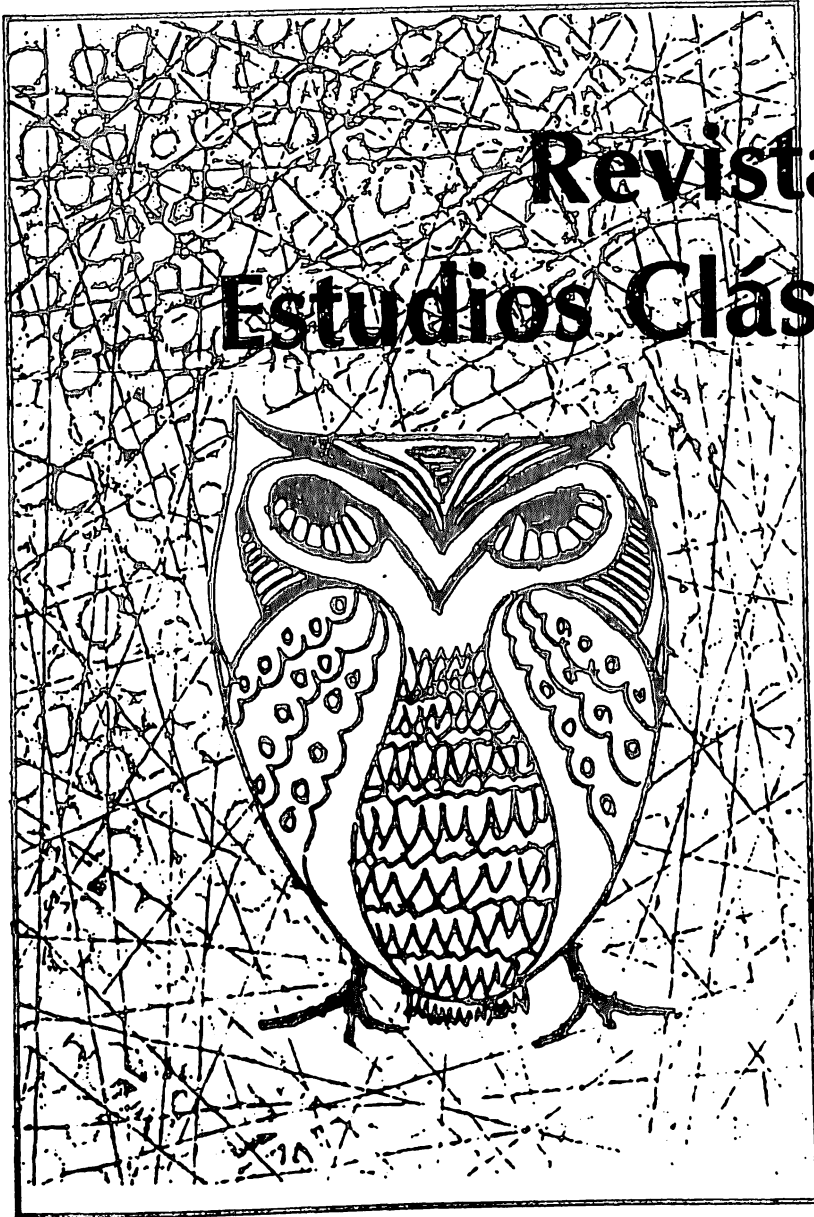


23

**Revista de
Estudios Clásicos**



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas
1993

ISSN 0325 - 3465

Revista de Estudios Clásicos

Grabado de tapa: Ricardo D. Scilipoti
Diagramación: Carlos A. Gómez



Revista de Estudios Clásicos 23



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLASICAS
1993**

REVISTA DE ESTUDIOS CLASICOS

Director del Instituto:

LAURA LOPEZ DE VEGA

Consejo de Redacción:

AURELIO R. BUJALDON

DORA G. SCARAMELLA

ESTHER B. ROSENBAUM DE DRIBAN

MARIA ESTELA GUEVARA DE ALVAREZ

Correspondencia y Canje:
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario - Casilla de Correo 345
(5500) Mendoza República Argentina

ARTICULOS

EL MITO DE ORFEO EN OVIDIO

Elizabeth Caballero de del Sastre

Desde la antigüedad clásica el tema de las *καταβάσεις εἰς Ἄϊδου* ha sido fuente inagotable de poemas. La leyenda de Orfeo se inscribe dentro de esta temática y su antigüedad seguramente supera el siglo V o IV a.C., época en la que ya se conocían distintas versiones del mito.

Orfeo, cualquiera haya sido su origen e independientemente del movimiento órfico, aparece en la historia de la literatura como un héroe, hijo de dioses, que reúne en su persona excepcionales cualidades: es primero y ante todo el músico, cuyos cantos están dotados de magia, también profeta de un tipo particular de religiónmística, cuyo influjo está siempre del lado de la civilización, la paz y las artes¹.

El conjunto de atributos que su figura polariza ha llevado a ciertos críticos a considerarlo “un chamán mítico o el prototipo de un chamán del mismo tipo que Zalmoxis”². Si bien el chamanismo es un fenómeno religioso siberiano y asiático-central, está también atestiguado en otros ámbitos y civilizaciones y pudo llegar a Grecia, a partir del

siglo VII a.C., a través de los escitas y tracios.

La patria de Orfeo es Tracia y como ya hemos dicho, él combina la profesión de poeta, mago, maestro religioso y emisor de oráculos. Su música atrae a las bestias y los pájaros y conmueve a toda la naturaleza. Visita los reinos subterráneos para rescatar un alma y fielmente su “yo mágico”³ sigue viviendo como una cabeza que canta.

La similitud con el fenómeno chamánico es atractiva pero un cuidadoso estudio de las distintas culturas, en las que aparecen estos carismáticos personajes, manifiesta rasgos propios y determinados, según los lugares, que nos alertan acerca de apresuradas semejanzas⁴. No obstante un elemento común puede ser rescatado: el conocimiento de la muerte y el descenso a los infiernos emprendido para salvar un alma⁵.

En un estudio reciente, Charles Segal⁶ trata de demostrar que las distintas versiones literarias del mito de Orfeo oscilan entre una poética de la trascendencia que hace valer el poder de la poesía, la canción y la imaginación por encima de las necesidades de la naturaleza, incluyendo la última necesidad, la muerte; y una poética que celebra la completa y vulnerable inmersión de estas realidades en la corriente de la vida. Los elementos fundamentales que están siempre presentes en el mito forman un triángulo cuyos puntos son: muerte, amor y arte.

Orfeo baja al Hades para rescatar a su amada Eurídice y esta leyenda, considerada por algunos sentimental y de gusto romántico, presenta en la tradición literaria una fluctuación caracterizada por el éxito o el fracaso de la mencionada misión.

Los testimonios más antiguos, que aparecen en los escritos órficos o en evidencias arqueológicas, dan cuenta del descenso de Orfeo aunque no mencionan a Eurídice. A partir de Eurípides (*Alc.* 357-62) el poder de Orfeo logra recuperar a su amada y la restituye a la vida y este mismo criterio es seguido por otros autores griegos⁷.

El desenlace trágico aparece en Virgilio (*Geórgicas* IV 453-527) y en Ovidio (*Metamorfosis* X). C. M. Bowra⁸ sostiene que este es un segundo momento de la historia y presupone la existencia de un poema helenístico, que ambos poetas usaron como fuente de inspiración.

Dicho poeta helenístico agregó a la historia el tabú de mirar atrás, retomando la vieja idea de que el hombre debe desviar los ojos cuando las divinidades subterráneas son invocadas. Conviene señalar que este tabú, asociado a un viaje, es un motivo popular que se encuentra también en el Antiguo Testamento (la mujer de Lot) y en versiones literarias de diferentes culturas⁹. Si bien el origen de la leyenda es primitivo, en el período helenístico y greco-romano se da un recrudescimiento de la superstición y este episodio es muy apto para ser explotado por el espíritu patético que los alejandrinos pusieron de moda¹⁰.

El canto IV de las *Geórgicas* es el '*locus classicus*' para el mito de Orfeo y Euridice. En él Virgilio elabora artísticamente el episodio de Aristeo (vv. 281-566) mediante una estructura intrincadamente concéntrica, que sigue la técnica alejandrina del '*epyllion*'. Dentro de la historia de Aristeo, está incluido el relato de las desventuras de Orfeo y Euridice (vv. 457-527). Pero ambos mitos se contraponen significativamente y el contraste más notable se establece entre el éxito de Aristeo que logra salvar sus abejas y el fracaso de Orfeo que pierde a Euridice *cum subita incautum dementia cepit amantem, /ignoscendam quidem, scirent si ignoscere Manes* (vv. 488-89). Aunque Aristeo es el causante de la muerte de Euridice, la expiación de este hecho punible no es gravosa para el pastor. En cambio el poeta Orfeo, que puede conmover con el poder de su canto a las criaturas infernales, sucumbe ante la fuerza de lo irracional e inexplicable. Su cabeza llevada por la corriente, despojo del desmembramiento, aún alienta para llamar a su amada:

... *Eurydicen uox ipsa et frigida lingua*
ah! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat;
Eurydicen toto referebant flumine ripae (vv. 525-27).

No nos podemos detener en el análisis del texto virgiliano¹¹, pero su mención es inevitable como antecedente inmediato de Ovidio. En los versos proemiales del libro I de las *Metamorfosis*,

Ovidio formula el intento de narrar mediante un '*carmen perpetuum*' la evolución de una realidad cambiante a partir de un caos originario. La obra aparece así presidida por una unidad de inspiración pero, en su realización, el conjunto ofrece una apariencia anárquica¹² e inasible por momentos, compuesta por partes que cobran una existencia particular cuya fuerza rebasa el conjunto¹³. La narración principal es interrumpida por relatos secundarios que se desarrollan como un todo autónomo y atrapan aún al lector más alerta. No obstante un análisis metódico de las secuencias, entrelazadas con una maestría tal que recuerdan al aventajado alumno de las clases de retórica¹⁴, nos enfrenta a asociaciones por similitud o contigüidad próximas o distantes, en las que un mito extensamente tratado o apenas aludido se refiere a otro y asemejándose u oponiéndose en una urdimbre de infinita variedad¹⁵.

La unión de historias mediante la asociación no es una novedad. En esto los poetas alejandrinos aguzaron su ingenio. El ordenamiento cronológico ya había sido utilizado por los poetas del ciclo épico y la genealogía es la base de la *Teogonía* de Hesíodo. A lo largo de las *Metamorfosis* se reiteran los '*loci communes*' helenísticos y los recursos del '*ornatus*', tanto en las figuras de palabras como de pensamiento, están a disposición del poeta para el cual la retórica clásica, instalada en el foro o la asamblea, o la cortesana, refugiada en la '*elocutio*' a partir del alejandrino, es un libro abierto al que su natural '*ingenium*' largamente ejercitado, recurre para deleitar, conmover y enseñar.

El episodio de Orfeo, objeto de nuestro estudio, se extiende a lo largo del libro X de las *Metamorfosis* y continúa en los primeros 66 versos del libro XI. En total 805 hexámetros que consideramos una totalidad narrativa, dentro de la cual, en el plano de la composición, se puede destacar una serie de secuencias imbricadas por continuidad y enclave¹⁶.

El primer segmento de esta narración continua está constituido por los versos 1-85 del libro X. Los acontecimientos son presentados mediante un procedimiento anafórico, que a través de Himeneo, nos remite al libro IX, que finaliza con las felices nupcias de Ifis y Yante.

El *inde* inicial marca la concatenación anafórica y el cambio espacial. La acción se traslada al país de los cicones y un ambiente de fatalidad, que se opone al narrado anteriormente, se cieme y acecha en los funestos presagios.

*Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba
nec laetos uultus nec felix attulit omen* (vv. 4-5).

Al asociar la muerte de Euridice¹⁷ con la celebración del matrimonio, Ovidio sigue el gusto alejandrino que da una marcada preferencia al '*pathos*' que crea la muerte de los recién casados. La impotencia de la voz de Orfeo (... *Orphea nequiquam uoce uocatur* v. 3) ensombrece el pasaje.

La muerte de Euridice (*occidit in talum serpentis dente recepto* v. 10) desencadena el viaje hacia el reino de las sombras y abre el primer '*carmen*' de Orfeo que pide por su esposa ante las divinidades infernales. Este *carmen* reviste la forma de una '*obsecratio*', figura de alocución de profunda intensidad (*per ego haec loca plena timoris/per Chaos hoc ingens uastique silentia regni,/Eurydices, oro, properata retexite fata* vv. 29-31) que comienza en el verso 17 y se prolonga hasta el 39. La fuerza motriz de este movimiento es el amor: (*Uicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est:/an sit et hic, dubito; sed et hic tamen auguror esse;/Famaque si ueteris non est mentita rapinae,/uos quoque iunxit Amor...* vv. 26-29). La conducta de Orfeo es dominada por el dios Amor y esta deidad es todopoderosa, a tal punto que incluso ha vencido a los dioses infernales¹⁸. En suma, el amor es un adversario divino y por esa razón es invencible. Nuevamente nos encontramos con un tópico helenístico¹⁹ que la aguzada sensibilidad de Ovidio resalta.

La voz de Orfeo, impotente al principio, conmueve el Hades²⁰ y el pedido es concedido (...*nec regia coniunx / sustinet oranti, nec qui regit ima, negare/Eurydicenque uocant...* vv. 46-48). Orfeo recibe a su esposa y a la vez una interdicción: *ne flectat retro sua lumina, donec Auernas/exierit ualles...* (vv. 51-52). La transgresión es inminente y los versos teñidos de oscuro (*arduus, obscurus, caligine*

densus opaca v. 54) la preanuncian.

*Hic, ne deficeret 'metuens avidusque' uidendi
flexit amans oculos et protinus illa relapsa est* (vv. 56-57).

Ovidio recurre a la comparación para mostrar la reacción de Orfeo ante la pérdida de su amada. Dos mitos, que concluyen con la transformación en piedra de sus protagonistas, son apenas tratados: el pastor que presencié la captura de Cerbero por Hércules y el episodio de la *infelix Lethaea* (v. 70) que confiada a su belleza arrastra hacia la perdición a su marido Oleno²¹.

Impedido por Cerbero, Orfeo no puede retornar en busca de su esposa. Aguarda siete días sin alimento y luego asciende hacia el alto Rodope, donde permanece durante tres años huyendo de las mujeres, las que, sin embargo, se sentían poseídas por el deseo de unirse al poeta. Este último dato es un presagio de la suerte que correrá Orfeo, el que por su parte trasgrede las normas de la naturaleza al dirigir su afecto hacia los jóvenes²²: *ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem/ in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores* (vv. 83-85).

El pasaje que se extiende entre los versos 1-85 del libro X, es el que estrictamente corresponde a la leyenda de Orfeo y Euridice. El destino de Orfeo queda en suspenso y sólo será resuelto en el libro XI. Por tanto la leyenda se configura, dentro de la totalidad del mito órfico, como un movimiento de apertura con una marcada tensión interna, que responde a un esquema tripartito.

- 1 .Presagio -fatalidad - muerte (vv. 1-10).
- 2 .Descenso - interdicción - transgresión (vv. 11-74).
- 3 .Ascenso - presagio - transgresión (vv. 75-85).

El segundo segmento narrativo está constituido por el pasaje incluido entre los versos 86-141. La acción se suspende y este fragmento es ocupado por una 'digressio' de contenido descriptivo que

incluye un relato.

Una atmósfera especial rodea al paisaje sin localización espacial o temporal. El conjunto permanece aislado, como ahogado por una irrealidad, en la que late una realidad superior que se asoma no bien el vate divino pulsa la lira.

*Collis erat collemque super planissima campi
area, quam uiridem faciebant graminis herbae.
Umbra loco deerat: qua postquam parte resedit
dis genitus uates et filia sonantia mouit,
umbra loco uenit: non Chaonis abfuit arbor* (vv. 86-90).

Orfeo busca el retiro, no ya para el lamento que parte de una voz humana, sino para el canto del vate divino (*dis genitus uates* v.89). Para huir de los estímulos acuciantes del mundo se aísla y busca el contacto con la naturaleza como fuente de inspiración²³. El mundo vegetal, representado por árboles, se hace presente y proporciona las sombras, que invocadas por el poeta, le ofrecen cobijo. La palabra *umbra* es utilizada 10 veces en el canto X y no es muy frecuente en la totalidad de la obra²⁴. En estos versos se reitera en posición inicial (vv. 88 y 90) y encabeza dos estructuras paralelas, la primera de las cuales cumple una función informativa y la segunda supera la información para adentrarse en el campo afectivo. La 'correctio' tiende a resaltar los verbos de sentido opuesto: *deerat-uenit* y el *uenit* es la consecuencia inmediata de *dis genitus uates*, palabras iniciales del verso intercalado entre los dos anteriores. De este modo la palabra *umbra* adquiere un valor metonímico a través de la relación causa-consecuencia.

Estos recursos refuerzan el patetismo del pasaje, que es sacralizado por la presencia de árboles que son habitáculos de divinidades: el árbol caonio o sea la encina, oráculo sagrado de Zeus en Dodona, los álamos, bosque de las Heliades cuya metamorfosis relató Ovidio en el libro II, vv. 340 ss.; el idílico laurel, amado por Apolo (metamorfosis de Dafnis, I 548-552). En los hexámetros que siguen, el polisíndeton establece un ritmo procesional en la concurrencia

de las especies vegetales más variadas. Este ritmo se detiene para tratar extensamente la metamorfosis de Cipariso en ciprés (vv. 106-142). Este niño, amado por Apolo, *imprudens*, mata al bellissimo ciervo, compañero de sus juegos. Las palabras de Apolo cierran la narración y también la digresión descriptiva ...*lugebere nobis/lugebisque alios aderisque dolentibus* (vv. 141-142).

Esta acumulación de especies vegetales no parece ser casual sino más bien responder a un designio poético que, a través de los árboles, pretende traducir la idea de una realidad absoluta. El árbol representa al cosmos vivo que se regenera incesantemente. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad o vida sin muerte. Crea así un lugar sagrado, un micro-cosmos que repite el paisaje cósmico. Los símbolos vegetales significan la vida en todas sus modalidades, integrada a una naturaleza que se genera y regenera en total armonía²⁵.

En este espacio sagrado se instala Orfeo y comienza el discurso directo, su '*carmen*', que se extiende desde el verso 148 hasta el 739. Los versos 143 al 147 señalan la transición entre la digresión y el canto órfico y además incorporan al conjunto vegetal la presencia de las fieras y las aves.

Un abigarrado conjunto de mitos integra el canto de Orfeo. Siete versos están reservados para invocar a su madre, la musa Caliope y anticipar el tema a tratar (vv. 148-154).

Entre los versos 152 - 153 propone la primera línea temática que será desarrollada entre los hexámetros 155 - 219:

*nunc opus est leuiore lyra puerosque canamus
dilectos superis.....* (vv. 152-153).

Júpiter también cae bajo la férula del amor y *Ganymedis amore arsit* (v. 155). Apolo, padre de Orfeo, también ama a Jacinto, y gozaba *immemor* (v. 171) sin cuidar sus tareas, hasta que empujado por el deseo de exhibir su arte hiere a Jacinto causando su muerte: ... *exhibuit iunctam cum uiribus artem/protinus imprudens actusque cupidine lusus* (vv. 181-182). Hay que subrayar el uso reiterado del

adjetivo *inprudens*, que también es utilizado en el verso 130 para calificar a Cipariso.

Las artes de Apolo, descuidadas en la bonanza, son incapaces de salvar a Jacinto como el canto de Orfeo lo fue para salvar a Euridice. Apolo exclama: *Quae mea culpa tamen? nisi lusisse uocari/culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari* (vv. 200-201). Estos versos nos traen el recuerdo de Euridice, que sin hablar, regresa irremediabilmente a las sombras: *Questa suo quid enim nisi se quereretur amatam?* (v. 61).

Observamos un notable desequilibrio entre la condensada narración del mito de Ganimedes y el extenso fragmento dedicado a la metamorfosis de Jacinto. Tal vez porque ya cantó el poder de Júpiter con *plectro grauiore* (v. 150) y ahora su lira es *leuiore* (v.152). Sin embargo Ovidio, con fina ironía, nos presenta a Júpiter enamorado y con problemas conyugales: *imuitaque Ioui nectar Iunone ministrat* (v. 161)²⁶.

La presencia de Venus favorable o nefasta campea en los episodios que cierran el libro X. El *at* del verso 220 marca intensamente la oposición con el fragmento anterior. Pero la transición es externa a la narración y se lleva a cabo en la mente del poeta mediante una comparación no formulada²⁷. Así como a Esparta no avergüenza el haber engendrado a Jacinto (*nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon...* v. 217), Amatunta, en cambio, no habría querido engendrar a las Propétidas y Cerastas.

*At si forte roges fecundam Amathunta metallis
an genuisse uelit Propoetidas, abmuet aequae
atque illos gemino quondam quibus aspera cornu
frons erat, unde etiam nomen traxere Cerastae*
(vv. 220-224).

El mencionado *at* nos introduce también en la segunda línea temática prevista en la invocación: ... *inconcessisque puellas/ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (vv. 153-154).

La *libido* será el tema de los mitos que siguen en los cuales el amor se degrada y metonímicamente se torna *ardor, ignis, cupido, furor y scelus*. Esta degradación del amor culminará con la muerte de Orfeo en el libro XI, como si Orfeo, a través de los mitos cada vez más desenfrenados, profetizara su propio fin y convocara una especie de memoria mítica que será confirmada por la realidad.

Las Propétides prostituyen sus cuerpos y son castigadas por Venus: *utque pudor cessit sanguisque induruit oris* (v. 241).

La contemplación de estas rocas, imagen de los vicios de la naturaleza femenina, lleva a Pigmalión al celibato. Pero la fábula de Pigmalión (vv. 243-297) es significativamente opuesta a la anterior leyenda. Pigmalión es artista y su arte unido al amor produce el milagro de volver lo inanimado en animado (*Ars adeo latet arte sua...* (v. 252). Tal perfección hace que el *artifex* se enamore de su obra sin olvidar a Venus, a quien Pigmalión presenta sus ofrendas y dirige sus ruegos en los festivales que, en su honor, se celebran en Chipre. El milagro se consuma y Pigmalión estupefacto contempla que su obra se anima:

Dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur

.....
corpus erat; saliunt temptatae pollice uenae
(vv. 287-288).

Notemos el contraste que marca Ovidio entre la sangre de las Propétides, que se endurece y el proceso inverso de las venas y del marfil que se hinchan.

Los distintos matices que Ovidio otorga a este pasaje, en el que todos los detalles están cuidados y ordenados hacia una exaltación de la sensibilidad, lo colocan, como dice Hermann Frankel²⁸, entre los fragmentos más logrados de la poesía amorosa. A la vez, como señala Charles Segal, al incluir la historia de Pigmalión en el texto de Orfeo, Ovidio refleja en ambos el poder y las limitaciones del arte²⁹.

Si esta leyenda se contrapone a la de las Propétides, estableciendo un ritmo que va de lo animado a lo inanimado y

viceversa, más aún funciona como elemento de concatenación por filiación hereditaria con las fábulas de Mirra y de Adonis. De la unión de Pigmalión y su amada nace Pafos, madre del desdichado Ciniras, padre de Mirra y protagonista inocente del infame incesto en el que es engendrado Adonis.

La historia de Mirra (vv. 298 - 502) se abre con un proemio en el que el *apóstrofe* se combina con la *'admonitio'*, que pone de manifiesto la potencia devastadora del amor:

Hic amor est odio maius scelus (v. 315).

Elige Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus (v. 319).

La lucha que se libra en el espíritu de Mirra se manifiesta por un diálogo ficticio, por tanto monológico, incrustado en el discurso, con preguntas y respuestas que se reiteran y animan el hilo del razonamiento. Esta forma en la retórica clásica recibe el nombre de *'subiectio'* y alcanza su más alta expresión en los versos 347 y 348:

Tune eris et matris paelex et adultera patris?

Tune soror nati genetrixque uocabere fratris?

La anáfora inicial es reforzada por el *'homoeoptoton'* final al que se agrega la paronomasia entre *patris* y *fratris* y en el conjunto se percibe la aliteración de los sonidos *i, is, ix*, los que, incluso, riman internamente antes de la cesura pentemímera.

Esta exuberancia es propia de una *'declamatio'* y muestra la fuerza que la retórica tiene en el discurso ovidiano.

La imagen de Mirra presa por el *igni indomito* (v. 370) se opone a la de las *piae matres* (v. 431) que se disponen a celebrar las fiestas de Ceres, causa de que el lecho de Ciniras quede vacío de *legitima coniuge* (v. 437) y se convierta en el *obsceno lecto* del verso 465.

La escena previa al incesto está presidida por el silencio y la obscuridad casi infernal. Los presagios que se repiten tres veces nos

instalan, a través de una figura de retórica numeral, en un discurso del destino de cumplimiento inevitable: *caecum iter explorat* (v. 456).

La ausencia de estrellas es señalada por una metonimia, en la que se incluye un mito opuesto al de Mirra: *Nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus Erigoneque pio sacrata parentis amore* (vv. 450-451). Erigone encarna *el pius amor* hacia su padre, Icaro. Pero el mito es más rico si recordamos que en él se incluye la presencia de Dioniso que engaña a Icaro, el que finalmente es muerto a palos por los campesinos embriagados.

La presencia de la luz es fatal y obra como desencadenante de los acontecimientos: *Cum tandem Cinyras 'avidus congoscere amantem'... illato lumine uidit/et scelus et natam...* (vv. 472-474). Hemos subrayado la palabra *avidus* pues sugestivamente es sólo usada dos veces a lo largo de los 805 versos que componen la historia de Orfeo. La primera vez referida a Orfeo, en el verso 56, *avidus uidendi* y la segunda, el adjetivo es aplicado a Ciniras. *Avidus* se deriva del verbo *auero*, que significa desear con fuerza, casi insaciablemente. Tanto en Orfeo como en Ciniras el deseo se orientahacia el plano intelectual en un intento por aprehender una realidad inexplicable. En ambos el acto de conocer supone la pérdida de un instante de plenitud.

El amor que Venus infundió en Mirra, se vuelve en la leyenda de Adonis, *male conceptus...infans* (v. 503), contra la misma diosa, que cría al hijo de Mirra como propio. Venus recibe la herida del amor en su pecho (otro motivo caro a la poesía helenística) y es cautivada por la belleza del niño ya hombre:

*Iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est;
Iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes*
(vv. 523-24).

Plenos de sentido, estos versos están elaborados con recursos similares a los señalados para los versos 347-348.

Venus, seducida por Adonis, vaga por los bosques: *Abstinet*

caelo; caelo praefertur Adonis (v. 532). La anadiplosis quiástica, en el límite de la cesura, produce un esfuerzo expresivo que refleja el error de la diosa.

Adonis es presentado como cazador, pero su actividad cinegética se inscribe en el plano de la caza menor³⁰. Venus aconseja al joven que se aleje de los leones, jabalíes, osos y lobos, especies agresivas, y en el marco de esta amonestación narra el mito de Atalanta e Hipómenes (vv. 560-707).

Como en el relato de Orfeo, la narración de Venus³¹ es anticipada en su discurso previsor: *Posset, Adoni, monet: fortisque fugacibus esto/inquit: in audentes non est audacia tuta* (vv. 543-544). En el primer hexámetro se anuncia la carrera veloz de Atalanta, que aconsejada por el oráculo huye de toda relación amorosa; en tanto que el proverbio, incluido en el segundo, se relaciona en sentido inverso con las palabras de Hipómenes: *Audentes deus ipse iuuat* (v.586).

Desdeñada por Atalanta, Venus ayuda a Hipómenes, el que una vez casado con Atalanta omite el agradecimiento a su protectora (...*nec grates immemor egit* v. 682). La diosa le inspira una *intempestiva cupido* (v. 689) y posee sacrilegamente a su amada. El sacrilegio es la imagen de una relación salvaje y por tanto los amantes son convertidos en leones.

Marcel Detienne³² considera que estos mitos establecen una relación entre la caza y lo erótico. En el relato se produce una confrontación entre Atalanta y Adonis bajo el signo dominante y exclusivo del placer amoroso, hacia el cual Adonis siente una inclinación tan violenta, como violento es el rechazo de Atalanta.

Pero Adonis practica la caza menor y su seducción muestra rasgos femeninos. Cuando muere herido por un jabalí, su metamorfosis se realiza en el plano vegetal pero en un sentido negativo. La anémona es una flor frágil, caduca, sin perfume y en ella convergen todos los valores que niegan la seducción³³. La transformación de Adonis se opera en el texto en abierta concurrencia con la metamorfosis de Mente, aludida en el lamento de Venus (v. 729).

Los destinos de Adonis y Atalanta parecen unidos por una

condena inapelable que pretende fijar los límites normales de las relaciones entre lo masculino y lo femenino.

Así los versos que cierran el relato de Venus y el 'carmen' de Orfeo, (*Namque male haerentem et nimia leuitate caducum/excutiunt idem, qui praestant nomina uenti* vv. 738-39) nos recuerdan el verso 85 *aetatis breue uer et primos carpere flores*, que se refiere al rechazo de las relaciones amorosas heterosexuales por parte de Orfeo.

El canto de Orfeo presenta una estructura bímembre, que adquiere su fuerza mediante oposiciones y coincidencias que se prestan sentido en-tre sí. Así el amor divino se opone al humano, lo animado a lo inanimado, la *pietas* al *furor*, en tanto que la historia de Orfeo y Pigmalión, y la de Venus y Orfeo muestran un notable paralelismo.

El último segmento narrativo comprende los 66 versos del libro XI y mediante el canto de Orfeo, que es escuchado por las nueras de los ciconios, se conecta con el libro anterior. Orfeo, ya vate de Apolo (v. 8), conduce a las selvas, a los animales y aun a las rocas en un ambiente de paz y armonía. Pero la guerra acecha (*sed enim temeraria crescunt/bella modusque abiit insanaque regnat Erinys* vv. 13-14) y pronto la voz de Orfeo será sofocada por el *Bacchei ululatus* (v. 17)

Las mujeres se reúnen como aves (*et coeunt ut aues* v. 24) y cercan a Orfeo, el que muere desgarrado, como un ciervo atrapado por los perros. Su cabeza, llevada por el Hebro murmura (*Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua/murmurat exanimis, respondens flebile ripae* vv. 52-53) y es preservada por la intervención de Apolo, que petrifica a la serpiente, que intenta morderla. Una vez más se reitera la petrificación, que en este caso clausura una realidad que se abre a otra realidad, que se asoma cuando la sombra de Orfeo desciende y transita por los lugares ya vistos y en los *arua piorum* (v. 62) reencuentra a Eurídice y no ya *metuens* (X 56) sino que *tutus* (XI 66) la sigue:

*Nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit
Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus
(XI 65-66).*

En la totalidad de la narración, si hacemos abstracción de los versos consagrados a la descripción del paisaje mítico, podemos destacar tres grandes momentos, que delinean un ritmo de descenso a los infiernos, ascenso a la tierra y un nuevo descenso. En el movimiento de ascenso, el '*carmen*' de Orfeo constituye una '*amplificatio*' o intensificación preconcebida, que relaciona por similitud u oposición todos los elementos del discurso continuo y muestra, mediante la rememoración mítica, el camino de Orfeo, que va del *dis genitus uates* del verso 89 del libro X, al *uatis Apollinei* del verso 8 del libro XI, despojando del temor y la avidez.

Este análisis nos demuestra que Ovidio nos presenta a un Orfeo que rememora con su canto los mitos. Esta imagen puede ir ligada, ya al aprendizaje del arte y a la particular videncia que procura o a un ejercicio espiritual de purificación y salvación propio del orfismo³⁴.

Tal vez, como dice Bachelard³⁵, cuando los mitos salen de la tierra encuentran la voz de un hombre, de un hombre que sueña el mundo de sus sueños y expresa a la tierra, al cielo y a las aguas. Ese hombre es el poeta que sueña el cosmos. Estas palabras pueden ayudarnos a comprender las *Metamorfosis*, aunque de poco sirve el entendimiento frente a los sueños.

NOTAS

1 W.K.C. GUTHRIE. *Orfeo y la religión griega*. Buenos Aires, Eudeba, 1970, pp.41 ss.

2 E.R. DODDS. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 142.

3 *op. cit.* p. 142.

4 Ver Mircea ELIADE. *De Zalmoxis a Gengis-Khan*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1985, pp. 54 ss.

5 Mircea ELIADE. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1983, p. 178.

6 Charles SEGAL. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989, preface, p. XIV.

7 Ver M. OWEN LEE, "Orpheus and Eurydice: myth, legend, folklore", *Classica et Mediaevalia* XXVI, 1962, pp. 403-412; Peter Oronke, "The return of Eurydice", *Classica et Mediaevalia*, XXIII, 1962, pp. 198-215.

8 C.M. BOWRA, "Orpheus and Eurydice", *The Classical Quarterly*. Oxford, jul. -oct., 1952, II (XLXV) pp. 114 -126; Gruppe (en el *Lexicon* de Roscher, 3.1159) supone un poema particular alejandrino de baja época, hoy perdido, que haya fijado la leyenda en la forma que florece en la época romana. Al respecto ver W.K.C. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 32.

9 Ver M. OWEN LEE, *op. cit.*, p. 407.

10 W.K.C. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 33.

11 La bibliografía sobre el canto IV de las *Geórgicas* es muy amplia. En cuanto al mito que nos ocupa, es interesante la lectura de: M. Owen Lee "Virgil as Orpheus". *ORPHEUS* XI, 1, 1964, pp. 9-15; Gordon WILLIAMS. *Figures of thought in Roman Poetry*. London, Yale University Press, 1980, cap. VII, p. 259 ss. B. OTIS, *Virgil*, Oxford, 1964, pp. 194-201; Charles SEGAL, *op. cit.* Para la tradición literaria de la leyenda de Orfeo y Euridice, Carlos GARCIA GUAL en *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1983. Incluye un breve capítulo que abarca la leyenda desde su origen hasta el medioevo.

12 Charles SEGAL, *op. cit.*, p. 70 dice: The complexity of the *Metamorphoses* lies in no small part in this double-barreled attack on heroic seriousness. Ovid found a way of coupling together epic mythology and Augustan ideology and of standing both on their heads at the same time. The achievement was rendered possible by the devices of Callimachean narrative, especially discontinuity erudite allusion and periphrasis. R. Coleman, "Structure and Intention in the *Metamorphosis*" *C.Q.*, XXI, 2, nov. 1971, pp. 461-477, dice: "Metamorphoses is certainly a long poem. But the subject, which seems to have been popular with the Alexandrians, cannot be described as epic... The theme of the poem *in noua*..."

mutatas...formas corpora briefly announced in the opening lines, is illustrated by a series of 'exempla' which does not possess even the unity of a common hero and continuity of plot exhibited in episodic epic...".

13 H. BARDON. "Ovide et le Baroque" . *Ovidiana*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

14 SENECAE ANNAEI *Oratorum et Rhetorum Sententiae, Diuisiones*. Colores. Lipsiae, in aedibus Bg. Teubneri, MDCCCLXXII, II, 10, 8-9. "Hanc controuersiam meminisse ab Ouidio Nasone declamari apud rhetorem Arellium Fuscum cuius auditor fuit; nam Latronis admirator erat, cum diuersum sequeretur dicendi genus. Habebat ille comptum et decens et amabile ingenium, oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solutum carmen...Tunc autem cum studeret habebatur bonus declamatur. Hanc certe controuersiam ante Arellium Fuscum declamauit, ut mihi uidebatur, longe ingeniosius, excepto eo, quod sine certo ordine per locos discurreret". Para este tema ver: Francesco ARNALDI, "La 'Retorica' nella poesia di Ouidio" *Ovidiana*, pp. 23-31 y T. H. HIGHAM, "Ovid and Rhetoric" *Ovidian*, pp. 32-39.

15 L.P. WILKINSON, "The world of the Metamorphoses" *Ovidiana*, pp. 231 ss.

16 Brooks OTIS, *Ovid as an epic poet*. Cambridge, at the University Press, 1970, nos señala: "The first thing to do is to note the poem's essential division. Despite the "continuity" -the poet's obvious determination to heal all gaps by at least the appearance of unbroken narrative- there are four unmistakable divisions or sections of the work: Section I Book I - Book II (end, line 875): The Divine Comedy, Section II, Book III-Book IV, 400; The avenging Gods, Section III Book VI, 401-Book XI (end line 795): The Pathos of Love. Section IV Book XII - Book XV (end, line 879): Rome and the Deified Ruler" (p. 83).

17 Charles SEGAL, *op.cit.*, p. 58 dice: "By omitting Aristaeus and thereby making Eurydice's death purely accidental, Ovid eliminates Virgil's complex moral scheme of crime and retribution. He also focuses attention more fully on Orpheus. His Eurydice remains a more shadowy figure than Virgil's".

18 Charles SEGAL, *op.cit.*, p. 59: "Ovid thereby presents Orpheus not

merely as a heroic bard endowed with supernatural powers, but also as a single mortal, armed only with his love and his art” .

19 C. GIANGRANDE, “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”. *Emerita* XLII, 1974, pp. 1-36.

20 B. OTIS, *op.cit.*, p. 184: “Orpheus’ long speech to Pluto and Proserpina (X, 17-39) is the kind of amusing *suasoria* that Ovid thoroughly enjoyed”.

21 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 62: “This purely decorative addition also points ahead to the bittersweet reunion of Orpheus and Eurydice in the next book”.

22 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 57: “Ovid’s Orpheus is no exemplary figure. He makes his sacrifice for love, but he cannot be expected to resign himself to utter chastity. Ovid has here gone back beyond Virgil to a Hellenistic tradition represented by Phanocles”.

23 Luis GIL, *Los antiguos y la inspiración poética*. Madrid. Guadarrama, 1966, p. 151.

24 Stephens WADE C., “Descent to the Underworld in Ovid’s *Metamorphoses*”. *The Classical Journal*, 53, 4, 1958, pp. 175-183.

25 Mircea ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, II, p. 39 ss.

26 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 81: “Ovid’s Orpheus episode presents particular difficulties because Ovid is so skillful a rhetorician and so clever at absorbing the literary tradition, sometimes for its seriousness and dignity, sometimes for parody. The line between the cynical, parodistic Ovid and the humanely sensitive Ovid will probably never be definitively drawn because both Ovids exist in the *Metamorphoses*”.

27 L.P. WILKINSON, *op.cit.*, p. 235.

28 Herman FRANKEL, *Ovid, a poet between two worlds*. Los Angeles University of California Press, 1945, pp. 93-97.

29 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 86: “By enclosing the story of Pygmalion within that Orpheus, Ovid reflects on both the power and the limitations of art”.

30 Marcel DETIENNE, *La muerte de Dionisos*. Madrid, Taurus, 1982, p. 103. Ver del mismo autor *Los jardines de Adonis*. Madrid, Akal, 1983.

31 B. OTIS, *op.cit.*, p. 169: "*Orpheus and Venus perform a similar function: they not only engaged themselves in amatory misadventures; they introduce other amatory episodes*".

32 Marcel DETIENNE, *op.cit.*, cap. 4.

33 Marcel DETIENNE, *L'Écriture d'Orphée*. Paris, Gallimard, 1989, p.27.

34 Jean Pierre VERNANT, *Mito y pensamiento en la mitología griega*. Barce-lona, Ariel, 1983, p. 116.

35 Gaston BACHELARD, *La poetique de la reverie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 148 ss.

LA VIDA COTIDIANA EN UNA CIUDAD HELENISTICA (Siglo III a.C.)

Beatriz Ardesi de Tarantuviez

Introducción

Cuando se descubrió en 1889, en Egipto, el papiro con los mimiambos de Herondas se accedió a una obra que refleja la vida urbana cotidiana en la época helenística.

Si bien algunos autores lo citan (el caso de Plinio el joven), este autor era prácticamente desconocido hasta el descubrimiento del citado papiro.

Herondas (Ἡρώιδας, Ἡρώδας o Ἡρώδης) vivió en el siglo III antes de Cristo posiblemente en Cos en donde incluso habría nacido. Es autor de obras cortas, que aunque tienen origen como expresión literaria mucho antes (con Epicarmo en Sicilia), es en la época helenística cuando adquiere relevancia y nueva forma. Estas composiciones son llamadas mimos (μῖμος) palabra que tiene que ver con el verbo μιμεῖσθαι, imitar, y con el sentido abstracto de μίμησις

o de un actor que representa a un personaje. Más aún, el mimo es una imitación de la vida; de la vida diaria de personas vulgares y humildes, sin relevancia social. Reproduce situaciones comunes de la gente del pueblo en un discurso directo y familiar ("μίμος ἔστι μίμησις βίου"). Los personajes son contemporáneos del autor. Resultan ser entonces estas obras una fuente importante para el conocimiento de la vida popular de la época, complementada con la coroplastia helenística.

Al leer los mimos surge el interrogante de si fueron compuestos para la representación. Se supone que no; y los intentos de hacerlo en la época moderna, fracasaron.

Por supuesto que se está muy lejos de la tragedia, donde los protagonistas son héroes y reyes, seres superiores e irrepetibles, que plantean las más profundas problemáticas del ser humano al vivir situaciones límites. Tampoco es la ideología marcadamente política de la comedia aristofanesca porque la época es otra; la política ya no es el centro de interés del hombre común (a veces tampoco del cultivado). La polis ha perdido su autarquía al ser absorbida en las grandes entidades estatales de los reinos helenísticos. En cambio, los mimos nos muestran las pequeñeces de la vida diaria de hombres y mujeres comunes.

El realismo de Herondas, entonces, nos permite acercarnos a la vida simple de todos los días de la gente humilde de una ciudad griega de las islas.

La obra de Herondas

En el mimo I, "La alcahueta" (προκυκλῖς ἢ μαστροπός), la vieja Gilide (Γυλλίς), cínica y avara, intenta un negocio al estilo Celestina con Metrique (Μητρίχη), una joven esposa cuyo marido está ausente desde hace varios meses, pero recibe la respuesta indignada de la joven.

La escena del mimo II, "El rufián" o "El mercader de jóvenes" (Πορνοβοσκός), se desarrolla en Cos ante un tribunal al que se presenta Bátaro (βάτταρος), dueño de un burdel (nos extendemos

más adelante sobre este mimo).

El III, Διδάσκαλος, “El maestro”, es sumamente gracioso. Una madre, como no puede ni ella ni su viejo marido poner límites a las fechorías de su hijo, un pillito que hasta tiene atemorizado al vecindario con sus travesuras, va a la escuela y le pide al maestro, al que paga sus enseñanzas con gran sacrificio, que castigue al niño severamente, lo que hace aquél a pesar de las súplicas del jovencito.

En Cos transcurre la acción del mimo IV que recuerda a “Las siracusanas” de Teócrito. Se titula “Las mujeres en el templo de Asclepios” (Ἀσκληπιῷ ἀνατιθεῖσαι καὶ θουσιάζουσαι). En él dos amigas se dirigen al santuario para ofrecer un sacrificio. El santuario está adornado con obras de arte de Apeles y de los hijos de Praxiteles, que el autor aprovecha para describir.

En el mimo V, “La celosa” (Ζηλότυπος), Herondas juega con un conflicto privado que nos sugiere que en la intimidad de la vida diaria la distinción entre amo y esclavo tendrá matices muy humanos. Una señora madura, tal vez viuda, Bitina (Βίτιννα), se enfurece por la supuesta infidelidad, como hombre, de su esclavo Gastrón (Γάστρων) al que quiere castigar severamente en un ataque de celos. Nos enteramos que había casas para castigar a los esclavos cuyo amo no deseaba hacerlo por propia mano. Allí lo quiere llevar Bitina pero al fin accede a posponer el castigo, posiblemente hasta el próximo ataque de celos.

En el VI “Las amigas” (φιλιάζουσαι ἢ ἰδιόξουραι) que podríamos titular también “Una conversación confidencial”, Μητρό visito a Κοριτώ para preguntarle acerca de un objeto de uso íntimo.

El protagonista del mimo VII es Cerdón (Κέρδων) un próspero zapatero. La escena se desarrolla en su negocio, repleto de calzados finos y a la moda. Cerdón es buen comerciante y es amable con sus clientas; elogia su mercadería y habla sin cesar. Concreta una venta con una pequeña reducción del precio porque la clienta se lleva dos pares. Por las alternativas de la obra nos enteramos que aún los zapatos de lujo no se hacían a medida, sino que se ajustaban a la necesidad del cliente. También Cerdón repara calzados ya que una clienta va a buscar su par

que dejó para arreglar.

Con el mimo VIII, “El sueño” (Ἐνύπνιον), nos encontramos con algo distinto, aquí el poeta compone una alegoría difícil de explicar. El protagonista sería el propio autor y el sentido, tal vez, demostrar la crueldad de la crítica malévolamente hacia los poemas.

Por último algunos fragmentos que se conservan de otras composiciones confirman la temática elegida por Herondas, por ejemplo “Las mujeres en el almuerzo” (Ἀπονηστιζόμεναι) y “Las mujeres en el trabajo” (Συνεργαζόμεναι), donde se trataría del trabajo deshonesto de las mujeres.

Con lo expuesto señalamos la importancia del estudio de la obra de este autor del siglo III a.C. para interiorizarnos de la vida urbana cotidiana contemporánea del poeta, en las ciudades griegas como Cos y otras cercanas. Era el tiempo del predominio Lágida en la región, la época de Ptolomeo Soter y Ptolomeo Filadelfo.

El mimo II de Herondas (πορνοβοσκός)

La acción, muy simple, de Πορνοβοσκός (“El rufián”), segundo mimo de Herondas, transcurre en Cos (Κῶς), a mediados del siglo III. En ese tiempo la isla estaba bajo la hegemonía Ptolemaida. La escena la ocupa Bátaro (βάτταρος), dueño de un burdel, que acusa con una larga arenga, ante el tribunal, a Tales, (Θαλήης) un joven cliente que, ebrio, entró violentamente a la “casa”, haciendo destrozos y golpeando al dueño y a una de las jóvenes, a la que incluso arrastró fuera, con intención de llevársela. El enojo del rufián no es sólo por la violencia sufrida, sino especialmente porque Tales no pagó por la joven querida.

Con un argumento tan sencillo Herondas nos dibuja un vivo cuadro de la ciudad que imaginamos de intensa actividad en sus calles y en su puerto.

En la coroplastia helenística existe una figura que representa a un personaje como sería Bátaro, un personaje de la ciudad que se

vería por las calles: de aspecto cínico; envejecido de mala vejez; de mirada burlona y taimada; un poco encorvado; seguramente gesticula cuando habla; con un cierto aire repulsivo; vestido con una capa vieja y zapatos rotos como él mismo se describe en su discurso.

Salvo una mínima intervención del funcionario forense (γραμματεὺς), que intenta leer el texto de la ley que corresponde al caso que se ventila y es interrumpido por Bátaro, éste es el único que habla, recitando su discurso acusador en forma verborrágica. Pero también están presentes, por el contexto, el acusado, la joven maltratada (Μυρτάλη), el empleado que controla con la clepsidra (κλεψύδρας) el tiempo permitido al orador y por supuesto, los jueces.

El personaje de Bátaro está bien logrado, tiene coherencia; dice y actúa de acuerdo con lo que es. Está conforme y orgulloso de su oficio al que le atribuye gran importancia social; se enorgullece de haberlo heredado (como posiblemente se heredaban muchos trabajos, sobre todo, entre los metecos) de su padre Σισυμβρῶς y de su abuelo Σισυμβρίσκος (Sisimbras y Sisimbriscos). Es un oficio despreciado pero permitido. Según la tradición, fue Solón el que habría legislado sobre él, autorizándolo.

Bátaro es avaro y mezquino, no tiene afectos. Lo que más le molestó del maltrato de Tales a la joven fue que aquél no le pagara, pues le dice que si le paga lo que vale, se la da, que se la lleve.

Uno de los aspectos más interesantes de la obrita es el trámite judicial en sí. El tribunal está formado por ciudadanos jueces (Ἄνδρες δικάσται, según comienza el exordio) posiblemente elegidos por sorteo. Los ciudadanos todavía conservan privilegios que no poseen los extranjeros. Bátaro y Tales, acusador y acusado, son extranjeros (μέτοικος) y por lo tanto necesitan patrocinantes (προστάτης) que al decir de Bátaro, abusan de su situación privilegiada de ciudadanos y exprimen al meteco con sus impuestos.

Es evidente que el sistema judicial está basado en el sistema de justicia ático. El litigante pronuncia, él mismo, su alegato en un lapso determinado y medido con la clepsidra. El discurso se encarga a un profesional, a un logógrafo (λογόγραφος). Seguramente hay en la

ciudad una escuela de retórica. Se utiliza la prueba de la tortura para los testigos que no son ciudadanos; Bátaro mismo se ofrece para dar testimonio en esa forma. Cuando el forense comienza a leer la ley que se aplicaría al caso, Bátaro lo interrumpe, para atribuir la ley a Carondas (Χαρώνδας), antiguo legislador de la Magna Grecia. Tal vez la ciudad tendría por legislación la elaborada por Carondas, considerado el Solón de la Magna Grecia. Pero Bátaro, en su ignorancia, lo embarulla todo, parlotea sin cesar, mezcla conceptos jurídicos con mitología y tradiciones; hace apreciaciones sobre Cos y otras ciudades; habla en forma vulgar, a veces procaz, a veces jocosa; utiliza dichos populares y proverbios; en fin, habla con una desfachatez que ilustra la libertad de acción y más aún de palabra que habían alcanzado los extranjeros.

Pero también Bátaro es hábil (o lo es el que le compuso el discurso) y explota en su beneficio el concepto de justicia arraigado en la mentalidad griega; insiste en que la decisión de los jueces al imponer la justicia no es sólo en beneficio de Bátaro, el rufián, sino de todos los que vinieron a vivir en la ciudad, porque creen en la justicia, en la ley y en los jueces. Insiste en el papel fundamental de éstos, basándose en la forma que consagra el derecho ateniense: "arreglar el litigio en vuestra alma y conciencia" para casos no previstos por la ley (literalmente, ἄνδρες- ταῦτα μὲν γὰρ εἴρηται πρὸς τοῦτον, ὑμεῖς δὲ ὡς ἀμαρτύρων εὐντων γνώμη δικαίη τὴν κρίσιν διαιτᾶτε-). Para Bátaro es imprescindible que se respete la sentencia, por el bien de toda la ciudad. El confía en la justicia, porque él cumple con las leyes. No acusa a Tales sólo porque lo atacó a él, sino porque actitudes de este tipo atentan contra la seguridad y el honor de la ciudad. Son todas argumentaciones propias de una conciencia jurídica masiva formada en el ámbito cultural ateniense. Además es una clara expresión del siempre vigente concepto de polis en el mundo griego como forma de vivir civilizada, donde el individuo define su existencia en una relación jurídica con la ciudad-estado, encontrando en esa relación su seguridad y realización.

Por las expresiones de Bátaro, dichas con toda desenvoltura,

nos imaginamos a la sociedad de Cos abierta a los extranjeros. Estos eligen vivir y trabajar allí por la libertad y seguridad que encuentran, además del aceptable funcionamiento de la justicia. Mas aún, se da la paradoja de que Bátaro, un meteco, denuncia a otro meteco que lo ha agredido, cuando nunca antes lo había hecho un ciudadano, ουτος μέτοικός ἔστι, dice, “éste es un extranjero”, al que subestima como tal; lo llama Φρύξ, frigio, en forma peyorativa. Los frigios eran considerados en el mundo griego como esclavos “por naturaleza”, por lo tanto correspondía someterlos a servidumbre, y para que rindieran, tratarlos duramente. Un dicho común expresaba: “el frigio es bueno y es mejor servidor cuando es apaleado”(Φρύξ ἄνηρ πληγῆς ἀμείνων καὶ διακονέστερος); con este ‘axioma’ termina Bátaro su exposición con el matiz de la injuria.

Por lo que dice Bátaro, los extranjeros eran considerados según su procedencia, pero como lo mejor era parecerse lo más posible a un griego, tener un “estilo griego”, llegaban a cambiarse el nombre para disimularlo. Según Bátaro, el acusado se hace llamar Tales (un nombre griego) cuando su verdadero nombre era Artimes (Ἀρτίμης), de origen asiático.

Asimismo no todas las ciudades eran estimadas de la misma manera, Cos, por supuesto, es superior. En el discurso obsecuente de Bátaro hay marcada diferencia entre Cos, que es una verdadera ciudad, es decir, es griega y es libre, está bien administrada, sobre todo en la justicia (siempre adula a los jueces), y ciudades de segunda como Βρικίνδηρα (Briquíndera), pequeña ciudad-puerto de Rodas obligada a pagar impuestos a Atenas (en cambio Cos es autónoma), ο Ἄβδηρα (Abdera), objeto de burla por la supuesta estupidez atribuida a sus habitantes; ο Φασηλῖς (Faselis) en Panfilia, un país precisamente considerado no civilizado. Cos, en cambio, era un centro de cultura helenística, con escuela de retórica y renombrado santuario; con un activo intercambio de personas y cosas entre las ciudades del ámbito egeo y sobre todo con Alejandría. Dentro de la influencia política de los Lágidas, gozaba de una libertad y una prosperidad económica notables. Los Ptolomeos, Soter y Filadelfo, demostraron su preferencia

por la isla de excelente clima y fama en la ciencia médica; Berenice la eligió para dar a luz a Ptolomeo Filadelfo que la consideró como su patria, asegurándole la autonomía (de la que gozaba posiblemente desde -339) que incluso Roma respetó protegiendo su cultura y su comercio. Cos era la bella, la culta, la libre, donde no era lícito dañar a los demás.

Cuando escasea el trigo, situación no rara en las ciudades griegas, Cos puede comprarlo sin problemas. Así es como llegó Tales en su barco, trayendo un cargamento de cereal a la ciudad que carecía de él y vendiéndolo a buen precio. Tales es un joven comerciante en granos que puede darse el lujo de vestirse con ropa cara y a la moda y ser dueño de su propio barco. El puerto tendría una incesante actividad. La isla está en las rutas marítimas más frecuentadas. El establecimiento de Bátaro estaría cerca del puerto para aprovechar la afluencia de potenciales clientes de paso como Tales. A la noche se ilumina su entrada con una lámpara (con la que Tales provocó un principio de incendio). Bátaro no tiene vergüenza de su profesión pero, avaro y mezquino, se queja por pagar gran parte de lo que gana en el alquiler de su casa (los metecos no poseían bienes raíces), paga una 'trita', (cuyo valor no conocemos con exactitud). Varias veces Bátaro hace alusión al dinero y a diversas monedas circulantes, como asimismo a las diferencias personales causadas por el dinero, no por el nacimiento, lo que nos confirma a Cos como una ciudad de intenso movimiento comercial, con gran afluencia de mercaderes y de dinero, tanto en moneda internacional, como local, en oro o en plata o en cobre.

Bátaro alude a talentos (el barco de Tales vale cinco talentos), a minas áticas (la capa de Tales es de tres minas, lo que es un buen precio), a dracmas, y a la 'trita' ya nombrada.

Tales se nos presenta, según Bátaro, como un jovencito adinerado y prepotente, dedicado al comercio por las distintas ciudades del Egeo; que abusa de su juventud y de su fuerza; fatuo, quiere pasar por griego; gasta su dinero en ropa y diversiones. En esta ocasión llega de Ἄκη (Aké o Tolemaida, luego San Juan de Acre, Akko para los árabes).

Bátaro quiere que Tales lo indemnice por los daños que ocasionó en su persona, en su casa y en la joven. Los jueces, ciudadanos respetables y acomodados, muy conscientes de la importancia de su función, escucharían al principio divertidos el pleito que se les presentaba, se cruzarían miradas cómplices y sonrisas disimuladas. Luego se cansarían de la perorata de este meteco mal educado e ignorante, ridículo cuando quiere ser solemne. Pero de pronto se sobresaltan, cuando Bátaro para cumplir con el requisito de la evidencia en el juicio le dice a Mirtale que se descubra (¡nueva Friné!) para mostrar las lesiones sufridas por la prepotencia del joven. Le habla dulcemente, pero no por afecto, sólo le preocupa el dinero que pueda perder.

Por último los jueces se sentirían sumamente molestos cuando Bátaro paternalmente le dice a la joven que los considere como a sus padres o hermanos; ofendidos por tal desfachatez, la situación intenta ser cómica al pensar que los jueces pueden ser considerados parientes de una joven como Mirtale.

El realismo herondiano nos muestra una situación denigrante para la mujer, pero que era común y natural en la antigüedad, época en que una gran parte de los seres humanos eran sometidos a esclavitud, y donde la peor situación la vivía la mujer de condición servil que había logrado sobrevivir, pues estaba arraigada la costumbre de sacrificar o exponer a las niñas recién nacidas en beneficio de la supervivencia de sus hermanos varones. Estas jóvenes pobres o esclavas terminaban, por compra o por robo o inducidas por la miseria, a veces desde muy pequeñas, en sórdidos establecimientos como el que administraba Bátaro. Por supuesto que no era la suerte sufrida, en general, por la mujer nacida libre relegada al gineceo por gozar de una mejor posición económica (aunque también peligraba su supervivencia en favor de sus hermanos varones). Además la legislación castigaba severamente al proxeneta de niños libres. Por otra parte en la época helenística la mujer alcanzará una mayor libertad y relevancia. Pero esto no hace a la profundidad de la cuestión de reconocer la igualdad básica de los seres humanos, si bien en la época existen filosofías cada vez más difundidas que la afirman. Sin embargo esas ideas no llegan ni remotamente a

arraigarse en la mente de los hombres para liberar a una parte de la humanidad del sometimiento a una vida indigna. El caso de Bátaro era común, trae jóvenes de otras ciudades por compra, o por robo o simplemente porque las encuentra ya que la miseria no les permite sobrevivir de otra manera. Las trae como cargamento de mercaderías, así como Tales trae el suyo de trigo a la ciudad que lo necesita y como éste, les pone precio. Bátaro había traído a Mirtale, junto con otras jóvenes, desde Tiro (ἐκ Τύρου). Era simplemente un bien de uso con un determinado valor económico que se resiente ahora con los golpes recibidos y que luego disminuiría con la edad. En las expresiones de Bátaro es evidente esta apreciación, por eso un traductor sugiere un juego de palabras entre *περνός* (jamón) y *πόρνως* (prostituta), y que Bátaro diría que trajo “carne de puerca” desde Tiro.

Cos

La isla de Cos (o Kos) que perteneció en algún momento a la Turquía asiática, está al sur oeste de Asia Menor, próxima a Halicarnaso. Tiene 286 km². Es larga y estrecha. De terreno volcánico y suelo fértil. Desde Atenas, en avión, se llega en 50 minutos; desde el Pireo, en barco, en 14 horas. Las guías turísticas griegas ofrecen visitar en la isla el “Asclepieion”, el Santuario de Asclepios cuyos restos arqueológicos se encontraron en 1903 y que es el escenario del cuarto mimo de Herondas. También invitan a Cos en agosto, con una temperatura media de 22°, para asistir a las “Hipocratia”, fiestas locales con representaciones teatrales, veladas musicales, exposiciones de arte popular y con una representación del “juramento de Hipócrates”, ya que Hipócrates atendía a la sombra de un árbol en una plaza de la isla, elogiada por su clima.

Bibliografia

HERONDAS. *Mimes*. Texte établi par J. Arbuthnot Nairn, et traduit par Louis Laloy, Paris, Les Belles Lettres, 1928. Publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé.

ERODA. *I mimi di-*. Traduzione di Mario Chini, Lanciano, Carabba Editore, 1923.

HERODAE. *Mimiambi*. A cura di Giulio Puccioni, Firenze, "La Nuova Italia" Editrice, 1950.

“TESTAMENTUM PORCELLI”, UNA NOTA DE HUMOR

Elena Ciardonei de Pelliza

En todas las épocas, el hombre se ha reído de las cosas serias, ha intentado poner una nota de humor aun en lo más triste o conflictivo. La muerte es, en nuestra cultura, un tema del que estamos acostumbrados a hablar en serio. En el siglo IV, alrededor del 350, un autor, desconocido para nosotros, decidió hacer una broma alrededor del tema de la muerte, y parodió un testamento, documento relacionado con la muerte más que ningún otro.

Dado que el texto es breve, me parece útil que aparezca en este trabajo, para facilitar al lector su observación personal¹.

Testamentum Porcelli

1. *Incipit testamentum porcelli:*

M. Grunnius Corocotta porcellus testamentum fecit. Quoniam manu mea scribere non potui, scribendum dictavi.

2. *Magirus cocus dixit: “veni huc, eversor domi, solivertiator, fugitive porcelle, et hodie tibi dirimovitam”.* Coro-

5

*cotta porcellus dixit: "si qua feci, si qua peccavi, si qua vas-
cella pedibus meis confregi, rogo, domine coce, vitam peto,
concede roganti". Magirus cocus dixit: "transi, puer, affer
mihi de cocina cultrum, ut hunc porcellum faciam cruentum".*

10 *Porcellus comprehenditur a famulis, ductus sub die XVI Kal.
Lucerninas, ubi abundant cymae, Clibanato et Piperato con-
sulibus. Et ut vidit se moriturum esse, horae spatium petiit
et cocum rogavit, ut testamentum facere posset. Clamavit ad
se suos parentes, ut de cibariis suis aliquid dimitteret eis.*

15 *Qui ait:*

3. *"Patri meo Verrino Lardino do lego dari glandis
modios XXX, et matri meae Veturinæ Scrofae do lego dari
Lacornicae siliginis modios XL, et sorori meae Quirinae, in
cuius votum interesse non potui, do lego dari hordei modios*

20 *XXX. Et de meis visceribus dabo donabo sutoribus saetas,
rix[at]oribus capitinas, surdis auriculas, causicis et verbosi
linguam, buculariis intestina, esiciariis femora, mulieribus
lumbulos, pueris vesicam, puellis caudam, cinaedis musculos,
cursoribus et venatoribus talos, latronibus ungulas. Et nec no-*

25 *minando coco legato dimitto popiam et pistillum, quae me-
cum attuleram; de Theveste usque ad Tergeste liget sibi col-
lum de reste. Et volo mihi fieri monumentum ex litteris aureis
scriptum: 'M. GRUNNIUS COROCOTTA PORCELLUS
VIXIT ANNIS DCCCC.XC.VIII.S(EMIS). QUODSI SE-*

30 *MIS VIXISSET, MILLE ANNOS IMPLESSET.' Optimi
amatores mei vel consules vitae, rogo vos ut cum corpore
meo bene faciatis, bene condiatis de bonis condimentis nuclei,
piperis et mellis, ut nomen meum in sempiternum nominetur.
Mei domini vel consobrini mei, qui testamento meo interfus-
tis, iubete signari".*

35 *4. Lardio signavit. Ofellicus signavit. Cymminatus signa-
vit. Lucanicus signavit. Tergillus signavit. Celsinus signavit.
Nuptialicus signavit. Explicit testamentum porcelli sub die
XVI Kal. Lucerninas Clibanato et Piperato consulibus feli-*

I. Estructura del texto

Aunque el testamento propiamente dicho (líneas 16 a 40) está escrito con la solvencia de un conocedor de las normas legales, el texto completo que nos ocupa tiene una estructura que va más allá y que utiliza otros discursos. Observemos:

1. relato: líneas 1 - 3
2. comedia: líneas 4 - 9
3. relato: líneas 10 - 14
4. testamento: líneas 16 - 40

Incluye:

proverbio: líneas 26 - 27

epitafio: líneas 28 - 30

receta culinaria: 31 - 33

1. Comienza el relato. En la línea 2 se da el nombre del testador. El anuncio de la línea 1 espera hasta la 16 para hacerse efectivo. Es un relato en tercera persona; sin embargo, la 3ra. oración es una aclaración en 1ra. persona (líneas 2 y 3): el mismo *porcellus* es el sujeto de la advertencia al lector acerca de su obvia incapacidad para escribir. Este recurso recuerda la situación teatral del aparte, que establece una relación directa y cómplice entre el personaje y los espectadores.

2. Las líneas siguientes, 4 a 9, confirman este aire de comedia. Mediante un paralelismo triple (sujeto-verbo-discurso directo), somos testigos de una situación dramática:

a. en el primer miembro paralelo, el cocinero llama, reclama la presencia del *porcellus* y le anuncia que lo matará. Los adjetivos con que califica al *porcellus* son tales que lo describen y dan, a la vez, las causas del castigo que le espera: es *eversor*, el destructor que todo lo

da vueltas; *solivertiator*, el que anda esquivando furtivamente; *fugitivus*, huidizo. Es el retrato de un *porcellus* jamás quieto y siempre dañino.

Con la intención de parar este movimiento, el cocinero lo llama a su lado, *veni*, y refuerza la 'deixis' con *huc*, delimitando el espacio, y con *hodie*, remarcando el presente *dirimo*, el tiempo.

b. En el segundo miembro, aparece un *porcellus* humilde, un poco aturdido, que parece querer ignorar los errores que pudo haber cometido y que trata de minimizarlos. Se vale de variados recursos:

- . el uso del indefinido *qua* en triple anáfora condicional.
- . la anáfora misma, con homofonía de gutural, como el tartamudeo de un *porcellus* desconcertado: *si qua feci, si qua peccavi, si qua vascella...* (líneas 6 y 7)
- . el doble diminutivo *vascella*, "unos vasitos sin ningún valor".
- . la reiteración, la insistencia del pedido, mediante las formas *rogo, peto, concede roganti*, especialmente *rogo... roganti*, figura etimológica que encierra como entre pinzas la solicitud de clemencia.
- . el asíndeton entre los verbos arriba citados, para expresar el apuro, la preocupación, la necesidad de ser escuchado.

c) El tercer miembro paralelo muestra a un cocinero resuelto, que da órdenes, *transi, affer*, y que confirma su decisión con una dura homofonía de guturales, nasales y dentales que parece masticar:

... *de cocina cultrum, ut hunc porcellum faciam cruentum.* en la línea 9.

3. A partir de la línea 10, sigue el relato en 3ra. persona, aunque en línea 11, *ubi abundant cymae* es más bien una observación digna del *porcellus*, siempre atento a la comida.

La línea 15 nos hace volver al tema del testamento, que habíamos dejado en línea 3.

4. En la línea 16 comienza, por fin, el testamento. Siguiendo el esquema que marca la ley³, la fórmula establecida, los verbos *do lego dari*, en asineton, aparecen precedidos por el dativo de los herederos y seguidos por el legado, en acusativo, objeto directo de *do* y *lego*, sujeto de *dari*. Entre las líneas 16 y 20, la construcción se repite tres veces, en forma paralela.

La cantidad y calidad de los víveres de la despensa del *porcellus* hacen pensar en una situación económica floreciente⁴.

El párrafo más largo de la '*nuncupatio*' -líneas 20 a 24-, el don de sí mismo, presenta también estructura paralela de objetos indirectos y directos, pero los verbos *dabo donabo* aparecen una sola vez; el texto adquiere rapidez y gracia, al acercarse a los herederos a su herencia, doce veces.

Es interesante observar que en las líneas 16, 17 y 19 aparecen los verbos en presente *-do lego dari-*, mientras que en 20 *dabo donabo* están en futuro: nada descuida el *porcellus*, que sólo dará sus vísceras cuando haya muerto pero que ya, ahora, puede regalar sus víveres.

El ritmo ágil del texto se desacelera en la línea 24, donde aparece el personaje odiado, el enemigo, claramente marcado con homofonía de 'o', aprovechando el gerundivo *nominando* negado por *nec*. El cerdito no puede dejar de hacerle una última travesura: le devuelve, testamento mediante, lo que le había robado de la cocina.

Decíamos que el testamento incluye otros discursos. Veamos:

a. en las líneas 26 y 27, el *porcellus* dedica al cocinero un proverbio que parece, otra vez, un guiño al espectador, que en este punto reiría, puesto, como siempre en la comedia, del lado del pícaro.

b. la segunda parte del testamento -líneas 28 a 30-, expone el deseo del *porcellus* de que se le rinda un homenaje, y para eso dicta su propio epitafio. Estamos ante una inscripción funeraria, ya de muy larga tradición. El epitafio dice solamente su nombre completo y que era un *porcellus*, pero la edad se oculta en una exageración desmedida. El nombre del muerto, el cargo *-porcellus*, lo que fue en vida- y los años que vivió: hasta aquí el epitafio está correctamente formulado. Lo que sigue, refuerza el tono de parodia.

c. las líneas 31 a 33, otro pedido del *porcellus*, ofrecen casi una receta de cocina, también ella 'condimentada' con dos figuras etimológicas dispuestas en paralelo:

bene condiatis... bonis condimentis (línea 32)

y una finalidad expresada con solemne homofonía nasal:

ut nomen meum in sempiternum nominetur (línea 33)

encerrada por *nomen...nominetur*, figura etimológica.

La firma de los testigos, -ampliada por la repetición de los *signavit* repetidos en miembros paralelos-, y la fecha están al final del documento, como era de práctica, aunque esta última se adelantó ya en el momento de la captura, en líneas 10 a 12.

II. La lengua

Buen conocedor del latín, el autor del *Testamentum* busca en el repertorio de esta lengua en su época los sustantivos relacionados con el cerdo y la cocina para crear nombres propios. Sólo los nombres de las ciudades, el de las calendas y los de la hermana y los testigos Celsinus y Nuptialicus escapan a esta constante.

Gran parte de la gracia del texto se apoya en esa relación. Pero el autor también crea algún adjetivo *-solivertiator-*, usa algún sustantivo que podría tener doble sentido *-lumbuli-*, ordena las palabras para destacarlas en paralelismos o para que suenen en el oído con determinados

sonidos, como ya hemos advertido.

Veamos ahora algunos detalles de la lengua del *Testamentum*.
Los números a la izquierda remiten a las líneas del texto.

1. *porcelli*. de *porcus*; doble diminutivo, por *porculus*. Del habla común.
2. *Grunnius*. *grunnio*, *ire*: gruñir, en especial el cerdo.
Corocotta. *crocotta*, *ae*: especie de hiena.
4. *magirus*, *i*. cocinero.
solvvertiator, *oris* (*solum - verto*), 'hápx'
6. *vascella*. *vascellum*, *i*. doble diminutivo, de *vas*, *vasis* y *vasculum*, *i*, clásico el primero, posterior el segundo.
9. *cocina*, *ae*: cocina.
11. *Lucerninas*. *Lucerninae Kalendae*: Calendas luminosas, 'hápx'.
cymae. *cyma*, *ae*: brote de col; nabiza, rebrote.
Clibanato. *clibanus*, *i*: tortera, tartera, horno.
Piperato. *piperatus*, *a, um*: sazonado con pimienta.
16. *Verrino*. *verrinus*, *a, um*: de cerdo.
Lardino. *lardum*, *i*: tocino.
17. *Venturinae*. nombre gracioso (¿la viejita?) de la madre del *porcellus*. 'hápx'.
Scrofae. *scrofa*, *ae*: cerda, marrana, pero también sobrenombre romano ya en Cicerón.
19. *votum*, luego *vota*: boda.
21. *rixatoribus*. *rixator*, *oris*: del clásico *rixa*, *ae*: disputa, diferendo.
capitinas. cerdas de la cabeza. ¿Hápx?⁵
22. *buculariis*. *buculus*, *i*; buey joven, diminutivo de buey (*bos*); 'salchicheros'⁶.
esiciariis. *isiciarius*, *ii*: salchichero, de *isicium e insicium*: salchichón.
23. *lumbulos*. *lumbuli*, *orum*: riñoncitos, filet; diminutivo de *lumbus*, *i*, riñón, clásico. Pers., 1,20: órganos genitales.

25. *popiam* ¿cuchara? ¿mortero? ¹.
26. *liget. ligo, are*: Ovidio y posteriores.
27. *de reste*. complemento de instrumento, con *de*.
31. *vel*. disyuntivo o copulativo, por extensión de uso.
36. *Lardio*. ver arriba *Lardinus*.
Ofellicus. ofella, ae: diminutivo de *offa, ae*: bocado, trozo de comida; bocadito.
Cyminatus. cuminatum, i: mezcla, guiso de comino, salsa de comino.
37. *Lucanicus. lucanica, ae*: longaniza.
Tergillus. tergilla, ae: la familia del cerdo; chicharrón⁸
38. *explicit, explicitus est*: se terminó.

* * *

Sin duda, el *Testamentum porcelli* es un texto que merece una lectura detenida. Sin que morfológica o sintácticamente presente rasgos demasiado llamativos -su autor es un hombre culto, tal vez hombre de leyes-, el uso de tantas formas no clásicas, algún *hápax* y los nombres graciosos de los personajes le otorgan gran interés.

Pero, además, es bueno encontrar un texto que nos haga reír. *Feliciter*, como dice el *porcellus* al terminar el testamento, y con recursos tan legítimos. Mucho tiempo antes Cicerón había escrito a Atico (y Gaffiot lo consigna) respecto a *condio*⁹:

Hilaritatem illam, qua hanc tristitiam temporum condiebamus...

Valdrá la pena que, también nosotros, condimentemos con gestos positivos, de alegría, de fe, la dureza de nuestros propios tiempos.

NOTAS

1. El texto que se publica es el que aparece en Manuel DIAZ Y DIAZ. *Antología del latín vulgar*. Madrid, Gredos, 1962, pp. 54-56.

2. Traducción. Testamento del cerdito:

M. Grunnio Corocotta, el cerdito, testó. Ya que no pude escribir con mi mano, dicté para que escribieran.

El cocinero Magiro dijo: "¡Ven acá, destructor de mi casa, que siempre me esquivas, cerdito huidizo! ¡Hoy te mato!"

El cerdito Corocotta dijo: "Si algo hice, si cometí algún error, si rompí uno que otro vasito con mis patas... te ruego, señor cocinero, te pido la vida, atiende al que te ruega!"

El cocinero Magiro dijo: "Ve, muchacho, tráeme de la cocina el cuchillo, para hacer de este cerdito una carnicería!"

Los esclavos apresan al cerdito, y lo llevan al suplicio el día 16 antes de las Calendas Lucerninas, cuando abundan los brotes de col, durante el consulado de Clibanato y Piperato.

Cuando comprendió que iba a morir, pidió una hora de gracia y le rogó al cocinero que le permitiera testar. Llamó a sus padres para dejarles algo de sus viveres.

Y dice:

"A mi padre, Verrino Lardino, doy, lego, le sean dadas treinta medidas de bellotas; y a mi madre, Veturina Scrofa, doy, lego, le sean dadas cuarenta medidas de harina flor de Lacónica; y a mi hermana Quirina, a cuya boda no pude asistir, doy, lego, le sean dadas treinta medidas de cebada.

Y de mis vísceras daré, donaré, a los zapateros, la piel; a los pendencieros, las cerdas de la cabeza; a los sordos, las orejitas; a los picapleitos y charlatanes, la lengua; a los salchicheros, los intestinos; a los choriceros, los perniles; a las mujeres, los lomitos; a los niños, la vesícula; a las niñas, el rabo; a los afeminados, los músculos; a los corredores y cazadores, los talones; a los ladrones, las uñas. Y al cocinero del que prefiero no hablar, como legado le devuelvo el mortero y la mano que me había llevado. ¡Que se ahorque con una cuerda fuerte desde Theveste a Tergueste!

Y quiero que levanten para mí una lápida escrita con letras de oro": "M. Grunnio Corocotta, el cerdito, vivió novecientos noventa y nueve años y medio. Porque si hubiera vivido la otra mitad, hubiese completado mil años".

Mis mejores afectos y cónsules de mi vida, os ruego, preparad bien mi cuerpo y condimentadlo con buenos condimentos de almendras, pimientas

y mieles, para que mi nombre sea renombrado eternamente.

Amigos y primos míos, que sois testigos de mi testamento, ordenad que se firme”.

Lardio firmó. Ofélico firmó. Ciminato firmó. Lucánico firmó. Terguilo firmó. Celsino firmó. Nuptiálico firmó. Terminó el testamento del cerdito el día 16 antes de las Calendas Lucerninas, durante el consulado de Clibanato y Piperato, con felicidad.

* * *

3. El testamento era, entre los romanos, un documento que se hacía por libre voluntad. El que nos ocupa, del tipo *per aes et libram*, había nacido como declaración solemne, oral, que hacía imprescindible la pronunciación de ciertas palabras, delante de testigos. Con el tiempo, el uso requirió que se hiciera por escrito y que se sellara delante de testigos. Este tipo de testamento era un acto civil, accesible a las mujeres y a los plebeyos en general. La parte esencial del testamento era la *'nuncupatio'*, es decir la declaración solemne de herederos. Los testigos debían ser cinco (hasta 439, cuando el número se llevó a siete). Los que no sabían escribir y los impedidos -ciegos, sordos, mudos-, debían testar delante de siete testigos y de un notario, el *tabularius* de su ciudad. *Porcellus*, que no puede escribir su testamento, llama al notario y testa ante siete testigos, que firman al pie del documento.

4. El *modius* era la unidad de medida para los sólidos. Su capacidad era de 8,754 litros.

5. Trad. de M. DIAZ Y DIAZ, *op.cit.*, p. 220.

6. Trad. de M. DIAZ Y DIAZ, *op.cit.*, p. 55.

7. DIAZ Y DIAZ traduce 'cuchara', pero es interesante la versión de E. FORCELLINI, *Totius latinitatis lexicon*, Prati, 1875. En el tomo III, p. 759: *Ita etiam in alia Inscrip. M. Grunni Corocottae Porcelli... popam... legendum videtur 'copam'; ibi enim est pro 'cupam', nempe mortarium.* Y en el tomo I, p. 915: *copa pro cupa videtur significare mortarium.*

8. DIAZ Y DIAZ traduce 'chicharrón'. *Op.cit.*, p. 56.

9. Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré Latin-Français*. Paris, Hachette, 1934, p. 379. *Cic. Att.* 12, 40, 3.

LA PERSONALIDAD DE MECENAS A TRAVES DEL POETA HORACIO

*Dolores Granados de Arena
Laura López de Vega*

El mecenazgo

Hay una anécdota de Simónides (556 a.C.) -considerado el primer poeta que recibió pago por sus poemas- que dice:

“Los sabios pasan el tiempo ante la puerta de los ricos”¹.

Pausanias (s.II d.C.) daba por hecho que la protección de los poetas había existido siempre y cita nombres de los que vivieron al amparo de reyes². Estas dos referencias prueban que ya desde muy antiguo el hombre de letras, el artista, necesitó del amparo de los ricos para poder crear sin la zozobra que significa la preocupación por el sustento diario. Esto significó también, y con frecuencia, pérdida de libertad individual y obsecuencia. Algo parecido deja entrever Horacio

cuando alaba la libertad del hombre de campo:

... *forumque uitat et superba ciuium
potentiorum limina.*

Epod. II, 7-8*

(... evita el foro y los umbrales orgullosos de los ciudadanos poderosos).

Sabemos que la poesía tuvo un esplendoroso apogeo en Alejandria con Ptolomeo, general de Alejandro que a su muerte gobernó Egipto con el título de rey. En los últimos años de su reinado fundó el famoso Museo y la gran Biblioteca de Alejandria y atrajo hacia allí a los más famosos sabios y poetas de aquel tiempo para que pudieran dedicarse sin trabas a sus creaciones.

También fueron muy importantes algunos tiranos de ese tiempo que se ganaron alta reputación porque dieron un fuerte impulso al proceso de educación producido al caer el dominio de las oligarquías aristocráticas. Ellos intensificaron enormemente la vida cultural de su tiempo y es sabido que casi todos los poetas de entonces vivieron en las cortes de los tiranos: Anacreonte, en la corte de Policrates de Samos; Pindaro y Baquilides, en la de Hierón de Siracusa; Simónides, en la de Atenas cerca de Pisístrato y más tarde en la de Hierón. Desde la época de Pisístrato se realizaron las grandes Panateneas y él o su hijo Hiparco reglamentaron la lectura de los poemas de Homero, coleccionados hasta el momento en esos grandes fes-tivales.

En Roma, en los últimos años del s. III a. C. se comienza a notar una gran influencia de pedagogos griegos sobre los jóvenes romanos mejor dotados. Polibio, por ejemplo, por su profunda cultura fue recibido en las más distinguidas casas, particularmente en la de Paulo Emilio -el vencedor de la guerra de Macedonia- quien le confió la

(*) Hemos seguido la edición *Belles Lettres* para los textos de *Epodos*, *Odas* y *Sátiras*. Para los textos de las *Epístolas* hemos seguido la edición Garnier.

educación de sus hijos Fabio y Escipión el Menor de quien llegó a ser consejero. Otro Escipión, el Africano, había aunado acabadamente en sí una profunda influencia griega y un natural absolutamente romano: era un héroe sin duda; riguroso, austero, frío y reflexivo como para no seguir más que el consejo de la razón, instruido, piadoso y moderno. Inclinado a las letras y a las artes, amaba la cultura griega pero también tenía el sentimiento omnipotente de la nacio-nalidad romana.

El filohelenismo se apodera de la aristocracia dirigente de Roma y el más grande estímulo para su fructificación parte del círculo de los Escipiones, aristocrático círculo de amigos animado por el sentimiento de que

“la ‘debilidad’ de las naciones consiste en rehuir los influjos foráneos y su ‘fortaleza’ en señorearlos”.

Alrededor de Escipión Emiliano, quien se entrega al servicio del Estado con todas las virtudes tradicionales que exigía el mos maiorum, pero que lleva la vida privada más elegante y refinada que se vio en Roma hasta ese momento, se reúne un grupo intelectual muy variado: Lelio, Terencio, Lucilio, Polibio, etc.

El poeta Enio también impulsó a los itálicos en la dirección neo-helénica: adoptó el hexámetro griego en lugar del verso saturnio (el verso romano más antiguo) con lo que influyó en gran manera en los poetas posteriores y vivió de la munificencia de Paulo Escipión y de otros fervientes partidarios del helenismo. Precisamente un pasaje de Enio, Annales, libro VII, citado por Aulo Gelio⁴, habla acerca del ingenio y afabilidad que exige la amistad de los grandes, es decir que Enio nos dará la primera descripción de las relaciones de un escritor latino con su protector ilustre al que conviene alabar: “(El protector) ... llama a su lado a un hombre con quien se había complacido muchas veces en compartir su mesa cuando estaba cansado de los trabajos del día, y en hablar con amabilidad de los asuntos de la República, de las agitaciones del foro y de las deliberaciones del Senado; hombre ante

quien trataba con confianza los asuntos grandes, pequeños o baladies, mezclando la malicia con la bondad, según le agradaba y no temiendo indiscreciones; con quien saboreaba profundo regocijo en la conversación a solas o de otra manera; alma en que ni siquiera había sombra de pensamiento criminal; ligero, pero no maligno; instruido, fiel, dulce, elocuente, satisfecho de su estado; dichoso, con buen sentido, oportuno, de carácter complaciente, comedido en la conversación, que sabe muchas cosas que el tiempo ha envejecido o enterrado, que conoce las costumbres del día y de los tiempos antiguos, instruido en las leyes de nuestros mayores, divinas y humanas; en fin que puede decir mucho y callar mucho”.

Aulo Gelio añade que éste es un amigo que viene bien a los hombres colocados en altos puestos ya por el nacimiento, ya por la fortuna. Fulvio Nobilior, de quien era protegido Enio, lo llevó con él a su campaña así como los reyes helenísticos habían llevado a los poetas para celebrar sus hazañas. Precisamente el último libro de los *Annales* de Enio trataba de las hazañas de Fulvio Nobilior, actividad ésta -la de celebrar las hazañas de hombres famosos- que Cicerón consideró en su momento como una elevada tarea de poetas.

Pero inevitablemente tenía que producirse en Roma una reacción nacionalista contra la gran influencia griega. El Senado por medio del *Senatus Consultum de Bacchanalibus* prohibió esos cultos en el 186 a.C y en el 181 a.C. fueron quemados los libros pitagóricos: para los romanos todo lo que viene de los griegos parece corrompido y contribuye a la molicie. En el 155 a.C. la llegada de la embajada de los filósofos Carneades, Critolao y Diógenes supone un gran acontecimiento cultural pero también un peligro de destrucción de las antiguas costumbres y finalmente se logra su expulsión. El viejo Catón representa brillantemente la lucha nacional contra la penetración griega. Con gran éxito introduce el uso de la lengua latina en la historiografía y con ello se granjea inmensa gratitud. Tiene asimismo el mérito de haber traído a Roma al poeta Enio a quien conoció en Calabria.

Años más tarde Augusto da un lugar preponderante a la literatura en su programa de gobierno, porque comprende que tiene

poder para cimentar la unidad del imperio propagando en las Provincias una cultura común. Augusto protege personalmente a los poetas, escucha la lectura de lo que están creando, asiste a las lecturas públicas, instituye concursos de poesía. Es sabido, por ejemplo, que Virgilio leyó sus *Geórgicas* a Augusto en el 29 a.C. y que Mecenas lo secundó cuando le faltaba el aliento. Logró en su gobierno un esplendor parecido al de Pericles en Atenas gracias a sus dos consejeros: Agripa, que abrió numerosas vías de comunicación, trazó acueductos, hizo construir el Panteón y las Termas, etc. y Mecenas que buscó los espíritus elevados como el de Virgilio, Horacio, Vario, Propercio, etc. y los atrajo a su círculo.

Valerio Mesala y Asinio Polión también formaron sus propios círculos y desempeñaron primeros papeles en la vida cultural de Roma. Polión creó la primera Biblioteca Pública de Roma sobre el Aventino (38 a.C.) y abrió al público su propia colección de obras de arte para que pudieran ser admiradas. Plinio, *Historia Natural*, 36, 23 dice:

Spectari monumenta sua voluit.

(Quiso que sus propias obras de arte fueran admiradas.)

Polión introdujo además la costumbre de organizar sesiones en las que los autores daban a conocer las primicias de sus obras todavía inéditas a un público escogido; él mismo facilitaba los salones de su casa, se enviaban invitaciones y se asistía como a un teatro. Precisamente en este círculo de Polión Virgilio lee su *Bucólica IV* y en la *Bucólica II*, 84 le canta a su reconocimiento ya que él le habría sugerido la composición de las *Bucólicas*.

Valerio Mesala formó un círculo distinguido y restringido al que pertenecieron Tibulo, Emilio Macer y otros. Se sabe que Horacio y Virgilio frecuentaban todos esos círculos.

A través del tiempo hubo otros protectores que por generosidad o por interés propio -para dar lustre a su nombre- se rodearon de poetas. Pero quien se lleva la palma en esto de apoyar e impulsar a los artistas y escritores a punto tal que desde la antigüedad hasta hoy, solamente

su nombre ha pasado a ser el apelativo de “todo hombre rico dedicado al patrocinio de las artes”, es sin duda Cayo Cilnio Mecenas. Para confirmar la importancia de la existencia de los mecenas recordamos aquí que hace pocos días, en una entrevista periodística, nuestro Draghi Lucero se refería a “esta época crítica en la que encontrar editor o Mecenas se hace casi imposible”⁵.

Según Bickel el nombre de Mecenas aparece por primera vez con la significación apelativa de protector de poetas y artistas en una alabanza poética de un autor desconocido a Calpurnio Pisón, poeta que actuó en la corte de Nerón:

Tu mihi Maecenas tereti cantabere versu.

(*Laus Pis.*, 248)

(Tú para mí un Mecenas, serás ensalzado con verso delicado).

Por su parte Marcial nos dirá en el Epigrama VIII, 55,5:

Sint Maecenates, non deerunt, Flacce,

Marones.

(Que haya Mecenas, no faltarán, Flaco, Virgilio).

Si bien Mecenas no hizo nada nuevo sino seguir esa antigua tradición que hemos delineado más arriba, es evidente que no sólo supo elegir a los mejores poetas para atraerlos y ponerlos al servicio de la revolución cultural que se proponía Augusto, sino que tuvo por ellos un profundo y esencial respeto, de modo tal que ellos pudieron conservar su independencia. En ninguna época fueron tan grandes la conciencia artística y la independencia espiritual de los escritores romanos. Dice Gonzague de Reynold⁶: “Sirven sin ser siervos, por convicción y entusiasmo, pues de otro modo no estarían inspirados”.

Pierre Grimal, por su parte, aclara: “Esa independencia de los poetas agrupados en torno a Mecenas quizás sea el rasgo más notable de todo este período... Mecenas les procuró a todos ellos seguridad y bienestar. Les dio además bienes más preciados aún su amistad y el sentimiento de su propia dignidad... Lo que Mecenas entrega a uno no se lo quita a otro. Ninguna condescendencia de parte del ‘maestro’, sino

el respeto absoluto de la libertad personal⁷⁷.

Los poetas protegidos por Mecenas, quien sentía una inclinación ideal al buen gusto, fueron los mejores, especialmente Virgilio, Horacio y Propertio. El protector hubiera querido que uno de ellos al menos inmortalizara las hazañas guerreras de Octavio. Se habla de su insistencia ante los poetas en ese sentido, pero no lo logró y Augusto no tuvo su propia epopeya. E.J. Kenney⁸ dice que no puede afirmarse que todo 'augustanismo' en la literatura augústea represente "una línea de partido" dirigida desde arriba. Tito Livio, que no pertenecía a ningún círculo ni a ningún Mecenas, escribió una historia que en muchas de sus características fundamentales es tan 'augústea' como la *Eneida*.

Cayo Cilnio Mecenas

Cayo Cilnio Mecenas, descendiente de antiguos reyes, pertenecía a la familia de los Cilnii, de Arezzo, Etruria. Este origen lo atestigua Horacio cuando en la *Odas*, I, 1 lo llama:

Maecenas atavis edite regibus...

Hor. *Odas* I, 1, 1.

(Mecenas, nacido de antepasados reyes...)

Su nacimiento puede ser fijado entre el 76 y el 69 a.C. Había recibido una excelente educación intelectual, en la que confiaba absolutamente. Dion Casio da testimonio de esto cuando en sus *Historias* II, 26, 6 nos entrega estas palabras de Mecenas: "Son los ignorantes y aquellos que no son dueños de sus pasiones las personas de quienes debe desconfiarse; ... los que han sido educados e instruidos no decidirán jamás mostrarse injustos respecto de los otros".

Era por su refinamiento, un hombre de ciudad; lo más opuesto a un campesino. Era rico por los bienes familiares que aumentaron sin duda por los beneficios de las proscipciones y la guerra. Vivía en

medio del lujo. Parece haber tenido la apariencia de un afeminado sobre todo por su forma de vestir. Séneca, un verdadero detractor de Mecenas, en la Epístola 114 nos habla de su aspecto:

... in omni publico coetu sic apparuerit ut pallio velaretur caput... comitatus... spadones duo, magis tamen viri quam ipse.

Sén. Epist. 114, 6

(... aparecía en toda asamblea pública de modo que su cabeza estaba velada con un manto... acompañado... de dos eunucos, con todo más hombres que él mismo.)

Estuvo muy cerca de Octavio tanto por simpatía como por patriotismo, pero nunca buscó el poder personal ni aceptó cargos oficiales. Sin embargo, dos veces en su vida, en las dificultades que acarrea la guerra de Sicilia contra Sexto Pompeyo y cuando Octavio fue a combatir contra Antonio, estuvo encargado oficialmente de ejercer la autoridad pública. Participó en las negociaciones para formar el segundo triunvirato; tomó parte en la batalla de Filipos, en la que consta que actuó con gran valentía. Tuvo un importantísimo papel en la conclusión del tratado de Brindis y en el de Tarento. Los años que precedieron a la victoria de Accio lo obligaron a participar en los esfuerzos de Octavio y a desarrollar una energía increíble. Veleyo Patérculo en *Res Gestae divi Augusti*, cuenta que cuando la seguridad del Estado lo requería, ninguno era más activo que Mecenas:

... ubi res vigiliam exegerat, sane exsomnis, providens atque agendo sciens simul.

Res Gest., II, 88, 2

(... cuando la circunstancia había exigido desvelo, se manifestaba completamente despierto, cauto y conocedor de la acción al mismo tiempo.)

Era amante de los jardines. Se hizo construir en el Esquilino un

palacio rodeado de fuentes y bosquecillos que a su muerte pasó a ser la casa de los Césares y desde la que más tarde Nerón contemplaría el incendio de Roma. El terreno utilizado era un antiguo cementerio que él saneó con enormes cantidades de tierras, y el parque de los Esquilinos, con los bosquecillos que hizo plantar, las aguas cantarinas, los pabellones decorados armoniosamente, enseguida se hizo famoso. Horacio nos habla hiperbólicamente de este palacio al considerarlo cercano a las nubes:

*Fastidiosam desere copiam et
molem propinquam nubibus arduis,...*

Hor. *Odas* III, 29, 9-10

(Abandona la abundancia fastidiosa y el palacio cercano a las altas nubes, ...)

La urbanización y limpieza del execrado Esquilino, en otro tiempo sitio aborrecido donde los ladrones labraban sus cuevas, las hechiceras sus antros, sus sepulturas los esclavos, dio ocasión a Horacio para decirnos:

*Nunc licet Esquiliis habitare salubribus atque
aggere in aprico spatari, quomodo tristes
albis informem spectabant ossibus agrum.*

Hor. *Sát.* I, 8, 14-16

(Ahora se puede vivir en las Esquilias saneadas y pasearse sobre el talud soleado donde en otro tiempo contemplaban tristes el campo informe de blancos huesos.)

A pesar de sus muchas relaciones amorosas, se casó con una mujer a la que adoraba, Terencia, conocida con el nombre poético de Licimnia. Muchas veces se rompieron los vínculos entre los esposos, pero siempre se recompusieron. Se sabe que Terencia acompañó a Augusto a la Galia, según testimonio de Dión Casio. Se sabe que tampoco Augusto fue un modelo de fidelidad conyugal; tenía caprichos

amorosos que no duraban mucho pero su amor por la mujer de Mecenas parece haber sido profundo. Esta relación trajo un enfriamiento en la amistad de Mecenas con el emperador, pero ésta no llegó a romperse nunca.

Mecenas fue también escritor; había un gran amaneramiento en sus versos, oscuros a fuerza de rebuscados. Jean Bayet⁹ cita como de Mecenas un poema sobre los adornos, una *Octavia*, una *Historia de los animales*, un *Tratado de las piedras preciosas* y diálogos. Séneca en su *Epístola 19* a Lucilio habla de un *Prometeo* escrito por Mecenas. Bardon¹⁰ no duda en ver en Mecenas el primero en el tiempo de los barrocos latinos. Busca, siguiendo las enseñanzas de los *neoterói* los términos raros, pintorescos, curiosos; desgrana sonoridades extranjeras y ubica palabras según una armoniosa sinuosidad:

*Lucentes, mea vita, nec smaragdos
beryllos mihi, Flacce, nec nitentes
nec percandida margarita quaero
nec quos thynica lima perpolivit
anulos neque iasprios lapillos.*

Frag. I, B

(No busco para mí, mi querido Flaco, ni brillantes esmeraldas ni resplandecientes aguamarinas, ni blanquísimas perlas, ni anillos a los que pulió la lima bitinia, ni piedras de jaspé.)

Para él lo barroco del estilo no es un *divertimento* sino que responde a lo barroco de su espíritu. Utiliza a ultranza la complicación de la forma, intensifica los significados con preposiciones y la acumulación de coordinantes para traducir también la acumulación de sus sentimientos y la inestabilidad angustiosa de su alma.

Mecenas compone también un *Symposium* en el que hace hablar a Virgilio, Horacio y Mesala quien es el que pronuncia un elogio del vino

... idem umor ministrat faciles oculos, pulchriora reddit omnia et dulcis iuventae reducit bona:

(... el mismo líquido proporciona ojos afables, vuelve más hermosas todas las cosas y vuelve a traer los bienes de la dulce juventud:)

Como Mesala juega un papel análogo en Horacio, *Odas* III, 21, Bardon conjetura que Mecenas ha podido ejercer aquí alguna influencia sobre Horacio.

J.M. André¹¹ considera que con el tiempo su estilo tendió a liberarse de la sobrecarga barroca y en la última parte de su vida hubo una inspiración a la clasicidad, como si el protector ensayara seguir a sus protegidos. A nosotros nos resulta difícil juzgarlo como escritor porque sólo conocemos pocos fragmentos muy desmembrados, citados por Séneca, Servio, Quintiliano, Suetonio, etc., que impiden conclusiones claras. Hemos manejado también esos fragmentos en el trabajo de Jean Marie André *Mécène écrivain*.

Mecenas era de salud delicada. Se habla de sus fiebres continuas y de su insomnio permanente. Vivió obsesionado por la idea angustiosa de la muerte. Si bien su personalidad ofrece todos los aspectos de un epicúreo (pensamos en su gusto por los jardines, su alejamiento de los cargos públicos, su hondo sentido de la amistad), en algo no se comporta como tal y es precisamente en su incoercible temor a la muerte. Séneca cita versos suyos que lo prueban y considera un deseo vergonzoso el querer prolongar la vida a toda costa:

*Debilem facito manu, debilem pede coxo,
tuber adstrue gibberum, lubricos quate dentes;
vita dum superest, bene est; hanc mihi, vel acuta.
si sedeam cruce, sustine.*

Epíst. 101,11

(Hazme inválido de la mano, inválido de pie cojo, dame una joroba, golpéame los dientes movedizos; mientras vida quede, está bien, consérvamela, aunque estuviera sentado sobre una aguda cruz.)

Mecenas murió pocos meses antes que Horacio, quien había predicho en las *Odas*, II, 17 que no le sobreviviría mucho tiempo. Conocemos unas *Elegías* a Mecenas, que ocupan el séptimo lugar en el *Apéndice Virgiliano* pero que no tienen nada que ver con la creación propia del Mantuano ya que éste murió once años antes que su benefactor. Se sabe que fueron escritas en el año 8 a.C. por un cliente de Lolio (cónsul el 20 a.C.). De la *Elegía* II transcribimos algunos versos que nos dan a conocer las últimas palabras de este gran protector de poetas:

*Sed tamen hoc satis est: vixi te, Caesar, amico
et morior...*

Eleg. II, 11-12

(Pero, con todo, esto es suficiente: he vivido y muero, César, siendo tú mi amigo.)

... semper ero, semper si meminisse voles.

Eleg. II, 18

(... siempre estaré, siempre, si quieres recordarme.)

Mecenas a través de Horacio

Hemos tratado de recoger de los textos de Horacio algunos rasgos de Mecenas que ayuden a delinear su personalidad, desde la perspectiva del poeta por el que el protector sintió una especial predilección. Creemos que a través del venusino llegaremos a conocer y a valorar el carácter de Mecenas y a comprender la calidad de la influencia que ejerció.

Horacio dedicó a Mecenas la primera pieza de cada una de sus obras: el primero de sus *Epodos*, la primera Oda de sus libros de *Odas*, la *Sátira* 1 del primer libro de las *Sátiras*, la *Epístola* primera del libro primero de las *Epístolas*. Esto es una prueba evidente de la sinceridad de su afecto por el amigo entrañable. Se trata de una dedicatoria consciente, como se infiere de los primeros versos de *Epístolas* I, 1:

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,

.....

.....*Maecenas*.....

(Oh tú, Mecenas, celebrado por mí con mis primeros versos y que debes ser celebrado por los últimos...)

El sentimiento de su amistad con Mecenas está expresado con los más diversos matices y en los más diversos aspectos. Por amistad, el poeta quiere apartarlo de sus preocupaciones de hombre de Estado:

*... parce privatus nimium cauere et
dona praesentis cape laetus horae,
linque seuera.*

Odas III, 8, 26-28

(... como particular, deja de inquietarte en demasía y toma, alegre, los regalos de la hora presente, abandona los pensamientos austeros.)

Por su inquebrantable amistad, Horacio le asegura que no va a sobrevivirle mucho tiempo:

*Cur me querellis exanimas tuis?
nec dis amicum est nec mihi te prius
obire, Maecenas, mearum
grande decus columenque rerum.*

Odas II, 17, 1-4

(¿Por qué me quitas la vida con tus lamentos? No es placentero a los dioses ni a mí, que tú mueras primero, Mecenas, adorno y soporte ilustre de mis bienes.)

El primer verso revela la constante demanda de apoyo moral que Mecenas, por su angustia de vivir y su temor a la muerte, requeriría de Horacio. En cambio el tercero y el cuarto dejan traslucir el

incuestionable apoyo que el cliente recibía de su protector y que aparece expresado de modo muy semejante en la Oda I, 1, 2:

o et praesidium et dulce decus meum,...
(oh, no sólo mi apoyo sino también mi dulce gloria,...)

Su profunda amistad lo lleva a llamarlo “una parte de su alma”:

*A! te meae si partem animae rapit
maturior uis...*

Odas II, 17, 5-6

(¡Ay! si una fuerza prematura te arrebatara a ti, una parte de mi alma...)

Esta amistad era recíproca. Existe un epigrama que revela el gran afecto que Mecenas profesó a Horacio:

*ni te visceribus meis, Horati,
plus iam diligo, tu tuum sodalem
nimio videas strigiosorem¹²*

(Si no te quisiera más que a mi vida, Horacio, tú podrías ver a tu amigo demasiado macilento)

Hay también un pedido de Mecenas a Augusto que corrobora su entrañable cariño por el venusino:

Horati Flacci, ut mei, esto memor...
(Acuérdate de Horacio Flaco como de mí...)

Como observa Sellar¹³ la amistad con Mecenas tendió a desarrollar también las cualidades de Horacio. Hay una gran diferencia de tono entre el innoble encono de las invectivas contra Canidia o la tosca personalidad que se revela en *Sátiras*, I, 2, situadas entre sus composiciones más antiguas (años 38 y 37 a.C.), y la genialidad de las

composiciones escritas después de su amistosa intimidad con Mecenas.

Estas últimas revelan los progresos de un alma que se vuelve poco a poco dueña de ella misma y llega a juzgar sin pasión a los hombres y a la vida.

A pesar de tantos versos que Horacio escribe en su honor, podemos conocer pocos aspectos nuevos de la personalidad de Mecenas a través de ellos, pero son importantes y siempre positivos. ¿Por qué no criticó sus defectos, como lo haría Séneca? ¿No los vio porque lo enceguecía su afecto? ¿No los quiso ver? ¿Los consideró comunes a muchos de sus conciudadanos o más bien pensó que no opacaban en nada las virtudes del amigo? Son reveladores los vocablos que acompañan al nombre de Mecenas: *rex, pater, docte, care, grande decus, dulcis amice, candide, beate, dilecte, iocose, praesidium et dulce decus meum, etc.*

¿Qué cualidades de Mecenas pueden inferirse de los versos de Horacio? Trataremos de analizarlas.

. Su llaneza para buscar la amistad del poeta. Mecenas, a pesar de su origen ilustre no siente ningún desprecio por Horacio, hijo de un liberto, y mide el valor de los hombres no por la gloria de sus antepasados sino por los méritos personales. En *Sátiras*, I, 6, en donde nos habla con precisión sobre los comienzos de su amistad con Mecenas, Horacio afirma:

.....*nemo generosior est te,
nec quod auus tibi maternus fuit atque paternus
olim qui magnis legionibus imperitarent,
ut plerique solent, naso suspendis adunco
ignotos, ut me libertino patre natum.*

Sát. I, 6, 2-6

(... ninguno es de mejor linaje que tú, y no porque has tenido un ancestro materno y paterno que en otro tiempo comandaron grandes legiones, desdeñas, como hace la mayoría, a los desconocidos como yo, nacido de padre liberto.)

. Mecenas era parco en palabras y cauto para aceptarlo en el número de sus amigos, como se expresa en esta misma *Sátira*:

.....*Respondes, ut tuus est mos,
pauca; abeo et reuocas nono post mense iubesque
esse in amicorum numero.*

Sát. I, 6, 60-62

(...Respondes pocas palabras, como es tu costumbre. Me voy y me vuelves a llamar después de nueve meses y me invitas a que esté en el número de tus amigos.)

Se habla igualmente de esta reticencia de Mecenas en otro pasaje:

*... et est qui uinci possit eoque
difficilis aditus primos habet.*

Sát. I,9,55-56

(... y es de tal condición que puede ser vencido y por eso tiene difíciles los primeros acercamientos.)

Mecenas era capaz de comprender la aspiración de Horacio a mantenerse independiente. En *Epístolas*, I, 7 Horacio recuerda a su benefactor los límites legítimos del agradecimiento. Para justificar su independencia a la vista de Mecenas, Horacio se apoya en un lugar común de la filosofía: el valor de un beneficio, afirma, está en el mérito de quien lo recibe. El poeta merecerá la villa de la Sabina en la medida en que haya cuidado en sí mismo las condiciones de la sabiduría; y entre estas condiciones figura precisamente la independencia, el hecho de lograr un juicio exacto sobre sí mismo, de no atarse excesivamente a los bienes materiales. Quiere la libertad por ella misma, le parece lo más deseable:

Dignum praestabo me etiam pro laude merentis.

Epíst. I, 7, 24

(Me presentaré digno también de mi benefactor.)

Inspice si possum donata reponere laetus.

Epist. I, 7, 39

(Mira si puedo renunciar complacido a tus dádivas.)

....., *nec*

Otia divitiis Arabum liberrima muto.

Epist. I, 7, 35-36

(... y no cambio mis libérrimos ocios por las riquezas de los árabes.)

A propósito de la independencia del poeta con respecto a su protector, nos parece acertado el juicio de Pierre Grimal cuando afirma que "La acción de Mecenas... no fue de modo alguno 'una dictadura de las letras' intransigente y autoritaria que establecía consignas al modo de un moderno 'ministerio de propaganda'... Sus amigos sufrieron su influencia, pero a menudo quizás sin que se dieran cuenta. Esta influencia consiste sobre todo, en último análisis, en una voluntad de considerar al poeta como un ser de excepción, a quien se debe proteger, librar de las sórdidas necesidades de la vida, devolverlo a sí mismo y a quien se pide, a cambio, que dé una expresión eterna a los sentimientos y a las ideas que los demás hombres no sienten ni conciben sino de modo oscuro e imperfecto"¹⁴.

. Mecenas sabía distinguir el bien del mal:

.....*Magnum hoc ego duco,*

quod placui tibi qui turpi secernis honestum,...

Sát. I, 6, 62-63

(... Estimo esto como importante, el que agradé a ti que distingues a un hombre honesto de un hombre sin honor,...)

. Se infiere que Mecenas era reservado con los asuntos del Estado de la Sátira II, 6 en la que Horacio confiesa que a pesar de que ya hace cerca de ocho años que su protector lo cuenta entre sus amigos,

le habla de bagatelas, de cosas sin importancia. La gente, por su parte, se imagina que Mecenas le confía secretos de Estado y admira su discreción:

*Septimus octavo propior iam fugerit annus
ex quo Maecenas me coepit habere suorum
in numero; dumtaxat ad hoc quem tollere raeda
uellet iter faciens et cui concedere nugas
hoc genus: "Hora quota est?"*

Sát. II, 6, 40-44

(Ya se ha escapado el séptimo año cerca del octavo desde que Mecenas comenzó a admitirme en el número de los suyos, a mí a quien sólo quiere llevar en su carroza mientras viaja y a quien quiere confiar tonterías de este tenor: "¿Qué hora es?"...)

. Mecenas era, sin lugar a dudas, desprendido y generoso, cualidades que deducimos de los regalos que hacía a Horacio, regalos que el poeta no deja de publicar y reconocer:

Tu me fecisti locupletem.

Epist. I, 7, 15

(Tú me has hecho rico.)

*Satis superque me benignitas tua
ditauit;.....*

Epod. I, 31-32

(Tu generosidad me ha hecho suficientemente rico, muy rico;...)

nec, si plura uelim, tu dare deneges.

Odas, III, 16, 38

(Y si yo deseara más, tú no te negarías a dármelo.)

. Mecenas tenía sentido del humor; le gustaba hacer bromas. El *Epodo* III es una diatriba contra una salsa de ajo que el benefactor, para hacerle un chiste porque sabía que Horacio no lo soportaba, le

ofreció en una comida, cosa que le produjo un buen dolor de estómago. El poeta responde con otra broma, lo que revela la confianza que entre ambos existía:

*At siquid umquam tale concupiueris,
iocose Maecenas, precor
mamum puella sauiio opponat tuo,
extrema et in sponda cubet.*

Epod. III, 19-22

(Pero si tú, gracioso Mecenas, tienes alguna vez antojo de algo parecido, ruego que tu chica oponga su mano a tu beso y se acueste al borde de la cama.)

También la *Sátira*, I,5, conocida como *Viaje a Brindis*, responde evidentemente al propósito del poeta de divertir a Mecenas y eso prueba además el sentido del humor del destinatario.

. Mecenas era condescendiente ante el descuidado aspecto exterior de Horacio. Para él el arreglo personal no era una cuestión sin importancia. En esto difería del poeta. Era de refinada elegancia, rebuscado en el vestir, autor de una obra, *De cultu suo*, donde hace la apología de la moda de túnicas flotantes y mantos de púrpura que un siglo después serían propios de los voluptuosos. Sin embargo, no se escandaliza de la negligencia de Horacio en el arreglo. Si éste se presenta con los cabellos mal cortados o la toga mal ajustada, Mecenas se ríe de él, seguramente porque cierto descuido exterior en la vestimenta, conviene a los hombres:

*Si curatus inaequali tonsore capillos
Occurri, rides: si forte subucula pexae
Trita subest tunicae, vel si toga dissidet impar,
Rides:.....*

Epíst. I, 1, 94-97

(Si me presenté con los cabellos mal cortados por un peluquero inexperto, te ríes; si por casualidad hay debajo de la túnica nueva una camisa vieja o si la toga cae desapareja, te ríes...)

En cambio si esa negligencia, si ese desajuste es interior, Mecenas se irrita, se muestra intransigente:

..., *mea cum pugnat sententia secum,*
Quod petit spernit, repetit quod nuper omisit,
Aestuat et vitae disconvenit ordine toto,
Diruit, aedificat, mutat quadrata rotundis,
Insanire putas sollemnia me, neque rides,
Epist. I, 1, 97-101

(... cuando mi pensamiento lucha consigo mismo, desprecia lo que buscó, vuelve a solicitar lo que hace poco rechazó, se agita y disiente con todo el orden de la vida, destruye, edifica, cambia lo cuadrado por lo redondo, tú piensas que tengo una locura común y no te ries,)

. Mecenas tenía afición a los ejercicios físicos, lo que revela una inquietud permanente por cuidar su salud. En *Sátiras*, I, 5, en que relata el viaje a Brindisi, nos dice Horacio:

Lusum it Maecenas, dormitum ego Vergiliusque...
Sát. I, 5, 48
(Mecenas va a jugar, Virgilio y yo, a dormir...)

En *Sátiras*, II,6 se agrega algo más sobre el tema. Los envidiosos comentan que asistían juntos a los juegos y jugaban en el Campo de Marte:

.....*Ludos spectauerat una,*
luserat in campo:.....
Sát. II, 6, 48-49

(... Había asistido con Mecenas a ver los juegos, había jugado en el Campo de Marte...)

. De la actividad de escritor de su protector, Horacio habla muy poco. En *Odas*, II, 12, sin embargo, le dice que le deja a él la tarea de narrar temas épicos:

.....*tuque pedestribus
dices historiis proelia Caesaris,
Maecenas, melius ductaque per uias
regum colla minacium.*

Odas, II, 12, 9-12

(... y tú Mecenas, en historias en prosa narrarás mejor los combates de César y los cuellos de los reyes amenazantes conducidos por los caminos.)

Nada prueba, sin embargo, que Mecenas haya escrito o proyectado escribir alguna vez la historia de Augusto.

En *Odas*, III, 8 se lo llama 'sabio del griego y del latín':

docte sermones utriusque linguae:

Odas, III, 8, 5

(sabio en los escritos de una y otra lengua:)

Utriusque linguae era la expresión habitual para aludir al griego y al latín, las dos lenguas que en aquella época se tenían en cuenta. Por otra parte el término *sermones* incluía no sólo la lengua sino también conocimientos de literatura, mitología e historia, es decir, erudición en un sentido amplio.

Si bien Mecenas como escritor no alcanzó el nivel de los poetas de su círculo, reveló en cambio espíritu crítico y buen discernimiento cuando se trataba de juzgar a los demás y de seleccionar a sus protegidos. Servio lo llama *litterarum peritum*, Horacio lo califica como *candide*, es decir, 'sincero', 'amigo de la verdad':

candide Maecenas, occidis saepe rogando...

Epod. XIV, 5

(Mecenas, amigo de la verdad, me matas demandando sin cesar...)

En *Sátiras*, I, 10 menciona a Mecenas entre los que considera dignos de valorar su poesía, en este caso la *Sátira*, género que él reconoce no haber creado:

*Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque,
Valgius et probet haec Octavius optimus atque
Fuscus et haec utinam Viscorum laudet uterque!*

Sát. I, 10, 82-84

(¡Ojalá Plocio, Vario, Mecenas y Virgilio, Valgio, el excelente Octavio y Fusco aprueben mis escritos y ojalá los alaben uno y otro de los Viscos!)

. En lo que se refiere a los amores de Mecenas, hay en Horacio alguna alusión a la inclinación de aquél por un actor:

*Non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
Anacreonta Teium,
qui persaepe caua testudine fleuit amorem
non elaboratum ad pedem.
Ureris ipse miser.....*

Epod. XIV, 9-13

(No de otro modo dicen que ardió por Batilo de Samos, Anacreonte de Teos, el que muchas veces lloró con la cóncava lira su amor en metros no bien trabajados. Tú mismo, desdichado, ardes...)

Tácito en *Anales* I, 54 alude a este amor de Mecenas: “Los juegos en honor de Augusto se celebraron por primera vez y se vieron perturbados por discordias originadas por la rivalidad entre los histriones. Augusto había condescendido con estos juegos por condescender con Mecenas que estaba loco por la gracia del actor

Batilo". Pero el verdadero amor de Mecenas fue su esposa Terencia, tan severamente comentado por Séneca. Horacio no habla directamente del matrimonio de su protector, pero en la *Oda* II, 12 arroja un rayo de cariñosa luz sobre la mujer a la que tanto amó Mecenas:

*Me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me uoluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus;...*

Odas, II, 12, 13-16

(En cuanto a mí, la Musa quiso que cantara los dulces cantos de tu soberana Licimnia, la luminosidad de sus ojos y su corazón, tan fiel a recíprocos amores;...)

Más adelante, en la misma obra, agrega:

*Num tu quae tenuit diues Achaemenes
aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes
permutare uelis crine Licymniae,
plenas aut Arabum domos...*

Odas, II, 12, 21-24

(¿Acaso tú querrias adquirir las riquezas que poseyó el rico Aquemenes o los tesoros migdonios de la fértil Frigia o las casas pleróticas de los árabes por un cabello de Licimnia...)

. Mecenas no tenía buena salud. En sus últimos años vivió angustiado por una enfermedad que le producía fiebre continua y no lo dejaba conciliar el sueño. Pinio el Viejo atestigua esta circunstancia:

*... quibusdam perpetua febris est, sicut C. Maecenati
eidem; triennio supremo nullo horae momento contigit
somnus.*

Hist. Nat. VII, 172

(... algunos tienen una fiebre permanente, como el mismo

Mecenas; en los últimos tres años en ningún momento del día le sobrevino el sueño.)

En *Odas*, II, 17, a la que ya aludimos, Horacio se refiere al temor de Mecenas por la muerte y como prueba de su profunda amistad le asegura que no le sobrevivirá mucho tiempo. En efecto, Horacio murió sólo unos meses después de Mecenas y Augusto respetó tanto el cariño de los dos amigos que lo hizo enterrar en el Esquilino, cerca de su protector. En esta misma oda, el poeta hace referencia a que Mecenas, al aparecer nuevamente en público después de una larga enfermedad, fue recibido en el teatro de Pompeyo en medio de un estrepitoso aplauso; esto ocurría en el 30 a.C.

.....; *te Iouis impio*
tutela Saturno refulgens
eripuit uolucrisque Fati

tardauit alas, cum populus frequens
laetum theatri ter crepuit sonum;...

Odas, II, 17, 22-26

(...; a ti la tutela esplendorosa de Júpiter te sustrajo del impio Saturno y retardó en su vuelo las alas del Destino cuando en el teatro el público congregado hizo crepitar por tres veces un jubiloso aplauso;...)

Este mismo episodio aparece mencionado en otra oda:

.....*datum in theatro*
cum tibi plausus,

care Maecenas eques, ut paterni
fluminis ripae simul et iocosa
redderet laudes tibi Vaticanani
montis imago.

Odas, I, 20, 3-8

(...cuando en el teatro, querido caballero Mecenas, te fue dado un aplauso tal que al mismo tiempo las riberas del río de tus padres y el eco alegre del monte Vaticano te devolvieron las aclamaciones.)

La condición de *eques* es mencionada aquí para hacer resaltar que Mecenas recibe los aplausos sin tener ningún título oficial, ya que los aplausos estaban reservados a los magistrados superiores.

El episodio del teatro de Pompeyo del año 30 a.C., dos veces traído a colación por Horacio, nos habla de la consideración y de la estima que el pueblo sentía hacia el colaborador de Augusto.

Conclusiones

A través del rastreo realizado concluimos que Horacio, sobre las bases de una profunda amistad, ha delineado a lo largo de su obra una imagen de Mecenas en la que resaltan las virtudes; sólo muy someramente y con suma delicadeza ha aludido alguna vez a sus debilidades.

Nos ha dejado el retrato de un hombre que no se vanagloriaba de sus orígenes ilustres, parco en palabras, cauto en aceptar a los nuevos amigos, inteligente para distinguir los hombres honestos de los indignos, respetuoso de la libertad del poeta, reservado en los asuntos del Estado, querido por la gente, generoso y desprendido, que gustaba del deporte y tenía el sentido del humor, condescendiente con los defectos exteriores pero intransigente frente a las cosas importantes; a la vez de salud precaria y muy temeroso de la muerte, con alguna debilidad amorosa reprochable.

Pensamos que los fragmentos de Mecenas que se conservan son el reflejo de su alma; revelan una innegable sinceridad y corroboran todos los rasgos inferidos de la obra de Horacio.

No se advierte obsecuencia del protegido hacia el protector. Creemos que Mecenas supo afirmar la personalidad de Horacio de tal manera que el poeta pudo encumbrarse sin adulación y conservar la

dignidad de su persona.

NOTAS

- 1 Simónides, citado por ARISTOTELES, *Retórica* II, 16. Madrid, Aguilar, 1984.
- 2 PAUSANIAS. *Descriptio Graeciae* I, II, 3. Parisiis Editore Ambrosio Firmin Didot, MDCCCXLV, p. 45.
- 3 BICKEL. *Historia de la Literatura Romana*. Barcelona, Gredos, 1982, p. 1361.
- 4 Aulo GELIO. *Noches Aticas*. Bs.As., El Ateneo, 1955, pp. 341-2.
- 5 Diario *Los Andes*, domingo 2 de febrero de 1992, p. 14, col. 3.
- 6 Gonzague de REYNOLD. *La Formación de Europa*. Madrid, Ed. Pegaso, 1950, cap. VI, p. 163.
- 7 Pierre GRIMAL. *El siglo de Augusto*. Bs.As., Eudeba, 1960, pp. 61-63.
- 8 E. J. KENNEY. *Historia de la Literatura Clásica, II Literatura Latina*. cap. I. Madrid, Ed. Gredos, 1989, p. 26.
- 9 Jean BAYET. *Literatura Latina*. Barcelona, Ariel, 1970, p. 216, nota 2.
- 10 H. BARDON. "Trois écrivains du temps d'Auguste". En: *Revue des Etudes Latines*, 27^e année, 1949, pp. 164-166.
- 11 J.M. ANDRE. *Mécène écrivain*. En: Temporini, Hildegard, U. Wolfgang Haase: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 30.3, pp. 1765-87.
- 12 El texto lo hemos extraído de E. LEFEVRE. "Horaz und Maecenas". En: Temporini, Hildegard U. Wolfgang Haase: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 31.3, 1987, p. 1988.
- 13 W.Y. SELLAR. *The Roman poets of the Augustean age*. Oxford, 1973, p. 22.
- 14 Pierre GRIMAL. *El siglo de Augusto*. Bs.As., Eudeba, 1960, p. 65.

AYAX TELAMONIO, ANTEMURAL DE LOS AQUEOS

Hortencia Dora Larrañaga de Bullones

La mira poética de Homero está focalizada permanentemente en el hombre: el hombre y la vida, el hombre y la muerte, el hombre y el destino, el hombre y su grandeza, el hombre y su miseria, el hombre y su sufrimiento, el hombre y sus luchas interiores y exteriores, el hombre y la gloria..., el hombre, siempre el hombre. Lo demás sólo sirve para describirlo, ubicarlo o ensalzarlo. Se interesa por el más empujado de los héroes y por el más simple de los soldados, por el aqueo más resplandeciente y hasta por el más oscuro de los troyanos. A menudo hace entrar a un guerrero en su poema para hacerlo morir e inmortalizarlo por un gesto, por una actitud que expresa su valor o su amor a la vida.

Pero son los grandes héroes, griegos o troyanos, los que atraen irresistiblemente la magia de su poesía. Sobre ellos derrama Homero la melodía de su canto convirtiendo en poesía trascendente sus sufrimientos, sus pasiones, su destino imprevisible, sus deseos de

gloria y sus esfuerzos por alcanzarla.

Uno de los hombres sobre los que Homero se ha detenido con deleite es Ajax, hijo de Telamón, “el más valiente de los aqueos después de Aquiles”.

El objetivo del presente trabajo es descubrir en la *Ilíada* qué rasgos de este héroe griego ejercieron atracción sobre Homero y analizar los recursos poéticos con que este poeta logró inmortalizarlo.

Ajax hace una aparición circunstancial en la *Ilíada*, al ser mencionado al pasar por Agamenón, en su disputa con el Pelida. Posee la misma jerarquía que Aquiles, Odiseo o Idomeneo: es un príncipe griego bajo las órdenes de Agamenón Atrida, en su expedición contra Troya

εἰ δέ κε μὴ δώσωσιν, ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
ἢ τεὸν ἢ Αἴαντος ἰὼν γέρας, ἢ Ὀδυσῆος
ἄξω ἑλών.

(I, vv. 137-139)

(y si no me la dan, yendo yo mismo tomaré la recompensa tuya o la de Ajax, o habiendo tomado la de Odiseo me la llevaré).

Y más adelante:

εἰς δέ τις ἀρχὸς ἀνὴρ βουλευφόρος ἔστω,
ἢ Αἴας ἢ Ἰδομενεὺς ἢ δῖος Ὀδυσσεὺς

(I, vv. 145-5)

(... y sea consejero cualquier jefe: o Ajax, Idomeneo, el divino Odiseo...)

En el catálogo de las naves, el poeta refiere su procedencia, Salamina; el número de sus naves, doce, y su ubicación en el campamento, cerca de la falange de los atenienses (II, vv. 7-8).

Poco a poco y a partir del canto II, el poema va poblándose de

Ayax: alusiones descriptivas en boca de otros personajes, epítetos, comparaciones del héroe, exhortaciones a sus compañeros de batalla, intervenciones guerreras que culminan en los cantos del XIII al XVII y que son una extensa prueba de los valores físicos y espirituales del héroe.

En la *teijoscopía*, Príamo observa desde la muralla el campo de la contienda y solicita a Helena que le identifique a distintos guerreros griegos.

Τὸ τρίτον αὐτ' Αἴαντα ἰδὼν ἐρέειν ὁ γεραίός·
"τίς τ' ἄρ' ὄδ' ἄλλος Ἀχαιοὸς ἀνὴρ ἧὺς τέ μέγας τε,
ἕξοχος Ἀργείων κεφαλὴν τε καὶ εὐρέας ὄμους;"
Τὸν δ' Ἐλένη τανύπεπλος ἀμείβετο, δῖα γυναικῶν·
"οὗτος δ' Αἴας ἐστὶ πελώριος ἕρκος Ἀχαιῶν"
(III, vv. 225-229)

(A la tercera vez, el anciano, viendo a Ayax, la interrogaba de nuevo: -¿Quién es ese otro aqueo, gallardo y alto, que descuella entre los argivos por su cabeza y anchas espaldas? A él respondía Helena, de ancho peplo, divina entre las mujeres: -Ese es el gran Ayax, antemural de los aqueos;...)

Los adjetivos que le atribuye Príamo, ἧὺς (gallardo), μέγας (alto) y ἕξοχος (que descuella) son la introducción a los valores físicos de Ayax y la antesala de los epítetos que le aplicará Helena: πελώριος (enorme, extraordinario, monstruoso, grande, poderoso) y ἕρκος (todo lo que sirve para cerrar, cierre, barrera, que sirve de abrigo o de defensa).

Estos dos epítetos poseen un relieve particular y si bien pueden ser parte de la épica más antigua, no son superfluos sino palpitantes de vida. Ellos se adecuan perfectamente a nuestro héroe y nos hacen valorar con exactitud, respectivamente, la magnitud de su cuerpo y el significado de Ayax para los aqueos: muro defensivo. Toda la acción futura de Ayax revelará las propiedades anticipadas por estos epítetos. Πελώριος incluye en su significación la de todos los epítetos que se

refieren a su corpulencia, vigor, gallardía, estatura, fuerza y resistencia en la defensiva.

“Ἔρκος, que tan bellamente traduce Luis Segalá por “antemural”, abarca también el aspecto físico pero se refiere sobre todo a su valentía, a su magnanimidad, a su carácter aguerrido, eximio, glorioso, esclarecido.

Corpulento, enorme, Ajax posee una fuerza descomunal, acorde con su cuerpo. La violencia con que arroja una pesada piedra al compañero de Sarpedón es admirablemente plasmada por Homero por el impacto y por los efectos que produce: rompe el casco, aplasta a la vez todos los huesos de la cabeza del guerrero y lo hace “zambullir”, muerto, desde la elevada torre.

Subraya el autor la fuerza del antiguo héroe comparándola con la de los hombres contemporáneos suyos que, difícilmente, podrían sostener una piedra semejante.

Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος ἄνδρα κατέκτα,
Σαρπήδοντος ἑταῖρον, Ἐπικλῆα μεγάθυμον,
μαρμάρῳ ὀκρίονεντι βαλὼν, ὃ ῥα τεῖχος ἐντὸς
κεῖτο μέγας παρ' ἑπαλξιν ὑπέρτατος· οὐδέ κέ μιν ῥέα
χείρεσσ' ἀμφοτέρῃς ἔχει ἀνὴρ οὐδὲ μάλ' ἠβῶν,
οἷοι νῦν βροτοὶ εἰς· ὃ δ' ἄρ' ὑπόθεν ἔμβάλ' ἀείρας,
θλάσσε δὲ τετράφαλον κυνέην, σὺν δ' ὅστε' ἄραξε
πάντ' ἄμυδις κεφαλῆς· ὃ δ' ἄρ' ἀρνευτῆρι εἰοκῶς
κάππεσ' ἀφ' ὑψηλοῦ πύργου, λίπε δ' ὅστεα θυμός.
(XII, vv. 378-386)

(Ajax Telamonio mató, el primero, a un hombre, compañero de Sarpedón, el magnánimo Epicles, golpeándolo con una piedra áspera, grande, la más elevada, que estaba dentro del muro, junto al parapeto. No la habría podido sostener a ella fácilmente con ambas manos un varón, ni ninguno de los más jóvenes que ahora son hombres. Y él la levantó y a tiró desde lo más alto y rompió el casco de cuatro abolladuras y al mismo

tiempo le aplastó a la vez todos los huesos de su cabeza; y éste cayó de la elevada torre semejante a un buzo, y el alma abandonó su osamenta).

Con el mismo vigor Ajax arroja otra piedra con la que abate a Héctor. Esta vez los efectos son los de un torbellino en el que se convirtió la fuerza destructora del gigante. Nada ha quedado en su lugar, todo es confusión: Héctor en el polvo, la pica caída de sus manos, el escudo y el casco sobre el guerrero y la armadura resonando en torno de su cuerpo.

τὸν μὲν ἔπειτ' ἀπιόντα μέγας Τελαμώνιος Αἴας
χερμαδίῳ, τὰ ῥά πολλά, θοάων ἔχματα νηῶν,
πὰρ ποσὶ μαρναμένων ἐκυλίνδετο, τῶν ἐν αἰείρας
στήθος βεβλήκει ὑπὲρ ἄντυγος ἀγχόθι δειρῆς,
στρόμβον δ' ὡς ἔσσευε βαλῶν, περὶ δ' ἔδραμε πάντη.
ὡς δ' ὄθ' ὑπὸ πληγῆς πατρὸς Διὸς ἐξερίπη δρυὸς
πρόρριζος, δεινὴ δὲ θεοῦ γίνεται ὁδμῇ
ἐξ αὐτῆς, τὸν δ' οὐ περ ἔχει θράσος ὅς κεν ἴδῃται
ἐγγὺς ἑών, χαλεπὸς δὲ Διὸς μέγαλοιο κεραυνός,
ὡς ἔπεσ' Ἔκτορος ὦκα χαμαὶ μένος ἐν κονίησι·
χειρὸς δ' ἐκβαλεν ἔγχος, ἐπ' αὐτῷ δ' ἀσπίς ἑάφθη
καὶ κόρυς, ἀμφὶ δὲ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῷ.
(XIV, vv. 409-420)

(A éste (Héctor), que se retiraba, el gran Ajax Telamonio con una de las piedras; sostenes de las veloces naves, que rodaban en gran cantidad entre los pies de los combatientes y que él había levantado, la arrojó al pecho, al borde del escudo, cerca de la garganta. Habiéndola lanzado con mucho ímpetu, la piedra se precipitaba como un torbellino y giraba velozmente alrededor, por todas partes. Como cuando la encina, arrancada de raíz, cae por el golpe del padre Zeus, y un terrible olor de azufre deviene de ella, y el coraje abandona al que se halla

cerca; pues es terrible el rayo del gran Zeus, así de inmediato dio en tierra el cuerpo de Héctor en el polvo, la lanza escapó de su mano, sobre él quedó el escudo y el casco y a su alrededor resonaba la armadura damasquinada en bronce.)

Sólo el poder que emana del enorme Ajax puede ir, “andando a paso largo”, a través de las naves con una gran percha de veintidós codos (12,62 m., aproximadamente), saltando de continuo.

ἀλλ' ὅ γε νηῶν ἴκρι' ἐπόχετο μακρὰ βιβάσθων,
νόμα δὲ ξυστὸν μέγα ναύμαχον ἐν παλάμῃσι,
κολλητὸν βλήτροισι, δωκαεικοσίπηχυ.

(XV, vv. 676-678)

(Pero él, andando con grandes zancadas, recorría la planchada de las naves y blandía hábilmente con las manos una gran percha naval de veintidós codos, reforzada con clavos.)

Según Héctor (VII, vv. 288-9), los dioses le han dado μέγεθος (corpulencia), βίην (valor) y πιτυτήν (cordura). Y son estos dones los que Ajax utiliza para la defensa y la resistencia.

Idomeneo asegura:

ἀνδρὶ δέ κ' οὐκ εἴξειε μέγας Τελαμώνιος Αἴας,
ὄς θνητός τ' εἶη καὶ ἔδοι Δημήτερος ἀκτῆν,
χαλκῶ τε ῥηκτὸς μέγалоισί τε χερμαδίοισιν.
οὐδ' ἂν Ἀχιλλῆϊ ῥηξήνορι χωρήσειεν
ἐν γ' αὐτοσταδίῃ ποσὶ δ' οὐ πως ἔστιν ἐρίζειν.

(XIII, vv. 321-325)

(El gran Ajax Telamonio no cedería ante ningún hombre que sea mortal, que coma el fruto de Deméter y que pueda ser herido con el bronce o con grandes piedras. Ni siq era se retiraría ante Aquiles que destruye los escuadrones en un combate a pie

firme; pues de ningún modo es posible rivalizar con él en la carrera.)

Nada mueve a Ajax del lugar que debe defender porque él se levanta πελώριος, gigantesco, como un cerco, ἔρκος Ἀχαιῶν, para convertirse en un muro inexpugnable con su escudo que es “como una torre, bronceo, de siete pieles de buey y una octava capa de lámina de bronce”.

Αἴας δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων σάκος ἡύτε πύργον,
στή δὲ παρέξ Τρώες δὲ διέτρεσαν ἄλλυδις ἄλλος.
(XI, vv. 485-486)

(Pero llegó Ajax con su escudo como una torre y se puso al lado de Odiseo. Los teucros huyeron unos a un lado, otros, a otro...)

No se retira de su puesto aunque quede solo, resistiendo hasta el fin de sus fuerzas:

Οὐδ' ἄρ' ἔτ' Αἴαντι μεγαλήτορι ἦνδανε θυμῷ
ἔσταίμεν ἔνθα περ ἄλλοι ἀφέστασαν υἱὲς Ἀχαιῶν·
(XV, vv. 674-5)

(No le era grato al magnánimo Ajax en su corazón permanecer donde los demás se habían retirado...)

Vigila palmo a palmo su territorio y, plantado allí con firmeza, rechaza a cuantos intentan avanzar.

....., οἱ δ' ἄρα μᾶλλον ἐπ' Ἀργείοισιν ὄρουσαν.
Αἴας δ' οὐκέτ' ἔμμνε· βιάζετο γὰρ βελέεσσιν·
ἀλλ' ἀνεχάζετο τυτθόν, οἴόμενος θανέεσθαι,
θρήνυν ἐφ' ἑπταπόδην, λίπε δ' ἴκρια νηὸς εἴσης.

ἐνθ' ἄρ' ὃ γ' ἐστήκει δεδοκημένος, ἔγχει δ' αἰεὶ
Τρῶας ἄμυνε νεῶν, ὅς τις φέροι ἀκάματον πῶρ'
αἰεὶ δὲ σμερδνὸν βοόων Δαναοῖσι κέλευε.

(XV, vv. 726-732)

(... y ellos acometieron más contra los argivos. Ajax ya no resistía; pues estaba abrumado por los dardos; creyendo morir, retrocedió un poco hasta un banco de remeros de siete pies y dejó la cubierta de la equilibrada nave. Allí se había colocado observando y con la lanza rechazaba de la nave a cualquiera de los troyanos que llevara el voraz fuego; y exhortaba siempre a los dánaos gritando horrorosamente.)

En su resistencia hay un elemento importante: su obstinación.

Una comparación inusitada concreta con precisión la tozudez de Ajax y nos hace captar ajustadamente este rasgo fundamental. Con ella el poeta, a la vez que nos distiende, nos introduce en el mundo apacible y risueño del campo, de los niños y del asno.

En la lucha entablada con los troyanos, Ajax se resiste a abandonar su puesto de combate, aunque llueven sobre él innumerables dardos. Esta terquedad del héroe griego se asemeja al empecinamiento del asno, que se deja golpear, pero que no se retira hasta que ha saciado su hambre.

ὡς δ' ὅτ' ὄνος παρ' ἄρουραν ἰὼν ἐβίησατο παῖδας
νωθῆς, ᾧ δὴ πολλὰ περὶ ρόπαλ' ἀμφὶς ἑάγη,
κεῖρει τ' εἰσελθὼν βαθὺ λήϊον οἱ δέ τε παῖδες
τύπτουσιν ῥοπάλοισι· βίη δέ τε νηπίη αὐτῶν·
σπουδῇ τ' ἐξήλασαν, ἐπεὶ τ' ἐκορέσσατο φορβῆς·
ὡς τότε ἔπειτ' Αἴαντα μέγαν, Τελαμώνιον υἱόν,
Τρῶες ὑπέρθυμοι πολυηγερέες τ' ἐπίκουροι
νύσσοντες ξυστοῖσι μέσον σάκος αἰὲν ἔποντο.

(XI, vv. 558-565)

(Como cuando un asno lento yendo a una tierra labrada abate con su fuerza a los niños. En cada uno de sus flancos muchas varas son quebradas pero él, penetrando, devasta mucha mies. Los muchachos lo golpean con palos, sin embargo su fuerza es poca y lo echan con esfuerzo, después que se ha hartado de la comida; del mismo modo los animosos troyanos y sus auxiliares en tropel siempre perseguían al gran Ajax, hijo de Telamón, golpeando el medio del escudo con sus lanzas.)

De pronto, los versos retumban con el golpeteo insistente y violento de los dardos sobre el casco:

βελέεσσι - βάλλοντες - βαλλομένη - βάλλετο

Y un zumbido alternado de sílabas semejantes cubre el pasaje e insiste en el golpeteo:

αλ - αρ-αρ - ον - ων - ον - αμ - εν

εμ - ον - εν - ων - ον - ουδ - αν

αμ - εμ - ερ - ον - αλ -

αν - εν-ελ - ων - α s

αμ - αν - ον - κακόν - κακῶ

Hacia el final, escuchamos la jadeante respiración del guerrero:

ἄσθματι ἀμπνεῦσαι

Αἴας δ' οὐκέτ' ἔμιμνε· βιάζετο γὰρ βελέεσσι·
 δάμνα μιν Ζηνός τε νόος καὶ Τρῶες ἀγαυοὶ
 βάλλοντες· δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαινὴν
 πῆληξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε, βάλλετο δ' αἰεὶ
 καὶ φάλαρ' εὐποιήθ'· ὁ δ' ἀριστερὸν ὤμων ἔκαμνεν,
 ἔμπεδον αἰὲν ἔχων σάκος αἰόλον· οὐδ' ἐδύναντο
 ἀμφ' αὐτῷ πελεμίξαι ἐρείδοντες βελέεσιν.
 αἰεὶ δ' ἀργαλέῳ ἔχετ' ἄσθματι, καὶ δέ οἱ ἰδρῶς
 πάντοθεν ἐκ μελέων πολὺς ἔρρεεν, οὐδέ πη εἶχεν

ἀμπνεύσαι' πάντη δὲ κακὸν κακῶ ἑστήρικτο.
(XVI, vv. 102-111)

(Ajax ya no resistía, pues estaba agobiado por los dardos; lo dominaban la decisión de Zeus y los admirables troyanos que lo fustigaban. Su refulgente casco hacía un ruido retumbante y terrible golpeado en torno de las sienes y siempre era atacado en las abolladuras admirablemente hechas. El héroe tenía su hombro izquierdo cansado de tener firmemente siempre el versátil escudo. Y no podían hacerlo retroceder de su sitio aunque lo atacaban fuertemente con los dardos. De continuo estaba con un jadeo penoso, un copioso sudor corría de todos sus miembros y no tenía por dónde respirar. Por todas partes a un mal sucedía otro.)

La terquedad de Ajax campea también en sus exhortaciones. En ellas, su oratoria sólo se atiene a los recursos de un gran guerrero: tocar el amor propio de los soldados y mostrarles una única salida: la lucha.

αὐτὰρ χερσὶν ἑλὼν δολιχὸν δόρυ καὶ σάκος ὦμῳ
μάρνασ' τε Τρώεσσι καὶ ἄλλους ὄρνυθι λαούς.
μὴ μὰν ἄσπουδί γε δαμασσάμενοί περ ἔλοιεν
νήας εὖσσελμούς, ἀλλὰ μνησώμεθα χάρμης.

(XV, vv. 474-7)

(...enseguida, toma con tus manos una larga pica y un escudo en el hombro, pelea contra los teucros y anima a la tropa. Que aunque vencedores, no sin esfuerzo tomen las naves de muchos bancos. Vamos, pensemos sólo en la alegría del combate.)

En otro momento, el discurso de Ajax parte de la situación comprometida en la que se encuentra el ejército griego. Le suceden dos oraciones interrogativas retóricas. La primera de ellas pinta una dura realidad en la que quizás pocos habían pensado: si son quemadas las naves, no podrán volver a su tierra. La segunda oración interrogativa presenta precisamente la exhortación de Héctor a sus soldados a incendiar las naves. La comicidad tiñe levemente una nueva consideración del hijo de Telamón: Héctor no está exhortando a sus soldados a danzar sino a luchar. Como al principio, su discurso tiende a sacudir a sus guerreros y a hacerles comprender exactamente cuál es su situación. Y, picando su amor propio, les muestra una única salida: la lucha, ya para vencer, ya para morir. Y les muestra la muerte en combate preferible a una prolongada agonía, vencidos por guerreros que les son inferiores.

Αἴας δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ἐκέκλετο οἷς ἑταίροισιν·
 "αἰδώς, Ἀργεῖοι· νῦν ἄρκιον ἢ ἀπολέσθαι
 ἢ ἐ σωθῆναι καὶ ἀπάσασθαι κακὰ νηῶν.
 ἢ ἔλπεσθ', ἢν νῆας ἔλη κορυθαίολος Ἔκτωρ,
 ἔμβαδὸν ἕζεσθαι ἢν πατρίδα γαῖαν ἕκαστος;
 ἢ οὐκ ὀτρύνοντος ἀκούετε λαὸν ἅπαντα
 Ἐκτορος, ὃς δὴ νῆας ἐνιπρήσαι μενεαίνει;
 οὐ μὰν ἔς γε χορὸν κέλετ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ μάχεσθαι.
 ἡμῖν δ' οὐ τις τοῦδε νόος καὶ μῆτις ἀμείνων,
 ἢ αὐτοσχεδίῃ μεῖξαι χειρᾶς τε μένος τε.
 βέλτερον, ἢ ἀπολέσθαι ἓνα χρόνον ἢ ἐ βιῶναι,
 ἢ δηθὰ στρεύεσθαι ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι
 ᾧδ' αὐτως παρὰ νηυσὶν ὑπ' ἀνδράσι χειροτέροισιν."
 (XV, vv. 501-513)

(Y a su vez Ajax exhortaba también a sus compañeros: "¡Qué vergüenza, argivos! Ahora es inevitable morir o salvarse y apartar los males de las naves. ¿Esperáis acaso ir a pie cada uno a su patria tierra, si Héctor, de tremolante casco, toma las naves? ¿Es que no escucháis incitando a su pueblo a Héctor, que

desea ya incendiar las naves? No los exhorta a ir a un baile, sino a luchar. Para nosotros no hay pensamiento o consejo mejor que éste: combatir cuerpo a cuerpo y valerosamente. Es preferible perecer de una vez o salvar la vida que ser consumido después de mucho tiempo en la terrible contienda, así, justamente así, junto a los barcos, por varones inferiores.)

El mismo esquema desarrolla en otra incitación a la lucha: provocar en los guerreros el orgullo de luchar con honra y valor para alcanzar la gloria, aunque se deba ofrendar la vida. En los cuatro versos se suceden, contraponiéndose, los conceptos de virilidad (ἀνέρες, ἀνδρῶν : varones), gloria (κλέος) con el de temor, vergüenza (αἰδῶ, αἰθεῖσθε, αἰδομένων), huida (φευγόντων : de los que huyen).

En sus arengas, vuelve con insistencia al tema de la lucha como única solución. Zamarrea con sus palabras a sus huestes para acercarlas a la cruda realidad: están cercados entre la llanura troyana y el mar. La conclusión es evidente: no hay otro camino que combatir; la salvación está en sus manos.

El elemento afectivo presiona sutilmente. El primer verso sólo contiene vocativos con una connotación emotiva: φίλοι (amigos), ἥρωες Δαναοί (héroes dánaos), θεράποντες Ἄρης (servidores de Ares). El verso 734 repite el vocativo 'amigos' entre dos exhortaciones al valor y a la fuerza. A continuación una interrogativa retórica doble disyuntiva, envuelta en la idea de soledad y lejanía: están absolutamente solos, nadie los puede socorrer. La reflexión está desarrollada en los dos versos siguientes. El aislamiento y la lejanía en que se encuentran los griegos están subrayados por la separación, en el verso, de los dos vocablos que los representan: mar (πόντω) al principio y patria tierra (πατρίδος αἴης) al finalizarlo.

El cierre del discurso (v. 741) está expresado por dos construcciones nominales paratácticas de gran fuerza; una positiva, contundente: en nuestras manos, la luz, es decir, la vida, la salvación (τῷ ἐν χερσὶ φῶς); la otra, negativa, pero corroborando la

afirmación anterior: no en la debilidad del combate (οὐ μειλιχίη πολέμοιο).

"ὦ φίλοι ἥρωες Δαναοί, θεράποντες Ἄρης,
άνερες ἔστε, φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς.
ἤέ τινάς φαμεν εἶναι ἀοσητηήρας ὀπίσσω,
ἤέ τι τεῖχος ἄρειον, ὃ κ' ἀνδράσι λοιγὸν ἀμύναι;
οὐ μὲν τι σχεδὸν ἐστι πόλις πύργοις ἀραρυῖα,
ἢ κ' ἀπαμυναίμεσθ' ἑτεραλκέα δῆμον ἔχοντες·
ἀλλ' ἐν γὰρ Τρώων πεδίῳ πύκα θωρηκτῶν
πόντῳ κεκλιμένοι ἐκὰς ἡμεθα πατρίδος αἰῆς·
τῷ ἐν χερσὶ φόως, οὐ μειλιχίη πολέμοιο."

(XV, vv. 733-741)

(¡Oh amigos, héroes dánaos, servidores de Ares! Sed viriles, sólidamente acorazados, apoyados sobre el mar, lejos de la patria tierra; la vida está en nuestras manos, no en la debilidad de la pelea.)

La oratoria de Ajax es la de un guerrero. Tiende a un mismo objetivo: emprender o continuar la pelea.

No por ser simple su oratoria de guerrero es menos eficaz. A su incitación:

"ὦ φίλοι, άνερες ἔστε, καὶ αἰδῶ θέσθ' ἐνὶ θυμῷ,
ἀλλήλους τ' αἰδεῖσθε κατὰ κρατερὰς ὑσμῖνας.

(XV, vv. 561-562)

(¡oh amigos!, sed viriles, colocad el pudor en vuestros corazones y tened vergüenza unos de otros en los poderosos combates.)

las huestes aqueas "ponen en su corazón aquellas palabras" y se produce el milagro. A la vez es una metamorfosis y una mimesis, espiritual y física. Los guerreros responden a su jefe y, siguiendo su ejemplo, se

metamorfosean miméticamente en un ἔρκος Ἀχαιῶν, antemural de los aqueos, como Ajax, por su brío y su valentía. Pero además lo son porque han formado con sus escudos y cuerpos un muro de bronce:

ὦς ἔφαθ', οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ ἀλέξασθαι μενέαινον,
ἐν θυμῷ δ' ἐβάλλοντο ἔπος, φράξαντο δὲ νῆας
ἔρκει χαλκείῳ·

(XV, vv. 565-567)

(Así dijo; y ellos, que deseaban también derrotar al enemigo, pusieron en su corazón aquellas palabras y cercaron las naves aqueas con un muro de bronce.)

Cuando los griegos que han ido en embajada ante Aquiles (IX) no logran doblegar su obstinación, Ajax se irrita, se encierra en su tozudez, incapaz de intentar convencerlo con razones. Su fulminante discurso es el estallido de sus sentimientos alterados. Sus palabras nos ilustran sobre su personalidad: 1) Espontáneo, no puede ocultar lo que siente. Por eso Aquiles no se irrita con él. 2) Aunque es lúcido, tiene sus limitaciones. Demasiado simplista, no logra, por ejemplo, profundizar en el problema de la ira de Aquiles. No alcanza a ver su honor menoscabado; lo considera sólo como un problema sobre mujeres. 3) La actitud de Aquiles la interpreta como una ofensa personal a su amistad, sentida por otro lado como un anhelo. 4) Para Ajax no existen razones superiores que impidan socorrer a los compañeros en desdicha.

σχέτλιος, οὐδὲ μετατρέπεται φιλότητος ἑταίρων
τῆς ἧ μιν παρὰ νηυσὶν ἐτίομεν ἔξοχον ἄλλων,
νηλῆς· καὶ μὲν τίς τε κασιγνήτοιο φονῆος
ποινὴν ἢ οὐ παιδὸς ἐδέξατο τεθνηῶτος·
καὶ ῥ' ὁ μὲν ἐν δῆμῳ μένει αὐτοῦ πόλλ' ἀποτείσας,
τοῦ δέ τ' ἐρητύεται κραδίη καὶ θυμὸς ἀγήνωρ
ποινὴν δεξαμένῳ· σοὶ δ' ἄλληκτόν τε κακόν τε
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι θεοὶ θέσαν εἵνεκα κούρης

οἷης· νῦν δέ τοι ἐπὶ παρίσχομεν ἔξοχ' ἀρίστας,
ἄλλα τε πόλλ' ἐπὶ τῆσι· σὺ δ' ἴλαον ἔνθεο θυμόν,
αἶδεσσαι δὲ μέλαθρον· ὑπώροφιοι δέ τοί εἰμεν
πληθύος ἐκ Δαναῶν, μέμαμεν δέ τοι ἔξοχον ἄλλων
κῆδιστοί τ' ἔμεναι καὶ φίλτατοι, ὅσοι Ἀχαιοί."

Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
"Αἴαν διογενὲς Τελαμώνιε, κοίρανε λαῶν,
πάντα τί μοι κατὰ θυμόν εἴσαο μυθήσασθαι·"

(IX, vv. 630-645)

(... "cruel, no aprecia la amistad de sus compañeros con la cual lo honrábamos más que a otros junto a las naves. ¡Despiadado! Por la muerte de un hermano o de un hijo muerto, uno recibe recompensa y el que pagó mucho permanece allí, en su pueblo; el corazón y el ánimo airado de aquél se contiene al recibir la indemnización; pero los dioses te colocaron en el pecho un implacable y feroz rencor por una sola joven. Ahora, siete muy superiores te ofrecemos y además otras muchas cosas. Pon tú un corazón propicio y respeta tu morada; estamos bajo tu techo de parte del ejército dánao y vivamente deseamos ser para ti los más apreciados y los más amigos de todos los aqueos". Respondiéndole le dijo Aquiles, el de los pies rápidos: "Ayax Telamonio, descendiente de Zeus, príncipe de los pueblos. Me parece que, según tus sentimientos me has dicho todo de corazón...")

Ayax esconde bajo una mole gigantesca y terrible para sus enemigos un corazón tierno y afectuoso para sus amigos, aunque expresado casi exclusivamente por sus actos.

Cuando su escudero Licofrón es muerto en la batalla, su tristeza y aflicción se esbozan apenas en el estremecimiento que lo conmueve y en el parco balbuceo de algunas palabras. El *vôiv* (a nosotros, nos), afectuoso, que involucra a Teucro, dispone de una carga emotiva singular, que aumenta con su repetición en el verso

siguiente.

Αἴας δὲ ρίγησε, κασίγνητον δὲ προσηύδα·
"Τεῦκρε πέπον, δὴ νῶϊν ἀπέκτατο πιστὸς ἑταῖρος
Μαστορίδης, ὃν νῶϊ Κυθηρόθεν ἔνδον ἔοντα
ἴσα φίλοισι τοκεῦσιν ἐτίομεν ἐν μεγάροισι·
τὸν δ' Ἔκτωρ μεγάθυμος ἀπέκτανε.

(XV, vv. 436-441)

(Ayax se estremeció y dijo a su hermano: "¡Teucro querido! Nos han matado al Mastórida, el fiel compañero, a quien honrábamos en el palacio igual que a nuestros padres, desde que llegó de Citera a nuestra casa. Lo mató el magnánimo Héctor.)

Todo su dolor se abre camino hacia una pregunta a Teucro. Como cambiando de tema, la pregunta manifiesta su impaciencia por entrar en combate y a la vez es como un caparazón en el que oculta su sentimiento, en el que esconde su llanto reprimido:

..... ποῦ νύ τοι ἰοὶ
ὠκύμοροι καὶ τόξον, ὃ τοι πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων;"
(XV, vv. 440-441)

(...¿Dónde tienes las mortíferas flechas y el arco que te dio Febo Apolo?)

La misma perturbación experimenta Ayax cuando Menelao le anuncia la muerte de Patroclo. El contraste entre δαίφρονι (intrépido, aguerrido) y θυμὸν ὄρινε (conmovió el corazón) es evidente. Sólo el corazón está alterado: ni lamentos, ni llanto, ni palabras.

“Ὡς ἔφατ', Αἴαντι δὲ δαίφρονι θυμὸν ὄρινε·
(XVII, v. 123)

(Así dijo, y conmovió el corazón del aguerrido Ajax.)

Callado, resuelve su dolor en acción. Con rapidez se encamina hacia Héctor que ha despojado de sus armas a Patroclo y está a punto de cercenarle la cabeza. El troyano, al ver a Ajax, retrocede. Y ahora Ajax Telamonio es una torre inexpugnable. Cubre con su escudo el cuerpo del compañero muerto, en un gesto de amor y valentía, pues él queda al descubierto, blanco de los dardos y las piedras. Enarbola entonces su consigna: no ceder.

De pronto, la acción se interrumpe. El breve sosiego de un símil nos posibilita la percepción inmediata del valor indomable de Ajax y de su terquedad en la defensa. Se lo compara con un león, símbolo del valor impertérrito. Pero aquí, a la bravura común de todo león se le ha sumado la obstinación y el arrojo para defender lo suyo. La del león y la de Ajax es una locura de amor que sólo piensa en la salvación del ser amado indefenso: los cachorros y Patroclo muerto.

ὥς τίς τε λέων περὶ οἴσι τέκεσσι,
ὧ ῥά τε νῆπι' ἄγοντι συναντήσονται ἐν ὕλῃ
ἄνδρες ἐπακτῆρες· ὁ δέ τε σθένει βλεμαίνει,
πᾶν δέ τ' ἐπισκύνιον κάτω ἔλκεται ὅσσε καλύπτων·
ὥς Αἴας περὶ Πατρόκλω ἥρωϊ βεβήκει.

(XVII, vv. 133-137)

(Como un león en torno a sus cachorros, al que, llevando a sus hijos por la selva, le salen al encuentro cazadores y él hace gala de su fuerza y baja todo el párpado ocultando sus ojos, así Ajax corría alrededor del héroe Patroclo.)

Igual actitud de socorrer al caído, la misma expresión de amor y valentía al cubrirlo con su escudo, quedando él mismo indefenso, demuestra con su hermano Teucro.

Αἴας δ' οὐκ ἀμέλησε κασιγνήτιο πεσόντος,

ἀλλὰ θεῶν περιβήη καί οἱ σάκος ἀμφεκάλυψε.
(VIII, vv. 330-331)

(Ayax no se despreocupó de su hermano caído sino que corriendo lo defendió y lo cubrió con su escudo.)

La impotencia ante el fracaso de su resistencia o ante la imposibilidad de ayudar a sus compañeros provoca en nuestro héroe sentimientos encontrados que se desatan en lágrimas, pesadumbre o furia.

Así sucede después de la muerte de Patroclo. Los dánaos luchan desesperados por defender su cadáver, cuando Ayax advierte que el Cronida da a los teucros “la inconstante victoria”. Una súplica desesperanzada y llorosa se eleva de sus labios. El ruego es breve y breves son cada una de las súplicas. Comienza con un vocativo y le siguen un ἀλλά: ¡vamos!, con valor exhortativo, y cuatro imperativos. Se destaca en estas construcciones el polisíndeton. El δέ insistente expresa el ansia de Ayax por obtener lo que solicita. Y al proseguir, el relato nos asombra con las lágrimas de Ayax Telamonio. Se suceden a continuación cinco enunciativas breves y con un marcado polisíndeton (δέ, δέ, δέ, δέ, καί). Ellas son testimonio de la efectividad de la súplica y con fuerza ponen de relieve la respuesta favorable de Zeus, enunciando una tras otra cada una de las cosas concedidas.

Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἥερος υἱῶν Ἀχαιῶν,
ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι
ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὖαδεν οὕτως.
“Ὡς φάτο, τὸν δὲ πατὴρ ὀλοφύρατο δάκρυ χέοντα
αὐτίκα δ' ἥερα μὲν σκέδασεν καὶ ἀπῶσεν οὐμίχλην,
ἥελιος δ' ἐπέλαμψε, μάχη δ' ἐπὶ πᾶσα φαάνθη
(XVII, vv. 645-650)

(“¡Padre Zeus! ¡Vamos! Libra tú de la espesa niebla a los hijos de los aqueos, pon el cielo sereno, permite a nuestros ojos ver

y mátanos pero en la luz, puesto que así te agrada". De este modo habló, y el padre se compadeció de él que derramaba lágrimas y enseguida dispersó la bruma y rechazó la oscuridad y el sol brilló y toda la batalla quedó alumbrada.)

La aflicción lo embarga al pensar en la suerte que puedan correr las naves aqueas:

ἤωθεν δ' ἀπονόσφιν ἔβη τετιηότι θυμῷ·
ὡς Αἴας τότ' ἀπὸ Τρώων τετιημένος ἦτορ
ἦε πόλλ' ἀέκων· περὶ γὰρ δῖε νηυσὶν Ἀχαιῶν.

(XI, vv. 555-557)

(... y (el león) con la aurora se marcha lejos con ánimo afligido; así entonces Ajax, muy a su pesar, se alejaba de los troyanos, desolado en su corazón, pues temía por las naves de los aqueos.)

Pero todo él es fiereza y cólera cuando es obligado a abandonar el terreno sostenido únicamente por su valentía y obstinación:

τρέσσε δὲ παπτήνας ἐφ' ὀμίλου, θηρὶ ἑοικώς,

(XI, v. 545)

(Ajax retrocedió lanzando sus miradas sobre los troyanos, semejante a una fiera.)

πάντας δὲ πρόεργε θεὰς ἐπὶ νῆας ὀδεύειν,
αὐτὸς δὲ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν θύνε μεσηγὺ
ἵσταμενος·

(XI, vv. 569-571)

(Y él estando en medio de troyanos y aqueos se lanzaba con furia e impedía avanzar a todos hacia las veloces naves.)

Cimentada en el afecto varonil y parco de Ajax por sus compañeros, surge una característica singular de nuestro héroe, insólita en el mundo individualista de los héroes homéricos: su capacidad para trabajar en equipo.

Lo vemos formando un grupo perfecto con Teucro. Con movimientos sincrónicos, perfectamente adaptados, luchan. Ajax maneja su escudo. Cuando lo levanta, su hermano arroja las flechas; cuando baja su rodela, Teucro se refugia en ella. El poeta da un leve toque afectivo: el flechador se cobija en Ajax “como un niño en su madre”.

El episodio nos hace sonreír. La comicidad surge de los movimientos automáticos y simultáneos de los dos guerreros.

Τεῦκρος δ' εἵνατος ἦλθε, παλίντονα τόξα τιταίνων,
στῆ δ' ἄρ' ὑπ' Αἴαντος σάκει Τελαμωνιάδαο.
ἔνθ' Αἴας μὲν ὑπεξέφερον σάκος· αὐτὰρ ὁ γ' ἦρως
παπτήνας, ἐπεὶ ἄρ' τιν' οἴστεύσας ἐν ὀμίλῳ
βεβλήκοι, ὃ μὲν αὖθι πεσὼν ἀπὸ θυμὸν ὄλεσσε,
αὐτὰρ ὁ αὖτις ἰὼν πάϊς ὡς ὑπὸ μητέρα δύσκειν
εἰς Αἴανθ'· ὃ δέ μιν σάκει κρύπτασκε φαεινῶ.

(VIII, vv. 266-272)

(Teucro vino en noveno lugar, sosteniendo un arco ya tendido y se colocó detrás del escudo de Ajax Telamonio. Este levantaba la rodela y su hermano miraba a todos lados después de arrojar sus dardos a la tropa y de alcanzar al que caía allí mismo y perdía la vida. Enseguida Teucro, yendo como un niño bajo su madre, de nuevo se sumergía en Ajax y éste lo ocultaba con el escudo refulgente.)

Sin embargo, su compañero inseparable de lucha es Ajax de Oileo. El mismo Telamonio define el accionar de ambos, como el de un equipo perfecto: un mismo nombre, un mismo valor, un mismo método de lucha.

..... αὐταρ ὄπισθε
 νῶϊ μαχησόμεθα Τρωσὶν τε καὶ Ἑκτορι δίῳ,
 ἴσον θυμὸν ἔχοντες ὁμώνυμοι, οἳ τὸ πάρος περ
 μίμνομεν ὄξυν Ἄρηα παρ' ἀλλήλοισι μένοντες.
 (XVII, vv. 718-721)

(...enseguida, iremos luchando atrás con los troyanos y el divino Héctor, nosotros dos, que, con un mismo nombre, tenemos el mismo ánimo, permaneceremos uno junto al otro y enfrentamos los dos a la vez al cruel Ares.)

La complementación de los Ayaces es absoluta: uno es ágil, de movimientos rápidos; el otro, una mole gigantesca, pesada, lenta y resistente.

Una comparación de los dos, con dos leones, a la vez que da respiro a la violenta acción que está desarrollando, nos patentiza su trabajo coordinado.

ὥς τε δὺ αἶγα λέοντε κυνῶν ὕπο καρχαροδόντων
 ἀρπάξαντε φέρητον ἀνὰ ῥωπήϊα πυκνά,
 ὑψοῦ ὑπὲρ γαίης μετὰ γαμφηλῆσιν ἔχοντε,
 ὥς ῥα τὸν ὑψοῦ ἔχοντε δὺω Αἶαιτε κορυστὰ
 τεύχεα συλήτην

(XIII, vv. 198-202)

(Como dos leones que habiendo arrebatado una cabra de los agudos dientes de los perros, la llevan en la boca por espesos matorrales, teniéndola en alto sobre la tierra, así los dos agueridos Ayaces, teniéndolo en alto, lo despojaban de las armas.)

Otro símil del mismo canto XIII nos muestra el brío parejo de los dos guerreros en el combate y su ardor en la lucha organizada y efectuada hombro con hombro:

Αἴας δ' οὐκέτι πάμπαν, Ὀϊλῆος ταχὺς υἱός,
 ἴστατ' ἀπ' Αἴαντος Τελαμωνίου οὐδ' ἠβαιόν,
 ἀλλ' ὥς τ' ἐν νειῶ βόε οἴνοπε πηκτὸν ἄροτρον
 ἴσον θυμὸν ἔχοντε τιταίνετον· ἀμφὶ δ' ἄρα σφι
 πρυμοῖσιν κεράεσσι πάλυς ἀνακηκίει ἰδρώς·
 τῷ μὲν τε ζυγὸν οἶον εὐξοον ἀμφὶς ἔεργει
 ἰεμένω κατὰ ὠλκὰ τέμει δέ τε τέλσον ἀρούρης·
 ὥς τὸ παρβεβαῶτε μάλ' ἔστασαν ἀλλήλοιν.

(XIII, vv. 701-708)

(Ayax, el veloz hijo de Oileo, no se apartaba para nada de Ayax Telamonio, ni un poquito, sino que como dos bueyes negros en tierra noval tiran el sólido arado con igual ánimo, y mucho sudor les brota en torno de sus puntiagudos cuernos y sólo los separa el pulimentado yugo mientras van por los surcos y el arado rompe el seno de la tierra; así tan cercanos uno del otro estaban los dos Ayaces.)

Forman los dos un solo bloque, tan unido, tan firme, que será caracterizado por un mismo término o por un mismo epíteto: belicosos (κορυστά, XVIII, v. 163), enardecidos (μεμαῶτε, XVII, v. 530), revestidos de impetuoso valor (θοῦρην ἐπειμμένων ἀλκήν, XVIII, v. 157), caudillos de los argivos (Ἀργείων ἡγήτορε, XVII, v. 507).

La acción de los dos Ayaces se efectúa en una doble dirección: de ataque y de defensa. A veces, aunque no es lo más frecuente, forman una sola mole ofensiva que se abre paso entre los enemigos:

οἱ ῥ' ἦλθον καθ' ὄμιλον ἑταίρου κικλήσκοντος·

(XVII, v. 532)

(Los dos Ayaces abrieron paso por la turba, cuando su compañero los llamó.)

A menudo, forman un muro de contención que detiene cualquier

intento de asalto. Su semejanza con un promontorio selvoso que sujeta las corrientes perjudiciales de los ríos y que las encauza, nos vivencia el poderío del equipo 'Ajax' en la batalla.

ὥς οἱ γ' ἔμμεμαῶτε νέκυν φέρον. αὐτὰρ ὀπισθεν
Αἴαντ' ἰσχανέτην, ὥς τε πρῶν ἰσχάνει ὕδωρ
ὕληεις, πεδίοιο διαπρύσιον τετυχηκῶς,
ὅς τε καὶ ἰφθίμων ποταμῶν ἀλεγεινὰ ῥέεθρα
ἴσχει, ἄφαρ δέ τε πᾶσι ῥόον πεδίονδε τίθησι
πλαζῶν· οὐδέ τί μιν σθένει ῥηγνῦσι ῥέοντες·
ὥς αἰεὶ Αἴαντε μάχην ἀνέεργον ὀπίσσω
Τρώων·

(XVII, vv. 746-753)

(Pero detrás de ellos los Ayaces contenían a los troyanos, como refrena al agua un promontorio selvoso extendido en la vasta llanura, el cual también sujeta las corrientes perjudiciales en los ríos intrépidos y, torciendo a todos su curso, los coloca hacia la llanura. Y éstos, aunque corran, no lo rompen de ningún modo con su fuerza, así siempre los Ayaces hacían retroceder el combate detrás de los troyanos.)

Una idea exacta de lo que sentían los enemigos ante los Ayaces y sus escuadrones la ofrece un símil del canto IV, vv. 275-288.

La comparación se establece entre el nubarrón que avanza desde el mar y las falanges conducidas por los Ayaces, con respecto al color, al sonido-movimiento y al efecto que suscitan.

El color oscuro, negro, sugerido por el vocablo nubarrón es intensificado por el comparativo μελάντερον y su segundo término ἢ ὕτε πίσσα, más negro que la pez, que el alquitrán.

El mismo tono oscuro aparece en los escuadrones, κυάνεαι, de un azul sombrío, coloración sugerida en πυκιναί, cerrados, juntos, consistentes, que no dejan pasar la luz, por tanto, sombríos.

El nubarrón¹, lo negro, lo sombrío y la muerte se identifican

en Homero. Significan destrucción de la luz, de la vida. La luz, la claridad, lo luminoso son símbolos de la vida y la alegría.

El sonido-movimiento del primer término de la comparación está referido a las nubes, el zumbido del viento llamado Zéfiro, a la tempestad marina que avanza por estruendos y al rugido sonoro de las olas del mar.

Los vv. 276-278 retumban onomatopéyicamente y avanzan con los nubarrones preñados de tormenta y truenos, rodando resonantes como las olas:

έρχόμενον κατὰ πόντον ὑπὸ Ζεφύροιο ἰωῆς·
τῷ δέ τ' ἄνευθεν εὐόντι μελάντερον ἤύτε πίσσα
φαίνεται ἰὸν κατὰ πόντον, ἄγει δέ τε λαίλαπα πολλήν,

En el segundo término, la comparación es sucinta y, en cuanto al sonido-movimiento sólo se habla de la partida de los guerreros a la lucha, partida que supone puesta en movimiento y por tanto, ruidos, choques de lanzas y escudos. Y aunque no haya alusión al sonido-movimiento, las dos últimas líneas de la comparación se llenan de un golpeo onomatopéyico de consonantes mudas fuertes, algunas sibilantes y aspiradas, sonidos resumidos magistralmente al final del símil en el vocablo πεφρικυῖαι :

πο - πυ - κι - κι - κυ - κε -πε -κυι
εσ - φα - γεσ - σάκεσιν - ἔγγελσι - πεφρικυῖαι

La metáfora, bellísima, de las “falanges erizadas de escudos y lanzas” supone una visión moderna, aérea de las mismas. Nos recuerda otra semejante y también excelente de Federico García Lorca: “y el monte, gato gardoño, eriza sus pitas agrias”.

La semejanza se establece asimismo con respecto al efecto que producen en el espectador. El cabrero, cuando ve que se aproxima la tormenta, se estremece y corre a guarecer sus rebaños. En el segundo elemento, el poeta sólo nos da signos. Encabeza el verso la palabra

δήϊον, mortífera, portadora de la muerte, y su significado se consolida por los términos que le siguen: πόλεμον, guerra, φάλαγγες, falanges formadas por guerreros cuyo oficio es matar al enemigo. Estos dos últimos vocablos están también emparejados con la muerte. Los dos adjetivos y los dos sustantivos que le siguen se relacionan con la muerte: πυκιναί, compactas, cerradas, sin luz, sin vida, sombríos; κυάεαι, de azul sombrío; σάκεσιν, ἔγχεσι, escudos y lanzas, instrumentos de la muerte. Finaliza la comparación πεφρικυΐαι, que significa erizar, hacer temblar, tiritar o espeluznar. Resume y expresa el terror de muerte, anticipado por los elementos anteriores, que las falanges de los Ayaces producen en las filas enemigas.

ὡς δ' ὅτ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδεν νέφος αἰπόλος ἀνὴρ
 ἐρχόμενον κατὰ πόντον ὑπὸ Ζεφύροιο ἰωῆς·
 τῷ δέ τ' ἀνευθεν ἔοντι μελάντερον ἢ ὕτε πῖσσα
 φαίνεται ἰὸν κατὰ πόντον, ἄγει δέ τε λαίλαπα πολλήν,
 ῥίγησέν τε ἰδῶν, ὑπὸ τε σπέος ἤλασε μῆλα·
 τοῖαι ἄμ' Αἰάντεσσι διοτρεφέων αἰζηῶν
 δήϊον ἐς πόλεμον πυκιναὶ κίνυντο φάλαγγες
 κυάεαι, σάκεσίν τε καὶ ἔγχεσι πεφρικυΐαι

(IV, vv. 275-282)

(Como cuando un cabrero ve desde la cima un nubarrón que viene por el mar con el zumbido del violento Zéfiro, y para éste que está lejos se le aparece, viniendo del mar, más negro que la pez, con mucha tempestad, y al verlo se estremece y empuja su rebaño a una caverna, de tal suerte, con los Ayaces, los batallones cerrados de robustos discípulos de Zeus, oscuros, partían a la guerra mortífera, erizados de escudos y lanzas.)

El complemento de la fuerza física de Ajax es su valentía. Los sustantivos y adjetivos referidos a su bravura abundan: βίη (valentía), ἄριστος (el mejor), μεγαλήτωρ (magnánimo), ἀγαθός, ἄλκιμος (valiente), δαίφρων (aguerrido), ἀμύμων (eximio), κυδάλιμος

(ilustre), φαίδιμος (esclarecido). Pero el epíteto que le atribuye Helena en canto III, v. 229, ἔρκος Ἀχαιῶν, “antemural de los aqueos”, es el que en su significación incluye a todos los demás.

Ayax Telamonio es ἔρκος Ἀχαιῶν porque allí donde él está, “con su escudo como una torre”, constituye un muro infranqueable para el enemigo. A su opulencia, a su fuerza, une su brío y terquedad.

Cuando los aqueos lo ven venir con su escudo broncíneo, blandiendo la enorme lanza y “a paso largo” se regocijan grandemente, en tanto que los teucros tiemblan.

Τρῶας δὲ τρόμος αἰνὸς ὑπήλυθε γυῖα ἕκαστον,
Ἐκτορί τ' αὐτῷ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι πάτασεν
(VII, vv. 215-216)

(Y un violento temblor tomó a los troyanos en cada miembro; al mismo Héctor le palpité el corazón en su pecho.)

El coraje de Ajax es aludido en el canto XIII, vv. 683-4. Allí se nos informa que Ajax y Protesilao han construido un “muro bajo” pues

..... ἔνθα μάλιστα
ζαχρηεῖς γίνονται μάχη αὐτοῖ τε καὶ ἵπποι.

(los hombres y corceles allí acampados son muy valientes en la batalla.)

Sus intervenciones son decisivas. Con su sola presencia trueca cualquier situación riesgosa. Así, cuando Odiseo, aislado, está en el límite de sus fuerzas, acosado por los troyanos, llega Ajax y los enemigos huyen espantados (XI, vv. 485-486).

En la llanura es el “hinchado torrente acrecentado por las lluvias” que arrastra todo lo que se cruza a su paso:

ὡς δ' ὅποτε πλήθων ποταμὸς πεδίονδε κάτεισι
χειμάρρους κατ' ὄρεσφιν, ὀκαζόμενος Διὸς ὄμβρω,
πολλὰς δὲ δρυὺς ἀζαλέας, πολλὰς δὲ τε πεύκας
ἔσφέρεται, πολλὸν δὲ τ' ἀφυσγετὸν εἰς ἅλα βάλλει,
ὧς ἔφεπε κλονέων πεδίον τότε φαίδιμος Αἴας,
δαίζων ἵππους τε καὶ ἀνέρας·

(XI, vv. 492-497)

(Como cuando el río desbordante, formado por los temporales de invierno y que acreció la lluvia de Zeus, baja por los montes a la llanura, arrastra muchas encinas secas y muchos pinos y arroja al mar mucho fango, así entonces el ilustre Ajax perseguía llevando confusión a la llanura, destrozando corceles y varones.)

La agitación, el tropel, el desbande señalan su presencia en la batalla. Cebrión dice a Héctor:

Αἴας δὲ κλονέει Τελαμώνιος· εὐ δέ μιν ἔγνω·
εὐρὺ γὰρ ἀμφ' ὄμοισιν ἔχει σάκος·

(XV, vv. 526-7)

(Ajax Telamonio los desordena. Bien lo conozco. En efecto tiene el ancho escudo sobre los hombros.)

Aunque está abrumado por las flechas, demora en abandonar su puesto de batalla y, en la retirada, su furia es tal que consigue su propósito:

πάντας δὲ προέσργε θοὰς ἐπὶ νῆας ὀδεύειν,
αὐτὸς δὲ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν θῦνε μεσηγὺ
ἰστάμενος·

(XI, vv. 570-572)

(Y él mismo, estando en el medio entre troyanos y aqueos, se revolvía con ímpetu e impedía avanzar a todos hacia las veloces naves.)

No importa que sus compañeros hayan abandonado ya el sitio. Ajax, empecinado, a disgusto, continúa combatiendo. Con agilidad admirable, salta de una nave a otra, manejando hábilmente una percha naval de doce metros. Un nuevo símil nos vivencia su proeza. La rapidez y la seguridad de sus movimientos son comparados con las de un diestro jinete que con cuatro caballos corre por la carretera, saltando de un caballo a otro.

Οὐδ' ἄρ' ἔτ' Αἴαντι μεγαλήτορι ἦνδανε θυμῷ
ἑστάμεν ἔνθα περ ἄλλοι ἀφέστασαν υἱῆς Ἀχαιῶν
.....
.....
.....
ὡς δ' ὅτ' ἀνὴρ ἵπποισι κελητίζειν εἰ εἰδώσ,
ὅς τ' ἐπεὶ ἐκ πολέων πίσυρας συναίρεται ἵππους,
σεύας ἐκ πεδίοιο μέγα προτὶ ἄστυ δίηται
λαοφόρον καθ' ὁδόν· πολέες τέ ἐθηήσαντο
ἄνδρες ἠδὲ γυναῖκες· ὁ δ' ἔμπεδον ἀσφαλὲς αἰεὶ
θρόσκων ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλον ἀμείβεται, οἱ δὲ πέτονται
ὡς Αἴας ἐπὶ πολλὰ θοάων ἴκρια νηῶν
φοίτα μακρὰ βιβιάς, φωνὴ δέ οἱ αἰθέρ' ἴκανεν,
(XV, vv. 674-5, 679-686)

(No le agradaba al magnánimo Ajax permanecer donde los demás aqueos se habían retirado.....; como cuando un hombre conocedor de caballos monta y después que escoge entre muchos cuatro caballos, agitándolos los conduce desde la llanura hacia la gran ciudad por la calle; y muchos hombres y mujeres lo contemplan y él, saltando siempre continuamente y con seguridad, cambia de uno a otro, y ellos vuelan; así Ajax,

andando a grandes pasos recorría las numerosas planchadas de las naves veloces y su voz llegaba al éter.)

Su valor se equipara al de Héctor, el más valiente de los troyanos. Los encuentros entre ambos se suceden desde el canto VII hasta el XVII. Y en sus luchas singulares descubrimos cuán semejantes son en valentía y en fuerza.

Ἐκτωρ δ' ἄντ' Αἴαντος εἰείσατο κυδαλίμοιο.
τὼ δὲ μιῆς περὶ νηὸς ἔχον πόνον, οὐδὲ δύναντο
οὔθ' ὁ τὸν ἐξελάσαι καὶ ἐνιπρῆσαι πυρὶ νῆα
οὔθ' ὁ τὸν ἄψ ὤσασθαι, ἐπεὶ ῥ' ἐπέλασσε γέ δαίμων.
(XV, vv. 415-418)

(Héctor se encaminó frente al glorioso Ajax. Y esforzándose los dos por un navío, no podían ni uno expulsar al otro e incendiar la nave con fuego, ni Ajax rechazar a Héctor desde que un dios lo acercó al campamento.)

A leones y jabalíes salvajes y carniceros se asemejan los dos por la violencia de su acometida, por el valor con que se empeñan en la lucha y por la fuerza descomunal que desarrollan (VII, vv. 255-257).

A veces es Ajax quien debe ceder ante Héctor. El poeta discretamente menciona el origen de su fuga: es Zeus quien infunde en su pecho el temor. No es debilidad ni cobardía del héroe. En última instancia, puede ser sensatez. Plásticamente, como proyectados por una cámara lenta, se desarrollan sus movimientos. Echa el escudo sobre su espalda, detiene con furia su mirada en los guerreros y con lentitud, dándose vuelta frecuentemente, retrocede. Cada gesto, cada movimiento es desgano, coloreado por el enojo impotente que lo invade cuando tiene que ceder.

El verso 544 del canto XI se contagia de la pereza de Ajax al retirarse. El participio ἐντροπᾶλίζομενός se extiende en dos dáctilos y medio, arrastrándose en la línea como se arrastran, al replegarse,

lentamente, las piernas de Ajax. Y un refunfuñar se levanta a mitad del verso, semejante al que surge del pecho bravío del héroe griego: ὀλίγον γόνυ / γούνος.

La comparación destaca la retirada del león-Ajax que nada puede hacer él solo, solo con su bravura, cuando lo atacan perros, dardos y fuego. Además, pone de relieve el pesar que siente por su fracaso, pero aún más, la aflicción y el afecto por los suyos ante el peligro de que quemen las naves aqueas.

Ζεὺς δὲ πατὴρ Αἴανθ' ὑψίζυγος ἐν φόβον ὤρσε
στή δὲ ταφών, ὅπιθεν δὲ σάκος βάλεν ἑπταβόειον,
τρέσσε δὲ παπτήνας ἐφ' ὀμίλου, θηρὶ εἰοικώς,
ἐντροπαλιζόμενος, ὀλίγον γόνυ γουνὸς ἀμείβων.
ὡς δ' αἶθωνα λέοντα βοῶν ἀπὸ μεσσαύλοιο
ἐσοεύαντο κύνες τε καὶ ἄνδρες ἀγροῖῳται
οἳ τέ μιν οὐκ εἰῶσι βοῶν ἐκ πίᾱρ ἐλέσθαι
πάννουχοι ἐγρήσσοντες· ὁ δὲ κρειῶν ἐρατίζων
ἰθύει, ἀλλ' οὐ τι πρήσσει θαμέες γὰρ ἄκοντες
ἀντίον αἰίσσουσι θρασειᾶων ἀπὸ χειρῶν,
καιόμεναί τε δεταί, τὰς τε τρεῖ ἐσσύμενός περ·
ἦῳθεν δ' ἀπονόσφιν ἔβη τετιηότι θυμῷ·
ὡς Αἴας τότε ἀπὸ Τρώων τετιημένος ἦτορ
ἦε πόλλ' ἀέκων· περὶ γὰρ διέ νηυσὶν Ἀχαιῶν.

(XI, vv. 544-557)

(El padre Zeus, que tiene su trono en las alturas, infundió temor a Ajax; éste quedó estupefacto; arrojó a su espalda el escudo de siete cueros de buey y retrocedió lanzando sus miradas sobre la turba, como una fiera, volviéndose frecuentemente, con lentitud, intercambiando una rodilla después de otra. Como los canes y pastores ahuyentan del establo de bueyes a un resplandeciente león y ellos, vigilando toda la noche, no le dejan alcanzar los nutridos bueyes; y éste, ávido de carne, ataca pero nada consigue, pues desde robustas manos vuelan en su

contra abundantes dardos y antorchas encendidas, ante las cuales tiembla, aunque es impetuoso y a la aurora se marcha lejos con ánimo afligido; así entonces Ajax, muy a su pesar, se alejaba de los troyanos, desolado en su corazón, pues temía por las naves de los aqueos.)

Otras veces es Héctor el que cae bajo los violentos impactos de Ajax. En una lucha a muerte, los dos héroes enemigos están enfrentados (canto VII). Los dos muestran valor y fuerza similares. Pero la maestría de Ajax en el lanzamiento de la pica se impone. Su energía se transmite a la lanza por él arrojada. Esta obra cobra vida propia y hiere a Héctor, buscando su cuello.

..... ἢ δὲ διαπρὸ
ἦλυθεν ἐγχείη, στυφέλιξε δέ μιν μεμαῶτα,
τμήδην δ' αὐχεν' ἐπήλθε, μέλαν δ' ἀνεκῆκίεν αἶμα.
(VII, vv. 260-262)

(... y la pica fue de un lado a otro, golpeó fuertemente a Héctor que estaba ardoroso, buscó, cortante, su cuello y la negra sangre brotó.)

Aunque herido, Héctor sigue combatiendo, hasta que cae, tumbado por una pedrada de Ajax.

δεύτερος αὐτ' Αἴας πολὺ μείζονα λάαν ἀείρας
ἦκ' ἐπιδινήσας, ἐπέρεισε δὲ ἴν' ἀπέλεθρον,
εἴσω δ' ἀσπίδ' ἔαξε βαλὼν μυλοειδέϊ πέτρῳ,
βλάψε δέ οἱ φίλα γούναθ' ὃ δ' ὕπιος ἐξετανύσθη
ἀσπίδι ἐγχριμφθεῖς τὸν δ' αἶψ' ὄρθωσεν Ἀπόλλων.
(VII, vv. 268-272)

(En segundo lugar, Ajax, tomando una piedra mucho mayor, después de hacerla girar rápidamente, la arrojó con fuerza in-

mensa. Al hacerlo torció el escudo de Héctor en su interior, con la piedra semejante a una muela de molino, y le dañó sus rodillas. Héctor cayó tendido boca arriba, asido a su escudo. Lo levantó de nuevo Apolo.)

En un pasaje del canto XIV (vv. 402-420), se ha entablado un nuevo combate entre Ajax y Héctor. La piedra arrojada por Ajax posee tal violencia que se transforma en un torbellino. Este todo lo altera y desordena: abate a Héctor y desparrama sus pertenencias: "... la pica se le fue de la mano, quedaron encima de él escudo y casco y la armadura de labrado bronce resonó en torno del cuerpo".

Ajax es pues el valor y la fuerza semejante a Héctor, el campeón de los troyanos. Sin embargo, no es el primero de los aqueos ni en los juegos ni en el campo de batalla.

En los juegos celebrados en honor de Patroclo (Canto XXIII), Ajax Telamonio interviene tres veces. Empata en la "penosa lucha" con Odiseo (XXIII, vv. 708 ss.). "En el enfrentamiento con armas", los aqueos, "temiendo por Ajax" frente a Diomedes Tidida mandaron que cesara la lucha y que ambos combatientes se llevaran el mismo premio" (XXIII, vv. 811 ss.). Ajax vence a Lenteo y Epeo en el lanzamiento de bola, pero es superado por Polites (XXIII, vv. 831 ss.).

En cuanto al valor en el campo de batalla, reiteradamente Homero afirma que Ajax es el más valiente de los aqueos después de Aquiles:

ἀνδρῶν αὖ μέγ' ἄριστος ἔην Τελαμώνιος Αἴας,
ὄφρ' Ἀχιλεὺς μῆνιεν' ὁ γὰρ πολὺ φέρτατος ἦεν,
(II, vv. 768-769)

(El más valiente de los varones era Ajax Telamonio, mientras duró la cólera de Aquiles. Pues éste le era, en mucho, superior.)

μάλα γάρ σφεας ὦκ' ἐλέλιξεν

Αἴας, ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο
τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα.
(XVIII, vv. 278-280)

(... pues los hizo volver Ajax, el cual así por su figura como por sus obras era el mejor de los aqueos, después del eximio Pelida.)

Y en los cantos VIII, vv. 224-225 y XI, vv. 5-9, confirma el poeta este valor. En los dos cantos repite lo mismo, al modo épico y alude por otra parte a las acciones semejantes de Ajax y de Aquiles, que se han colocado en los extremos del campamento aqueo, confiando “en el valor y en la fuerza de sus manos”.

Las afirmaciones del poeta sobre la valentía de Ajax son corroboradas por sus intervenciones arrolladoras en combate, durante la ausencia de Pelida.

Entre el canto II y el XVII, Homero ha ido llenando, poco a poco, la llanura troyana con las participaciones heroicas de Ajax, con su arrojo, su tenacidad, su afecto, su obstinación, su entusiasmo y sus exhortaciones. Su corpulencia se ha distinguido una y otra vez en el tumulto y en el torbellino de la guerra. No es el primero entre sus iguales, sino el segundo después de Aquiles. Es verdad. Pero el lugar que perdió lo ha ganado en riquezas espirituales. Su figura ha irradiado humanidad y nos ha conmovido y admirado con sus estremecimientos ante el amigo muerto o el hermano herido, con su llanto impotente, con su furia y su dolor, con su ternura y su terquedad, con su valentía y su simpleza.

Homero ha tallado admirablemente su figura. Ajax Telamonio se yergue contra el tiempo venidero y destructor, seguro y firme, enorme prototipo de los hombres dispuestos siempre a luchar, con los ojos cerrados, para alcanzar la gloria, para alegrarse en el combate y, especialmente, para ser muro defensivo de los seres indefensos, para ser “antemural” de los seres amados que están en peligro.

NOTAS

1 Héctor, en el canto XVII, v. 243, es llamado “la nube de la guerra” por los destrozos que produce entre los enemigos:

ἐπεὶ πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει
(puesto que la nube de la guerra todo lo cubre,)

EL TEMA RELIGIOSO EN LAS *ELEGÍAS* DE TIBULO

Angélica Margarita Mansilla

El presente trabajo se propone analizar la posición de Tibulo frente a las creencias religiosas de su época e indagar cómo se articula el tema religioso en su obra y en qué medida contribuye a la coherencia de la misma. No nos detendremos en la caracterización de la profunda fe religiosa de Tibulo pues este aspecto ha sido exhaustivamente tratado por Francesco Della Corte, a cuyo artículo remitimos¹.

Una primera lectura de las *Elegías* de Tibulo puede dejar la impresión de que en ellas se reitera, a veces monótonamente, una serie de temas y motivos que, a nivel de estructura de superficie, no parecen presentar demasiada cohesión. Esta característica ha sido señalada por más de un crítico o comentarista. Al respecto afirma Rostagni²:

“In ogni suo carmine, da una prima immagine di sogno, rampollano altre immagini infinite, senza stretta connessione logica, moltiplicandosi e sovrapponendosi fino a perdita di vista, fino a dimenticare ogni traccia del punto di partenza”.

De manera semejante se expresa José Crecente en su introducción a la obra de Tibulo³:

“[...] Tibulo desdeña esencialmente cuanto signifique rigor lógico en la composición. [...] Esa calidad tan característica depende, al menos en parte, de su natural melancólico y propenso a la divagación. [...] Lo que lo distingue de los demás poetas es la ‘fuga de ideas’ (Ideenflucht)”.

Sin embargo una lectura más profunda de las *Elegías* y el conocimiento del contexto en que surgieron nos revelan que, tras esa aparente falta de cohesión externa, presentan una gran coherencia en su estructura profunda, coherencia que refleja la posición del autor frente a las circunstancias socio-culturales en que le tocó vivir.

Tibulo, como muchos de sus contemporáneos, harto de luchas civiles, añoraba los antiguos tiempos de Roma caracterizados por la simplicidad y austeridad de las costumbres en un ambiente de religiosidad y paz. Augusto se constituyó en el paladín de ese movimiento pues durante su principio se esforzó por restaurar las antiguas costumbres y la religión que había sido el fundamento de aquéllas. Si bien después del advenimiento del Cristianismo religión y moral fueron inseparables, no ocurría lo mismo en la Roma pagana donde reglamentar las costumbres era una función política conferida a un funcionario especial: el censor. Es precisamente en calidad de censor que Augusto inicia la reforma. Además, religión y moral ofrecían un punto de contacto, ambas presentaban como modelo los usos y costumbres de los antiguos, el *mos maiorum*, cuya restauración fue una de las ideas fuerzas de la política de Augusto.

Para llegar al pueblo, Augusto se valió de los escritores como medio de propaganda, ya que ellos tenían gran influencia en una sociedad tan refinada como aquélla. Horacio, Virgilio, Propertio y Ovidio recuerdan viejas leyendas y dan con sus obras un nuevo encanto al pasado de Roma y a la mitología. Todos ellos se convierten en voceros de las ideas fuerzas de la política de Augusto: ensalzan la

antigua religión y moral, celebran la reconquistada paz, revalorizan la vida campesina y presentan admirables ejemplos de la antigua pobreza romana, madre de todas las virtudes.

Aunque Tibulo permaneció al margen del círculo de poetas que rodearon a Augusto por mediación de Mecenas, no pudo sustraerse a la tónica moral y religiosa imperante, coincidiendo en este aspecto con los restantes poetas y con la política de Augusto. Sin embargo su personalidad se nos presenta escindida, a veces desgarrada, entre las dos tendencias que signaron su época. Al respecto P. Grimal ⁴ sostiene:

“Todo el drama de Tibulo está en este contraste, que es también, en cierta medida, el de Roma entera. Como Tibulo, los romanos suspiran por la felicidad de los campos, y por la sencilla piedad del campesino que, cada mes, ofrece a los Lares el incienso y las flores y observa religiosamente las fiestas rústicas. Pero, también como él, esos mismos romanos son incapaces de librarse verdaderamente de los placeres de la ciudad y aceptar la otra mitad de la vida campesina, que está hecha de labor, de privaciones y de inquietud”.

A la misma inquietud existencial se refiere E. Otón Sobrino⁵:

“La esencia de la poesía de Tibulo se mueve entre dos polos contradictorios, cuya raíz se encuentra en la propia vida del poeta. [...]. Su vida puede resumirse en la paradoja existencial de tener que haber vivido un sueño y dormido una realidad”.

En efecto su existencia oscila entre el querer y el ser, entre el ensueño y la realidad. Esa contradicción se manifiesta en su poesía a través de una serie de temas y motivos que se organizan en dos campos semánticos contrapuestos que se entrecruzan constantemente.

Uno de esos campos semánticos tiene como referente común el mundo de las esperanzas, de los ensueños de Tibulo que se encaminan al logro de una vida sencilla. En este campo la contigüidad

semántica está señalada por una serie de temas y motivos referidos a las circunstancias que posibilitarán la concreción de sus esperanzas. Encontramos, en primer lugar, el tema del amor correspondido, ya de parte de Delia, ya de Némesis o de Marato. Se integran en este campo los siguientes motivos:

- . Un constante anhelo de paz, pues para él la felicidad sólo es posible en un ambiente de serenidad y sosiego.
- . La alabanza de las antiguas virtudes: sencillez, humildad, fidelidad, laboriosidad y religiosidad.
- . La añoranza de la Edad de Oro, por ser la época en que reinaron la paz y dichas virtudes.
- . El elogio de la vida campesina, como reducto en que perduran algunas características de la Edad de Oro.
- . La esperanza de gozar de los Campos Eliseos como premio a una vida virtuosa y al servicio del amor.

El otro campo semántico tiene como referente común la realidad que se opone a los sueños del poeta. La contigüidad semántica está dada por la serie de temas y motivos que imposibilitan el logro de la felicidad. Pertenece a este campo el tema del amor no correspondido, traicionado, desengañado y los siguientes motivos:

- . La maldición de la guerra y de los viajes por mar así como de las causas que las motivan -el afán de lucro, la avaricia de lujo-, pues todo ello conspira contra la paz.
- . La crítica de las costumbres de su época: ambiciones desmedidas, orgullo, traiciones, ociosidad, descreimiento, etc.
- . La condena de la Edad de Hierro que se identifica con la época en que le tocó vivir.
- . El rechazo de la vida ciudadana pues ella sintetiza todos los vicios.
- . La evocación de los tormentos del Tártaro como justo castigo para quienes se han apartado del ideal de vida tradicional y

han conspirado contra su amor.

La personalidad de Tibulo oscila constantemente entre estos dos polos: el ensueño y la realidad, y esto se manifiesta en su obra a través de antitesis que son las que le dan cohesión. Se explica así ese continuo salto de un tema o motivo a otro, aparentemente sin relación lógica, pero que responde a una profunda coherencia semántica que refleja fielmente la problemática existencial del poeta. A esta característica alude Georg Luck⁶:

“Los filólogos han tratado de desplazar dísticos y pasajes completos, especialmente al principio del libro I, para establecer un orden más ‘lógico’. Sin embargo, ninguna de estas trasposiciones es convincente y la interpretación cuidadosa generalmente revela la intención del poeta y su arte”.

Más adelante veremos cómo se integra el tema religioso en estos dos campos semánticos antitéticos.

La religión en la época de Tibulo

La obra de Tibulo, como la de otros escritores de su época, nos presenta una multiplicidad de dioses provenientes de distintas épocas y pueblos⁷. Desfilan en ella antiguas divinidades itálicas junto a dioses de procedencia griega, egipcia u oriental. Esto nos podría inducir a afirmar que dicha multiplicidad de dioses refleja un estado de confusión en materia religiosa y que los romanos de su época ya no diferenciaban claramente la religión tradicional de las nuevas creencias introducidas en Roma.

Los calendarios latinos más antiguos, que datan de la época de los últimos reyes y de principios de la república, revelan ya la fusión de concepciones religiosas pertenecientes a las distintas tribus y grupos étnicos que se unieron para la fundación de Roma. En estos calendarios se consigna el conjunto de festividades religiosas propias de un pueblo

de campesinos y soldados y sirven para determinar qué dioses presentan un carácter marcadamente romano. Mencionan, en primer lugar, a los grandes dioses definidos al mismo tiempo en que se constituyó el estado: Júpiter, Marte y Quirino. Otros corresponden a antiguas concepciones mitológicas como Jano y Saturno. A éstos se agrega una serie de dioses locales o familiares como Neptuno, Vulcano y Voltumo. Se encuentra también un número elevado de divinidades que permanecen ligadas a determinadas funciones y que se pueden clasificar en tres grupos:

- a) Dioses de la casa y del hogar: Vesta, Fornax, los Lares domésticos, Juno y Carmenta, entre otros.
- b) Dioses que presiden los trabajos de la tierra: Ops, Consus, Ceres, Liber, Libera, Venus, Flora, Pomona y los genios que vagan por los bosques y campos: Fauno, Silvano, Pales y Robigo. Además toda una serie de divinidades que presiden cada acto de la vida del hombre desde su nacimiento hasta su muerte, entre ellos el Genio.
- c) Divinidades de los muertos y de los antepasados: Manes, Larvas y Lemures.

Posteriormente se produjo la fusión con la religión griega cuando numerosos dioses romanos que presentaban atributos semejantes a los de los dioses griegos se confundieron con ellos. El punto culminante de esa similitud fue la segunda guerra púnica cuando Roma entró en contacto con la cultura griega. Los dioses romanos, que hasta ese momento carecían de historia y de figura, que no eran más que abstracciones representadas por medio de símbolos, asimilaron las leyendas y figuras de los dioses griegos y constituyeron un panteón que reprodujo fielmente el panteón griego.

Al expandirse el estado romano hacia Oriente y al ponerse en contacto con culturas diferentes, se introdujeron también las prácticas religiosas de esos pueblos. Así, a fines de la república, nos encontramos con que los dioses se han multiplicado al mismo tiempo que se han

acrecentado el escepticismo y la indiferencia en materia religiosa. Contribuyó también a este escepticismo la divulgación de ciertas doctrinas filosóficas que ponían en tela de juicio las creencias mitológicas, entre ellas especialmente el epicureísmo.

Al asumir Augusto el poder, comenzó una nueva etapa en materia religiosa, pues él se propuso la restauración de la religión antigua como fundamento de la renovación moral, una de las ideas claves de su política.

Dioses mencionados en las *Elegías* de Tibulo.

La aparente confusión religiosa a que hemos aludido parecería corroborarse a partir de los numerosos dioses mencionados por Tibulo en su obra, tal como se ve en el siguiente listado⁸:

. *Apolo*: dios de origen griego que centralizó el culto oficial en la época de Augusto debido a la gran devoción que sentía por él el Emperador. Se le construyó un gran templo en el Palatino y se le confió la protección de los libros sibilinos. Se lo identifica con el dios latino Febo: I.4.37; II.3.11 ss., 26 y 27; II.4.13; II.5.1, 65, 79 y 121.

. *Baco*: dios en que confluye el culto por el antiguo dios itálico Liber y por el griego Dioniso. En él se funden los atributos del bienestar natural, de la alegría con cierto simbolismo religioso-filosófico. Es el dios de la viticultura y del vino y por ende de la exaltación de los sentidos: I.4.7 y 37; I.7.39 y 41; I.9.34; II.1.3 y 55; II.3.63 y 64.

. *Belona*: diosa asiática de la guerra, cuyo culto llegó a Roma desde Capodocia durante la guerra mitridática. Se la consideraba como hermana o esposa de Marte: I.6.45.

. *Bona Dea*: diosa romana cuyo culto parece derivar del de la Deméter griega y que estaba reservado a las matronas. Su fiesta se celebraba a principio de diciembre y en ella se invocaba su protección para el

magistrado (cónsul o pretor) en cuya casa se realizaba la ceremonia: I.6.22.

. *Ceres*: antigua divinidad de la Campania que se identifica con Deméter por su carácter de diosa protectora de las mieses y de los sembrados: I.1.15; II.1.4; II.5.58 y 84.

. *Cupido*: nombre romano de Eros, dios del amor: II.1.67; II.3.33.

. *Diana*: antigua diosa romana de la casa y de la luz diurna, identificada luego con la Artemisa griega: I.4.25.

. *Genio*: dios individual otorgado a cada hombre en el momento de su nacimiento; por ello se veneraba el día del natalicio: I.7.49 y 63; II.2.1 y 5.

. *Isis*: diosa egipcia de la fecundidad y de la resurrección, esposa de Osiris. Su culto se difundió en Roma en la época de César: I.3.23.

. *Júpiter*: el más importante de los dioses romanos cuyo culto se identificó luego con el de Zeus. Dios del cielo y del día que preside el panteón romano: I.3.49; I.4.23; II.5.10 y 41.

. *Lares*: benéficos dioses romanos de origen etrusco conectados, al principio, con el culto del hogar doméstico y de los antepasados. Se los consideró además protectores de la propiedad agraria, custodios de las calles, de las encrucijadas y de las vías de comunicación marítima: I.1.20; I.3.34; I.10.15 y 25; II.1.60; II.4.54; II.5.20 y 42.

. *Latona*: nombre latino de la diosa griega Leto, madre de Apolo y Artemisa: II.3.23.

. *Manes*: vocablo utilizado por los romanos para designar en un primer momento divinidades no muy diferentes de las infernales. Luego lo

- refirieron a las almas de los antepasados que protegían a los vivos. Se lo veneraba con un culto personal y familiar: I.1.67; I.2.45; II.6.37.
- *Marte*: dios de la guerra y de la agricultura, por ello se le dedicaba el mes en que tenían comienzo los trabajos agrícolas y las campañas bélicas. Se lo identificó luego con el Ares griego: I.10.30; II.5.51.
 - *Minerva*: diosa de la sabiduría, de las ciencias y de las artes al mismo tiempo que de la guerra. Se identificó con la Atenea griega: I.4.26.
 - *Osiris*: importante dios egipcio, hermano y esposo de Isis, identificado por los griegos con Dioniso. Se le atribuían la institución de las leyes y la difusión de la agricultura: I.7.27, 29, 31 y 43.
 - *Pales*: antiquísima diosa romana protectora de los rebaños y pastores: I.1.36; II.5.28 y 87.
 - *Pan*: dios griego de los pastores, cazadores y protector del ganado. Su culto, originario de Arcadia, se difundió por toda Grecia. Los romanos lo identificaron con Fauno, Silvano y Luperco: II.5.27.
 - *Penates*: dioses de origen troyano, protectores del hogar doméstico y del bienestar familiar: I.3.33.
 - *Priapo*: dios griego protector de los cultivos, de los pastores, de la apicultura y en especial de los huertos y jardines. Como custodio de estos últimos se lo representaba con un gesto espantoso y embadurnado de bermellón, con una hoz en la mano. Simbolizaba también la fuerza fecundante de la naturaleza; I.1.18; I.4.1, *passim*.
 - *Saturno*: antiquísimo dios itálico de los sembrados que se identificó luego con el Cronos griego. Había reinado sabiamente durante la Edad de Oro: I.3.35.

. *Trivia*: diosa de las encrucijadas. Sobrenombre de Hécate: I.5.16.

. *Venus*: es la diosa más citada por Tibulo. No se refiere con este nombre a la antigua divinidad itálica protectora de los campos sino a la diosa del amor, asimilada a la Afrodita griega: I.1.73; I.2.16, 34, 40, 79, 90 y 97; I.3.58; I.4.21 y 71; I.5.8, 40 y 58; I.6.83; I.8.5 y 28; I.9.20 y 81; I.10.53 y 66; II.3.3, 29 y 50; II.4.24 y 57; II.6.9.

. *Vulcano*: antiquísimo dios de la metalurgia y del fuego, identificado después con el Hefesto griego: I.9.49.

La posición de Tibulo frente a las creencias religiosas de su época.

Como ya hemos dicho, el sincretismo religioso, la fusión y confusión de dioses vernáculos y extranjeros unidas a cierto escepticismo e indiferencia en materia religiosa caracterizaron al siglo I a. C. Por esto no nos asombra que dioses de diferente procedencia desfilen por la obra de Tibulo. Ahora bien, cabe preguntarse si Tibulo adhirió incondicionalmente a la situación imperante en su época o si tenía clara conciencia de la diferencia entre religión tradicional y creencias extranjeras. Nos interesa, además, ver cómo se relaciona el tema religioso con el movimiento antitético que da cohesión a su obra. Trataremos de responder a estos interrogantes a través de la lectura de sus elegías.

Nos hemos referido ya al enfrentamiento entre los anhelos del poeta y la realidad en que le tocó vivir. Como reacción ante esa sociedad mundana, refinada y licenciosa, aparece frecuentemente en su obra la añoranza de la Edad de Oro. Encontramos este motivo en las elegías en que el poeta expresa su condena a la guerra y a los viajes, a los que se agrega la maldición del inventor: I.3; I.10 y II.3.

En la *Elegía* I.10, que cierra el libro I aunque es la primera en orden cronológico⁹, nos encontramos con la mayoría de los temas y motivos sobre los que gira su obra. Manifiesta en ella el escaso entusiasmo que le provoca la perspectiva de tener que acompañar a su

protector, V. Mesala, en una expedición militar a la Aquitania. Su antimilitarismo, uno de los *leit-Motiven* de su poesía, se evidencia desde el primer dístico:

*Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?
Quam ferus et uere ferreus elle fuit!* (I.10.1-2)

(¿Quién fue el que forjó primero las horribles espadas? ¡Cuán feroz y en verdad insensible fue aquél!)¹⁰

A la guerra y a las causas de la misma, contrapone la sencillez de la Edad de Oro (vv. 7-10). Esa visión de paz le hace desear haber vivido en aquella época pues entonces no hubiera existido la amenaza de una muerte violenta en medio de la guerra (vv. 11-14). Su religiosidad se expresa en su confianza en que los dioses Lares lo preservarán de todo peligro:

*Sed patrii seruare Lares; aluistis et idem,
cursarem uestros cum tener ante pedes.
Neu pudeat prisco uos esse e stipite factos:
sic ueteris sedes incoluistis aui.* (vv. 15-18).

(Mas protegedme, Lares paternos; también vosotros me alimentasteis cuando yo, siendo niño, correteaba ante vuestros pies. Que no os avergüence haber sido tallados en vieja madera; así habitasteis la morada de mi antiguo abuelo.)

Las rústicas estatuas le recuerdan la sencillez de la vida primitiva y la devoción con que eran venerados entonces los dioses (vv. 19-24). A fin de que los dioses lo protejan, les promete venerarlos de manera semejante (vv. 25-29). Se manifiesta nuevamente su horror ante la guerra, dispensadora de muerte (vv. 33-34) y contribuye a intensificar esta repulsión la descripción del tenebroso mundo de ultratumba (vv. 35-38). Luego, por medio de uno de esos contrastes a

lo que es tan afecto, nos ofrece una visión de paz: la felicidad del campesino que alcanza la vejez rodeado del afecto de los suyos (vv. 39-42). Después de desear esa vida para sí (vv. 43-44), concluye con un extenso elogio de la paz. Celebra Tibulo la *Pax Candida*, una de esas abstracciones tan caras a la religión romana. Se trata de una paz primigenia, no contaminada por la sangre, la cual dista mucho de la paz augústea, obtenida por las armas y mantenida por la fuerza (vv. 45-68)¹¹.

En esta elegía tan subjetiva, pues se origina en un estado de ánimo del poeta, y tan romana, ya que propone como modelo de vida el de los antepasados, no tienen cabida otros dioses que los Lares y la abstracción de la Paz, ambos de auténtico cuño romano. Si bien al final del poema se menciona dos veces a Venus, en realidad con este nombre el poeta no se refiere a la deidad sino que se trata en ambos casos de una metonimia por el amor (vv. 53 y 66).

Una situación semejante inspira la *Elegía* I.3, la primera del ciclo de Delia¹². Fue escrita en el 29 a.C., cuando Tibulo, que viajaba hacia Oriente con las tropas de Mesala, cayó enfermo y se vio obligado a permanecer en Corcira, hoy Corfú. La soledad y el temor ante la muerte, lo llevan a recordar los últimos días de su estancia en Roma, cuando Delia, su amada, había consultado a los dioses para ver si eran favorables a su partida. Además de ciertas prácticas emparentadas con la magia (vv. 11-12), Delia había invocado sobre todo a la diosa egipcia Isis, en quien el poeta no parece confiar demasiado como lo revelan los siguientes versos:

*Quid tua nunc Isis mihi, Delia, quid mihi prosunt
illa tua totiens aera repulsa manu,
quidue, pie dum sacra Colis, pureque lauari
te, memini, et puro secubuisse toro? (I.3.23-26)*

(¿De qué me sirven ahora tu Isis, Delia, de qué aquellos sistros agitados tantas veces por tu mano, o de qué, mientras ofrecías piadosamente sacrificios, haberte lavado puramente, lo recuerdo,

y haber reposado en un casto lecho?)

El deíctico *tua* muestra claramente que el poeta no consideraba a Isis objeto de su devoción y esto se confirma en los versos siguientes (vv. 27-32) donde después de implorar su ayuda, deja en claro que quien cumplirá la promesa será Delia. A esta devoción de Delia por Isis se contraponen, como lo indica claramente el coordinante adversativo *at*, los dioses venerados por él:

*At mihi contingat patrios celebrare Penates
reddereque antiquo menstrua tura Lari. (I.3.33-34).*

(En cuanto a mí, que me sea dado honrar a los Penates paternos y ofrecer el incienso mensual al antiguo Lar.)

Su angustiada situación lo lleva a abominar de los males de su época -guerras, afán de lucro, viajes- y a evocar el idílico tiempo de la Edad de Oro (vv. 35-48). A esto se opone su *nunc*, en un dístico que por sus anáforas y concisión refleja el dolor de un alma arrastrada involuntariamente a la violencia y a la muerte:

*Nunc Iove sub domino caedes et vulnera semper,
nunc mare, nunc leti mille repente viae. (I.3.49-50)*

(Ahora, bajo el dominio de Júpiter, muertes y heridas siempre; ahora, el mar; ahora, súbitamente, mil caminos de muerte.)

La mención de la muerte lo lleva a evocar el mundo de ultratumba. Manifiesta la esperanza de que él, por haber sido un buen amante, sea conducido por Venus a los Campos Eliseos, mientras que quienes dificultaron su amor e intentaron arrastrarlo a la guerra sean condenados al Tártaro (vv. 57-82), lo que le sirve para contraponer las descripciones de estos dos espacios de los Infiernos. Se cierra esta elegía con una visión esperanzada de un reencuentro con Delia en

circunstancias más felices (vv. 83-94).

En esta elegía se manifiesta por primera vez una toma de posición de Tibulo en cuanto a las diferentes creencias religiosas de su época. Por un lado está Delia, una cortesana, y su devoción por una diosa extranjera, Isis, así como su afición por ciertas prácticas mágicas. Por otro, el propio poeta que venera a los Lares y Penates, dioses netamente romanos. La lectura de las restantes elegías nos permitirá corroborar si se trata de una diferenciación incidental o si responde a profundas convicciones religiosas del autor.

En la obra de Tibulo se encuentra a menudo, en lugar de la evocación de la Edad de Oro, el elogio de la vida campesina, ya que en ella parecen perdurar rasgos de aquella época mítica. En estos casos su actitud es más optimista por cuanto esa vida ofrecía posibilidades de realización. A su regreso a Aquitania, harto de la guerra y sin ambiciones políticas, la vida del campo se le presenta como un oasis de paz. El tema de la *Elegía* I.1. es precisamente la alabanza de este género de vida. Desde los primeros versos el poeta manifiesta su decisión de renunciar a toda acción bélica y a las ambiciones económicas y retirarse a una vida sencilla (vv. 1-10). A causa de su piedad está seguro de que será escuchado por los dioses. En efecto, los romanos admitían como principio que la piedad garantizaba el apoyo de los dioses, pues éstos indudablemente deberían preferir a quienes los honraban. La religión obligaba a los hombres a cumplir con determinados ritos pero también a los dioses a cumplir su parte en ese trato recíproco.

El autor detalla los objetos destinatarios de su veneración:

*Nam ueneror seu stipes habet desertus in agris
seu uetus in triuio florida sarta lapis;
et quodcumque mihi pomum nouus educat annus,
libatum agricolae ponitur ante deo. (I.1.11-14)*

(Pues siento veneración, sea que un tronco abandonado en los campos, sea que una vieja piedra en las encrucijadas tenga floridas guirnaldas; y cualquier fruto que me produce la nueva

cosecha es presentado antes, como ofrenda, al dios agrícola.)

Este sentimiento religioso de Tibulo se relaciona con creencias antiquísimas como señala Della Corte¹³:

“Tibullo venera la potencia divina insita in pietre, alberi, luoghi santi, per contro la rappresentazione di un dio, limitata alle cerimonie ufficiali, lo allontana dal contatto con tale potenza; il tronco, l’albero, la pietra riportano il poeta ad un, età piú lontana, del tutto primitiva, non ancora civilizzata, quando l’intima essenza di queste oggetti si irradiava all’estero, cacciando le impurità e le contaminazioni, [...]”.

A esto se agrega una creencia muy difundida en la mayoría de las religiones: el ofrecimiento de las primicias, propio de un grupo humano dedicado a la agricultura y la ganadería y que remonta, según Della Corte¹⁴, al tiempo del asentamiento de los latinos en las laderas del monte Albano.

La expresión *deo agricolae* del v. 14 lo lleva por asociación de ideas, procedimiento frecuente en Tibulo, a explicitar su contenido así como el del término *libatum*:

*Flava Ceres, tibi sit nostro de rure corona
spicea, quae templi pendeat ante fores;
pomosisque ruber custos ponatur in hortis,
terreat ut saeva falce Priapus aues;
uos quoque, felicitis quondam, nunc pauperis agri
custodes, fertis munera uestra, Lares;
[.....]
Hic ego pastoremque meum lustrare quot annis
et placidam soleo spargere lacte Palem (l. l. 15-20 y 35-36)*

(Que sea para ti, rubia Ceres, una corona de espigas de nuestro campo, para que penda delante de las puertas de tu templo; y

que Priapo, guardián pintado de rojo, sea colocado en los huertos abundantes de frutos, para que ahuyente las aves con su cruel guadaña; obtenéis también vuestra ofrenda vosotros, Lares, custodios de un campo en otra época fecundo, ahora pobre; [...]. Aquí yo suelo anualmente purificar a mi pastor y rociar con leche a la complaciente Pales.)

En esta enumeración de antiguas divinidades romanas -Ceres, Lares, Pales-, llama la atención la inclusión de Priapo, dios de origen extranjero. Sin embargo, esta confusión podría justificarse por tratarse de un dios protector de los huertos y jardines, identificado a menudo con Mutino, y cuya representación era muy conocida por los romanos bajo la figura de lo que denominamos espantapájaros. Por otra parte, en esta ocasión se destacan sólo los atributos del dios que se adecuan al paisaje en que se lo sitúa, mientras se dejan de lado otras características del mismo que se destacarán en la *Elegía* I.4, con una finalidad diferente.

Se menciona en el v. 35 un rito tradicional: la *lustratio* o purificación de los rebaños que se realizaba en ocasión de las Palilias, fiestas en honor de Pales celebradas el 21 de abril.

Luego invita a los dioses a su mesa e insiste en la sencillez de sus vasos, hechos de arcilla, semejantes a los usados por sus antepasados, prueba de que su religiosidad es tan sincera como la de aquéllos (v. 37-40). Se cierra la elegía con la reiteración de su desprecio por las riquezas y por las guerras como medio de obtención de las mismas, conceptos ya expresados en los primeros versos, y con la firme convicción de que la felicidad se encuentra sólo en el amor (vv. 45-78).

En esta elegía, que es una alabanza de la vida campesina, los únicos dioses que tiene cabida son los relacionados con la primitiva religión romana. Sólo una vez se nombra a Venus pero nuevamente con una metonimia del amor (v. 73).

Muy diferente es la imagen con que aparece dicha diosa en la *Elegía* I.2., la tercera de las dedicadas a Delia. En esta elegía el poeta se lamenta de haber encontrado cerrada la puerta de su amada y la

incita a burlar a quienes la vigilan y a corresponder a su amor. Nos sitúa en un ambiente muy distinto del de los poemas vistos anteriormente. En éste abundan cortesanas, relaciones equívocas y amantes engañados y la única diosa que aparece es Venus.

Max Ponchont¹⁵, en la nota que precede a esta elegía, se pregunta: “Dans quelle mesure cette Vénus, dont le nom revient si souvent dans l’oeuvre de Tibulle, est-elle pour lui un être divin?”. Afirma que ella, más que un simple ornamento mitológico, es la personificación de una fuerza misteriosa, de una de las grandes leyes de la naturaleza. Aunque en ella podemos reconocer a la Afrodita griega, Tibulo rebasa esta interpretación y llega a presentarla como protectora de los amores furtivos. A veces el poeta parece no tomarla muy en serio y sólo servirse de ella para sus propósitos. “Ces deux aspects, agrega Ponchont, [...] font de la Vénus tibullienne une figure complexe et équivoque, un peu trouble, et singulièrement poétique”¹⁶.

Nos encontramos también con un elemento extraño a la religión romana, la magia (vv. 43-66), el que sin embargo contaba con gran número de adeptos en la sociedad de su época y sobre todo en el medio social que debía frecuentar Delia.

En las otras dos elegías dedicadas a Delia, la I.5. y I.6., predomina también la figura de la equívoca diosa Venus.

En la *Elegía* I.5., el poeta se refiere a su ruptura con Delia y a las causas que la motivaron: el insaciable deseo de lujo y placeres de ella (vv. 67-68). El abandono ha sumido al poeta en la desesperación y él intenta conmoverla recordándole que ella se había recuperado de una dolencia gracias a las plegarias de él (vv. 7-16). Llama la atención la referencia a prácticas mágicas realizadas por Tibulo para conjurar el mal (vv. 11-16), pues ellas no se adecuan a las profundas convicciones religiosas del poeta. Sin embargo, se explican por el medio social en que se encuentra inmerso y además porque condicen con las creencias de Delia y con su afición por la magia, como ya hemos visto en I.2. y I.3. Se cierra la evocación con una reflexión irónica:

Omnia persolui: fruitur nunc alter amore,

et precibus felix utitur ille meis. (I.5.17-18)

(Cumplí todo: ahora otro goza de tu amor y recoge, feliz, el fruto de mis plegarias.)

A esta realidad adversa, contraponen los sueños que se había forjado: una vida feliz junto a Delia y en el campo:

*Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos
area dum messes sole calente teret.*

[.....]

*Illa deo sciet agricolae pro uitibus uuam
pro segete spicas, pro grege ferre dapem.*

(I.5.vv. 21-22 y 27-28).

(Cultivaré mis campos y Delia estará presente como guardiana de mis frutos, mientras la era trilla las mieses bajo el ardiente sol, [...]. Ella sabrá ofrecer al dios agrícola la uva por las vides, las espigas por la mies, un sacrificio por el rebaño.)

Aparecen claramente contrapuestos aquí los dos campos semánticos sobre los que se articula la obra de Tibulo. Uno, el de la realidad, referido a la vida en la ciudad donde reinan costumbres disipadas y prácticas mágicas; otro, el del ensueño, con la añoranza de la vida campesina, donde se conjugan la sencillez de las costumbres con la religión tradicional. El paso del mundo del ensueño al de la realidad está claramente marcado por el cambio de tiempos verbales -del futuro al presente-, y por el adverbio *nunc* (v.35).

El poeta intentará en vano olvidar la tradición por medio de la bebida o de un nuevo amor, pero ante el fracaso se desata en maldiciones contra la astuta alcahueta que ha causado su ruina (vv. 48-56). Aparece nuevamente el tema de la magia con toda su carga de elementos terroríficos. Termina la elegía con una serie de advertencias al nuevo amante de Delia, a fin de que se prevenga contra futuras

traiciones (vv. 69-76).

Dado el tema de esta elegía y el ambiente en que se desarrolla, se justifica la ausencia de dioses tradicionales, los cuales sólo aparecen en el pasaje que se refiere a los ensueños de Tibulo. Se menciona dos veces a la diosa Venus, en primer lugar como metonimia por la potencia sexual (vv. 39-42) y luego como garante de que se cumplirán las maldiciones del poeta contra la *lena*, por haber infringido las leyes del amor (vv. 57-58).

En la *Elegía* I.6., la última de las dedicadas a Delia, el poeta manifiesta su profunda decepción al ver que su amada ha contraído matrimonio y se comporta como una vulgar cortesana. Gran parte del poema está dedicado a aconsejar al incauto esposo para que evite ser engañado. En ella se desarrolla un verdadero *ars amandi* acerca de los modos de engañar a un marido celoso, arte que Tibulo lamenta haber enseñado a Delia que ahora lo utiliza en contra de su maestro. En esta elegía sólo hay referencia a la diosa Belona (v. 45), unida al tema de lo tenebroso y de la magia, y a Venus (v. 83), quien castiga a los infieles.

Después de la ruptura con Delia, el poeta trató de olvidarla con otros amores. Conoce entonces a Marato a quien dedica tres elegías: I.4; I.8 y I.9. En ella nos encontramos con el tema del amor efébo o pederastia.

En la *Elegía* I.4. presenta ingeniosamente el tema, pues coloca en boca de Priapo, dios extranjero, un verdadero *ars amandi* al respecto. Este constituye la respuesta del dios a la pregunta formulada por el autor acerca del arte de que se vale para atraer a los jóvenes hermosos (v.3) a pesar de su apariencia descuidada.

Para nuestros propósitos es interesante comparar los diferentes modos de tratar a un mismo dios según el ambiente en que se lo ubica. Si bien la descripción que hace de él en esta elegía ("armatus curua [...] falce", v.8) es semejante a como aparece en I.1 ("terreat saeua falce Priapus aues", v.18), a partir de la respuesta del dios se revelan aspectos del mismo ajenos a los que ofrecía como dios protector de los huertos en I.1. En esta elegía representa la fuerza fecundante de la naturaleza con un carácter marcadamente sexual. La concepción

moral de Tibulo que lo lleva a diferenciar entre religión tradicional y creencias extranjeras, se manifiesta también en el tratamiento distinto que da a una misma divinidad según el ambiente en que la sitúa. Al ubicar a Priapo en un medio campesino, subrayó su carácter de dios agrícola (*Elegía* I.1); cuando lo presenta en un ambiente de costumbres licenciosas, como en I.4, subraya el aspecto más despreciable del mismo y lo presenta como símbolo de los más groseros apetitos sexuales.

En las otras dos elegías del ciclo de Marato, el elemento religioso tradicional está ausente y sólo encontramos alusiones a Venus.

En cuanto a la *Elegía* I.7., la última que nos resta considerar del libro primero, se inscribe dentro de la llamada poesía genetliaca. En esta clase de poesía, como señala Bickel¹⁷:

“[...], se invoca a *Natalis*, expresión que hay que completar con *dies* o *genius*. El *genius* es el ser divino, al que está consagrado el día del nacimiento, y al que en el aniversario de este día se hace un sacrificio”.

En efecto el día del nacimiento señalaba la entrada en escena del *Genius* que, como lo indica la raíz *gen-*, representaba el principio vital y generativo de cada individuo. El mismo acompañaba al hombre hasta el momento de su muerte y tenía la tarea de custodiarlo y protegerlo. Respecto a las ofrendas que se le ofrecían, ellas consistían, como señala Della Corte¹⁸, en incienso, perfumes, coronas de flores y libaciones, pero nunca víctimas cruentas pues la muerte había contaminado la vida que surgía y que era recordada en el genetliaco.

Esta elegía está destinada a festejar el *Genius Natalius* de V. Mesala Corvino, amigo y protector de Tibulo. Como el día de su nacimiento coincidía con el de su triunfo sobre los aquitanos, Tibulo aprovecha esto para ofrecernos una reseña de sus campañas militares en la Galia y en Egipto. Al recordar este último país, el poeta entona un himno entusiasta en honor de Osiris (vv.27-48). La inclusión de este dios se justifica pues su culto se ubica en Egipto, país que Mesala había

pacificado y por el que sentía un gran afecto.

Luego de este himno, Tibulo exhorta a Mesala a celebrar su Genio y le expresa una serie de deseos favorables: que aumente su descendencia y que su obra sea reconocida. Finaliza con un ruego al Genio a fin de que siga siendo favorable a Mesala:

*At tu, Natalis multos celebrande per annos,
candidior semper candidiorque ueni. (I.7.63-64).*

(Pero tú, Aniversario que debes ser celebrado por muchos años, ven más favorable y más favorable siempre.)

Pasemos ahora a considerar la presencia del elemento religioso en el segundo libro de las *Elegías* de Tibulo.

La *Elegía* II.1. nos recuerda por su tema la I.1. Está dedicada a la descripción de una ceremonia religiosa agraria. En ella el poeta se presenta como un pequeño propietario que ha encontrado la paz en contacto con la naturaleza. Se describe en ella una ceremonia de purificación en sus fases sucesivas. Comienza con la invitación usual a guardar silencio para que no fuesen a oírse palabras de mal agüero durante el rito (vv.1-2). A esto sigue la invocación a los dioses agrícolas:

*Bacche, ueni, dulcisque tuis e cornibus uua
pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres. (II.1.3-4)*

(Ven, Baco, y que la dulce uva penda de tus cuernos, y tú, Ceres, ciñe tus sienes con espigas.)

Luego de insistir en que en aquel día todo debe estar dedicado a la divinidad y en que el que se acerque a los altares debe estar purificado y ataviado ritualmente (vv. 5-14), describe brevemente el sacrificio ritual (vv. 15-16). Invoca, después, a los dioses bajo la designación genérica de *dii patrii* (v. 17) y entona, durante el banquete,

un himno en honor de los dioses protectores de los campos:

Rura cano rurisque deos: [...] (v.37)

(Canto a los campos y a los dioses del campo.)

En este himno (vv.37-82) agradece a los dioses agrarios por haber enseñado a los hombres todo lo necesario para hacer más fácil y agradable su existencia 19: a) la construcción de viviendas, el trabajo de la tierra y la domesticación de los animales (vv.37-50); b) las artes: música, danza, hilado y tejido (vv.51-66); c) el amor (vv.67-82). Estas tres ideas -la subsistencia, las artes y el amor- se adecuan perfectamente al carácter de la ceremonia que tiende precisamente a la preservación de la vida, como ha señalado M. Ponchont²⁰. La elegía finaliza con una invitación a divertirse antes de la llegada de la noche (vv. 87-90).

En esta elegía tan romana por su tema y con evidentes reminiscencias virgilianas:

“[...] alienta también toda el alma de Tibulo; del poeta que ama su tierra y su hogar, que siente y vive la vida de aquellos campesinos, sus compatriotas; sus preocupaciones y alegrías, su fe, sus esperanzas, sus tradiciones; la vida, en una palabra, de aquel pueblo rural, con el que se siente identificado”²¹.

La *Elegía* II.2., como la I.7., pertenece a la denominada poesía *genetliaca*, pues en ella se celebra el *Genius Natalis* de Cornuto, amigo de Tibulo. El poeta anuncia el comienzo de la ceremonia (vv. 1-2) y exhorta a realizar las ofrendas habituales: perfumes, guirnaldas, manjares y bebidas (vv.3-8). Luego manifiesta el deseo de que se le otorgue a Cornuto lo que desea: el amor de su esposa y que el mismo perdure hasta la vejez (vv. 10-20). Termina con una invitación al Genio que deparará una numerosa descendencia a su amigo (vv.21-22). En esta elegía que por su tema se ubica dentro de la más genuina tradición romana, el único dios que aparece es el *Genius*.

Muy diferente es el tono de las *Elegías* II.3, II.4 y II.6, dedicadas a Némesis, cortesana que ha reemplazado a Delia en el afecto de Tibulo. En ellas se reitera el mismo tema: la desilusión y el dolor de Tibulo ante las infidelidades de ella, en cuyos sentimientos sólo predomina el interés.

En la *Elegía* II.3 el tema central es la traición de Némesis que ha abandonado al poeta y se ha ido al campo con otro amante, un liberto enriquecido. El poema refleja, a través de las antítesis y analogías tan frecuentes en la obra de Tibulo, los distintos estados de ánimo de un amante desdeñado.

Ante el hecho consumado, el poeta manifiesta su intención de marchar al campo y realizar allí las más duras tareas con tal de estar junto a Némesis (vv.5-10). Esto le permite la introducción del elemento mítico, procedimiento que raras veces aparece en su obra a diferencia de los demás poetas de su época. Refiere un episodio de la leyenda de Apolo: cuando el dios se convirtió en pastor y no se avergonzó de servir al amor (vv.11-30). A esta época, *olim* (v.29), contraponen su *nunc* (v.31) y los *ferrea saecula* (v.35) en que reina el lucro, la codicia (*praeda*). La condena de este vicio se intensifica por medio de la reiteración del término *praeda*, con una variante de caso, en los vv.35,36,37,39, y el uso del sustantivo derivado *praedator* (v.41). La codicia es para él la causa de muchos males, entre ellos las guerras (v.37) con su resultado de matanzas y muertes, como lo expresa el climax: *cruor... caedes mors* (v.38), y de los viajes por mar (vv.39-40). Luego de referirse al ideal de vida del codicioso (vv.41-46), pasa del plano general al subjetivo, resumido en una exclamación que expresa su dolor porque la codicia se ha apoderado también de las jóvenes (v.49) y en especial de Némesis. Así él se muestra dispuesto a obtener riquezas a fin de satisfacer las ansias de lujo de ella (vv.50-58). Esto lo vuelve a la realidad, por codicia ella se ha entregado a un liberto enriquecido (v.59-60), contra quien se desata en maldiciones y ruega a Baco que destruya sus cosechas como castigo por haberle arrebatado a Némesis (vv.61-67). En contraste aparece la evocación de la Edad de Oro (vv.65-76) cuando junto con la sencillez de las costumbres reinaba

el amor desinteresado. Finaliza el poema con un dístico donde el poeta reconoce su servidumbre amorosa y reitera la decisión inicial de dedicarse a las más pesadas tareas agrarias (vv.79-80).

Dado el tema de esta elegía, la religión tradicional se encuentra ausente. Encontramos sólo referencias a Venus y a Baco, pero éste es invocado no como el dios protector de las cosechas, sino para que las destruya. En cuanto a Apolo no se destacan los aspectos religiosos de su leyenda sino el motivo romántico de haberse convertido en pastor por amor.

Se advierte además en esta elegía un gradual renunciamiento del poeta respecto a sus convicciones e ideales, que parecen claudicar ante la realidad. Primero, en relación con la vida campesina: en el ciclo de Delia, el campo y sus tareas eran el escenario más apropiado para el logro de la felicidad; ahora, en cambio, se convierte en un elemento hostil donde Némesis es feliz junto a otro. Luego, respecto a la codicia, porque aunque la condena, se manifiesta decidido a practicarla con tal de satisfacer a Némesis.

En la *Elegía* II.4 se desarrolla el tema de la servidumbre amorosa en que se encuentra inmerso el poeta y que lo lleva a renunciar a sus más profundos ideales.

Comienza deplorando la esclavitud a que lo ha reducido el amor (vv.1-2) y señala las causas de su infortunio:

*nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:
illa caua pretium flagitat usque manu. (vv.13-14)*

(ni me sirven mis elegías, ni Apolo, inspirador de mi canto; ella pide incesantemente dinero con su mano ahuecada.)

Por tanto se muestra dispuesto a renunciar a la poesía, puesto que ella no cumple sus objetivos -atraer a Némesis (vv. 15-20)-, y a lograr riquezas aunque tenga que recurrir al crimen y al sacrilegio, del cual la primera víctima será Venus (vv. 21-26). Luego condena su época porque la avaricia empuja a las jóvenes a dar su amor a cambio de

dinero (vv. 27-38). Maldice entonces a Némesis y le augura un funeral sin llantos (vv. 39-44) en contraste con las muestras de dolor que suscita la muerte de una mujer desinteresada (vv. 45-50). Termina, sin embargo, aceptando la servidumbre amorosa y se muestra dispuesto hasta a vender sus posesiones y a renunciar a sus Lares si Némesis se lo ordena:

*quin etiam sedes iubeat si uendere auitas
ite sub imperium sub titulumque, Lares.* (vv. 53-54)

(más aún, si me ordenara vender la casa de mis antepasados, id, Lares, bajo otro dominio y en venta.)

Finalmente manifiesta que buscará la muerte por medio de los más poderosos venenos si no obtiene por lo menos una mirada de Némesis (vv.55-60).

Esta elegía, como ha señalado Max Ponchont²² cuyos conceptos resumimos, presenta una progresión en tres momentos: el lamento (vv.1-14), la rebelión (vv.15-50) y la desesperación (vv.51-60). El momento de la rebelión es el que está más desarrollado y presenta una gradación: rechazo de la poesía y decisión de obtener riquezas aun por medio del crimen y del sacrilegio (vv.15-26), la crítica de su época (vv.27-38) y la maldición de Némesis (vv.39-50).

La servidumbre afectiva, aceptada por el poeta, lo lleva a renunciar a sus creencias religiosas y morales a tal punto que está dispuesto a obtener riquezas sin reparar en los medios que deberá utilizar y a renunciar a sus Lares, si Némesis se lo exige.

En la *Elegía* II.6, la última de las dedicadas a Némesis, Tibulo expresa su desesperación frente a la indiferencia de su amada y esto se traduce en los bruscos cambios de estados de ánimo del protagonista. En ella se da, como indica Max Ponchont²³, el juego simétrico de dos motivos: la imprecación y el ruego, ya que el poeta trata de influir sobre los sentimientos de ella por medio de la ternura, el temor, la desesperación y la piedad.

En los primeros versos el poeta expresa su intención de abrazar la carrera militar, a imitación de su amigo Macer, a fin de olvidar sus penas amorosas y como último intento de rebelión (vv.1-10). Mas inmediatamente reconoce que él está sometido al amor, contra el que lanza sus imprecaciones (vv.15-16) y manifiesta que él, si no tuviera una leve esperanza, ya se habría liberado con la muerte. Entona un fervoroso canto a la esperanza que se intensifica por medio de la reiteración del término *spes* y por el clímax pues va de lo más general y objetivo (v.20) a lo más íntimo (v.26). Luego intenta conmoverla con el recuerdo de una hermana de ella, muerta prematuramente, por quien él había sentido un gran afecto. Se introduce así el elemento macabro que, junto a la idea del suicidio, anticipa algunos rasgos de lo que luego se denominará romanticismo (vv.29-40). Pero el poeta renuncia a esta evocación a fin de no revivir el dolor de Némesis y, en un último esfuerzo por disculparla, considera que la culpa de todo la tiene una *lena*, Friné, contra la que se desata en maldiciones (vv.41-43).

En esta elegía en que Tibulo sufre los tormentos de un amor no correspondido ya no hay lugar para los dioses, excepto la diosa Venus.

Nos resta considerar la *Elegía* II.5, que por su tono difiere del resto de la obra de Tibulo. Es la única que tiene un carácter oficial y que refleja un sentimiento patriótico muy semejante al que se encuentra en la obra de Virgilio y en algunos poemas de Horacio y Propertio. Si bien es evidente en ella la influencia de Virgilio, como lo ha demostrado Max Ponchont²⁴, Tibulo se diferencia de este autor y de otros poetas de su época en que no alaba jamás a la familia Julia y en que mantiene su independencia política.

Esta elegía, además, es la que ha suscitado mayores discrepancias de parte de los críticos en cuanto a su tema central y a su estructura. Respecto al tema central, los críticos han formulado distintas hipótesis que han sido enumeradas por Crecente²⁵, a quien remitimos. La elegía constituiría según algunos un himno en honor de Apolo; según otros, en honor de Mesala Corvino o de su hijo Mesalino; algunos sostienen que la idea central es la profecía de la sibila cumana acerca del destino de Roma; finalmente hay quienes opinan que se trata

de un himno a la grandeza de Roma. En realidad estas hipótesis no se excluyen sino que se complementan. Considerando que fue escrita con motivo de la designación de Mesalino, hijo mayor de Mesala Corvino, como *quindecimvir*, se podría considerar como un himno en su honor y por tanto también en honor de su padre, protector y amigo de Tibulo. Pero, dado que la tarea de los *quindecimviri* consistía en consultar e interpretar los libros sibilinos y que éstos se encontraban bajo la protección de Apolo, constituye también un himno en honor de este dios, a quien Tibulo invoca para que ayude al nuevo funcionario. Además, Apolo era el dios que inspiraba a las sibilas, de allí la referencia a la profecía de la de Cumas acerca del destino de Roma. Como se ve, los distintos temas se derivan naturalmente unos de otros.

Esta aparente disparidad de temas ha llevado a algunos críticos a sostener que la elegía no es más que un conjunto de fragmentos yuxtapuestos, sin demasiada relación lógica, por un hipotético editor del libro segundo. Sin embargo, Max Ponchont²⁶ ha demostrado la unidad y coherencia del poema que responde al procedimiento estructural habitual en Tibulo, según el cual los temas se suceden por analogía o por antítesis respondiendo a motivaciones emocionales antes que a razonamientos lógicos.

Respecto al tema religioso, nos encontramos con que la elegía está dedicada a la evocación de Apolo, dios de origen extranjero. Pero esto no responde a creencias subjetivas del autor sino que, dado el carácter del poema, refleja la religión oficial de su época en la que el culto por dicho dios se había difundido debido a la veneración que por él sentía Augusto. Se justifica además, como ya hemos señalado, por ser el protector de los libros sibilinos. Sin embargo las creencias religiosas de Tibulo no están ausentes puesto que la antigua religión romana aflora en dos pasajes de la elegía. Primero, cuando se refiere a la profecía de la sibila cumana que auguró a Eneas la fundación y la grandeza futura de Roma (vv.19-66). Tibulo recuerda entonces, a semejanza de Virgilio, cómo había sido el paisaje del Lacio anterior a la llegada de los troyanos y en ese medio pastoril se destacan las antiguas divinidades campesinas:

*lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae
 et facta agresti lignea falce Pales,
 pendeatque uagi pastoris in arbore uotum,
 garrula siluestri fistula sacra deo, (vv.27-30)*

(allí, impregnado de leche, Pan estaba bajo la sombra de una encina y una Pales de madera tallada con rústica hoz, y pendía en un árbol la ofrenda de un pastor errante: una flauta parlanchina, consagrada al dios que habita las selvas.)

Por segunda vez ²⁷, podríamos señalar una confusión en Tibulo en cuanto a dioses autóctonos y extranjeros pues incluye al dios Pan junto a antiguas divinidades romanas. Pero esto se justifica por el carácter bucólico del pasaje y porque según la leyenda transmitida por Virgilio (*Eneida VIII*) en esos pasajes reinaba, a la llegada de Eneas, Evandro, rey que procedía de la Arcadia, lugar en que se veneraba a Pan. Por tanto es lógico suponer que su culto se hubiera trasladado a la ciudad de Palantes.

La segunda referencia a la religión tradicional aparece cuando se refiere al futuro venturoso de los campos (vv. 84-104): las divinidades campesinas favorecerán las cosechas y la fecundidad del ganado y, en agradecimiento, los hombres celebrarán fiestas solemnes:

*Laurus ubi bona signa dedit, gaudete coloni,
 distendet spicis horrea plena Ceres,
 oblitus et musto feriet pede rutilus uuas,
 dolia dum magni deficientque lacus;
 ac madidus baccho sua festa Palilia pastor
 concinet; a stabulis tunc procul este lupi;
 ille leuis stipulae sollemnis potus aceruos
 accendet, flammam transilietque sacras; (vv.83-90)*

(Cuando el laurel ha dado sus signos propicios, alegraos, labradores, Ceres colmará de mieses los repletos graneros y el

campesino, embadurnado de mosto, aplastará con su pie las uvas, mientras resultan insuficientes los toneles y los grandes lagares; y el pastor, rebosante de vino, celebrará sus festivas Palilias; entonces, lobos, permaneced lejos de los establos; aquél, después de beber, encenderá los anuales montones de ligera paja y saltará encima de las llamas sagradas.).

En esta composición, en que se alterna el tono solemne y el elegíaco-bucólico, sólo tienen cabida referencias a la religión oficial o a las antiguas divinidades agrarias.

Conclusiones

A partir de lo señalado anteriormente, trataremos de responder ahora a los interrogantes que nos habíamos planteado al comienzo de nuestro trabajo: analizar la posición de Tibulo frente a las creencias religiosas de su época y tratar de descubrir cómo se articula el tema religioso dentro de su obra y en qué medida contribuye a la coherencia de la misma.

Hemos visto que frente a la indiferencia y escepticismo religiosos, frente a la proliferación de dioses de su época, Tibulo se manifiesta como un hombre profundamente creyente, que opone su veneración por los antiguos dioses del Lacio al sincretismo religioso helenístico que dominaba en ese momento. Esta toma de posición es una de las características que lo diferencia de los restantes poetas, como ha señalado Della Corte²⁸:

“[...], Tibullo, cultore degli *antique Lares*, riduce al minimo la mitologia de importazione greca (cosa insolita in un poeta d'eta augustea), preferendo ad essa le credenze originarie del *vetus Latium*, di quella civiltà albana cioè che era nata prima di Roma, [...]”.

Pese a la multiplicidad de dioses de diversas procedencias que desfilan por su obra, Tibulo diferencia claramente los auténticamente

romanos de los extranjeros. Sólo hemos detectado dos casos de aparente confusión. El primero, cuando menciona a Priapo (I.1.18) entre las antiguas divinidades agrícolas romanas; el segundo, cuando incluye al dios Pan entre los dioses venerados en los primeros tiempos de Roma (II.5.27). Sin embargo ya hemos visto que dichas inclusiones respondían a la realidad y se justificaban por el contexto en que se ubicaba a dichos dioses.

La diferenciación entre religión tradicional y creencias extranjeras se da en función de diversos elementos, entre los que se destacan el espacio, el tiempo y los valores morales. En efecto, el culto por los dioses extranjeros se ubica, como es obvio, en las ciudades de donde son originarios (p.ej. Osiris en Egipto, I.7) y, en el caso de Roma, preferentemente en la ciudad y en la época contemporánea del poeta (p.ej. Isis, I.3; Apolo, II.5). Además son venerados por personas que se apartan mucho de los antiguos ideales romanos (Delia, Némesis). En cambio la devoción por las divinidades romanas se conserva en toda su pureza en el campo o se la ubica en épocas pretéritas: los primeros tiempos de Roma o la mítica Edad de Oro. Entre quienes la practican se encuentran aquellos que guardan fidelidad al *mos maiorum* (Mesala, Cornuto y especialmente Tibulo).

Veremos ahora cómo se integra el tema religioso con los restantes temas y motivos que se suceden en las elegías. La contraposición entre religión tradicional y creencias extranjeras constituye una nueva antítesis que contribuye a reforzar el movimiento antitético que da unidad a la obra de Tibulo. La religión tradicional se agrega a la serie de temas y motivos que se ubican en el campo semántico cuyo referente común es el mundo de los ensueños, de las esperanzas; las creencias extranjeras, a los que pertenecen al campo contrario cuyo referente común es la realidad. El tema religioso, por lo tanto, se presenta como otro elemento de coherencia semántica.

La personalidad de Tibulo, como ya hemos señalado, se nos presenta escindida entre dos mundos. Si bien en algunas de sus elegías más logradas (I.1, I.3, I.10, II.1) el mundo de sus ensueños parece imponerse a la realidad, en otras composiciones (las últimas de las

dedicadas a Delia y las que pertenecen a los ciclos de Marato y especialmente de Némesis) prevalece el de la realidad, con todo lo que implica en cuanto al debilitamiento de las más profundas convicciones religiosas y morales del poeta. Sus últimas elegías nos presentan una imagen de Tibulo un tanto degradada. Sin embargo la imagen que perdura en el alma del lector es la de un hombre que admira y defiende los más genuinos ideales romanos: la sencillez de las costumbres, el elogio de la vida campesina, la restauración de la religión antigua y una prédica constante en favor de la paz.

Aunque la mayoría de sus ideales coinciden con las ideas fuerzas de la política de Augusto, Tibulo se diferencia de éste por los medios propuestos para concretarlas y por la finalidad que persigue. Esto se evidencia si se comparan las dos formas de pacifismo que encarnan Tibulo y Augusto:

“La paz cantada por Tibulo no tiene nada que ver con la *Pax Augusta* obtenida por la guerra, sostenida por la fuerza y destinada a asegurar el dominio de Roma sobre el mundo. La *Pax Candida* se opone a los horrores de la guerra, es la condición necesaria para que la vida feliz del campesino llegue a ser una realidad [...]”²⁹.

Se confirma también por las actitudes religiosas de uno y otro. A pesar de que ambos tratan de revitalizar la antigua religión, difieren radicalmente en cuanto a las intenciones, como ha señalado Della Corte³⁰:

“Culturalmente Tibullo deve molto alla restaurazione che Varrone inizio con la *Rex Divinae*, quando combattendo il dilagante epicureismo, dissotterro dal suolo arcaico tutta una serie de divinità ormai cadute, o che stavano per cadere, in oblio e disuso. La scoperta varroniana costituisce il punto di partenza anche per Augusto, che del *cultus deorum* esalta il lato morale, ne proclama i valori tradizionali e se ne serve como

instrumentum regni. Tutto il contrario avviene in Tibullo: la religione per lui non deve coonestare le guerre, imporre la pace ai vinti, favorire l'accumularsi di ricchezze; in senso opposto, deve essere un ritorno al secolo d'oro".

La poesía de Tibulo, por su subjetivismo y por su independencia ideológica, se presenta como uno de los más sinceros y objetivos testimonios de una época en que gran parte de la literatura estuvo al servicio de las ideas políticas de Augusto.

NOTAS

1 Francesco DELLA CORTE. "La religio di Tibullo". En *Religioni e civiltà*. nº 3. Roma, Ed. Dedalo, 1982. pp. 145-162.

2 Augusto ROSTAGNI. *Storia della letteratura latina. II. L'Imperio, parte prima da Augusto a Nerone*. 3a. ed. Torino, Ed. Torinese, 1964. p. 119.

3 José CRECENTE. En TIBULO. *Selección de elegías*. Intr. y notas de J. Crecente. Madrid, Inst. Antonio de Nebrija, 1946. pp. 19-20.

4 Pierre GRIMAL. *El siglo de Augusto*. Trad. de R. Anaya. 6a. ed. Bs. As., EUDEBA, 1977. pp. 80-81.

5 Enrique OTÓN SOBRINO. En TIBULO. *Poemas*. Introd. notas y trad. de E. Otón Sobrino. Barcelona, Bosch, 1979. pp. 30-31.

6 Georg LUCK. "XX. La elegía amorosa". En: E.J. KENNEY y W.C. CLAUSEN (eds.), *Historia de la literatura clásica. II. Literatura latina*. Trad. de E. Bombín. Madrid, Gredos, 1989. p. 457.

7 Para la caracterización de la religión romana hemos consultado: F. ALTHEIM. *La religion Romaine antique*. Paris, Payot, 1955. G. BOISSIER. *La religion Romaine d'Auguste aux Antonins*. Paris, Hachette, 1874; A. GRENIER. *Les religions Etrusque et Romaine*. Paris, Press Univ., 1948.

8 Para la caracterización de los dioses hemos consultado: F. GUIRAND. *Mitología general*. Barcelona, Aguilar, 1960. G.L. MESSINA. *Dizionario de mitologia classica*. Roma, Signorelli, 1972; H. AUBERT. *Mitologia*. Trad. de G. Berisso. Bs.As., Lerú, 1961.

9 Para la cronología de las elegías cf. a J. CRECENTE, *op.cit.* pp. 33-36; Max PONCHONT. *Tibulle et les auteurs du corpus Tibullianum*. Texte établi et trad. par M. Ponchont. Paris, Les Belles Lettres, 1924. pp. 1-6.

10 Las citas de Tibulo están tomadas de Max PONCHONT. *op. cit.*, las traducciones son nuestras.

11 Sobre este tema of. Angélica MANSILLA. "Dos formas de pacifismo: la *Pax Augusta* y la *Pax Candida* de Tibulo". En *Actas de Jornadas Cuyanas de Estudios Clásicos*. Mendoza, F.F. y L, U.N. de Cuyo, 1965. pp. 113-123.

12 Sobre los distintos ciclos cf.: J.PONCHONT. *op.cit.* p. 2; J. CRECENTE. *op.cit.* p. 11 y E. OTON SOBRINO. *op.cit.* p. 23.

13 F. DELLA CORTE. *art. cit.* p. 148.

14 F. DELLA CORTE. *art. cit.* p. 156.

15 M. PONCHONT. *op.cit.* p. 16.

16 M. PONCHONT. *op.cit.* p. 17.

17 Ernst BICKEL. *Historia de la literatura romana*. Trad. de Díaz-Regañón López. Madrid, Gredos, 1982. p. 355.

18 F. DELLA CORTE, *art. cit.* p. 152.

19 En el comentario de esta elegía hemos seguido a M. PONCHONT. *op. cit.* p. 83 y a J.CRECENTE. *op.cit.* p. 105.

20 M. PONCHONT. *Ibid.*

21 J. CRECENTE. *op.cit.* p. 106.

22 M. PONCHONT. *op.cit.* p. 100.

- 23 M. PONCHONT. *op.cit.* p. 114.
- 24 M. PONCHONT. *op.cit.* p. 105.
- 25 J. CRECENTE. *op.cit.* pp. 121-122.
- 26 M. PONCHONT. *op.cit.* pp. 105-107.
- 27 La primera confusión la hemos señalado en la *Elegía* 1,3, referida a Priapo, l.1.18.
- 28 F. DELLA CORTE. *art. cit.* p. 149.
- 29 A. MANSILLA. *art. cit.* p. 121.
- 30 F. DELLA CORTE. *art. cit.* p. 161.

ASPECTOS COMICOS EN LA *ILIADA* Y EN LA *ODISEA*

Marta Ofelia Pierro de De Luca

Introducción

El objetivo que orienta el presente trabajo consiste en demostrar que así como nadie niega a Homero la célula inicial del género trágico en su epopeya, tampoco debemos desconocer que en la *Iliada* y en la *Odisea* ya bulle la vena cómica. No son sólo los albores imprecisos del género cómico lo que vamos a presenciar, son todos los matices de la comicidad desde la sonrisa tierna, pasando por la burla, hasta llegar al más cruel grotesco.

La estructura del análisis, por lo tanto, respetará las siguientes pautas:

- I. buscar una aproximación al concepto de lo cómico.
- II. comprobar que es aplicable a las situaciones y personajes del mundo homérico, y mostrar las gamas que reviste esa comicidad en la *Iliada* y en la *Odisea*.

III. concluir viendo cómo lo cómico funciona y se integra en la epopeya.

I. Concepto de lo cómico

El primer paso será adentrarnos por el escabroso camino del concepto de lo cómico, que constituye, sin duda, la dificultad capital del trabajo. A través de toda la historia de la preceptiva literaria, los autores no han logrado ponerse de acuerdo ni tan sólo con respecto al dominio epistemológico que le corresponde.

Kant, por ejemplo, lo describe como un fenómeno gnoseológico. Ante una situación que despierta el interés, el pensamiento se tiende en una expectación. Lo cómico frustra esa expectativa introduciendo la "nada" en el intelecto (sensación penosa). Para el intelecto lo cómico resulta ingrato, pero en las esferas inferiores del ser la relajación psíquica producida origina una sensación placentera que, inmediatamente, se comunica a los planes superiores del sujeto y lo hacen reír.

Para Bergson, lo cómico expresa ante todo una cierta inadaptación del individuo a la sociedad. La comicidad surge de la repetición maquinal de los mismos gestos, y el grupo social, justamente, exige, de cada uno de sus integrantes, elasticidad corporal y anímica para adaptarse a las situaciones cambiantes de la vida. La risa, aquí, es el medio correctivo de que dispone la sociedad para evitar la inercia mental y física. En esta postura lo cómico rebasa el plano estético y se acerca a lo moral y sociológico.

A Foix pertenece la teoría cómica del obstáculo. Lo cómico es la acción (o esperanza) impedida. Una esperanza se tiende hacia un fin, y los medios -que deberían ser los instrumentos para alcanzarlos- se convierten en obstáculos que nos distancian irremediabilmente de ese fin. Ahora bien, ese fracaso cómico cumple una finalidad trascendental para el hombre: descubrir la verdadera condición de la naturaleza humana. En efecto, vivir es para el hombre intentar fines, fijar propósitos. Pero la esperanza -que constituye la forma permanente de vida humana- siempre fracasa. Fracasa cuando no logra sus objetivos;

y fracasa aún cuando llega a concretarlos, porque no se sacia con su cumplimiento, sino que este suscita nuevos afanes.

El fracaso cómico manifiesta que la esperanza humana es inútil en relación con su propósito inmediato. Por eso mismo debe tener un fin que trasciende los fines aparentes:

“Lo cómico descubre esto: que la esperanza parece ser espera no de lo que concretamente la esperanza profetiza, sino de otra cosa. La esperanza vista con la perspectiva cómica es una dimensión radical del hombre y esta dimensión se abre y se extiende y se dilata hacia mucho más allá de los propósitos cercanos o lejanos que la atraen. La esperanza es promesa de sí misma. Esta es la prenda de la risa cómica: la de revelar otro mundo. Y es preciso que el actual sea cómico y que en él se fracase para que el otro cobre y asuma auténtica realidad”¹.

Según Foix, la risa es el signo irrefutable de la existencia de un destino sobrenatural para el hombre. Su concepto de lo cómico, que se acerca al sustentado por Kant, adquiere una dimensión trascendental, cercana al plano metafísico.

Benedetto Croce, por su parte, relega el concepto de lo cómico al plano de la psicología empírica. Según Croce, la ya superada “doctrina de lo simpático” -que consideraba a la Estética como la ciencia de aquello que nos atrae, nos alegra, es decir de lo agradable, con todas sus variaciones (lo sublime, lo cómico, lo noble, lo cruel, lo trágico, lo horroroso, etc.) es la responsable de haber introducido todos estos conceptos en los sistemas de Estética. Esta serie, como toda gama subjetiva de valores resulta un fenómeno puramente psicológico. Lo cómico, entonces debe ser estudiado desde esta perspectiva:

“Y como acontece con todas las construcciones psicológicas, tampoco es posible, pues, definir rigurosamente estos conceptos”².

La psicología sólo puede proceder por una descripción aproximativa.

En conclusión, ante la evidencia de la amplitud del fenómeno, complicado con tan diversos campos (gnoseológico, sociológico, metafísico, psicológico, entre otros) comprobamos que el concepto de lo cómico no puede ser encerrado en los límites de una definición. Intentaremos, como lo aconseja Croce, una aproximación fenomenológica mediante sus rasgos relevantes.

Distinguiremos, en primer lugar, dos premisas básicas, anteriores al hecho cómico en sí, pero que actúan condicionándolo:

1. *El ámbito de lo cómico es lo humano.* Sólo el hombre puede ser sujeto y objeto de risa, porque lo cómico implica procesos, exclusivos del comportamiento humano. Esta es la razón por la cual muchos lo han definido como el “animal que ríe”. Fuera de lo humano nada es realmente cómico. Un paisaje podrá aparecer como encantador, sublime o feo, insignificante, pero nunca cómico. Cuando Gómez de la Serna, por ejemplo dice, en sus *Greguerías* que “la eñe tiene enfurruñada la ceja” o que “todos los árboles de la costa están torcidos como si se quisieran tirar al mar”, imaginamos en la letra y en los árboles una pretensión de conducta humana (enfurruñar la ceja en señal de enojo, tirarse al mar en un gesto de suicidio). Cuando afirma: “El búho es el gato con alas y gafas de carey”, proyectamos en el animal una pretensión de valor -ser gato- que sólo puede darse en un ser humano: sólo el hombre puede pretender poseer un valor, una apariencia, en este caso.

2. *La ataraxia cómica.* La mayoría de los autores están de acuerdo en que la risa se produce cuando se prescinde de toda emoción. Sólo si asistimos a un incidente como espectadores insensibles, indiferentes, encontraremos el resorte cómico que lo anima. En el canto XXIII de la *Ilíada* presenciamos con los aqueos los juegos en honor a Patroclo. Ajax y Ulises se prueban en una carrera. El que llegue primero recibirá una “crátera de plata que supera en hermosura a todas las de la tierra” (Il. XXIII, 742-3)³. Ajax corre delante de Ulises; el

itacense, aunque se esfuerza por alcanzarlo sigue a su zaga casi hasta el punto de llegada. Pero, intempestivamente, cuando estaba Ajax a pasos de la meta

ἐνθ' Αἴας μὲν ὄλισθε θεῶν (βλάψεν γὰρ Ἀθήνη),
τῇ ῥὰ βοῶν κέχυτ' ὄνθος ἀποκταμένων ἐριμύκων
οὓς ἐπὶ Πατρόκλῳ πέφνεν πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
ἐπ' δ' ὄνθου βοέου πλήτο στόμα τε ῥῖνάς τε.

(II. XXIII, 774-777)

(Entonces Ajax corriendo resbaló [pues Atenea lo inmovilizó] donde se había esparcido el estiércol de los mugidores bueyes sacrificados, a los cuales Aquiles, el de los pies ligeros, había matado en honor de Patroclo).

El premio se escapa, así, de sus manos, y Ajax se encuentra en medio del estiércol mientras llegan hasta él la risa de los argivos. Les provoca risa la figura corpulenta del héroe incorporándose pesadamente, toda su cara, su boca y narices llenas de boñiga. Pero para poder reír con libertad los aqueos deben olvidar, aunque sólo sea por un momento, quién es Ajax de Oileo, deben disociar esta visión ridícula de la de aquel valeroso guerrero

τοῖος ἄρ' Αἴας ὤρτο πελώριος, ἔρκος Ἀχαιῶν,
μειδιῶν βλοσυροῖσι προσώπασι' νέρθε δὲ ποσσίν
ἤϊε μακρὰ βιβαίς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος.
Τὸν δὲ καὶ Ἀργεῖοι μέγ' ἐγήθειον εἰσορόωντες,

(II. VII, 211-214)

(Ajax, el antemural de los aqueos, se alzó tan imponente, sonriendo con terrible faz marchaba caminando con largos pasos, y blandiendo enorme lanza. Los argivos se regocijaron grandemente cuando lo vieron).

La admiración y respeto que sentían por el héroe, no les hubieran permitido mofarse de él⁴, únicamente si se hace caso omiso de todas las circunstancias atemperantes, y se acallan los sentimientos hacia el héroe, el incidente podrá parecer jocoso.

De este modo quedan trazadas las dos coordenadas directrices que ubican y condicionan el fenómeno cómico. En este ámbito la comicidad puede surgir por diversos mecanismos:

a) *una desvalorización cómica* que Marcos Victoria⁵ entiende como una actitud afectiva de la conciencia, un juicio prelógico. Tal desvalorización no destruye los valores verdaderos (=la honra de Ajax, su ἀρετή como guerrero valiente y fuerte), sino los pseudovalores (=pretensiones de triunfo sobre Ulises).

La vivencia cómica puede concebirse de este modo: algo se transforma en apariencia (=Ajax ganador), y luego ese algo se trueca en nulidad (Ajax sobre el estiércol), produciéndose una desvalorización.

b) *una expectación frustrada*, como lo veíamos en Kant, y lo afirman filósofos como Lipps y Heyman. Desde esta perspectiva el mismo episodio puede analizarse así: un conjunto significativo (=la carrera entre los dos héroes) es bruscamente interferido por un factor carente de significado (=el resbalón, la caída). Nuestra atención se esfuerza para aclarar la incógnita (¿qué ocurrió con Ajax?), la incógnita que se resuelve en nada (Ajax ha caído en el estiércol. No ganará la carrera). Este esclarecimiento trocado en distensión psíquica configura la vivencia cómica.

c) *un contraste entre contrarios*. Así explica Kierkegaard la razón de lo cómico. En nuestro caso lo heroico y admirable de la figura de Ajax hace contraste con la situación ridícula que protagoniza en la carrera.

d) el automatismo mecánico del que es susceptible el ser humano. El hombre se convierte en un sujeto risible cuando, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, pierde la capacidad de adaptarse a las multiformes situaciones vitales:

...Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen... Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. Acaso había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto. He aquí por qué ha caído el hombre y por qué se ríen los transeúntes⁶.

El ejemplo de Bergson se adecua a nuestro caso. La risa surge entre los aqueos por la incapacidad que muestra Ajax (=rigidez mecánica =automatismo) para salvar el imprevisto, y evitar el resbalón. La caída de Ajax desencadena la risa porque al hombre le resulta cómico ver a su semejante inserto en lo mecánico. La silueta de Ajax cubierta de boñiga sólo contribuye a despertar hilaridad porque agrega ridiculez a su porte.

Resumiendo: en el episodio que nos ha servido de ejemplo hemos visto cómo funcionan ciertos rasgos caracterizadores de lo cómico, y hemos comprobado además que, pese a pertenecer a concepciones diversas, han coincidido y se han complementado para tratar de explicar un mismo fenómeno desde distintos ángulos de enfoque.

Según vayamos analizando los diversos matices de la comicidad homérica encontraremos que uno de estos rasgos predomina sobre los otros.

II. Matices de la comicidad

Una vez que hemos fijado qué entendemos por 'cómico' (en forma aproximativa) veremos cómo algunos episodios de la *Ilíada* y de la *Odisea* responden a los resortes de lo cómico. Campo tan amplio y complejo resiste cualquier intento de encasillamiento. Sin embargo necesitamos aceptar una clasificación para ubicar las múltiples facetas

que comprende este fenómeno aunque admitamos desde ya el riesgo: sabemos que el caso particular rebasa los límites de toda descripción generalizadora.

Aceptamos, como primera instancia, que la comicidad puede originarse en dos vertientes:⁷

A) *lo cómico objetivo*: en algunos casos el poeta enfoca realidades (situaciones, personajes) que resultan cómicas por sí mismas. La comicidad se alberga en ellas y el poeta cumple una finalidad cómica por el simple hecho de pintarlas. Pertenecen a este tipo los personajes (Tersites) o situaciones cómicas (escena de la despedida de Héctor). Incluimos aquí la caricatura, lo grotesco y lo cómico ingenuo⁸.

B) *lo cómico subjetivo*: independientemente de la naturaleza de la realidad representada, el poeta interviene con una explícita voluntad cómica. La gracia brota de la perspectiva jocosa del sujeto (autor o personaje). En tal caso se encuentra el chiste (Apolo y Hermes) y la ironía.

A) Lo cómico objetivo

1) *Lo cómico ingenuo*

El episodio que protagoniza Astianacte, junto a sus padres, Héctor y Andrómaca, configura lo llamado cómico ingenuo.

Luego de ruda lucha para hacer frente al poder irrefrenable de Diomedes Tidida, Héctor, el de tremolante casco, vuelve a Ilión con la seria preocupación de organizar hecatombes y sacrificios para aplacar a los dioses adversos. Desde las altas torres, Andrómaca lo ve volver hacia las murallas de la ciudad, y lo alcanza junto a las puertas Esceas. El diálogo entre el guerrero y la esposa es tierno y trágico a la vez. Es la última oportunidad en que estarán juntos, y ambos lo presienten. Cerca, en brazos de la doncella, el niño los observa en silencio y cuando el padre, en un arranque amoroso, quiere abrazarlo

Ὡς εἰπὼν οὐ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἔκτωρ·
 Ἄφ' δ' ὁ παῖς πρὸς κόλπον ἐϋζώνοιο τιθήνης
 ἐκλίνθη ἰάχων, πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεῖς,
 ταρβήσας χαλκὸν τ' ἠδὲ λόφον ἵππιοχαίτην
 δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας·
 Ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ
 (Il. VI, 466-471)

(Diciendo así, el radiante Héctor tendió los brazos a su hijo. El niño se refugió gritando en el regazo de la nodriza de bella cintura, aterrado ante la vista de su padre amoroso, temiendo y viendo el bronce y el penacho de crines de caballo ondeante terriblemente en lo más alto del casco. Por ello sonrieron el amado padre y la madre veneranda).

Héctor y Andrómaca sonrien entre lágrimas. (También al lector le arranca una sonrisa la conducta inesperada del pequeño Astianacte). ¿De dónde brota, en momentos tan dolorosos, la sonrisa en los labios de los desdichados padres? Surge del contraste entre la visión madura y la vivencia infantil de los hechos. En este radica lo cómico ingenuo. Lo que para el héroe, para Andrómaca, o para cualquier persona adulta es un penacho de crines de caballo, una coraza de bronce, es decir, las armaduras normales de un guerrero, para la mentalidad infantil resultan formas raras, amenazantes. Astianacte no logra identificar a su padre en aquella insólita figura. Los reflejos del bronce, aquellos perfiles extraños que se agitan allá, en lo alto, y que se inclinan inquietantes hacia él, el porte colosal del héroe con la "negra piel que orlaba el abollonado escudo, como última franja, y que le batía el cuello y los talones" (Il. VI, 117) conforman un ser espantoso que en un determinado momento quiere aprisionarlo entre sus brazos. Sólo desde esta lógica se puede entender la reacción del niño de refugiarse en el regazo de la nodriza. Lo comprendemos (también sus padres) porque no hemos ubicado en el pensamiento infantil. Reimos, entonces, porque medimos la distancia, el contraste que existe entre la perspectiva

adulta y la del infante⁹.

Lo ingenuo constituye un filón muy rico de comicidad que se confunde con la gracia, con lo sublime, con lo tierno (sin identificarse totalmente).

2) *La caricatura*

En contraposición con tan enternecedora escena familiar nos encontramos, unos cantos antes, en la misma *Iliada*, con Tersites, el charlatán agitador del ejército aqueo. A primera vista, es la fealdad del personaje la que nos hace reír.

Αἴσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν·
φολκὸς ἔην, χλωὸς δ' ἕτερον πόδα· τὸ δέ οἱ ὤμω
κυρτῶ, ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθεν
φοξὸς ἔην κεφαλῆν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.
(*Il.* II, 216-219)

(Fue el hombre más feo que llegó a Ilión: era zambo y cojo de un pie; sus hombros gibados avanzaban hacia el pecho; era puntiagudo en cuanto a la cabeza y una pelusilla rala la cubría).

Pareciera que la definición de lo cómico dada por Aristóteles en su *Poética*, hubiera sido calcada del personaje homérico:

“Lo risible es un defecto y desfiguración sin dolor ni perjuicio, así como la máscara cómica es algo feo y contorsionado sin dolor”¹⁰.

Se trata de una caricatura, la primera caricatura de la literatura. La actitud del poeta responde a la conducta que Bergson atribuye al caricaturista:

“El arte del caricaturista consiste en coger este movimiento (el de la mueca) imperceptible a veces, y agrandándolo hacerlo visible a todos los ojos. El caricaturista... realiza desproporciones y deformaciones que han debido existir en la naturaleza en el estado de vejez, pero que no han podido llegar a consolidarse, contenidas por una fuerza superior”¹¹.

Con un procedimiento semejante, veinticinco siglos después, Cervantes pinta el retrato caricaturesco de Maritornes:

“Servía en la venta asimesmo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas que algún tanto le cargaban, la hacían mirar el suelo más de lo que ella quisiera”¹².

Varios rasgos hermanan los retratos de los dos personajes aunque con un dejo de ironía en Cervantes: Tanto Maritornes como Tersites eran jorobados, la desfiguración más notoria del cuerpo humano. La acumulación de imperfecciones físicas (tuerta, con el otro ojo enfermo, llana de cogote, nariz roma, la asturiana; cojo de un pie, zambo, su cabeza puntiaguda, coronada por una rala cabellera el aqueo) responde a taras morales no menos serias: Maritornes es una moza deprejuiciada que concierta una cita nocturna con el arriero -como suele hacerlo con los mozos que llegan a la venta adonde ella sirve-; Tersites, por su parte, es el más deslenguado de cuantos argivos desembarcaron en Illión. La yuxtaposición arbitraria de miserias y defectos físicos responde a un propósito deliberado de Homero: minimizar a aquel atrevido, que comete ὕβρις. Puede caer en ὕβρις tanto el hombre que se excede pretendiendo desafiar a los dioses, como también aquel que osa comportarse según una clase social a la que no pertenece¹³. Este último es el caso de Tersites. Con su actitud pretende compartir el mundo aristocrático de los reyes aqueos. Osa criticar al rey de hombres

el poderoso Agamenón Atrida, como lo podría hacer Aquiles, o cualquier otro de su misma condición. Osa tomar la palabra en la asamblea, derecho que sólo le asiste al ἄριστος; y él no lo es. La caricatura intenta ridiculizar al autor de tamaña desmesura.

Esta incursión del poeta en la vida de la clase popular coincide con un cambio en la técnica descriptiva, más realista, observadora y minuciosa en esta parte¹⁴. Ambos constituyen acercamientos de la épica a la comedia. Así lo entiende Jaeger:

“El origen de la comedia se halla en el impulso incoercible de las naturalezas ordinarias o aun en la tendencia popular, realista, observadora y crítica, que elige con predilección la imitación de lo malo, reprobable e indigno. La escena de Tersites en la *Iliada*, que expone a la risa pública al repugnante y odioso agitador, es una escena auténticamente popular, una pequeña comedia entre las múltiples tragedias que contiene la epopeya homérica¹⁵.

3) *Lo grotesco*

Pero, detrás de la sonrisa que nos arranca el episodio, se esconde una mueca dolorosa, un rictus de repugnancia. La fealdad de Tersites, su porte giboso, su cabeza puntiaguda, ridículamente calva, que en la configuración total de la escena nos hace reír, nos inquieta, despierta en nosotros una sensación dolorosa, cuando nos enfrentamos de cerca con ella. Se rompen los límites de lo moral, lo feo irrumpe en la armonía de lo bello, se mezcla lo que hasta este momento había permanecido separado. Por segundos nos estremece la sensación del vértigo, nos sentimos suspendidos en el caos. Todo ello configura nuestra intuición de lo grotesco. En el κόσμος épico, la figura desproporcionada de Tersites rompe el dique de contención de las formas y estas se alargan, se estrechan, se encorvan, amenazando inundar el universo. Tersites representa el ἄκοσμος tal es su presencia, y sus palabras son ἄκοσμα ἔπεια, en el que el mundo homérico cae momentáneamente

desde su κατὰ κόσμος.

Lo grotesco, por lo tanto, no implica para el ser humano una experiencia totalmente cómica. Constituye un fenómeno bivalente: sonreímos por sus deformaciones, pero nos repugna lo siniestro, lo monstruoso que encierra, nos inquieta porque las cosas familiares cobran dimensiones macabras, y nuestro mundo nos resulta distante, desconocido como si se tratara de una visión de un demente¹⁶.

Remontándonos en el significado del término, resultan 'grotescos' también los seres fabulosos que bullen en las páginas de la épica. Si recordamos lo que dice Montaigne (refiriéndose a sus ensayos):

“¿Qué otra cosa son... sino grotescos, y cuerpos monstruosos compuestos de diversos miembros, sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción casuales?”¹⁷.

entonces, encuadran dentro de lo grotesco seres como Escila, por ejemplo:

τῆς ἦτοι φωνὴ μὲν, ὅση σκύλακος νεογιλῆς
γίγνεται, αὐτὴ δ' αὐτὴ πέλωρ κακόν' οὐδέ κέ τίς μιν
γηθήσειεν ἰδὼν, οὐδ' εἰ θεὸς ἀντιάσειεν.
Τῆς ἦτοι πόδες εἰσὶ δώδεκα πάντες ἄωροι'
ἕξ δέ τε οἱ δειραὶ περιμήκεες' ἐν δὲ ἑκάστη
σμερδαλέη κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες,
πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτιο.

(*Od.* XII, 86-92)

(Su voz era semejante a la de una perra recién parida; esta es un monstruo perverso; ninguno se alegraría viéndola; ni siquiera un dios la buscaría; son doce sus pies, todos deformes; seis cuellos larguísimos; en cada uno, una terrible cabeza; en ellas tres hileras de dientes abundantes y apretados, llenos de la negra muerte).

En ella se concentran las connotaciones grotescas de los seres fabulosos: la desproporción de las partes del cuerpo (cuellos larguísimos, los pies deformes), la captación caótica de la figura total del monstruo (sólo tenemos de ella la asociación desarticulada de sus pies, cuellos, cabezas, boca, dientes), la multiplicación del mismo rasgo.

Pero el grotesco también nace de lo abismal y fantasmagórico, de lo que no tiene apariencia física determinada. En este sentido, Caribdis, las sirenas, Ate, el poder del mal (*Il. XIX, 90*), las Erinias (vengadoras del alma de un asesinado, o de un perjurio, *Od II, 280*), las Parcas, espíritus que cortan el hilo de la vida (*Il. XIX, 535-540*) son presencias grotescas del mundo épico homérico. Pertenecen al mundo mítico primitivo, de filiación mediterránea y de influencia oriental, derrotado por los grandes dioses del Olimpo griego, pero que permanecieron coexistentes con ellos en el culto popular. Son los viejos δαίμονες, las encarnaciones de la naturaleza, seres fabulosos nacidos de la mentalidad religiosa simbólica para explicar la presencia de las fuerzas oscuras de la vida. Constituyen un universo impreciso, que se acerca a una visión onírica, distanciada de la realidad¹⁸.

En estos dos últimos casos lo grotesco se aparta totalmente de lo cómico.

4) *Lo ridículo*

Como contrapartida de este mundo oscuro de la religión primitiva, se erige triunfante el κόσμος luminoso de los grandes dioses. Si ascendemos hasta él en la búsqueda de comicidad comprobamos que allí lo ridículo, lo burlesco, se encarnan también en la naturaleza inmortal de Zeus y sus olímpicos.

Demódoco, el aedo feacio, reedita los amores de Ares y Afrodita, quienes en contra de su voluntad se convierten en los protagonistas de una farsa divina:

Ὡς φάτο τῇ δ' ἀσπαστὸν εἰσατο κοιμηθῆναι.
τῷ δ' ἐς δέμνια βάντε κατέδραθον' ἀμφὶ δὲ δεσμοῖ

τεχνήεντες ἔχουντο πολύφρονος Ἡφαίστοιο
οὐδέ τι κινήσαι μελέων ἦν οὐδ' ἀναίραι
καὶ τότε δὴ γίγνωσκον ὅτ' οὐκέτι φυκτὰ πέλοντο.
(*Od.* VIII, 295-299)

(Así habló. A ella le pareció grato acostarse. Los dos se metieron en el lecho y se tendieron alrededor los lazos artificiosos del prudente Hefesto. Era inútil para ambos moverse ni levantarse; entonces comprendieron que no había medio de escapar).

En este episodio la risa surge de diversas vertientes: lo ridículo, lo grotesco, el chiste.

La escena está estructurada en el plano de lo ridículo. Así, el mismo Hefesto lo reconoce cuando le pide a Zeus y a los demás bienaventurados que sean testigos de "estas cosas ridículas e intolerables" ἔργα γελαστὰ καὶ οὐκ ἐπιεικτὰ (*Od.* VIII, 307). Nos imaginamos a los dos adúlteros sorprendidos in fraganti tratando en vano de desasirse de la trampa en la que cayeron incautamente, y al corro de inmortales rodeándolos presas de una ἄσβεστος γέλωσ (*Od.* VIII, 326). Los engañadores resultaron engañados, los burladores, objeto de burla por parte de Hefesto y de los otros dioses.

Ares y Afrodita se erigen, de este modo, en materia cómica, ridícula.

También contribuye a dar comicidad a la escena la figura tristemente grotesca de Hefesto. Se dan en él rasgos registrados ya en Tersites: la deformación física (es cojo de ambos pies, es débil), la confusión de lo heterogéneo (lo feo en el ámbito resplandeciente de lo divino). El contraste es doble: entre la sana robustez de Ares, y la debilidad congénita de su rival; y por otra parte, entre la bella Afrodita, la más hermosa de las diosas y los mortales, y el menos agraciado de los inmortales. Pero en este caso la risa se empaña por la conmiseración que despierta en nosotros la queja dolida del burlado Hefesto:

"Afrodita, hija de Zeus, me infama de continuo a mí, que soy

cojo, queriendo al pernicioso Ares porque es gallardo y tiene los pies sanos, mientras que yo nací débil; mas de ello nadie tiene la culpa, sino mis padres, que no debieron haberme engendrado” (Od. VIII, 308-313).

B) Lo cómico subjetivo

Hacia el final del episodio brota el otro tipo de comicidad: lo cómico subjetivo, es decir, la libre vivencia transmitida por alguien a un observador, la intervención voluntaria de la conciencia en su génesis. En nuestro caso, el poeta a través de sus personajes o sus dioses provoca la risa. Con la presencia de dos formas representativas de este tipo de comicidad -el chiste, la ironía, y la caricatura que está en mitad de camino- pretendemos demostrar que lo cómico en la épica homérica no responde a la aparición incidental de objetos jocosos, sino que hay en el poeta una búsqueda consciente de la perspectiva cómica.

1) *El chiste*

De la situación ridícula protagonizada por el par de enamorados, Homero toma la oportunidad de solazarse festivamente:

ΑΠΟ ‘Ερμεία, Διὸς υἱέ, διάκτορε, δῶτορ ἑάων,
ἦ ῥά κέν ἐν δεμοῖσ' ἐθέλοις κρατεροῖσι πιεσθεῖς
εὕδειν ἐν λέκτροισο παρὰ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ;
τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα διάκτορος Ἀργειφόντης·

ΕΡΜ Αἴ γὰρ τοῦτο γένοιτο ἀνάξ ἑκατηβόλ' Ἀπολλων
δεσμοὶ μὲν τρὶς τόσσοι ἀπείρονες ἀμφὶς ἔχοιεν·
ὕμεῖς δ' εἰσορόωτε θεοὶ πάσαι τε θέαιναι·
αὐτὰρ ἐγὼν εὕδοιμι παρὰ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ·

(Od. VIII, 335-342)

(Hermes, hijo de Zeus, mensajero, dador de bienes, ¿acaso querías, estrechado en fuertes lazos dormir en el lecho junto

a la áurea Afrodita? Entonces el mensajero Argifontes le respondió: Ojalá esto ocurriera, soberano Apolo que lanzas lejos tus flechas. Triple número de lazos tuviera alrededor, y vosotros los dioses y aun las diosas todas mirarais, mientras yo durmiera junto a la áurea Afrodita).

Por segunda vez la risa inextinguible de los inmortales resuena en la morada de Hefesto. En esta ocasión la gracia brota del diálogo chispeante entre los dos interlocutores. Entre los dos dioses se cruza un juego de palabras, o de ideas, una súbita colisión de esferas alejadas (el tono moralizante de otro dios: “no prosperan las malas acciones...” (Od. VIII, 329) y la actitud desprejuiciada de Hermes: vale la pena recibir un castigo, pero yacer con la bella diosa). Apolo y Hermes, más que dioses inmortales nos parecen dos curiosos ocurrentes frente a un incidente callejero.

Los dioses homéricos, en esta escena, como en el resto de la epopeya, se nos presentan como seres modelados a imagen y semejanza del hombre, con sus virtudes y sus errores.

2) *La ironía*

Entendemos por ironía el juego conceptual mediante el cual se designa algo por su contrario, con intención jocosa.

“La táctica irónica viene a ser lo contrario de la del admirador y del crítico ingenuo: el ironista elogia el error como si fuera un acierto; alaba al fanfarrón, felicita al necio... Se agazapa tras su mentida opinión que le permite describir minuciosamente los errores... y hábilmente, de rato en rato, deja traslucir su pensamiento real, negativo”¹⁹.

Según este molde, Telémaco es el perfecto ironista. En el canto XVII de la Odisea dirige un agudo dardo contra Antínoo. El insolente pretendiente había reprendido a Eumeo por haber conducido al mendigo hasta el palacio “para que devorara los bienes de la casa de Odiseo,

como si fueran pocos los que consumen su tesoro”

ΤΗΛ Ἀντίνο, ἦ μευ καλὰ πατήρ ὥς κήδεαι υἱός,
ὅς τὸν ξεῖνον ἄνωγας ἀπὸ μεγάροιο δῖεσθαι
μύθῳ ἀναγκαίῳ· μὴ τοῦτο θεὸς τελέσειεν.
δός οἱ ἑλών· οὐ τοι φθονέω· κέλομαι γὰρ ἔγωγε.
μήτ' οὖν μητέρ' ἐμὴν ἄζευ τόγε μήτε τιν' ἄλλον
δμῶων, οἱ κατὰ δάματ' Ὀδυσσῆος θεῖοιο.
Ἄλλ' οὐ τοι τοιοῦτον ἐνὶ στήθεσσι νόημα·
αὐτὸς γὰρ φαγέμεν πολὺ βούλεια ἢ δόμεν ἄλλῳ.
(Od. XVII, 397-404)

(Antínoo, en verdad miras por mí tan atentamente como un padre por su hijo, ya que exhortas arrojar del palacio con duras voces al extranjero. ¡No permita esto la divinidad! Toma algo y dáselo. No me opongo, antes bien yo te invito. No temas, [pues, a mi madre ni a ningún otro de los esclavos, que habitan el palacio del divinal Odiseo]. Mas tal pensamiento no hay en tu pecho: en efecto, prefieres comerlo tú antes que darlo a otro).

En sus palabras se esconden dos planos significativos:

. un nivel superficial o inmediato; Antínoo cuida celosamente como un padre los bienes del joven.

. un plano metafórico o irónico: Telémaco desenmascara el egoísmo de Antínoo. La ironía consiste en utilizar el primer plano con la intención de significar el segundo.

Y si todavía quedaran dudas acerca de los verdaderos sentimientos que animan al príncipe, él mismo se encarga de diluirlas cuando deja deslizar casi entre dientes: “prefieres comértelo a darlo a nadie” (v.404).

A través de la ironía Telémaco pone en evidencia, con sutileza leve, e ingravida, la verdadera intención de las palabras de Antínoo, el sentido de las mismas, y le señala cuál debería ser su proceder correcto acorde con su condición de noble.

Vemos que la ironía es una figura retórica, usada casi siempre con el propósito de evidenciar una falla, de descubrir una nimiedad. Esta intencionalidad que la impulsa, la hace oscilar a través de multiplicidad de matices: reconocemos la ironía sarcástica (en el polo más cáustico), y a partir de allí la ironía satírica, la ironía burlesca, la ironía dulce de La Fontaine y la infantil ironía de Dickens, hasta la forma más acabada de la ironía desde el ángulo pedagógico: la ironía socrática. Su función era aniquilar el supuesto saber no fundamentado para luego, partiendo del no-saber edificar la verdadera sabiduría. Su fuerza correctiva la convirtió en importante método de enseñanza. “No es casualidad -afirma M. Victoria- que el primer ironista, Sócrates, haya sido el más grande de los pedagogos”²⁰.

La ironía se expande en el mundo helénico hasta resultar consustancial con el espíritu griego. Sin embargo, no en todas sus manifestaciones responde a fines pedagógicos.

En el canto V de la *Ilíada*, Homero pone en boca de Atenea una ironía burlesca con la que se mofa de Afrodita:

Ζεῦ πάτερ, ἦ ῥά τί μοι κεχολώσεται; ὅττι κεν εἶπω;
ἦ μάλα δὴ τινα Κύπρις Ἀχαιϊάδων ἀνιείσα
Τρωσὶν ἄμ' ἐσπέσθαι, τοὺς νῦν ἔκπαυλ' ἐφίλησεν,
τῶν τινὰ καρρέζουσα Ἀχαιϊάδων εὐπέπλων,
πρὸς χρυσῇ περόνῃ καταμύξατο χεῖρα ἄραιήν.

(*Il. V*, 421-425)

(Padre Zeus, ¿acaso te enojarás conmigo por lo que te diré? Ciprina, sin duda inspiró a alguna de las aqueas, que se uniera a los troyanos a los cuales ahora ella prefiere especialmente, y acariciando a alguna de las aqueas de hermoso peplo rasguñó su delicada mano con un broche dorado).

Estamos, evidentemente, en presencia de una ironía. Atenea sabe tan bien como la misma Afrodita, o el propio Zeus, que fue la pica de Diomedes la que desgarró la delicada piel de su mano.

En el primer plano significativo encontramos a Atenea que alude a la ocupación normal de Ciprina: unir con lazos amorosos a los enamorados, y persuadir a una aquea para que vaya con un troyano - alusión a Helena y Paris, por ejemplo-; es decir, engañar y envolver con frecuentes dolos a los mortales y aun a los inmortales.

Pero en el plano irónico quiere la diosa poner de manifiesto su ineptitud para el combate y recordarle la huida deshonrosa a la que la obligó un simple mortal.

Atenea juega burlonamente con la ironía. Su objeto es la burla como podría serlo entre dos hermanas que se zahieren en presencia del padre, sin que la rencilla pase a mayores.

En cambio, la ironía se carga de toda la fuerza 'sarcástica' y destructiva en labios de Ctesipo, "hombre de ánimo perverso", que, confiando en sus inmensas posesiones en Same, solicita a Penélope. La figura autosuficiente de Ctesipo se alza en medio de los ensoberbecidos pretendientes:

Κέκλυτέ μευ, μνηστῆρες ἀγήνορες, ὄφρα τι εἶπω
μοῖραν μὲν δὴ ξείνος ἔχει πάλαι, ὡς ἐπέοικεν,
ἴσην· οὐ γὰρ καλὸν ἀτέμβειν οὐδὲ δίκαιον
ξείνους Τηλεμάχου, ὅς κεν τάδε δώμαθ' ἴκηται.
ἀλλ' ἄγε οἱ καὶ ἐγὼ δῶ ξείνιον, ὄφρα καὶ αὐτὸς
ἦε λοετροχόφῳ δώῃ γέρας ἢ ἐ τῷ ἄλλῳ
δμῶων, οἱ κατὰ δώματ' Ὀδυσσῆος θείοιο.
Ὡς εἰπὼν ἔρριψε βοῶς πόδα χειρὶ παχείῃ,
κεῖμενον ἐκ κανέοιο λαβῶν

(Od. XX, 292-300)

(Escuchadme, ilustres pretendientes, mientras esto digo: hace rato que el forastero tiene su parte, como corresponde, puesto que no sería conveniente ni justo privar a los huéspedes de

Telémaco; el que venga a este palacio. Mas yo también daré mi don de hospitalidad de modo que él haga un presente al bañero o a cualquier otro de los esclavos de la casa de Odiseo. Y diciendo así arrojó con fuerte mano una pata de buey, la cual tomó de un canastillo).

Toda la fuerza compulsiva del cinismo, del rencor de un alma malévola impulsa la ironía, concretada en la acción: lo que significa la pata de buey en la agresión física a Odiseo, son las mordaces y malintencionadas palabras del perverso pretendiente para zaherirle en su integridad moral, en su condición de mendigo, de huésped de Telémaco.

Hay un propósito sarcástico, un voluntario deseo de herir en la ironía de Ctesipo. Momentos antes Telémaco les ha hablado con "tanta audacia" que todos debieron morderse los labios. Esa fuerza reprimida estalla en Ctesipo con una potencia agresiva desorbitada. Ulises la recibe con "risa sardonía". Es una de las últimas humillaciones que le infringen los pretendientes, y la última prueba de Atenea entre las múltiples que ha soportado desde su salida de Itaca. Y bastante dura, por cierto.

III. Conclusiones

Después de este rápido análisis de los fragmentos más representativos²¹, podemos llegar a afirmar que en Homero está el lejano origen de la comicidad. Si nos remontamos hasta Aristóteles, comprobamos que ya en el siglo IV se da tal afirmación:

"Mas así como en las cosas elevadas, Homero fue el poeta por antonomasia, así también fue el primero que mostró los esbozos de la comedia, creando en forma dramática, no la invectiva sino lo ridículo, pues así como la *Iliada* y la *Odisea* tienen analogía con la tragedia, así también el *Margites* tiene analogía con la comedia²².

La alusión es muy evidente: Homero es el iniciador de la comedia (= género cómico) por ser el autor de *Margites*, epopeya cómica, uno de los tantos textos literarios extraviados.

Nosotros, ahora, trasladamos esta aseveración a otro plano paralelo: Homero es el primero que mostró los esbozos de lo cómico en su obra épica. Para nosotros tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, se da el germen de 'lo cómico' (=categoría). En efecto, aún hoy reímos con los aqueos ante el incidente de Ajax, con Hermes y Apolo, con los dioses olímpicos, con Atenea, de la dolido Afrodita. Los personajes homéricos ríen, y el público del aedo, también se regocijó seguramente, con los episodios analizados y con otros similares (Hera se burla de Diana, *Il.* XXI, 489-92; Eurímaco se ríe de Odiseo, *Od.* XVIII, 351-355; el heraldo Medonte se esconde debajo de una silla para evitar el furor de Odiseo, *Od.* XXII, 362; a la vista de su padre, Odiseo siente una aguda picazón en la nariz, *Od.* XXIV, 318; y otros como Zeus engañado por Hera *Il.* XIV). Estos, entre otros, constituyen número suficiente como para afirmar que lo cómico se encuentra presente en las dos epopeyas.

Ya hemos comprobado que los fragmentos tomados como ejemplos se ajustan a los caracteres de lo cómico según los diversos preceptistas. En algunos casos la comicidad puede explicarse por la presencia de un solo resorte cómico, ya sea el contraste (el chiste, el cómico ingenuo), el automatismo (Ajax) o la desvalorización cómica (lo ridículo) principalmente. Otros, en cambio, admiten más de una interpretación como la ironía (ironía de Telémaco, por ejemplo, que despierta la risa por el contraste que se marca entre los dos planos significativos; pero, desde otra perspectiva, también constituye una desvalorización cómica de Antínoo mediante una aparente alabanza a su celo paternal).

Estamos en condiciones de afirmar que hay en el autor una intención cómica, tanto al presentar objetos o situaciones risibles, como al interpretar jocosamente una realidad cualquiera. Homero despliega así, pocas, pero acertadas pinceladas de diversos matices cómicos: la ironía, el ridículo, lo grotesco, la caricatura, lo cómico inge-

nio, el chiste. Este último resulta muy cercano a nuestra sensibilidad. Quizás, es el único que despierta la carcajada franca y sin consecuencias. En cambio, la comicidad homérica se inclina especialmente hacia el otro polo: la dura comicidad de la burla, del ridículo, de lo grotesco, que florece en una sonrisa ambigua, media.

A pesar de ocupar un lugar secundario, lo cómico se integra en la trama compleja de la epopeya, y cobra sentido. Por una parte el fenómeno suma una nota más a la luminosidad del mundo homérico. El mundo épico, pese a su tragicidad, es luminoso, en sus héroes (Héctor φαίδιμος *Il.* VI, 466; *Il.* IX, 434; Odiseo φαίδιμος *Il.* X, 257), en las armas (Aquiles se arma, *Il.* XIX, 360-400), en el mar, en el paisaje. Vida y luz son conceptos inseparables; la ausencia de la luz solar constituye la muerte, las tinieblas (sombras del Hades *Il.* VIII, 478) (tinieblas alrededor del cadáver de Patroclo *Il.* XVII, 643-651). La raíz γελ- da idea de luz y anuncia ya en Homero la predilección helénica por la luminosidad. El griego se queda con el lado luminoso de las cosas. Pero la raíz γελ- también está en la idea de reír: γελάω; luminosas resultan, en efecto, las risas de los bienaventurados (*Il.* I, 595), la risa sin sentido de Penélope (*Od.* XVIII, 163), la risa inextinguible de los embriagados pretendientes (*Od.* XX, 346). γελ-: luz y risa, presentes entre los dioses y hombres homéricos.

Pero el mundo homérico es esencialmente trágico; allí el hombre se juega frente a su destino. En ese clima tenso y expectante, los chispazos cómicos intentan relajar momentáneamente la atención, y dar un alivio al auditorio. Cuando la disputa entre Zeus y Hera amenaza con terminar en catástrofe, la risa de los bienaventurados resuena en el Olimpo; han visto la ridícula figura de Hefesto que en un intento de aplacar los ánimos, recorre el palacio renqueando, mientras escancia el dulce néctar a las demás deidades. Cuando los argivos están a punto de echar a rodar los nueve años de sitio en Ilión, y embarcarse hacia Grecia, momento decisivo en que los ánimos del ejército todo y de los caudillos se agitan "como las grandes olas que en el mar Icario levantan el Euro y el Noto" (*Il.* II, 143), Tersites el alborotador sempiterno,

atrae la atención de todos sobre su figura caricaturesca llena de verborragia, humillada bajo el cetro de Ulises, luego, y “ellos (los aqueos) aunque afligidos rieron con gusto” (Il. II, 272). Lo cómico funciona en lo épico homérico como ‘anticlímax’, como distensión de la tensión trágica. El genial poeta supo equilibrar el tono colosal del *epos* trágico con los *allegro* aligeradores de las notas cómicas. Ambos, tragedia y comedia, son engranajes complementarios del mundo épico, del mundo homérico, y en última instancia, de la vida humana. Una vez más, el genio helénico descubre el secreto esencial para la comprensión del ser humano: la vida en esta tierra está hecha de sufrimiento y risas, de penurias y despreocupaciones, de llantos y regocijo, alternando en el tiempo, amalgamados en el alma, confundidos en sonrisas con lágrimas o en risa sardonía.

NOTAS

- 1 Juan Carlos FOIX. *Qué es lo cómico*. Bs.As., Columba, 1966, p. 46.
- 2 Benedetto CROCE. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Pról. de Adelchi Attisani, 10a. ed., Bs.As., Nueva Visión, 1962, p. 175.
- 3 HOMERO. *La Ilíada*. Versión directa y lit. del griego por L. Segalá y Estalella, 7a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 251. Todas las referencias a los dos poemas, hechas directamente en castellano, como en el presente caso, son tomadas de la misma traducción.
- 4 Puede quitar también comicidad al pasaje la explicación dada por el autor, la intervención de Atenea en favor de Ulises, o las palabras que dirige Antíloco a los argivos, pues esto nos adentra en el problema, nos sumerge en la perspectiva del héroe, de los dioses, y disminuye el efecto cómico.
- 5 Marcos VICTORIA. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Bs.As., Losada, 1958, p. 60.
- 6 Henry BERGSON. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*.

Bs. As., Losada, 1962, p. 16.

7 Clasificación adoptada de M. Victoria, *op.cit.*, p. 97.

8 La caricatura de Tersites está en realidad, en el límite entre lo cómico objetivo y lo subjetivo. La hemos ubicado dentro de lo primero porque creemos con Bergson que Tersites tiene en sí los rasgos caricaturescos, y que el autor se limita a acentuarlos para sus fines.

9 Hay dos etapas en la comicidad ingenua: reímos, en una primera instancia, cuando entendemos el contraste entre mente adulta - mente infantil; en ese momento no nos mueve ningún afecto; sólo luego nuestra sonrisa se endulza cuando captamos la lógica pueril de Astianacte, su incapacidad para comprender el mundo de los mayores.

10 ARISTOTELES. *Poética*. Trad. y notas de Eilhard Schlesinger, 3a. ed., Bs.As., Emecé, 1963, p. 47.

11 Henry BERGSON. *Op. cit.*, p. 47.

12 Miguel de CERVANTES. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Pról. y notas por A. Marasso, 2a. ed., Bs.As., El Ateneo, 1961, p. 145.

13 La aristocracia guerrera es la única protagonista de la Iliada. Con Tersites, por única vez otra clase social, el pueblo, ocupa un primer plano.

14 Excepcionalmente aquí Homero ha detenido su *epos* para detallarnos físicamente a un personaje, precisamente al más insignificante de los aqueos. Normalmente la descripción física está ausente de sus obras, por lo menos en forma directa. Ni aun cuando Helena, desde las torres troyanas identifica a los principales caudillos argivos, el poeta se demora al describirlos.

15 Werner JAEGER. *Paideia, los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942, t. I, p. 372.

16 El efecto cómico del episodio se origina en una aspiración de valor (elocuencia, verbosidad), que se resuelve en nada (el agitador se encorva humillado ante Ulises). Esta desvalorización cómica estructura todo el pasaje sobre lo cual se monta la caricatura grotesca.

17 Miguel de MONTAIGNE. *Ensayos*. Citado por Wolfgang KAYSER. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. de Ilse M. de

Brugger, Bs. As., Nova, 1964, p. 24.

18 Algunos claramente personificados, con sus atributos específicos están localizados, aun geográficamente, compartiendo la vida de los mortales (Caribdis, Circe, las sirenas). Otras, en cambio, son vagas abstracciones como Eris (la Disputa), Phobos (el Miedo).

19 Marcos VICTORIA. *Op.cit.*, p. 144.

20 Marcos VICTORIA. *Op.cit.*, p. 143.

21 No se ha agotado ni el análisis de cada fragmento, ni los elementos cómicos de ambos poemas. Constreñidos por el espacio, se han expuesto aquellos aspectos que apuntan a demostrar la tesis inicial del trabajo.

22 ARISTOTELES. *Poética*. p. 44.

EL HIMNO A ZEUS EN EL *AGAMENON* DE ESQUILO

Dora G. Scaramella

El enigma de la vida y de la muerte, la relación entre lo humano y lo divino fueron para el griego preocupaciones constantes que afloraron, de un modo u otro, en las manifestaciones del espíritu; pero adquirirán una mayor profundización y significado con la aparición del teatro, la manifestación artística típica de la democracia ateniense.

La tragedia se nutre en los mitos, un acervo común del pueblo griego que todos los ciudadanos conocían: el poeta trágico, ordenando los hechos que le ofrecía la materia mitica, omitiendo algunos detalles, variando o agregando otros, lograba hacer visibles las fuerzas espirituales que podían descubrirse detrás de ella.

El mito le suministra la temática, pero no constituye la tragedia. El poeta lo utilizaba como una forma de expresión para exponer su manera de sentir y de pensar y para determinar su posición frente a los problemas de la *polis* en la que como ciudadano tenía una participación constante y profunda. De estos problemas, los religiosos ocupaban un lugar preponderante, convirtiéndose de este modo la tragedia en uno

de los documentos más importantes para penetrar en la religiosidad helénica.

Los medios que tenía el hombre griego para unirse a lo divino -sacrificios, ofrendas, plegarias, himnos- y que encontramos como motivos literarios usados habitualmente por los poetas, desde Homero, aparecen también en las tragedias, no como simple ornamento, sino respondiendo a profundas convicciones religiosas.

Tal es la función del himno a Zeus, motivo de nuestra preocupación.

Entre la multiplicidad de los dioses honrados por el pueblo griego, se destaca Zeus, sobre todo, a medida que se avanza en el tiempo.

De antiguo origen¹, el dios va acumulando en su historia diversos atributos.

Como divinidad de la naturaleza, evoca los fenómenos celestes, entre ellos, la lluvia - Ζεὺς ὕει, nos dice Hesíodo- y bajo esta advocación ostenta como atributo el rayo.

Más tarde tendrá como mensajera al águila. A las águilas alude Esquilo en el v.114 del *Agamenón* llamándolas βασιλεὺς οἰωνῶν y en el v.135, πτάνοι κύονες.

La elevación de Zeus al rango de βασιλεὺς tuvo lugar en forma paralela a la evolución política y social de su pueblo. Comienza por ser el dios del hogar y el protector de la familia y, a través de ella, del *genos* y de la tribu, alcanza el rango de padre y rey de todo el pueblo.

En una sociedad que, por carecer de leyes escritas, dependía de la autoridad paterna y real, el dios se convierte en protector del orden y la moral, reinará sobre la sociedad olímpica y se convertirá en un dios nacional panhelénico que va evolucionando a medida que evoluciona el pensamiento griego.

La concepción de Zeus, de acuerdo con el sentido religioso griego, no llegará nunca a tener un carácter dogmático rígido y acabadado, sino que constantemente incluirá nuevas interpretaciones que se van conciliando y acomodando con las más antiguas².

El primer atributo que encontramos en el dios es el del poder,

idea que aparece, por otra parte, naturalmente en el pensamiento de todos los pueblos con respecto a la divinidad.

En Homero aparece como rey de los dioses y de los hombres. Es dueño de la vida y su parcialidad y arbitrariedades resultan irritantes. Distribuye los bienes y los males a su antojo y de acuerdo con su voluntad puede escuchar o no las plegarias que los mortales le dirigen, si bien ya en la *Odisea* se queja de que los mortales le achacan a los dioses el origen de todos sus males, mientras "son ellos quienes se atraen con sus locuras, infortunios no decretados por el destino"³.

Con Hesíodo se produce un progreso que ha de tener honda repercusión en la historia de la teología helénica. Zeus se convierte en el dios justo y justiciero que "eleva al humilde y abate al soberbio"⁴, que recompensa a los buenos y castiga a los malvados con imparcialidad. En su concepción ingresa la ley moral.

Entre los líricos, especialmente con Solón, Teognis, Píndaro, las leyes morales se fortalecen y se agudizan los esfuerzos para penetrar en la naturaleza del dios y encontrar explicaciones satisfactorias de su relación con los hombres; pero es en Esquilo donde Zeus alcanza la mayor sublimidad, convirtiéndose en la máxima expresión de su fe.

Después de Esquilo, serán los filósofos quienes continuarán el camino ascendente hacia la comprensión de la divinidad. Con ellos, Zeus se convierte en una divinidad suprema de quien los otros dioses -Atenea, Apolo, Artemisa- son diferentes manifestaciones particulares de su poderío.

La exaltación de la sublimidad de Zeus es el tema fundamental del himno de las *Suplicantes*. En él se exalta la perfección, la inescrutabilidad, la omnipotencia del dios, quien sin el más mínimo esfuerzo abate las más temerarias esperanzas de los mortales (v. 87 y ss.).

Pero esta sublimidad que ha alcanzado Zeus en la concepción esquileana, no implica eternidad.

El poeta sigue fiel a la creencia tradicional de que los dioses han tenido origen y han evolucionado y hace hincapié en las tres generaciones divinas que registra la *Teogonía* de Hesíodo:

• La generación que se inicia con el Caos y que tiene como rey a Urano.

. La generación de los Uránidas, regida por Cronos, después de haber destronado a su padre.

. La generación de los dioses olímpicos, caracterizados por su majestad y de quienes Zeus se convirtió en rey luego de vencer a su padre Cronos.

Después de Hesíodo, es Esquilo el poeta en donde se nota mayor preocupación por recordar que los olímpicos reinaban tras haber vencido a los antiguos dioses.

En el *Prometeo*, donde el poeta presenta a Zeus en la época en que acaba de conquistar violentamente el poder, el coro dice: “pues nue-vos jefes dominan en el Olimpo” (v. 147) y Océano: “hay un nuevo monarca entre los dioses” (v. 310) y “recientemente se ha sentado en el trono omnipotente” (v. 389).

Zeus aparece en esta tragedia como un dios violento, duro, cruel, arbitrario, inflexible, inexorable, orgulloso, rasgos que se explican por las circunstancias que han rodeado su ascensión al poder y que difieren notablemente de los que lo caracterizan en las *Suplicantes* o la *Orestíada*.

Evidentemente no pasó inadvertido al poeta el cúmulo de contradicciones que presentaba la antigua tradición religiosa griega, ni tam-poco permaneció ajeno al nuevo pensamiento filosófico acerca de la divinidad que comenzaba a abrirse camino, y, con profunda fe y esperanza en una divinidad justa y rectora, trató de encontrar una explicación en la concepción de un dios perfectible. El Zeus del *Prometeo* “inexo-rable y duro” como “todo aquel que reina por primera vez” (v. 35) evoluciona hacia la justicia y la comprensión.

Sechan piensa que el Zeus del *Prometeo* es una divinidad histórica y preterida; “lleno aun de pasiones combativas, es un dios de teomaquia, del cual ha de surgir más tarde, en la soberana quietud de la *sofrosyne*, finalmente conquistada, el Zeus triunfante y justo, único a quien el poeta venera”⁵.

Tal es la concepción que encontramos en la *Orestíada*, donde se eleva el himno a Zeus en los vv. 160-183 correspondientes al párodos del *Agamenón*.

El himno a Zeus ha suscitado interpretaciones que van desde

considerarlo una especie de paréntesis dentro del *párodos*, con un papel meramente accesorio, hasta convertirlo en base para la interpretación de toda la trilogía.

Adherimos a esta última interpretación con la convicción, además, de que está íntimamente conectado con la materia del *párodos*.

A nuestro entender, el himno constituye un todo orgánico con la narrativa donde está inserto, pero logra superar los límites de la situación particular para adquirir alcance general.

En el *párodos*, tras presentarse las causas que provocaron la guerra de Troya, se pasa a analizar los hechos que rodearon la empresa.

Podemos distinguir tres partes: la primera, de carácter profético (vv. 109-140); la segunda, de contenido filosófico-moral (vv. 140-183) y la tercera de tono épico (vv. 183-245).

El presagio de las águilas y la liebre preñada, temática de la primera parte, es el símbolo de la completa destrucción de Troya por los aqueos.

En dicho símbolo hay un lado favorable -la empresa se verá coronada por el éxito-; pero también uno desfavorable -los dioses castigarán el exceso por intermedio de Artemisa-.

El relato está hecho en un estilo vigoroso, lleno de audacia y magnificencia, cargado de frases enigmáticas y de sentencias con predominio de una lengua netamente nominal, sintética; con brillantes imágenes que se suceden una tras otra para traducir fielmente las ideas que el poeta quiere expresar; con contrastes que reflejan la antinomia en que se debate el pasaje: el bien y el mal, que aparecen indisolublemente unidos, o la piedad, que puede resolverse en ferocidad.

Estas antinomias, que sumergen los acontecimientos en una ἀπορία, no encuentran en el poeta una explicación por vía racional, sino por el camino de la πίστις.

Por tal razón, el poeta se aparta de la historia y se vuelve a aquel que es el único que en tal conflicto es capaz de llevar alivio al hombre, dando lugar al himno a Zeus.

En el himno, como veremos, queda resumida la concepción religiosa que va a desarrollar en la trilogía, sus convicciones más gra-

ves y sagradas. La salvación sólo se alcanza observando los preceptos divinos; transgredir la ley lleva al castigo, si bien éste ha sido impuesto para instruir y guiar⁶.

Al evocar al dios, el poeta abandona el lenguaje artificial y ampuloso que venía empleando, para recurrir a un lenguaje conciso, enmarcado en una estructura simple, donde los yambos dactílicos son reemplazados por troqueos, metro apropiado para el tono lírico.

Sin ningún nexo lógico o de contenido con lo que precede - sólo podemos hablar de un nexa psicológico-, la alabanza a Zeus comienza de un modo que nos recuerda las fórmulas solemnes de las plegarias.

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ-
τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοὔτό νιν προσεννέπω.

(vv. 160-162)

(Zeus quienquiera que sea, si para él
es querido ser llamado así,
lo invoco con este nombre.)

La fórmula ὅστις ποτ' ἐστίν, que sigue al nombre de la divinidad es una fórmula tradicional, en la que están incluidos los diversos apelativos del dios.

Por ser la religión griega, como ya lo hemos hecho notar, una religión en continua evolución, los dioses iban acumulando en su historia atributos y, en ocasiones, asimilando dioses menores o locales, lo que hacía necesario añadir a su nombre epítetos. En el caso de Zeus, Nilsson ha registrado setenta y un epítetos. Ἐνδεδρον ὄρκιος, ξένιος, κεραύνιος, ἰκέσιος, son algunos de ellos. Esquilo, en las *Suplicantes* evoca al dios como σωτήρ, οἰκοφύλαξ, πολυξενώτατος, κτήσιος.

En las primeras etapas del pensamiento religioso existía la creencia de que un modo de conseguir poder sobre el dios, era conocer su nombre. La enumeración de los apelativos o el uso de una fórmula que los resumiera se hacía necesario para que la plegaria fuera

escuchada.

En el caso de Esquilo, Gonzague de Reynold⁷, refiriéndose al pasaje, opina que para el poeta poco podía importar el epíteto que se le adjudicara a Zeus, pues para él, éste nunca deja de ser el dios trascendente cuya naturaleza no agota epíteto alguno.

Según Fraenkel⁸, para Esquilo el uso de la fórmula no debió constituir una mera reliquia litúrgica empleada del modo que lo haría un fiel al participar de un culto, tampoco un simple ornamento utilizado para dar mayor solemnidad al canto. Queda excluida también la hipótesis de que lo haya hecho como manifestación de duda acerca de la cognoscibilidad de la esencia del dios.

Para el crítico, la fórmula de la antigua plegaria debía conservar todavía en el poeta la significación religiosa, pero la utiliza para expresar un sentimiento más sublime, acorde con el pasaje.

Más que aludir al nombre o identidad del dios, debió apuntar a la naturaleza del mismo, con la intención de evidenciar el desconocimiento que tiene el hombre del modo en que Zeus llega a sus decisiones y ejerce el gobierno del mundo. Los senderos de su pensamiento son como en las *Troyanas* de Eurípides *δυσπότατοι εἰδέναι*⁹, según lo confirma el *πou* empleado más adelante, en la expresión *δαϊμόνων δέ που χάρις* (v. 182)¹⁰.

En consecuencia las palabras iniciales del himno, con su aparente convencionalidad, preparan de antemano la conclusión del conjunto, la idea central del pensamiento del poeta.

También el verbo *προσεννέπω*, empleado para invocar al dios, es propio de las plegarias, pero la tercera persona de la forma pronominal *νιν*, con que se alude al mismo, nos indica que no estamos frente a una súplica como sucede en las *Suplicantes* (v. 1 y ss.), en *Los siete contra Tebas* (v. 116 y ss.) o en el *Edipo Rey* de Sófocles, en que ante la calamidad de la peste, el coro se dirige a la divinidad para pedir alivio para sus males.

En el *Agamenón*, a excepción de la última estrofa, el coro está refiriéndose a hechos que han ocurrido hace diez años y el recuerdo de los mismos, particularmente la terrible elección con que debió

enfrentarse el rey, provoca en los ancianos la apatencia de buscar una explicación por el único camino que podía concebir la fe del poeta, esto es, dirigirse a Zeus omnipotente.

Dicha apatencia no nace de una emergencia inmediata, no hay una petición de ayuda, sino que los ancianos tratan de penetrar en la naturaleza del dios para descubrirnos de qué manera se cumple su voluntad.

El poeta aprovecha así el marco grave y solemne propio de la súplica para descifrar la causa última del destino y del sufrimiento humano.

También en los vv. 163-166 se advierte el empleo de un recurso que se acerca a la estructura de las plegarias, en las que después de la invocación a la divinidad, era común la presencia de un nuevo comienzo sin partículas conjuntivas que lo uniera con lo anterior.

En los versos aludidos, Esquilo recurriendo al asindefon, hace decir al coro:

οὐκ ἔχω προσεικάσαι
πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

(vv. 163-166)

(No puedo encontrar otra imagen
habiendo sopesado todo,
excepto la de Zeus, si es necesario arrojar
realmente la vana preocupación de la mente.)

La expresión οὐκ ἔχω προσεικάσαι... πλὴν Διός evidencia la supremacía y poder del dios, quien no puede ser comparado con nadie ni con nada¹¹ como lo explicita la construcción de participio πάντ' ἐπισταθμώμενος¹².

Zeus es el único que puede realmente (ἐτητύμως) poner término a las preocupaciones y pesares que oprimen al coro (ἀπὸ φροντίδος ἄχθος).

Los verbos προσεννέπω y ἔχω, en primera persona, no dejan duda que es el coro el que habla y que el himno se ha elevado como consecuencia de los acontecimientos que los ancianos recuerdan. No obstante, cabe suponer que por tratarse del coro, en ese 'yo' pueden estar incluidos los ciudadanos atenienses de quien ese coro es parte integrante y, sobre todo, el pensar del poeta. Se superaría así la situación particular para alcanzar con el himno una validez general.

La incomparable grandeza y omnipotencia de Zeus, implícita en los versos 163-66, queda corroborada en los versos 167-72:

οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας,
καμμάχῳ θράσει βρύων,
οὐδέ λέξεται πρὶν ὧν·
ὅς δ' ἔπειτ' ἔφυ, τρια-
κτῆρος οἴχεται τυχών.

(vv. 167-72)

(ni quien fue en otro tiempo poderoso
bullendo con una audacia que lucha contra todo,
será nombrado aunque haya existido antes;
el que vino luego, se ha marchado
después de encontrarse con el tercer vencedor.)

En estos versos, con la concisión que es capaz de lograr cuando se lo propone, el poeta alude a los antecesores del dios sin designarlos por su nombre.

Los adverbios πάροιθεν y πρὶν le sirven para identificar a Urano, de quien hace resaltar su poderío y su fuerza combativa. Para ello le bastan el adjetivo μέγας, de uso común entre los griegos para hacer referencia a la grandeza de los dioses, y la construcción de participio καμμάχῳ θράσει βρύων, en la que ha conseguido una perfecta correspondencia entre significado y expresión. La acumulación de consonantes sordas, nasales y guturales expresan esa fuerza actuante con que Esquilo ha querido caracterizar al dios.

De Cronos, a quien se refiere con el *επιτα εφον*, sólo destaca que fue vencido por Zeus. Para ello se vale de la metáfora extraída del lenguaje deportivo, *τριακτηρος οιχεται τυχων*.

Una de las actividades de mayor significación en la vida griega fue el deporte, su influencia se reflejó en los diferentes aspectos de ella y se convirtió en un recurso literario común en todos los géneros cultivados. Esquilo no fue ajeno a tal influencia como lo corroboran muchos pasajes de sus tragedias¹³.

Τριακτηρ, título que recibía el vencedor de tres asaltos en el *παγκρατιον*, es empleado en una acepción amplia de "vencedor", pero, seguramente, con la intención de que, a quien escuchara la palabra, se le hiciera presente que Zeus era el tercer dios que sucedía en el gobierno del mundo y que no había sido sin lucha que había alcanzado su altura y dignidad.

Desde el momento de su triunfo, es el único a quien el hombre puede dirigirse con confianza para encontrar explicación a las antinomias en que se debate el mundo en que vive, como lo explicitan los versos con que se cierra la estrofa:

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων¹⁴
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν.

(vv. 174-75)

(Quien cante de corazón himnos de triunfo en honor de Zeus obtendrá la suma sabiduría.)

La advertencia le sirve a Esquilo para introducimos en su profunda teoría sobre las causas del padecimiento humano y explicar la intervención que en él le cabe a Zeus.

La explicación y razón del dolor humano es un tópico de alcance universal.

Hablar del dolor es hablar del hombre, porque, si bien el dolor, sobre todo el físico, es experimentado por todo el mundo animal, sólo el hombre, cuando sufre, tiene conciencia de su sufrimiento y se

preocupa por averiguar sus causas y su sentido. De ahí que es lógico que lo consideremos connatural con el hombre, consustancial con la naturaleza humana.

El campo del sufrimiento humano es vastísimo y variado tanto en lo concerniente a lo físico -dolor del cuerpo- como a lo moral -dolor del alma-.

Para conocer el dolor en toda su multiformidad se requeriría conocer la historia de cada hombre que ha pasado por la historia de la humanidad. Más aún, "encerrado en el concreto e irrepetible interior del hombre, el sufrimiento parece casi inefable e intransferible"¹⁵ y el hombre en su sufrimiento resulta un misterio intangible.

No obstante, hay algo que acerca a todos los sufrientes. Es el afán de averiguar la causa y el sentido del dolor encerrados en ese inevitable por qué que se formulan constantemente todos los que sufren.

La pregunta no va formulada casi nunca a los demás hombres, aunque ellos sean la causa del sufrimiento, sino que cada sufriente se pregunta a sí mismo o a la divinidad y de este modo el dolor se convierte en uno de esos medios que contribuyen a que el hombre penetre en su esencia y trascendencia.

Intimamente conectada con el dolor se encuentra siempre una experiencia de algún mal a causa del cual el hombre sufre. Por ello, a menudo, ligada a la primera pregunta que hemos puntualizado, encontramos una segunda pregunta referida al mal: ¿por qué existe el mal en el mundo, de dónde proviene?

El griego no fue ajeno a esta preocupación. Desde los primeros documentos con que contamos, constatamos que está presente en él el deseo de encontrar una respuesta a la razón del dolor y del mal.

Esquilo, espíritu profundamente religioso, trae la alabanza a Zeus y el reconocimiento de su poder supremo, expone en el himno su concepción acerca del sentido del padecimiento humano, en la estrofa tercera con la que cierra el himno.

Empleando el recurso del encabalgamiento, la estrofa se inicia con una construcción de participio que concuerda con el Ζῆνα de la estrofa anterior:

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.

(vv. 176-178)

([Zeus] que enseña a los mortales la sabiduría
al establecer con autoridad que se obtenga
el conocimiento por el padecimiento¹⁶.)

El padecimiento para Esquilo no es algo breve, algo que pasa sin dejar marcas, por el contrario, es el recuerdo del sufrimiento, uno de los dolores por el que los dioses abren los ojos a los hombres para que se instruyan a través de sus propios padecimientos.

El pensamiento ha sido expresado por medio de una imagen que cobra vida y fuerza con la personificación del sustantivo abstracto *πονος* acompañado del adjetivo *μνησιπημων*, una creación del poeta.

σταρίζει δ' ἐν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος...

(vv. 179-180)

(y destila en el sueño, delante del
corazón, el sufrimiento que provoca remordimiento.)

El verbo *σταρίζει* (hacer caer gota a gota) con el complemento *προ καρδίας* sugiere la idea de una herida que se abre y sangra durante la noche ante el recuerdo de los males y, de este modo, se visualiza el *πονος* que no se adormece.

Los versos que siguen reiteran una vez más el beneficio que obtiene el hombre que sufre, aunque no lo quiera.

... καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

(vv. 180-81)

(... y, aun, a los que no lo quieren,
les llega la sensatez.)

El coro, en medio de su angustia por el presentimiento de horribles males, tiene fe en la justicia divina.

A la idea de poder absoluto se yuxtapone la de misericordia contenida en el μάθος τῷ πάθει.

La conexión entre el hacer y el sufrir permite superar la creencia de que el hombre deba sufrir por acción de poderes oscuros sin entender el por qué. Esa es la gracia que concede Zeus a los mortales.

δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

(vv. 182-83)

(Esta es la gracia violenta de los dioses
sentados en augusto trono.)

El adjetivo βίαιος¹⁷ agregado a χάρις constituye un oxímoron eficazísimo que contrasta con la imagen plástica ofrecida por la construcción de participio con que se finaliza la estrofa: σέλμα σεμνὸν ἡμένων. Dicha construcción pasa a dominar el cuadro realzando nuevamente la magnificencia y grandeza del dios y provocando la sensación de inmutabilidad y serenidad con que la divinidad cumple sus designios¹⁸.

Para entender esa χάρις βίαιος concedida al hombre por la divinidad hay que penetrar en el profundo pensamiento del poeta.

Esquilo no ha abandonado las antiguas creencias en la ley de compensación que exigía “golpe por golpe” (Ag. v. 1430), “ultraje por ultraje”, “muerte por muerte” (Ag. v. 1560) “a la culpa... el castigo” (Coef. v. 410), pero supera el concepto de la vieja justicia que engendraba constantemente nuevos dolores, el de la fatalidad ciega de la culpa sin posibilidad de redención¹⁹.

Si bien para el poeta el hombre debe pagar la culpa que nace de la culpa²⁰, puede conseguir la purificación y la redención por medio

del dolor y de la fe en el triunfo del bien. Πόνος y βία son las condiciones que impone el dios para conceder la χάρις.

Por cierto que el camino a recorrer es arduo y penoso y, a veces, bastante cruel, pero la concepción teológica del poeta expuesta en el himno trasunta una profunda fe en la divinidad. El dolor que provoca el castigo adquiere un sentido purificador y Zeus descubre un nuevo atributo suyo: el de σωτήρ.

El hombre ya no está sujeto a un poder implacable, sino bajo la ley severa y a la vez benévola de la divinidad²⁰.

Para avanzar más allá haría falta la venida del cristianismo, con un cambio radical en la perspectiva del hombre²¹.

NOTAS

1 Los orígenes de Zeus, dios procedente del norte, se remontan a los tiempos neolíticos, cuando las migraciones europeas marchan hacia el oeste y mediodía.

2 W. JAEGER en *La teología de los primeros filósofos griegos*. Trad. de José Gaos. México, 1952, pp. 173-4, refiriéndose a la religión griega, nos dice: "no consiste en enseñanzas reveladas y sólo en medida limitada es conciliable con un pensar racional; brota, antes bien de una copiosa profusión de imágenes míticas del mundo, cuyas características varían constantemente y se revisan a cada nuevo cambio de perspectiva..." y agrega: "El sentido religioso de los griegos no es de tal índole que su concepción de Zeus, por ejemplo, pudiera hacerse dogmática rígida y excluida de toda nueva interpretación".

3 *Odisea* I, vv. 33-34.

4 *Trabajos y Días* v. 3 y ss.

5 L. SECHAN. *El mito de Prometeo*. Traducción de Ezequiel Olasso. Buenos Aires, 1951, p. 31.

6 En varios lugares del Antiguo Testamento se explica el sufrimiento como

una pena infligida por Dios a causa del pecado de los hombres y como un modo de garantizar el orden moral establecido por la voluntad del Creador. Junto a esta explicación, encontramos una orientación que tiende a superar la idea de que el sufrimiento tiene sentido únicamente como castigo por un pecado, otorgándole un valor educativo como son los sufrimientos infligidos por Dios al pueblo de Israel para llevarlo a la conversión. “Los castigos no vienen para la destrucción, sino para la corrección de nuestro pueblo”, leemos en 2 Mac.6.12.

7 Gonzague de REYNOLD. *La formación de Europa*. T. II, “El mundo griego y su pensamiento”. Trad. J.M. de Azaola. Madrid, Ed. Pegaso, 1948, pp. 317-320.

8 E. FRAENKEL. *Aeschylus. Agamemnon* Vol II. Oxford. Clarendon Press, 1950, p. 99 y ss. En el análisis del himno hemos tenido siempre presente el trabajo de Fraenkel, al que consideramos bibliografía base para cualquier estudio que se emprenda sobre el *Agamenón*.

9 EURIPIDES, *Troy*. ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυσπότεστοι εἶδέναι. v.885.

10 Cfr. *Sup*. vv. 94-96 δαυλοὶ γὰρ πραπίδων/δασκιοί, τε τείνουσιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.

11 Para el pensamiento cristiano igualmente nada puede compararse con Dios.

12 Nótese la expresividad lograda con el hápax ἐπισταθμώμενος.

13 Cfr. v. 280 y ss. en donde para describir la llama anunciadora de la vuelta del rey, se vale de la figura de las “lampadeforias”.

14 El verbo κλάζω se utiliza generalmente para referirse a ruidos inarticulados de animales u objetos o a gritos humanos. Con ese sentido lo encontramos en *Ag*. v. 48 μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντα Ἄρη. En *Ag*. v. 201 está usado para referirse a la voz clara y vibrante con que el adivino revela el oráculo de Artemisa: μάντις ἔκλαξεν προφέρων Ἄρτεμιν.

15 JUAN PABLO II, *Salvifici doloris*. Buenos Aires. Ed. Paulinas, 1984. Este documento ha sido tomado como base para los conceptos y reflexiones vertidos acerca del dolor.

16 Cfr. vv. 250-251: Δίκη δὲ τοῖς μὲν παθοῦσι/μαθεῖν ἐπιρρέπει.

17 βίαιος es conjura de Turnebus, aceptada por Mazon, en lugar del βιαίως que nos ofrece la tradición.

18 En el himno de las *Suplicantes*, v. 100 y ss., Esquilo expresa: "Todo es llano para los dioses. Sentada la mente divina en la cumbre del cielo, ejecuta desde allí todos sus designios sin moverse de su trono de gloria".

19 Para el poeta el destino y la voluntad actúan en continua convergencia. La cadena fatal de crímenes progresivos tiene su origen siempre en una primera falta voluntaria del hombre que se transmite a la estirpe y genera nuevas culpas; pero la idea de maldición del linaje, presente hasta entonces en el pensamiento griego, se ahonda en el poeta, de modo tal que ya no se la concibe arrastrando a seres inocentes, sino que continuamente se manifiesta en acciones culpables a las que sigue la desgracia a modo de expiación. Agamenón, Clitemnestra y Egisto son víctimas de la ley de la sangre, pero son condenados porque a la culpa hereditaria han acumulado culpas voluntarias.

Esquilo trató de descubrir en las faltas humanas qué parte proviene de la herencia y qué parte de la responsabilidad humana. El poeta cree en la responsabilidad individual y en la culpabilidad. Si Dios es justo y el hombre sufre, éste no puede sufrir más que como castigo. Cfr. A.J. FESTUGIERE. *La esencia de la tragedia griega*. Versión castellana de M. Morey. Barcelona. Ed. Ariel. 1986.

20 Orestes, obligado por la ley de la venganza, se convierte en matricida arrastrado por la "necesidad" que le resulta penosa. El dolor lo acompaña durante la ejecución del crimen y después que lo ha consumado hasta que obtiene la redención.

21 Cristo con sus enseñanzas y sobre todo con su sufrimiento voluntario da la respuesta al interrogante sobre la razón y el sentido del sufrimiento terreno. Así como El sufrió por el hombre, todo hombre está llamado a participar con su sufrimiento de los sufrimientos de Cristo para la salvación del mundo. El camino no es fácil, pero a medida que con su sufrimiento se une espiritualmente a la cruz de Cristo, se revela ante él el sentimiento salvífico del sufrimiento de Cristo y encuentra en medio de su sufrimiento la paz e incluso la alegría al lograr superar la inutilidad del sufrimiento y tomar conciencia de que sirve como Cristo para la salvación del hermano.

RESEÑAS

Synnöve des BOUVRIE. *Women in Greek tragedy. An anthropological approach.* Symbolae Osloenses, Fasc. suppl. XXVII. Oslo, University Press, 1990. 394 pp.

Synnöve des Bouvrie es profesora de Literatura y cultura antiguas en la Universidad de Tromsø, Noruega. Su libro presenta una interesante visión antropológica del simbolismo de un tema, el de la mujer, que desde hace una década aproximadamente ha venido concitando la atención de los críticos, no sólo como tema de estudio en sí, sino también como sustento ideológico de métodos de investigación.

Concretamente, la mujer en la tragedia griega es el núcleo alrededor del cual giran los ocho capítulos: introducción, posición de la mujer en la Atenas del siglo V a.C., la *Poética* de Aristóteles y la teoría antropológica, el teatro griego y sus convenciones, teoría y métodos para interpretar a las mujeres en la tragedia griega, intérpretes y marcos interpretativos, interpretaciones, conclusiones. En los primeros seis capítulos la autora presenta antecedentes, análisis de teorías, hipótesis y propuesta de método de análisis de obras concretas. El séptimo, de aplicación, está dedicado al estudio de ocho tragedias en las que sobresale algún personaje femenino. En el octavo sintetiza sus conclusiones más importantes. Agrega al final un listado de términos de crítica literaria empleados y una amplísima y actualizada bibliografía.

En la introducción plantea el tema a investigar: llama la atención sobre el hecho aparentemente paradójico de que la tragedia griega presenta caracteres femeninos dominantes y decididos, mientras que contemporáneamente las mujeres históricas permanecían mudas e invisibles en la vida pública ateniense. La cuestión fue concebida como una contribución a una investigación mucho más amplia sobre la historia de la mujer en general. Los estudios de Gomme y Kitto, así como el desarrollo de las investigaciones antropológicas de Víctor y Edith Turner, en el estudio de la literatura y de la cultura griega

antiguas, incentivaron el interés de la autora por el tema.

Además des Bouvrie afirma que su trabajo se basa en premisas feministas. Su propósito es llegar a una completa comprensión de los roles y *status* femeninos en el período en estudio, como una función de la estructura total de la sociedad y de la cultura, aboliendo toda postura de un "orden natural". Este concepto se refiere a una naturaleza femenina inmutable y por tanto, a un rol también estático, "biológico". La autora cuestiona esta idea y afirma que la "categoría de la mujer" está esencialmente sujeta a cambios de acuerdo con las variables condiciones históricas. Lo contrario es privar a la mujer no sólo de su historia, sino también de su futuro.

Luego comenta brevemente las distintas tendencias sobre la consideración de la mujer en diferentes épocas.

Apuntando a una interpretación comprensiva del papel dominante de la mujer en la tragedia griega y partiendo de la base de que ningún fenómeno se da aisladamente, sino como integrante de una estructura social, anuncia que el estudio será sincrónico pero también diacrónico, sin olvidar que las instituciones y valores que son básicos en una sociedad no cambian rápidamente.

Una serie de convenciones del teatro griego sugiere que el drama estaba fijado en la estructura del sistema cultural de la *polis* ateniense. Analizando la hipótesis de que la tragedia griega gira en torno a instituciones sociales centrales como el *oikos*, resulta claro que la mujer al ser un pivote de esas instituciones, tuvo un importante papel en el drama. Al respecto plantea otra hipótesis fundamental y es que el teatro griego no era como el moderno sólo un entretenimiento, sino un elemento de creación y re-creación cultural, un instrumento de simbolismo en el sentido antropológico. Además, aunque haya sido una actividad creativa e individual, continuaba expresando valores culturales e institucionales centrales, de modo que era el resultado de una creación colectiva del poeta y de la audiencia.

La autora combinará la investigación filológica y antropológica, para identificar algunas características esenciales de lo que ella califica como funcionamiento del teatro clásico, distinguiendo

tres niveles en el texto dramático: uno dramático, uno simbólico y uno trágico, todos ellos inextricablemente unidos en el drama.

En el segundo capítulo analiza la situación de la mujer en Atenas en el siglo V a.C. desde varios puntos de vista: económico, legal y social. Dentro de una sociedad agrícola pre-industrial, donde la unidad de producción y consumo era el *oikos* o propiedad familiar de carácter patriarcal, la mujer estaba sometida al señor de la casa y no participaba de la distribución de la tierra, aunque sí era importante su papel en la transmisión de la herencia. En efecto, en lo legal los *oikoi* reunidos en tribus, cuyo conjunto constituía la *polis*, estaban representados por los miembros varones, pero legitimados sólo por la institución del matrimonio. De esto surge una paradoja: las mujeres, que eran invisibles en la vida pública, constituían el elemento indispensable para controlar la legitimidad de la herencia, puesto que la paternidad no podía confirmarse. De ahí la importancia de la regulación del matrimonio y del comportamiento sexual. Al respecto la autora destaca que entre los pensadores antiguos, como Platón y Aristóteles, existía la idea de que la naturaleza de la mujer era incontrolable. Un concepto semejante era común también en otras sociedades y tal vez sea la explicación del “control de mujeres” que parece haber estado en las raíces de muchas instituciones y normas. De acuerdo con ello, en Atenas las mujeres eran clasificadas en casaderas y no casaderas y su grado de respetabilidad estaba también normatizado.

El capítulo tercero es fundamental porque la investigadora, habiendo examinado el papel relevante de la mujer en la vida de la polis, sostiene que ello no es motivo suficiente en sí mismo para explicar el rol de una Clitemnestra que salta sobre el escenario expresando su voluntad, en contra del modelo de castidad, laboriosidad y silencio impuesto a su grupo.

Para abordar esta cuestión se pregunta qué clase de fenómeno fue la tragedia y explora el género en su base cultural y social. Se basa en la *Poética* de Aristóteles y en las teorías antropológicas de simbolismo (especialmente en las de Víctor y Edith Turner), para reinterpretar los fundamentos teóricos de la tragedia griega y el rol de los caracteres

femeninos. Considera que un comentario que se atuviera sólo al aspecto filológico sería insuficiente.

Analiza la noción aristotélica de mimesis y de acción humana desarrollada de acuerdo con una norma universal, que es causalidad necesaria para ser reconocida por cualquier observador; destaca que la poesía mimética tiene como intención presentar una imagen concreta a la cual la audiencia dará su consentimiento, sobre la base de un modelo de acción humana y llega a la conclusión de que Aristóteles, lejos de ser universal, es etnocéntrico: asume hechos de vida que son muy extraños a las posturas modernas; por ejemplo, la reiterada referencia a categorías de seres humanos nobles y bajos, libres, mujeres, niños y esclavos con sus características psicológicas distintivas.

La autora pone en evidencia otra particularidad de la *Poética* y es que la obra se refiere a hechos horripilantes y a fortunas deplorables o felices como variantes de acciones humanas y no como aspectos de carácter. Esto indica que Aristóteles tiene en mente estados de cosas objetivos y no individuos dolientes.

El análisis de los aspectos cognoscitivos de la poesía mimética es seguido por otro de aspectos emocionales ejemplificados por el teatro clásico. El énfasis que Aristóteles pone en la emoción despertada en la tragedia es ajeno al punto de vista moderno. La autora arguye que los conceptos que tradicionalmente han sido traducidos como "compasión y temor", son esenciales en la tragedia y por referirse a reflejos inmediatos, ella prefiere traducirlos por "shock y horror" porque más parecen implicar procesos emocionales que intelectuales. El punto de referencia es la audiencia y sus esperadas reacciones. Sin embargo se pueden detectar las diferencias entre lo que Aristóteles asume como modelos universales de reacción y las reacciones actuales sobre los hechos presentados. La audiencia actual puede responder con sentimientos de compasión hacia la persona baja que se encuentra con su merecida ruina. Aristóteles, en cambio, niega a este grupo su efecto trágico. La diferencia moral es absoluta. Este enunciado se confirma cuando Aristóteles, al describir la relación entre caracteres trágicos, asevera que no deben ser ni enemigos ni indiferentes entre sí, sino *filoi*.

Mientras algunos traducen este término como "seres queridos", la investigadora sostiene que en realidad Aristóteles se refiere a un estado de cosas objetivo, pues en varios conflictos intra familiares se ven envueltos miembros que no se conocían. Con esto la autora quiere demostrar que Aristóteles se refiere a violencias infligidas sobre la sagrada *filia*, la relación primaria. Desde esta perspectiva la *hamartia* se hace menos misteriosa, porque no hay que buscar ninguna intención culpable, ni carácter pecador, sino enfocar el error objetivo del acto. Es una violación de normas sociales. De ahí la autora plantea la hipótesis de que esas normas constituyen el centro de la tragedia griega y que una parte importante de su significación puede estar en el nivel institucional. De modo que, además del valor cognoscitivo e intelectual de la poesía, es sumamente importante el impacto emocional de la tragedia. En consecuencia hay que abandonar la visión de un poeta que pasivamente registra la realidad preexistente y la comunica a una audiencia también pasiva.

La consideración de la tragedia como algo relacionado con instituciones sociales lleva a otras observaciones de tipo antropológico. En efecto, el teatro griego, por su estructura basada en creencias acerca de Dioniso y por su exclusiva representación durante los festivales del dios, puede ser tomado como un ritual estacional. Generalmente los rituales son analizados en su estructura tripartita, como acto de separación, de fase liminal y de reagrupamiento. El primer momento puede ser considerado de separación del grupo del mundo real y de traslación a lo sagrado, para volver a lo profano en la última fase. La parte central constituye el periodo creativo en que se produce la comunicación con lo sagrado por medio del drama, generalmente la danza, u otros recursos poéticos impresionantes visuales, musicales y rítmicos. Con ello se crea una receptividad liminal, para inducir a la audiencia a una unificada *communitas* final en que se re-crea la cultura.

Los efectos terroríficos presentados implican una transgresión de los límites sociales e institucionales. Para Aristóteles son *hamartia* y pueden ser interpretados como una inversión trágica. Esto es lo importante; si terminan bien o mal no es esencial, lo mismo son

trágicos. En cuanto al orden social e institucional, es inamovible y tal vez sea representado por *Themis*, *Tyche*, *Moira* y *Dike*. El hecho de que se presente la transgresión da lugar a una reacción de horror para que todo quede igual. La sistemática representación de estos hechos debe haber contribuido a la aceptación de la idea de un orden del universo. También en el drama cómico hay transgresión. Para Turner se incluiría en la fase liminal de la "recombinación lúdica" o "análisis de la cultura" en que se produce una ruptura con los pensamientos, sentimientos y acciones habituales y luego una recombinación inversa, no convencional e hilarante. Esta inversión produce el mismo efecto que la tragedia, porque al reirse de los héroes, de los dioses y de sí misma, la colectividad se purifica a través de una autocrítica conjunta y de una reflexión jocosa.

En cuanto a por qué se desarrolla más en Atenas este género, la autora da dos razones principales: primero, porque Atenas por su importancia debía proteger su orden establecido; en segundo lugar, siguiendo a Mary Douglas, describe a Atenas como a un grupo de ciudadanos con un relativamente claro límite externo, tanto como solidaridad interna y con reglas también relativamente igualitarias. De acuerdo con Handelman, contextos como éste tienden a favorecer festivales que celebran el orden social y cósmico permitiéndose transgresiones simbólicas.

En relación con lo examinado en el capítulo anterior, en el cuarto de Bouvrie se detiene en el análisis de las convenciones del teatro trágico y sus funciones: el espacio, la audiencia, el medio oral, las máscaras, el coro, los protagonistas. Sus consideraciones acentúan las afirmaciones anteriores con respecto al culto dionisiaco, su inversión de valores y su restauración. Subraya la importancia complementaria de los dioses Apolo y Dioniso que en Delfos y en Delos, lugares consagrados al primero, compartían el altar. Apolo es el dios de los límites y de la purificación, estructura la *polis* y el *oikos* en los ritos de legitimación de nuevas generaciones de ciudadanos. Dioniso, en cambio, temporariamente desestructura los grupos de varones y de mujeres en una prueba emocional de significado cultural, revitalizando

así el curso de la naturaleza en un eterno ciclo de generación.

Por lo expuesto, la autora plantea la hipótesis de que la tragedia griega constituye un *corpus* en el cual cada drama expresa una parte del sistema central de valores sobre el que se apoya la cultura ateniense. Esta postura no deja de lado el texto, al contrario, se basa en él para tratar de ver en cada parte qué efecto dramático producía en la audiencia, con respecto a los valores antedichos. Con este abordaje dejarían de tener importancia vital algunos problemas como la discontinuidad de la acción, o la poca claridad de los caracteres; aun la cuestión de final feliz o triste dentro de este *corpus* llega a ser menos significante. Por esta proposición, todos los elementos del texto pueden ser vistos como partes del funcionamiento de la tragedia. Para un análisis más claro distinguirá tres niveles; uno dramático, de motivación, reacción y reflexión, incluyendo las ideas del autor; otro simbólico, de verdades y valores incuestionables en la sociedad; otro trágico, sobre elementos (inversiones, restauraciones) que crean respuestas de disturbio y emotivas. Estos niveles están ligados en el momento dramático, aunque a veces pueda destacarse uno más que otro.

Después de revisar las ideas de los críticos y de sus trabajos interpretativos, en el capítulo séptimo pone a prueba sus hipótesis de trabajo en el análisis de varias tragedias.

Comienza con las *Suplicantes* de Esquilo. Habiendo estudiado parte por parte la obra en los niveles propuestos, sugiere que en ella se valora fundamentalmente la institución matrimonial. Siendo las mujeres caracteres principales, son responsables de parte de los eventos dramáticos y además, también por ser mujeres, crean una descarga emocional violenta al rechazar el matrimonio. La trágica disociación pone en evidencia la importancia crucial de este orden simbólico, institución básica de la sociedad.

El análisis de *Antígona* lleva a la conclusión de que la protagonista, como mujer, estaba bajo la obligación de mantener los cuidados debidos a los miembros muertos del *oikos*. Por su extraordinaria constancia se produce el horror de la ruptura del código llevada a cabo por Creonte.

género y del tema principal. Sin embargo por su desarrollo, la autora considera que este drama puede incluirse en el *corpus* trágico.

Helena es el carácter principal de la pieza. Con la intervención de las diosas Afrodita y Hera, se produce una reversión de la fama de Helena y la recuperación de su reputación.

Para la autora, la presencia de Helena significa el establecimiento simbólico del matrimonio, fidelidad al marido y castidad femenina.

En las conclusiones la investigadora reafirma sus hipótesis de trabajo. Reconoce que si bien en la tragedia no puede esperarse realismo, porque hay que interpretarla desde el punto de vista simbólico, los personajes muchas veces son presentados como individuos reales que sufren. Este sería un recurso más para despertar en los espectadores las emociones que son la base para producir el restablecimiento del orden cultural, luego del choque causado por la inversión de valores.

Somos conscientes de haber sobrepasado con creces los límites normales de una reseña. Pero Synnöve des Bouvrie es muy minuciosa, profunda y amplia en los análisis de fuentes y de críticos que le sirven de base para fundamentar teóricamente su método.

Creímos conveniente intentar un resumen en el que se pudiera apreciar de una forma más completa la coherente interpretación de autores, tendencias ideológicas y disciplinas científicas que habitualmente son estudiadas aislada o parcialmente, pero que aquí son presentadas como elementos estructurados de un enriquecedor abordaje realizado en un macronivel.

Liliana Sardi de Estrella

Saúl A. TOVAR. *Biografía de la lengua griega. Sus 3.000 años de antigüedad.* Santiago de Chile, Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos Fotios Malleros, 1990. 386 pp.

Saúl A. Tovar nació en Posadas, Argentina, y se graduó en Filosofía en la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó estudios en España, Italia y Grecia, en donde obtuvo el certificado en Lengua Griega Moderna de la Universidad de Atenas.

En 1980, invitado por el Institute for Byzantine and Modern Greek Studies (Belmont, Massachusetts), pronunció una conferencia sobre "La enseñanza de la lengua griega", en la que planteó el problema del enfrentamiento de las dos pronunciaciones del griego antiguo. Diez años más tarde, y después de haber investigado el tema en la Universidad de Harvard, publicó el libro que ahora nos ocupa.

El concepto fundamental de la obra está enunciado en el título: *Biografía de la lengua griega. Sus 3.000 años de antigüedad.* Según Tovar, existe una continuidad ininterrumpida del idioma griego a través de su evolución natural en las épocas clásica, helenística, bizantina y contemporánea, pues el griego, desde Homero hasta su forma actual, es básicamente el mismo idioma y no debe ser considerado una lengua muerta, como ocurre con el latín.

La obra está estructurada en dos partes. En la Primera Parte el autor elabora una síntesis de los estudios sobre griego realizados en la Antigüedad, la época bizantina, la Edad Media occidental y el Renacimiento, reseñando todas las gramáticas, antologías y diccionarios publicados sobre lengua griega.

En la Segunda Parte analiza el problema del enfrentamiento de las dos pronunciaciones del griego antiguo:

- la pronunciación nacional, conservada por los griegos modernos. También es conocida como pronunciación reuschliniana, en honor al filólogo alemán Johann Reuchlin (1455-1522).
- la pronunciación erasmiana, restituta o reformada, denominada de

esta manera porque fue Erasmo de Rotterdam quien propuso reformar la pronunciación del griego antiguo.

En opinión de Tovar -que sigue toda una tradición filológica para sustentar su postura- el griego, desde los tiempos más remotos hasta poco después del s. XVI, se aprendió con la pronunciación nativa de los helenos (pronunciación nacional), hasta que el clérigo católico Desiderio Erasmo (1466-1536) publicó en 1528 una obra titulada *De Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione* (Sobre la correcta pronunciación de las lenguas latina y griega), más conocida como *Diálogo*. No se trata de un tratado regular sobre gramática o filología, y el tema de la pronunciación del griego y del latín es abordado de un modo casi accidental: un león y un oso discurren sobre diversos temas de educación, entre ellos la pronunciación de las lenguas clásicas.

Erasmo consideró que la pronunciación de los antiguos griegos era diferente de la pronunciación conocida en su época, y señaló las reglas que a su juicio eran las correctas: aspiración del espíritu áspero, etacismo y pronunciación de los diptongos con doble sonido.

Las críticas que se hacen al sistema propuesto por Erasmo son, principalmente, las siguientes:

- a) Para elaborar su teoría Erasmo no aportó pruebas filológicas; se apoyó exclusivamente y de un modo superficial en las transcripciones del griego al latín. Pero sucedió que el latín, al no poseer todos los sonidos del griego, debió alterarlos en algunas ocasiones para poder representarlos gráficamente. Por este motivo se considera que recurrir a la transcripción de una lengua a otra para deducir una pronunciación no es un método seguro ni confiable desde el punto de vista científico.
- b) Erasmo consideró que en su época el griego estaba corrompido por la dominación turca. Paradójicamente, ninguno de los gramáticos griegos que se ocuparon de estudiar su propia lengua advirtió que ésta estuviese corrompida o barbarizada, y nadie en ninguna época notó que se hubiera producido un cambio radical de pronunciación con respecto a la Antigüedad. Este hecho es muy significativo si se tiene en cuenta la minuciosidad filológica de los gramáticos alejandrinos y bizantinos.
- c) Hasta el momento ninguna teoría erasmiana puede explicar la

existencia de la diéresis, que sólo adquiere sentido dentro de la pronunciación nacional. La diéresis, como su nombre lo indica (de διαίρω, dividir), sirve para dividir el sonido del diptongo en dos. Si ese sonido aparece ya dividido, carece de sentido.

d) Erasmo, aunque no puso en práctica su sistema, defendió la idea de que cada uno podía pronunciar el griego según las reglas de su propio idioma (por ello se afirma que la pronunciación erasmiana no es griega sino holandesa). Esta libertad de pronunciar las reglas de cada lengua fue una de las causas por las cuales la pronunciación erasmiana se difundió en Europa; en efecto, se adaptaba mejor a la fonética de las lenguas modernas europeas. Precisamente, en Alemania, Ernst Curtius recomendaba adoptar el sistema de Erasmo por adaptarse mejor a la fonética germana.

A continuación el autor explica la difusión de la pronunciación erasmiana en Europa y en América, con especial referencia a Inglaterra -primer país en adoptar el sistema erasmiano-, Alemania, Francia y Estados Unidos.

De este panorama histórico surgen datos interesantes y un tanto desconocidos, como por ejemplo la realización en Alemania de dos congresos dedicados al tema de la pronunciación del griego antiguo. El primero de ellos tuvo lugar en Göttingen, en 1852, y constituyó el primer enfrentamiento oficial entre erasmianos y reuschlinianos que se realizó en Europa. En esa oportunidad el filólogo Adolf Ellissen presentó pruebas incontestables sobre la antigüedad de la pronunciación nacional. En el segundo congreso (Frankfurt, 1862) se llegó a idénticas conclusiones: no pudo ser demostrada la existencia de la pronunciación erasmiana en ningún periodo de la lengua griega.

Hechos similares se produjeron en otros países europeos. William E. Gladstone (1809-1898), uno de los más destacados homeristas en lengua inglesa, cuatro veces Primer Ministro de Gran Bretaña, públicamente expresó su oposición al sistema erasmiano y solicitó el cambio de pronunciación en la enseñanza del griego antiguo. En Francia, el Ministerio de Instrucción Pública, después de consultar a eminentes helenistas franceses y griegos, editó oficialmente en 1896

un manual destinado a difundir las reglas de la pronunciación nacional. Es una obra de Emile Burnouf y se titula *Petit manual pour la prononciation du grec*.

En el último capítulo de la Segunda Parte el autor presenta las pruebas filológicas que demuestran la antigüedad y la legitimidad de la pronunciación nacional. Se trata de monedas, inscripciones, colecciones epigráficas y textos. Debido a que los testimonios son miles y resulta imposible incluirlos en la obra, se ofrece un resumen de los mismos, con la correspondiente cita de las fuentes de donde han sido extraídos. Al autor le corresponde el mérito científico de incorporar los jeroglíficos egipcios como primera prueba de la fonética griega moderna.

La obra se cierra con un apéndice de Bibliografía referida especialmente a la Primera Parte, por cuanto la Segunda Parte, según lo aclara el mismo autor, es en sí un desarrollo bibliográfico sobre los estudios griegos.

María Estela Guevara de Alvarez

Cilly MÜLLER de INDA y otros. *Proyección del mito de Orfeo y Eurídice en la literatura. Cuadernos de Estudios Clásicos N° 6. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Chaco, Argentina, 1991. 152 pp.*

Bajo la dirección de María Luisa Acuña, este ejemplar de los Cuadernos de Estudios Clásicos ha reunido los resultados de un trabajo encarado por profesores de literaturas antiguas y modernas, que intentaron mostrar la vitalidad del mito de Orfeo y Eurídice en las letras. El texto lleva una dedicatoria a nuestro siempre recordado y querido profesor Vicente Cicchitti Marcone -verdadero filólogo en el sentido etimológico del término-, quien supo buscar en diversas lenguas, clásicas y vivas, el poder ontológico de la palabra.

Una noticia sobre el significado y simbolismo del mito de Orfeo y Eurídice en la antigüedad y una mención a los relatos que, acerca de Orfeo, hacen los eruditos del mundo antiguo, preceden a los tres grupos de trabajos que integran este Cuaderno. Sabemos así que se le atribuyen a Orfeo distintos orígenes: uno, helénico, que sostiene que fue hijo de Apolo y de la Musa Caliope, con el Olimpo como patria de nacimiento; otro, tracio, que afirma que su padre fue Eagro, hijo de Cárope, rey de los tracios; un tercero, sostenido por Apolonio, le asigna un origen macedonio, al hablar de su nacimiento en Pimplea.

Se destaca el papel de Orfeo en el viaje de los Argonautas, como *keleustés*, o sea, como el que entonaba el canto que daba ritmo a los remeros. Su música tenía poderes mágicos, pues con su lira podía vencer el peligroso atractivo de las sirenas o calmar pendencias entre marineros.

Según Diodoro Sículo, historiador del siglo I a.C., Orfeo aprendió de su padre Eagro las ceremonias de iniciación mística e introdujo cambios en los ritos de origen dionisiaco, que por él llegaron a llamarse 'órficos'. De este modo, Orfeo surge como fundador de una

religión, fundador de misterios. Seguidor de Apolo, tenía en sí mismo muchos caracteres apolíneos, como la música, su calma, su aspecto civilizado.

Pero el orfismo se desarrolló bajo el signo conjugado de Apolo y Dioniso. Para la orgía dionisiaca, a través de la embriaguez que obnubila la conciencia, se lograba una unión entre lo divino y lo humano, unión efímera que sólo duraba lo que duraba el estar fuera de sí. En cambio, Orfeo propone la purificación: el hombre participa de la divinidad y puede, con disciplina y esfuerzo, liberarse del elemento demoníaco presente en toda existencia profana.

Estuvo la doctrina órfica presente en las ideas de Pitágoras y de sus seguidores, quienes consideraron a Orfeo como fundador de su credo; en realidad, es Orfeo una de las figuras míticas griegas que ha renacido y renace en la Europa y, por ende, en la América de todos los tiempos, a través de sus poetas y pensadores.

El primer grupo de trabajos del presente volumen, bajo el título "El mito de Orfeo y Euridice en la literatura griega y latina", comprende "Presencia de Orfeo en *Alcestis* de Eurípides", por Cilly Müller de Inda, y "El Mito de Orfeo y Euridice en la *IV Geórgica* de Virgilio", por Norma Porto de Farias.

En su trabajo sobre la obra eurípidea, es intención de Müller de Inda hallar puntos de contacto entre el mito de Orfeo y los caracteres órficos que se destacan en *Alcestis*: libre albedrío y responsabilidad; amor como vehículo de conocimiento escatológico; marcado interés por la inmortalidad; la muerte como tema central de las disquisiciones; reconocimiento del valor de la música al llamar a uno de sus hijos, Eumelo (ευ - μελος); aceptación de una realidad diferente, con cánones irreversibles; oposición muerte-vida ... Luego, a través del análisis semántico-filológico de un fragmento del segundo episodio (versos 357 a 368), trata de demostrar el entorno órfico que rodea a los mismos. Su conclusión es clara: en *Alcestis* es dable apreciar la limitación humana para aprender lo que excede su pequeñez. Por eso, Orfeo constituye el símbolo del ansia perpetuamente insatisfecha del hombre por conocer lo prohibido.

Norma Porto de Farias ha elegido la *Cuarta Geórgica* para referirse a Orfeo porque, gracias a Virgilio, el tratamiento dado al mito se ha convertido en un locus y ha servido de inspiración a la literatura posterior (Rilke, Cocteau) y también a la música (Glück, Offenbach). La autora aborda primero el episodio desde el punto de vista de su engarce en la estructura general del libro IV y, más tarde, se detiene en su connotación simbólica.

Es importante hacer notar que se menciona la concepción del Dr. Carlos Disandro, respecto de la estructura general de las *Geórgicas*: los dos primeros libros responden a un ritmo de *anábasis*, pues están relacionados con el trabajo confiado, con todo lo racional y sereno, en tanto que el tercero y cuarto libros, que presentan un ritmo de *katábasis*, se relacionan con lo oscuro, lo irracional, lo pasional y cercano a la muerte. En especial, es el Libro IV, con el mito de Orfeo, el que nos enfrenta con el misterio de la muerte, pero desde la perspectiva órfico-pitagórica de la inmortalidad del alma. La *katábasis* de Orfeo es la del alma humana, en una promesa de vida pura e inmortal; el alma humana que, como Orfeo o el grano que renace, vence la nada de la muerte.

También rescata la autora otro simbolismo en el mito de Orfeo: el significado del canto y la identificación de Orfeo con Virgilio, quien es también un cantor universal, capaz de llegar a los misterios de la vida y de la muerte. Virgilio, con la introducción del mito órfico en sus *Geórgicas*, ha querido que el hombre *insecurus* tuviera esperanza en la inmortalidad del alma y en su salvación y ha deseado identificarse él mismo con Orfeo y su canto creador y dador de significados.

El segundo gran capítulo de este Cuaderno aborda el tema "El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura europea", con tres trabajos. El primero, de Ana María Donato, se intitula "El Orfeo calderoniano" y es un estudio de *El Divino Orfeo*, auto sacramental producido por Calderón de la Barca, dentro del contexto barroco del siglo XVII; de este auto sacramental nos han llegado dos versiones: la primera, supuestamente anterior a 1663, logra la articulación armoniosa de tres instancias: a) la armonía cósmica; b) el tema del libre albedrío que

genera la *katábasis* y c) la concepción de la muerte como prueba para acceder a la verdadera luz. La segunda versión, fechada en 1663, presenta a un Calderón afianzado en la propuesta de la estética barroca y concentrado en la emblemática de la ortodoxia católica. Así, el mito órfico en esta propuesta ofrece una doble variable: por un lado, la idea del tiempo como algo finito, con término; por otro, la reivindicación de la Iglesia Católica como custodia de la ley divina.

María Josefa Pérez Winter de Tamburini es la responsable del segundo trabajo de este grupo, que analiza el mito de Orfeo en la obra homónima de Jean Cocteau. Es *Orphée* una tragedia en un acto, cuya historia está transportada a nuestro tiempo; la acción transcurre en un salón de la casa de campo de Orfeo. Para Cocteau, Orfeo es una dios artista que lucha contra la fatalidad inexorable que es la muerte. El autor muestra sobre la escena y hace tangible el trabajo de la muerte y sus andanzas, las idas y venidas de un ángel guardián y la fatalidad de la inspiración poética.

Postula la autora que Cocteau, poeta del siglo XX, ha querido ser uno con Orfeo y concluye afirmando la identidad de ambos con la poesía, que es un elemento fecundo, en movimiento e inexpugnable como el mar.

En esta consideración de la proyección del mito de Orfeo y Euridice en la literatura europea, el último trabajo pertenece al recientemente fallecido Alfredo Veiravé, quien examina una obra de Rilke, *Sonetos a Orfeo*. Escritos en pocos días, durante febrero de 1922, estos sonetos constituyen una especie de estela funeraria para Wera Ouckama Knoop, joven que murió prematuramente e impresionó la sensibilidad del poeta. ¿Por qué Rilke eligió a Orfeo? Considera Veiravé que el descubrimiento del mito órfico constituye un punto culminante dentro de la permanente búsqueda que fue la vida de Rilke.

El rastreo de la proyección del mito de Orfeo y Euridice no tiene sólo una meta diacrónica; también, para usar terminología lingüística, es una búsqueda diatópica, pues, luego de haber rastreado en la lejana Grecia, se acerca a nuestra Argentina; en efecto, esta última parte de la obra que nos ocupa abarca dos trabajos: "El Mito de Orfeo

en *Orfeo en las tinieblas* de Roberto M. Medina”, por Dora Villalba de Boschetti, y “La voz de Eurídice”, por María Luisa Acuña.

En la obra de Medina, el mito clásico aparece inserto en un ambiente boquense. A la autora del trabajo le parece necesario revisar afirmaciones de Cassirer, Pérez Rioja y René Guénon sobre la costumbre que posee el hombre de relacionarse con la realidad objetiva a través de símbolos; asimismo, examina las conexiones mito-símbolo y concluye afirmando que Orfeo es el símbolo mismo de la poesía que encanta y conmueve. Busca parecidos entre los personajes clásicos y los de Medina y, siguiendo las ideas expuestas por Luis Gil en su libro *Transmisión mítica*, analiza la obra argentina tomando como eje el destino y su relación con la libertad. Medina -afirma Villalba de Boschetti- conoce el mito griego, pero adopta la postura del autor re-creador, pues dota al mito de Orfeo de nuevos valores simbólicos. Según la autora, nos enfrenta a una opción: aceptar lo establecido y convencional o elegir la libertad, que permite el desarrollo en plenitud y el logro del amor. Lo esencial es que los personajes de Medina, aparentemente derrotados por la muerte, triunfan sobre ella porque la trascienden en virtud de su autenticidad.

Por fin, el trabajo de María Luisa Acuña trata acerca del poema *Dice Eurídice*, de Horacio Castillo, publicado en “La Nación”, el domingo 11 de marzo de 1984. El poema, de veintiocho versos, usa la misma táctica que Ovidio en *Las Heroidas*: hace hablar a una mujer, Eurídice, la cual narra para Orfeo, desde su perspectiva femenina, cómo vivió el fallido primer encuentro de ambos.

Creemos que la publicación de estos trabajos sobre la pervivencia del mito de Orfeo y Eurídice en las letras, constituye un invaluable aporte para quienes defendemos la permanente vigencia de lo clásico. En el mito elegido hay belleza, verdad y bondad, valores vigentes para el hombre, más allá de cualquier restricción local o temporal.

María del R. Ramallo de Perotti

Claude MOSSE. *La mujer en la Grecia clásica*. Trad. de Celia María Sánchez. Madrid, Nerea, 1990, 201 pp., 14,50 x 20cm.

El libro se organiza en un prólogo a la edición española, dos partes con sus respectivos capítulos y conclusiones, dos apéndices, notas, bibliografía e índice analítico.

Su lectura resulta accesible, más aún para los conocedores de las fuentes, a las que remite con frecuencia y con cuyos fragmentos ejemplifica la situación secundaria de la mujer en Grecia desde los tiempos homéricos hasta la época helenística. Consciente de las múltiples dificultades para elaborar juicios absolutos ante situaciones desconocidas total o parcialmente, la escritora aclara cuándo se trata de hipótesis, formuladas de todas maneras con rigor y seriedad científica.

En el prólogo, la autora advierte en pro de la objetividad del análisis, sobre la triple necesidad de frenar ímpetus feministas extremados, vincular la posición femenina con la realidad socio-histórica y valerse del protagonismo de la mujer en las obras literarias de la Antigüedad.

La primera parte -"La condición femenina"- está formada por dos capítulos: "La mujer en el seno del *oikos*", y "La mujer en la ciudad". En ellos presenta no sólo esposas legítimas como Hécuba en la *Ilíada* y Helena, Arté y Penélope en la *Odisea*, sino también dispenseras, nodrizas -Euriclea y Eurínome- y sirvientas -Melanto-. Los poetas homéricos muestran a la señora del *oikos* como guardiana y administradora del hogar, sin posibilidad de quejarse y menos de rebelarse, con funciones muy delimitadas y sostenidas así durante siglos.

La exclusión de lo jurídico y lo cotidiano es una constante. En la época arcaica, la colonización no modificó la calidad de vida de las mujeres, llevadas desde la península o indígenas. Ni siquiera en el caso de la fundación de Locros Epizefirios. En cambio, durante la tiranía se

vuelve al comportamiento matrimonial de los tiempos heroicos. Recuerda los casos de la esposa de Periandro de Corinto y de las hijas del tirano de Sición, Clístenes, y de Megacles, el Ateniense.

Se detiene luego en el modelo ateniense del período clásico. Distingue y caracteriza la vida de la hija o esposa de ciudadano -a la que llama "una eterna menor"- . También describe la *engye*, especie de contrato y compromiso entre dos casas y las reglamentaciones relacionadas con la *gameté gyné*, la *epikleros* y la *apotímema*. Demuestra el divorcio entre la teoría y los hechos con tres excepciones, uno de ellos el de Hipareta, la esposa de Alcibiades. Datos significativos: la entrega parcial de la *kyria* al esposo, por parte de padre o hermano, y la posibilidad de recuperarla a instancias de la mujer; la anulación del matrimonio por iniciativa femenina y los numerosos modos de eludir la ley (cf. *Contra Boeto*). Se refiere además a *metecas* y prostitutas o *pornai*. La presencia de cortesanas *hetairas* -Aspasia, Teodota, Neera, Friné, Mirrina, Pitonisa- es un fenómeno elocuente en la Atenas de fines del siglo IV, que se entronca con la riqueza, cimienta de poder. Las esclavas -bien sirvientas u obreras, bien flautistas o bailarinas- estaban subordinadas a sus amos, quienes lícitamente podían hacer ejercer la prostitución como vía fácil de ingresos. Con respecto a Esparta, Mosse analiza tres textos, tomados respectivamente de la *Política* de Aristóteles, la *Vida de Licurgo* de Plutarco y la *República de los lacedemonios* de Jenofonte.

La segunda parte -"Las representaciones de la mujer en el mundo imaginario de los griegos"- examina algunos ejemplos claves. Así, el capítulo "La estirpe de las mujeres" se ocupa de la misoginia de Hesíodo y de Simónides de Amorgos, mal consignado como Simónides. (Como no contamos con el texto original, no sabemos si el error corresponde al autor o al traductor.) Trae a colación el mito de Pandora en *Los trabajos y los días* y la ya 'clásica' enumeración de los diez tipos femeninos creados por los dioses en el *Yambo de las mujeres*, ambos, eco de la permanencia de valores aristocráticos en la etapa arcaica, persistencia evidente también en Safo.

El capítulo siguiente -"El teatro, espejo de la ciudad"- estudia

la presencia femenina en la tragedia y en la comedia. Todos los casos expuestos revelan que, cuando las mujeres repudian sus funciones tradicionales -procreación y administración del hogar-, cometen hHybris y hacen peligrar el orden establecido. Es la misma imagen concebida en época homérica y hesiódica, decididamente inferior al hombre en los aspectos moral e intelectual. Menandro es el único que revaloriza esta imagen, aunque no varíe la situación social.

El tercer capítulo de esta parte, “La mujer en la sociedad utópica”, evoca brevemente la mayor participación en administración, educación y seguridad en los dos modelos platónicos de ciudad ideal. Resulta difícil evaluar en su justa dimensión cuánto hay de originalidad en el filósofo y cuánto es reflejo de una nueva realidad.

El primer apéndice plantea el problema de la dote y trata sobre el origen, significado y prácticas de los *hedna*, *pherné* y *proix*. El segundo considera las relaciones homosexuales y reflexiona sobre el amor y la sexualidad en la vida de la mujer griega antigua.

En síntesis, un libro cautivante por su temática, generoso en la bibliografía asentada, oportuno en sus ejemplos, convincente en sus argumentos, motivador para una posterior polémica. Su objetivo es demostrar cómo la *polis* es un ‘club de hombres’ y lo logra. Asimismo consigue estimular al lector para continuar con las investigaciones. Encomiable mérito, a nuestro juicio.

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

C. SILVENTL. *El Olimpo en un sueño*. H. LARRAÑAGA. *Tetis, la más hermosa de las Nereidas*. C. SILVENTL. *Las bodas de Tetis y Peleo*. Ilustr. por Santiago GONZALEZ RIGA ("Chanti"). Mendoza, Edit. de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1991.

Las obras pertenecen a la Colección Partenón, dedicada a recrear relatos mitológicos destinados a los niños. Esta primera serie de la colección está referida al mito de Aquiles y constata diez títulos. Es fruto de la labor conjunta de un equipo de profesoras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Hortencia Larrañaga, Esther Rosenbaum, Liliana Sardi y Cristina Silventi) y un talentoso dibujante (Santiago González Riga) coordinados por la profesora Hortencia Larrañaga.

¿Por qué rescatar relatos mitológicos y narrarlos para lectores y oyentes infantiles? La respuesta está en la naturaleza misma de estos viejos cuentos, su contenido maravilloso, el ingrediente mágico infaltable en todo cuento de hadas. Ciertamente pueden recibirse los mitos como cuentos de hadas, con sus brujas, príncipes, princesas y animales humanizados entre otros elementos largamente conocidos. Por otra parte, dejando a un lado la polémica acerca del aspecto cruento de este tipo de relatos, ya que no es válida en cuanto a los relatos de la colección Partenón, uno de los efectos más valiosos del contacto con las historias maravillosas es la apertura a la imaginación. Transita el niño por lugares con nombres extraños y sugerentes, se identifica con el héroe de los cuentos o simplemente asiste como testigo a los más sorprendentes acontecimientos: puede paladear las palabras que escucha, jugar con ellas y hacerlas suyas. Sin duda es enriquecedor este encuentro entre el niño y el mito.

Dora Pastoriza de Etchebarne, en su clásica obra *El arte de narrar, un oficio olvidado*, señala con énfasis la necesidad de recuperar

el ámbito de la narración para la formación de la persona niña. Dice que la narración -refiriéndose a la oral- es “caja de resonancias telúricas que prolonga la infancia de los hombres, la enriquece y embellece, estableciendo (...) un vínculo de misteriosa comunicación”. Creo, no obstante, que esa especie de efecto multiplicador se cumple también cuando el relato se lee o se lo escucha leer a otra persona.

Precisamente relacionado con la forma en que el relato llega al niño podemos señalar un recurso hábilmente empleado por las narradoras recreadoras de estos cuentos: el uso de distintos niveles de habla. En efecto, cuando leemos las palabras de presentación que preceden al primer cuento de la serie, notamos que Iris, la mensajera de los dioses, le adelanta al lector niño algo de lo que va a encontrar cuando lea: “¡Chist..! ¡Chist..! Sí... a vos, a vos que estás por leer el cuentito. ¡Rápido, no tengo tiempo! ¿Que quién soy? Soy Iris, una diosa mensajera”. Notamos que elige para dirigirse al lector un lenguaje coloquial, accesible para ese niño a quien Iris llama “vos”. Está el lector en el umbral del relato, a medio camino entre el mundo conocido, el de todos los días con su usual modo de hablar, y el otro mundo, el de ese Aquiles que Iris menciona. Cuando el niño atraviese la puerta e ingrese en el nuevo mundo, notará que los personajes no se tratan de “vos” sino de “tú”. ¿Por qué? Porque este tratamiento le confiere cierto aire de lejanía, de indefinición espacial y temporal, característica básica del relato tradicional y especialmente del maravilloso. Es como si el cuento empezara con el “Había una vez...” que nos acerca a lo lejano y despierta nuestra curiosidad.

Sin embargo, el interés por estas historias cuyos personajes nos acercan a lugares y tiempos lejanos se sustenta en otra cualidad de los cuentos: el reconocimiento de situaciones que le son familiares al niño y facilitan su lectura. Como ejemplo podemos señalar: Homero es un niño que sueña con los dioses y piensa que algún día llegará a contar lo que ha visto; Tetis es una jovencita muy querida por sus padres y además algo caprichosa y juguetona que insiste en transformarse para asustar al buen mozo de Peleo; las bodas de Tetis y Peleo tienen en común con los casamientos de la realidad los febriles preparativos, el

esmero con que se arreglan los invitados, la emoción de los novios, por citar sólo algunos elementos; estas mismas bodas además permiten al lector establecer relaciones con otros textos seguramente conocidos: la presencia de la Discordia, tan similar al hada maléfica de *La Bella Durmiente*, único personaje no invitado a participar de la fiesta.

Cumplen sin duda estos relatos con las condiciones de la literatura infantil en cuanto a la adecuación a los intereses de los niños, a su aspecto evolutivo y también formativo, ya que pretenden mostrar las virtudes de Aquiles, no sólo como héroe valiente sino también capaz de piedad y de la más leal amistad.

Mención aparte merecen los dibujos, las imágenes que ilustran con tanta gracia y humor las historias. Dan verdadera luz a los relatos pues nos muestran precisamente el gesto que imaginábamos en Homero, o el mohín de Tetis, o la acritud de la terrible Discordia. No nos libran de armar imágenes propias. Abren ventanitas hacia visiones insospechadas.

Vale la pena rescatar el esfuerzo de transmitir estas historias. Y mientras se completa la publicación de los restantes cuentos de la serie, preguntémonos, como los niños que los leen: “¿Y qué pasó después del famoso concurso de belleza?”

María Guadalupe Barandica de Yaya

NOTICIAS

HOMENAJE AL PROFESOR VICENTE CICCHITTI MARCONE EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE

El 2 de noviembre de 1991, en el Salón "Yolanda P. de Elizondo", la Facultad de Humanidades y la Secretaría de Extensión Universitaria de la U.N.N.E. realizaron un acto de homenaje a la memoria del Prof. Vicente Cicchitti Marcone "distinguido humanista mendocino fallecido en 1985", vinculado, especialmente en la década del 70, a las casas de estudios universitarios y terciarios de la región del Nordeste, como invitado de honor a Simposios, Encuentros Regionales de Estudios Clásicos, como distinguido disertante de temas de la antigüedad.

La programación del homenaje incluyó un panel destinado a destacar diferentes aspectos de su personalidad y la presentación del libro *Proyección del mito de Orfeo y Euridice en la literatura*, publicado por el Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la U.N.N.E. en 1990, en la Serie de Cuadernos de Estudios Clásicos, N° 6, Resistencia, Chaco, bajo la dirección de María Luisa Acuña. Sus autores, profesores de Literatura Antigua y Moderna lo dedicaron a la memoria del Profesor Vicente Cicchitti Marcone, "filólogo amante y guardián de la palabra, en homenaje a su recuerdo y enseñanza", según se expresa en el prólogo.

La presentación del libro que reúne trabajos de Cilly Müller de Inda, Norma Porto de Fariás, Ana María Donato, María J.P.W. de Tamburini, Alfredo Veiravé, Dora Gladis V. de Boschetti y María Luisa Acuña, estuvo a cargo de la Prof. Norma Porto de Fariás.

El acto congregó a autoridades, colegas, ex-alumnos y amigos de Resistencia, Misiones y Corrientes y familiares especialmente invitados por las autoridades de la Universidad.

En la oportunidad, la Directora del Instituto de Letras, Prof. María Luisa Acuña, pronunció las palabras de ofrecimiento: "Agradezco a las personas que acudieron a compartir este homenaje a Vicente

Cicchitti Marcone, maestro y amigo. Voy a comenzar con un texto griego conocido por todos... Es el Ave María en griego. Considero oportuno este texto por diversos motivos. Solamente citaré tres: en primer lugar, por la religiosidad de Vicente Cicchitti, que fue el hilo unitivo de toda su vida y de los talentos que desarrolló en el transcurso de su paso por este mundo. En segundo lugar, por el griego, que fue el objeto de su estudio y sus desvelos y amor como filólogo. En tercer lugar, porque Vicente Cicchitti consideró la vida como una plegaria... tal como él la vivió”.

El homenaje se hizo para sus colegas y amigos impostergable. Debieron enfrentarse con la ardua tarea que significó la propuesta sobre la personalidad del Prof. Cicchitti y luego abordar el desafío que significó la presentación del libro *Proyección del mito de Orfeo y Eurídice en la Literatura*.

El homenaje se cumplió a través de una metodología -el panel- que supone diálogo, conversación. Una metodología -tal como en una oportunidad lo expresó Vicente Cicchitti- de reconocida tradición occidental. “Desde los tiempos áureos del pensamiento griego -el ejemplo máximo, el *Banquete* de Platón-, dialogar alrededor de una mesa -especialmente cuando hay bebida, la sangre de la vida- parece que los hombres se entienden más que en otras situaciones”.

Hombres y mujeres que transitan diversas disciplinas humanísticas, en ese cruce de camino espacial y temporal de aquella tarde de septiembre, se convirtieron en gentiles comensales de alimentos espirituales. Jamás pudo imaginar Vicente Cicchitti que esos gentiles comensales iban a ser sus colegas, especialistas y amigos de la U.N.N.E. “en esa tarde”... y que los alimentos espirituales a los que hacía referencia y nos seguirán nutriendo, serían ejemplo de su vida, de su hombría de bien y de maestro sabio.

El panel expositivo sobre la personalidad del humanista mendocino recordado en ese acto estuvo a cargo de las profesoras Cilly Norah Müller de Inda, Dora Gladis V. de Boschetti y Clara Elisa Vedoya de Guillén.

Cada una de ellas abordó un aspecto, entre los más significativos, de la polifacética personalidad del Prof. Cicchitti.

La Prof. Cilly de Inda se ocupó del filólogo: “No voy a hablar sobre Vicente Cicchitti -dijo- sino que trataré de hablar desde él. Quizás porque esa sea la prueba y el testimonio de un gran creador; que no lleva a repetirlo, sino a seguir pensando y creando desde lo que él creó.

Centraré el polifacético quehacer intelectual del Prof. Cicchitti en su estudio amoroso de la palabra, como el mismo definiera la labor del filólogo...”

La Prof. Dora Gladis V. de Boschetti centró su exposición sobre la propuesta de Vicente Cicchitti Marcone acerca de un nuevo humanismo y su actitud de hombre “no violento”: “Me atrajo su personalidad y sobre todo la fuerza espiritual con que defendía sus ideas, centradas fundamentalmente en la propuesta de un nuevo humanismo: su testimonio de vida y su amplitud para comprender al hombre. En eso reside el valor de su humanismo...”. Con respecto a la “no violencia”, un tema que siempre preocupó a Vicente Cicchitti, dijo: “Gandhi elaboró su doctrina y táctica de la no violencia. Lanza del Vasto, discípulo occidental de Gandhi, fue huésped honorable de la casa del Prof. Cicchitti; “la no violencia es una manera de ser. No es inercia, resignación a la fatalidad, aceptación de la injusticia, dimisión temerosa o prudente dulzura”.

“Es un acto de confianza en el hombre y fe en Dios. Es un testimonio de la verdad en que se insiste hasta la conversión de uno mismo y de los demás...”

La Prof. Clara E. V. de Guillén habló de la religiosidad de Vicente, según sus propias palabras, una enorme responsabilidad para ella: “Un hombre sube por el cerro El Plata. Sube. Busca la trascendencia... porque Vicente Cicchitti hizo de toda su vida una ascensión, un escalonamiento, un ir hacia Dios. Y bien podemos decir que Vicente Cicchitti se dejó llevar por ese espíritu.

Quienes tuvimos el privilegio de conocerlo, vimos en él a un hombre que vivía inmerso en la trascendencia y cuyos intereses estaban por encima del bullicio enajenante de la megalópolis, tantas veces condenada por él, por su carga de masificación y alienación.

Fue un hombre religioso en el verdadero sentido de la palabra.

Vivió re-ligado con lo divino. Dios fue su atmósfera. Lo sintió vivo y palpitante en él. Y su fe en Jesús de Nazareth, Verbo hecho carne, aflora en sus impensadas citas evangélicas que encontramos a cada paso, en sus escritos y conferencias...”

Al reseñar este homenaje, recuerdo el último saludo de Vicente, en ocasión de mi cumpleaños, muy cerca de su partida, me escribía: “No importa que no pedimos nacer, se nos concedió amorosamente desde antes de la creación del mundo. Porque el Señor se ocupó de nosotros y nos amó primero.

Todo esto debe resonar en el cumpleaños; que también hemos desacralizado desde hace ya mucho tiempo, olvidando el sentido del Gran Libro de la Revelación: el Génesis.

Las bellas letras, las personas bellas, los actos éticos, bellos, no sólo no desaparecerán en los Nuevos Cielos y Tierras, sino que serán transfigurados en belleza, todavía mayor como Jesús en el Talvi”.

Vicente fue un hombre de profunda fe religiosa. Creyó, proclamó apasionadamente a Jesús de Nazareth y su triunfante Resurrección.

Amar a una persona -ha dicho Gabriel Marcel- es sentir que se le dice: “Tú no morirás”.

El tema de la muerte es paradójicamente el tema de la inmortalidad.

La realización de este homenaje de la Universidad Nacional del Nordeste, tan sentido, que ha demandado jornadas de estudio, de intenso trabajo y profundas emociones... Este homenaje, que ha convocado a autoridades, colegas, amigos y familiares, es un testimonio amoroso que le dice a Vicente, el “tú no morirás” de Marcel... Porque este nuestro afecto y nuestra presencia aquí es, en definitiva, el triunfo del amor sobre la muerte.

Yolanda Cicchitti Marcone ()*

(*) La licenciada Yolanda Cicchitti Marcone es ex-profesora Adjunta de la Escuela de Enfermería de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Córdoba.

IV JORNADAS NACIONALES DE ESTUDIOS CLASICOS

Las IV Jornadas Nacionales de Estudios Clásicos se llevaron a cabo en la ciudad de Catamarca, durante los días 25, 26 y 27 de abril de 1991, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de esa ciudad. Las organizó el Departamento de Letras de la Facultad y fueron auspiciadas por el Ministerio de Educación y Justicia de la Nación, el Rectorado de la Universidad, la Facultad de Humanidades, y declaradas de interés provincial por el Ministerio de Cultura y Formación del Hombre de la provincia de Catamarca.

Asistieron investigadores, docentes y alumnos de las Universidades de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Córdoba, San Juan, Mar del Plata, Tucumán, Salta, Catamarca, La Rioja, y el Bachillerato Humanista Moderno de Salta.

El tema de las Jornadas fue una vez más el "Discurso Retórico". Los participantes, reunidos en dos comisiones, una de Griego y otra de Latin, trabajaron en forma de taller sobre *Medea* de Eurípides, vv. 446 a 587" y "*Pro Marcello* de Cicerón", respectivamente. Estos textos habían sido propuestos en el plenario de las III Jornadas, realizadas en Mendoza. Las dos comisiones elaboraron informes que expusieron en el plenario, el último día.

Coordinó la Comisión sobre el texto latino la Prof. Elizabeth Caballero de del Sastre, y fue secretario el Prof. Darío Maiorana. Las profesoras Clara Sterbik y Elsa Bagnasco fueron coordinadoras de la Comisión sobre el texto griego, con la Prof. Rosa Nelly Avellaneda de García como secretaria. Del plenario surgieron las siguientes recomendaciones:

- Que cada comisión decida el tipo de informe a presentar.
- Que los próximos organizadores estimulen la participación estudiantil.
- Establecer el mes de abril de los años impares como fecha de las Jornadas.
- Solicitar que las Jornadas de la U.C.A. se realicen en octubre o más adelante.

- Mantener la técnica de trabajo.
- Abordar el tema de trasfondo.

Las próximas V Jornadas se realizarán en abril de 1993. Están nominadas Mar del Plata, La Plata y Tucumán como posibles sedes.

Los temas seleccionados son:

Latín: Cicerón, *Pro A. Licinio Archia poeta*

Griego: "El discurso justo y el discurso injusto en *Las nubes* de Aristófanes.

Elena Ciardonei de Pelliza

XII SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLASICOS

Entre el 20 y 25 de septiembre de 1992 se realizó en la ciudad de Córdoba el XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Con la coordinación de la A.A.D.E.C. (Asociación Argentina de Estudios Clásicos), fue organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba con la adhesión del Colegio Nacional de Monserrat, el cual se constituyó en sede de las sesiones, seminarios y gran parte de las conferencias.

El Simposio fue declarado de interés universitario por Res. 86/92 del H. Consejo Superior de la Universidad Nacional de Córdoba; y contó con la adhesión del Superior Gobierno de la provincia por Decreto del P.E. 2148/92. La Municipalidad de la ciudad lo declaró de interés municipal por Decreto 134/92.

La comisión organizadora, integrada por profesores de la Facultad de Filosofía y Humanidades, realizó una ardua tarea de planificación y difusión dentro y fuera del país que dio fructíferos resultados.

Como es tradicional, el encuentro reunió a investigadores y docentes de los principales centros de estudios del país. A ellos se sumó la presencia personal o el envío de trabajos de estudiosos de diferentes universidades extranjeras: de Valladolid, Barcelona, Málaga, de Las Palmas (España); de Mérida (Caracas); de México (México); de S. Paulo, Sao Yoaó del Rei y de Río de Janeiro (Brasil); de Montevideo (Uruguay).

El tema central del XII Simposio estuvo dedicado a conmemorar el bimilenario de Horacio.

El acto de apertura, que tuvo lugar en la Sala Mayor del Teatro del Libertador General San Martín, fue presidido por el Sr. Decano de la Facultad organizadora, Dr. Horacio Faaz. Estuvieron presentes autoridades del Superior Gobierno de la Provincia y de la Municipalidad, decanos de las diferentes facultades de la U.N.C., autoridades de la A.A.D.E.C. y representantes de las instituciones y empresas patrocinantes.

En la oportunidad hizo uso de la palabra el coordinador de la Comisión Organizadora, Prof. Santiago G. Barbero.

El Profesor Barbero enmarcó su discurso, donde siempre estuvo presente un espíritu netamente humanista, en dos conmemoraciones: el bimilenario horaciano y los cinco siglos del descubrimiento de América. Al respecto dijo:

“Hemos querido asociar simbólicamente ambos hechos en la hipóstasis de la lira-carabela que identifica este Simposio. Planteamos en esta feliz coincidencia de fechas, la instancia de un descubrimiento lírico. Despojado de connotaciones épicas, lejos de resonancias bélicas, del estrago y la conquista, recordamos (ya que a ello nos convida la lírica) este surgir de América emergida, cual milagro, de las aguas”.

Luego de exponer su punto de vista sobre diferentes aspectos de la conquista y de señalar la dicotomía que suponen las dos culturas que se encontraron, consideró que no parecía “sabia actitud un reclamo que fundado en la pristinidad de lo americano rehusara el aporte de la cultura desarrollada en otras latitudes” si bien puntualizó los errores cometidos por el conquistador y “la penosa secuela de incomprensibles restricciones al reconocimiento de la condición humana”.

A continuación refiriéndose al papel que desempeñó la cultura clásica hizo notar que

“con ingeniosidad se buscó justificación a lo acaecido con argumentos extraídos del *corpus* de discursos griegos o latinos, pero que de esa misma fuente habría de surgir la superación de esta instancia que distorsiona los propios fundamentos conceptuales de quienes la aplicaron... Es que su enunciado fundamental ‘hombre soy’, incluye un predicado no pasible de exclusiones ni restricciones, ni en cuanto a las innúmeras connotaciones que encierra su condición de ‘ser un día’, pero ‘el más terrible’ del universo, por ayuntar los calificativos de

Esquilo y Sófocles”.

Reconoció que era difícil compendiar de qué modo operó el bagaje cultural clásico en el proceso que culminó en la actual América: la democracia ateniense, las instituciones del derecho romano, “la secular tradición humanista leída y meditada en los claustros del Monserrat...” y al referirse al humanismo de hoy dio las razones por las cuales lo clásico sigue vigente.

Después de agradecer a cuantos hicieron posible el Simposio y a los especialistas extranjeros presentes en el encuentro, dirigió su palabra a los investigadores y docentes argentinos en quienes reconoció “sus afanes y el inquebrantable entusiasmo ante los limitados recursos en que deben desarrollar su labor”.

Luego de un intermedio musical con obras de J.S. Bach y A. Vivaldi, cerró el acto el Sr. Decano de la Facultad de Humanidades, Dr. Horacio Faaz.

Concluido el acto académico, a propuesta de la Comisión organizadora, se eligió Presidente del Simposio al actual Presidente de A.A.D.E.C., Prof. Alfredo Juan Schroeder, como reconocimiento a su labor en la promoción de los estudios clásicos.

Durante el desarrollo del Simposio, la labor de las autoridades de la comisión organizadora tuvo el eficaz apoyo de un grupo de profesoras y alumnas del Instituto “Jesús María” de Córdoba, presentes en todo momento para atender gentilmente las consultas de los simposistas.

Un cronograma cuidadosamente diagramado y rigurosamente cumplido hizo posible que las múltiples actividades programadas se desarrollaran sin ninguna dificultad.

Siguiendo la modalidad adoptada ya en el XI Simposio de Rosario, fueron muchos los profesores extranjeros invitados especialmente para asistir al encuentro: John P. Sullivan (Univ. de Santa Bárbara, California, EE.UU.); Hubert Cancik (Univ. de Tübingen, Alemania); Paolo Fedeli, Giuseppe Mastromarco y Giovanni Ciriani (Univ. de Bari, Italia); Umberto Pappalardo (Univ. de Nápoles, Italia); Eckard Leferre (Univ. de Freiburg, Alemania); Hildegard Caneik-

Lindemaier. De la Argentina se invitó a Alfredo D. Fraschini y Amalia Nocito (Univ. de Buenos Aires y Conicet) y María Amelia Ames (Univ. Nac. de Córdoba). Los profesores citados dictaron diversas conferencias y seminarios de la especialidad.

Algunas de las exposiciones fueron muy positivas, otras no alcanzaron a satisfacer las expectativas de los asistentes. Sería oportuno que en los próximos encuentros, antes de formular las invitaciones, se consultara a los centros de estudios del país sobre cuáles son los temas que responden a sus necesidades y aspiraciones, y evitar conferencias y cursos de un nivel inferior al que se espera de los invitados.

La lectura de los trabajos presentados se distribuyó en cuatro comisiones que sesionaron diariamente de 8.30 a 10.30 y de 15.00 a 17.00.

Com. A: Literatura Latina. Horacio.

Com. B: El mundo clásico en el Nuevo Mundo.

Com. C: Literatura Latina.

Com. D: Literatura, Filosofía y Cultura Griega.

Los debates que suscitaron gran número de las ponencias leídas, mostraron la calidad de las mismas y el manejo de los temas de parte de los participantes.

Además funcionó una "Tribuna Libre" donde se trataron los trabajos e informes fuera de la programación establecida. Los mismos concitaron el interés de los asistentes y promovieron un fluido intercambio de ideas.

La Universidad Nacional de Tucumán presentó el video *Nuestro Latín de hoy* (100 microprogramas), cuyas autoras han logrado que sea incluido en la programación de la televisión local.

La Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza) ofreció la presentación de la primera serie de cuentos para niños de la *Colección Partenón*, Serie Aquiles, a cargo de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad y editados por la Editorial de la Facultad.

El Prof. Juan Luis Caballero (Univ. de Las Palmas de Gran Canaria) informó sobre la traducción en verso de la *Eneida*, en prepa-

ración, y expuso el método seguido. La lectura de algunos versos sirvió para mostrar la excelencia del trabajo que se realiza.

El jueves 24 a las 15 se realizó la Asamblea de la A.A.D.E.C. y a las 20 se celebró una misa en griego-español en la Parroquia de San Jorge; el viernes 25 los simposistas se reunieron en una cena de camaradería. Durante la mañana del 26 se realizó la Asamblea final y se expusieron las conclusiones.

Al finalizar el XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, comprobamos que con el transcurrir del tiempo se van introduciendo en estos encuentros nuevos mecanismos y técnicas de trabajo y que el campo de acción se amplía, pero también que el espíritu y objetivos con que fueron instituidos sigue en ellos, siempre latente.

Dora G. Scaramella

CINCUNETENARIO DEL INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLASICAS

Hace cincuenta años, el 21 de diciembre de 1942, por Resolución N° 327 del Consejo Superior de la Universidad Nacional de Cuyo, fue creado el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

Se encomendó su organización al Dr. Ireneo Fernando Cruz, destacado docente y reconocido humanista, quien luego fue designado su Director.

Conocedor del papel que desempeñan las disciplinas clásicas en nuestra cultura y particularmente en una Facultad dedicada a estudios humanísticos, el Dr. Ireneo Fernando Cruz se propuso difundir desde el Instituto la cultura clásica y promover los estudios en la especialidad.

Bajo su dirección el Instituto se constituyó en un centro de investigación y publicación de trabajos de profesores de griego y de latín y de materias afines de nuestra Casa de Estudios y de personalidades a las que se invitaba a colaborar. Se estimularon las vocaciones, se ofrecieron cursos de perfeccionamiento, cursos de apoyo para alumnos, cursos para profesionales de otras especialidades y se inició la formación de la Biblioteca.

En 1944 apareció el primer número de la *Revista de Estudios Clásicos*. A la fecha, 1992, han aparecido veintiún números.

Al Dr. Cruz le sucedieron en la Dirección el Prof. Vicente V. Cicchitti, y en cortos períodos, los profesores Manlio Lugaresi, Ignacio Granero, Aurelio R. Bujaldón y Hortencia Larrañaga de Bullones. Desde 1988 ocupa el cargo la profesora Laura López de Vega. Todos ellos, siguiendo el espíritu impreso por el primer Director, fueron ampliando el campo de sus actividades.

Entre las numerosas realizaciones culturales programadas por el Instituto figuran proyecciones y debates sobre películas, muestras

de teatro, conferencias, exposiciones bibliográficas, plásticas, fotográficas; veladas musicales.

En 1970, ya trasladado el Instituto al Centro Universitario, durante los días 4, 5 y 6 de mayo de ese mismo año, se realizó en ese Centro, por iniciativa de miembros del Instituto, el Primer Simposio Nacional de Estudios Clásicos. En una sesión especial del día 6, los asistentes, constituidos en Asamblea, resolvieron fundar la Asociación Argentina de Estudios Clásico (A.A.D.E.C.) que actualmente nuclea a la mayoría de los especialistas del país.

El Instituto ha estado representado en numerosas oportunidades a través de sus profesores, en distintos centros extranjeros y en Congresos Internacionales y en diferentes centros del país donde han dictado cursos.

La tarea del Instituto también se ha visto apoyada con la presencia y aportes de destacados profesores y filólogos europeos y argentinos.

Actualmente prosigue desarrollando cada una de esas actividades y cumpliendo, entre otros, con el objetivo de dotar a la Facultad de Filosofía y Letras de un centro superior de estudios e investigación de las disciplinas clásicas, columna vertebral de las carreras humanísticas.

Iris Ada Quiero

PREMIO

El instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas y el Ateneo Zona Cuyo de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos entregaron una distinción a la egresada de la carrera de Letras, promoción 1992, profesora Gisella Müller, quien obtuvo durante sus estudios un promedio de diez puntos en Lenguas Clásicas.

ACTIVIDADES DEL INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLASICAS EN 1992

Durante 1992 la actividad desarrollada por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad abarcó diversos aspectos:

1. Auspicio de cursos de perfeccionamiento

1.1. La profesora María Cristina Salatino de Zubiría dictó, en esta Facultad, un curso sobre "Propercio: un perfil de un gran lírico", desde el 5 de mayo al 3 de julio de 1992, con una duración de dieciséis horas-cátedra.

1.2. Entre el 14 de mayo y el 18 de junio de 1992, las profesoras Elbia Difabio de Raimondo y Beatriz Ardesi de Tarantuviez dictaron el curso "La mujer en la tragedia ateniense" que fue organizado por el Departamento de Graduados y tuvo una duración de dieciséis horas-cátedra.

1.3. Durante los meses de mayo y junio de 1992, la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones dictó el curso "Leyendo el Nuevo Testamento en griego", con una duración de dieciséis horas-cátedra.

1.4. Organizado junto con Coordinación de Extensión Universitaria, las profesoras Hortencia Larrañaga de Bullones, Esther Rosenbaum de Driban, Elbia Difabio de Raimondo, María Guadalupe Barandica de Yaya y María Cristina Silventi de Fisigaro dictaron el curso "Leyendo griego", desde el 15 de octubre hasta el 14 de diciembre de 1992, con una duración de treinta y seis horas-cátedra, en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras. Para su desarrollo, los destinatarios se dividieron en dos grupos: uno integrado por quienes no conocían la lengua griega y otro por quienes poseían conocimiento de la misma.

1.5. La profesora Dora G. Scaramella dictó el curso "El aspecto verbal en griego", que fue organizado por el Departamento de Gra-

duados, entre el 7 y el 28 de octubre de 1992. Estuvo destinado a egresados, con una duración de doce horas-cátedra.

1.6. El curso "Formas y símbolos de la literatura de la India", organizado por el Instituto de Literaturas Modernas, la Sociedad Dante Alighieri y Coordinación de Extensión Universitaria, fue dictado por el Licenciado Eduardo Tenconi Colonna, los días 14, 15 y 16 de octubre de 1992, y estuvo destinado a los graduados, alumnos y público en general.

2. Proyecciones

En la segunda quincena de octubre de 1992, la cátedra de Lengua y Literatura Griega IV, con el auspicio del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, proyectó las películas "Gritos de mujer" de Jules Dassin y "Edipo Rey" de Pier Paolo Passolini. La primera fue comentada por la profesora Liliana Sardi de Estrella, y la segunda, por la profesora Dora G. Scaramella.

3. Fichaje de artículos

Los integrantes de la cátedra de Lengua y Literatura Griega IV continuaron la tarea iniciada en 1990 de fichar los artículos que sobre autores griegos y sus obras aparecen publicados en las revistas de la especialidad que posee la hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras. Con la participación de los alumnos inscriptos en la cátedra y bajo la dirección de la Jefa de Trabajos Prácticos, Prof. Cristina Silventi de Fisígaro, se ficharon este año los artículos sobre Esquilo.

4. Colaboración

Respondiendo a la invitación de la Comisión encargada de preparar una publicación de "Homenaje a Aída Barbagelatta. In memoriam", la profesora Dora G. Scaramella ha colaborado con el trabajo "Función del Agamenón en la Orestíada".

5. Programas radiales

Las profesoras María del Rosario Ramallo de Perotti y Elbia Difabio de Raimondo han efectuado la redacción, coordinación y grabación de catorce programas radiales con el título "Miscelánea Clásica", de cinco minutos de duración cada uno, los cuales se difunden, desde septiembre, por la F.M. Cuyo, radio Facultad de Filosofía y Letras, en la frecuencia 101.9 Mghz, dentro del ciclo "Cátedra breve del aire".

6. Talleres de traducción

Como en años anteriores, se implementaron diversos talleres de traducción destinados a los alumnos de las cátedras de Lengua y Cultura Latina I, Lengua y Cultura Griega I y Lengua y Literatura Latina III.

7. Publicaciones y su presentación

Durante 1992, la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo completó la publicación de los cuentos para niños, que constituyen la primera serie de la *Colección Partenón*, referida a Aquiles. Aparecieron así: "Las bodas de Tetis y Peleo", "El talón de Aquiles", "Aquiles niño", "Aquiles y el Centauro", "Amigos para siempre", "La venganza de Aquiles", "El perdón de Aquiles" y "La gloria de Aquiles". El equipo de trabajo, responsable de la redacción de los cuentos, integrado por las profesoras Esther Rosenbaum de Driban, Liliana Sardi de Estrella y Cristina Silventi de Fisigaro y coordinado por la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones, ha presentado la colección en los siguientes eventos: "Leer es crecer y vivir", en Junín (24-5-92), "XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos", en Córdoba (21 al 25-9-92), "Cincuentenario del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas", en Mendoza (27-10-92), "Biblos 92", en San Rafael (30-10-92) y "Congreso Nacional de

Educación”, en Córdoba (noviembre 92).

En el bimilenario de la muerte de Horacio el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, con la colaboración de todos sus profesores, realizó el fichaje y la ordenación de los artículos que sobre este autor contienen las numerosas publicaciones periódicas existentes en la hemeroteca de la Facultad. La Editorial de esta Facultad ha efectuado la publicación de tal material con el título “Bibliografía sobre Horacio”.

8. Redacción de cuentos

El mismo equipo de trabajo, autor de la serie Aquiles, ha iniciado la redacción de la segunda serie de cuentos de la *Colección Partenón*, cuyo personaje es Odiseo.

9. Participación en simposios

Entre el 21 y el 25 de septiembre de 1992 se realizó, en la ciudad de Córdoba, el XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Hubo una activa participación de profesores extranjeros tanto en la presentación de ponencias, como en el dictado de seminarios y conferencias. El eje temático fundamental, alrededor del cual se centraron los trabajos presentados, fue “Horacio en el bimilenario de su muerte”.

Asistieron las profesoras Elda E. Cecco, Elbia Difabio de Raimondo, Dolores Granados de Arena, Hortencia Larrañaga de Bullones, Laura López de Vega, Angélica M. Mansilla, Iris Quiero de Chattás, Esther Rosenbaum de Driban y Dora G. Scaramella por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, y la profesora Beatriz Ardesi de Tarantuviez por el Instituto de Historia. Presentaron trabajos las profesoras:

Dora G. Scaramella: “La función del prólogo en el *Prometeo encadenado* de Esquilo”.

Beatriz Ardesi de Tarantuviez: “La mujer y el vino en la

Atenas clásica”.

10. Conmemoración del cincuentenario del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

En 1992, el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo ha cumplido cincuenta años de existencia.

Con tal motivo, el 6 de septiembre un grupo de amigos, colegas y ex-discípulos del Dr. Ireneo F. Cruz, primer director del Instituto, hizo rezar una misa en su memoria y en la de todos los profesores fallecidos que pertenecieron al mismo.

Entre los días 26, 27 y 28 de octubre se desarrollaron diversos actos conmemorativos.

El 26 de octubre hubo una apertura musical a cargo de Beatriz Llin de Piotante y Omar Arancibia, quienes interpretaron piezas para piano y contrabajo.

Las palabras inaugurales fueron pronunciadas por el Sr. Decano, Prof. Miguel Verstraete, quien manifestó una vez más su profunda compenetración con lo clásico.

Luego, el profesor Claudio Soria disertó acerca de “Dos principios morales romanos y el mundo actual”.

Finalmente se inauguraron dos exposiciones. Una abarcó todas las publicaciones del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas existentes en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. La otra fue sobre “Grafitti de siempre. Grafitti de Roma Antigua”, cuyas reproducciones fueron cedidas gentilmente por la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Arte, de la Universidad Nacional de Rosario.

En esta primera jornada, la profesora Elda Cecco, que tuvo a su cargo la presentación, historió los acontecimientos más significativos organizados por el Instituto, durante estos cincuenta años, y recordó a todos sus directores.

El 27 de octubre, la doctora Nelly López de Hernández pro-

nunció una conferencia sobre “Dos visiones de Grecia en la crónica de un viaje”.

A continuación, el equipo de trabajo integrado por las profesoras Esther Rosenbaum de Driban, Liliana Sardi de Estrella y Cristina Silventi de Fisigaro, y por el dibujante Chanti y coordinado por la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones, realizó la presentación de la *Colección Partenón*, Serie I, Aquiles. Luego de las palabras de las distintas profesoras, se produjo un interesante intercambio de opiniones con el público presente, que se tradujo en valiosos comentarios acerca de los méritos de la colección y el deseo de que esta tarea continúe. Finalmente se proyectó un video realizado por el mismo equipo de trabajo sobre uno de los cuentos, el de “Tetis, la más hermosa de las Nereidas”.

El 28 de octubre, los actos se centraron en la figura de Edipo a través de distintas perspectivas. Intervino, en primer término, la profesora Dora G. Scaramella, cuyo análisis fue complementado por el elenco de teatro de la Facultad de Artes, dirigido por Benito Talfitti, que leyó distintos fragmentos de la obra. A continuación disertó sobre el tema el doctor Ricardo Sardi.

Luego la profesora Laura López de Vega, al pronunciar las palabras de clausura, agradeció a todos aquellos que a través de su accionar o de su colaboración hacen posible la actividad desplegada por el Instituto y reflexionó sobre la permanente vigencia de los clásicos, como una respuesta válida para la múltiple problemática de los finales del siglo XX.

Como culminación de los actos, el Instituto otorgó una distinción al profesor Claudio Soria por su sólida trayectoria en el ámbito de los estudios clásicos por más de cuarenta años.

Por último, los profesores que actualmente se desempeñan en el Instituto manifestaron su reconocimiento a la Prof. Laura López de Vega por su labor como Directora del Instituto.

Todos los actos contaron con la presencia de público numeroso, renovado y entusiasta y esto posibilitó el reencuentro emocionado con profesores, colegas, alumnos y amigos de distintas épocas.

11. Homenaje a la profesora Dora G. Scaramella

Con motivo de la designación de la profesora Dora G. Scaramella en calidad de Profesora Consulta de la Universidad Nacional de Cuyo, el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas realizó, el 28 de mayo de 1992 a las dieciocho, un acto académico en su homenaje.

En primer término se leyó la Resolución N° 54/92 del Consejo Superior por la cual se la designa Profesora Consulta por su “sobresaliente y fecunda labor en la cátedra de Lengua y Literatura Griega”. En relación con la tarea docente y la formación de discípulos se destacan “su permanente preocupación y seriedad en la preparación de los programas de los cursos regulares, en el dictado de cursos extra cátedra, en la dirección de varios seminarios de la especialidad y en la orientación profesional constante a los miembros de su cátedra”. En el campo de la investigación se ponen de relieve sus “numerosos trabajos de investigación publicados... así como la edición de estudios y traducciones de Simposios y Jornadas” donde se ha evidenciado “el prestigio que goza entre sus pares” y su “especial interés por la integración de equipos interdisciplinarios... que se manifiesta en trabajos de esta naturaleza presentados en Simposios... y en la actual preparación de un diccionario etimológico-semántico de Biología”.

Para referirse a diversas facetas de la personalidad de la profesora Scaramella hablaron la profesora Liliana Sardi de Estrella, en nombre de sus colegas, la profesora Estela Guevara de Alvarez, una de sus discípulas, y la señorita Gisella Müller, por los alumnos. Las disertantes subrayaron distintos aspectos de su vida académica: su responsabilidad, su seriedad intelectual, la coherencia entre su forma de pensar y de actuar, su preocupación por la formación de los integrantes de la cátedra, su capacidad para llegar a los alumnos y ayudarlos a descubrir la profunda riqueza y vigencia del mundo clásico.

Por último, la profesora Scaramella agradeció, con emocionadas palabras, a todos aquellos que a lo largo de su vida la ayudaron y la estimularon en su vida profesional.

El acto académico contó con la presencia de las autoridades de

la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y del Instituto, como así también de numerosos profesores, ex-alumnos y familiares, quienes testimoniaron su beneplácito a la profesora Scaramella por la distinción recibida.

Elda Cecco

INDICE GENERAL

ARTICULOS

- Elisabeth Caballero del Sastre, *El mito de Orfeo en Ovidio*..... 9 <
- Beatriz Ardesi de Tarantuviez, *La vida cotidiana en una ciudad helenística*..... 29 <
- Elena Ciardonei de Pelliza, *'Testamentum Porcelli', una nota de humor*..... 41
- Dolores Granados de Arena - Laura López de Vega, *La personalidad de Mecenas a través del poeta Horacio*..... 51 <
- Hortencia Larrañaga de Bullones, *Ajax Telamonio. antemural de los aqueos*..... 77 <
- Angélica M. Mansilla, *El tema religioso en las Elegías de Tibulo*..... 111
- Marta O. Pierro de De Luca, *Aspectos cómicos en la Iliada y en la Odisea*..... 145
- Dora G. Scaramella, *El himno a Zeus en el Agamenón de Esquilo*..... 171

RESEÑAS

- Synnöve des Bouvrie, *Women in Greek tragedy. An anthropological approach*. (Liliana Sardi de Estrella)..... 189
- Saúl A. Tovar, *Biografía de la lengua griega. Sus 3.000 años de antigüedad* (Maria Estela Guevara de Alvarez)..... 199
- Cilly Müller de Inda y otros, *Proyección del mito de Orfeo y*

<i>Eurídice en la literatura</i> (María del R. Ramallo de Perotti)....	203
Claude Mosse, <i>La mujer en la Grecia clásica</i> (Elbia H. Difabio de Raimondo).....	208
C. Silventi, <i>El Olimpo en un sueño</i> . H. Larrañaga, <i>Tetis, la más hermosa de las Nereidas</i> . C. Silventi, <i>Las bodas de Tetis y Peleo</i> (María G. Barandica de Yaya).....	211

NOTICIAS

Homenaje al profesor Vicente Cicchitti Marcone en la Universidad Nacional del Nordeste	217
IV Jornadas Nacionales de Estudios Clásicos	221
XII Simposio Nacional de Estudios Clásicos	223
Cincuentenario del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas...	228
Premio	230
Actividades del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas en 1992	231

**Esta Publicación se terminó de imprimir
en la Editorial de la Facultad de Filosofía
y Letras de la Universidad Nacional de
Cuyo, en el mes de noviembre de 1994.
Mendoza República Argentina**

 Editorial de la
Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo