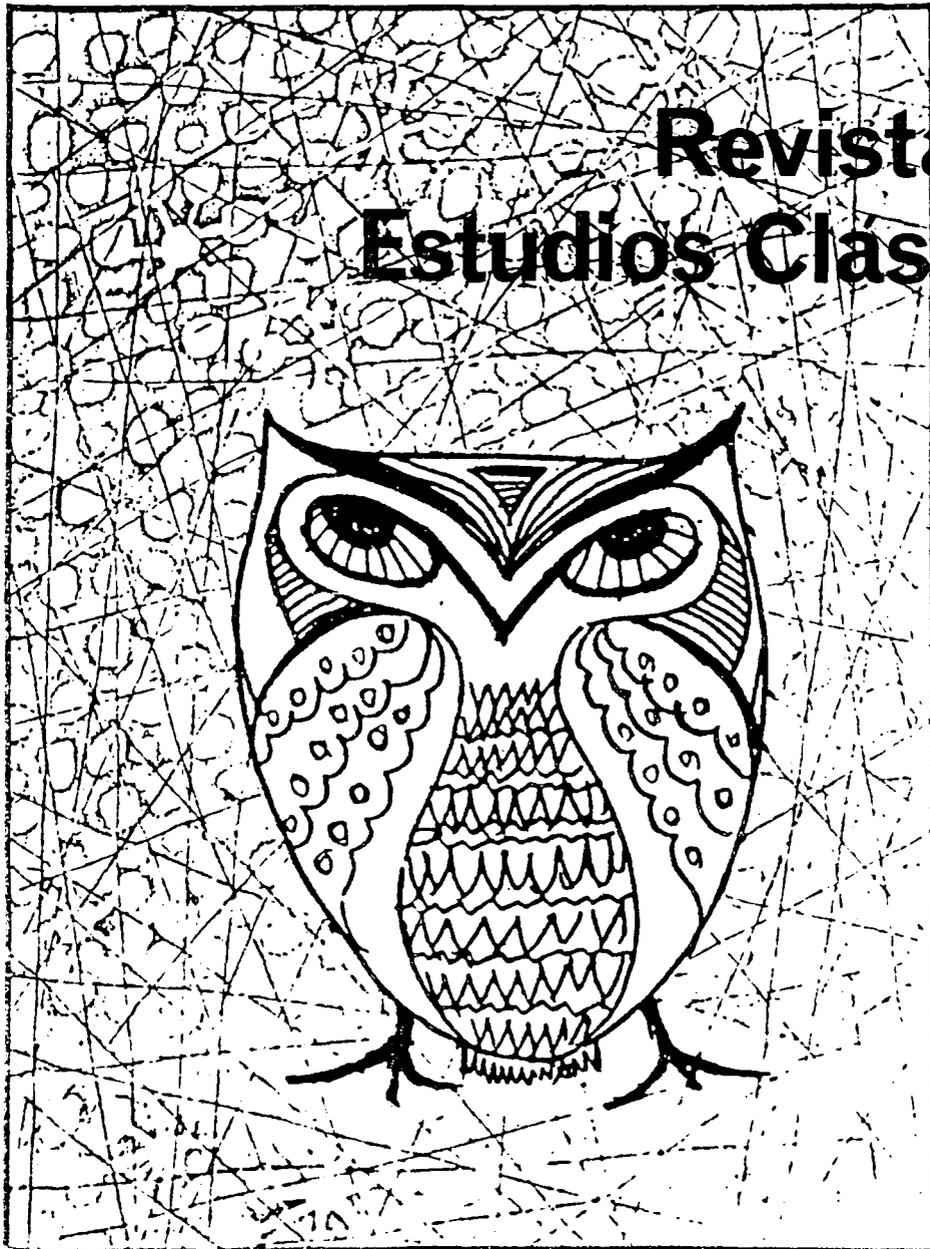


22

**Revista de  
Estudios Clásicos**



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS  
1991-1992

ISSN 0325 - 3465

# **Revista de Estudios Clásicos**

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

# Revista de Estudios Clásicos

## 22



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS  
1991-1992

# REVISTA DE ESTUDIOS CLASICOS

DIRECTOR DEL INSTITUTO:

LAURA LOPEZ DE VEGA

CONSEJO DE REDACCION

AURELIO R BUJALDON  
DORA G. SCARAMELLA  
ESTHER B. ROSENBAUM DE DRIBAN  
MARIA ESTELA GUEVARA DE ALVAREZ

Correspondencia y canje a:

**INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLASICAS**

Centro Universitario C. C. 345 - 5500 - Mendoza - República Argentina

## ***ARTICULOS***

## EL CORO DE TROYANAS: UNA INTERPRETACION

*Ana María González de Tobia*

La integración estética del elemento coral y el núcleo episódico en la tragedia griega constituyó siempre un motivo de inquietud y, a la vez, un incentivo de estudio y profundización para los especialistas. En muchas ocasiones, a este problema se lo vinculó directamente con el origen del género trágico y por eso su tratamiento promovió siempre una toma de posición al respecto.

En su libro sobre el tema, Walter Kranz establece una posición señera sobre el teatro griego en general y sobre Eurípides y *Troyanas* en particular<sup>1</sup>. Su propuesta de integración de las partes corales y su afirmación del origen lírico de la tragedia y de la comedia son el punto de partida fundamental para el estudio del género en cualquiera de los autores dramáticos griegos conservados. Debemos sumar a esto el hecho de que la factura misma de

---

1 W. KRANZ. Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1933.

su obra nos pone en evidencia la ubicación de *Troyanus* en el planteo.

Efectivamente, en *Stasimon*, Walter Kranz establece tres instancias progresivas en el desarrollo de la lírica coral de la tragedia y las denomina "Das alte Lied", "Das Chorlied der klassischen Tragöide" y "Das neue Lied". Esta última parte es la única de las tres que lleva un epígrafe que, a nuestro juicio, significa una marca mayor en la propuesta del autor. Ese epígrafe está constituido por dos versos de *Troyanus* y consideramos que el énfasis de Kranz en la ubicación del tratamiento lírico-coral de la obra griega constituye un rótulo insoslayable para nuestra aproximación al tema.

Desde esta posición crítica, se constituye *Troyanus* en la obra liminar para el tratamiento coral de Eurípides.

Se inicia de este modo en el año 415 a.C. una nueva etapa compositiva del trágico que incluye a *Electra*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena*, *Ion*, *Fenicias*, *Orestes*, *Bacantes* e *Ifigenia en Aúlida*.

Trataremos de seguir el itinerario del coro en *Troyanus* para poder establecer una interpretación de la obra a partir de su funcionalidad dramática.

La monodia de Hécuba que cierra el prólogo dialógico entre Poseidón y Atenea presenta un desborde lírico formal que preludia, desde su variante anapéstica doble, la presencia del coro en escena. Desde el punto de vista métrico, es innovadora la transición del anapesto de marcha al anapesto rítmico lírico y el tono cambia para suavizar la incursión del coro que ingresa ligado a un diálogo *kommútico* con Hécuba. Este *kommós* técnico presenta tres aspectos estructurales que demuestran el virtuosismo de Eurípides en la integración estética formal de la tragedia. La división del coro en dos semicoros que prestan marcos alternativos al personaje enriquece la simbiosis coral posterior que cierra la última correspondencia *estrófica* con prevalencia de anapestos líricos, marcando, de este modo, el desborde del ámbito neto de la *párodos* para afirmar un núcleo integrado de composición anular con la monodia del prólogo.

Desde el punto de vista del contenido, esta elaboración

marca, desde el comienzo, el carácter protagónico del coro: luego del tramo dialógico descriptivo del prólogo, en el cual Poseidón y Atenea nos presentan los horrores de la guerra y las referencias míticas elementales (que incluyen un elemento nuevo, de cuño eurípideo, respecto de la condición de Casandra como factor de insulto a los dioses) la presencia de Hécuba en escena particulariza y subjetiviza las faltas que los griegos cometieron. La crueldad está al servicio de la significación general de la obra. El diálogo lírico permite que el coro en la *párodos* se inserte, desde la refracción de los semicoros, en la ruina devastadora que deja de ser, a partir de este momento, la ruina de Hécuba y la ruina de la casa de Príamo, para convertirse en la ruina de Troya.

Resulta de esta *párodos* un patetismo individual y familiar absorbido por el patetismo colectivo. En el cierre de la masa coral, broche de la *párodos*, se constata que el patetismo colectivo encuentra un tratamiento lírico-dramático singular cuando las mujeres troyanas inauguran un desiderativo que quiebra el tono de lamentación anterior e inscribe al coro protagonista en la línea medular de la parábasis aristofanesca:

τὰν κλεινὰν, εἴθ' ἔλθοιμεν  
 Θησέως εὐδαίμονα χώραν.  
 (v. 208-209)

El desiderativo, complementado por el valor deprecatorio de μή en la expresión siguiente, constituye, en realidad, el comienzo de un núcleo parabásico coral en el que Eurípides, dolido y agobiado por el crimen de Melos, pero más dolido y más preocupado todavía por la ambición política desmesurada de Atenas, se vuelve al espectador y le presenta una esperanza: el recuerdo de la grandeza de Atenas, a pesar de todo y la aparición simultánea del antiespartanismo eurípideo, que le hiciera tomar partido con más claridad todavía en obras como *Andrómaca*. El efecto parabásico se logra después de haber producido en el espectador la συμπάθεια con los horrores de la secuela de la guerra. Una guerra de Troya lejana en el mito pero cercana en la abstracción de la lección ética.

Son las mujeres cautivas y esclavizadas, y cuya tierra fuera arrasada, las que valoran a Teseo y en Teseo a Atenas, y a la vez desprecian a Menelao y a Helena y en ellos a Esparta.

Evidentemente el tratamiento literario del *prólogo* y la *párodos* constituye una propuesta dramática coral que recuerda, en muchos aspectos, tratamientos similares esquileos: el tema de *Los Siete contra Tebas*; la lección ética del *Agamenón*; una óptica coral similar a la de *Los Persas* por la visión de los estragos producidos por la guerra desde el ángulo de los vencidos y la apoyatura coral en un personaje estático que se demora sobre la escena como *Prometeo*.

Estas características indican, sin duda, que Eurípides toma en cuenta a Esquilo, pero, simultáneamente, su vinculación técnica se aproxima notablemente a Aristófanes en el tratamiento parabásico del primer núcleo coral.

Siguiendo el itinerario del coro protagonista, atraviesa la obra un primer episodio desbordado por el ámbito lírico a partir de un *duetto* entre Taltibio y Hécuba, que sirve de marco informativo, pero con tono sostenido, al ingreso de Casandra a escena. La *párodos* encuentra en el *duetto* y en la monodia de Casandra dos núcleos formales que le permiten, especialmente el segundo, bajo la forma de un *canto himeneo*, incorporar, de la manera más patética, a Casandra.

Las troyanas, precedidas por Hécuba en escena, incorporan en su seno a este personaje en la *párodos*, y luego la *párodos* sirve de antecedente para incorporar a la masa coral al nuevo personaje: Casandra. De este modo Hécuba y Casandra son dos troyanas que, alternativamente, se han desprendido dramáticamente de la masa coral dando color personal a situaciones también personales que ejemplifican, en el caso del himeneo, el escarnio. Casandra virgen y su consagración a Apolo pertenecen a una *órtosis* eurípidea del mito. Esta Casandra irónica y dolorosa que presenta desde el primer episodio una aparente contradicción dionisíaca y apolínea trasuntada filológicamente en los conceptos que la aluden, es en el contraste lírico-discursivo más emo-

cionante y más humana. Su participación inserta el tono parabásico aleccionador en la argumentación profética.

El primer estésimo, con una estructura triádica, condensa el mencionado contraste. Se abre con una invocación a la Musa, que para algunos críticos tiene reminiscencias épicas, pero que puede ser también una conexión formal con el nuevo ditirambo como vecindad lírico-coral.

Se anticipa el tono de la designación genérica del canto entonado: ἐπιτήδειον y además se adjunta καινῶν ὕμνων. Estas breves expresiones ofrecen una definición de novedad compositiva que ilumina acerca de la intencionalidad de Walter Kranz cuando las eligió como epígrafe de su tratamiento del nuevo canto coral trágico.

Desde el punto de vista estilístico, la técnica del claroscuro corresponde a un contenido profundo del contraste entre la alegría previa y la tristeza posterior a una catástrofe. Esta técnica pertenece a la más antigua tradición de la lírica coral y en este caso la tríada constituye un canto fúnebre que trata el tema mítico de la guerra de Troya en un καιρός específico, un tempo lírico que ofrece la oportunidad al autor de profundizar el logos interno de la obra, sostenido por el coro, vale decir, el contraste entre la guerra y la paz y la catástrofe de una ciudad arrasada vista desde el punto de vista de sus mujeres<sup>2</sup>. Son las jóvenes, los hogares, las danzas, los niños, las madres y los altares domésticos los núcleos constitutivos del canto.

La composición anular, en este caso, recuerda la de las odas de Baquílides más que las de Píndaro. La anticipación del llanto y del dolor definitivos del género del canto favorecen la quiebra temporal y el *racconto* que inunda con imágenes auditivas y visuales el cuerpo de la oda. Cierra el épodo con el yo poético-coral incorporándose al *racconto* y volcando la descripción hacia la adversidad en coincidencia con la anticipación de la primera estrofa.

---

2 En las denominaciones de "logos interno" y "logos externo" que se utilizan remitimos a nuestro trabajo "Doble logos en Medea", *Argos*, 7, (1983, pp. 101-112).

La imagen última, desgarradora, sirve de gozne al inicio del segundo episodio. El corifeo produce la transición formal en anapestos para anunciar la llegada de Andrómaca.

La primera parte está ocupada por un *duetto* entre Hécuba y Andrómaca. La composición presenta tres sistemas estróficos, el último de los cuales ofrece el ritmo inusitado del hexámetro dactílico. Este aspecto formal se correspondería, como se ha afirmado anteriormente, con una intención del autor de incorporar formal y conceptualmente al ámbito protagónico a este nuevo personaje, como ya lo hiciera con otros. Andrómaca, incluida en el espacio lírico, es una troyana más que aporta su *πάθος* particular, distinto del de Hécuba y del de Casandra, pero partícipe del sentimiento colectivo que la incorpora y la integra a la problemática del *logos* interno del coro. Sería, en definitiva, un aspecto más de la guerra.

Progresas la acción en la parte episódica a partir de la presencia permanente de Hécuba en escena, pivote y apoyatura de la acción dramática que abstrae el coro. El motivo de Polixena y el motivo de la futura muerte de Astianax constituyen dos *crescendos* emotivos. Es así como al finalizar el segundo episodio se logra el *climax*, que resulta una imagen trágica totalizadora de las consecuencias de la guerra. Se detiene en este punto la andadura trágica lineal del *logos* externo, no así la del *logos* interno sostenido por el coro.

En el segundo estásimo el coro no se lamenta por Casandra ni por Andrómaca ni por la muerte inevitable de Astianax. Las mujeres troyanas siguen cantando por Troya, por la caída de Troya y por la destrucción de la ciudad. Reaparece con vigor el tono parabásico en un doble sistema estrófico lírico. Se inaugura el estásimo con la invocación a Telamón, rey de Salamina. Se superponen los planos mítico-histórico y temporal, procedimiento al que es afecto Eurípides en otras tragedias.

La superposición de planos resulta, en este caso, de la referencia mítica a la ida de Heracles a Troya, que sirve de refracción al *logos* externo, lo diversifica y recrea los motivos del canto coral del primer estásimo pero desde una perspectiva temporal anterior.

La referencia a Atenas y a los griegos presenta un sentimiento contradictorio, que revela un giro hacia el espectador, superponiendo la retrospectiva dolorosa mítica doble en el episodio de Heracles y el del caballo de Troya, antes aludido. El presente doloroso del crimen de Melos, latente en el ánimo de los espectadores y la prospectiva que representa la suerte de Atenas en la expedición a Sicilia sintetizan los tiempos míticos e históricos y los respectivos espacios ante la eventualidad contemporánea.

Por este motivo los carriles dramáticos abandonan los hechos particulares, por más lamentables y dignos de tragicidad que ellos sean, y se conmueve el coro ante su motivo constante, el que comparte desde la experiencia estético-teatral con el espectador, vale decir, la preocupación por los crímenes que desata la guerra y la marcha azarosa del destino de los pueblos.

La lección ético-moral es clara: los excesos de la guerra se pagan y los pueblos pierden en la empresa su moderación y su sentido de justicia.

Esta concreción lírica del segundo estásimo se complementa con la escena de Menelao y Helena que inaugura el tercer episodio.

Desde el punto de vista compositivo, la crítica no la considera debidamente integrada a la acción dramática concluida en el segundo episodio y, además, se tiende a inscribirla en una más de las escenas cómicas eurípideas. Sin embargo, desde nuestro planteo, la actuación parabásica del coro, constatada en la escena de Menelao y Helena, como exponentes de Esparta, -a lo que se alude en el comienzo de la obra- sería una caricatura, una ironía más, que no interrumpe la acción dramática, sino que está al servicio del tratamiento protagónico del coro y por eso se refiere en forma lineal al contenido expresado en el segundo estásimo, no al cierre del segundo episodio.

El estásimo tercero, en dos copias de estrofas, con sus correspondientes antiestrofas retoma los motivos ya expresados en la obra.

Ocupa la primera estrofa y la primera antiestrofa, así como la segunda estrofa, el recuerdo de motivos conoci-

El predominio formal del ámbito lírico resulta notorio. El protagonismo del coro también.

Sin embargo, se notará además que hemos insistido en un aspecto diferente: la actitud parabásica singular del coro de troyanas. En este aspecto destacamos la proximidad de *Troyanas* con el tratarnierito coral de Aristófanes. Newiger explica la obra de Aristófanes por la vía de metáfora y alegoría<sup>4</sup>. Si damos un paso más en nuestras conclusiones sobre la obra de Eurípides que hemos estudiado podemos decir que *Troyanas*, a la manera de los coros protagónicos aristofanescos encierra un concepto abstracto por la vía de la metáfora que tiende a sostener un aspecto evidente de la realidad vigente para el poeta. El crimen de Melos y el riesgo y consecuencias de la expedición a Sicilia impulsaron a un poeta sensibilizado por su realidad histórica contemporánea a escribir una obra notable y a utilizar en ella un recurso compositivo que concreta su ruptura no sólo en el campo compositivo sino en el aspecto creativo. De este modo trasgrede las pautas trágicas e invade ámbitos cómicos, pero no en la escena breve, risible, sino en lo que le es más caro a Aristófanes en particular y a la comedia ática en general: el coro metafórico conceptual y el germen lírico parabásico de la segunda parte de la parábasis cómica.

La creatividad de Eurípides le da un tono propio a la tragedia. Quizá Aristófanes, movido por el mismo impacto sociopolítico espiritual, trasgrede también las reglas cuando se evade en el canto del poeta-ruiseñor de las Aves<sup>5</sup>.

Ambos poetas dramáticos dan un testimonio de su tiempo. El dolor por Atenas y su condición les hace intentar expresiones nuevas que se prestan mutuamente en la búsqueda del eco y paralelo con los sucesos que les son contemporáneos.

Tucídides, desde la prosa ática sintió el crimen de

---

4 H. J. NEWIGER, Metapher und Allegorie, Studien zu Aristophanes. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1957.

5 ARISTOFANES. Aves, vv. 209 y siguientes.

Melos y la expedición a Sicilia de una forma especial que M. Cogan califica como ejemplificadora y le atribuye al historiador griego un afán didáctico y una gran avidez humanista por comunicarse con sus conciudadanos<sup>6</sup>.

Eurípides, Aristófanes y Tucídides son testimonios imperecederos del dolor metafísico de integrantes sensibles de una gran potencia que no vacilaron en romper moldes literarios cuando se rompían también estructuras históricas y políticas.

*Troyanus* está próxima al Aristófanes que propone Dora Pozzi en su artículo "The pastoral ideal in *The Birds* of Aristophanes"<sup>7</sup> y al Tucídides de Marc Cogan en *The Human Thing*<sup>8</sup>. Esta es la corriente de la crítica a la que humildemente deseamos adherir en nuestra visión de *Troyanus*.

---

6 M. COGAN. The Human Thing. The Speeches and Principles of Thucydides History. Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

7 D. POZZI. "The Pastoral Ideal in *The Birds* of Aristófanes", The Classical Journal, V. 81.2 (feb-march, 1986, pp. 119-129).

8. Op. cit.

## LA MITOLOGIA GRIEGA EN LA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

*Elbia Haydée Difabio de Raimondo*

Un encuentro de amigos de la Literatura y su Didáctica admite, sin otras explicaciones, que este trabajo comience así:

"Había una vez, hace mucho, mucho tiempo, en un lugar muy lejano, un terrible monstruo, un hombre-toro llamado Minotauro, que vivía encerrado en un laberinto, en la isla de Creta para más señas. Este ogro exigía cada nueve años siete muchachos y siete doncellas como tributo. Dos veces, otro pueblo -el ateniense- pagó tan cruel orden. ¿Nadie lo vencería? Justamente un apuesto príncipe, joven, galante y valeroso además -de nombre Teseo- decidió en la tercera ocasión luchar contra él. Pero, si lograba vencerlo, ¿cómo saldría de ese difícil y enredado lugar? Necesitaba para ello un rastro que facilitara el camino de regreso. Unos dicen que fue desovillando una madeja; otros, dejando piedritas ..."

Volvamos a "ponernos serios", aunque esta expresión debe ser corregida. Toda la problemática infanto-juvenil

ES decididamente seria. De todos modos, ¿por qué este comienzo? Sencillamente para recordar, junto con Margarita Yourcenar, que en este relato de Teseo, Minos, el Minotauro, Ariadna y Egeo<sup>1</sup> aparecen muchos y significativos elementos del cuento folclórico: la prueba tradicional para ser reconocido -espada y sandalias escondidas bajo una gran piedra, pesada y difícil de mover-; víctima ofrecida a un monstruo; hilo, piedras u otros objetos liberadores; bella abandonada, velas negras que vaticinan desgracia, descenso a los infiernos; más adelante, madrastra pérfida que hace matar a un hijastro inocente -Medea a Hipólito-, exilio y muerte violenta. En síntesis, es toda una cadena de maldiciones, ardidés impíos, traiciones, venganzas, castigos, cómplices . . .

Conociendo a fondo el argumento y las características de los personajes, se podrá *adaptar la narración oral o escrita* a la edad de los oyentes o lectores. De hecho, este relato<sup>2</sup> es el primero que hemos aplicado en la Cátedra "Lengua y Cultura Griega" del Colegio Universitario Central, correspondiente a 5º año, porque se relaciona con la etapa inicial que estudiamos: el período cretense, minoico o egeo. Durante más de siete años, hemos sido testigos del entusiasmo contagioso por parte de los alumnos por leer mitología griega: apreciar recreaciones pictóricas, musicales, escultóricas sobre estos temas; practicar Literatura Comparada, generalmente sobrepasando en todos los casos nuestras propias expectativas.

El mundo heleno clásico afortunadamente no nos

---

1 Marguerite YOURCENAR, Qui n' a pas son Minotaure? Théâtre II, Paris, Gallimard, 1971

G. S. KIRK. Cap. I. Mito, ritual y cuento popular. En: El mito; su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas. Barcelona, Paidós, 1985.

2 Cf. Paul DIEL. Teseo. En: El simbolismo en la mitología griega. Trad. Mario Satz. Barcelona, Labor, 1976.

Roger CAILLOIS. Juegos de sombras sobre la Hélade. (pp. 173-189) En: El mito y el hombre. Trad. Ricardo Baeza. Buenos Aires, Sur, 1939. 234 pp.

deja en paz. Nadie niega la variedad, fecundidad, riqueza de tipos y arquetipos que encierra la literatura clásica griega, cuya mitología -justo es decirlo- forma parte importante, pero parte al fin, de un vasto conjunto. Nadie rechaza tampoco que hay material apto para incluir en literatura infanto-juvenil, mediante la selección y/o adaptación de contenido. Sin embargo, es obvia la *ausencia de lecturas helénicas*. A veces, por ignorancia u olvido -voluntario e involuntario- de adultos, en especial de docentes; otras, por falta de recursos. Faltan ediciones accesibles y dosificadas, con traducciones óptimas si son extractadas de fuentes griegas o redacciones claras si son adaptaciones, con ilustraciones adecuadas, entre otros aspectos<sup>3</sup>. Consideramos que los receptores -alumnos, vecinos, hermanos, hijos- son estímulos gratificantes, por cuanto hemos trabajado sistemáticamente con los estudiantes; en forma asistemática, en el entorno familiar. Y en cada oportunidad, el eco (no el de la ninfa) ha sido positivo.

Este artículo intenta ser un aporte práctico y directo para la inserción del mundo clásico griego, a través de "material mítico" que ha fecundado la literatura -y las artes en general- de todas las épocas y que permite además adentrarse en el subyugante mar -semejante al vinoso ponto

---

3 De hecho, he necesitado preparar una Selección de textos en verso y prosa (Primera parte), en 1985, para lectura y análisis de los quintos años del establecimiento citado, con el siguiente índice:

- I. Vigencia de la cultura griega
- II. Textos de autores griegos
  - II.1. Poesía lírica griega
    - II.1.1. Monódica (incluye Anacreonte y Safo)
    - II.1.2. Coral (Píndaro)
  - II.2. Poesía didáctica o moralizante (Esopo)
  - II.3. Poesía bucólica (Teócrito)
- III. Proyección de temas y personajes griegos en la literatura hispanoamericana (incluye poemas de J. L. Borges, Rubén Darío, Leopoldo Marechal, Antonio Machado, Eduardo González Lanuza; un cuento de Borges y las recreaciones de Marco Denevi).

homérico- de la literatura y artes comparadas. La incorporación de este contenido no necesita excusas ni justificativos. En el último ciclo de la escuela primaria y durante el nivel secundario podemos aplicarlo, en unas ocasiones, en relación con el currículo (por ejemplo, hemos combinado la tarea en dos cursos de Lengua y Literatura I con las profesoras de Historia Antigua) y en otras, para entretenimiento puro, para respetar aquel lema del "goce como finalidad básica", que de todos modos es un imperativo también en la alternativa anterior. Es posible complementar, en ambos casos, dos vertientes: la del reconocimiento y la de la producción. *Para 6º y 7º grados se aconsejan episodios épicos e históricos; para escuela secundaria, además los mitos propiamente dichos, en especial etiológicos*<sup>4</sup>. Para agilizar la tarea de quienes acepten nuestra propuesta, adjuntamos un listado, ciertamente perfectible, de textos, algunos de los cuales pueden hallarse aun en las bibliotecas más precarias.

¿Cuáles son los pasos por seguir en cualquier circunstancia? Obviamente la profundización dependerá de la disponibilidad e intensidad con que quiera *disfrutarse* la temática.

### 1) *Delimitar el campo de estudio*

Basten dos definiciones, la de Grimal y la de Rose respectivamente:

"Se da el nombre de 'mitología' griega al conjunto

<sup>4</sup> La distinción entre "mito propiamente dicho, saga y märchen" figura en: H. J. ROSE. Mitología griega. Trad. Juan Godo Costa. Barcelona, Labor, 1970. pp. 20-25.

Las distintas clases de mitos (religiosos, épicos, históricos) son consideradas también por Pierre GRIMAL. La mitología griega. Trad. Félix A. Pardo Valiejo. Barcelona, Paidós, 1989. pp. 9-13.

Otro aporte es el de Dolores COMAS DE GUEMBE. La supervivencia mítica en la narrativa breve. En: Revista de Literaturas Modernas. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, n° 17, 1985, pp. 129-141.

de relatos maravillosos y de leyendas de toda índole cuyos textos y monumentos representados muestran que circularon en los países de lengua griega, entre los siglos IX u VIII antes de nuestra era, época a la cual nos remiten los poemas homéricos, y el fin del 'paganismo', tres o cuatro siglos después de Jesucristo "5.

"Usamos la palabra mitología para indicar el estudio de ciertos productos de la imaginación de un pueblo que asumen la forma de cuentos o leyendas. Tales cuentos eran llamados por los griegos μῦθοι o mitos, expresión que originalmente significaba simplemente 'palabras'"6.

En cualquiera de las definiciones que adoptemos -como colección o estudio- debe respetarse la plasticidad viva inherente a la naturaleza del mito.

## 2) *Analizar las corrientes de interpretación.*

Algunos autores las clasifican en antiguas (tautegórica, alegórica, evemerista, simbólica) y nuevas (existencialista, psicoanalítica, arquetípica). Concretar estas vías de estudio con ejemplos puntuales, ya sea tomando un relato y considerando cómo lo explica (o explicaría tentativamente) cada teoría o aplicando en cada corriente un modelo apropiado. En el primer caso corremos el riesgo de perjudicar la fábula -en sentido etimológico- forzándolo, manipulándolo, pero facilitamos la aprehensión de la ideología subyacente en cada línea de interpretación.

En el nivel secundario, el análisis de estos enfoques ha motivado clases participativas e inclusive polémicas. Es posible una puesta en común de elementos materiales y formales adquiridos también en otras cátedras, como Filosofía y Antropología Filosófica, para un primer juicio crítico de las interpretaciones más definitivamente reduccionistas. A nuestro juicio, la corriente más positiva, la que

---

5 Pierre GRIMAL, op. cit. p. 19.

6 H. J. ROSE, op. cit. p. 11.

puede educarnos, es la simbólica. El símbolo, por su polivalencia, nunca nos aleja de la realidad. A la vez que concuerda con el aprendizaje evolutivo de la existencia, nos hace reflexionar sobre la vida entendida como una red de símbolos.

### 3) Elegir temas y personajes.

El contenido específico que planifiquemos puede establecerse en relación con diversas ópticas, que a su vez admiten complementación de unas con otras. Esta es una rápida y desordenada enumeración de criterios:

- por autor (antiguos y modernos)
- genérico
- temático<sup>7</sup>
- geográfico
- sociológico
- histórico (Un dato menor: Mendoza exhibe en su escudo la cornucopia, de la que pocas veces se conoce el origen.)
- artístico (escultórico, arquitectónico, pictórico...)
- cinematográfico (¿Cómo no enterarnos de quién es Medea, por ejemplo, para apreciar cabalmente la película "Gritos de mujer"?)
- astronómico (Un entendido: Isaac Asimov.)
- lingüístico (¡Hay que estar alerta a tantos términos y expresiones! Narcisista, pánico, ciclópeo, edípico, sátiro, hermético, afrodisíaco, apolíneo, talón de Aquiles, odisea, caja de Pandora, hermafrodita, arpía o harpía... Recuperemos la carga semántica del lenguaje diario, con breves y amenas digresiones, sembrando la inquietud de continuar con la investigación.)
- según costumbres (Nuestra Fiesta de la Vendimia es una Dionisiaca, cada vez mayor -si se me permite una clasificación personal y un poco en broma- bajo la protección

---

7 G. S. KIRK, op. cit. pp. 196-197.

de la Virgen de la Carrodilla la cual, sin irreverencias, es asociada por los alumnos con los madrinazgos y padrinzgos divinos conocidos en las poleis.)

- según los nombres de los estudiantes (¿Quién no comparte sus clases con alguna *Nerina, Doris, Iris, Ariadna, Melania*; con algún *Néstor, Héctor* ...? ¡Fuimos profesoras hasta de un *Orestes!*)
- según alguna sistematización específica tomada de los índices. Por ejemplo: divinidades primordiales, siderales, marinas, alegóricas; o bien: el origen de las cosas, hijos de Cronos, reinos del cielo, deidades más jóvenes, dioses menores y extranjeros, ciclos de la saga, etc<sup>8</sup>. En general, se los jerarquiza (mayores u olímpicos, auxiliares o patricios, menores y héroes) o se los agrupa según sus atribuciones y el elemento en que imperan (divinidades del Cielo, Aire, Agua, Tierra, etc.). Otro modo práctico de canalizar tanto caudal es diferenciar relatos épicos, históricos, religiosos.

(Anécdotas sobran. Recuerdo haber tenido que detenerme, a pedido de los alumnos y debido a una canción, para comentar sobre el unicornio y haber extendido la explicación a otros seres híbridos, monstruosos. En primaria, jugamos a combinar animales entre sí o con personas y "nacieron" "vatugas, hormisquitos" y otros especímenes, sobre los que narraron fantasías y absurdos. También he dedicado una tarde apacible para demostrar a los niños cercanos, asombrados de los "pequeños ponies", que el origen era mucho anterior a! de los dibujos animados estadounidenses. Y hojeaban las ilustraciones de mis tomos con franca curiosidad).

#### 4) *Aplicar técnicas didácticas oportunas.*

Una vez decidido el tema de la clase, la utilización de técnicas (no solamente dinámicas grupales) dependerá de las necesidades e intereses. Hemos trabajado comparando

---

8 H. J. ROSE, *op. cit.* p. 9.

Mitología. Sao Paulo, Abril, 1973. cf. Bibliografía sugerida.

diversos textos traídos por los alumnos y completando entre todos, esquemas, sinópticos, diagramas, paralelos. Hemos impartido alguna clase magistral, por su triple dimensión científica, relacionante y promotora del trabajo de los estudiantes. También hemos seminarizado, en 5° año, la unidad correspondiente a Mitología, para constatar resultados. Hemos aplicado técnicas de discusión dirigida (simposio, mesa redonda y panel, los dos últimos sobre todo para examinar y defender las corrientes de interpretación) y discusión libre o abierta (Phillips 66, diálogos simultáneos -buzz group-, técnica múltiple Zizzias, técnica de roles)<sup>9</sup>.

##### 5) *Idear instrumentos para ejercitación y evaluación.*

Adjuntamos una tarea recapitulatoria elegida al azar, como testimonio de las posibilidades en esta área. Las actividades que recreamos, adaptamos o inventamos para fijación y evaluación permitieron la elaboración de dos trabajos que incluyen ejemplos específicos sobre mitología<sup>10</sup>. Los estudiantes aportaron generosamente su iniciativa y sus consejos.

Una de las tareas más motivadoras fue la de *ocultar el nombre del personaje y dar pistas o claves para su identifi-*

---

9 E. A. BIANCHI DE ZIZZIAS. Apuntes de Metodología de Enseñanza-Aprendizaje (Primera parte). En: Cursos de Especialización Permanente en Pedagogía Universitaria. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Graduados, 1986.

10 Elbia Haydée DIFABIO DE RAIMONDO. Hacia una evaluación objetiva de la lengua clásica griega. En: Revista de Estudios Clásicos, n° 18. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1986, pp. 45-92.

Elbia Haydée DIFABIO DE RAIMONDO. Hacia una evaluación de la lengua clásica griega en el área afectiva. En: Revista de Estudios Clásicos, n° 19. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1987, pp. 113-147.

*cación*. Se realizó de dos maneras: a) directa: en retratos, adivinanzas, paralelos, matriz de rasgos, coplas y b) indirecta o compleja: redacción y narración de episodios o leyendas con inclusión de elementos descriptivos. Los mismos alumnos llegaron a veces a tal precisión en el detalle, que convertían en difícil enigma la resolución del problema, sobre todo cuando aprovechaban datos -en ocasiones muy secundarios- de clases anteriores.

Estas pistas o claves se vincularon con: atributos, árbol genealógico, características físicas y/o morales, proyecciones artísticas famosas, descubrimientos arqueológicos, función o funciones, jerarquía o posición, fiestas, honras y ofrendas, amigos y enemigos, amores, lugares de culto, forma de nacimiento, ciudades que funda y/o protege, correspondencia con dioses de otras mitologías (en especial el equivalente latino), vestimenta, episodios significativos de su vida, epítetos, inventos, etimología probada o posible, escritores antiguos o modernos, referencias en prosa o verso, aficiones e intereses, asistentes o cortejo, nodrizas, protegidos y protectores, semejanzas y diferencias con otras divinidades o héroes, morada, simbolismo ... Daba gusto observar sus rostros felices y pícaros cuando, profesora incluida, estábamos totalmente "despistados".

*Detallaremos, a modo de ejemplo, un solo juego.* Su objetivo: inferir rápidamente quién es el personaje. Se establecen, antes de comenzar, puntaje y prendas. El equipo encargado selecciona y dosifica datos, los lee o nombra de a uno por vez:

- . Tiene carácter marcial.
- . En el relato corriente su madre es Metis.
- . Ostenta los títulos de "Prómaco" (Defensora), "Estenia" (Poderosa), "Palas", "Tritogenia".
- . Es prehelénica.
- . Se le atribuye la invención de la flauta.
- . Interviene mucho en la Odisea.
- . Su estatua crisoelefantina ha desaparecido.
- . Representa la inteligencia especulativa.

Cada oración exige una pausa, para dar tiempo a la respuesta, y un puntaje. Lo hemos realizado en dos variantes: simplemente nombrándola y, para evitar el azar, con el aporte de nuevos datos cuya cantidad se estipuló previamente. (Esta competencia corresponde a la forma directa o simple y de reconocimiento.)

Otro ejercicio aplicado es el siguiente, de forma indirecta o compleja y de producción. (Aclaremos que la clasificación y la nomenclatura son personales e intentan una mejor sistematización de las actividades.) Consiste en la adaptación de las llamadas "historias con relevos" o "cuentos encadenados": dado un elemento de la narración (espacio, tiempo, personaje...), la trama se va gradualmente completando con la participación de cada estudiante, que incorpora un episodio relacionado con una divinidad distinta, a favor o en contra del protagonista. Si bien es una recreación, con mucho sentido lúdico, los alumnos deben respetar la "idiosincrasia" del dios o diosa. (Por ejemplo, si se trata de Paris, es imposible que Hera o Atenea le sean favorables.) Los relatos resultan muy elocuentes del nivel de información y de la capacidad imaginativa (esto es, reproductora) y/o fantasiosa (es decir, creadora) de los mismos.

Para que no sean cuentos tan largos y/o enredados, conviene poner un tope previo de intervenciones (el primero se encargará de la introducción; los cuatro siguientes, del desarrollo y el último, del desenlace) o, sobre la marcha, y según la narración que vaya configurándose, establecer quién debe concluirla.

Los estudiantes han sido capaces, a veces con la sugerencia o aporte del profesor, de "recorrer" con un personaje distintos sitios (*poieis*, partes públicas de las mismas, lugares de culto, mares), en diferentes situaciones (fiestas, períodos de la historia griega antigua, batallas, treguas, juegos), con la inclusión de variados nombres de la vida política y cultural de las etapas estudiadas... Hubo ocasiones en que ellos mismos propusieron o bien apoyos visuales (fotografías de teatros, reproducciones escultóricas, por ejemplo) o bien musicales (con preferencia trozos de óperas vinculadas al mundo mitológico). En fin, las posibilidades

de combinación se multiplican asombrosamente<sup>11</sup>.

### 6) Reflexionar sobre la vigencia de la "actitud mítica".

Concluir la clase o las clases con la reflexión inducida de que el mito, como captación de la realidad, es inherente al hombre de todas las épocas. Los mismos "chicos" -dicho cariñosamente- traían a colación el "mito del fútbol", "el mito del machismo". Queda así en la atmósfera la idea de que el mito -no solo aquel lejano- expresa, ocultando con mayor o menor transparencia, realidades de diversos órdenes.

En cuanto a los mitos griegos, terminamos cada curso -imaginación de por medio- convencidos de la certeza de aquella narración<sup>12</sup> en la que las divinidades desaparecían a medida que los hombres creyentes en ella desconfiaban o se morían. Y siempre llegamos a la conclusión -risas de por medio- de que no queríamos ser responsables de tales crímenes... \*

---

11 En 1987, di con un libro que avaló y amplió la ejercitación, especialmente de producción oral, que veníamos realizando en el aula. Se trata de Gianni RODARI. Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias. Trad. Carlos Alonso y Adela Alos. México, Comamex, 1987. pp. 220. Aconsejo la lectura de los siguientes capítulos de dicho libro:

15. Las fábulas populares como materia prima.
18. Las fábulas al revés.
20. Ensalada de fábulas.
21. Fábulas plagiadas.
24. Fábulas en "clave obligatoria".

12 Cf. Gonzalo TORRENTE BALLESTER. El hostal de los dioses amables. En: Las sombras recobradas. Barcelona, Seix Barral, 1984.

\* Versión ampliada y reajustada del trabajo presentado en las I Jornadas Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil, en mayo de 1991.

## BIBLIOGRAFIA SUGERIDA

APOLODORO. *Biblioteca.*

Rvdo.P. Ignacio ERRANDONEA. *Diccionario del mundo clásico.* Barcelona, Labor, 1954.

Robert GRAVES. *Los mitos griegos.* Barcelona, Ariel, 1984.

Pierre GRIMAL. *Diccionario de mitología griega y romana.* Trad. Francisco Payarols. Barcelona, Paidós Ibérica, 1984.

Félix GUIRAND. *Mitología general.* Barcelona, Labor, 1962.

Juan HUMBERT. *Mitología griega y romana.* México, Gili, 1982.

Georges MEAUTIS. *Mitología griega.* Madrid, Gredos, 1953.

Mario MEUNIER. *La leyenda dorada de los dioses y de los héroes.* Trad. J. Albiñana Mompó. Madrid, Aguilar, 1959. Colección Crisol N° 24.

Mario MEUNIER. *Leyendas épicas de Grecia y Roma.* Trad. J. Albiñana Mompó. Madrid, Aguilar, 1959. Colección Crisol N° 26.

*Mitología*. Sao Paulo, Abril, 1973. 3 tomos.

J.A.PEREZ-RIOJA. *Diccionario de símbolos y mitos; las Ciencias y las Artes en su expresión figurada*. Madrid, Tecnos, 1984.

Giácomo PRAMPOLINI. *La mitología en la vida de los pueblos*. Trad. Luis Monreal Tejada. Barcelona, Aragón, 1969, 2 tomos.

H.J. ROSE. *Mitología griega*. Trad. Juan Godo Costa. Barcelona, Labor, 1970.

Gustav SCHWAB. *Dioses y héroes; mitos y épica de la antigua Grecia*. Trad. José Goñi Urriza. Buenos Aires, Rueda, 1949.

Gustav SCHWAB. *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*. Trad. Francisco Payarols. Buenos Aires, Labor, /1952/.

## EJEMPLO DE EVALUACION

### MITOLOGIA GRIEGA

Tema II

Fecha:

Nombre:

Objetivos: Reconocer los principales aspectos de la mitología griega.

Analizar un texto a partir de las características de una divinidad griega y de sus posibles interpretaciones teóricas.

#### *1. Responda brevemente:*

- 1.1. ¿Cómo se define mito en sentido estricto? (2 p.)
- 1.2. ¿Por qué afirmamos que ningún mito es obsceno? (3 p.)
- 1.3. ¿A qué causas atribuye usted que el mito siga vigente en las artes actuales? (3 p.)
- 1.4. ¿Cuándo actúa Ifigenia heroicamente? (2 p.)
- 1.5. ¿Qué heroínas eligió usted? ¿Qué representan? (2 p.)

#### *2. Complete el cuadro: (9 p.)*

Nombre en griego	Nombre en cast.	Equiv.lat.	Atributos (2)	Significado (2)
.....	.....	Diana	.....	.....
.....	.....	.....	paloma, .	.....
.....	.....	.....	.....	Personif.del Orden

3. *Lee la siguiente leyenda y responde el cuestionario:*

Un guerrero se está desangrando en el campo de batalla. La divinidad, nacida del mismo padre del Olimpo, corre ante Zeus (seguro de que éste la escuchará) y le cuenta las desgracias del héroe. Zeus acepta entonces concederle la inmortalidad, por sus suficientes pruebas de justicia y coraje -cualidades que la divinidad ampara-.

Pero cuando el dios o diosa vuelve a la tierra, lo encuentra devorando el cerebro de un enemigo. Entonces esta divinidad (que defiende los ideales elevados, divulga la cultura, establece la paz y asegura el orden) abandona silenciosamente la lid, sin conferirle dicha inmortalidad.

- 3.1. Nombre en griego a qué divinidad se refiere:.....[1 p.]
- 3.2. Subraye en el texto cuatro palabras o construcciones claves que garantizan la identificación. [2 p.]
- 3.3. Nombre y explique cuál es la finalidad del relato. [3 p.]
- 3.4. Explique cómo la podría interpretar la teoría psicoanalítica. [3 p.]

Total: 30 p.

## LA INVERSION O "MUNDO AL REVES", UN RECURSO FRECUENTE EN PLAUTO

*Dolores Granados de Arenu  
Laura López de Vega*

### Introducción

"El hombre es el único animal capaz de advertir las miserias de la vida, pero también es el único que tiene el privilegio de poder reírse de ellas"<sup>1</sup>. Esta nos parece una verdad universal, que tiene vigencia en todos los tiempos. Los hombres, desde siempre, se han reído de las mismas cosas y los autores cómicos han sabido apelar, desde siempre, a recursos y procedimientos seguros para suscitar la risa. Hay situaciones y escenas que se han plasmado como verdaderas categorías o modelos de comicidad. En el fondo de estas situaciones hay, básicamente, tres procedimientos/

---

1 Edward A. WRIGHT. Para comprender el Teatro actual. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962. p. 60.

que Bergson<sup>2</sup> llama repetición, inversión e interferencia de series y Plessner<sup>3</sup>, repetibilidad, convertibilidad y ambivalencia. Son procedimientos usados desde antiguo hasta la actualidad, explotados por la comedia, la farsa, el vaudeville e incluso por el cine y la televisión porque son simples y comprometen lo más ingenuo del hombre.

Plauto, que ha buscado, quizás como ningún otro autor, divertir a su público, que ha apelado con extraordinaria capacidad a todos los recursos bufonescos de situaciones y vocabulario para hacer reír, ha usado obviamente, estos tres procedimientos.

En el presente trabajo intentamos ocuparnos del procedimiento de inversión o "mundo al revés" porque nos parece que, a través del rastreo de la producción plautina, que no aspira a ser exhaustivo, encontramos un rico repertorio de situaciones que se encuadran dentro de este recurso cómico.

Bergson habla así acerca de la inversión: "Imaginad ciertos personajes colocados en ciertas situaciones y sólo con hacer que esta situación se repita y que los papeles queden invertidos, tendréis una escena cómica..." "Pero tampoco es necesario que dos escenas simétricas pasen a nuestra vista. Bastará que el autor nos muestre una de ellas, con tal de que esté seguro de que pensamos en la otra. Por eso causa risa el procesado que predica moral a los jueces, el niño que pretende dar una lección a sus padres, todo aquello, en suma, que puede comprenderse bajo el título del "mundo al revés"...!" "La literatura moderna nos presenta otras muchas variaciones sobre el tema del ladrón robado. En el fondo, siempre hay una recíproca inversión de papeles, una situación que se vuelve contra el mismo que la preparó"<sup>4</sup>.

---

2 Henri BERGSON. La risa. Buenos Aires, Losada, 1943. p. 71

3 H. PLESSNER. La risa y el llanto. Madrid, Revista de Occidente, 1960. p. 134.

4 H. BERGSON. Op. cit. p. 75.

Carmen Codoñer<sup>5</sup> afirma que "La comicidad en la caracterización de los personajes estriba en buena medida en la contradicción que se manifiesta entre la actitud ocasional y la conducta habitual de los mismos, este desajuste puede estar subrayado, además, por el contraste entre las actitudes de dos o más personajes como es el hecho de que una meretriz tome a veces el aire de mentora de una moral severa, más propia de un senex...".

Se habla, pues, de 'inversión', de 'contradicción', de 'desajuste', de 'contraste'. La risa se suscita entonces por la paradoja que encierran ciertas situaciones, por presentar la realidad 'patas arriba', por sacar a los personajes de su lugar o categoría habituales y colocarlos donde no les corresponde. Lo cómico por inversión aparece únicamente en relación a una regla a la que se opone negativamente.

Por ejemplo, si una persona adulta golpea a un niño de corta edad, la escena nos provoca dolor; pero si ese niño de corta edad devuelve el golpe al adulto y lo hace caer, la pena se transforma en risa: es ya una escena cómica. Las películas de Chaplin son fértiles en situaciones como ésta.

El Prof. G. Servat<sup>6</sup> "ve entre la realidad social y la representación cómica relaciones no de reflejo sino de inversión. Describe él la acción cómica como una acción de Saturnales, en que se invierten las relaciones de fuerza legítimas, en que los débiles -esclavos, hijos, cortesanos- triunfan sobre los fuertes -padres, soldados, proxenetas".

En el ambiente de la comedia plautina, estarían en esta situación de inversión los esclavos en papel de amos, verdaderos reyes de la comedia; los embaucadores que

---

5 Carmen CODOÑER. El comentario de textos griegos y latinos. Madrid, Cátedra, 1979. p. 98.

6 G. SERVAT. "Theâtre et société au second siècle avant J. C.". En Actes du IXe Congrès Budé, tome I, Rome, 1973, pp. 394-403. Citado por Florence Dupont, "Significación teatral del doble en el Anfitrión de Plauto", R.E.L., LIV, 1976. pp. 129-141.

resultan embaucados: los ancianos que, olvidando sus años, se meten en lances amorosos en competencia con los jóvenes; las mujeres de vida liviana que hablan como señoras honestas; los hijos que se presentan como más sensatos que sus padres; los rufianes que aparecen en actitudes paternalistas con sus pupilas; los personajes que ocasionalmente se expresan en un lenguaje que no está de acuerdo con su posición social.

A través de las comedias de Plauto procederemos a realizar un rastreo que nos ilustre sobre estos distintos casos de "mundo al revés".

### *Esclavos en papel de amos*

El comportamiento del esclavo como el que maneja la acción, como el que supera a su amo en inteligencia, en fertilidad de imaginación y sobre todo de ardid, como el que se burla de los rufianes y soldados, es evidentemente el recurso más logrado de inversión y debía causar risa, precisamente porque las cualidades que manifiesta el personaje no son las propias de un esclavo. El público sabe que ese *servus* no actúa como tal, pero se pone de su parte, espera que triunfe y estalla de risa viéndolo en escena. El espectador está involucrado en el ambiente festivo de los Juegos y sabe que el poder de ese esclavo terminará con la representación.

La vida que llevaban los *servi* en la realidad era muy distinta de la de los que están 'haciendo la comedia' y las alusiones frecuentísimas a los castigos que soportaban así lo evidencian.

Por supuesto que la crítica social intencionada es ajena a la obra de Plauto, simplemente "el *servus* resulta ser el personaje que mejor se presta al desarrollo de la acción cómica y de los deseos del autor: esa es la razón de que se le haya concedido un papel predominante en las comedias. Es curioso notar la frecuencia con que se interpreta como injusta o irracional su situación en la sociedad; sin embargo Plauto no se preocupa del hecho en sí (cosa por otra parte en modo alguno extraña en una sociedad

esclavista por naturaleza): prueba de ello es la despreocupación con que en general soporta el esclavo plautino su desventurada situación"<sup>7</sup>.

La frecuencia con que Plauto pone el nombre del esclavo a sus comedias pone en evidencia el papel preponderante que le otorgaba: *Pseudolus*, *Epidicus*, *Stichus*, *Curculio*, *Truculentus*. Otros, aunque no dan nombre a la obra, son acabados ejemplos de esclavos que dominan la acción: Leónidas y Líbano de *Asinaria*, Palestrión de *Miles gloriosus*, Tóxilo de *Persa*, Crísalo de *Bacchides*, Estásimo de *Trinummus*, Tranio de *Mostellaria*, etc.

Dice E. Fraenkel<sup>8</sup> que Plauto, al poner en primer plano al esclavo "ha alterado la acción originaria y la armonía de las partes".

Ya en Menandro el esclavo astuto tenía una parte importante en la acción: "Generalmente aparecen al servicio del hijo de la casa o del tipo del *miles*; son fundamentales para tomar iniciativas que mueven el enredo, inventan tretas, crean situaciones, suelen ser zafios y acaban recibiendo la regañina o castigo de amos o de amigos de los amos"<sup>9</sup>.

En *Amores*, l. 15, Ovidio hace alusión a esta condición de los esclavos en la Comedia Nueva de Menandro:

vv. 17-18

*Dum fallax servus, durus pater, improba lena  
vivent, et meretrix blanda Menandros erit.*

---

7 Andrés POCIÑA PÉREZ. "Recursos dramáticos en la comedia popular latina". En Cuadernos de Filología Clásica, VIII, Univ. Complutense de Madrid, Fac. de Fil. y Letras, 1975, p. 270.

8 E. FRAENKEL. Elementi plautini in Plauto. Firenze, Italia Editrice, 1960. Cap. VIII: "Il predominio della parte dello schiavo". p. 233.

9 Pedro BÁDENAS DE LA PEÑA. Introducción a las Comedias de Menandro. Madrid, Gredos, 1986. p. 20.

"Mientras haya un esclavo astuto, un padre severo, una  
lena  
de malas costumbres y una cortesana cariñosa existirá  
Menandro".

Pero en Plauto la parte del esclavo es más relevante. Sus maquinaciones son frecuentemente presentadas como empresas militares o sus acciones comparadas con las de héroes míticos o históricos. Un solo ejemplo basta para probarlo.

En *Bacchides*. Crísalo, cuyo nombre simbólico expresa bien su función de 'hacedor de oro', considera que él va a intentar otra Iliada:

v. 987

*CHRYS. Nunc superum limen scinditur, nunc odest  
exitium Ilio...*

CRIS. "Ahora se abre la puerta; ahora está cercana  
la ruina de Ilión".

v. 1053

*Fit vasta Troia, scidunt proceres Pergamum.*

"Troya es saqueada, los héroes destruyen Pérgamo".

vv. 1070-1071

*Salute nostra atque urbe capta per dolum  
domum reduco integrum omnem exercitum.*

"Estando yo ileso y habiendo sido tomada la ciudad  
por una  
estratagema, hago volver a casa a todo el ejército sano  
y salvo".

Según Marouzeau<sup>10</sup>, el lenguaje usado por Crísalo

---

10 Jules MAROUZEAU. Introduction au latin. Paris, Les Belles Lettres, 1948. p. 165.

en los versos en que compara sus embrollos con grandes acciones bélicas, no es el de un esclavo: "Ce n'est là ni le langage d'un esclave, ni le style de l'auteur, ni la manière de la comédie: c'est le ton d'un héraut d'armes que s'avance en public pour lancer sa proclamation".

En *Captivi*, Tíndaro, el esclavo cautivo junto a su amo Filócrates, le propone a éste cambiar de roles. El viejo que los ha comprado, Hegión, va a mandar a uno de los dos, al que es esclavo, a la Élide para que consiga el canje con un hijo suyo que ha sido tomado allí como esclavo. Si Tíndaro y Filócrates cambian sus roles, quien volverá a la Élide será Filócrates, el verdadero amo. Lo que llama la atención es que no solamente el engaño ha sido urdido por Tíndaro, sino que hay una aceptación total del amo Filócrates para ponerse en manos de su esclavo. Tíndaro sabe el valor de su acción y lo que él mismo arriesga:

vv. 229-230

*TYN. Nam tu nunc vides pro tuo caro capite  
Curum offerre (me) meum caput vilitati.*

TIN. "Tú ves, pues, que por tu querida cabeza yo ofrezco ahora mi cabeza querida a bajo precio".

Mas adelante Tíndaro dirá que su vida ha sido ofrecida en prenda, mientras el otro viaja a la Élide:

vv. 432-433

*TYN. Sed, te quæso, cogitato hinc (te) mea fide mitti  
domum  
Te aestumatum, et meam esse vitam hic pro te  
positam pignori,*

TIN. "Pero, por favor, piensa que tú, apreciado, eres enviado de aquí a tu casa con mi garantía y que mi vida ha sido puesta aquí en prenda por ti".

Lo destacable de esta obra es que el esclavo se sacrifica por su amo y no hay en él la burla, la ironía y la jactancia

que caracteriza a otros esclavos plautinos. De ninguna manera, la nobleza de Tíndaro, que toma el lugar de su amo para salvarlo, suscitaría la risa; más bien conmovería al público.

Totalmente distinto es *Pseudolus*, tal vez el exponente máximo del esclavo audaz, astuto y jactancioso artífice de engaños. Su amo viejo, Simón, lo caracteriza con la apostura de un rey y con la sabiduría de Sócrates:

v. 458

*SI. Statum vide hominis, Callipho, quam basilicum!*

SI. "Observa la apostura del hombre, Califón,  
¡qué propia de un rey!"

vv. 464-465

*SI. Conficiet iam te hic verbis, ut tu censeas  
non Pseudolum, sed Socratem tecum loqui.*

SI. "Este ya te empaquetará con palabras, de manera que tú creas que no Pséudolo sino Sócrates habla contigo".

El esclavo se jacta con cinismo y total ausencia de escrúpulos de su habilidad para el engaño. Dirigiéndose a su amo joven, Calidoro, dice:

vv. 704-706

*PS. Quaero quoi ter trina triplicia tribus modis tria  
gaudia  
Artibus tribus ter demeritis dem laetities de tribus  
Fraude partas, per malitiam, per dolum et  
fallaciam;*

PS. "Busco a quién dar por tres veces tres alegrías triplicadas de tres maneras, por tres veces alegrías merecidas por tres ardides, nacidas fraudulentamente de tres cosas, por la malicia, por el engaño y por la astucia".

No podemos dejar de destacar el efecto cómico que surge de la repetición de *ter, tribus* y por la marcada aliteración de la dental *t* y sobre todo de la sílaba *tri*, que convierte estos versos en un verdadero trabalenguas que nos recuerda al conocido: "En tres platos de trigo tres tigres comen trigo".

*Stichus*, otro esclavo que da nombre a la comedia, se dirige a los espectadores jactándose de su forma de vida, que no es precisamente la de un *servus*:

vv. 446-448

STI. *Atque id ne vos miremini, homines servolos  
Poture, amure, atque ad cenam condicere,  
Licet haec Athenis nobis...*

STI. "Y vosotros no os admiréis de esto, de que unos pobres esclavos beban, tengan amantes y se reúnan a comer, esto nos está permitido en Atenas..."

En *Poenulus* la situación de "mundo al revés" se da, en cierto momento, en el hecho de que el amo Agorástocles, para conseguir la ayuda del astuto siervo Milfión, le dice que va a permitirle que lo azote:

vv. 142-146

MIL. ....*sine te verberem,  
item ut tu mihi fecisti, ob nullam noxiam:  
post id locorum tu mihi amunti ignoscito.*

AG. *Si tibi lubido est auto voluptati, sino:  
suspende, vinci, verbera; auctor sum, sino.*

MIL. "Permíteme que te azote como tú lo has hecho  
sin haberte yo causado ningún daño : después de  
perdóname a mí, que te quiero".  
esto

AG. "Si es tu capricho o tu placer, te lo permito:  
cuélgame, encadéname y dame azotes; te autorizo,  
te permito".

Más adelante, comprobamos que es el amor el que esclaviza al amo:

vv. 447-448

AG. .... *Amor iubet  
me oboedientem esse servo liberum.*

AG. "El amor ordena que yo, un hombre libre, sea obediente a un esclavo".

En *Amphitruo* encontramos una particular escena de inversión cuando Mercurio con la apariencia de Sosia, desde el tejado de la casa se burla de Anfitrión, en realidad su pseudoamo. La inversión está acentuada gráficamente por el lugar que cada uno ocupa en la escena: el esclavo arriba y el amo abajo:

vv. 1024-1028

AMPH. *Sosia!*

MER. *Ita, sum Sosia, nisi me esse oblitum existimas,  
quid nunc vis?*

AMPH. *Sceleste, ut etiam quid velim, id tu me rogas?*

MER. *Ita, rogo. Paene effregisti, fatue, foribus  
cardines.  
un foris censebas nobis publicitus praeherier?*

ANF. "¡Sosia!"

MER. "Sí, soy Sosia, a menos que creas que yo me he  
olvidado.

¿Qué quieres ahora?"

ANF. "Canalla, pero ¿incluso qué quiero, eso me preguntas?"

MER. "Así, te lo pregunto. Casi has hecho saltar los goznes de la puerta, estúpido o ¿creías que las puertas no son provistas a costa del estado? ¿qué miras, atontado? ¿qué quieres ahora?"



LEON. "Pero si se te entregan las veinte minas de plata, ¿con qué nombre nos llamarás?"

ARG. "Libertos"

LEON. "¿No amos?"

ARG. "Eso mejor".

La inversión llega a su punto culminante cuando Líbano le exige al amo honores y ofrendas propias de un dios:

vv. 712-713

ARG. *Datisne argentum?*

LIB. *Si quidem mihi statuam et aram statuis  
atque ut deo mi hic immolus bovem, nam ego  
tibi Salus sum.*

ARG. "¿Me dais el dinero?"

LIB. "Ciertamente, si me levantas una estatua y un altar y como a un dios sacrificas aquí en mi honor un buey, pues yo soy para ti la diosa Salud".

Estos casos de inversión en que los esclavos toman el papel de amos, quizás deban considerarse en relación con las Saturnales, fiestas consagradas a Saturno, que se celebraban todos los años a partir del diecisiete de diciembre. Durante estas festividades se realizaban toda clase de diversiones, porque significaban simbólicamente una vuelta a la edad de oro. Se daban libertades extraordinarias a los esclavos, que eran atendidos y servidos en los banquetes por sus amos en recordación de que bajo el reinado de Saturno no había diferencias de rango social.

### *El embaucador embaucado*

El personaje que maquina un engaño y que a la postre resulta víctima de su propia maquinación, lo que Bergson llama "embaucador embaucado" o "ladrón robado", constituye un típico ejemplo de inversión y quizás uno de los más cómicos porque siempre aparece chasqueado un bribón.

En *Casina*, el viejo Lisídamo, enloquecido de amor por la joven esclava de su mujer, intenta casarla con su granjero Olimpión, pero reservándose derechos amorosos sobre ella. Cleóstrata, esposa del anciano, está decidida a desbaratar el plan, en parte para favorecer a su hijo, también enamorado de Cásina, en parte para dar un escarmiento al *senex*. En complicidad con su vecina Mirrina y las criadas, sustituye la noche de la boda a la novia por el esclavo Calino a quien disfrazan de mujer. Olimpión primero y luego el viejo Lisídamo caen en las redes de su propia trampa y salen de esta experiencia abochornados y con plena conciencia del ridículo en que han caído.

vv. 875-877

OLY. *Neque quo fugiam, neque ubi lateam, neque hoc  
dedecus quomodo celem  
Scio; tantum erus atque ego flagitio superuimus  
nuptiis nostris!  
Ita, nunc pudeo, atque ita nunc paueo, atque ita  
in ridiculo sumus ambo.*

OLI. "No sé a dónde huir, ni dónde esconderme ni de qué modo ocultar este deshonor; ¡mi amo y yo hemos arrastrado una vergüenza muy grande en el día de mi boda por nuestra ignominia! Así ahora me avergüenzo y así ahora siento miedo y así uno y otro somos objeto de burla".

Lisídamo, por su parte, se expresa de manera muy semejante:

vv. 937-941

LY. *Maxumo ego urdeo flagitio  
Nec quid agam meis rebus scio,  
Nec meam ut uxorem aspiciam  
contra oculis; ita disperii  
(Om)nia palam sunt probra.*

vv. 957-958

.....vapulo hercle ego invitus tamen,  
Etsi malum merui.

- LI. "Enrojezco por una tremenda vergüenza y no sé qué hacer en mi situación ni cómo mirar de frente a mi mujer; de tal modo estoy perdido. Todas mis felonías están al descubierto..... Por Hércules, a mi pesar, soy vapuleado, si bien he merecido el castigo".

) En *Trinummus* el tema del embaucador embaucado aparece en su plenitud en la escena en que el sicofanta, con disfraz de hombre de Iliria, se presenta en la casa de Cármides aduciendo que el padre de Lesbónico, que no es otro que Cármides, le ha entregado dos cartas: una para Lesbónico y otra para Calicles, amigo del anciano. El sicofanta, antes de dialogar con Cármides, dice con respecto al que lo contrató:

vv. 858-860

SY. *Ipse ornamenta a chorago haec sumpsit suo*  
*periculo;*  
*Nunc ego si potero ornamentis hominem*  
*circumducere,*  
*Dabo operam ut me esse ipsum plane*  
*sycophantam sentiat.*

- SY. "Este mismo ha tomado a su riesgo estas vestimentas de un alquilador de disfraces. Si yo puedo ahora engañar al hombre procuraré que aquél mismo se dé cuenta de que soy un embaucador a carta cabal".

Cuando le informa al propio Cármides de parte de quién viene, el anciano acota en un aparte:

vv. 895-896

CHAR. *Teneo hunc manifestarium;*

*Me sibi epistulas dedisse dicit. Ludam hominem  
probe.*

CAR. "Lo tengo desenmascarado. Dice que yo le dado las cartas. Me burlaré lindamente del tipo".

Y más adelante agrega:

v. 900

*CHAR. Mihi quique edepol, quom' hic, nugatur, contra  
nugari lubet.*

CAR. "For' Pólux, a mí también, cuando éste me hace el cuento, me gusta devolverle el engaño".

Por fin, Cármides manifiesta abiertamente que quiere burlar al burlador:

vv. 958-960

*CHAR. Enim vero ego nunc sycophantae huic  
sycophanturi volo,  
si hunc possum illo mille nummum Philippum  
circumducere  
quod sibi me dedisse dixit...*

CAR. "En efecto yo ahora quiero hacerle el cuento a este cuentero por si puedo sacarle ese millar de monedas filipeas que dijo que yo le había entregado..."

Cuando Cármides lo conmina a entregarle el dinero que dice haber recibido de él, el impostor responde:

v. 972

*SY. Abi, sis, nugator, nugari nugatori postulas.*

SI. "Vete, por favor, embaucador, pretendes embaucar a un embaucador".

Nótese el paralelismo entre la expresión *nugari nugatori postulas* y la del verso 958 *nunc sycophantae huic sycophantari volo*, que la figura etimológica resalta.

El que venía a hacer el cuento del tío ha caído en las redes que él mismo, o quien lo mandaba, había tendido. La acción se ha vuelto contra quien la preparó. El público festejaría, a carcajadas seguramente, la desventura de este pillo frustrado.

Dice Bergson que "de la escena del ladrón robado irradia sobre una multitud de otras escenas lo cómico que en sí misma contiene y concluye por hacer cómica toda mal andanza que un individuo se busca por su culpa"<sup>11</sup>.

En estas escenas se encuadraría el desenlace de *Miles gloriosus*. Pirgopolinices, el soldado que fanfarronea con sus hazañas militares y que se vanagloria de ser irresistible frente a las mujeres, termina engañado, apaleado y casi castrado. El público se reiría de este fanfarrón que al final reconoce sus propias faltas y acepta resignado el castigo a que se ha hecho acreedor:

vv. 1433-1437

PYR. .... *Vae misero mihi  
Verba mihi data esse video. Scelus viri  
Palaestrio,  
Is me in hanc inlexit fraudem. Iure factum  
iudico.  
Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum  
siet;  
Magis metuant, minus has res studeant...*

PIR. "¡Desgraciado de mí! Veo que me han burlado. Palestrión, maldición de hombre; él me hace caer en esta trampa. Considero que se hizo con justicia. Si así se hiciera con los demás seductores, menos seductores habría aquí,

---

11 H. BERGSON. *Op. cit.* p. 76.



*sensim mittam lineam.*  
*Dissimulabo me horum quicquam scire.*

TEOP. "Tengo que pescarlo con sagacidad y picardía, en cuanto llegue aquí. No le mostraré enseguida el anzuelo; soltaré poco a poco la tanza. Fingiré que no sé nada de estas cosas".

El anciano está preparando con minuciosidad el modo de hacer caer al pícaro Tranión. Observemos que el autor ha echado mano al vocabulario de la pesca: *humum*, *lineam* para hacer más gráfica su idea: el pillo va a caer como un pez que muerde el anzuelo. Intercede entonces Calidámates, el amigo de Filólaques para que el padre perdone al joven. Argumenta que el muchacho se siente avergonzado y arrepentido por lo que ha hecho. El anciano perdona a su hijo pero se resiste a ser clemente con Tranión, a pesar de la insistencia de Calidámates y del propio esclavo. Sólo en el penúltimo verso Teoprópides le concede el perdón. Creemos que es esta una situación de inversión, a pesar del perdón final. Tranión, descubierto como un verdadero embaucador está en un tris de ser castigado por todas las engañifas y trampas que su astucia ha sido capaz de urdir.

### *Senes libidinosi*

Muchos de los ancianos de las comedias de Plauto son dignos y respetables. Aparecen como padres ejemplares y como buenos amigos de sus amigos. Pensemos en los viejos de *Trinummus*. Cálicles, Megarónides y Cármenes; en Egión de *Captivi*; en Hannon de *Poenulus*, por nombrar sólo a algunos.

Pero otros ancianos plautinos son verdaderos *senes libidinosi*. Llevados por su pasión erótica hacen tabla rasa de la *gravitas* que les impone su experiencia y más de una vez entran a competir en amores con sus propios hijos. Creemos que protagonizan claras situaciones de "mundo



vv. 260-265

DE. *Atque ibi ego aspicio forma eximia mulierem  
Filius quam aduexit meus matri ancillam suae.  
Quam ego postquam aspexi, non ita amo ut sani  
solent  
Homines, sed eodem pacto ut insani solent.  
Amavi hercle equidem ego olim in adulescentia,  
Verum ad hoc exemplum numquam, ut nunc  
insanio.*

DE. "Y allí yo veo a una mujer de singular belleza a la que mi hijo trajo como criada para su madre. Y luego que la vi me enamoro no como suelen (enamorarse) los hombres sensatos sino del mismo modo que suelen enamorarse los locos. Por Hércules, yo he estado enamorado ciertamente en otro tiempo, en mi juventud, pero nunca de esta manera como estoy loco ahora".

Lisímaco, un amigo del anciano, lo pone en ridículo:

v. 305

LY. *Tun capite cano amas, senex nequissime?*

LI. "¿Tú, con tu cabeza blanca te ocupas del amor, viejo licencioso?"

Demifón se defiende:

v. 306

DE. *Si canum, si istuc rutilum sive atrumst, amo.*

DE. "Si mi cabeza es blanca, o rosa, o negra, yo amo".

Y más adelante quiere demostrar que para el amor no hay edad y que no depende de la voluntad:

vv. 317-321

DE. *Nil est iam quod tu mihi suscenseus;  
Facere tale ante alii spectati viri.  
Humanum amarest atque id vi optingit deum.  
Ne sis me obiurga; hoc non voluntas me impulit.*

DE. "No hay nada por lo que me censure; otros hombres importantes han hecho antes lo mismo. Amar es propio del hombre y esto toca en suerte por impulso de los dioses. No me regañes, por favor; mi voluntad no me empujó a esto".

Pero cuando el apasionado anciano se entera de que la joven en cuestión es la amada de su hijo, no vacila en reconocer su culpa y en renunciar al amor. Las aguas han vuelto a su cauce:

vv. 993-994

DE. *Si hercle scivissem sive adeo ioculo dixisset mihi,  
Se illum amare, numquam facerem ut illum  
amanti abducerem.*

DE. "Si yo hubiera sabido, por Hércules, si me hubiese dicho, incluso de broma, que él la amaba, nunca me permitiría yo arrebatársela a su amor".

Eutico, otro amigo de Demifón, le reprocha en cierto momento:

vv. 983-986

EU. *Vacuum esse istuc tē aetate his decebat noxiis.  
Itidem ut tempus anni, aetate alia aliud factum  
conuenit.  
Nam si istuc ius est senectū aetate scortari  
senes,  
Ubi locist res summa nostra publica?*

EU. "A esta edad convendría que tú estuvieras

exento de estas caláveradas. Lo mismo que cada estación del año, en cada edad conviene un modo de actuar distinto. Pues si esto se autoriza, que los ancianos a esta edad frecuenten cortesanas ¿en qué lugar queda (esta) nuestra ilustre república?".

Eutico está hablando aquí de manera muy semejante a Catón en *De Senectute* de Cicerón (XII, 39).

### Otros casos de inversión

Igualmente suscita la risa, por tratarse de un caso evidente de "mundo al revés", la mujer de vida ligera, como la meretriz o la lena, que a través de lo que dice o lo que hace pretende aparecer como una señora honesta.

En *Poenulus*, Adelfasia, una de las pupilas del rufián Licón, que junto a su hermana se dirigen al templo durante la festividad de Venus, manifiesta con arrogancia que no quiere acercarse al altar por no mezclarse con quienes considera inferiores a ella:

vv. 264-270

AD. .... *Maneat, pol, mane  
turba est nunc apud aram. An te ibi vis inter istas  
versarier  
prosedas, pistorum amicus, reliquias alicurias,  
miseras schoeno delibutas servolicolas sordidas,  
quae tibi olant stabulum statumque, sellam et  
sessibulum merum,  
quas adeo hau quisquam umquam liber tetigit  
neque duxit domum,  
servolorum sordidulorum scorta diobolaria?*

AD. "Que espere, por Pólux. Espera tú. Ahora hay un gentío junto al altar. ¿Quieres mezclarte entre esas prostitutas, amantes de molineros, la resaca de las rameras, miserables, impregnadas de perfume barato, sirvientitas de ínfima categoría



viene que te toque ningún colorete, ni crema, ni el blanco de Melos ni ningún otro afeite".

Y más adelante:

vv. 272-273

PH. *Etiamne unguentis unguendam censes?*

SCA.

*Minime*

*feceris.*

PH. *Quapropter?*

SCA.

*Quia ecastor mulier recte olet, ubi*

*nihil olet.*

FIL. "¿No piensas que debo perfumarme?"

SCA. "No lo hagas".

FIL. "¿Por qué?"

SCA. "Porque, por Cástor, la mujer huele bien cuando a nada huele".

Finalmente la Iena aconseja con tono aleccionador y sentencioso:

vv. 290-291

SCA. *Poste nequiquam exornata est bene, si morata est male:*

*Pulchrum ornatum turpes mores peius cueno  
conlinunt.*

SCA. "Además, si se conduce mal, en vano está bien ataviada.

La mala conducta mancha una hermosa toilette más que el cieno".

Volviendo a la Adelfasia de *Poenulus*, en cierto momento se dirige a su hermana con palabras que bien podrían ser puestas en boca de la más sabia matrona:

vv. 296-303

AD. *Invidio in me nunquam ingnat'st, neque malitia,*

*mea soror:*

*Bono me esse ingenio ornatam, quam auro multo*  
*mauolo:*  
*Aurum in fortuna invenitur, natura ingenium*  
*bonum.*  
*Bonam ego quam beatam me esse nimio dici*  
*mauolo.*  
*Meretricem pudorem gerere magis decet, quam*  
*purpuram:*  
*Magisque meretricem pudorem, quam aurum*  
*gerere condecet.*  
*Polchrum ornatum turpeis mores peius coeno*  
*conlinunt:*  
*Lepidi mores turpem ornatum facile factis*  
*conprobant*<sup>12</sup>.

AD. "La envidia, querida hermana, nunca apareció en mí, ni los malos sentimientos. Prefiero ser de buena índole que estar engalanada con mucho oro. El oro se encuentra en la suerte, en el natural, las buenas cualidades. Prefiero que se diga que soy buena a que soy bien afortunada. Conviene que la meretriz lleve pudor más que púrpura y está bien que lleve pudor más que oro. La mala conducta mancha una hermosa toilette más que el cieno: las buenas costumbres con sus hechos embellecen fácilmente un pobre atavío".

Observemos que Plauto ha usado aquí palabras muy parecidas a las que puso en boca de Scafa en el fragmento de *Mostellaria* recién citado. Hay un verso repetido textualmente:

*Pulchrum ornatum turpes mores peius coeno conlinunt*

De la misma manera, el dolor que manifiesta en *Cistellaria* la cortesana Selenia cuando ve que los acontecimientos obstaculizan la unión con su amado, está expresado

---

<sup>12</sup> Para este texto se ha seguido la edición Garnier.

con acentos que no son propios de una meretriz:

vv. 59-61

SEL. *Mea excrucior, mea Gymnasium, male mihi est,  
male maceror,  
Doleo ab animo, doleo ab oculis, doleo ab  
aegritudine.  
Quid dicam, nisi stultitia mea me [d] in  
maerorem rapi?*

SEL. "Mi querida Gimnasia, estoy atormentada, me siento mal, mal me consumo, me duele el alma, me duelen los ojos, me duele mi infortunio. ¿Qué puedo decir, sino que por mi necedad soy arrastrada a la tristeza?"

Con respecto a lo que dice Bergson en el sentido de que es un caso de inversión "el niño que pretende dar una lección a sus padres", nos parece un claro ejemplo el que encontramos en *Persa*. Aparece aquí una sensata jovencita bajo el simple nombre de Virgo, hija del inescrupuloso Saturión, quien quiere venderla para dar satisfacción a su estómago. Llama la atención la prudencia y la sabiduría de esta muchacha para hacer entrar en razón a su padre:

vv. 338-351

VIR. *Tuin ventris causa filiam vendas tuam?*

SAT. *Mirum quin regis Philippi causa aut Attali  
te potius vendam quam mea, quae sis mea.*

VIR. *Utrum tu pro ancilla me habes an pro filia?*

SAT. *Utrum hercle magis in ventris rem videbitur!  
meum, opino, imperiumst in te, non in me tibi.*

VIR. *Tua istaec potestas est, pater, verum tamen  
quamquam res nostrae sunt, pater, pauperulae,  
modice et modeste meliust vitam vivere,  
nam ad paupertatem si admigrant infamiae,  
gravior paupertas fit, fides sublestior.*

SAT. *Enim vero odiosa es.*

VIR. *Non sum, neque me esse arbitror,*

*quom parva natu recte praecipio patri.*

VIR. "¿Venderás a tu hija por dar placer a tu  
vientre...?"

SAT. "Sería chocante que te vendiera más por causa  
del rey Filipo o de Atalo que por mí, puesto que  
eres mía".

VIR. "¿Es que me tienes como esclava o como hija?"

SAT. "Acaso parecerá (que te tengo) en interés de mi  
vientre. Yo tengo autoridad sobre ti, creo, no tú  
sobre mí".

VIR. "Tú tienes razón, padre. Pero sin embargo, aun-  
que nuestro patrimonio es probrecito, mejor es  
vivir con moderación, pues si la infamia se acer-  
ca a la pobreza, la pobreza resulta más pesada y  
el prestigio más débil".

SAT. "Pues en verdad eres impertinente".

VIR. "No lo soy, ni considero serlo, aunque soy peque-  
ña, aconsejo bien a mi padre".

Verdaderamente en este diálogo se han subvertido los papeles. El padre inescrupuloso y sin ninguna moral, recibe una verdadera lección de la hija, prudente, sensata y virtuosa.

El rufián que adopta una actitud casi de padre frente a sus pupilas, configura también una situación paradójica. Es el caso del rufián Capadocio en *Curculio*. Cuando le va a hacer entrega a Curculio de Planesia, la joven que ha estado bajo sus garras durante mucho tiempo, le recomien- da al parásito en tono paternal:

vv. 517-518

CAP. *Quaeso ut hanc cures bene sit isti:  
bene ego istam eduxi meae domi et pudice.*

CAP. "Te ruego que la cuides para que esté bien. Yo la  
crié bien en el seno del hogar y con honestidad".

Y más adelante, dirigiéndose a la muchacha que

llora, seguramente por hacer la comedia, agrega, consolador:

vv. 520-521

CAP. *Quid stulta ploras? ne time, bene hercle vendidi  
ego te;  
fac sis bonae frugi sies, sequere istum bellu  
belle.*

CAP. "¿Por qué lloras, tonta? no tengas miedo, te he vendido bien, por Hércules; procura ser una persona de provecho; hermosa sigue a éste hermosamente".

La expresión *vendidi bene* puede tener un doble sentido: o bien que el rufián ha hecho un buen negocio, o que la ha vendido a un dueño honesto.

A través del rastreo realizado que, repetimos, no ha pretendido ser exhaustivo, creemos haber mostrado la frecuencia con que el autor ha manejado el procedimiento de inversión o "mundo al revés", seguramente porque lo consideraba un medio eficaz para suscitar la risa, debido a la paradoja que en todos los casos entraña.

Destacamos asimismo la riqueza y variedad de las situaciones de inversión que nos presenta Plauto y señalamos que quizás el caso más explotado sea el de los esclavos en papel de amos, como verdaderos reyes de la comedia.

Creemos además, de acuerdo con la bibliografía a nuestro alcance, que la inversión como medio para lograr comicidad no ha sido muy estudiada en Plauto, ya que los comentarios en general han apuntado más bien a lo cómico del lenguaje, de los gestos; a resaltar los equívocos, las rupturas de la ilusión dramática, la tipificación de los personajes, la caricatura y la parodia.

## AQUILES. HEROE DE HEROES

*Hortencia Dora Larrañaga de Bullones*

Todo lector moderno de la *Iliada*, después de adentrarse y gozar del mundo homérico, después de maravillarse con su poesía, su fuerza, su dramatismo, su belleza, su humanidad, puede quedar inquieto respecto al héroe homérico y su mundo.

Sin duda, el heroísmo plasmado por Homero posee sus leyes rigurosas y tiene su paradigma en la figura de Aquiles. No obstante, surgen incontenibles los interrogantes sobre cuáles son esas leyes que se nos escapan: por qué es Aquiles y no Héctor, tan querible a los dioses y a los hombres, también a nuestros sentimientos, el arquetipo de héroe; hasta dónde en el espacio y en el tiempo, tiene vigencia este ideal heroico griego; cuál es su mensaje para hoy, si es que tiene algo que transmitirnos, o si es sólo un deslumbrante resplandor sin consistencia.

Desde nuestra perspectiva, moderna y cristiana, la actitud del máximo héroe griego, Aquiles, es egoísta. No podemos entender que por motivos personales abandone la lucha en la que está comprometida toda Grecia. Sin

embargo, sería injusto juzgar desde nuestra época, con sus códigos y valores, aquel mundo de hace dos mil ochocientos años, un mundo guerrero y caballeresco, un mundo heroico. Necesitamos conocer sus ideales, sus leyes, su moral. Necesitamos trazar el perfil del héroe homérico y juzgar al Pelida según sus rasgos.

En esta exposición intentaremos reflexionar sobre estos temas y dar una respuesta a partir del análisis textual de la *Iliada*. Estableceremos las exigencias de ese mundo caballeresco o iremos viendo, punto por punto, cuál es la conducta de Aquiles, si se adecua o no a ellas.

1- En Homero, el hombre por antonomasia es el que responde al concepto de *areté*<sup>1</sup>. No existe en la lengua castellana un vocablo equivalente a la *areté* griega. Se la traduce por 'virtud', pero este exclusivo sentido moral empobrece su contenido.

La palabra *areté* (ἀρετή) proviene de la raíz \*αρ<sup>2</sup>, cuya significación es adaptar, ajustar perfectamente.

La *areté* caballeresca significa pues etimológicamente

---

1 Para profundizar el sentido de la *areté*, una lectura básica, a la que nos ceñiremos, es: W. JAEGER, *Paideia*. Libro I, "La primera Grecia". México, Fondo de Cultura Económica, 1962. pp. 17-29.

2 De esta misma raíz proceden numerosos vocablos, en los que predomina el sentido de ensamble, de adaptación justa. Por ejemplo:

ἀραρίσκω: ajustar, adaptar prácticamente.

ἄρμόζω = ἀρμόττω: acomodar, unir, poner de acuerdo.

ἀρέσκω: agradar, dar placer, ser gustoso, adaptarse al gusto.

ἁρμονία: adaptación perfecta, precisa; justa proporción, coherencia entre las partes.

ἄρμα: carro de guerra enganchado a dos caballos, tiro con dos ruedas que se adaptan a un eje.

ἄρθρον: articulación, juntura, que adapta, que junta.

ἄρα: partícula que 'ajusta' lo siguiente con lo dicho en la oración anterior, por consiguiente.

ἄριστος: el mejor, muy bueno, excelente, perfectamente adaptado a lo que debe ser.

'adaptación perfecta'. Es la adaptación perfecta del ser, de toda la existencia de un hombre a la idea primigenia, perfecta, que Dios se ha forjado de él al crearlo. La *areté* es la realización, la puesta en acto de todas las potencias de ese ser, de ese hombre; ella abarca al hombre total. Fénix, el pedagogo de Aquiles, le dice, en el canto IX de la *Ilíada*, que Peleo se lo envió:

Τοῦνεκά με προέηκε, διδασκόμεναι τάδε πάντα,  
μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι, πρηκτιῆρά τε ἔργων.

II. IX. vv. 442-3

"Por esto te envió a mí, para que te enseñara todas estas cosas, a ser decidor de palabras y realizador de acciones".

Estos versos aportan los dos elementos básicos de toda educación humana y sintetizan, a la vez, el doble ideal del caballero perfecto: ser orador y guerrero. El dominio de la palabra implica la soberanía del espíritu y la realización de acciones gloriosas, el dominio y la destreza física.

La educación del héroe homérico debe ser, por tanto, total, armoniosa, abarcar lo físico y lo espiritual, lo interior y lo exterior del hombre. De este modo se corresponde con el *καλὸς κάγαθός* ("bello y bueno, excelente") de los tiempos clásicos y con el *mens sana in corpore sano* de los latinos.

El doble ideal del caballero noble de la época de Homero está encarnado en Aquiles. En él se da la suma recapitulación de las dos cualidades; en Ulises predomina la palabra, en Ajax, la acción.

1.1. El héroe homérico debe ser físicamente armonioso como resultado de su ejercitación en la palestra, diestro en el manejo de las armas, del escudo, de los carros de guerra, experto en los ejercicios caballerescos (la caza, la equitación, la jabalina), idóneo en la cirugía y farmacopea, hábil en el dominio de su cuerpo, en la plasticidad y armonía de sus movimientos.

Así, Héctor manifiesta con orgullo este adiestramiento:

οἷδ' ἐπὶ δεξιᾷ, οἷδ' ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν  
ἀζαλέην, τό μοί ἐστι ταλαύρινον πολεμίζειν·  
οἷδα δ' ἐπαΐξαι μόθον ἵππων ᾠκείων·  
οἷδα δ' ἐνὶ σταδίῃ δηΐψ μέλπεσθαι Ἄρηϊ.

//. VII, vv. 238-241

"sé mover a diestra y siniestra la seca piel de bueyes que tengo para luchar denodadamente, sé lanzarme al ardor del combate de prestos carrros y sé deleitar a Ares en el cruel estadio de la guerra".

Aquiles es físicamente armonioso, con pleno dominio de su cuerpo. Esta armonía la traduce Homero en el brillante resplandor con que envuelve su figura. Todo en él es excelencia, todo en él es luminosa energía fulgurante. El poeta nos lo acerca no a través de descripciones directas o frías especulaciones, sino por la admiración que entraña un comentario o por la impresión que de él tienen sus compañeros, sus enemigos, o bien a través de sus propios comentarios o de su mismo accionar.

La belleza de Eácida abarca su cuerpo, su valor y su armadura.

Resplandece Aquiles físicamente por su juventud. Es el más joven y bello de los aqueos todos. Afirma de sí mismo:

Οὐχ ὄρας, οἷος κάγω καλός τε μέγας τε;

//. XXI, v. 108

"¿No ves cómo soy yo también en belleza y talla?"

Cuando cae Patroclo vencido por Héctor, el poeta describe el casco de Aquiles que rueda por el polvo, manchado de sangre. Y sus palabras sobre él hablan más elocuentemente que cualquier descripción sobre su valor y hermosura:

.....Πάρος γε μὲν οὐ θέμις ἦεν,  
ἵππόκομον πῆληκα μιαίνεσθαι κονίησιν·

ἀλλ' ἀνδρὸς θείοιο κάρη χαρῖεν τε μέτωπον  
ῥύετ'. Ἀχιλλῆος·.....

//. XVI, vv. 796-9

"... Jamás antes había sido permitido por el destino que el casco adornado con crines de caballo se manchara en el polvo, pues protegía la cabeza y la hermosa frente del divino varón, Aquiles. . ."

Su fuerza y su belleza, enlazadas, resplandecen aun en las amenazas del río Escamandro, que irritado con el Pelida, lo persigue por la llanura troyana:

Φημὶ γὰρ οὐτε βίην χραισμησέμεν, οὐτε τί εἶδος,  
οὐτε τὰ τεύχεα καλᾶ,.....

//. XXI, vv. 316-7

"Creo que no le serán útiles ni su fuerza, ni su hermosura, ni sus magníficas armas,..."

Nuestros ojos, con los ojos del anciano Príamo, conocedor de tantas bellezas, Helena entre ellas, lo contemplan largamente, maravillados, en la tienda de los mirmidones:

ἦτοι Δαρδανίδης Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλλῆα.  
ὅσος ἔην οἷός τε· θεοῖσι γὰρ ἄντα ἔφκει.

//. XXIV, vv. 629-630

"en verdad, Príamo Dardánida admiraba a Aquiles, su estatura, su aspecto; pues de frente, se parecía a los dioses".

El poeta subraya la magnificencia de su porte y la gracia de su rostro, en el ritual de dolor cuando el guerrero conoce la muerte de su amigo amado:

.....χαρῖεν δ' ἦσχυνε πρόσωπον·

II. XVIII, v. 24

"... (El héroe) afeó el gracioso rostro;"

Αὐτὸς δ' ἐν κονίῃσι μέγας μεγαλωστί ταυσοθεῖς  
κεῖτο, .....

II. XVIII, vv. 26-27

"Y él yacía en el polvo, gigantesco, abarcando un extenso espacio,..."

Homero extiende la perfección y la belleza de Aquiles a otras partes de su cuerpo, a la cabellera, a sus manos, a sus ojos y a su voz. Un elemento común en todas ellas es el esplendor. Resplandece Aquiles en el fulgor de su blonda cabellera:

στὰς ἀπάνευθε πυρῆς ξανθὴν ἀπεκείρατο χαίτην,  
τὴν δα Σπερχεῖῳ ποταμῷ τρέφε τηλεθόωσαν·

II. XXIII, vv. 141-2

"separándose de la pira, se cortó la rubia cabellera, que conservaba espléndida para el río Esperquio;"

Y Aquiles es llama por la fuerza destructora de sus manos, manos fuertes, incansables, terribles, homicidas... El Pelida resplandeciente, inasible al enemigo, ágil y fuerte, devastador en el campo de batalla, es la belleza y fulgor de la llama, su inasibilidad, su movilidad continua y su fuerza destructora. Y junto a la llama inalcanzable y movidiza, contrastando poderosamente, la dureza, el poderío del hierro, también reluciente, que insinúa la fortaleza incommovible del héroe.

Τῷ δ' ἐγὼ ἀντίος εἶμι, καὶ εἰ πυρὶ χειρᾶς ἔοικεν,  
εἰ πυρὶ χειρᾶς ἔοικε, μένος δ' ἀΐθωνι σιδῆρῳ.

II. XX, vv. 371-372

"Yo me enfrentaré a él, aunque por su manos sea semejante a la llama, aunque por sus manos se parezca al fuego y por su fortaleza, al reluciente hierro".

Si es sugestiva e insólita la comparación de Aquiles con la llama por sus manos, lo es también la semejanza de sus ojos con ella. Mientras el héroe viste la reluciente y flamante armadura, regalo de Hefesto, para salir en busca del matador de Patroclo, sus ojos como un rayo o una centella, despiden chispas de ira y de dolor:

.....τὼ δὲ οἱ ὄσσε  
λαμπέσθην, ὥσει τε πυρὸς σέλας·.....

II. XIX. vv. 365-366

"... y sus ojos centellearon como el esplendor de la llama; ..."

Asimismo, el resplandor se expande fantásticamente de la voz sonora, amplificadas y broncíneas de Aquiles. Homero recurre para describirla a la trompeta, el instrumento más brillante y de mayor sonoridad metálica. Oímos onomatopéyicamente su resonancia, cortada y rápida, en la repetición de la mitad de un verso, intercalado (vv. 222 y 224) ὦς δ' ὄτ' ἀριζήλη φωνή; en la reiteración, al final de dos versos seguidos (vv. 224 y 225), del vocablo Αἰακίδαο, sonoro y retumbante; en la sucesión y variedad de sonidos vocálicos; en la colocación del eufónico término σάλπιγξ al final del verso. Escuchamos, además en una sinestesia perfecta, el sonido coloreado de su voz, voz de bronce, brillante y amarilla, resplandeciente, resonante y estridente como la trompeta.

ὦς δ' ὄτ' ἀριζήλη φωνῆ, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ·  
ἄστυ περιπλομένων δηῖων ὑπο θομοραϊστέων·  
ὦς τότε ἀριζήλη φωνῆ γένητ' Αἰακίδαο.  
Οἱ δ' ὦς οὖν ἄιον ἕπα χάλκεον Αἰακίδαο,  
πᾶσιν ὀρίνθη θυμός·

II. XVIII. vv. 219-223

"Como cuando es brillante la voz cuando grita la trompeta si cercan la ciudad enemigos que la vida quitan, así fue brillante entonces la voz del Eácida. Y cuando ellos escucharon la voz del héroe, a todos se les conturbó el corazón".

La belleza y perfección del Pelida se extienden también a su armadura, fabricada por un dios. Nuevamente el poeta recurre a brillantes símiles para hacernos ver su fulgurante figura. Cuando va en seguimiento de Héctor, en el campo troyano, lo distingue primero Príamo, como un astro esplendoroso, pero funesto, oponiendo su fulgor a los resultados de su acción asoladora.

παμφαίνονθ' ὡστ' ἀστέρ', ἐπεσσύμενον πεδίοιο,  
ὅς ῥά τ' ὀπώρας εἶσιν· ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαὶ  
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἄστρασι νυκτὸς ἀμολγῶ·  
ὄντε κύν' Ὀρίωνος ἐπίκλησιν καλέουσιν·  
λαμπρότατος μὲν ὅδ' ἔστι, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,  
καί τε ψέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν·  
ὡς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θεόντος.

II. XXII. vv. 26-32

"lanzándose sobre la llanura, resplandeciente como el astro que viene durante el otoño; y sus brillantes rayos aparecen entre muchas estrellas en lo más profundo de la noche y que recibe el nombre de perro de Orión; que es el más brillante, pero que constituye una señal funesta, pues trae excesivo calor a los míseros mortales, así brillaba el bronce sobre su pecho, mientras éste corría".

Al fuego, al sol o al lucero de la noche se asemeja su armadura:

.....ὃ δέ οἱ σχεδὸν ἦλθεν Ἀχιλλεύς.  
.....

.....  
 ..... ἀμφὶ δὲ χαλκὸς ἐλάμπετο εἵκελος αὐγῆ  
 ἢ πυρὸς αἰθομένου, ἢ ἡελίου ἀνιόντος.

//. XXII, vv. 131-135

".... Aquiles se le acercó, ..... a su alrededor,  
 el bronce brillaba semejante al esplendor del encendido  
 fuego o del sol naciente".

οἶος δ' ἀστὴρ εἴσι μετ' ἀστρασι νυκτὸς ἀμολγῶ  
 ἔσπερος, ὅς κάλλιστος ἐν οὐρανῶ ἴσταται ἀστὴρ·  
 ὡς αἰχμῆς ἀπέλαμπ' εὐήκεος, ἦν ἄρ' Ἀχιλλεύς  
 πάλλεν δεξιτερῆ, .....

//. XXII, vv. 317-320

"como el Véspero, que se levanta en el cielo como  
 el más bello astro, va entre las estrellas en la oscuri-  
 dad de la noche, de tal modo resplandecía la luz  
 de la aguda punta de la lanza que en la diestra blandía  
 Aquiles..."

ὣς δ' ὅτ' ἂν ἐκ' πόντοιο σέλας ναύτησι ψανῆ  
 καιομένοιο πυρός· .....

.....  
 .....

ὡς ἂπ' Ἀχιλλῆος σάκεος σέλας αἰθέρ' ἴκανε  
 καλοῦ, δαιδαλέου. Περὶ δὲ τρυφάλειαν αἰείρας  
 κρατὶ θέτο βριαρῆν· ἠδ' ἀστὴρ ὡς ἀπέλαμπεν  
 ἵππουρις τρυφάλεια· .....

//. XIX, vv. 375-382

"Como cuando desde el mar aparece a los navegantes  
 el resplandor del fuego encendido; ..... así el  
 resplandor del hermoso y labrado escudo de Aquiles  
 llegaba al éter. Habiéndolo levantado, colocó en

su cabeza el fornido casco; la cimera de cola de caballo brillaba como un astro..."

Junto con la belleza y armonía de su cuerpo, Aquiles ha recibido el don del vigor corporal. Lo reconocen sus compañeros y hasta el mismo irritado Agamenón:

Εἰ μάλα καρτερός ἐσσι, θεός που σοὶ τόγ' ἔδωκεν.

//. I. v. 178

"Si eres muy poderoso, un dios te lo dio".

Lo afirman también sus enemigos. El troyano Agenor, vacilando sobre lo que debe hacer, si enfrentarlo o huir, piensa:

οὐκέτ' ἔπειτ' ἔσται θάνατον καὶ Κῆρας ἀλύξαι·  
λίην γὰρ κρατερός περὶ πάντων ἔστ' ἀνθρώπων.

//. XXI. vv. 565-566

"y ya no me será posible apartar la muerte y el destino, pues Aquiles es el más fuerte de todos los hombres".

Estos dones otorgados por la divinidad han sido perfeccionados con un adecuado y esforzado adiestramiento, alcanzando de este modo la plenitud de su naturaleza. Es diestro en el manejo de la espada, del escudo y de la lanza. Sólo por él podía ser manejada su pica, regalo de Quirón a su padre Peleo.

Ἔγχος δ' οὐχ ἔλετ' οἶον ἀμύμονος Αἰακίδαο,  
βριθὺ, μέγα, στιβαρόν· τὸ μὲν οὐ δύνατ' ἄλλος  
πᾶλλειν, ἀλλὰ μιν οἷος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεύς·  
Ἀχαιῶν

//. XVI. vv. 140-142

"(Patroclo) sólo dejó la lanza, grande y fornida del eximio Eácida; que no podía blandir ningún otro de los aqueos, sino que Aquiles era el único que podía hacerlo;"

Este mismo requisito es válido para la conducción de su carro y sus corceles inmortales:

ἵππων Αἰακίδαο δαΐψρονος· οἱ δ' ἄλεγεινοὶ  
ἀνδράσι γε θνητοῖσι δαμῆμεναι ἢ δ' ὀχέεσθαι,  
ἄλλω γ' ἢ Ἀχιλλῆϊ, τὸν ἀθανάτη τέκε μήτηρ.

II. X, vv. 402-404

"los caballos del belicoso Eácida! Difícil es para los mortales dominarlos o ser llevados por ellos, excepto para Aquiles al que engendró una madre inmortal".

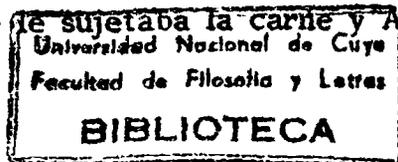
Pero su entrenamiento alcanza esferas distintas de las del arte marcial. Así Aquiles es un experto en el arte culinario. Su destreza para trozar la carne, ponerla en los asadores y distribuirla es admirable.

τῷ δ' ἔχεν Αὐτομέδων, τάνυεν δ' ἄρα δῖος Ἀχιλλεύς·  
καὶ τὰ μὲν εὖ μίστυλλε καὶ ἀμψ' ὀβελοῖσιν ἐπειρεν·

.....  
Αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ πῦρ ἐκάη καὶ ψλὸξ ἐμαράνθη,  
ἀνθρακιῆν στορέσας ὀβελούς ἐψύπερθε τάνυσσεν·  
πάσσε δ' ἄλὸς θείοιο, κρατευτάων ἐπαείρας.  
Αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ὤπτησε καὶ εἰν ἔλεοῖσιν ἔχευεν,  
Πάτροκλος μὲν σῖτον ἔλῶν ἐπένειμε τραπέζῃ,  
καλοῖς ἐν κανέοισιν· ἀτὰρ κρέα νεῖμεν Ἀχιλλεύς.

II. IX, vv. 209-217

"Automedonte se sujetaba la carne y Aquiles la cortó.



la dividió perfectamente y la ensartó en los asadores ..... Y luego, consumido el fuego y muerta la llama, extendió las brasas, colocó encima los asadores, levantándolos con piedras, y sazonó la carne con la divina sal. Después que la asó y sirvió en las tablas, Patroclo, colocando el pan en hermosas canastillas, lo repartió en la mesa; y Aquiles distribuyó la carne".

Asimismo, el Pelida es hábil y entendido en el arte de la medicina<sup>3</sup>. El buen centauro Quirón le había transmitido sus conocimientos, y él, a su vez, los había enseñado a Patroclo. Así lo afirma Eurípilo al suplicarle a Patroclo que le cure sus heridas.

Ἄλλ' ἐμὲ μὲν σὺ σώσον, ἄγων ἐπὶ νῆα μέλαιναν·  
μηροῦ δ' ἔκταμ' οἰστοῖν, ἀπ' αὐτοῦ δ' αἶμα κελαινὸν  
νίζ' ὕδατι λιαρῶ· ἐπὶ δ' ἤπια φάρμακα πάσσε,  
ἔσθλα, τὰ σε προτί ψασιν Ἀχιλλῆος δεδιδάχθαι,  
ὅν χεῖρων ἐδίδαξε, δικαιοτάτος Κενταύρων·

//. Xi, vv. 828-832

"Pero sálvame, llevándome a la negra nave; arráncame la flecha del muslo, lava con agua fresca la negra sangre de él y extiende allí calmantes y salutíferas drogas, que, según dicen, te fueron enseñadas por Aquiles, al que instruyó Quirón, el más justo de los Centauros;"

El dominio total de su cuerpo, admirablemente dotado y ejercitado, se revela en la velocidad de sus pies, veloces aunque soporten la pesada armadura, coraza, yelmo, grebas, espada, escudo y lanza; agilidad que se plasmó en el epíteto que lo tipifica πῶδας ὠκύς, 'rápido de pies', 'el de pies alados', o 'el de los pies veloces'.

Πηλείδης δ' ἐπόρουσε ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθῶς

---

3 Henri - Irénée MARROU. Historia de la educación en la antigüedad. Bs. As. Eudeba, 1965, p. 8.

Ἦύτε κίρκος ὄρεσφιν, ἐλαφρότατος πετεηνῶν,  
ῥηϊδίως οἴμησε μετὰ τρήρωνα πέλειαν·

.....

.....

ὡς ἄρ' ὄγ' ἐμμεμαῶς ἰθὺς πέτεται.....

II. XXII. vv. 138-143

"Y el Pelida, confiado en sus pies ligeros, se lanzó con violencia contra él. Como en el monte el gavián, la más ligera de las aves, se lanza fácilmente tras la tímida paloma ..... así volaba furioso en línea recta".

En primera instancia, la *areté* homérica hace referencia al vigor corporal y a la destreza guerrera, ligados íntimamente a la valentía. Estos tres elementos primarios de la *areté* homérica se dan con plenitud en Aquiles.

1.2. El héroe debe ser psíquicamente armonioso, con profundo sentido de la responsabilidad y el deber, hábil para hablar y discutir en el ágora, para dialogar en los banquetes, para tocar un instrumento musical, bailar y cantar, capaz de desplegar la más refinada de las cortesías, aún en el combate, ser bueno en sus sentimientos...

Aquiles, aunque el más joven de los guerreros, tiene un profundo sentido de la responsabilidad y sabe tomar con prontitud sus decisiones. Es a instancia suya que se convoca a asamblea para buscar una solución al problema acuciante de la peste. Y allí demuestra una excelente experiencia en las juntas.

.....ἵνα τ' ἄνδρες ἀριπρεπέες τελέθουσιν.

II. IX. v. 441

"donde los varones se hacen ilustres".

Es el joven Aquiles quien brinda su apoyo al más débil, a Calcas Testórida, e impetuoso, no teme ofender

con su actitud aun al rey más poderoso, a Agamenón Atrida:

θαρσήσας μάλα εἶπε θεοπρόπιον ὅ τι οἶσθα.  
.....  
.....  
οὔτις ἔμευ ζῶντος καὶ ἐπὶ χθονὶ· δερκομένοιο  
σοὶ κοίλης παρὰ νηυσὶ βαρείας χειῖρας ἐποίησε  
σμπάντων Δαναῶν· οὐο' ἦν Ἀγαμεμνονα εἶπης,  
ὅς νῦν πολλὸν ἄριστος Ἀχαιῶν εὔχεται εἶναι.

//. I, vv. 85-91

"Di, deponiendo todo temor, el vaticinio que sabes  
..... ninguno de los dánaos pondrá sobre ti sus  
pesadas manos, junto a las cóncavas naves, mientras  
yo viva y vea luz sobre la tierra, aunque hablaras  
de Agamenón, que ahora blasona de ser el más ex-  
celente de los aqueos".

Maneja palabras y razones tanto como su lanza  
y su espada, según lo pone de manifiesto en el canto IX.  
Y es justo al distinguir entre la culpa que le corresponde  
a Agamenón y la inocencia de sus servidores, que deben  
cumplir sus órdenes:

Χαίρετε, κήρυκες, Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,  
ἄσσον ἴτ'· οὔτι μοι ὑμεσὲς ἐπαίτιοι, ἀλλ' Ἀγαμέμνων,  
ὃ σψῶϊ προΐει Βρισηΐδος εἵνεκα κούρης.

//. I, vv. 334-336

"Salud, ¡heraldos, mensajeros de Zeus y de los hom-  
bres!, acercaos, pues para mí no sois vosotros los  
culpables, sino Agamenón que os envía por la joven  
Briseida".

Comprensión, respeto, amor y gentileza hacia la  
funesta vejez revela su gesto de ofrecer a Néstor, el anciano  
caballero geranio, un premio, aunque no había intervenido  
en los juegos en honor de Patroclo:

Τῆ νῦν, καί σοι τοῦτο, γέρον, κειμήλιον ἔστω,  
 Πατρόκλοιο τάφου μνήμ' ἔμμεναι. Οὐ γὰρ ἔτ' αὐτὸν  
 ὄψει ἐν Ἀργείοισι· δίδωμι δέ τοι τόδ' ἄεθλον  
 αὐτῶς· οὐ γὰρ πύξ γε μαχήσεαι, οὐδὲ παλαίσεις.  
 οὐδέ τ' ἄκοντιστῶν ἐσδύσεαι, οὐδὲ πόδεσσιν  
 θεύσεαι· ἤδη γὰρ χαλεπὸν κατὰ γῆρας ἐπέιγαι.

//. XXIII. vv. 618-623

"Toma ahora, anciano, que también tengas tú este presente, que sea un recuerdo de los funerales de Patroclo. Pues a él no lo volverás a ver entre los argivos; te doy el premio este justamente pues no pelearás con los puños, ni lucharás, ni intervendrás en el combate de jabalina ni correrás en las carreras pedestres; porque ya te abruma la difícil vejez".

Aquiles ha elevado a la excelencia todas sus posibilidades. Su adaptación al "deber ser" incluye también el arte. Homero nos lo hace ver apartado de su oficio guerrero. Nos hace penetrar en la tienda del Eácida, para revelarnos su interior, dolorido, implacable, al que intenta aliviar con el canto.

Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην·  
 τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ,  
 καλῆ, δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν·  
 τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων, πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·  
 τῆ ὄγε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

//. IX. vv. 185-189

"Y llegaron a las tiendas y naves de los mirmidones; hallaron a Aquiles deleitándose en su corazón con una melodiosa lira labrada, hermosa, arriba, el puente era de plata; a ella tomó de entre los despojos cuando destruyó la ciudad de Eetión; con ella recreaba su ánimo y cantaba la gloria de los hombres".

La *areté* caballeresca comprende la vida toda del hombre, su actuar de cada momento con lo mejor y más excelente de sí mismo.

II. La *areté* designa la excelencia<sup>4</sup> humana, unida estrechamente a cualidades heredadas de la nobleza. Dice Jaeger<sup>5</sup> que la *areté* es el atributo propio de la nobleza; "señoría y *areté* se hallaban inseparablemente unidos". Cuando un noble es tomado prisionero y hecho esclavo, pierde algo más que su condición social, se pierde a sí mismo, deja de ser él:

Ἡμῖσι γάρ τ' ἀρετῆς ἀποαίνυται εὐρύοπα Ζεὺς  
ἀνέρος, εὖτ' ἄν μιν κατὰ δούλιον ἦμαρ ἔλθῃσιν.

*Od.* XVII, vv. 322-323

"El largovidente Zeus quita la mitad de la *areté* del hombre, el mismo día que lo toma como esclavo".

El hombre común no tiene *areté* por extraordinario que sea:

Ὅν δ' αὖ δῆμου τ' ἀνδρα ἴδοι βοόωντά τ' ἐφεύροι,  
τὸν σκήπτρῳ ἐλάσασκεν δμοκλήσασκέ τε μύθῳ.  
Δαιμόνι', ἀτρέμας ἦσο, καὶ ἄλλων μῦθον ἄκουε,  
οἱ σέο φερτεροί εἰσι· σὺ δ' ἀπτόλεμος καὶ ἀναλκίς.  
οὔτε ποτ' ἐν πολέμῳ ἐναρίθμιος οὔτ' ἐνὶ βούλῃ.

*Il.* II, vv. 198-202

"Al hombre del pueblo que veía gritando y lo alcanza-

---

4 El término "excelencia" procede del latín excellētia y éste del griego ἐκ (de, desde, fuera de) + σκέλος (piernas de un hombre o de un animal, partes iguales de una máquina, de un discurso. De aquí deriva otra significación τὰ σκέλη: los muros). La excelencia indica que se está fuera de los límites normales del hombre, fuera de sus muros, en un impulso hacia la perfección, sin caer en ὕβρις. La excelencia tiende a alcanzar, desarrollándolo, lo mejor del ser humano. La Real Academia Española define la excelencia como "la superior calidad o bondad que constituye y hace digna de singular aprecio y estimación en su género una cosa".

5 Werner JAEGER, op. cit. libro I, Cap. I. p. 21.

ba, dábale con el cetro y le increpaba con palabras: 'Desdichado, mantente quieto y escucha la palabra de los otros que son más fuertes que tú; tú, débil e incapaz para la guerra, no eres estimado ni en el combate ni en el consejo".

Ni el esclavo ni el hombre común podían alcanzar la *areté* puesto que no tenían la libertad ni la posibilidad de desarrollar sus capacidades y lograr la realización, la perfección de su ser.

La excelencia humana y divina se aúnan en la prosapia intachable de Aquiles. Su madre es Tetis, una diosa, hija de nereos, el anciano dios del mar; y su padre es Peleo, rey de Ptía, descendiente a su vez de Eaco, hijo del Cronida Zeus.

αὐτὰρ ἐγὼ γενεὴν μεγάλου Διὸς εὖχομαι εἶναι.  
τίκτε μ' ἀνὴρ πολλοῖσιν ἀνάσσων Μυρμιδόνεσσιν,  
Πηλεὺς Αἰακίδης· ὃ δ' ἄρ' Αἰακὸς ἐκ Διὸς ἦεν.

II. XXI, vv. 187-189

"...pero yo me jacto de ser de la familia del gran Zeus. Me engendró un varón que reina sobre muchos mirmidones, Peleo, hijo de Eaco. Y Eaco era hijo de Zeus".

Noble, reluciente, ilustre, extraordinario es asimismo todo lo que pertenece a Aquiles. Sus armas, fabricadas por Hefesto a pedido de su madre, poseen un halo mágico. Cuando Tetis coloca en el suelo la armadura esplendente, recién fabricada.

.....τὰ δ' ἀχέβραχε δαίδαλα πάντα.  
Μυρμιδόνας δ' ἄρα πάντας ἔλε τρόμος. οὐδέ τις ἔτιλη  
ἀντιὴν εἰσιδέειν, ἀλλ' ἔτρεσαν.....

II. XIX, vv. 13-15

"esta, toda labrada, retumbó. A todos los mirmidones

les sobrevino un temblor, ninguno se atrevió a mirarla de frente, sino que se escondieron espantados . . . ."

Sin embargo, Aquiles, habituado a convivir con los prodigios, con los dones de los dioses, "se gozaba teniendo en las manos el espléndido presente". Lleno de admiración dice a su madre:

Μῆτερ ἐμῆ, τὰ μὲν δῖπλα θεὸς πόρεν, οἷ' ἐπειρικὲς  
ἔργ' ἔμεν ἀθανάτων, μηδὲ βροτῶν ἄνδρα τελέσσαι.

II. XIX. vv. 21-22

"¡Madre mía!, el dios te entregó las armas como es conveniente que sean las obras de los inmortales y como ningún humano puede realizarlas".

Su lanza, que entre todos los aqueos sólo él podía manejar, "había sido cortada de un fresno de la cumbre del Pelión y regalada por Quirón al padre de Aquiles".

Y sus caballos son Janto y Balio, "los veloces caballos inmortales que a Peleo dieron los dioses, como espléndido presente".

Es de oro la urna que le dio su madre para guardar en ella, cuando muera, sus cenizas<sup>6</sup> junto con las de su amigo Patroclo.

ὄσ δὲ καὶ ὀστέα νῶϊν δμῆ σορὸς ἀμφικαλύπτοι,  
χρύσεος ἀμφιφορεὸς, τὸν τοι πόρε πότνια μήτηρ.

II. XXIII. vv. 91-92

"...y así también, una misma urna, el ánfora de oro que te dio tu venerable madre, guarde nuestros huesos".

III- La herencia recibida no excluye el esfuerzo individual

---

<sup>6</sup> Observamos que el texto dice ὀστέα, huesos, aunque sabemos que el cuerpo de Patroclo será quemado en un pira y sus cenizas, recogidas en una urna provisoria.

ni el fracaso. "Lo que heredaste de tus antepasados, conquísalo para poseerlo", nos dice también Ortega y Gasset.

Para mantener el renombre heredado de sus antepasados nobles y la preeminencia adquirida por su propio esfuerzo, el héroe homérico está sometido a una constante superación, sin tregua, sin pausa, en la guerra y en la paz.

Sin embargo, su impulso va más allá del simple mantenimiento de su *areté*. El noble guerrero pretende conquistar el primer lugar, intenta *ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων* "ser superior a los demás", ser *primus inter pares*, el primero entre sus iguales.

Πηλεὺς μὲν ᾗ παιδὶ γέρων ἐπέτελλ' Ἀχιλλῆϊ  
αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων.

Il. XI, vv. 783-784

"El anciano Peleo recomendaba a su hijo Aquiles que prevaleciera siempre y fuera superior a los demás".

IV- El impulso fundamental de la moral homérica, agonal, proviene del honor.

El criterio supremo de este honor, según Bowra<sup>7</sup>, "es la dignidad humana. Todo lo que la disminuye es deshonoroso; todo lo que la aumenta, honroso".

Y Jaeger<sup>8</sup> asegura que "la sed de honor era en ellos simplemente insaciable. Es natural y se da por supuesto, que los más grandes héroes y los príncipes más poderosos demanden un honor cada vez más alto".

V- En este mundo donde reina la *areté*, íntimamente ligados, el honor y su recompensa material terminan identificándose en su designación: *γέρας*<sup>9</sup>. Ningún héroe puede quedar privado

7 C. M. BOWRA. La aventura griega. Trad. de Luis Gil. Madrid, Ed. Guadarrama, 1960. Cap. II, "La perspectiva heroica".

8 W. JAEGER. op. cit. p. 25.

9 *γέρας* significa señal de honor, premio de honor, prenda honorífica y también, honor, privilegio.

del premio a su valor, a su honor. Por otra parte, estos premios constituían su fuente más significativa de riquezas. La fortuna de los nobles, incrementada por el botín de guerra, les permitía prepararse adecuadamente para la guerra, equiparse con armas, corazas, caballos, carros, equipos muy costosos pero eficaces para defender a su pueblo en épocas de guerra. Durante la paz, la riqueza les permitía gobernar tranquilamente sobre los suyos y gozar del ocio<sup>10</sup> fructífero.

La negación del honor o de su recompensa constituían para un héroe el más grande infortunio.

Una y otra vez subraya Homero el valor inapreciable que representa Aquiles para el ejército griego:

a) por su ímpetu guerrero para combatir al enemigo,

..... οὐ γὰρ σφισι πῆμα μέγιστον.

Il. XXII, v. 288

"...pues tú eres el mayor azote para ellos".

b) por su capacidad para emprender empresas y conquistar ciudades. Aquiles es llamado Ἀχιλλῆα πολίπορθον "asolador de ciudades". Según el canto IX, vv. 327-328, conquistó doce ciudades por mar y once por tierra, "en la fértil región troyana". Estas conquistas reportan grandes ganancias para él y sus aliados.

c) porque es el mejor de todos los aqueos: ἄριστος Ἀχαιῶν.

Sin embargo, valiéndose "por muchos" (ἀντί νυ πολλῶν λαῶν ἐστὶν ἀνὴρ, Il. IX, vv. 116-117), siendo "el más fuerte de todos los hombres" (λίην γὰρ κρατερὸς περὶ πάντων ἔστ')

---

10 El término σχολή posee en griego dos significados: 1º detención, ocio, reposo, descanso. 2º escuela. Procede de la raíz (σ)χε, (σ)οχ (σ)χ: tener, adquirir, poseer. El que posee riquezas puede entregarse al ocio, porque está libre del trabajo servil; puede, por tanto, recibir educación.

ἀνθρώπων. // XXI, v. 566) y un "poderosísimo varón (ἄνδρα ψέριστον. // IX, v 110), convertido en un "fuerte antemural para todos los aqueos en el pernicioso combate" (ὄς μέγα πᾶσιν ἕρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο. // I, vv. 283-4), en el "más portentoso de todos los hombres" (πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν, // I, v. 146), no es codicioso: todo lo ganado con esfuerzo lo entrega para ser repartido. Y aunque su recompensa no está de acuerdo con sus actos heroicos, igualmente le es grata, porque puso en la lucha lo mejor de sí mismo.

Pero ahora Aquiles, lo afirma Tetis, es el héroe de "más breve vida y a la vez el más infortunado de todos" (νῦν δ' ἅμα τ' ὠκύμορος καὶ οἴζυρος περὶ πάντων ἔπλεο. // I, vv. 417-418). Sufre la mayor de las tragedias, pues al arrebatarle su recompensa, Agamenón lo privó de su honor.

Homero nos descubre el fondo de su ser, endurecido por la pasión, por la injusticia y el menosprecio recibidos:

.....  
 ἀλλὰ τόδ' αἶνὸν ἄχος κραδίην καὶ θυμὸν ἰκάνει,  
 σππότε δὴ τῶν δμοῖον ἀνὴρ ἐθέλησιν ἀμέρσαι,  
 καὶ γέρας ἅψ ἀφελέσθαι, δ' τε κράτει προβεβήκη.  
 .....

Κούρην ἦν ἄρα μοι γέρας ἔξελον υἷες Ἀχαιῶν,  
 .....  
 τὴν ἅψ ἐκ χειρῶν ἔλετο κρείων Ἀγαμέμνων  
 Ἀτρεΐδης, ὡσεὶ τιν' ἀτίμητον μετανάστην.

// XVI, vv. 52-59

"... sino que este terrible dolor llega a mi corazón y a mi alma cuando un hombre quiere privar a su igual y arrebatarle la recompensa que le corresponde por su valor .... A la joven que los hijos de los aqueos me adjudicaron como recompensa ... el poderoso Agamenón me la quitó de las manos como a un miserable advenedizo".

Ningún guerrero puede igualársele, sin embargo sólo

a él le ha sido arrebatado su premio. los demás reyes y caudillos retienen el suyo.

ἀλλά μοι οἰδάνεται κραδίη χόλω, ὅππότε ἐκείνων  
μνήσομαι, ὡς μ' ἀσύφηλον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν  
Ἄτρεΐδης, ὡσεῖτιν ἀτίμητον μετανάστην.

//. IX. vv. 646-648

"pero mi corazón se me hincha de cólera, cuando me acuerdo de aquellas cosas, cómo el Atrida delante de los argivos me menospreció como a un miserable advenedizo".

Dolor y cólera por la privación de la recompensa - honor; dolor y cólera por el arrebato de la joven a la que ama; dolor y cólera por la degradación sufrida ante el resto del ejército; dolor insoportable y cólera tremenda de no ser tratado como el guerrero preeminente que es, sino por ser tratado como el último, el de más baja condición, como el exiliado, como el apátrida.

La ira que lo carcome, que roe sus entrañas, lo ha paralizado y lo mantiene quieto en su tienda, ya que "en igual consideración son tenidos el cobarde y el valiente".

A pedido de su hijo, la Nereida suplica a Zeus la venganza: que conceda la victoria a los teucros hasta que los aqueos den satisfacción a Aquiles y lo colmen de honra. El mismo Cronida se preocupará por la reparación de su honor:

..... Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος·  
ἀλλ' ὄγε μερμήριζε κατὰ φρένα, ὡς Ἀχιλλῆα  
τιμήσῃ, ὀλέσῃ δὲ πολέας ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν.

//. II. vv. 2-4

"... pero Zeus no tenía un dulce sueño; sino que él meditaba en su mente, cómo honraría a Aquiles

y causaría gran matanza de muchos aqueos en las naves".

El ruego de Aquiles a su madre por su honra, el de ésta a Zeus y la concesión final del dios es la concertación de la cita de Aquiles con su destino. Pues la reparación concedida por Zeus es la derrota de los aqueos, y ésta trae enristrada con ella la muerte de Patroclo, que como un boomerang recae sobre el propio Aquiles, un Aquiles inconsolable. Esto lo lleva a vengar a Patroclo matando a Héctor y con la muerte del héroe troyano se atrae su propia muerte.

Hasta entonces, hasta que muere su amigo, Aquiles permanece inflexible en su postura de no intervenir en la lucha, posición, por otra parte, aconsejada por Tetis y el mismo Zeus.

Ni la situación desesperada de sus compañeros de lucha, ni los ruegos de los más allegados de entre los aqueos, ni los más crudos apelativos consiguen conmovirlo y sacarlo de su estatismo, de su inmovilidad.

Su honor, más anhelado que la vida misma, a la que mucho ama, ha sido ultrajado y no encuentra paz ni consuelo.

VI- En el principio y en el fin del camino del honor está kléos, la gloria. Al inicio, como estímulo primario que impulsa y premia; al final, como coronación y logro de sus hazañas.

Por la gloria se alcanza el recuerdo imperecedero entre los hombres, es por ella que se logra la inmortalidad, la derrota del tiempo. Los héroes la persiguen anhelantes, importándoles más que la vida misma. Héctor exclama:

μη μὲν ἀσπυδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοῖμην,  
ἀλλὰ μέγα βέεξας τι καὶ ἔσομένοισι πύεσθαι.

II. XXII, vv. 304-305

"ojalá no muriera cobardemente y sin gloria, sino realizando algo grande para ser conocido por los que vendrán".

Y, según Tetis, el hado de Aquiles ha dispuesto que

su vida sea breve y gloriosa o bien larga pero sin gloria. Aquiles no ha dudado en su elección, ha preferido la gloria, ha escogido vivir brevemente pero a pleno, bebiendo hasta las heces de la copa de la vida, ha elegido triunfar contra la enemistad del tiempo y quedar grabado para siempre en la memoria de los tiempos venideros.

VII- La *areté* comprende asimismo la *doxa* u opinión que los demás tienen de uno. Ella representa su verdadero valer<sup>11</sup>. Por la opinión que los demás tienen de él, puede el héroe medir su propia *areté*. Del elogio (ἔπαινος) y de la reprobación (ψόγος) surge el héroe griego de la época homérica, su honor y su deshonor respectivamente<sup>12</sup>.

La "lid, donde los varones alcanzan gloria" (μάχην ἐς κυδιάνειραν, //, IV, v. 225) es la principal fuente de honor y fama. Allí es donde el héroe, de modo innegable, demuestra su valentía, su habilidad, su superioridad.

Sin embargo, el honor y la fama también se alcanzan en la paz y en la vida cotidiana, en las juntas "donde los varones cobran fama" (//, IX, v. 441), en los juegos ceremoniales, en los concursos deportivos, en el banquete

.....δτε πέρ τε γερούσιον αἶθοπα οἶνον  
Ἄργείων οἱ ἄριστοι ἐνὶ κρητῆρσι κέρωνται.

//, IV, vv. 259-260

"... cuando los excelentes argivos mezclan el negro vino de honor en las crateras".

VIII- Aunque el hombre homérico sabe que la victoria, el honor y la gloria dependen de su esfuerzo y superación, reconoce también que, en última instancia, éstos están

---

11 Francisco RODRIGUEZ ADRADOS. La democracia ateniense. Madrid, Alianza ed., 1983. p. 37.

12 W. JAEGER. op. cit. p. 25.

en manos de los dioses, que los bienes son otorgados a los hombres por la divinidad. Acompaña este conocimiento la viva conciencia de la grandeza del hombre y a la vez la conciencia de su pequeñez, de su nada. Reconoce los límites humanos y por tanto reconoce la estrecha vinculación del hombre mortal con la divinidad. Nada grande se hace sin los dioses. Nos viene de ellos todo saber, todo logro, todo pensamiento, toda elección, todo bien, toda gloria y honor...

La reparación del honor de Aquiles está en manos de Zeus. Tetis le suplica:

τίμησόν μοι υἱόν, ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων  
ἔπλετ'· ἀτόρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
ἠτίμησεν· ἔλῶν γὰρ ἔχει γέρας, αὐτὸς ἀπούρας.

//. I. vv. 505-507

"honra a mi hijo, que es el héroe de más breve vida entre los demás; pues el rey de hombres Agamenón lo deshonró; habiéndole tomado la recompensa la retiene, después de llevársela él mismo".

Las dos vertientes del triunfo, el esfuerzo humano y la ayuda divina, se manifiestan en las palabras que Atenea dirige a Aquiles en el momento de enfrentarse con Héctor:

Νῦν δὴ νῶϊ γ' ἔολπα, Διὶ φίλε, παῖδιμ' Ἀχιλλεῦ,  
οἴσεσθαι μέγα κῦδος Ἀχαιοῖσι, προτὶ νῆας.  
Ἔκτορα δρώσαντε, μάχης ἄτον περ εἶόντα.

//. XXII. vv. 216-218

"Ahora espero, esclarecido Aquiles, amado de Zeus, que nosotros dos proporcionemos a los aqueos inmensa gloria, pues al volver a las naves habremos muerto a Héctor, aunque sea infatigable en la batalla".

Las palabras de Patroclo moribundo a Héctor esclarecen esta concepción e insisten en la idea:

ἤδη νῦν, Ἐκτορ, μεγάλ' εὖχεο· σοὶ γὰρ ἔδωκεν  
 νίκην Ζεὺς Κρονίδης καὶ Ἀπόλλων,.....  
 .....  
 .....  
 .....  
 Ἀλλά με Μοῖρ' ὀλοή καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱὸς.  
 ἀνδρῶν δ' Εὐφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.

II. XVI, vv. 844-850

"Héctor, jáctate ahora grandemente, pues te dieron la victoria Zeus Cronida y Apolo.... matóme el hado funesto y el hijo de Latona y Euforbo entre los hombre; y tú llegas el tercero".

Esta idea de que de las manos de la divinidad procede, en última instancia, el triunfo, sustenta la concepción griega de que la victoria del héroe sobre su poderoso adversario era la mayor de las glorias: pero a su lado, casi tan gloriosa como ésta, era la derrota honrosa o el perder la vida valerosamente en la batalla. Así, más tarde, cuando Pericles habla en la ceremonia fúnebre en honor de los que primero habían muerto en la guerra del Peloponeso, rinde homenaje a todos los que, muriendo con valor, alcanzaron la gloria:

καὶ ἐν αὐτῷ τὸ ἀμύνεσθαι καὶ παθεῖν κάλλιον  
 ἠγησάμενοι ἢ τὸ ἐνδόντες σφίζεσθαι τὸ μὲν αἰσχρὸν  
 τοῦ λόγου ἔφυγον, τὸ δ' ἔργον τῷ σώματι ὑπέμειναν,  
 καὶ δι' ἐλαχίστου καιροῦ τύχης ἅμα ἀκμῇ τῆς δόξης  
 μάλλον ἢ τοῦ δέους ἀπηλλάγησαν.

Tucídides, *Hist. de la Guerra del Peloponeso*,  
 II, 42, 4

"en el combate tuvieron por más honroso mantenerse firmes y morir que ceder y salvar la vida, soportando el fragor del combate con el sacrificio de sus personas; y en un breve instante de azar, en la culminación de su gloria, no de su miedo, nos fueron arrebatados".

A estos muertos gloriosos el dios no les concedió el triunfo, pero ellos igualmente fueron capaces de heroísmo y mostraron, con su esfuerzo de donación suprema, los ideales que los sustentaban.

El hombre ha de someterse a la voluntad de los dioses, lo afirma Aquiles:

..... ὡς γὰρ ἄμεινον.  
"Ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθεται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.

Il. I, vv. 217-218

"... así es mejor. Quien a los dioses obedece, es por ellos escuchado".

Homero, aunque destaca la intervención divina en el obrar humano, concede al hombre un margen de libertad que le impide ser un mero títere en manos de los dioses. Atenea le dice al Pelida en el momento justo en que éste iba a desenvainar la espada contra Agamenón:

ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος. αἴ κε πίθαι,  
οὐρανόθεν·.....  
.....  
καί ποτέ τοι τρῖς τόσσα παρέσσειται ἄγλαὰ δῶρα  
ὑβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν.

Il. I, vv. 207-214

"vine del cielo para apaciguar tu cólera, por si obedecieras..... Por este ultraje se te ofrecerán un día triples y espléndidos presentes. Domínate y obedéce-nos".

Y Zeus manifiesta a Tetis:

κλέψαι δ' ὀτρύνεσκον ἐύσκοπον Ἄργειφόντην·  
αὐτὰρ ἐγὼ τότε κῦδος Ἀχιλλῆϊ προτιάπτω,  
αἰδῶν καὶ φιλότητα τῆν μετόπισθε ψυλάσσων.

Δῖψα μάλ' ἐς στρατὸν ἔλθε, καὶ υἱεῖ' ὣς ἐπίτειλον.  
.....  
.....  
.....  
αἶ κέν πως ἐμέ τε δείσῃ ἀπό θ' Ἐκτορα λύση

II. XXIV, vv. 109-116

"(Los demás dioses) instigaban al vigilante Argifonte a que hurtase al muerto; pero yo procuro dar a Aquiles esta gloria, guardando de nuevo tu respeto y amistad. Ve pronto al ejército y amonesta a tu hijo.... por si, temiéndome, devuelve a Héctor".

En los dos pasajes citados, se hace evidente el consejo de la divinidad, consejo que el hombre, Aquiles en este caso, puede respetar o no. Esta posibilidad está señalada en las dos citas por el nexa subordinante αἶ κέν: 'por si', 'si es que'.

La libertad del hombre de seguir o no la sugerencia de Zeus es aún más notoria en el momento en que Aquiles está dando a Príamo los dones de la hospitalidad. Príamo no desea aceptarlos, urgido por ver y llevarse el cadáver de su hijo. Aquiles, exaltado, conociendo lo que es capaz de hacer cuando se desborda le dice:

μηκέτι νῦν μ' ἐρέθιζε, γέρον·.....  
.....  
μή σε, γέρον, οὐδ' αὐτὸν ἐνὶ κλισίῃσιν ἑάσω,  
καὶ ἱκέτην περ ἑόντα, Διὸς δ' ἀλίτῳμαι ἑμετιμᾶς.

II. XXIV, vv. 560-570

"no me irrites ahora, anciano .... No exacerbés más mi corazón con dolores; no sea, anciano, que no te deje en la tienda, aunque seas un suplicante y viole las órdenes de Zeus".

IX- Otro elemento de la *areté* heroica es la aceptación

del destino, la fuerza inexorable que está hasta sobre el mismo Zeus y a la que éste se somete:

καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα·  
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,  
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἔκτορος ἵπποδάμοιο.  
Ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' Ἔκτορος αἴσιμον ἦμαρ,  
ᾗχετο δ' εἰς Ἄϊδαο· λίπεν δέ εἰ φοῖβος Ἀπόλλων.

Il. XXII, vv. 209-213

"y entonces el padre tendió la balanza de oro, puso en la misma dos suertes de la dolorosa muerte, la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos. Tomándola por el medio, la desplegó y tuvo más peso el día fatal de Héctor. Este descendió hacia el Hades. Febo Apolo lo desamparó al instante".

A diferencia del héroe oriental Gilgamesh<sup>13</sup>, que no se resigna a su muerte y busca con afán lo que pueda hacerlo vivir eternamente, el héroe griego acepta con sumisión su mortalidad. Conoce la grandeza del hombre, pero también sabe que un destino de muerte extiende su sombra ineludible, repentina, sobre el ser humano. Héctor, al despedirse de Andrómaca, le aconseja:

Δαιμονίη, μή μοί τι λήν ἀκαχίζεο θυμῷ·  
οὐ γὰρ τίς μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνὴρ Ἄϊδι προιάψει·  
μοῖραν δ' οὐτινά φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,  
οὐ κακὸν, οὐδὲ μὲν ἔσθλόν, ἐπὴν τὰ πρῶτα γένηται.

Il. VI, vv. 486-489

"Esposa divina, no en demasía te acongojes en tu

---

13 Dolores GRANADOS de ARENA y otros. "El descenso a los infiernos en la epopeya del Gilgamesh". En Revista de Estudios Clásicos, Nº 16, Inst. de Lenguas y Lit. Clásicas, UNC, Mendoza, Fac. de Filosofía y Letras, 1982, pp. 67-100.

corazón, que ningún hombre me enviará al Hades contra el destino; y de su suerte, pienso, que ningún mortal, sea cobarde o valiente, está libre".

La seguridad de que su destino está próximo, tiñe de sombría tristeza las palabras de Aquiles. El sólo sabe de su cercanía y que se abatirá de golpe, imprevisible e inevitable:

Ἄλλὰ, φίλος, θάνε καὶ σὺ· τῆν ὀλοφύρεαι οὕτως:  
κάτθανε καὶ Πάτροκλος, ὅπερ σέο πολλῶν ἀμείνων.  
οὐχ ὀράεις, οἷος κἀγὼ καλός τε μέγας τε;  
πατὴρ δ' εἶμ' ἀγαθοῖο, θεὰ δέ με γείνατο μήτηρ·  
ἀλλ' ἔπι τοι καὶ ἐμοὶ θάνατος καὶ Μοῖρα κραταίη—  
ἔσσειται ἢ ἥως, ἢ δεΐλη, ἢ μέσον ἡμᾶρ—  
ὅππότε τις καὶ ἐμεῖο Ἄρει ἐκ θυμὸν ἔλπται,  
ἢ ὄγε δουρὶ βαλὼν, ἢ ἀπὸ νευρῆφιν ὀϊστῶ.

II. XXI. vv. 106-113

"Pero, amigo, ¡muere también tú! ¿Por qué te lamentas así? Murió Patroclo que era mucho más bravo que tú. ¿No ves cómo soy yo en belleza y estatura? Yo soy hijo de un padre noble y una diosa me engendró. Sin embargo, también está sobre mí la muerte y el hado cruel. Vendrá una mañana, una tarde o un mediodía en que alguien me quite la vida en el combate, hiriéndome con la lanza o con una flecha despedida desde el arco".

X- El héroe que alcanza la *areté* es un hombre. Y Aquiles, aunque de cualidades humanas enaltecidas, aunque hijo de una diosa, es un hombre, un ser real. Y su realidad de hombre se manifiesta en el juego contrastante de luces y sombras que alternan en su alma por sus sentimientos. Los destellos de sus afectos se contraponen a las oscuras proyecciones de su pasión, de su dolor, de su odio...

Sin gradaciones ni términos medios, se suceden los claroscuros de su alma, luces y sombras, propias de un corazón violento y apasionado, propias de una "naturaleza fogosa".

Ama el honor y la gloria a tal punto que los prefiere a la misma vida a la que también ama profundamente. Ama a su madre y a ella recurre como su consuelo y apoyo. Ama y respeta a Peíeo, y su recuerdo endulza su existencia y albanda su "corazón de hierro". Ama tiernamente a Briseida:

.....ἐπεὶ, ὅστις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων,  
τὴν αὐτοῦ ψιλῆει καὶ κήδεται· ὡς καὶ ἐγὼ τὴν·  
ἐκ θυμοῦ ψίλεον, δουρικτητὴν περ ἑοῦσαν.

//. IX. vv. 341-343

"... puesto que, cualquier hombre bueno y sensato ama y cuida a la suya (a su esposa); como también yo quería cordialmente a la mía, aunque era adquirida por la lanza".

Y amatanto a su amigo Patroclo que ofrenda su vida pa  
ra vengarlo:

Ἄλλ' οὐ Ζεὺς ἀνδρεσσι νοήματα πάντα τελευτᾷ.  
Ἄμφω γὰρ πέπρωται δμοίην γαῖαν ἐρεῦσαι  
αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ ἐπεὶ οὐδ' ἐμὲ νοστήσαντα  
δέξεται ἐν μεγάροισι γέρων ἱππηλάτα Πηλεὺς  
οὐδὲ θεῖτις μήτηρ, ἀλλ' αὐτοῦ γαῖα καθέξει.  
Νῦν δ' ἐπεὶ οὔν, Πάτροκλε, σεῦ ὕστερος εἴμ' ὑπὸ γαῖαν,  
οὐ σε πρὶν κτεριῶ, πρὶν γ' Ἐκτορος ἐνθάδ' ἐνεῖκαι  
τεύχεα καὶ κεφαλὴν, μεγαθύμου σεῖο φονῆος·

//. XVIII. vv. 328-335

"Pero Zeus no les cumple a los hombres todos sus deseos. Está marcado por el destino que ambos enrojecamos una misma tierra, aquí, en Troya; porque ya no me recibirán en su palacio el anciano caballero Peleo ni Tetis, mi madre, sino que aquí la tierra me contendrá en su seno. Y ahora, Patroclo, puesto que iré después que tú bajo tierra, no te haré honras fúnebres hasta que traiga aquí las armas y la cabeza de Héctor, tu magnánimo matador".

"antes de que a Patroclo le llegara el día fatal, me era grato en mi corazón abstenerme de matar a los troyanos, y habiendo tomado a muchos vivos los vendí luego; mas ahora, no habrá ninguno que escape a la muerte si un dios lo arroja en mis manos delante de Ilión, y ninguno de todos los troyanos, especialmente si es uno de los hijos de Príamo".

La crueldad primitiva con que venga la muerte de su compañero oprime nuestro corazón y nos aterroriza esa pasión y esa ira que pueden adueñarse de nuestro ser y rebajarnos a límites infrahumanos.

μή με, κύων, γούνων γουνάζο, μηδὲ τοκήων·  
αἶ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνείη,  
ὦμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἷά μ' ἔοργας·

//. XXII, vv. 345-347

"¡No me supliques, perro, por mis rodillas ni por mis padres! ¡Ojalá el furor y el ímpetu me impulsara a cortar tus carnes y a comérmelas crudas, tales agravios me has hecho!"

Junto a los sacrificios de animales, acostumbrados en tales ceremonias fúnebres, ofrece cruelmente la vida de doce troyanos ilustres. Y con la dureza de hierro en su corazón, niega al cadáver de Héctor el consuelo de honras mortuorias y asegura que lo abandonará para que sea despedazado por los perros:

.....!..... Ἔκτορα δ' οὐτι  
δώσω Πριαμίδην πυρὶ δαπτέμεν, ἀλλὰ κύνεσσιν.

//. XXIII, vv. 183-184

". . . . . Y a Héctor Priámida no lo entregaré a la hoguera sino a los perros".

De pronto, siguiendo los vaivenes de su estado de ánimo.

del desborde de su crueldad y pasión cuando mata a Héctor, pasa a una escena enternecedora. Llena de conmovido amor, llena de profundos y sólidos sentimientos por su amigo:

Κεῖται πᾶρ νῆεσσι νέκυσ ἄκλαυτος, ἄθαπτος.  
Πάτροκλος· τοῦ δ' οὐκ ἐπιλήσομαι, ὄφρ' ἂν ἔγωγε  
ζωοῖσιν μετέω, καί μοι ψίλα γούνατ' ὀρώρη·  
εἰ δὲ θανόντων περ καταλήθοντ' εἰν Ἄϊδαο,  
αὐτὰρ ἐγὼ καὶ κεῖθι ψίλου μεμνήσομ' ἑταίρου.

"En las naves yace Patroclo muerto, no llorado, insepulto; y no me olvidaré de él mientras me encuentre entre los vivos y mis rodillas se muevan; y si en el Hades se olvida a los que han muerto, aún allí yo me acordaré del compañero amado".

Aquiles, aun después de haber incinerado el cadáver de Patroclo y haberlo honrado, seguía maltratando el cadáver de Héctor. El recuerdo de su amigo no lo abandonaba y no podía perdonar al troyano que tal ofensa le había inferido. La desazón de Aquiles es descrita con exactitud por el poeta:

τῶν μιμνησκόμενος θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἶβεν,  
ἄλλοτ' ἐπὶ πλευρὰς κατακείμενος, ἄλλοτε δ' αὐτε  
ὑπτιος, ἄλλοτε δὲ πρηνῆς· τότε δ' ὀρθὸς ἀναστὰς  
δινεύεσκ' ἀλύων παρὰ θίν' ἄλός. Οὐδέ μιν Ἥλιος  
φαινομένη λήθεσκεν ὑπεῖρ ἄλα τ' ἠϊόνας τε.

II. XXIV, vv. 9-13

"recordando estas cosas, prorrumplía en abundantes lágrimas, yaciendo ya de lado, ya de espaldas, ya de pecho; y entonces levantándose, vagaba triste junto a la ribera del mar. Nunca le pasaba inadvertida la aurora apareciendo sobre el mar y sus riberas".

Y sin transición, nuevamente, de la luz del amor, a las sombras del odio y la crueldad:

Ἄλλ' ὄγ' ἐπεὶ ζεύξειεν ὄφ' ἄρμασιν ὠκέας ἵππους.

Ἑκτορα δ' ἔλκεσθαι δησάσκετο δίγρου ὀπισθεν·  
 τρὶς δ' ἐρύσας περὶ σῆμα Μενoitιάδαο θανόντος,  
 αὐτίς ἐνὶ κλισίῃ παυέσκετο· τόνδε δ' ἔασκεν  
 ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηνέα.....

II. XXIV. vv. 14-18

"Pero éi, después que uncía al carro los veloces caballos, ataba a Héctor detrás para arrastrarlo y después de haberlo tirado hasta dar tres vueltas alrededor del túmulo del difunto Menetíada, de nuevo volvía a reposar en la tienda, y dejaba el cadáver habiéndolo tendido de cara al polvo...".

Cuando Príamo se acerca a Aquiles, éste ya había dado su asentimiento al pedido de Zeus de que aceptara un rescate por el cadáver de Héctor. Pero en la escena concreta, otros son los motivos que lo impulsan a ceder ante las súplicas del anciano rey.

En una acción estremecedora, el gran Príamo abrazó las rodillas a Aquiles y "besó aquellas manos terribles, homicidas, que habían dado muerte a tantos hijos suyos". Al verlo, Aquiles y los suyos se quedaron atónitos. Y es el recuerdo de su anciano padre, suscitado por el rey suplicante, que como Peleo ha llegado ya a los umbrales funestos de la vejez, el que ablanda su corazón "de hierro", lo conmueve y le desata sus lágrimas.

ἀψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπώσατο ἦκα γέροντα.  
 Τὼ δὲ μνησαμένω, δὲ μὲν Ἑκτορος ἀνδροφόνιοι,  
 κλαῖ' ἄδινά, προπάροιθε ποδῶν Ἀχιλλῆος ἐλυσθεῖς·  
 αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἐὼν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὐτε  
 Πάτροκλον· τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δώματ' ὀρώρει.

II. XXIV. vv. 508-512

"y tomándolo de la mano, apartó suavemente al anciano. Los dos lloraban largamente recordando, uno a Héctor matador de hombres, postrado a los pies de Aquiles; y éste derramaba sus lágrimas unas

veces por su padre y otras, por Patroclo; y los gemidos de los dos se levantan en la tienda".

Un nuevo arrebató de cólera hace peligrar la devolución del cadáver, el respeto por el suplicante y el respeto por el consejo de Zeus. El anciano, ansioso por la entrega del cadáver, no desea sentarse, desobedeciendo la orden del Pelida. Este le dice:

μηκέτι νῦν μ' ἐρέθιζε, γέρον· νοέω δὲ καὶ αὐτὸς  
Ἑκτορά τοι λῦσαι·.....  
.....  
μή σε, γέρον, οὐδ' αὐτὸν ἐνὶ κλισίῃσιν ἔασω,  
καὶ ἰκέτην περ ἔόντα, Διὸς δ' ἀλίτῳμαι ἔφετμάς.

II. XXIV. vv. 560-570

"ahora, no me irrites más, anciano; yo mismo pienso liberar el cadáver de Héctor; ..... no sea, anciano que no te permita a ti mismo en mi tienda, aunque eres un suplicante y viole las órdenes de Zeus".

Bien conoce Aquiles su fogosidad, su carácter irascible e irrefrenable. Sabe bien que la cólera puede encender su corazón y que, a pesar de sus buenos propósitos, puede ser incapaz de dominarse.

Este esfuerzo descomunal de Aquiles para dar cabida en su corazón a la compasión y al perdón, más poderosos que la venganza, lo empuja a las cimas más altas, recompone su imagen y lo rescata como ejemplo para la humanidad.

XI- La *areté* es la unidad superior que involucra todas las excelencias. El esfuerzo que realiza el héroe homérico hacia la perfección de la *areté* es, según Aristóteles<sup>14</sup>, el producto de un amor propio elevado a su más alta nobleza, la φιλαυτία. El "yo" al que se refiere no es el sujeto físico si-

---

14 ARISTOTELES. Ética a Nicómaco. Trad. de M. Araujo y Julián Marías. Madrid, Clásicos Políticos, 1970, IX. 8. pp. 148-150.

no el más alto ideal del hombre. al que todo noble aspira realizar en sí mismo.

El que se ama a sí mismo, dice Aristóteles, se sacrifica por sus amigos, por su patria: abandona riquezas, honores y bienes.

El hombre que se aprecia a sí mismo

.....ὀλίγον γὰρ χρόνον ἡσθῆναι  
σφόδρα μᾶλλον ἔλοιτ' ἂν ἢ πολὺν ἡρέμα, καὶ βιώσαι  
καλῶς ἐνιαυτὸν ἢ πόλλ' ἔτη τυχόντως, καὶ μίαν,  
πρᾶξιν καλὴν καὶ μεγάλην ἢ πολλὰς καὶ μικράς.....

Arist., *Ética o Nicómaco*, 1169  
a 23-25

"... preferiré vivir brevemente en el más alto goce que una larga vida en indolente reposo; preferiré vivir un año solo bellamente a muchos años accidentalmente, y una acción sola, grande y magnífica a muchas pequeñeces insignificantes".

XII- Finalmente es con la muerte física que el héroe perfecciona su *areté*.

Aquiles, en un gesto espléndido, revela su magnificencia sacrificando su vida para vengar al amigo muerto. El sabe que después de la muerte de Héctor le espera una muerte cierta. El que haya escogido una vida corta y gloriosa, el que mate, para honrar a su amigo Patroclo, a Héctor, después de cuya muerte sobrevendrá la suya, no significa que no ame la vida o que la desprecie. Para él, cuya existencia está expuesta de continuo a la muerte, la vida adquiere una significación más profunda, una vivencia más consciente, una valoración más acentuada que para cualquier hombre común, pues la vive con más vehemencia.

Para Aquiles la vida es invalorable, está más allá de toda apreciación material. Es digna de ser amada, profunda e intensamente, a cada instante, en cada gesto, en cada palabra, en cada acción:

οὐ γάρ ἐμοὶ ψυχῆς ἀντάξιον, οὐδ' ὅσα φασὶν  
 Ἥλιον ἐκτῆσθαι, εὐναιόμενον πτολίεθρον,  
 τὸ πρὶν ἐπ' εἰρήνης, πρὶν ἔλθεῖν υἷας Ἀχαιῶν·  
 οὐδ' ὅσα λάϊνος οὐδὸς ἀφήτορος ἐντὸς ἔργει  
 φοίβου Ἀπόλλωνος, Πυθοῖ ἐνὶ πετρῆεσσι·  
 Αἰῆστοι μὲν γάρ τε βόες καὶ ἴφια μῆλα,  
 κτητοὶ δὲ τρίποδες τε καὶ ἵππων ξανθὰ κάρηνα·  
 ἀνδρὸς δὲ ψυχὴ πάλιν ἔλθεῖν οὔτε λείσθη  
 οὔθ' ἔλετή, ἐπεὶ ἄρ κεν ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.

//. IX. vv. 401-409

"pues para mí no es equivalente a la vida ni cuantas cosas dicen poseía la populosa ciudad de Ilión, antes, en tiempo de paz, antes de que vinieran los hijos de los aqueos, ni cuanto contiene el templo de piedra del flechador Febo Apolo, en la rocosa Pito. Es posible apresar bueyes y pingües ovejas, adquirir trípodes y corceles de cabezas alazanas; mas la vida de un hombre no puede retornar de nuevo, no es posible tomarla como botín ni cautivarla después que ha franqueado el cerco de los dientes".

Aquiles, aunque valoró tanto la vida, prefirió cumplir con su deber, prefirió ser lo que debía ser. Por eso su muerte es gloriosa, catapulta para la inmortalidad en el recuerdo de los hombres, por eso su muerte triunfó sobre el tiempo, devorador de recuerdos y memoria.

La fidelidad "a lo que debe ser", el esfuerzo por adaptar su existencia al más alto ideal humano, es lo que da sentido a su heroísmo. De este modo conquista Aquiles la verdadera y magnánima *areté*, que será el dominio completo de sí mismo sobre sí mismo. No es Aquiles un hombre perfecto, sino el que, sin tregua y sin pausa, sobreponiéndose a su pasión, a su odio, a su egoísmo, tiende a la perfección.

Casi veintinueve siglos nos separan de Homero. Nos separa de él su mundo social y económico, tan distinto del nuestro, y nos aleja de él su lengua. En la traducción perdemos la belleza de su expresión, precisa, poética, única. Sin embargo, el hombre, a pesar de la evolución técnica,

social y religiosa, no ha cambiado esencialmente. Tiene ideales que alcanzar y debe superarse interior y exteriormente. Es por ello que el mensaje homérico es válido hoy y extensible a todos los hombres, sin distinción de raza o condición social. Al hombre de nuestro siglo le costará tanto como a Aquiles vencer a los enemigos y vencerse a sí mismo para lograr superarse y alcanzar su perfección.

La vigencia de este ideal heroico griego la constatamos no sólo en grandes obras literarias, filosóficas o religiosas, sino popularizada en máximas, sentencias, películas y canciones.

Las palabras de Ortega y Gasset<sup>15</sup> galanamente retoman el ideal homérico: "... a la piedra le es dada su existencia, no tiene que luchar por ser lo que es: piedra en el paisaje. Mas para el hombre existir ..... es tener que hacerse en cada momento su propia existencia ..... Existir es para nosotros hallarnos de pronto teniendo que realizar la pretensión que somos en una determinada circunstancia..... Y yo no soy una cosa, sino un drama, una lucha por llegar a ser lo que tengo que ser."

Y la máxima sanmartiniana "Serás lo que debes ser y si no, no serás nada" hace referencia a la *areté*, es decir a la adaptación perfecta de mi existencia a lo que debe ser. En la medida en que yo alcance la plenitud de vida, que yo active todo el dinamismo latente en mi ser, seré yo; cuanto más ponga en acto el ser perfecto que debo ser, más seré yo; en la medida en que me aleje de esa idea, dejaré de ser yo y me acercaré a mi no-ser, a la nada.

En un calendario chileno está repetido, con otras palabras, este ideal heroico: "No trates de ser otro, sino tú mismo, pero trata de serlo lo mejor posible".

En *Alicia a través del espejo*, una película de Jameson Brewer (Jambre Production), aparece un personaje, Humpty Dumpty, el huevo del dinosaurio. Su canto alude al deber ser, al esfuerzo que implica alcanzarlo, al don

15 José ORTEGA Y GASSET. Meditación de la técnica. Madrid, Revista de Occidente, 1957.

completo de sí mismo que significa obtener la más alta excelencia:

"Se debe ser lo que se es,  
muy alto, muy bajo, da igual,  
sí importa qué pones y cuánto trabajas  
tan sólo por ser el mejor".

Finalmente, citaremos la canción de Eladia Blázquez "Honrar la vida". En ella, la autora nos exhorta a una vida heroica:

"Merecer la vida no es callar  
y consentir  
tantas injusticias repetidas.  
Es una virtud, es dignidad  
y es la actitud de identidad  
más definida".

Las tres palabras claves son: virtud, dignidad e identidad. Las mismas pueden ser relacionadas con el ideal heroico griego.

Todo ser que "honra la vida", que la vive plenamente y con autenticidad, que es capaz de identificar su vida con lo que debe ser, que actualiza sus potencias, evitando caer en la nada, es un héroe, honra la vida, la merece...

Frente a los héroes que el cine y la televisión proponen hoy, héroes con poderes extrahumanos, brillantes pero inimitables, típicamente norteamericanos y para norteamericanos, héroes que pueden ser resumidos, como afirma Umberto Eco<sup>16</sup>, en *Superman*. Aquiles se yergue triunfante, como el héroe paradigmático de todos los tiempos, sin rival.

Es que Superman no puede ser propuesto como modelo, porque es sobre-humano y por tanto inimitable. La poesía de Nela Grisolia y Adela Vettier, *Superman*, expresa con

---

16 Umberto ECO. Apocalípticos e integrados. Trad. de A. Bogler. Barcelona, Ed. Lumen, 1985. Cap. "El mito de Superman".

sencillez su condición de "superhombre", ajeno a los sentimientos y a las pasiones humanas:

"Tiene cuerpo de acero  
y mente de radar.  
Todo lo puede en un mundo  
de loca actividad.

Es Superman, el indomable.  
¡Qué dolor! No sabe amar.  
El invencible, el intocable,  
tampoco sabe llorar".

Superman no puede ser un héroe arquetípico. ¿Cómo un hombre normal podría alcanzar la belleza, la fuerza ilimitada del hombre de acero, su vuelo a velocidad de la luz, su transferencia a otras épocas, su visión a través de los cuerpos sólidos, su superoído...?

En contraposición con él, Aquiles, hijo de la diosa Tetis, es un hombre mortal, sabe con certeza que morirá después de matar a Héctor. Aunque es invulnerable, su talón, el talón de Aquiles, permitirá que por allí penetren la flecha de Paris y la funesta muerte. Invulnerable, es el más vulnerable de los héroes porque es dominado por la pasión. Sus cualidades son humanas, aunque elevadas al más alto grado de perfeccionamiento: la agilidad de sus pies, la fuerza de sus brazos, el vigor de su cuerpo proceden de cualidades innatas, pero ejercitadas inmejorablemente. Aquiles no es un superhombre, es un hombre y un hombre imperfecto. Es el héroe en el que con mayor claridad se evidencia la superación. Siendo "el más fuerte de todos los hombres" es el más débil ante la pasión y el odio, que lo dominan, endurecen y paralizan. Es el que más tiene que luchar para someter su orgullo herido a los consejos y advertencias de los dioses; es el que más lucha para ablandar su corazón de hierro y dar cabida a la compasión y al perdón del enemigo.

Nuestra lucha, nuestro drama por llegar a ser lo que tenemos que ser, nuestras caídas, nuestro combate diario, de cada instante, por levantarnos, por alcanzar nuestra auténtica y perfecta existencia, tiene en Aquiles su paradigma.

Desde la cima de su excelencia, desde la plenitud de su ser. Aquiles, héroe de héroes, héroe de los grandes héroes de todos los tiempos y héroe de los pequeños héroes de todos los días, nos impulsa a su seguimiento, a ser fieles al deber ser, aunque en ello se nos vaya la vida; nos impulsa a conquistar, como él, la magnánima *areté*, la verdadera, que será el dominio completo de nosotros mismos sobre nosotros mismos...

## EL SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA EN ALGUNOS AUTORES LATINOS

*Iris Ada Quiero*

El presente trabajo tiene como objetivo rastrear el sentimiento que la naturaleza inspiró en algunos autores romanos. Para ello se han seleccionado fragmentos representativos de la literatura, que cantan a la naturaleza o mencionan algunos de sus aspectos.

Según Oscar Oñativa:

"La formación de un ambiente constituye la culminación de un complejo proceso de diferenciación con el contorno, al cual se aprende a dominar tirando sobre él nuestras miradas y nuestros pasos"<sup>1</sup>.

Su trabajo es un valioso aporte a la explicación del espacio como reflejo de la personalidad, tema tratado por muchos autores a través de distintas épocas.

---

<sup>1</sup> Oscar OÑATIVA. "Personalidad y espacio". En: Humanitas. Univ. Nac. Tucumán. Año VII. 1959. N° 11. pp. 47-64.

Encontramos por ejemplo, al personaje romántico, amante de la noche y los lugares exóticos, el *locus amoenus* de la literatura medieval; el hombre de nuestra época inclusive, experimenta alegría ante el renacer de la primavera o la tristeza tiñe su espíritu en los grises días de invierno.

El artista, gracias a su sentido de la vista, capta la realidad externa y luego, por un proceso creativo, nos hace partícipes de ella mediante distintas vertientes: la pintura, la música o las letras. Es decir que en literatura, por ejemplo, el lector renueva sus vivencias personales de la naturaleza a través de recursos expresivos hábilmente manejados por el autor.

En la literatura clásica, no sólo redescubrimos esa realidad circundante, sino que también logramos conocer los sentimientos del hombre romano ante fenómenos físicos como: la lluvia, el trueno o el proceso de germinación.

Actualmente tenemos una explicación científica, debidamente comprobada, de todos los fenómenos de la naturaleza, pero el hombre romano, como todo hombre antiguo, sólo experimentaba emociones como la admiración, el miedo o la ternura.

En la antigüedad, la tierra, madre creadora, era una divinidad adorada y los fenómenos que en ella aparecían como el temblor, el agua o el trueno, se convertían en sus hijos, hermanos o esposos.

El hombre concibió primero a la naturaleza como algo inmutable y rígido y pensó que sobre ella podía actuarse mediante el encantamiento o el conjuro. El romano necesitó explicarse los fenómenos que se presentaban ante su vista. ¿Por qué calienta el fuego? ¿Por qué nace una planta? y respondió sencillamente que todo sucedía porque el sol, el fuego, el agua, tenían su propia manera de obrar.

Según Carlos Disandro:

"Naturaleza es un poder vivo de múltiples e inagotables operaciones. La actividad de la naturaleza alcanza a los mismos dioses"<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Carlos DISANDRO. "Natura, De Rerum Natura en Lucrecio". En: Revista de Estudios Clásicos. T. III, pp. 227-245. Fac. Fil. y Letras. Mza. 1948.

A partir de este concepto, vamos a rastrear el sentimiento que la naturaleza inspiró a los autores latinos.

En primer lugar, podemos destacar un pensamiento común respecto a los seres y las cosas.

1- *La naturaleza, los seres y las cosas tienen vida propia:*

Lucrecio no sólo describe el mundo y los fenómenos, sino que busca su explicación. De este modo nos afirma en su *De rerum natura* que el mundo nace y muere, tiene principio y fin:

..... *si procreat ex se  
omnia, quod quidam memorant, recipitque perempta,  
totum nativo ac mortali corpore constat.  
nam quodcumque alias ex se res auget alitque,  
deminui debet, recreari, cum recipit res.  
Praeterea si nulla fuit genitalis origo  
terrarum et caeli semperque ueterna fuere,....*<sup>3</sup>

".....si de ella nacen todas las cosas, lo cual algunos reconocen, y se retira luego destruida, por lo mismo todas las cosas están formadas por un elemento nativo y mortal, pues siempre que se desarrolla y nutre una cosa de ese espíritu, debe por lo mismo ser debilitado, o ser recreado, cuando la cosa se rehace. Además si algún principio generador de la tierra y el cielo existió, las cosas han sido eternas siempre por lo mismo "....

En este mundo viviente, que nace y muere, las cosas y los seres están animados por un espíritu interior.

Virgilio explica los bellos secretos de la naturaleza a través de las palabras que Anquises dirige a su hijo Eneas en el libro VI de la *Eneida*:

---

3 LUCRECIO. *De rerum natura*. Gran Bretaña, Attera, 1938. (En adelante se citará por la presente edición.) libro V, vv. 319-325.

*Principio caelum ac terras camposque liquentes  
Lucentemque globum lunae Titaniaque astra  
Spiritus intus alit, totamque infusa per artus  
Mens agitat molem et magno se corpore miscet.  
Inde hominum pecudumque genus vitaeque volantum  
Et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus*<sup>4</sup>.

"Desde un principio, un espíritu alimenta interiormente al cielo y las tierras y las líquidas llanuras y al globo luminoso de la luna y a los astros titánicos. Ese espíritu agita al mundo, repartido por todas sus extremidades y lo remueve en su gran cuerpo. De allí, la raza de los hombres y de los animales terrestres y de las aves y los monstruos a los que el mar lleva bajo su superficie marmórea".

De allí que, el Tíber, dotado de ese espíritu, cobra vida y se presenta ante el héroe troyano:

*... Ego sum, pleno quem flumine cernis  
Stringentem ripas et pinguis culta secantem,  
Caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis.  
Hic mihi magna domus, celsis caput urbibus exit*<sup>5</sup>.

"Yo soy, el azulado Tíber, al cual ves con repleto caudal que roza las costas y que divide los fértiles campos, río tan querido por el cielo. Aquí tengo mi gran morada, mi fuente surge de excelsas ciudades".

Luego de esta presentación, acompaña a Eneas, y sus aguas, convulsionadas durante la noche, se serenán durante el día para que los remos puedan abrirlas con facilidad.

---

4 Publius VERGILIUS M. L'Eneide. 2 tomos. París, Garnier, 1960, libro VI, vv. 724-729. (En adelante se citará por la presente edición).

5 Opus cit., 1. VIII, vv. 62-65.

En momentos de peligro para el hijo de Venus, ante los Rútulos, el Tíber se espanta:

..... *cunctatur et amnis*  
*Rauca sonans revocatque pedem Tiberinus ab alto*<sup>6</sup>.

"y el río Tiber que suena ronco, suspende el curso desde lo profundo y retrocede".

*Natura* es una fuerza activa que ha establecido el orden, es una luz que nace con el hombre y lo hace capaz de discernir el bien del mal. Dota a las personas de ciertas características como la moderación, la templanza y el respeto a los demás.

En las entrañas de ese universo, en los procesos de su formación, existe una armonía y sonidos imperceptibles al oído humano. El hombre no puede oírlos, así como no resisten sus ojos la luz del sol y sólo procura imitarlos con la lira y las modulaciones de la voz:

*Hic vero tantus est totius mundi incitatissima conversione sonitus, ut eum aures hominum cupere non possint, sicut intueri solem adversum nequitis, eiusque radiis acies vestra sensusque vincitur*<sup>7</sup>.

"Pero este sonido del mundo entero es tan aceleradísimo por el movimiento, que los oídos de los hombres no pueden soportarlo, lo mismo que no podéis mirar al sol que está de frente, y el sentido de vuestra vista es vencido por sus resplandores".

La naturaleza, dotada de superioridad divina, no sólo dio origen al hombre y forjó su carácter, sino también

---

6 Idem. l. IX, vv. 124-125.

7 M. Tullius CICERO. *De Re Publica. Opera.* Lipsiae, Teubner, 1827-1828. Tomo X, l. VI, cap. 18 (En adelante se citará por la presente edición).

lo rodeó de otros seres y cosas para que lo acompañaran y a la vez le mostraran permanentemente su omnipotencia:

*Unde igitur ordiri rectius possumus, quam a communi parente natura? quae quidquid genuit, non modo animal, sed etiam quod ita ortum esset e terra ut stirpibus suis niteretur, in suo quidque genere perfectum esse voluit*<sup>8</sup>.

"¿De dónde pues podemos comenzar mejor que por la naturaleza, madre común? la cual todo lo que engendró, no sólo al animal, sino también lo que de la tierra hubiera nacido de tal modo que se pareciera a su raíz quiso que todo fuese perfecto según su género".

Este morir y renacer de la vida en la naturaleza, se repite en varios autores latinos, con el mismo punto de vista de *natura-madre*, que lleva en sus entrañas una etapa de gestación, el tiempo necesario y puntual para que los seres surjan de ella como en un parto. Nadie mejor que Virgilio para cantar al proceso de fecundación de la naturaleza:

*Ver adeo frondi nemorum, ver utile silvis:  
Vere tument terrae et genitalia semina poscunt.  
Tum pater omnipotens fecundis imbribus aether  
Coniugis in gremium laetae descendit, et omnes  
Magnus alit, magno commixtus corpore, fetus*<sup>9</sup>.

"Precisamente, la primavera, útil para el follaje de los bosques, la primavera útil para las selvas: Las tierras en primavera se hinchan y reclaman las generativas simientes. Entonces el padre omnipotente, el éter, desciende en fecundas lluvias hacia

8 CICERO, *Tusculanes*. L. V, cap. 13. Tomo II (III-V) Paris, Les Belles Lettres. 1931. p. 125.

9 P. VIRGILIO M. *Georgicon*. Milano, Notari, 1927, l. II, vv. 323-327. (En adelante se citará por la presente edición).

el seno de su regocijada esposa, y unido con su gran cuerpo, poderoso nutre todos los seres".

Emana de sus versos una alegría y un goce espectaculares ante esa capacidad reproductiva de la naturaleza.

A modo de síntesis de esta primera afirmación que sostiene la existencia de un espíritu interior que anima todos los seres y las cosas, es preciso destacar un valioso fragmento de Cicerón, de sus *Tusculanas*, en el cual enumera cada uno de los elementos del orbe. Menciona por ejemplo la rapidez con que la noche se convierte en día, la primavera en otoño, el invierno en verano. Se maravilla ante la contemplación de las bestias y las diversas aptitudes de las que fueron dotadas. Su mirada se detiene finalmente frente al mar y reflexiona sobre las múltiples utilidades que las cosas brindan al hombre y culmina con una pregunta:

*Haec igitur et alia innumerabilia quum cernimus, possumusne dubitare, quin his praesit aliquis vel effector, si haec natasunt, ut Platoni videtur; vel, si semper fuerint, ut Aristoteli placet, moderator tanti operis et muneris?*<sup>10</sup>.

"Por consiguiente cuando vemos éstas y otras innumerables cosas, ¿podemos dudar que presida estas cosas o bien algún creador, si estas cosas han nacido, como parece a Platón, o bien, un moderador de tan grande obra y oficio, si existieron siempre como agrada a Aristóteles?".

Es indudable, un espíritu interior animó todas las cosas. *Natura* contemplada desde todos los ángulos posibles es una obra perfecta y el hombre romano supo valorarla como tal. La adoraba, la respetaba y por esa aptitud innata, la admiraba. Surge así un segundo sentimiento frente a la naturaleza:

---

10 M. T. CICERO. Tusculanes, l. I, cap. XXVIII.

de sus trabajos por parte de la naturaleza, frente a los rasgos buenos que de ella surgen no podía evitar el goce, la felicidad:

### 3- *Alegría-amor:*

"Cada civilización tiene su manera propia de amar a la naturaleza; según los tiempos, los hombres se complacen en tal o cual imagen que les encanta, mientras que otro aspecto los deja indiferentes o incluso les repele. Los romanos gustaban más que nada de los bosquecillos umbríos, las fuentes, las cuevas entre rocas, y sus jardineros habían elaborado todo un arte de paisaje 'natural', en el que el artificio se aliaba con una disposición silvestre bien calculada"<sup>13</sup>.

Horacio nos contagia su estado anímico, su preferencia por el campo en la *Epístola X* de sus "Epístolas". Es una valiosa carta en la cual procura convencer a su amigo Fusco de las ventajas que posee la vida campestre por encima de la vida ciudadana:

*Novistine locum potio rem rure beato?  
Est ubi plus tepeant hiemes,.....  
... Purior in vicis aqua tendit rumpere plumbum,  
Quam quae per pronum trepidat cum murmure rivum?  
Nempe inter varias nutritur silva columnas  
Laudaturque domus, longos quae prospicit agros.  
Naturam expelles furca: tamen usque recurret  
Et mala perrumpet furtim fastidium victrix<sup>14</sup>.*

"¿Conoces sitio mejor que el campo venturoso? ¿En

---

<sup>13</sup> Pierre GRIMAL. La civilización romana. Barcelona, Ed. Juventud, 1965, cap. VII, "Roma y la tierra", p. 230.

<sup>14</sup> HORATIUS FLACCUS. Il carme secolare. Torino, Giovanni Chiantore, 1927, "Epistolarum", l. I, Epístola X, vv. 14-15 y vv. 20-25. (En adelante se citará por la presente edición).

qué lugar el invierno es más templado?...¿El agua se esfuerza en romper el plomo en las aldeas más pura que la que bulle con murmullo por el pendiente río? Naturalmente un bosque se cría entre columnas de variado mármol y es alabada la casa que contempla campos espaciosos. Expulsa tú la naturaleza con una horca: sin embargo ella nuevamente retornará y victoriosa destruirá los hábitos desdeñosos furtivamente".

¡Cuánta vida hay en su naturaleza! Hay porfía, puesto que, aunque el hombre a golpes la destruya, ella retornará.

Catulo también canta su alegría al volver a Sirmio:

*quam te libenter quamque laetus in viso,*

.....

*salve, o venusta Sirmio, atque ero gaude:*

*gaudete vosque, o Lydiae lacus undae:*

*ridete, quidquid est domi cuchinnorum*<sup>15</sup>.

"¡con cuánto gusto y cuán alegre voy a contemplarte!.....

¡Salve, oh hermosa Sirmio!, ¡Regocíjate por tu dueño; regocijaos vosotras también, oh lidias ondas del lago: sonreíd, de todas las sonrisas cualquiera que haya en casa!".

Horacio ha cantado en muchos versos su alegría de vivir en el campo y ha procurado con ellos convencer a sus congéneres de lo beneficioso que resulta para la salud y el espíritu:

*"Dicis adductum propius frondere Tarentum.*

*Fons etiam rivo dare nomen idoneus, ut nec*

*Frigidior Thracam nec purior ambiat Hebrus,*

*Infirmo capiti fluit utilis, utilis alvo.*

---

15 CATULO. Carmina selecta. Milano, Carlo Signorelli Editore. 1915, c. XXXI. v. 4 y vv. 12-14.

*Hae latebrae dulces et, iam si credis, amoenae,  
Incolumem tibi me praestant Septembribus horis*<sup>16</sup>.

"Dirías que Tarento, traído más cerca está cubierto de verde. También una fuente, digna de dar nombre a un río, de manera que el Ebro no rodea la Tracia ni más frío ni más puro, fluye útil para la cabeza enferma, útil para el estómago. Estos refugios dulces y, si ya me crees, amenos, me mantienen incólume para tu amistad en las horas de setiembre".

El adjetivo 'incólume' sintetiza el estado de perfección en que Horacio se encuentra en su finca y que lo condiciona para recibir y dar amor. La amistad, otro tema tan ricamente tratado por Horacio, se cultiva mejor en un lugar ameno, pleno de elementos naturales, carente de estructuras elaboradas por el hombre.

El romano, un enamorado de su tierra, valora y admira profundamente las labores campestres.

En las *Geórgicas*, sólo hay labriegos, panaderos, hortelanos y apicultores consagrados humilde y tenazmente al cultivo de sus propias fincas. La tierra es fértil y lo puede dar todo si se la trabaja:

*Porturit almus ager, zephyrique tepentibus auris  
Laxant arva sinus; superat tener omnibus umor,  
Inque novos soles audent se germina tuto  
Credere, nec metuit surgentes pampinus austros  
Aut uctum caelo magnis aquilonibus imbrem;  
Sed trudit gemmas et frondes explicat omnes*<sup>17</sup>.

"La tierra fecunda ofrece su fecundidad, y los campos, a los tibios soplos del Céfiro abren su seno; la savia tierna sobreabunda por todas partes, y a los nuevos rayos del sol sin temor los brotes se atreven a con-

---

16 HORATIUS. *Epístolas*, I, 16, vv. 11-16.

17 VIRGILIO. *Geórgicas*, l. II, vv. 330-335.

fiarse y no teme el pámpano a los vientos que se levantan o la lluvia echada del cielo por los grandes aquilones; pero empuja los brotes y despliega todas sus hojas".

Virgilio vuelve la mirada hacia las labores nativas y exalta la vida sencilla, al campesino con sus trabajos y esfuerzos que se renuevan cada día, cada año, como renacen sus esperanzas en cada primavera:

*Tum pingues ugni et tum mollissima uina,  
Tum somni dulces densaeque in montibus umbrae*<sup>18</sup>.

"Entonces los corderos son gordos y entonces los vinos muy suaves, entonces los sueños son dulces y espesas las sombras en las montañas".

El hombre se deleita al contemplar tanta belleza natural, pero no se detiene allí.

Reconoce lo arduo de su trabajo y se duele al ver que en invierno los esfuerzos son inútiles para proteger las mieses:

*Saepe ego, cum flavis messorum induceret arvis  
Agricola et fragili iam stringeret hordeum culmo,  
Omnia ventorum concurrere proelia vidi,  
Quae gravidam late segetem ab radicibus imis  
Sublimem expulsam eruerent.....*<sup>19</sup>

"A menudo mientras el agricultor conducía al segador por dorados campos sembrados y ya cortaba las cebadas de frágil tallo, he visto que irrumpieron todas las batallas de vientos las que desenterraron extensamente el fruto grávido, de sus propias raíces y fue expulsado a lo alto..."

El trabajo de las abejas también atrae la atención

---

18 VIRGILIO. Geórgicas, l. I, vv. 341-342.

19 Ibid, vv. 316-320.

del escritor latino y a veces compara esta tarea con la del labriego:

*Qualis apes aestate nova per florea rura  
Exercet sub sole labor, cum gentis adultos  
Educunt fetus, aut cum liquentia mella  
Stipant et dulci distendunt nectare cellas,  
Aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto  
Ignavum fucos pecus u pruesepibus arcent;  
Fervet opus, redolentque thymo fragantia mella*<sup>20</sup>.

"Tal cual a las abejas en el nuevo verano el trabajo pone en movimiento bajo el sol por los floridos campos, cuando crían las generaciones adultas de su especie, o cuando amasan la líquida miel y llenan con dulce néctar las celdillas, u otras reciben las cargas de las que llegan, o formando una columna defensiva alejan a los zánganos, rebaño perezoso, de las colmenas; se trabaja con ardor, y las mieles perfumadas huelen a tomillo".

Los romanos amaban el ambiente natural, sobre todo las fuentes, los bosques, el sol, el verde y los autores elogian al hombre que protege y embellece con su labor esa naturaleza virgen:

*Beatus ille qui procul negotiis,  
ut prisco gens mortalium,  
paterna rura bobus exercet suis  
solutus omni faenore,  
.....  
vel cum decorum mitibus pomis caput  
Autumnus agris extulit,  
ut gaudet insitiva decerpens pira  
certantem et uvam purpurae,  
.....  
.... ut iuvat pastas oves*

---

<sup>20</sup> La Eneida, l. I, vv. 430-436.

*videre properantes domum,  
videre fessos vomerem inversum boves  
collo trahentes languido  
positosque vernas, ditis examen domus,  
circum renidentes Lares*<sup>21</sup>.

"Dichoso aquel que alejado de negocios, cual la raza primitiva de hombres, labra con sus bueyes los paternos campos, libre de todo interés.....  
O cuando el otoño levanta por los campos su cabeza engalanada de frutos maduros, cómo se alegra el que cosecha las peras injertadas y la uva que compite con la púrpura..... Cómo deleita ver las repastadas ovejas que vuelven de prisa a casa, ver los cansados bueyes que traen la reja al revés, en su cuello desmayado y los esclavos, enjambre de riqueza, ubicados alrededor de los resplandecientes lares".

Si, por circunstancias políticas, el exiliado debe alejarse de Roma, busca un paraje semejante a su tierra y cuando no le toca en suerte, expresa la hostilidad de la naturaleza que lo rodea:

*orbis in extremi iuceo desertus harenis,  
fert ubi perpetuus obruta terra nives.  
non ager hic pomum, non dulces educat uvas,  
non salices ripa, roboru monte virent.  
neve fretum laudes terra magis, uequoru semper  
ventorum rabie solibus orba tument.  
quocumque aspicias, campi cultore carentes  
vastaque, quae nemo vindicat, arva iucent*<sup>22</sup>.

"Yazgo proscripto en las arenas de los últimos confines del mundo, donde la tierra soporta cargada nieves

---

<sup>21</sup> HORACIO. Epodo II, vv. 1-4; vv. 17-20; vv. 61-66.

<sup>22</sup> OVIDIO. Pónticas, I, III, vv. 49-56: En Tristium Libri quinque ibis. "Ex Ponto libri quattor". Britain, Oxonii, 1969.

eternas. Aquí el campo no produce fruto, ni uvas dulces, ni las riberas tienen sauces, ni robles crecen en el monte. El mar no es mejor que la tierra, las olas amenazan siempre, privadas del sol, por la impetuosidad de los vientos. Adondequiera que mires, campos yacen carentes de labriego, y vastas llanuras a las que nadie reclama".

Virgilio y Horacio transmiten en sus versos la alegría, el gozo por la pureza y sencillez de la vida campesina en contacto con la naturaleza. Es una vida ideal, no sólo para la edad productiva, sino también, como lo explica Cicerón, es buena para la edad senil:

*Quid de pratorum viriditate aut arborum ordinibus aut vinearum olivetorumve specie plura dicam? Brevi praevidendum: ugro bene culto nihil potest esse nec usu uberius nec specie ornatius; ad quem fruendum non modo non retardat, verum etiam invitat atque adlectat senectus. Ubi enim potest illa aetas aut calefcere vel apricatione melius vel igni aut vicissim umbris aquisve refrigerari salubrius?*<sup>23</sup>.

"¿Qué diré del verdor de los prados, los órdenes de árboles, la especie de viñas y olivares? Diré sumariamente: nada puede haber ni más provechoso en cuanto al fruto ni más hermoso en cuanto a la vista que un campo bien cultivado; para gozarlo la vejez no sólo no retarda, sino que también llama y convida. ¿Pues dónde puede esta edad o calentarse mejor al sol o a la lumbre o mejor refrescarse más saludablemente a su vez con las sombras o con las aguas?".

El romano, que por diversos motivos debió alejarse de esos preciados lares, los añoró, los amó más y dejó testimonios escritos de ese sentir.

---

23 CICERO. De Senctute, Buenos Aires, Coni, 1951, cap. XVI.

#### 4-Añoranza

Las cartas de Cicerón nos ofrecen conmovedoras manifestaciones de añoranza. En el ámbito campestre se encontraba consigo mismo, lograba pensar, ordenar sus ideas y a veces, dar rienda suelta a su inspiración:

*... quumque mune me in silvam abstrusi densum et usperam, non exeo inde ante vesperum. Secundum te, nihil est mihi umicius solitudine. In ea mihi omnis sermo est cum litteris.....*<sup>24</sup>.

"... y cuando por la mañana me marché al umbrío y espeso bosque, no salgo de allí hasta la tarde. Después de ti, no tengo otro amigo que la soledad. En ella toda la compañía son los libros..."

Cuando está distante de esos parajes solitarios, los añora y no deja de manifestar su deseo de adquirirlos:

*Ego autem volo aliquod emere latibulum et perfugium doloris mei*<sup>25</sup>.

"En cambio, yo deseo comprar cualquier rincón lejano, y refugio de mi dolor".

Están siempre presentes estos dos sentires: tristeza por lo que se dejó o añoranza de un lugar ameno.

Horacio, que tanta alegría y salud experimenta en el campo, cuando por diversos motivos debe permanecer en la ciudad, añora aquellos parajes ideales y recrimina al esclavo que anhela la ciudad:

*Tu mediastinus tacita prece rura petebus,  
Nunc urbem et ludos et balnea vilicus optus;  
Me constare mihi scis.....* <sup>26</sup>

24 CICERO. Ad Atticum, 1. XII, epístola 15.

25 Opus cit., 1. XII, epístola 13.

26 Epístolas, I, 14, vv. 14-16.

"Siendo tú esclavo, pedías con súplica silenciosa los campos, ahora, granjero, prefieres la ciudad no sólo los juegos sino también sus baños; sabes que yo soy fiel a mí mismo..."

*Quem scis immunem Cinarue placuisse rapuci,  
Quem bibulum liquidi media de luce Falerni,  
Cena brevis iuvat et prope rivum somnus in herba*<sup>27</sup>.

"Sabes que el que deleitaba inmune a la rapaz Cínara, el que bebedor de chispeante falerno en la mitad del día, se complace con una cena breve y un sueño en la hierba, cerca del río".

También aparece un sentimiento de tristeza frente a la destrucción de la naturaleza por la naturaleza misma. Horacio se acongoja al ver que *natura madre* crea, produce, genera vida y ella misma, de pronto, se destruye. En Escitia, por ejemplo, no hay sol, sólo frío y nieve, y las bestias mueren y enferma el ganado:

*Illic clausa tenent stabulis urmentu, neque ullae  
Aut herbae cum po apparent aut arbore frondes:  
Sed iacet ugeribus niveis informis et alto  
Terra gelu late, septemque adsurgit in ulnus.  
Semper hiems, semper spirantes frigora cuuri.  
Tum sol pallentes haud unquam discutit umbras,  
Nec cum in vectus equis altum petit aethera, nec cum  
praecipitem Oceani rubro lavit uequore currum*<sup>28</sup>.

"Allí tienen los rebaños encerrados en establos, no se descubre nada, ni hierba en el campo o follaje en un árbol; pero se extiende la tierra dilatadamente, informe, con montones de nieve y con el alto hielo, y alcanza siete codos. Siempre, invierno, siempre

---

27 Opus cit. vv. 33-35.

28 VIRGILIO. Geórgicas, l. III, vv. 352-359.

los cauros que exhalan fríos. Además el sol nunca disipa las pálidas sombras, ni cuando sube arrastrado por sus caballos al alto cielo, ni cuando baña su carro que se precipita en las aguas enrojecidas del océano".

Ante la devastación y la impotencia para detenerla, el hombre siente temor.

### 5- Temor

Frente a sus ojos, *natura* ha colocado un espectáculo asombroso: vegetales que se renuevan cada año, animales con aptitudes diferentes, amigos o enemigos del hombre, que a su semejanza se reproducen; épocas del año con distinta temperatura, unas que matan la vida de los seres, otras que dan fuerza y son generadoras de nueva vida: lluvia que cae inexplicablemente y moja su cara; viento que mueve las hojas y con la furia del huracán destruye su casa; hielo, en pequeñas o grandes cantidades que, bajo los rayos del sol, se convierte en agua; agua cristalina que corre por un cauce que ella misma ha construido y que alimenta sus cosechas; agua que bebe para su propia subsistencia; sol que ilumina y enaltece su pictórico paisaje y árboles que le ofrecen protección ante su excesivo fulgor. Tierra, mar y cielo, enormes extensiones fructíferas para el cultivo y cosecha. ¡Tanto espectáculo, tanta maravilla inexplicable!

Sus ojos admirados, al no encontrar una razón científica, adjudican a la naturaleza un espíritu que la anima, una divinidad a veces benéfica, otras maléfica. Por eso el hombre romano rinde homenaje, celebra y ejecuta sacrificios a esos dioses para calmar su furia o para clamar por mejores cosechas.

Pero esta tranquila contemplación se trueca en un instante en temor, cuando la tierra se mueve con fuerza, se abren grietas y sus casas son arrasadas por la lava que emerge del Etna porque Encédalo, en su interior, cambia la postura:

*... sed horrificis juxta tonat Aetna ruinis,  
Interdumque atrum prorumpit ad aethera nubem,  
Turbine fumantem piceo et candente favilla,  
Attollitque globos flammurarum et sidera lambit;*<sup>29</sup>

"... pero cerca de allí el Etna retumba con derrumbes espantosos, a veces vomita contra el cielo una nube negra, que humea con un remolino de pez y ceniza caliente, y levanta montones de llamas y lame las estrellas;"

Este es el fenómeno que más lo aterraba, es el monstruo más temido, y no hay sacrificios ni honores que lo aplaquen. Él se mueve en la tumba, sin tener conciencia del daño que provoca, no ejerce el mal intencionalmente y sorprende a los hombres a cualquier hora del día.

Oscar Oñativa en su estudio sobre el espacio y la personalidad nos dice:

"Arriba, implica un movimiento ascendente, un cambio de plano esencial en el espacio, hacia un lugar sagrado; abajo, es descender, caer a otra región cósmica, tal vez al mundo oscuro de los muertos o al terrible infierno"<sup>30</sup>.

Parece que desde los orígenes el hombre ha tenido el mismo concepto de verticalidad en ascensión hacia lo sublime y divino y de descenso, rumbo a lo oscuro, tétrico, infernal.

De allí que la morada de los muertos se ubique en un lugar subterráneo, distante y que para llegar a él sea necesario recorrer múltiples pasajes, estructuras complejas y peligrosas. Virgilio por ejemplo, eligió un lugar en los alrededores de Cumas, frecuentado por él en varias oportuni-

---

29 VIRGILIO. Eneida, l. III, vv. 571-574.

30 Oscar OÑATIVA, Opus Cit. p. 47.

dades, como ingreso a los Infiernos. Miguel Dolç reconoce que el lugar preciso es invención de Virgilio, pero afirma que en realidad está dotado de características naturales que lo condicionan para ser sinónimo de Infierno:

"Todavía hoy su atmósfera despierta en nosotros un extraño sentimiento de sobresalto, poesía y religión en el que sobrevive intacto el culto de lo invisible y del misterio de ultratumba"<sup>31</sup>.

Sin duda era un ámbito propicio para que Virgilio ubicara en él la entrada a los Infiernos, cumpliendo una función de credibilidad:

*Interea videt Aeneas in valle reducta  
Seclusum nemus et virgulta sonantia silvae  
Lethaeumque, domos plucidas qui pruenatut, urnem.  
.....  
Horrescit visu subito causasque requirit  
Inscius Aeneas.....* 32

"Entretanto ve Eneas en el valle alejado un bosque solitario y matas de la selva que hacen ruido, residencia apacible que baña el río Leteo..... Se estremece repentinamente ante la aparición y Eneas, ignorante del hecho, pregunta la causa del misterio".

Así Virgilio, como otros autores que escriben sobre el Infierno como parte del ambiente natural, parte del espacio conocido (la Campania) para entrar en el alegórico.

Literatura es, desde sus primeras manifestaciones, obra exclusiva del hombre y éste expresa desde distintos ángulos sus experiencias y sentires.

---

31 Miguel DOLÇ, "Supervivencia de un mito virgiliano"; "La Sibila en Virgilio", En Rev. Univ. Chaco. Resistencia, Chaco, 1983, p. 122.

32 VIRGILIO. Eneida, l. VI, vv. 703-705 y vv. 710-711.

Hoy, las tormentas más violentas, con efectos lumínicos-sonoros de rayos y truenos originan en nosotros estados de temor, aún teniendo la explicación teórica de lo que está sucediendo. Con mayor magnitud vivió el hombre de aquella época ese estado, pues no conocía su origen y lo asumía como un castigo. La tempestad aparecía cuando el fruto de su trabajo estaba a punto de ser cosechado o cuando se hallaba en medio del mar, sin posibilidad de refugio:

*Postquam altum tenuere rates, nec jam amplius ullae  
Apparent terrae, caelum undique et undique pontus,  
Tum mihi caeruleus supra caput adstitit imber,  
Noctem hiememque ferens, et inhorruit unda tenebris.  
Continuo venti volvunt mare, magnaue surgunt  
Aequora; dispersi jactamur gurgite vasto.  
Involvere diem nimbi, et nox umida caelum  
Abstulit; ingeminant abruptis nubibus ignes.  
Excitimur cursu, et caecis erramus in undis. . . .* 33

"Después que las naves navegan en alta mar, ya no toda la tierra aparece más, por todos lados el cielo y por todos lados el mar, entonces una negra nube se detuvo sobre mi cabeza, cargada de tempestad y sombra, y una oleada se erizó en las tinieblas. Los vientos revuelven inmediatamente el mar, y grandes extensiones de mar aparecen; dispersos fuimos arrojados por el vasto mar. Las nubes oscurecieron el día, y la noche con lluvia cubrió el cielo. Llamadas se multiplican en nubes abruptas. Somos sacados del curso y erramos por las ciegas aguas. . . ."

Jamás el hombre romano explica un fenómeno sin mencionar a la naturaleza como productora, ser grandioso y divino, que da origen a las cosas.

Al reconocer que un espíritu interior anima los fenómenos naturales, el hombre antiguo teme y paralelamente respeta algunas señales agoreras. No siempre la acción

---

33 VIRGILIO. Eneida, l. III, vv. 192-200.

maléfica de algunas divinidades surge imprevisiblemente, como en los temblores. En ciertas oportunidades los hombres reciben una señal: el oscurecimiento de las nubes indica tormenta próxima y en otras, la luna, que ocupa un lugar privilegiado, advierte, por ejemplo, sobre la conveniencia o no de entablar batalla. Según Julio César, los germanos no trababan la batalla hasta que sus madres les indicaran el momento oportuno de acuerdo con la señal que la luna les daba:

*quod apud Germanos ea consuetudo esset, ut matres familiae eorum sortibus et vaticinationibus declararent, utrum proelium committi ex usu esset, necne; eas ita dicere: non esse fas Germanos superare, si ante novam lunam proelio contendissent*<sup>34</sup>.

"porque esta costumbre existía entre los germanos, la de que las madres de familia de ellos declaraban por medio de sortilegios y adivinaciones si sería ventajoso o no que se trabara la batalla; que ellas decían así: Que no era posible que los germanos vencieran si daban la batalla antes del novilunio".

### Conclusión

Es realmente valioso rescatar ese amor del romano por su naturaleza. Admiró la capacidad creadora de *natura*, la adoró como a una divinidad, la cuidó, la cultivó y la embelleció.

Podemos comprender la deificación puesto que carecía de explicaciones científicas de los fenómenos naturales. Pero el labriego de hoy movido por circunstancias tan diferentes, no puede experimentar el sentir de aquel romano que araba su lar. Tampoco el hombre común detiene un instante su ajetreo diario para contemplar la caída de las

---

34 Julio CESAR. De Bello Gallico. Barcelona, Bosch, 1965, I. I, cap. L.

hojas, la desnudez de la naturaleza en invierno ni el renacer de las plantas en primavera.

No menos elogiabile es el canto maravilloso que surge de los poetas clásicos ante la contemplación de las hembras pariendo o del agua manando de su fuente natural.

Ningún aspecto de la naturaleza dejó de ser evocado por los escritores. Estos reflejaron certeramente su sentir frente a la naturaleza: el miedo ante los movimientos telúricos; la admiración ante la capacidad reproductora; el amor frente a las sencillas labores agrarias; la añoranza en el destierro y la algarabía de vivir en una tierra como la suya.

## EL EXTRANJERO EN LA ORGANIZACION POLITICO-SOCIAL GRIEGA\*

*Esther R. de Driban  
Dora G. Scaramella*

Para comprender al hombre ya sea en su esencia, ya en una determinada circunstancia, no podemos circunscribirnos al individuo aislado. El conocimiento de la vinculación de éste con su genealogía y con su sociedad es un factor esencial.

Tal vinculación, reconocida por la generalidad de los pensadores modernos que se ocupan del asunto, ya fue sentida por el griego: Aristóteles definió al hombre como un ζῷον πολιτικόν.

El estado, la familia, el derecho, la religión, que en las civilizaciones orientales fueron estructuras preestablecidas a las que el individuo debió someterse, se convierten

---

\* Una síntesis de este artículo fue presentada en el XI Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Rosario, 17 al 22 de setiembre de 1990).

en Grecia en un fin de la individualidad. La vida política y social, con todo lo que ella involucra, se forma entre los griegos como una obra consentida y cumplida por un trabajo de razón y voluntad del hombre.

Generalmente los estudios sobre la organización político-social se detienen en el ciudadano y el esclavo y se relega la incidencia que tuvo el extranjero.

En la relación con el extranjero intervienen como factores determinantes la idiosincrasia del pueblo, la geografía de su suelo y el acontecer histórico.

Como toda la península balcánica de la que forma parte, Grecia presenta un suelo montañoso. Las montañas ocupan el ochenta por ciento del territorio y lo dividen en compartimientos. Esto dificultó la comunicación territorial y contribuyó a mantener la independencia y originalidad política de los pequeños estados o *polis*. A pesar de los intentos de unificación que conocemos a lo largo de su historia, la formación de un estado no se logró hasta el siglo XIX.

Pero al mismo tiempo Grecia es marítima, situada en un mar interior, el Mediterráneo; un mar de relaciones, intermediario entre tres continentes y sembrado de islas; peculiaridades estas que lo convierten en un medio propicio para los intercambios. Lo mismo sucede en el Egeo, donde estos rasgos se acentúan aun más.

Además, por ser Grecia una península en extremo recortada, el mar penetra hasta el interior de sus golfos, mientras que la tierra se proyecta al mar y dispersa por él sus islas.

Bernardos, uno de los personajes de *Kérkyra, Kérkyra*, proyectando un mapa de Grecia dice: "Aquí la tiene, toda Grecia para usted. Como enseñan en la escuela primaria, se parece a una mano tendida hacia Africa y Asia. Una mano que arroja pétalos en forma de centenares de islas"<sup>1</sup>.

Gracias al mar la Hélade recibirá el aporte de otras

---

<sup>1</sup> Eduardo GUDIÑO KIEFFER. *Kérkyra, Kérkyra*. Bs. As., Emecé, 1989. p. 41.

civilizaciones y también gracias al mar se convertirá en civilizadora y universal. Los griegos llegan a Asia, a Egipto, recorren la cuenca mediterránea y comprensiblemente se relacionan con los habitantes de estas tierras<sup>2</sup>.

Para designar al extranjero la lengua griega utilizó los vocablos ξένος y βάρβαρος. El primero se aplicó al forastero que podía ser de la misma raza o de otra diferente. El segundo sirvió para designar a pueblos o individuos no helenos con respecto a los cuales el griego se sintió diferente o superior. Otros vocablos tales como πρόξενος, υέτοικος, ἔποικος, se conectan con ξένος.

La etimología de ξένος no ha sido determinada. Bailly y Chantraine la dan como incierta. Frisk ha enumerado diversas etimologías que luego ha descartado<sup>3</sup>.

Los diccionarios dan como sentido original de la palabra el de huésped, aplicado tanto al que es recibido como al que recibe. *Peregrinus hospitio exceptus* y *qui peregrinum hospitio excipit*, es como lo traduce el *Thesaurus*<sup>4</sup>. De este sentido original se deriva el de extranjero, y en el vocabulario militar, el de mercenario, y más raramente el de aliado<sup>5</sup>.

Finley considera que todas estas acepciones con que suele traducirse el término simbolizan la ambivalencia que caracterizaba los diferentes tratos con el extranjero<sup>6</sup>.

---

2 GONZAGUE de REYNOLD. El mundo griego y su pensamiento. Madrid, Pegaso, 1948, pp. 5-18.

3 Pierre CHANTRAINE. Dictionnaire étimologique de la langue grècque. Paris, Klincksieck, 1968, s.v. ξένος.

4 STEPHANUS. Thesaurus Graecae Linguae. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1954, vol. VI, s.v. ξένος.

5 No lo hemos encontrado en ningún lugar con el significado de mercenario o aliado.

6 M. I. FINLEY. El mundo de Odiseo. México, F.C.E., 1961, p. 104.

En Homero, ξένος se utiliza solamente como sustantivo masculino y ello se explica porque si bien nunca después de esta época la mujer logró ocupar un lugar tan alto en la sociedad griega, su campo de acción estuvo circunscripto al hogar. Era la señora de la casa y allí ejercía una influencia destacada, como la que le cabe a Arete (Oto. VI); pero éste constituye su único marco de referencia.

No aparece como adjetivo. En los casos en que Bailly<sup>7</sup> lo ha considerado con esta función va acompañado de ἄνθρωπος (II, XXIV, 202), palabra que como ἀνήρ puede ir en griego junto a un sustantivo con el valor de atributo, y de πατήρ (Od. VII, 28), vocablo que se utiliza como título de respeto o de afecto.

Tampoco se aplica en la lengua homérica a cosas o tierras como lo encontramos en autores posteriores<sup>8</sup>. Las tierras extranjeras son designadas con el nombre geográfico preciso del país o el apelativo que reciben quienes lo habitan: etíopes (Od. I), feacios (Od. VI), Creta (Od. XIV), Libia (Od. IV). Para las tierras no conocidas se emplea el adjetivo ἀλλοδαπή (Od. X, 34-35).

En el momento histórico en que se sitúan los poemas homéricos, la Hélade, nombre con que los griegos llamaban a su tierra (Od. I, 344) está ocupada por los aqueos. La organización política es la πόλις, gobernada por un rey o ἀναξ como lo mencionan las tablillas de Pilos. El rey o ἀναξ toma sus resoluciones aconsejado por los príncipes y caudillos en ἀγορῆ y ἐνὶ βουλῆ (Od. III, 128). Estas ciudades, aunque ligadas por la raza y el espíritu, constituyen unidades políticas independientes entre sí y sus habitantes se identifican por la ciudad a la que pertenecen: Néstor de Pilos (Od. I), Menelao, de Esparta (Od. III).

De allí se explica, quizá, que el aqueo considere ξένος tanto al hombre de otra raza como al aqueo proveniente de otra ciudad.

---

7 A. BAILLY. Dictionnaire Grec Français. Paris, Hachette, 1950, s.v. ξένος.

8 En Píndaro, Eurípides y Sófocles aparece junto a γαῖα y χθών para designar tierra extranjera.

El ξένος era el viajero que llegaba a un palacio en cumplimiento de una misión o para hacer una pausa en el camino. El dueño de casa lo acogía aunque no conociera su identidad, como un amigo o un miembro de la familia y se establecía un vínculo recíproco de amistad que duraba de por vida y se transmitía hereditariamente a la descendencia<sup>9</sup>. Homero no conocía los lazos entre pueblos sino entre individuos como el que unía a Glauco y Diomedes.

El señor que tenía un ξένος en tierra extranjera tenía asegurado un protector y un aliado y encontraba en él un refugio si debía huir. Porque si bien la ξενία se practicaba en las relaciones personales, dichas relaciones, como correspondía entre señores poderosos, se mezclaba con lo político.

Las escenas en que se detallan las ὑποδεξίαι muestran rasgos muy semejantes al punto de convertirse en escenas típicas de la épica. De ellas podemos deducir que en la ξενία existía una especie de código con las normas que debían ser observadas.

El dueño de casa recibía al extranjero con un saludo de bienvenida que se abría con el vocativo ξεῖνε acompañado a veces del adjetivo φίλος (*Od.* XV, 352, 390; XVII, 163, 185, 350, 478, 553) mientras le tomaba las manos (*Od.* III, 36 - 37). Luego se ofrecían los dones de la hospitalidad: un baño, ungimiento con aceite [tareas que generalmente estaban a cargo de los criados], túnica limpia, invitación para compartir la mesa, un buen lecho para descansar.

Susanne Saïd ha visto con acierto que en el mundo de Ulises, el festín no sellaba solamente la existencia de la comunidad, sino que permitía entablar con los extranjeros relaciones pacíficas y ofrecerles la consideración que merecían. En la *Odisea* el festín constituye, en efecto, el marco normal de la hospitalidad y la ocasión privilegiada de ponerla a prueba. El festín normalmente corría parejo con el ξεῖνεῖον y en ocasiones se confundía con él: el hecho de servir la

---

<sup>9</sup> RODRIGUEZ ADRADOS y otros. Introducción a Homero. Madrid, Guadarrama, 1963, p. 384.

ξεῖνεῖα a alguien significaba servir la comida (*Od.* V. 91-92; XIV, 404; XIX, 193-199)<sup>10</sup>.

Generalmente cuando el festín finalizaba se preguntaba al viajero quién era, de dónde venía y cuál era el motivo de su visita, si bien estas preguntas podían también formularse después de varios días.

En el momento de la partida se le ofrecían regalos: ξενία (*Od.* XV, 546) o δῶρα (*Od.* XV, 125).

En los tiempos homéricos la práctica de la hospitalidad no era privativa de los aqueos, sino que se encontraba extendida a otros pueblos tales como los tebanos (*Od.* IV) y los feacios, quienes constituyeron un modelo de hospitalidad (*Od.* VI y ss.).

También los dioses practicaban la hospitalidad entre sí y con respecto a los mortales. En el canto V de *Od.* Calipso ofrece los dones de la hospitalidad a Hermes que llega desde el Olimpo, como ya se los había ofrecido a Ulises.

En el mundo mítico en que se mueven los héroes homéricos, todavía el hombre no se ha separado de la naturaleza. Sus acciones no aparecen motivadas por un análisis de sus pensamientos y sentimientos. Siente que su vida está regida por el poder de los dioses, por fenómenos de la naturaleza y personificaciones de procesos psíquico-fisiológicos tales como el temor, el sueño, el rencor. Le resulta familiar que los dioses participen de su vida y por ese sentido antropocéntrico que es eje de la misma, concibe a la divinidad a su imagen y semejanza, con sus mismas pasiones y virtudes.

Aunque no hay ejemplos en la *Odisea*, abundaban entre los griegos las leyendas en que los hombres daban hospitalidad a los dioses y quizás este es el origen de las θεοξένια, fiestas celebradas hasta en la época clásica, en muchas ciudades. En la θεοξένια la estatua de una divinidad determinada, que variaba de acuerdo con la ciudad, era trans-

---

10 Suzanne SAÏD. Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'Odyssee. En *Etudes de Littérature Ancienne*, Paris, Presses de L'Ecole Normale Supérieure, 1979, p. 28.

portada de su santuario a la casa de los particulares, tal los Dióscuros en Agrigento (Píndaro, *Olimpico* III).

Contrasta esta actitud que se guarda con el ξένος el espíritu guerrero de los aqueos y otros pueblos vecinos. Son comunes en la *Ilíada* y la *Odisea* las descripciones de ciudades protegidas por murallas, como Troya (II. III) y la ciudad de Nausitoo (*Od.* VI. 210 - 267, 710), los cruentos combates singulares o de gran aparato, los actos de piratería, el robo de ganado, mujeres y niños en territorios vecinos (*Od.* XIX. 230-262; II. I. 155). Luis Gil nos dice que de no mediar entre los pueblos un pacto tal como el de los itacenses y tesprotos (*Od.* XIV. 427), de hecho éstos se encontraban aún sin hostilidades declaradas en un perpetuo *status belli*<sup>11</sup>.

Ulises en su viaje de regreso saquea la ciudad de los Cicones, mata a sus hombres y tomando de la ciudad mujeres y riquezas, los reparte entre sus compañeros para que nadie se vaya sin su botín (*Od.* IX. 40-42).

Como lo hace notar Finley, entre las comunidades griegas la relación normal era la hostilidad, a veces pasiva, en una especie de tregua armada, a veces activa y belicosa<sup>12</sup>.

En los poemas homéricos existe una polaridad entre el temor, la suspicacia del extranjero y el sentido de la hospitalidad que incluye la generosidad (δόσις) y la piedad (θέμις Διός). La hospitalidad fue una virtud surgida del temor religioso. Maltratar al huésped era un delito contra los dioses, recibirlo bien, una ley divina. El don que se le ofrecía siempre resultaba grato a Zeus.

El respeto que el huésped inspira está íntimamente ligado con lo sagrado en una gama que va desde la creencia de que puede tratarse de un mortal que goza de la protección divina o que de algún modo guarda relación con ella, hasta la presunción de que puede ser un dios que honra la casa hospitalaria con su visita.

Eumeo (*Od.* XIV. 57 y ss.) afirma que no es lícito - οὐ μοι θέμις ἐστίν - despreciar al huésped por más mísero

---

11 R. ADRADOS y otros. op. cit. p. 383.

12 M. I. FINLEY, op. cit. p. 109.

que sea, pues todos los forasteros y todos los pobres son de Zeus. El mismo pensamiento anima a Nausícaa (*Od.* VI, 206-209) con respecto a los suplicantes y mendigos cuando dice que todos los suplicantes y mendigos son de Zeus. Eurímaco piensa que no sin la voluntad de los dioses llegó el mendigo a la casa de Odiseo (*Od.* XVIII, 357 y ss.).

Esta conexión de la hospitalidad con lo sagrado perdura en el espíritu griego a través del tiempo. Platón apoya la propuesta de las leyes que han de regir a los huéspedes en la convicción de que con ellas se honra a Ζεὺς ἑένιος bajo cuya protección estuvo la hospitalidad.

El coro de *Alcestes* canta en el estásimo segundo (vv. 248 y ss.) los beneficios que recibió la casa hospitalaria de Admeto y en el párodo del *Agamenon*, Esquilo presenta a la guerra de Troya como un castigo que envía Ζεὺς ἑένιος a Paris por quebrar las leyes de la hospitalidad.

Retomando la época heroica vemos que con un tratamiento similar al del viajero se acoge al ἰκέτης. Ulises al llegar a la isla de los feacios se presenta ante Nausícaa como un suplicante (*Od.* VI, 145-147). Escuchadas las súplicas Nausícaa le promete que no carecerá de ninguna de las cosas que "por decoro han de alcanzar a un mísero suplicante" (*Od.* V, 193). Y en el canto VII y VIII Ulises suplicante es objeto de una acogida semejante a la que gozó Telémaco en el palacio de Néstor y Menelao.

En el canto XV hay un ejemplo de amparo a un fugitivo: Telémaco, a punto de embarcarse para su vuelta a Itaca, concede asilo a Teoclimeno que venía huyendo de Argos donde había dado muerte a un hombre. Telémaco lo lleva en su nave (vv. 255 y ss.) y al llegar a Itaca se lo encomienda a uno de sus compañeros, quien promete cuidar de él y hacer que no eche de menos los dones de la hospitalidad. No debe extrañarnos que el héroe dé acogida a un asesino: en la época heroica rige la ley de la sangre y el castigo por un asesinato es cosa que corresponde exclusivamente a los parientes del muerto. Creemos acertado incluir al ψυγός entre los suplicantes en virtud de que es el que ruega λισσόμενος, el que pide protección. En las *Suplicantes* Esquilo usa el término ψυγός junto a ἰκέτης (v. 342). En esta trage-

dia claramente aparecen las Suplicantes como fugitivas. En *E-dipo en Colono* si bien Φυγός está empleado junto a πτωχός (v. 445) sabemos que la verdadera condición del héroe es la de exiliado que pide asilo.

También es acogido como ξένιος el πτωχός que es obligado por necesidad a implorar ayuda, como el náufrago y el vagabundo y al que hay que diferenciar del πτωχός que hace de la mendicidad una profesión como Iro, el mendigo parásito que no piensa más que en comer (*Od.* XVIII, 44-49).

El tema de la mendicidad está íntimamente ligado con el de la hospitalidad puesto que también el extranjero que pide hospitalidad espera su comida. Ulises es recibido de buen grado por Eumeo, Penélope y Telémaco.

Quizás para reafirmar la hospitalidad, aparece también en la *Odisea*, como contrapartida, la inhospitalidad. En dicho poema solamente no respetan las leyes de la hospitalidad los hombres crueles, χαλεποί salvajes, άγριοί injustos (οὐδέδ' δίκαιοι) (*Od.* VIII, 575). Entre los crueles y salvajes figuran Polifemo y los lestrigones y entre los injustos los pretendientes y los malos esclavos.

Frente a la indiferencia moral que encontramos en la *Iliada*, donde los héroes se miden por el grado de valor, en la *Odisea* hay una división entre personajes buenos y malos.

Los pretendientes son impíos (*Od.* XX, 36-39), destruyen las riquezas de Ulises (*Od.* II, 312; XVII, 14; XXIII, 369), comen sus bienes (II, 203), son astutos, hacen espiar a Penélope (II, 108-109; XIX, 154-155) y a Telémaco (XVII, 154-155). A este último le preparan una emboscada (XIII, 425). Son adúlteros de intención. Junto a ellos están los malos servidores, que son sus cómplices. Tanto los pretendientes como los servidores le reprochan a Ulises-mendigo su mendicidad (*Od.* XVII, 228. 375-379), le propinan golpes, menosprecio, insultos, burlas y le proponen injuriosamente tomarlo a su servicio (*Od.* XVII, 223-226; XVIII, 357-361). Hay en ellos orgullo y desmesura, jactancia, petulancia:

ὄβρις (XVI. 86; XVII. 169); ἀτάσθαλος (III. 207); ὑπερφίαλος (XVI. 271); ὑπερβασίη ἀεικῆς (XVII. 108); ἀναιδής (XIII. 376)<sup>13</sup>.

Exceptuando el pasaje de Eumeo con Ulises, Homero nada nos dice de las relaciones que existían entre extranjeros en las clases sociales inferiores. En el mundo homérico, el pueblo a pesar de estar siempre presente, aparece como una masa confusa cuyo papel no es demasiado claro<sup>14</sup>.

La ξενία, sentimiento que en la *Odisea* puede parangonarse con el de la justicia y el del temor a los dioses, continúa practicándose en épocas posteriores, si bien sus expresiones fueron evolucionando y adaptándose a los diferentes contextos histórico-sociales.

En la época arcaica la relación con el extranjero adquiere mayores dimensiones y nuevas connotaciones como consecuencia de los acontecimientos que se van desarrollando.

La ἀποικία trae aparejada la instalación de nuevas ciudades en las costas del mar Mediterráneo y mar Negro. Estas, si bien quedaban unidas por lazos religiosos y sentimentales con la polis-madre, pasaban a constituir unidades independientes política y económicamente.

El mundo helénico se extiende, el desplazamiento de los helenos se hace más intenso y se establecen fluidas relaciones no sólo entre las ciudades griegas, sino con comunidades de otras razas. Podemos formarnos una idea de este intercambio de una ciudad con otra por la *Olímpicu* IX de Píndaro, dedicada a Efermosto de Opunte, ciudad de la Lócrida, a la que en un momento en que había alcanzado gran prosperidad, llegaron ξένοι de Argos, de Tebas, de Arcadia y Pisa (vv. 101-103).

Hombres ambiciosos, aventureros, comerciantes, refugiados por causas políticas viajan de una ciudad a

---

13 F. BADER. L'art de la fugue dans l'Odyssee. En *Revue des Etudes Grècques*, t. LXXXIX N° 424-425, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 18-39.

14 N. LOPEZ DE HERNANDEZ. Manual de Historia y Cultura de la Grecia Antigua. Bs. As., Plus Ultra, 1979, p. 51.

otra o cambian de residencia. Otro acontecimiento que favoreció este desplazamiento fue el advenimiento de las tiranías. Los tiranos además de desarrollar una activa diplomacia para asegurarse la alianza entre sí o con monarcas poderosos, atrajeron a sus cortes a poetas y artistas de diferentes ciudades. En Atenas, durante la tiranía de Pisístrato viven en su corte, entre otros, Anacreonte y Simónides.

También constituyeron un factor aglutinante las fiestas religiosas. Entre éstas ocupan un lugar preponderante los juegos, fiestas que según testimonio de Píndaro, congregaban "a muchos hombres" (*OI.* VI. 68).

A los juegos llegaban desde todos los puntos del mundo helénico, -tanto de las ciudades de la Grecia continental como de la magna Grecia, del Asia Menor y de las islas del Mar Egeo- embajadas y teorías, reyes, tiranos y hombres de estado, fieles y curiosos, intelectuales y artistas, curanderos, adivinos, esclavos y bárbaros, pero los competidores debían ser griegos libres de nacimiento<sup>15</sup> y estar exentos de cualquier contaminación. Los juegos eran parte del culto y del culto no se podía participar plenamente si no se pertenecía a una comunidad cívica y no se estaba libre de toda mancha.

Asimismo los juegos dan ocasión para que los poetas viajen a las ciudades de los vencedores a cantar sus triunfos y sean acogidos como huéspedes. Por el verso 10 de la *Olimpica* I, sabemos que Píndaro estuvo en la corte del tirano Hierón en Siracusa y según suposición de Fernández Galiano, el poeta probablemente se hospedó en la casa de Psaumis en su viaje a Sicilia.

Los datos que aportan los epinicios pindáricos nos indican que la hospitalidad en la época arcaica todavía se ajustaba a normas y mentalidad muy semejantes a las que regían en la época homérica: los huéspedes quedaban ligados por lazos de amistad (*OI.* IV. 1-5). El banquete siguió constituyendo el centro de la hospitalidad a menudo el poeta hace referencia a las mesas hospitalarias, quien ofrecía

---

15 WILL DURANT. La vida de Grecia. Bs. As., Sudamericana, 1945, pp. 319 y ss.

hospitalidad era piadoso y se hacía caro a los dioses; se siguieron realizando las fiestas Teoxenias, en las que se imaginaba hospedar a los dioses en la propia casa y en el banquete que se celebraba (O/. III vv. 1 y 2).

Pero la ξενία ya no se limita al terreno privado: los grandes desplazamientos humanos que se producen con motivo de las fiestas, naturalmente suponen la necesidad de lugares públicos para alojar a los visitantes. Hay noticias de que los peregrinos se alojaban en tiendas y barracas que se levantaban por algunas semanas en torno al santuario. Los visitantes ilustres, considerados huéspedes de honor, eran alojados en sitios especiales<sup>16</sup>, precursores seguramente de los futuros hoteles. Un ejemplo de ello es el Leonidón, construido en el 350 a.C. por Leonidas, un particular pudiente, para alojar en sus ochenta habitaciones a las personalidades que acudían a presenciar las competencias. Sus ruinas se pueden ver todavía hoy al visitar Olimpia<sup>17</sup>.

Recientemente ha surgido la opinión de que en el ala N.O. de los Propíleos, llamada Pinacoteca, 'eran acogidos algunos de los visitantes de la Acrópolis en camas colocadas a lo largo de los muros', de un modo semejante a lo que ocurría en Delfos en la llamada "Lesques" de los Cnidios<sup>18</sup>. Sabemos también que los peregrinos que acudían al templo de Asclepio, en el Epidauró, buscando la salud, dormían en el recinto<sup>19</sup>.

En la época arcaica, paralelamente a la hospitalidad

---

16 Estos sitios eran los κατάλυσσις, καταγώγιον, ξενών.

17 Juan C. WIRTH. De Entre Ríos a la Grecia inmortal. Santa Fe, Colmegna, 1971, p. 80.

18 Jorge DONTAS. La acrópolis y su museo. Atenas, Clio, 1985, p. 27.

19 Martín ZUBIRIA. Libertad y filosofía primera en el pensamiento griego. En Actas de las Jornadas Cuyanas de Estudios Clásicos, Mendoza, 1985, pp. 207-214.

privada heredada de la época anterior, comienza a desarrollarse la hospitalidad pública. Además de las manifestaciones aludidas en el terreno religioso, asistimos al asilo que se ofrece a los exiliados voluntarios o condenados a destierro. Ergátolos, vencedor en la carrera doble, en la Olimpiada 77 (Pind. *Ol.* XIII), era un cretense de Cnosos que, desterrado de su ciudad, se estableció en Himera.

Las alianzas, confederaciones y ligas que se establecieron entre las ciudades para resolver problemas políticos o de defensa mutua trajeron consigo la necesidad de la designación de embajadores que defendieran sus intereses. Para atender las necesidades de estos dignatarios y de otros ciudadanos, que por una u otra causa se trasladaban a una ciudad con la que se mantenían relaciones oficiales, existían los *πρόξενοι*, extranjeros que ejercían funciones análogas a las de nuestros cónsules y que gozaban de diferentes privilegios (Pind. *Ist.* IV v.13).

En Atenas eran admitidos ante la βουλή y la ἐκκλησία, ocupaban un sitio de preferencia en los espectáculos y podían tener bienes raíces en la ciudad de residencia. El cargo de proxeno era generalmente hereditario y quedaba suspendido cuando su ciudad de origen entraba en guerra con la ciudad de residencia. Este hecho era frecuente entre las ciudades griegas.

Heródoto en el libro VI, 35, refiriéndose a un tal Milcíades, que vivió en Atenas en épocas de Pisístrato, relata que "...viendo pasar a los Dolonkos con un traje de peregrino y armados con sus picas, los llamó hacia sí y les ofreció casa y posada.

Como en la época homérica, además de prodigarse al ξένος techo y comida, se le ofrecían regalos en el momento de la partida. A ello debemos agregar la costumbre de que entre hospedador y hospedado se intercambiaban un σύμβολον como signo de reconocimiento para el futuro. Según las opiniones más generalizadas, el σύμβολον debió consistir en un objeto que se dividía en dos mitades simétricas y que al superponerse o unirse servían para que sus poseedores se reconocieran (Plat. *Bunq.* 191 d). También solían intercambiarse dos objetos con una inscripción impresa. Lisias en

19-25 se refiere a una ψάλη χρυσοῦ (copa de oro) entregada como σύμβολον.

Los huéspedes privados, tal como aparecen ya en la *Iliada*, en el episodio en que Diomedes y Glauco deciden interrumpir la lucha al descubrir que se deben a las leyes de la hospitalidad (II, VI, 215 y ss.), quedaban comprometidos a mutua protección, si bien podía ponerse fin al compromiso mediante una renuncia formal (διαλύεσθαι τὴν ξενίαν) (Herod. IV, 154).

Asimismo la relación de hospitalidad continuó siendo hereditaria. Sócrates en el *Menón*, llama a éste ὁ τοῦ μεγάλου βασιλέως πατρικὸς ξένος (Plat. *Men.* 78 d).

La hospitalidad pública, que había comenzado a tomar forma en la época arcaica, fue progresando en la época clásica, coincidiendo con el advenimiento de la democracia. Se nos presenta bajo dos formas.

La primera incluye:

. La acogida de exiliados por una ciudad. Así, durante el gobierno de los treinta, en Atenas en 404 a.C., los ciudadanos demócratas exiliados recibieron asilo en Beocia y Argos; Sócrates durante su permanencia en prisión recibe la propuesta de Critón de exiliarse en Tesalia (*Crit.* 45 c).

. La recepción de extranjeros que movidos por diferentes motivos llegaban a las ciudades: los comerciantes, los que cumplían misiones públicas o los visitantes. En este último grupo figuran los visitantes a las fiestas religiosas, quienes se alojaban en tiendas o locales provisorios llamados κατάλυσις, καταγώγιον y ξένων, nombres con que se designó también a los albergues en general y a la hotelería. Según testimonio de Pausanias, en Olimpia, a los vencedores en los juegos, se los invitaba a un local llamado ἐστιατόριον situado en el Pritáneo.

Platón en las *Leyes* (952 d, 953 a) propone la legislación que según él debía reglamentar la vida de los extranjeros en la ciudad. En ella reconoce cuatro grupos -τέτταρες δ' εἰσὶ ξένοι ὧν δεῖ περὶ λόγον τινὰ ποιεῖσθαι- entre los que figuran los que ya hemos mencionado y un cuarto grupo que responde a una aspiración personal suya.

Para Platón los comerciantes debían ser alojados en el mercado, en el puerto o en edificios construidos a expensas de la ciudad, tras ser recibidos por funcionarios propuestos para tal fin. A ellos les asignaba la tarea de velar para que dichos extranjeros no introdujeran novedades, pero también para que se les dispensara una justicia equitativa. Para los θεωροί, era menester disponer alojamiento cerca de los templos, donde debían gozar de una hospitalidad cordial (ψιλοξενία), proporcionada por los sacerdotes y custodios de los templos, quienes serían los encargados de dotarlos de comodidades durante su estadía y de velar de que no causaran ningún daño ni lo sufrieran. Los encargados de misiones públicas debían ser recibidos a expensas de la ciudad y preocuparse de los estrategas, hiparcos y taxiarcos.

En el cuarto huésped hipotético que debía reunir ciertas condiciones -no tener menos de 50 años y estar animado del propósito de gozar de la vista de bellezas que superaran las de las otras ciudades- podríamos ver el indicio de nuestros actuales intercambios culturales e intelectuales.

Este huésped, según Platón, podría gozar de determinados derechos tales como presentarse sin invitación previa "a las puertas de ricos y sabios" y a los encargados de la educación "seguro de ser digno huésped de tal huésped" y, convertido en amigo, ser honrado con regalos y con las honras que convinieran.

De la segunda forma de hospitalidad pública -la que resultaba de un convenio entre dos estados- no tenemos un conocimiento muy preciso porque la documentación es escasa. Debió de surgir para asegurar garantías recíprocas entre ciudades (*Od.* XVII, 427). Las cláusulas y tenor de estos tratados seguramente se fueron transformando de acuerdo con las modificaciones que se iban operando en las relaciones políticas, religiosas y comerciales; se hicieron cada vez menos necesarios a medida que se fue gestando una especie de derecho internacional y se establecieron tribunales y magistrados especiales destinados a atender los asuntos concernientes a los extranjeros.

La hospitalidad pública reglamenta, si bien de un

modo incipiente, las relaciones implícitas de lo que actualmente constituyen las normas de derecho internacional: vínculos de amistad entre dos países y en consecuencia la protección de la libertad y de los bienes de los ciudadanos (ἀσυλία), derecho de presentarse ante los tribunales sin el patrocinio de un proxenos, derecho de poseer bienes inmuebles (ἐγάτησις γῆς τῆς οἰκίας), admisión en el culto público, reglamento sobre el intercambio de embajadores y designación de proxenos.

En algunos casos la προξενία era impuesta a los ciudadanos de una ciudad para que recibieran en su nombre a los enviados oficiales de otra ciudad. Es lo que se llamó proxenia litúrgica y sirvió para reemplazar en ciertos casos la ordinaria.

Las normas expuestas evidencian la preocupación que podía despertar el tratamiento del extranjero en la polis griega, así como también las relaciones fluidas que se establecieron con él.

La aparición del meteco y del proxeno está directamente conectada con el ξένος y la ξενία.

El vocablo μέτοικος es un compuesto de μετά 'cambio' y οἶκος 'casa' o 'residencia'; significa el que cambia de residencia. Dentro de las clases sociales griegas, la de los metecos incluía a extranjeros de origen libre que fijaban residencia en una ciudad por propia voluntad y a los esclavos que obtenían la manumisión. Ignoramos si los poetas y filósofos que vivieron en Atenas eran considerados metecos.

En los poemas homéricos todavía no encontramos esta clase social. Los únicos extranjeros que tienen cabida son los esclavos adquiridos como botín de guerra; es el caso de Eumeo, o como resultado de una compra, tal el caso de Euriclea. El πωγῆ, según se desprende del único caso que aparece en la *Odisea*, quedaba amparado por la hospitalidad privada.

La radicación de extranjeros libres en las ciudades comenzó en la época arcaica, favorecida por los acontecimientos histórico-sociales y culturales que en ella tuvieron lugar. Paralelamente debió surgir la necesidad de una legislación que regulara la situación de la nueva clase social en

la ciudad y la participación que le cabía en la vida de la misma.

Los datos que tenemos al respecto han sido recogidos en inscripciones, decretos, leyes, noticias de lexicógrafos, historiadores, oradores y escoliastas, a partir del siglo V a.C. y se refieren casi exclusivamente a Atenas, aunque por noticias aisladas parece que la situación no difería mayormente en las otras ciudades.

Los trabajos emprendidos durante la tiranía de Pisítrato debieron atraer a muchos extranjeros, como más tarde sucedería durante el gobierno de Pericles y en oportunidad de la creación del Pireo, al que hacía falta poblar de marinos y artesanos.

La mayoría de los metecos se dedicaban a la industria y al comercio, de allí que las ciudades marítimas, donde se desarrollaban esas actividades, fueron las que ejercieron mayor atracción. En la industria, sus actividades se desenvolvían en torno a la construcción, metalurgia, fabricación de armas y cerámica. Las mujeres se desempeñaban como nodrizas, tejedoras y costureras. En el comercio actuaban como revendedores, importadores, banqueros y prestamistas (Dem. XXXIV). Gracias a ellos Atenas y el Pireo se convirtieron en florecientes centros comerciales y financieros.

El desenvolvimiento de la clase de los metecos estuvo ligado con el régimen democrático. Los jefes del partido democrático, así como quienes propiciaban el desarrollo del comercio y la industria guardaron siempre hacia ellos una actitud favorable, por supuesto cuidando de que quedaran dentro de los cuadros que se les habían asignado. Un decreto del 451 a.C. de Pericles que estipulaba que únicamente gozarían de los derechos cívicos los hijos de padre y madre nativos, muestra la política seguida por los atenienses sobre este punto.

Los aristócratas, por el contrario, manifestaron una actitud reservada frente a los metecos, y el gobierno oligárquico, que se estableció durante la guerra del Peloponeso, desplegó una verdadera persecución a los extranjeros. Platón en la República ideal no admite extranjeros. Para él son gentes extrañas y enemigas (Rcu. 470 C); en las

Leyes [XI. 920 A] aunque admite la presencia de metecos, los relega al desempeño de oficios indignos de los ciudadanos; considera que les es ilícito enriquecerse y que deben ser expulsados al cabo de veinte años.

Aristóteles pertenece a esta línea aristocrática. Según Aristóteles (*Polit.* III, 1.10) los derechos de los metecos comienzan a definirse en Atenas a partir de Clístenes.

Jenófote, por el contrario, alineado entre quienes deseaban afianzar la potencialidad de Atenas, bregaba por el desarrollo de la clase de los metecos, proponiendo que se les concedieran derechos reservados exclusivamente a los ciudadanos, tales como el de posesión de tierras y admisión en el cuerpo de los Caballeros.

Pesaban sobre ellos, además de todos los impuestos ordinarios, algunos especiales, la *ξενικὴ* [tasa de extranjeros] y el *μέτοικιον* impuesto sobre la persona que constituía la marca de su condición. La falta de pago del mismo implicaba la pérdida de la libertad (Dem. XXII - 54), pues los hacía sospechosos de querer usurpar el derecho de la ciudad. A los libertos se les exigía además el 'trióbolo', como derecho de inscripción, para testificar su condición de libre.

Salvo raras excepciones no podían poseer bienes inmuebles, ni eran admitidos en el *ἐψηβεῖον*, aunque parece que tuvieron acceso a los gimnasios públicos (Esq. II, 138); se ignora si podían contraer matrimonio con ciudadanos y estaban excluidos de todos los derechos y de todas las funciones políticas. En el ejército no les estaba permitido formar parte del cuerpo de los Caballeros pero pudieron servir como hoplitas si podían costearse la armadura (Tuc. II, 13; II, 31), y en caso contrario, en la infantería ligera y como arqueros; pero los atenienses siempre cuidaron de que no cumplieran un papel muy importante en el ejército de tierra. En cambio, eran reclutados en gran número para equipar la flota. El poderío de la flota de Temístocles no se explicaría sin la participación de los metecos.

Se les permitió participar de las ceremonias religiosas más importantes, del culto de la ciudad, de sacrificios y de procesiones, pero les estuvo vedado ser sacerdotes. Suponemos que esta participación estaría reglamentada

para los metecos de origen helénico, pues a quienes no eran de este origen se les permitía ejercer libremente su culto [Lis., XIII, 54]. Para ello necesitaban de la autorización del consejo del pueblo, especialmente si era necesario comprar terrenos para erigir templos. Los metecos originarios de Egipto y Asia Menor levantaron templos en el Pireo.

No tenemos noticias claras si formaban parte de los demos, pero la participación reglamentada en el culto, en el ejército, en el pago de impuestos hace suponer la existencia de una inscripción oficial que pudo estar a cargo de los demos.

El gran número de metecos que vivieron en Atenas implica que su situación en la ciudad era cómoda. La flexibilidad de las costumbres atenienses, su carácter en general hospitalario y las leyes que protegían la familia y la propiedad de los metecos contribuyeron, en buena medida, a ello. Más aún, en muchas oportunidades Atenas gratificó sus servicios con la exención de impuestos, el derecho de propiedad y premios honoríficos tales como elogios o coronas. La recompensa mayor era el derecho de ciudad, pero era raramente concedida, y aquí surge uno de los rasgos más distintivos del hombre griego, el celo del ciudadano con respecto a su ciudad.

La relación con el meteco y la legislación a que dio origen, con todas las omisiones y defectos que puedan presentar, representan el primer intento de legislación con respecto al inmigrante en el mundo occidental.

El término βάρβαρος es una voz onomatopéyica que como la sánscrita *burburah* repite el sonido *bur* para expresar la pronunciación irregular y defectuosa de una persona. Entre los griegos no se la empleó como signo identificador de un individuo con tales características de pronunciación, sino que adquirió una connotación étnica al ser aplicada a todo pueblo que no hablara la lengua griega.

En Homero no aparece el vocablo βάρβαρος pero en II, 11, 867 encontramos βαρβαρόφωνος para caracterizar a los carios como un pueblo cuyo modo de hablar el griego es vacilante, barboteante.

Heródoto al referirse a los pelagos, tras reconocer

que no puede asegurar qué idioma hablaron, opina que al parecer fue un idioma bárbaro, es decir no griego. Pero el hecho de que los bárbaros no conocieran la lengua de la que estaban orgullosos los habitantes de la Hélade implicó una separación más profunda de la que van tomando conciencia gradualmente. Homero, aunque no registra la palabra, en el relato de Polifemo para caracterizar a los Cíclopes como seres extraños dice que ellos no tienen ágoras donde reunirse para deliberar, ni leyes, sino que viven solos sin reunirse entre sí.

En la época arcaica, ser bárbaro significó el no vivir ni pensar como griego. Vivir y pensar como griego implicaba vivir en la polis y participar responsablemente en las deliberaciones con sus iguales, sin sujetarse a otro dominio que el de la ley. El término ἐλεύθερος se convierte en palabra de uso corriente en el lenguaje de la polis. Es libre quien vive en "ese suelo" donde impera un νόμος en el cual el poder (βία) y el derecho (δίκη) han sido reducidos a una relación de armonía (Solón 36.16)<sup>19</sup>. A partir de ese momento el griego ve no sólo en el esclavo sino también en el bárbaro un ser antagónico, no porque hablara una lengua incomprensible o mostrara costumbres distintas, sino porque su organización política difería fundamentalmente de la suya.

El heleno a diferencia del bárbaro no se somete a una voluntad individual arbitraria, sólo obedece a la ley. El epitafio de Simónides a Leónidas y sus 300 espartanos (Sim. 92) reza: "Extranjero, dile a los lacedemonios que aquí yacemos por obedecer sus leyes".

El griego gobernado por una ley conocida, la cual respetaba la justicia se siente diferente de los otros pueblos conocidos y divide la raza humana en helenos y bárbaros. Logra así independizarse de Asia y distinguirse del resto del continente europeo (Plat. *Alcib.* 105 b). En un primer momento la separación entre los helenos y los pueblos que los redeaban no implicaba una diferencia de sangre ni había adquirido un sentido desfavorable (Plat. *Polit.* 262 d), sino que constituía un diferente modo de vida política.

Para ellos eran bárbaros tanto los países orientales,

ricos y civilizados, pero sometidos a un régimen de palacio encabezado por un rey absoluto que gobernaba a su arbitrio, como los pueblos no civilizados, tales los del norte: tracios y escitas. Estos vivían en tribus sin haber desarrollado una comunidad. Aristóteles en *Polit.* VII-6 dice que estos eran valientes y libres, pero incapaces de reflexión de artes, de política y mando.

Después de la guerra contra los persas surge entre los griegos un sentimiento de superioridad hacia los bárbaros. Tal superioridad se basa, según una corriente surgida en el s. VI a.C. y que llega hasta Aristóteles pasando por Heródoto (VII, 102), "en un determinismo geográfico del comportamiento y de la raza"<sup>20</sup>. Aristóteles en *Pol.* (1252 b) señala diferencias de naturaleza irreductible entre los humanos. Platón en las *Leyes* (III, 693 a) muestra su aversión y desconfianza por las mezclas raciales<sup>21</sup>.

A este determinismo geográfico basado en el clima, que separaría las razas, se opone la teoría que se origina entre los sofistas basada en la consideración de que la diferencia fundamental que separa a los hombres es la educación, pues la naturaleza los ha hecho a todos iguales. Tal teoría se verá reflejada en las tragedias de Eurípides. Jasón en *Medea* vv. 536-538 dice: "en primer lugar habitas tierra griega y no extranjera y conoces la justicia y sabes utilizar las leyes sin dar gusto a la fuerza". Isócrates en el *Panegírico* considera que deben llamarse griegos a quienes comparten la educación sustentada por ellos más que a los que tienen su mismo origen, pero si bien deja a un lado el criterio de raza, no admite para el bárbaro otra posibilidad para salir de tal estado que el de la helenización.

Si bien nunca se dejará a un lado el concepto de que lo que diferencia al griego del bárbaro es el modo de

20 Claire PREAUX. El mundo helenístico. Barcelona, Labor, 1984. t. II, p. 326.

21 Sin embargo en el Teeteto (175 a) deja a un lado los límites de la ciudad y el sentimiento racista para afirmar que cada individuo es producto de la mezcla racial de griegos y bárbaros.

vida, con el pasar del tiempo, serán muchos los que le atribuirán, junto con otras cualidades, una especial crueldad, salvajismo, deslealtad y perjurio.

A partir del siglo IV a.C., sobre todo cuando la ciudad comienza a descomponerse y surge la exagerada afirmación del individuo, que no reconoce deberes sino solamente derechos, aparecen algunas figuras, entre ellas Jenofonte, que ven en la educación de los persas un paradigma para los helenos. En la *Ciropeidia* I, 2, 2-3, considera la educación persa superior a la griega.

Sin embargo admirado o despreciado, el bárbaro fue siempre el "otro" a quien el griego no deseaba parecerse.

## PROPERCIO I. 6. ¿SOLO UNA ELEGIA AMOROSA?\*

*María Cristina Salatino de Zubiría*

Al hablar en su poética de los distintos metros que han usado los poetas y después de referirse al verso homérico, Horacio dice con respecto al dístico elegíaco:

*Versibus impariter iunctis querimonia primum,  
post etiam inclusa est voti sententia compos;*<sup>1</sup>

Si bien afirma desconocer quién es su inventor, asegura, en cambio, que ya desde un principio trataba de "los lamentos y las emociones del amor satisfecho".

---

\* El presente trabajo nació a partir de una sugerencia que D. Paganelli hace en su edición francesa de las elegías de Propertio. En nota a la versión de la elegía 6 del libro I, observa que podría ser un texto curioso si se lo estudiara desde el punto de vista oratorio. No se equivocaba.

<sup>1</sup> Q. Horatius Flaccus, erklärt von A. Kiessling, Bd. III: Briefe, Berlin, 1889. vv. 75-76.

Esta coincidencia con la poesía que, posteriormente, se acompañó de la lira para cantar, entre otras cosas, las *iuvenum curas* (v. 85), las "cuitas de los jóvenes", que habitualmente no son sino preocupaciones de amor, vuelve la moderna caracterización de los géneros difícil para explicar la naturaleza misma de la elegía amorosa.

Siendo, además, una especie muy cara a los poetas helenísticos alcanza en Roma su madurez. ¿Qué rasgos de la antigua elegía pervivieron en contextos históricos tan disímiles? ¿Qué huellas se entrevén todavía en los dísticos de Propertio de la arenga civil de Calpurnio, Tirteo y Solón? ¿O es que pesan en su concepción de la *póiesis* los modelos ya en nada heroicos, pero estrictamente regulados y pulidos de Alejandría?<sup>2</sup> ¿Es lícito, por último, hablar de lirismo en una elegía amorosa de Propertio?

La lectura demorada de la elegía sexta del *Cynthia monobiblos* advierte en la compleja estructura del poema cierto empaque oratorio que nace de su carácter alocutivo, del gesto admonitorio que, si bien ya no pretende conmover a un auditorio colectivo, sí guarda una fuerte impronta impresiva.

Además, por debajo del yo del poeta que expone -aunque no al modo lírico- su filosofía de la pasión a un amigo, late, sostenida por un tácito orgullo nacional, Roma misma.

Sin embargo, la intensidad de la experiencia amorosa, el modo como esa experiencia se verbaliza movida por un único tono, su actualidad temporal, determinan la naturaleza lírica de la elegía. El análisis del poema puede echar luz sobre esta aparente contradicción.

Emplazada entre las elegías que la crítica califica como del primer grupo y que cantan las alternativas del amor dichoso, el yo lírico se dirige a Tulo, un amigo que -al igual que el poeta Póntico- tiene muy distintas inclinaciones y, sobre todo, otro proyecto de vida. Es en su relación

---

<sup>2</sup> Cf. Cecil BOWRA, "Elegiac poetry, Greek", en: The Oxford Classical Dictionary, 1970.

con él donde el yo se encuentra consigo mismo; en la comparación y más aún de las antítesis que de ella surgen, éste alcanza una comprensión clara de la propia individualidad y atisba su condición de romano.

Este tú en torno al cual se ordenan las palabras del poema dista mucho del tú lírico, signo verbal externo de un diálogo interior y ensimismado. Antes por el contrario, el espíritu razonador de la alocución, con el matiz admonitorio de quien se dirige a otro más joven e inexperto en los avatares de la vida, predomina en esta elegía y determina su estructura.

Al punto que, al modo de la *'oratio'* forense, -naturalmente, sin serlo- la elegía 6 se compone de un *'exordium'*, un núcleo donde se puede deslindar la *'propositio'* de la *'argumentatio'* y termina en la brevedad conclusiva de la *'peroratio'*. El propósito de persuadir, natural al espíritu de la elegía primitiva, desciende sobre la experiencia individual del yo para vertebrar el todo de lo dicho.

Tulo ha de partir rumbo al Asia Menor. Octavio ha decidido devolver los derechos antiguamente otorgados y perdidos con el devenir de los sucesos históricos<sup>3</sup> a muchos pueblos allí asentados. Invita entonces a su amigo. Este se niega, tan cortésmente como corresponde a un poeta que pronto integrará el círculo de Mecenas, por medio de una elegía. El *'exordium'* abarca los dos primeros dísticos del poema:

*Non ego nunc Hadriae vereor mure noscere tecum,  
Tulle, neque Aegeae ducere vela salo,  
cum quo Rhipaeos possim conscendere montis  
ulteriusque domos uadere Memnonias;*<sup>4</sup>

---

3 En nota aclaratoria al verso 20 del texto, la versión catalana (Sext Properci. *Elegies*. Text establert pel Dr. Joaquim Balcells, trad. de Joan Mínguez. Barcelona, 1946. p. 10) explica que muchos pueblos del Asia Menor que habían sido aliados de Roma, habían perdido con las luchas civiles romanas sus derechos. Augusto se los restablece al orgnaizar la provincia de Oriente.

4 Dado que no ha sido posible manejar la mejor edición del texto

“No temo yo ahora conocer contigo el mar Adriático, oh Tulo, ni conducir las velas por las ondas egeas, contigo, con quien podría ascender los montes Rifeos y llegar más allá de las moradas de Memnón”.

De manera indirecta, al evocar sitios reales y de connotación mítica, el *ego* cuya posición inicial vuelve más relevante la negación, se excusa. El mar Adriático, el Egeo, salobres límites familiares, contrapesan el valor imaginario de aquellos montes Rifeos que la fantasía homérica situaba entre nieves eternas, hacia el Norte, y de las 'moradas de Memnón', hijo de Titón y la Aurora en la cálida Etiopía.

El ritmo puro del dáctilo se alarga armonioso en el primer hexámetro; la puesta en tema queda subrayada con la cadencia nasal de la 'alliteratio' - *non ego nunc Hadriue uereor mure noscere tecum* -; el nombre de los mares adjetiva saltando por sobre el infinitivo, y una sinécdoque corporiza vigorosamente la imagen del barco, todo velas.

El exordio, en su trabada concisión, con meditado equilibrio de elementos reales y fantásticos, dispone por medio del orden sintáctico paralelo la sucesión de un verbo principal que rige dos infinitivos: los hexámetros portan la acción rectora como asimismo uno de los infinitivos, el otro descansa en los pentámetros. Nada ha quedado librado al azar. Con sabia serenidad el poeta recurre a la evocación de mares, montes y tierras como amplios pórticos de entrada al núcleo del poema: las razones de su negativa.

Este se extiende a lo largo de trece dísticos. La primera parte, que corresponde a la 'propositio', está constituida por los siete primeros.

*sed me complexue remorantur uerba puellae  
mutatoque gruues saepe colore preces.*

---

latino de las Elegías -P. Fedeli. Properti elegiarum libri IV, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart-, se ha seguido la edición de D. Paganelli, Properce. Elégies. Paris, 1980, première éd. 1929.

*Illa mihi totis argutat noctibus ignis  
 et queritur nullos esse relictu deos;  
 illu meum mihi iam se denegut; illa minatur,  
 quae solet irato tristis amica viro.  
 His ego non horam possum durare querelis:  
 a! pereat, si quis lentus amare potest.  
 An mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas  
 utque Asiae ueteres cernere diuitias,  
 ut mihi deducta faciat conuicia puppi  
 Cynthia et insanis ora notet manibus  
 osculaque opposito dicat sibi debita uento  
 et nihil infido durius esse viro?*

"sino que me retienen las palabras de mi amada abrazada a mí y a menudo sus ruegos conmovedores con el rostro demudado. Durante noches enteras ella me murmura su amor y gime que no hay dioses si ella es abandonada; ella niega que sea mía; ella amenaza, como suele hacerlo la amante entristecida

al amado ingrato. Yo no puede resistir ni una hora a estos lamentos. ¡Ah! ¡Que perezca quien puede amar indiferente! ¿Es que acaso sería de tanta importancia para mí conocer la docta Atenas y contemplar las antiguas riquezas del Asia como para que Cintia, apenas alejada<sup>5</sup> la popa de la orilla, prorrumpa en gritos y marcándose el rostro con manos furiosas, diga al viento contrario que le debe sus besos y que nada es más duro que un hombre infiel?".

La conjunción *adeversativa* encabeza la '*propositio*'.  
 Con escueta energía, el *sed* da un golpe de timón y vuelve

---

<sup>5</sup> TOVAR y BELFIORE (Barcelona, Alma Mater, 1963) traducen *deducta puppi* por "cuando vaya bajando la nave" y aclaran en nota que se comprende que la popa descende por el poco calado de las naves antiguas que, varadas en la playa, eran arrastradas hacia el agua desde la proa. Pese a la relevancia histórica del dato, prefiero ver en la sinécdoque la imagen, más lírica, del barco que se aleja de espaldas a la amada.

la mirada hacia lo individual inmediato al yo: aquélla había quedado suspendida en la remota vibración de las moradas memnonias.

La amada, presente explícitamente en el *puellae* del dáctilo cataléctico, se rebela ante la idea de una separación. Y el yo no puede sino ceder ante tanta apasionada insistencia. El cambio de nivel conceptual marcado por el *sed* se refuerza con la presión antitética del verbo *remorantur*, que opone a los anteriores *ducere*, *conscendere* y *vadere* su quieta sujeción, un detenerse amarrado por los brazos de la amada.

Es fundamental cómo gravitan en el poema los participios pasivos. Resumen en breve espacio extensas ideas de matiz distinto según los casos. Puntuales y ricos, funcionan como condensadores semánticos que, goznes del poema, lo abren en un haz de connotaciones implícitas. Tal es el caso del *complexae*, con su propio objeto al tiempo que funciona como modificador directo. Economía con que el poema gana en transparencia y pulcritud.

La '*propositio*' está organizada a su vez en dos momentos. El primero, que incluye los vv. 7 al 12, arranca con un *illa* que se repite anafóricamente al comienzo de cada uno de los hemistiquios del hexámetro siguiente, sostenido, además, por otra anáfora, la del pronombre *mihi*. Este *illa* cuyo antecedente es el *puellae* del hexámetro precedente oficia como la marca de un sujeto que, todavía innominado, juega su poder expresivo en relación con el yo que habla y el tú a quien se habla. "Ella" es de quien se habla, el objeto de la preocupación del yo, el tema de la elegía. Este ella, sin contornos identificables todavía, presiona sobre el yo -de allí la labor del dativo, sobre todo el dativo ético que comporta el segundo *mihi*-, lo domina con sus lamentos durante noches ardorosas expresadas por la metonimia ya tópica en la tradición poética: *ignis*.

A medida que avanzan los versos, la '*gradatio*' aumenta minuciosamente la tensión. A la insistencia del pronombre que vuelve omnipresente a la amada y del dativo que coloca indirectamente frente a ésta al yo, se suma la queja hiperbólica: los dioses no pueden existir si consienten en que el

amado la abandone; tamaña crueldad es impensable. Aquí se ve claramente la utilización del participio a que aludiéramos líneas arriba. La magnitud del argumento esgrimido descansa sobre todo en el matiz condicional de un extenso pensamiento que, ceñido, expresa *relictæ*.

La tensión crece. Ella se le niega, amenaza. El relativo manifiesta el modo: así como suele hacerlo la triste amante ante su amado irritado. El tono de este primer momento de la '*propositio*' raya en la etopeya. Es a la amada -mujer hasta en los mínimos gestos- a quien escuchamos a través del discurso indirecto. De manera oblicua, el yo que habla se aparta de lo dicho y una cabal femineidad informa la queja, enfática y hábil para persuadir al amante. El *illo* resuena por detrás, cada vez con mayor profundidad. La '*gradatio*' ascendente culmina en el clímax: el yo, otra vez explícito, admite ser vulnerable a los lamentos de la amada y estalla en el epifonema, la sentencia general vuelve comprensible el sentimiento individual. El *quis* no es sino una de las formas oblicuas de un *ego* que afirma, desde la fórmula impersonal de un saber admitido, su propia imposibilidad de ser *lentus* en el amor.

El segundo momento de la '*propositio*' se extiende entre los vv. 14 y 18. El dístico inicial relaja levemente la tensión.

El elemento geográfico reabre el horizonte significativo del poema, pero esta vez lo hace acotado por el marco de la interrogación retórica que, a partir del *on* que la encabeza, muestra, velada, una suave nostalgia. La docta Atenas brilla -en la prestancia augusta del epíteto- como uno de los extremos del mundo conocido, en el otro, es Asia quien atrae a los romanos con sus riquezas de legendaria fascinación. Aquí también el fiel de la balanza reposa entre lo cierto y lo imaginario.

Sin embargo, el breve paréntesis de serenidad no tarda en acabarse. Con el *ut* que, como consecuencia lógica, retoma los reproches de la amada, comienza una nueva *gradatio*.

El *illo* ha sido sustituido por el nombre propio. La presencia de la amada es ahora intensa, directa. Los dativos,

índices indirectos del yo, tanto el ético como el de interés, recrean de manera paralela la anáfora del momento anterior. Y si antes el yo hablaba de modo que parecía escucharse la voz de Cynthia, esta vez sus gestos, su imagen vívida desfilan ante los ojos de Tulo y el lector. A orillas del mar, grita, se araña el rostro, y, en el colmo de la desesperación, dice al viento sus cuita de mujer traicionada. La acumulación de proposiciones coordinadas, la sinécdoque que subraya la visión de la popa que se aleja, la aliteración de dentales y labiales para sugerir de un trazo la sensación del aire marino que se desliza contra la piel -'opposito vento'- de la amada, son figuras que en lo sintáctico y en lo semántico o fónico precisan la alusión verbal, la vuelven nítida y tangible, inmediata. Este segundo momento de la '*propositio*' acaba con una comparación que, aunque formulada en estilo indirecto y como manifestación audible de Cynthia, también nace de un saber general: no hay nada más duro que un hombre infiel. La sentencia permite subir el último peldaño de la escala de la '*gradatio*': aunque atemperada, la hipérbole se deja sentir.

Con el hexámetro décimonoveno comienza la '*argumentatio*'.

Si la '*propositio*' presentaba a Tulo el '*statu quo*' de la cuestión, la circunstancia vital del yo, la '*argumentatio*', que también está organizada de manera bipartita, apunta al detalle probatorio de otras razones, más profundas, que explican la actitud del yo. El sujeto deja de ser ella. La primera parte tiene como sujeto al tú, a quien apostrofa quien habla; la segunda, al yo. En ambas, el modo verbal inicial y el de mayor peso semántico es el imperativo.

La primera parte de la '*argumentatio*', encargada de mostrar lo que en un discurso forense se denominaría "la parte contraria", lejos de caracterizar al tú de manera negativa, como éste es juez y parte, no es sino un admirado elogio. Incluye los vv. 19 al 24.

*Tu patruí meritis conare anteire securis  
et uetera oblitis iura refer sociis;  
nam tua non aetas umquam cessauit amori*

*semper et armatae cura fuit patriae;  
et tibi non umquam nostros puer iste labores  
afferat et lacrimis omnia nota meis!*

"Tú prepárate a superar las merecidas seguras de tu tío y lleva las antiguas leyes a olvidados aliados; pues tu juventud nunca tuvo tiempo para el amor y tu preocupación fue siempre la patria en armas; ¡que nunca ese niño te cause mis pesares y todo lo que con mis lágrimas he conocido!"

Tulo es un dechado de virtudes romanas. Joven, limpio de alma y costumbres, ha hecho de la conciencia cívica el resorte de su vida. Habiendo heredado de su familia el sentimiento de compromiso para con la patria -patria que, por lo demás, Octavio, que en el 16 .a. C. recibirá el título de Augusto, ensancha día a día-, Tulo es un ejemplo preclaro del espíritu de Roma. La convicción del yo con respecto a lo inmutable de esta condición del amigo descansa en la combinación antitética de los adverbios temporales *non umquam* y *semper*. Una antítesis puramente aparente, pues ambos se resuelven positivamente en la figura del muchacho que se ha mantenido siempre lejos del vicio o de las blanduras amorosas y siempre listo para hacer valer como sus antepasados las *fusces* romanas.

La segunda parte de la '*argumentatio*' (vv. 25-31) encara de lleno la defensa de la parte.

*Me sine, quem semper uoluit fortuna iacere,  
hanc animum extremae reddere nequitiae;  
multi longinquo periire in amore libenter,  
in quorum numero me quoque terru tegut.  
Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:  
hanc memilitiam fatu subire uolunt.*

"Déjame a mí, a quien siempre quiso abatir la fortuna, que entregue esta mi alma a la molición extrema; muchos se consumieron con gusto en un amor prolongado; que también a mí entre su número me cubra la tierra. No soy yo para la gloria, ni nací

apto para las armas: los hados quieren que haga frente a esta otra milicia".

La convincente eficacia del imperativo, que desvía a la condición de objeto al yo, sujeto implícito y explícito del período, deja entrever, tras la apariencia del desdén, la intención persuasiva de la parte. Y si el imperativo del período anterior empujaba al tú hacia su misión patriótica, éste retiene con idéntico impulso al yo.

La '*argumentatio*' de un discurso forense puede intentar o bien convencer intelectualmente mediante pruebas reales, o bien persuadir a través de pruebas afectivas que pueden ser éticas o patéticas<sup>6</sup>. En el poema que aquí tratamos, el yo que encara su propia defensa ante la mirada censoria del amigo, echa mano a estas últimas. La aposición presenta al yo, implícito en la forma oblicua del *me* objeto directo, como un puro objeto, una pobre cosa en manos de la fortuna. Razón suficiente para que éste se sienta autorizado a entregarse a una total inacción. Vivir el amor, cantar a la amada. Estas parecen ser solamente las metas de su vida. La aliteración de nasales -*hunc unimam extremue ...nequitiae*- adormece en las palabras la mollicie de la conducta. Un '*locus communis*' la legitima: son muchos los que parecen gustosos en un largo amor. Con patético acento, subrayado por el golpeo de las dentales en *terru tegat* y por el *quoque* que destaca la primera persona, el amante elige su destino. La franqueza con que se conoce a sí mismo brota de la elipsis, el isocolon y la anáfora. Al decidir su proyecto de vida coincide con el que los hados le han previsto. Su gesto queda amparado por la divinidad.

Las dos partes de la '*argumentatio*' planteadas como un inteligente juego antitético, dibujan en claro contrapunto el perfil de ambos amigos. Cierta amargura discurre tácitamente bajo la firme exposición de la filosofía de vida. Esta entrega blanda del yo no convence como la rotunda excelencia del joven guerrero. No obstante, el yo elige, y, pese a la '*simulatio*', que elogia la posición de la parte contraria,

---

6 Cf. Heinrich LAUSBERG. Elementos de retórica literaria. Versión española de M. Marín Casero. Madrid, 1975.

al colocarse en el segundo lugar de la 'argumentatio' cierra de manera terminante la cuestión.

Sólo resta espacio para la 'peroratio'. A partir del v. 31 y hasta el final se serena el oleaje de la pasión. El sosiego de la luz gana nuevamente las palabras.

*At tu seu mollis qua tendit Ionia seu qua  
Lydia Pactoli tingit urata liquor,  
seu pedibus terras seu pontum carpere remis  
ibis et accepti pars eris imperii,  
tum, tibi si qua mei ueniet non immemor hora,  
uiuere me duro sidere certus eris.*

"Mas tú, ya sea por donde se tiende la dulce Jonia, ya por donde el agua del Pactolo baña en Lidia las aradas, irás a recorrer ora las tierras a pie, ora el ponto con los remos y serás una parte del ganado imperio; entonces, si te llega un día en que me recuerdes, tendrás la certeza de que vivo bajo una mala estrella".

El *ut* adversativo pone punto y raya con lo anterior. Tulo ha de marchar solo a su destino. Como en el 'exordium' el poema se abre a la evocación del amable paisaje de Jonia, la feraz llanura que, aguas arriba, riega el mítico Pactolo de las arenas de oro. El orbe entero parece esperar al romano, que atravesará tierras y mares extendiendo interminablemente los límites de la patria. Los nombres propios han sido sustituidos por los comunes, el individuo por la especie, lo particular por una generalidad que suena a infinito. La anáfora -*seu qua*-, el quiasmo -*seu pedibus terras seu pontum carpere remis*- y el peso del futuro -*ibis, eris*- aumentan la impresión de un viaje sin término, de una misión triunfal que no acaba. El futuro, que por primera vez aparece en el poema, contribuye a abrirlo, no sólo en lo espacial- como sucede en el exordio- sino también en lo temporal.

El yo se reserva el último dístico: si alguna vez el amigo lo recuerda, sabrá de su duro sino. El adverbio temporal actúa como un dique que recibe el caudal semántico de los dos dísticos precedentes, lo concentra y, al emparejar

los tiempos -"entonces, en el momento mismo en que"- del yo y del tú mediante el recuerdo, dispone los elementos de modo que converjan en la conmovedora afirmación final. La determinación fatal, que el yo identifica como destino, es subrayada por la metáfora y, sobre todo, por la posición que la construcción apíteto-sustantivo [*duro sidere*] ocupa en el dístico: el modificador finaliza el primer hemistiquio y su núcleo comienza el segundo. Así, el ritmo destaca en el decurso del verso ambas palabras.

La pulcra organización de la elegía sexta con su tripartición en exordio, núcleo y conclusión, habida cuenta de la estructura bipartita tanto de la '*propositio*' como de la '*argumentatio*', muestra a las claras la rigurosa conciencia formal del poeta quien, haciendo del tú receptor de su alocución una marca implícita del lector, inscribe su poema en la más antigua de las tradiciones elegíacas.

Sin embargo, el gesto oratorio no agota el poema. Con criterio moderno<sup>7</sup> es posible identificar en él algunos aspectos propios de la obra lírica.

Si bien la extensión -demasiado largo para poema lírico-, el explícito encadenamiento lógico de las secuencias semánticas, y, en especial, el hecho de que el poeta lírico no necesita de ningún arte persuasivo- antes huye espantado de él-, impiden clasificar de lleno como lírica esta elegía, otros rasgos apuntan sin dudas a definir un natural lírico.

Por ejemplo, el tiempo verbal que predomina es el presente. Presente en cuanto a la actitud con que el poeta se sitúa ante el sentimiento amoroso, a su falta de distancia con el objeto de ese sentimiento<sup>8</sup>. Esto supone otra condición: la del poeta lírico abierto en la inmediatez del estado anímico a la existencia de la amada, un estado de 'acordado', de 'prendado' de lo que está a su frente y en él, es decir, la amada<sup>9</sup>. En su relación con Cynthia el

---

7 En la caracterización de los elementos líricos del poema hemos seguido a Emil Staiger en su Conceptos fundamentales de poética. Estudio preliminar de J. Ferreiro Alemparte. Madrid, 1966.

8 Ibid. p. 79

9 Ibid. p. 78

yo del poeta ha perdido identidad, contorno consciente, está abismado en la amada. De allí el perfume de nostalgia que trasciende del retrato del joven guerrero romano, fuerte y vigoroso, libre de ataduras afectivas, en plena posesión de sí para dirigirse a países remotos o para emprender la guerra.

El yo está fusionado con el objeto de su sentimiento, sólo en él encuentra su identidad. Esto explica aquella *extrema nequitia* en la que desea permanecer para siempre. Al par que su blandura<sup>10</sup>, su mansedumbre para con la amada, para dejarse llevar abandonándose a personas y sentimientos.

El modo como el poeta trabaja la materia, su cantera técnica, son los que requiere la lírica. Las figuras y recursos retóricos utilizados son, fundamentalmente, variantes de la repetición<sup>11</sup>, anáforas, paralelismos, aliteraciones, homoeoptoton, vuelven una y otra vez, no para aludir a algo nuevo, sino para hacer vibrar un mismo estado anímico: la pasión del yo. Esto es, no sólo en lo semántico aparecen rasgos líricos; también la forma -como no podía ser de otro modo- los revela.

Finalmente, Emil Staiger describe la imposibilidad de destino alguno para el poeta lírico que no sea el del canto. Sólo canta cuando recibe "el favor de la armonía". No le queda más que cantar o enmudecer:

".../ Una existencia extraordinaria que los favorecidos de la gracia compran al precio de un desamparo conmovedor en todo aquello que implica ganancia, y la felicidad de la armonía con una herida sangrante en la vida cotidiana, una herida para la que no existe en la tierra ningún remedio"<sup>12</sup>.

---

10 Ibid. p. 86

11 Ibid. p. 46

12 Ibid. p. 99

El yo de la elegía sexta sabe de estos favores y también de los otros sinsabores. Habla de *militia* para referirse a ellos. Milicia el amor y su canto, los sentimientos del hombre y el oficio del poeta. Ante la firme arrogancia del amigo, esboza la amarga sonrisa del *duro sidere*, su fatal condición de enamorado sujeto al canto que, de manera inevitable, mira a través de su ensimismamiento con la amada y la poesía, la vida militar y la grandeza progresiva de Roma.

Mucho más compleja que una simple lamentación de amor en dísticos elegíacos, la elegía 6 del *Cynthia monobios* es, desde la perspectiva de la forma, una pequeña joya, en donde cada palabra ha sido cuidadosamente meditada. El poema se yergue con la majestad de su composición equilibrada y sobria, taraceado, claro y sereno. La estructura, engendrada en el espíritu impresivo de la '*oratio*' y la materia de cuño lírico, pulida, esmerilada en función de la belleza, sincretizan consencillez la antigua tradición y los rugurosos cánones alejandrinos.

Karl Büchner<sup>13</sup> destaca la exposición properciana de una filosofía de la pasión, un "mundo de valores con dignidad propia" que concurre con los principios de la vida política de Roma. Marco histórico en el que se inscribe el poema y que en el caso de la elegía aquí tratada es otro de los tonos perceptibles en el hondón de la palabra poética. No es sino Roma quien vibra en la dilatada extensión de sus límites, en la orgullosa misión de Tulo y en la blanda voz del poeta que, sin armas, canta su gloria.

---

13 Karl BÜCHNER. Historia de la literatura latina. Barcelona, 1968. p. 291.

## LA MUERTE SACRIFICIAL DE SARPEDÓN (*Ilíada*, Canto II 419-683)

*Silvia Ester Saravi*

### I. Itinerario de Sarpedón en la obra

Nítidamente articulado en el *kósmos* heroico de la *Ilíada*, Sarpedón aparece con características que lo señalan como un ser de excepción por su naturaleza -es el hijo de Zeus- y con actitudes contrastantes frente a los demás héroes. En la jerarquía de los reyes y guerreros, el jefe de los aliados desempeña un valioso papel, pero de segundo plano.

Ahora bien, si atendemos a la significación de su figura en relación con la temática central de la muerte heroica, la suya es el primer eslabón paradigmático de una cadena de luchas y muertes principales: Sarpedón, Patroclo y Héctor. Homero no tiene héroes inmortales ni resucitados de entre los muertos. La muerte alcanza aún a Sarpedón, único hijo directo de Zeus en la *Ilíada*, y el dolor alcanza al mismo dios.

El hecho de ser la primera víctima en el encadenamiento trágico de las muertes de los otros héroes destacados,

hijo de Zeus, llegado como auxiliar de lejanas tierras para los troyanos, que cumple con su muerte un ciclo heroico acabado, y dolor para su padre, con características específicas y exclusivas de una relación no acostumbrada de padre divino-hijo, todo esto abre la perspectiva de considerar su muerte como el sacrificio del hijo de Zeus para la guerra "que da gloria a los hombres".

Sarpedón se presenta por primera vez en la obra en los versos de cierre del catálogo de los aliados de Troya con que finaliza el *Canto B*, como conductor de los licios acompañado por Glauco, donde el poeta destaca la lejanía de este pueblo que lucha en Troya (876-7). En el *Canto E* es el héroe enardecedor de los episodios que encuadran una contra-ofensiva troyana y constituyen, junto con las intervenciones de Hera y Atenea, el retorno victorioso de Diomedes al combate. En el segundo de ellos se enfrenta con Tlepólemo Heraclida (628-654), nieto de Zeus, quien lo confronta con la imagen vigorosa de su padre Heracles, "con corazón de león" (639), que despobló y saqueó Troya con pocos hombres. No obstante la deliberada minimización de las fuerzas y ánimo de Sarpedón, la confrontación con el otro hijo de Zeus abre para él un nuevo espacio de significación: el mismo Sarpedón corrige la interpretación de Tlepólemo y encauza la fuerza heraclea por el modo de la acción justa y piadosa (647), lo que corresponde a la versión homérica del mito de Heracles. Al matar a Tlepólemo, Sarpedón es herido, a su vez, por éste y ello constituye el primer encuentro cercano del héroe con la muerte, cuyo *leit motiv* es el inevitable morir lejos de su casa, la tierra patria, la esposa querida y el tierno niño (684 ss.). En el ámbito creado por una encina consagrada a Zeus, que se eleva en los aires hasta la conjunción con el viento Bóreas, recupera su aliento vital (Θυμός), y el poeta expresa:

[...] πατήρ δ' ἔτι λοιγὸν ἄμυνεν.

(v. 662)<sup>1</sup>

"Pero todavía su padre apartó el flagelo".

<sup>1</sup> Las citas textuales han sido tomadas de: HOMER. *Iliad*. Erklärt von K. F. Ameis und C. Hentze. Amsterdam, Hakkert, 1965.

Que el hijo de Zeus sea una de las víctimas que cobra la guerra, es un motivo expectante que, con alguna variante en los versos 674-5:

οὐδ' ἄρ' Ὀδυσσῆι μεγαλήτορι μόρσιμον ἦεν  
ἴφθιμον Διὸς υἱὸν ἀποκτάμεν ὄξει χαλκῷ.

"Pero aún no estaba destinado para Odiseo esforzado matar al fuerte hijo de Zeus con el agudo bronce".

y repetido por tercera vez en M 403-4:

[...] ἀλλὰ Ζεὺς κῆρας ἄμυνεν  
παιδὸς ἐοῦ, μὴ νηυσὶν ἔπι προμνηῖσι δαμείη.

"Pero Zeus apartó la muerte de su hijo, para que no muriera en las naves",

se resolverá en un cuarto momento, cuando "el padre de los dioses y de los hombres" deba hacer lugar a la μοῖρα en el *Canto* π.

La genealogía del héroe es narrada por Glauco en ocasión de su encuentro con Diomedes Tidida (Z 196-9), como hijo de Zeus y Laodamia, hija del valeroso Belerofonte, de la estirpe de Poseidón, cuya mención evoca al héroe de origen divino vencedor de pruebas impuestas contra monstruos y pueblos feroces, con ἀνδρεία y en soledad.

En el *Canto* M se destaca con intensidad su preclara concepción de la conducta heroica en el discurso del propio rey a su pariente y compañero Glauco (310-328):

"Γλαῦκε, τί ἦ δὴ νῶι τετιμήμεσθα μάλιστα  
ἔδην τε κρέασίν τε ἰδὲ πλείοις δεπασσιν  
ἐν Δυκίῃ πάντες δὲ θεοῦς ὡς εἰσορόωσιν,  
καὶ τέμενος νεμόμεσθα μέγα Ξάνθοιο παρ' ὄχθας  
καλὸν φυταλιῆς καὶ ἀρούρης πυροφόροιο.  
τῷ νῦν χρῆ Λυκίοισι μέτα πρώτοιισιν ἔοντας  
ἑστάμεν ἠδὲ μάχης καυστείρης ἀντιβολῆσαι,  
ὄφρα τις ᾧδ' εἴπῃ Δυκίων πύκα θώρηκτάων·

"οὐ μὰν ἀκλείες Λυκίην κάτα κοιρανέουσιν  
 ἡμέτεροι βασιλῆες ἔδουσί τε πίονα μῆλα  
 οἶνόν τ' ἔξαιτον μελιθεῖα· ἀλλ' ἄρα καὶ ἴσ  
 ἔσθλή, ἐπεὶ Λυκίοισι μέτα πρώτοισι μάχονται."  
 ὦ πέπον, εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε  
 αἰεὶ δὴ μέλλοιμεν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε  
 ἔσσεσθ'· οὔτε κεν αὐτὸς ἐνὶ πρώτοισι μαχοίμην  
 οὔτε κε σὲ στέλλοιμι μάχην ἐς κυδιάνειραν·  
 νῦν δ' ἔμπης γὰρ Κῆρες ἐψεστᾶσιν θανάτοιο  
 μυρίαί, ἃς οὐκ ἔστι φυγεῖν βροτὸν οὐδ' ὑπαλύξαι,  
 ἴομεν· ἢ ἐ τῷ εὖχος ὀρέξομεν ἢ ἐ τις ἡμῖν."

"¡Glaucó! ¿Por qué a nosotros nos honran en la Licia con asientos preferentes, manjares y copas de vino, y todos nos miran como a dioses? También poseemos campos grandes y magníficos a orillas del Janto, con viñas y tierras fértiles. Por esto, es necesario que ahora nos mantengamos entre los que están en la primera fila y enfrentemos la ardiente batalla, para que cualquiera de los Licios armados de fuertes corazas, diga: 'No sin gloria. por cierto, imperan nuestros reyes en la Licia y comen pingües ovejas y beben exquisito vino dulce como la miel, sino que también su fibra es noble<sup>2</sup>, puesto que luchan entre los licios que combaten en la primera fila'. ¡Oh querido: ojalá que huyendo de esta batalla, nos libráramos de la vejez y de la muerte! Entonces ni yo pelearía en la primera fila ni te impulsaría a ti hacia la batalla que da gloria a los valientes. Pero ahora, ya que son muchas las muertes apostadas para los mortales sin que éstos puedan rehuirlas o evitarlas, ¡vamos! y daremos gloria a alguien, o alguien nos la dará a nosotros".

---

<sup>2</sup> ἐσθλός: no hay connotación de rango social. Cualidad que conjuga dos aspectos: afrontar la batalla en la primera fila de combate y administrar con justicia los beneficios de la paz, como respuesta ineludible frente a los suyos. Se ordena junto a ἀρετή y ἀγαθός, conformando las excelencias máximas del guerrero.

Expresa aquí las obligaciones ineludibles de un rey-guerrero reunidas en su concepción de ἐσθλός (321): reconocimiento y aceptación de la condición mortal del hombre, en contraste con la ausencia de vejez y muerte de los dioses. La ponderación final de la grandeza de la muerte en batalla, como entrega voluntaria, que llega a ser sinónimo de gloria (328), confirma nuestra presunción de que Aquiles, al rechazar la Embajada y pretender eludir su destino (I 410 ss), proponía, en realidad, una opción inexistente. Desde esta perspectiva del hijo de Zeus, no hemos visto destacado el dilema heroico frente al que Sarpedón parece llegar a ser el paradigma de Aquiles. La diferencia se centra en el hecho de que el rey de los Licios no duda, sino que colma su cometido. Aquiles, por el contrario, se plantea el dilema que se interna en las honduras de la renuncia humana. En el aspecto específico de la relación ineluctable con la muerte (322 ss), Sarpedón es también el *decus* de todos los demás héroes. No porque sí es el primero de la cadena trágica: el hombre es consustancial con la muerte, y esta nota resonará nuevamente al final de la *Iliada* cerrando el itinerario espiritual de Aquiles, cuando comprenda frente al cadáver de su enemigo que a ambos los une la heroicidad de la muerte (Ω 518-551).

No hay ἀριστεία para el hijo de Zeus, que encabeza, sin embargo, el asalto del muro aqueo. El camino queda abierto para Héctor Priamida, que puede pasarlo, el primero, por voluntad del dios. El modo particular de sus acciones es semejante al divino: envía o exhorta, auxilia y facilita como precursor.

En el *Canto O*, Zeus mismo anuncia su muerte cercana, al tiempo que revela el orden de la cadena y el primer eslabón que importa (65-8):

Πάτροκλον· τὸν δὲ κτενεῖ ἔγχει παίδιμος Ἔκτωρ  
 Ἴλίου προπάροιθε, πολέας ὀλέσαντ' αἰζηοῦς  
 τοὺς ἄλλους, μετὰ δ' υἱὸν ἔμῳ Σαρπηδόνα δῖον.  
 τοῦ δὲ χολωσάμενος κτενεῖ Ἔκτορα δῖος Ἀχιλλεύς.

"Patroclo morirá herido por la lanza del ilustre Héctor,

cerca de Ilión, después de quitar la vida a muchos jóvenes y, entre ellos, al divino Sarpedón, mi hijo. Irritado por la muerte de Patroclo, el divino Aquiles matará a Héctor".

El *Canto* ἦ reúne las muertes de Sarpedón, Cebrión (cochero de Héctor) y Patroclo. La ἀριστεία personal de Patroclo alcanza su apogeo con la victoria obtenida sobre el hijo de Zeus. El episodio central de la caída y último ruego exhortativo de Sarpedón (480-489) es el punto culminante de la construcción del *Canto*: detonante de la indignación de Héctor, por un lado, majestuoso contraste con la muerte de Patroclo, deslumbrante<sup>3</sup> y temible, por otro. En este canto quedará establecido sobre sus bases el perfil del héroe, en las palabras de Glauco (541-3) con hechura de epitafio:

κεῖται Σαρπηδῶν Λυκίων ἀγὸς ἀσπιστῶν,  
ὅς Λυκίην εἴρυτο δίκησί τε καὶ σθένει ψ̂.  
τὸν δ' ὑπὸ Πατρόκλῳ δάμασ' ἔγχει χάλκεος Ἄρης.

"Yace en tierra Sarpedón, el rey de los Licios armados de escudos, que con su justicia y su valor gobernaba la Licia. El broncíneo Ares lo mató con la lanza de Patroclo".

Tres notas concurren a construir este paradigma heroico: justicia, fortaleza y ofrenda sacrificial al dios de la batalla. La virtud de la justicia, que en el mundo homérico se subordina a la ἀνδρεία y a la ἀρετή, ideales éticos máximos, se insinúa decididamente matizando el diseño de la excelencia del héroe.

En fin, la memoria de éste será todavía evocada en sus armas asignadas como premio de los juegos fúnebres en honor de Patroclo (Ψ 798-800).

Este itinerario pone en evidencia que el personaje

---

3 "Que quita la lumbre", interpretación sugerida por el v. 685 del mismo *Canto*, que expresa el deslumbramiento o ceguera de Patroclo por medio del verbo ἄω.

no es una figura "incidental" en la *Iliada*. Presentado en situaciones cruciales frente a otros héroes, de encuentro en encuentro, hasta el decisivo con Patroclo, anticipa y ahonda el encuentro de Aquiles y Héctor. Dos son, sintetizando, las funciones sobresalientes de su intervención: parenética y paradigmática, que su muerte cabal (el "dulce et decorum" horaciano) viene a coronar. La descripción, con técnica detallada, de los preliminares y consecuencias, comprende los versos 419-683 del *Canto II*.

## II. La muerte sacrificial de Sarpedón

Patroclo, con las armas de Aquiles, imponiéndose en la batalla, había provocado la huida de los licios. Es el momento en que Sarpedón los exhorta recurriendo al vínculo ético de la propia respetabilidad (αἰδώς) y, resueltamente, por su parte, decide enfrentar a aquél en combate singular. La significación del encuentro, la pareja ferocidad cruenta y la exclusividad, necesitan de otro procedimiento de expresión para abarcar sus alcances patéticos. Allí se engarza la comparación de las fuerzas tensionadas de ambos héroes y el suspenso de dos buitres carniceros (428-430):

οἱ δ' ὥς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες ἀγκυλοχεῖλαι  
πέτρῃ ἐψ' ὕψηλῇ μεγάλα κλάζοντε μάχωνται,  
ὥς οἱ κεκλήγοντες ἐπ' ἀλλήλοισιν ὄρουσαν.

"Como dos buitres de corvas uñas y combado pico luchan dando fuertes graznidos sobre una roca elevada, así éstos se abalanzaban uno contra el otro, gritando".

El suspenso se traslada al enfrentamiento siguiente entre dioses y μοῖρα (431-461). Es el momento crucial del caso irrevocable que Zeus ha conocido para su hijo. El conocimiento (ἰδὼν <ὄραω, 431) de Zeus de la muerte de Sarpedón tiene su resonancia inmediata en la compasión de la divinidad (ἐλεέω 431).

τοὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε Κρόνου παῖς ἀγκυλομήτεω,

Ἡρην δὲ προσέειπε κασιγνήτην ἄλοχόν τε·  
"ὦ μοι ἐγών, ὅ τέ μοι Σαρπηδόνα φίλιτατον ἀνδρῶν  
μοῖρ' ὑπὸ Πατρόκλοιο Μενoitιάδαο δαμῆναι.

"Y al verlos se compadeció el hijo de Cronos de retorcidos pensamientos, y dijo a Hera, su hermana y esposa: '¡Ay de mí! Está dispuesto que Sarpedón, el más amado de los hombres para mí, sea vencido por Patroclo, el hijo de Menecio'".

El acontecer divino-humano transcurre en el espacio de πόλεμος, que es la intersección de dos regiones: una divina, con dos aspectos: la luz y la vida en la figura de los dioses olímpicos, la oscuridad y la muerte en el dominio de la μοῖρα, y otra, humana. En esta intersección es donde juega su vida y su muerte el héroe, y ambas le llegan de la mano de la deidad. Así, por ejemplo, en el *Canto X*, 365, dice Aquiles:

"[...] κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι, ὅπποτε κεν δῆ  
Ζεὺς εθέλη τελέσαι ἢ δ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι."

"La μοῖρα me alcanzará cuando Zeus y los otros dioses lo decidan".

A partir del conocimiento de la μοῖρα de Sarpedón<sup>4</sup>, el dolor se instala en el padre divino y se corporiza en las lágrimas sanguinolentas del dios (459-461):

---

4 Es necesario precisar que el sentido preponderante de la μοῖρα homérica es negativo. Su relación con los dioses es el conocimiento y percepción sensible (ἰδεῖν < ὄραω) de los mismos como en el caso específico del pasaje que comentamos. Excluimos toda relación fatalista o determinista ya que no consta en ninguna parte que todo lo que acontece esté dado de antemano. Interpretamos esta tensión como un circuito en tres tiempos, que nuestro texto sustenta: 1º) la divinidad conoce la μοῖρα 2º) alejamiento de la divinidad-reino de la μοῖρα, 3º) la divinidad acoge la muerte.

αἱματοέσσας δὲ ψιάδας κατέχευεν ἔραζε  
παῖδα φίλον τιμῶν, τὸν οἱ Πάτροκλος ἔμελλεν  
φθίσειν ἐν Τροίῃ ἐριβώλακι, τηλόθι πατρὸς.

"Zeus derramó hacia el suelo lágrimas sanguinolentas honrando a su hijo, al que Patroclo estaba a punto de matar en la fértil Troya, lejos de su patria".

Esta escena tiene la particularidad de ser única y exclusiva para un héroe en todo el poema. En Λ. 53, se ubica el otro pasaje en que Zeus también derrama rocío de sangre, pero porque "habría de precipitar al Orco muchas y valerosas almas." En ambos, las lágrimas de Zeus son la figura elocuente del vínculo entre el dios y el hombre, cuyo espacio, en nuestro texto, se abrió con el verbo ἐλεέω (431). La explicación "científica" de que sea la sangre de los innumerables muertos de la guerra, llevada por los ríos de Troya, evaporada por el sol y caída en lluvia o rocío<sup>5</sup>, cancelaría la situación trágica que constituye la real fuerza del poema.

En suma, el cumplimiento de la μοῖρα del hijo de la máxima divinidad trae aparejado el dolor, las lágrimas y el alejamiento del dios que entrega a Sarpedón en la guerra destructora. La confrontación así planteada, más allá de los destinos individuales, está dispuesta en dos términos: muerte (μοῖρα) y vida (Zeus) al mismo tiempo en el campo de πόλεμος. Una divinidad asume nítidamente esos contrarios en este Canto, especialmente, y, en general, en todo el poema: Apolo, que, en la muerte de Patroclo, representa el límite de vida para el héroe y la vida para los troyanos.

Del enfrentamiento Zeus-μοῖρα en el plano divino, volvemos al espacio de ἔρις θυμόβορος (la guerra devoradora de la vida) 462-507, en dos cuadros. El primero (462-475) muestra, en forma plástica, la lucha de la vida para desembarazarse del obstáculo de la muerte, en la escena del caballo Pédaso cuya muerte desequilibra y traba el carro de Patroclo. La acumulación de enfrentamientos culmina en el segundo

---

5 F. BUFFIÈRE, Les mythes d'Homère et la pensée grecque, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 223.

cuadro [478-481] con el apogeo de la ἀριστεία de Patroclo [479-481].

Hasta aquí, la tensión de fuerzas entre los dos héroes (como buitres), el conocimiento de los dioses de la μοῖρα y la confrontación entre vida y muerte, en la escena del carro de Patroclo, han sido los preliminares de la muerte de Sarpedón.

Con el recurso exclusivo de la comparación, dos símiles sucesivos tensan la significación de la muerte del hombre en la confrontación con la del vegetal y el animal [482-491]:

ἤριπε δ', ὡς ὅτε τις δρῦς ἤριπεν ἢ ἀχερωῖς  
ἢ ἐ πίτυς βλωθρῆ, τήν τ' οὔρεσι τέκτονες ἄνδρες  
ἐξέταμον πελέκεσσι νεήκεσι νήιον εἶναι.  
ὡς ὁ προσθ' ἵππων καὶ δίφρου κείτο τανυσθεῖς.  
βεβρυχῶς κόνιος δεδραγμένος αἵματοέσσης.  
ἦύτε ταῦρον ἔπεφνε λέων ἀγέληφι μετελθών,  
αἴθωνα μεγάθυμον, ἐν εἰλιπόδεσσι βόεσσι,  
ᾤλετο τε στενάχων ὑπὸ γαμφηλῆσι λέοντος.  
ὡς ὑπὸ Πατρόκλῳ Λυκίων ἀγὸς ἀσπιστῶν  
κτεινομενὸς μενέαινε, φίλον δ' ὀνόμηεν ἑταῖρον.

"Cayó el héroe como una encina, un álamo o el elevado pino que en el monte cortan con afiladas hachas los leñadores para hacer un mástil de navío; así yacía aquél, tendido delante de los corceles y del carro, rechinándole los dientes y aferrando con las manos el polvo ensangrentado. Como el encendido y animoso toro, a quien devora un león que se ha presentado en el establo, en medio de los bueyes, brama al morir entre las mandíbulas de la fiera; así el caudillo de los licios armados de escudos, herido de muerte por Patroclo, se enfurecía, y llamó a su compañero".

La escena de labor, en la primera, y la muerte del toro, en la otra, son elementos de rituales de variadas ceremonias sacrificiales. Aquí, ambos componentes están enlazados por la sangre de Sarpedón (486) que ocupa el lugar medial de la víctima del sacrificio. En el contraste con el destino

perdurable del árbol en el mástil de un navío (483) se destaca, sin nombrarla, la condición trágica, exclusiva del hombre. El par Sarpedón-árbol se transforma inmediatamente en Sarpedón-toro (487) "a quien devora un león", pasando, de este modo, al dominio destructor de la muerte en la figura del león-Patroclo. Esta comparación está realizada desde el punto de vista de la guerra como imperio imbatible de la muerte [el león] y, por contraste, la figura del toro aparece como fuerza opuesta y constructiva. Del mismo modo que el buey, el toro presenta aspectos culturales y litúrgicos en los ritos propiciatorios, como por ejemplo, en *Odisea* XIII, 24-25, donde Alcínoo sacrifica un buey consagrado a Zeus:

τοῖσι δὲ βοῦν ἱέρευς ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο  
Ζηνὶ κελαινεψεί Κρονίδῃ, ὃς πᾶσιν ἀνάσσει.

"Y para éstos, la fuerza sagrada de Alcínoo sacrificó un buey consagrado a Zeus Cronida que amontona las nubes, que gobierna a todos"

y en la *Ilíada* φ, 131, Aquiles hace referencia a los sacrificios de muchos toros en el Escamandro:

[...] [ποταμός] ᾧ δὴ δηθὰ πολέας ἱερεύετε ταύρους.

[...] "[El río] al que desde antiguo sacrificáis muchos toros".

y su ámbito son también las escenas de trabajo.

De lo expuesto es posible desprender una primera conclusión que, a su vez, sería motivo de consideración en un trabajo posterior. Si las tres comparaciones, buitre, árbol, toro, describen un decurso de guerra, muerte y entrega, la muerte de Sarpedón parece fijarse en la figura del toro, que además es contraparte de una dimensión heroica, puesto que como animal sobresale por su estirpe, porte y destino. La muerte sacrificial del hijo de Zeus en el espacio ritual de πόλεμος, como víctima preclara y primera de la serie de

muerres principales, nos revelaría que el tema del poema, en un nivel más profundo, no es sólo la cólera de Aquiles, sino también la guerra: la de Troya y todas las guerras, como espacio ineluctable del dolor divino-humano.

Finalmente, resta referirnos a las consecuencias de la muerte del héroe que se prolongan hasta el hexámetro 683, en torno al tema de la inseparable unidad heroica que forman las armas con el cuerpo muerto del guerrero y, por lo tanto, la deuda heroica de impedir el despojo, lo que genera otro espacio de batalla. La narración transcurre por tres notas principales: plegaria, abandono y sacralización del cadáver, que describen una curva en cuyos extremos está Apolo. En la zona media la batalla se abisma, nuevamente, en el dolor de Zeus que se pone al descubierto en la conmoción cósmica exclusiva por la muerte de este héroe (567-8):

Zeús δ' ἔπι νύκτ' ὄλοην τάνυσε κρατερῆ ὑσμίνῃ  
ὄφρα φίλῳ περὶ παιδὶ μάχης ὄλοος πόνος εἶη.

"Y Zeus extendió una noche destructora sobre la ardiente refriega para que la penuria de la batalla en torno a su hijo fuera devastadora".

Desde el último escalón de despojamiento e indiferenciación del cadáver entre los demás, el relato alcanza las alturas olímpicas (667) donde Zeus ordena a Apolo la purificación e investidura divina del cuerpo muerto y su posterior traslado a Licia para recibir los "tributos que corresponden a los muertos" (γέρας) por parte de su pueblo (667-675):

"εἰ δ' ἄγε νῦν, φίλε Φοῖβε, κελαινεφές αἶμα κάυηρον  
ἔλθῶν ἐκ βελέων Σαρπηδόνα, καί μιν ἔπειτα  
πολλὸν ἀποπρὸ φέρων λοῦσον ποταμοῖο ῥοῆσιν  
χρῖσόν τ' ἀμβροσίῃ, περὶ δ' ἀμβροτα εἶματα ἔσسون·  
πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι,  
"Υπνῷ καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, οἳ δ' ἄ μιν ὦκα  
θήσουσ' ἐν Λυκίης εὐρείης πῖονι δήμῳ,  
ἔνθα ἔ ταρχύσουσι κασίγνητοί τε ἔται τε  
τύμβῳ τε στήλῃ τε· τὸ γὰρ γέρας ἔστι θανόντων".

"¡Vamos, querido Febo! Vé y, después de sacar a Sarpedón de entre los dardos, límpiale la negra sangre; condúcelo a un lugar lejano y lávalo en la corriente de un río; úngelo con ambrosía, ponle vestiduras divinas y entrégalo a los veloces conductores y hermanos gemelos: el Sueño y la Muerte, quienes rápidamente lo dejarán en el rico pueblo de la vasta Licia. Allí sus hermanos y amigos le harán exequias y le erigirán un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos".

Este último homenaje al único extranjero cuyo cadáver fue privilegiado con la vuelta a su patria, cierra el circuito abierto, como anticipo de veneración, por las lágrimas del dios (459-461). Asumiendo con su muerte la heroicidad de todas las muertes, su figura contrasta con aqueos y aliados, cuya desolación era morir en tierra extraña, lejos de su querida patria, su padre, esposa y niños, relevancia agudizada frente a Aquiles, que queda bajo la predicción de no tomar Troya (Apolo en II 707-9) y cuya muerte heroica, al pie del muro troyano, no se narra (profetizada en φ 277, X 360, ψ 80).

## EL SATIRICON, NOVELA PICARESCA

*Mario Sartor Ceciliot*

### 1. Género literario del Satiricón de Petronio Arbitro

Uno de los problemas que interesa de manera especial a la crítica literaria es definir el género al que pertenece una obra determinada. En la práctica, no resulta siempre muy fácil encasillar una obra dentro de tal o cual género literario, sobre todo cuando se trata de un libro tan complejo como es el *Satiricón* de Petronio Arbitro.

Los críticos en general<sup>1</sup> lo consideran una novela costumbrista, donde la prosa y el verso se alternan. Es evidente en esta combinación la influencia de la *Sátira Menipea* de los cínicos griegos y más directamente las *Sátiras Menipeas* de Varrón. Sin embargo, dentro de la novela costumbrista caben muchas subdivisiones y por lo tanto la novela picaresca se puede incluir dentro del costum-

---

(1) Cfr. Jules HUMBERT. Histoire illustrée de la littérature latine. Paris, Didier, 1932, p. 294.

brismo, ya que refleja las costumbres de un gran sector social de la España de los siglos XVI y XVII.

Gudeman<sup>2</sup> define el *Satiricón* como "novela picaresca y de aventuras". De haber vivido Petronio en el siglo XVI no se vacilaría en incluir su obra entre las grandes novelas picarescas, como el *Lazarillo de Tormes*, *La Vida del Buscón*, de Quevedo, el *Guzmán de Alfarache*, *La Pícaro Justino*, etc.

Podríamos preguntarnos si ha habido una influencia de Petronio en los autores de las novelas picarescas españolas. Aunque no se puede descartar la posibilidad de que los escritores del siglo XVI conocieran el *Satiricón*, no hay elementos de juicio, ni referencias, ni reminiscencias que demuestren una influencia directa de la novela latina sobre la española. Posiblemente la gran semejanza entre el *Satiricón* y las novelas picarescas se deba al hecho de que en la historia de la literatura hay motivos que reaparecen constantemente los cuales reflejan lo perenne del alma humana, como son los vicios, las pasiones, las preocupaciones intelectuales, etc.

Para establecer que el *Satiricón* es una novela picaresca es necesario analizar primero el contenido de la palabra pícaro y estudiar luego, por una parte las principales características de las novelas picarescas españolas y por otra las del *Satiricón*.

*Pícaro*, según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, es el "tipo de persona descarada, traviesa y bufona y de mal vivir, que figura en obras magistrales de la literatura española".

La etimología de pícaro no parece muy clara; se han propuesto varias hipótesis: la misma Academia indica

---

(2) Cfr. Alfred GUDEMAN. Historia de la literatura latina. Tercera edición. Barcelona, Labor, 1942, p. 241: "La novela picaresca y de aventuras de C. Petronio Arbitro, en más de veinte libros, constituye una de las obras más originales de la literatura latina, y al mismo tiempo una de las creaciones literarias más geniales de todos los tiempos".

que procede tal vez de 'picar' y éste verbo, de 'pico', que en acepción figurada y familiar significa "facundia, expedición y facilidad en el decir". Nyhl, siguiendo a Covarrubias, entiende que viene de *picardo*, habitante de Picardía (región del Noreste de Francia), al que se dio el significado de 'sucio, roto viejo', como los verían los españoles en las guerras de Carlos V. y dice que la palabra aparecería en castellano entre 1520 y 1548. El *pícaro*, sin ser verdaderamente criminal, pertenece al hampa; tiene pocos o ningunos escrúpulos, particularmente al procurarse medios de mantenimiento: a pesar de ello, en ocasiones gusta exponer máximas y sentencias morales; sus sentimientos de humanidad son manifiestos; es buen creyente, aunque pecador; no está habituado en modo alguno al trabajo regular y constante sino que es perezoso y holgazán; su ocupación ordinaria y normal es la de servir a otro; el hurto es frecuente en él, pero no el robo; es astuto e ingenioso e imprevisor; participa de las preocupaciones de su tiempo; es expresión de no pocos caracteres de la sociedad española en los siglos XVI y XVII; a pesar de sus defectos, resulta simpático<sup>3</sup>.

## 2. Situación política, económica y social

Antes de estudiar comparativamente las características del *Satiricón* y de las novelas picarescas, conviene analizar la situación política, económica y social que sirve de marco a estas obras literarias.

Hay que tener en cuenta algunas situaciones parecidas que contribuyen a explicarnos la gran semejanza entre el *Satiricón* y las novelas picarescas españolas. Tanto la primera obra como las segundas, se escribieron en un momento de esplendor político y militar. En el siglo I d. C. Roma es señora del mundo antiguo, pero sufre el absolutismo de los Césares. Análogamente, en el siglo XVI, España

---

(3) Juan HURTADO - J. de la SERNA - Angel GONZALEZ PALENCIA. Historia de la literatura española. Madrid, Ed. SAETA, 1949, p. 352.

predomina en Europa y conquista casi todo el nuevo mundo. Carlos V y los Felipes reviven el cesarismo y en cierto modo propugnan una política de dominio universal.

Sin embargo, lo que se considera a menudo como época de grandeza y de máximo esplendor es, a veces, el comienzo de la decadencia. En efecto, el esplendor de la Roma imperial y de la España de los siglos XVI y XVII es más bien de oropel. Al gran poderío político militar, no corresponde una situación social y económica de auténtica grandeza. A partir de la época imperial, en Italia especialmente, va desapareciendo la pequeña propiedad, y como consecuencia de ello, se produce una crisis agrícola cada vez más profunda<sup>4</sup>. En España también, debido a la expulsión de los moriscos y al continuo desgaste de vidas humanas provocado por las guerras casi continuas y por la colonización de América, el pueblo español queda agotado. Decae la agricultura y las industrias y, como en la Roma antigua, se vive de lo que envían los países remotos.

El período de verdadera grandeza moral de Roma es la era republicana, anterior a la tercera guerra púnica. Hasta ese momento el ideal que guía al ciudadano romano es la virtud y el amor a la patria. Esta virtud se manifiesta en el valor militar, la *virtus* por excelencia, en la dedicación a la *res pública*, en la santidad del hogar, en la religiosidad. De un modo parecido, la época de mayor grandeza de España se da en la Edad Media y más exactamente en los siglos de la reconquista cristiana. Baste recordar la figura señera del Cid Campeador. Los ideales son muy parecidos a los de la Roma republicana: la defensa de la patria (o mejor dicho la reconquista del suelo español subyugado por los infieles); una profunda religiosidad; además unos ideales superiores, que el hombre de la antigüedad no conoció, ya que el espíritu caballeresco es un producto del cristianismo.

Una de las causas de la decadencia de Roma fue probablemente el exceso de expansión. El romano, sintiéndose

---

(4) Cfr. Antonio SIRAGO. L'Italia agraria sotto Traiano. Louvain, Bibliothèque de l'Université, 1958.

dueño del mundo, comenzó a descuidar sus deberes de soldado y de ciudadano. En el siglo I de nuestra era, estos valores parecían conceptos anticuados si no absurdos. Las grandes figuras de la era republicana como Cincinato, Atilio Régulo, Fabricio, Catón, etc., parecían más bien legendarias y ya no hablaban al espíritu de las nuevas generaciones. Mientras el antiguo romano era labrador, en la época imperial todo trabajo manual es mirado con menosprecio.

En España también el ideal caballeresco se degenera. El hidalgo siente desprecio por el trabajo manual, única fuente de riqueza. Además, los moriscos, que constituían el grupo étnico más activo, sobre todo por su dedicación al cultivo de las tierras, son expulsados del país.

Roma sucumbe bajo el peso de su grandeza. Jamás consiguió someter del todo a los germanos y a los partos; y estos pueblos bárbaros conservarán intactas sus fuerzas primitivas para caer sobre el imperio que los ha tenido a raya durante muchos siglos. Por otra parte resultaba cada vez más difícil a la ciudad eterna administrar eficazmente a tantos pueblos muy dispares y muy apartados de la capital.

Del mismo modo España consiguió imponerse parcialmente en Europa, pero sus enemigos, lejos de ser destruidos, estaban aguardando el momento propicio para vengarse de quien los había humillado. También el imperio español era demasiado vasto y heterogéneo, y por lo tanto destinado a desintegrarse.

Como Roma quedó seducida por la superioridad cultural de Grecia, del mismo modo España experimentó la influencia del Renacimiento italiano. Sin embargo España no se dejó influir por otros pueblos. Por el contrario, a partir de los Reyes Católicos, la pureza de la sangre se vuelve una especie de obsesión de los que pretenden pertenecer a la nobleza auténtica. Al ser expulsados los moros y los judíos, desaparecen de la Península unos elementos importantes que habían contribuido a crear en España una civilización con caracteres originales que la diferenciaban del resto de Europa. Por el contrario, en la Roma imperial, los diversos aportes étnicos: griegos, orientales, celtas,

germanos, etc., contribuyeron a modificar no sólo el aspecto racial de Italia, sino también su cultura. No fueron los nuevos aportes étnicos los que perjudicaron a la Roma imperial, sino más bien el exceso de tolerancia y el abrir de par en par las puertas a la corrupción de los pueblos orientales que a veces se infiltraba bajo las apariencias de los cultos más variados, como el de Cibele, Mitra, Príapo y otros más. No incluimos entre estos cultos ni al judaísmo, ni al cristianismo, no sólo por diferenciarse de los demás a causa del monoteísmo sino porque carecían de ceremonias abominables.

### 3. Aparición de la novela picaresca

Los romanos decían *satura tota nostra est* (la sátira es una creación totalmente romana). Si bien esto es discutible, el *italicum acetum*, es decir, el espíritu cáustico, caracteriza gran parte de la literatura latina. Probablemente ambos aspectos son la expresión de un mismo fenómeno: el espíritu crítico y el ideal moral y religioso de los romanos.

La novela picaresca es también una expresión satírica que se manifiesta sobre todo en las épocas de decadencia moral, política y económica. Aparece sobre todo cuando los regímenes fuertes impiden la libertad y la crítica constructiva. El filósofo y el moralista buscan como desahogo la ficción literaria que los resguarda contra la venganza de las personas que se verían mayormente afectadas por la crítica directa. Piénsese por ejemplo en las alegorías de las *Fábulas* de Fedro y en el espíritu cáustico que anima a su autor.

### 4. Estudio comparativo del Satiricón y las novelas picarescas

Como se ha observado anteriormente, Gudeman define el *Satiricón* como novela "picaresca". Esta afirmación necesita evidentemente ser demostrada a través de un minucioso estudio comparativo de las principales características comunes de las obras literarias escritas en épocas tan lejanas y en países y ambientes muy diferentes.

#### 4.1. Aventuras

Una de las características de las novelas picarescas son las aventuras de toda clase que en ellas se relatan. Gudeman<sup>5</sup>, a propósito de este aspecto del *Satiricón* dice:

"La extensa novela refiere las aventuras de viajes de un disoluto mozo, Encolpio, y tres dignos compinches, entre ellos el relajado poeta Eumolpo. Como las peregrinaciones de Ulises por tierra y por mar tenían su causa en la cólera de Neptuno, las de nuestro héroe la tienen en la del dios de la fertilidad Príapo, contra cuya santidad había pecado con alguna acción indecorosa. En la literatura griega había habido novelas de aventuras con mucha anterioridad a Petronio, pero aun presuponiendo que las conocía, ello no merma su originalidad, pues el contenido y la ejecución son de exclusiva invención suya, como no menos el arte del lenguaje y del estilo, que, podría-se casi decir, maneja con el desconcertante virtuosismo de un prestidigitador".

Los protagonistas de las novelas picarescas españolas por lo general no se quedan en un solo lugar y sería muy largo referir todas las aventuras de estos personajes.

#### 4.2. Costumbrismo

El *Satiricón*, al igual que las novelas picarescas, es un reflejo de las costumbres de las respectivas épocas. Dice al respecto Gudeman<sup>6</sup>:

"El cuadro de costumbres que en esta obra maestra se despliega tiene fin en sí mismo, sin segunda intención discernible; y este fin no era más que regocijar al culto lector. No contradice este hecho el que

---

(5) Cfr. GUDEMAN, op. cit. p. 242.

(6) Ídem, p. 243.

circunstancias de la época reciban en el juego alguno que otro tajo satírico, pues éste en todo caso es ocasional y no llega al meollo de la acción o del relato. Pero revela a Petronio como hombre que en plena posesión de la cultura de su tiempo, no sólo había echado de ver las corrientes malsanas de la misma en el orden espiritual, sino que también estaba capacitado para proponer reformas muy razonables".

También los autores de las novelas picarescas españolas se proponían entretener al público mediante la descripción de tipos de personajes y situaciones que debían ser bastante comunes en esa época. Sin embargo el propósito moralizador aparece con mayor evidencia que en el *Satiricón*.

#### 4.3. Realismo

Los romanos fueron un pueblo muy realista. Este rasgo se manifiesta en la política, en el derecho, en las grandes construcciones hechas con fines prácticos que subsisten aún en varios países mediterráneos: caminos, puentes, acueductos, foros, basílicas, teatros, circos, etc. En las artes también se manifiesta el realismo, como por ejemplo en la escultura, en donde los romanos, contrariamente a los griegos, más que idealizar al hombre, trataron de reproducir la imagen auténtica de cada uno de los personajes. También en muchas obras de la literatura latina se manifiesta el realismo, pero en la que se manifiesta con mayor evidencia este rasgo es sin duda en el *Satiricón*. Reales son los personajes que nos presenta Petronio, reales las situaciones que nos describe, real el lenguaje que refleja el habla de las clases más bajas o de los nuevos ricos. Prueba de ello son las numerosas palabras que se alejan del latín clásico de Cicerón y preanuncian las lenguas romances, el italiano en especial.

Del realismo de la literatura española huelga hablar porque es un tema tratado por todos los autores de historia de dicha literatura. Este rasgo es uno de los que aparecen con mayor frecuencia desde los albores de la literatura

española y se puede comprobar sobre todo en los grandes monumentos literarios como el poema del *Cid*, el *Libro de Buen Amor*, la *Celestina*, el *Quijote* y de manera muy especial en todas las novelas picarescas.

#### 4.4. Viajes y andanzas

Como en la picaresca española, los protagonistas del *Sotiricón* se desplazan con extrema facilidad de una localidad a otra. Parece que una parte de la acción novelesca se desarrolla en Marsella, el gran emporio grecorromano de la Galia al cual se da mucho relieve también en el poema de Lucano. En cambio la parte que ha sido conservada, se coloca enteramente en la Italia meridional, primero en una *graeca urbs* (es decir en una ciudad grecoitalica del Sur de la Península) en las cercanías de Dayas y de Cumas, que si bien presentaba muchos elementos fantásticos y convencionales, puede identificarse con Pozzuoli, emporio también muy frecuentado, asiento de tráficos y de placeres; y luego en Crotona, ciudad en la cual, según se dice, reinaban los buscadores de herencias<sup>7</sup>.

De una manera semejante el 'pícaro' español se desplaza de una ciudad a otra con extrema facilidad. Lázaro, por ejemplo, el protagonista del *Lazarillo de Tormes*, nace en Salamanca y luego recorre varias ciudades castellanas. Pablo, el protagonista del *Buscón*, nace en Segovia y luego se traslada sucesivamente a muchas ciudades como Alcalá de Henares, Madrid, Toledo, Sevilla, para luego emprender viaje a las Indias. *Guzmán de Alfarache*, el protagonista de la novela homónima, no sólo recorre España, sino también Italia. De los demás personajes de las novelas picarescas españolas se podría decir más o menos lo mismo.

#### 4.5. Semejanza de situaciones

En la *Vida del Buscón*, una de las novelas más repre-

---

(7) Ídem.

sentativas del género picaresco, se hace una crítica mordaz y sangrienta de casi todas las clases sociales: los estudiantes, pícaros por excelencia; los hidalgos pobres, símbolo de la decadencia de los ideales caballerescos; los clérigos poco ejemplares, como el hermitaño que llevaba la baraja en la manga de la saya y fingiendo que no sabía jugar, dejó pelados a los demás jugadores; las mujeres que practican sortilegios y brujerías, como la madre de Pablo, el protagonista del *Buscón*; las viejas beatas que practican el oficio de la elcahueta; los poetas y los literatos de pocos alcances, etc.

Aunque el *Satiricón* nos ha llegado mutilado, vemos que los temas de las sátiras de Petronio son muy semejantes a los de Quevedo. En primer lugar se critica acerbamente a los declamadores (cap. I), cuya oratoria vacía de contenido se reducía a un simple alarde de figuras retóricas: *Puce vestro liceat dixisse, primi omnium eloquentium perdidistis* (séame permitido decir, fuisteis los primeros en perder la elocuencia) (cap. II. 2). A continuación Petronio nos da su punto de vista sobre la verdadera retórica: *Grandis et, ut ito di cam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit* (La grande elocuencia, séame permitido decir, es casta, sin tachas ni hinchazones, se impone con su belleza natural) (cap. II. 6).

Análogamente Quevedo, en el cap. X del *Buscón*, pone en la boca del protagonista una "Premática contra los poetas güeros, chirles y hebenes"; pero se limita a criticar a los malos poetas, sin dar las normas de la buena poesía.

La sátira está destinada a condenar la hipocresía y las falsas apariencias. Encolpio, uno de los personajes del *Satiricón*, se dirige a una pobre vieja para que le indique dónde se encontraba su albergue, y ésta lo lleva a un lupanar. Ascilto, otro de los protagonistas, hace la misma pregunta a un hombre que parecía un honrado padre de familia para que le indique su alojamiento, y éste lo lleva al mismo lugar, donde le hace proposiciones indecorosas (cap. VIII. 5).

Resultaría demasiado largo enumerar todos los flechazos contra los hipócritas que aparecen en las novelas picares-

cas. Recordamos tan sólo el episodio del buldero del *Lazarillo*. Véase también el retrato de dos hipócritas, magistralmente trazado por Quevedo: "Besaba la tierra al entrar en la iglesia; no levantaba los ojos á las mujeres, pero las haldas sí"<sup>8</sup>. Otro en cambio: "Juraba el nombre de Dios unas veces en vano y otras en vacío. Pues en lo que toca á mujeres, tenía sus hijos y preñadas dos santeras"<sup>9</sup>.

El pícaro vive de estratagemas, ya que no dispone de bienes de fortuna y, aunque los tuviese, los disiparía muy pronto. Para llenar el estómago se ve obligado a adular a los poderosos y recurrir a la astucia. Ascilto le echa en cara a Encolpio: *Multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares, poetam laudasti* (Por dios, que tú eres mucho más repugnante que yo, tú que para cenar fuera de casa adulaste al poeta)<sup>10</sup>. Y en otro pasaje: *Hodie, inquit, quia tamquam scholastici ad cenam promisimus, non perdamus noctem* (Hoy -dijo- como nuestro título de eruditos nos ha valido una invitación a comer, no perdamos la noche)<sup>11</sup>.

En el cap. IV, p. 39 vol. I del *Buscón*, los estudiantes fregones se fingen parientes de Diego Coronel para comer a sus expensas. Ascilto y Encolpio también son dos estudiantes que frecuentan la escuela del "rhetor" Agamenón: *Et tu literas scis et ego* (Tú entiendes de letras y yo también) (*Satiricón* X, 5).

Compárense también las dos escenas típicamente picarescas del *Buscón* (vol. I, p. 181 renglón 16 y sigs.) y del *Satiricón* (cap. XII al XV) respectivamente, en donde se ve que en el mundo de los pícaros, el dinero pasaba con extrema facilidad de unas manos a otras.

---

(8) Francisco de QUEVEDO. *Vida del Buscón*. Vol. I y II. Introducción y notas de Luis Santa Marina. Madrid, Espasa-Calpe, 1951, Lib. II, cap. III, p. 144.

(9) Idem, Lib. II, cap. III, p. 145.

(10) PETRONIO ARBITRO. *Satiricon*. Traduzione a cura di Vincenzo Ciaffi. *Classici Latini*. Collezione diretta da Augusto Rostagni. Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1951, X, 2.

(11) Ibidem, X, 6.

#### 4.6. Retratos y caricaturas

Como en todas las novelas costumbristas, en el *Satiricón* y en las novelas picarescas abundan los retratos de personajes de todas las clases sociales. Pero, como se trata de obras de carácter satírico, prevalecen las caricaturas. Quevedo se complace en exagerar los defectos y fealdades de los personajes contra los cuales se ensaña casi con sadismo. ¿Quién no recuerda el inmortal retrato del Licenciado Cabra? (*Buscón*, tomo I, p. 25, renglón 5 ss.).

Otras caricaturas interesantes son: el 'retrato de la huéspedea' de la casa donde vivía el pícaro Pablo de Madrid (*Buscón*, vol. I, p. 186); la caricatura que hace Pablo del 'ama' que tuvo en Alcalá (*ibidem*, p. 58).

Petronio, por lo general, no se detiene demasiado en la descripción del aspecto físico de los personajes. Con pocos rasgos nos pinta magistralmente tanto la fealdad como la belleza. He aquí el 'retrato del querido de Trimalción':

"En ese momento, envuelto en una manta escarlata, fue sacado de una litera precedida de cuatro lacayos engalanados y por un carro de mano, en el cual se transportaba a su querido, un muchacho con cara de viejo, lagañoso, más feo que su amor Trimalción" (*Satiricón* XXVIII, 4).

Más interesante todavía es el 'retrato de Trimalción' el prototipo del nuevo rico y campeón del mal gusto:

cap. XXXII: "Estábamos en aquella abundancia, cuando el mismo Trimalción en persona fue llevado, con acompañamiento de música, y al ser colocado entre almohadas muy pequeñas, provocó la risa entre los más descarados. En efecto había sacado la cabeza pelada de una capa escarlata, y alrededor de su cuello ya abrigado por el vestido había puesto una servilleta con listones de púrpura, adornada de franjas que caían por todos los lados. Llevaba además en el dedo meñique de la mano izquierda un grueso

anillo dorado, y en la última falange del dedo siguiente un anillo más chico, de oro macizo, según me parecía, pero completamente engastado de estrellitas de hierro. Y para no mostrar tan sólo estas riquezas, descubrió el brazo derecho adornado con un brazalete de oro y un aro de marfil sujetado con una plancha resplandeciente".

cap. XXXIII: "Luego que hurgó en los dientes con una flechita de plata, dijo", etc.

#### 4.7. Representación de la belleza física

No hay que creer que en estas obras haya tan sólo caricaturas. De vez en cuando, tanto Petronio como Quevedo, posiblemente para no cansar al lector con la descripción de tantas fealdades y bajezas, nos sorprenden con el retrato de alguna mujer de gran belleza física. El lector al hallar estas hermosuras recibe la misma impresión que el pollito de la fábula de Fedro: *In sterquilino pullus gullinuceus dum quaerit escum murguritam repperit* (El pollito, mientras busca alimento en el estercolero, encontró una perla).

He aquí el 'retrato de doña Ana', la doncella con quien aspiraba casarse el aventurero Pablo:

"Llegáronse á mí las viejas a hacerme regalos, y holguéme der ver descubierta la niña, porque no he visto desde que Dios me crió tan linda cosa como aquella en quien yo tenía asentado mi matrimonio: blanca, rubia, colorada, boca pequeña, dientes menudos y espesos, buena nariz, ojos rasgados y verdes, alta de cuerpo, lindas manzanas y zazosita" (*Buscón*, Libro II, cap. VII, p. 174).

Véase ahora el retrato que hace Petronio de la misteriosa Circe:

"Luego continuando a bromear, pedí a la esclava que me llevara a su señora bajo los plátanos. La resolución plugo a la muchacha. Así, levantó la túnica

y se escurrió en aquel bosquecillo de laureles que bordean el paseo. Poco después condujo a su dueña de su escondite y deja a mi lado a una mujer más perfecta que cualquier obra de arte. No hay palabras que puedan expresar su belleza, pues cualquier cosa se diga será inferior a la verdad. Sus cabellos ondulados naturalmente cubrían los hombros, destacándose con dulce curva en la frente pequeña; las pestañas que descendían hasta los pómulos, casi se juntaban luego sobre la línea de la nariz; sus ojos muy claros, más brillantes que las estrellas resplandecientes en noche sin luna; sus narices ligeramente dilatadas y la boca era tal cual Praxíteles imaginó para Diana. ¡Y el mentón, y el cuello, y las manos, y el candor de los pies aprisionados por un sutil cordón de oro! Hubiera eclipsado el mármol de Paros. Así en ese momento, por primera vez, Doris, mi primer amor no significó nada para mí" (cap. CXXVI, 12-18).

Sin duda alguna Petronio es un artista acabado y más refinado que Quevedo. Aquél sobresale en la descripción de la belleza, éste en la caricatura y en la fealdad de los personajes. Esta diferencia podría atribuirse a diversa sensibilidad y manera de escribir de los dos grandes novelistas, sin embargo no hay que descartar una formación clásica más esmerada en Petronio y un culto especial a la belleza. Del mismo modo débense tener muy en cuenta las diferencias de época y de ambiente en que les tocó vivir a los dos escritores.

#### 4.8. Concepción moral

Después de una lectura apresurada, pareciera absurdo atribuir un valor moral al *Satiricón*. Por el contrario, la mayoría de los lectores no vacilarán en considerarlo una obra de carácter netamente inmoral o amoral, sobre todo por la abundante pornografía que hay en él y la cruda descripción de actos abominables. Sería por lo tanto absurdo sostener que el autor fue animado por un propósito moralizador.

Con la descripción, a menudo complaciente, del mal, no se puede alcanzar el bien: *Non sunt facienda mala, ut bona eveniant*.

A pesar de lo dicho, no se puede negar cierto valor moral al *Satiricón*. Dice el autor del *Lazarillo* parafraseando a Plinio<sup>12</sup>: "Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oydas ni vistas vengán a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno, que las lea, halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto los deleyte. E a este propósito dize Plinio que *no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena*".

¿Acaso este concepto no puede aplicarse también al *Satiricón*?

Petronio no es un moralista ni se propone serlo. Su obra pareciera más bien indicar que se trataba de un lujurioso o un depravado. Sin embargo, a pesar de la cantidad de aventuras y actos inmorales relatados con crudeza y a veces con evidente complacencia por el autor, el sentimiento del bien y del mal está siempre latente. Es este un rasgo que sorprende mayormente en un pagano que no había recibido el mensaje de la fe cristiana. Sus apreciaciones en cuanto a las acciones humanas parecerían corroborar la tesis de San Agustín del *homo naturaliter christianus*.

Aunque no podemos decir que se pueda considerar al *Satiricón* como una novela autobiográfica, por lo poco que sabemos del autor, es evidente que éste debía conocer muy bien la inmoralidad de su época, especialmente la de la corte de Nerón en la cual le cupo actuar.

Petronio se muestra dotado de una fina sensibilidad. Él es ante todo un esteta *arbiter elegantiarum*, un hombre de gustos refinados. Veamos lo que dice al respecto A. Amatucci<sup>13</sup>:

(12) ANONIMO. La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades. Edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Madrid, Espasa-Calpe, 1949, cap. III, p. 194.

(13) Aurelio AMATUCCI. La letteratura di Roma Imperiale. Storia di Roma. Vol. XXV. Bologna, Cappelli, 1947, p. 63.

"Piú d'una volta noi cogliamo sulle piú turpi labbra dei suoi personaggi, una parola buona, vediamo inumidirse gli occhi della piú corrota gente di una lacrima di bontá, assistiamo a un' azione che da siffatta gente non ci aspetteremo".

He aquí un pasaje del *Satiricón* [LXXXVIII. 1-3 y 6] que corrobora esta aseveración:

"Animado por estos discursos, comencé a interrogar a aquel sabio, acerca de la época de los cuadros, y acerca de algunos sujetos oscuros para mí; al mismo tiempo pregunté la causa de la decadencia actual, por qué las bellas artes habían sucumbido, entre otras la pintura, sin dejar el menor vestigio de sí. -La codicia del dinero ha engendrado estas revoluciones- me contestó aquél. En los tiempos antiguos, cuando se amaba aún la virtud desnuda y simple, florecían las artes liberales y había una noble emulación entre los hombres para saber qué era lo que podría aprovechar mayormente a los siglos futuros. (...) Pero nosotros sumergidos en el vino y en los placeres de la carne, no tenemos ni siquiera la fuerza para estudiar las artes que han sido inventadas, y mientras somos acusadores de la antigüedad, tan sólo aprendemos y enseñamos los vicios".

En el cap. XXVI. el protagonista, el disoluto Encolpio, considera inmoral la iniciación sexual de Gitón con una niña.

Que no desaparece el sentido del bien y del mal, lo corrobora el hecho de que mientras el protagonista relata con crudeza y cinismo sus aventuras poco ejemplares, cuando una acción parecida es cometida por otros, reconoce sin embargo el mal y emplea contra sus rivales en amores duros calificativos.

En el cap. CXXXII. 12. después de un soliloquio obsceno, el protagonista hace la siguiente reflexión:

"Sin embargo, habiendo terminado esta indecente

recriminación, comencé a arrepentirme de lo que había dicho, y me ruboricé interiormente por haber olvidado el respeto de sí mismo, al punto de recriminar esa parte del cuerpo, a la cual los hombres un poco austeros, no dirigen ni siquiera el pensamiento".

Por lo que se refiere a las novelas picarescas, tampoco puede decirse que tengan una finalidad moralizadora. Véase lo que dice al respecto Quevedo en el prólogo "Al Lector" del *Buscón* (Vol. I, p. 7):

"Aquí hallarás en todo género de picardía -de que pienso que los más gustan-, sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio, para vivir á la droga, y no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento; y, cuando no lo hagas, aprovechate de los sermones, que *dudo nadie compre libros de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado*".

Sin embargo los autores de las novelas picarescas en varias oportunidades levantaron la voz contra los vicios de la época. En el *Lazarillo* el propósito moralizador aparece más evidente. Véase lo que dice el hidalgo pobre al referirse a los señores<sup>14</sup>:

"Y no quieren ver en sus casas hombres virtuosos; antes los aborrecen y tienen en poco y llaman necios y que no son personas de negocios ni con quien el señor se puede descuydar".

Obsérvese la semejanza de esta consideración moral con la que afirma Petronio<sup>15</sup>:

"Así están las cosas: si alguien enemigo de todos

---

(14) *Lazarillo*, cap. III, p. 194.

(15) *Satiricón*, LXXXIV, 1-4.

los vicios toma el buen camino para su vida, primero se atrae el odio a causa de la diferencia de costumbres, en efecto ¿quién puede aprobar principios diversos de los propios? Luego los que no tienen otra preocupación que la de acumular riquezas, no quieren que entre los hombres se crea que hay algo mejor de lo que ellos mismos tienen. Así se ensañan contra los que aman las letras, para demostrar que ellos también ceden ante el dinero".

"Y no sé por qué razón, la pobreza es hermana del genio".

En el *Lazarillo* se fustiga especialmente la hipocresía (véase el episodio del buldero, cap. V); la avaricia de los eclesiásticos (cap. II); la vida mundana y andariega de ciertos frailes (cap. IV); la presunción de los hidalgos pobres (cap. III); etc.

En *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes se critica, especialmente en el episodio del patio de Monipodio, la complicidad de la policía con el mundo de los hampones. Al final de la novela, Rinconete, uno de los protagonistas, saca la siguiente conclusión<sup>16</sup>:

"...finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza, y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta y tan libre y disoluta".

Quevedo por su parte dirige sus tremendos flechazos a todos indistintamente. No hay clase social, ni categoría de personas que se salve. Tal vez nadie ha hecho mejor que él una vivisección más acabada de la España del siglo XVII, la que se estaba paulatinamente desprestigiando y hundiendo.

---

(16) Miguel de CERVANTES. Novelas ejemplares: Rinconete y Cortadillo. Edición y notas de F. Rodríguez Marín. Madrid, Espasa-Calpe, 1948, p. 217.

De todas las reflexiones morales que él hace, citaremos tan sólo la que sirve de conclusión al libro II del *Buscón* (Vol. I, p. 214):

"Yo, que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme -no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador- determiné, consultando primero con Granjales, de pasarme á Indias con ella, a ver si mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fuéme peor, pues nunca mejora estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres".

#### 4.9. Caracterización de los personajes del *Satiricón*

No se puede considerar a Petronio como un gran creador de caracteres. Es probable que ni siquiera se lo haya propuesto. Lo que más le interesaba era relatar hechos y aventuras, y deleitar al lector con la descripción de lo maravilloso, como por ejemplo el lujo, el derroche y las extravagancias de Trimalción.

Ninguno de los protagonistas tiene una personalidad que se destaque, a excepción tal vez de Trimalción. Dice al respecto Bayet<sup>17</sup>:

"Petronio ordinariamente no profundiza los caracteres, sino que tomando con una vivacidad inigualable el exterior de las cosas, opone sin cesar esbozos contrastantes, yendo de la vulgaridad más repugnante a la elegancia más refinada".

El protagonista principal del *Satiricón* es Encolpio, joven falto de carácter e inquieto, quien narra sus andanzas, travesuras, amores, fechorías, desgracias, ardidés, etc. Parece más bien un ser abúlico arrastrado por la fuerza

---

(17) Jean BAYET. Littérature Latine. Histoire, pages choisies traduites et commentées. Paris, A. Colin, 1934, p. 520.

de los acontecimientos. Su única finalidad es la de satisfacer los bajos instintos sexuales, sin ningún reparo moral. Posiblemente sea el prototipo de la juventud romana de la época neroniana.

Su compañero inseparable es Gitón, adolescente que mantiene con él relaciones íntimas e inmorales. Este muchachito, a pesar de su corta edad, ya conoce todos los secretos del amor y todas las aberraciones sexuales. Crecido en el ambiente del hampa, sabe mentir con arte y adaptarse con maestría a las situaciones más difíciles que van surgiendo.

El tercer protagonista es Ascilto, pícaro, grosero, sin ningún sentimiento noble.

Otro personaje de esta novela es Eumolpo, poeta relajado que tiene la manía de improvisar y de martirizar a sus oyentes con versos de su creación. Es también un bribón y un degenerado, pero muy culto y de gustos refinados.

Sin embargo, como ya se dijo más arriba, el personaje más original y mejor logrado de toda la obra es Trimalción. Petronio le dedica varios capítulos (27-78) para hacer de este "parvenu" un retrato inolvidable. El autor lo hace hablar continuamente, sobre todo de sí mismo, de su vida azarosa, de sus gustos, de sus intimidades, para descubrirnos un alma vulgar.

#### 4.10. Sátira contra los nuevos ricos

*La cena de Trimalción*, el episodio más importante de la novela, es una sátira magistral hecha por un hombre refinado, como lo era Petronio, contra el mal gusto, la ignorancia y la grosería de los nuevos ricos.

Petronio no hace alarde de moralista y posiblemente estaba convencido de que no había nada que hacer para modificar la sociedad de sus tiempos. Tampoco podía arrogarse el papel de moralista, ya que su vida, por lo poco que sabemos de él, estaba muy lejos de ser ejemplar. Sin embargo, lo que debía hacer sufrir profundamente a este hombre, uno de los pocos sobrevivientes de la antigua nobleza romana, debía ser el hecho de ver triunfar en la sociedad a hombres

de bajo origen, sin cultura y sin mérito alguno. Poco importa, para los fines artísticos, si Trimalción personifica o no a Nerón. Lo que interesa es que en el primer siglo de nuestra era, los "parvenus" debían abundar como en todas las épocas de decadencia moral.

Petronio logra destacar el contraste entre la riqueza, la magnificencia y la prodigalidad, por una parte, y por otra el mal gusto, la ignorancia y la trivialidad de Trimalción. En la casa de este personaje podían encontrarse todas las comodidades de la época, como por ejemplo un reloj, objeto sumamente raro entonces, un trompetista en el triclinio, duchas de agua fría y caliente, esclavos, eunucos, lacayos, cocineros, etc. en todas las dependencias de la casa.

Es propio de los nuevos ricos querer impresionar a los huéspedes con toda clase de exotismo y derroches. En el cap. 27, Trimalción, después de hacer ciertas necesidades, se lava las manos y se las seca en los cabellos de un esclavo. En el cap. 28, el mismo personaje, después de la ducha se seca, no con toallas de tela, sino con vellones de lana muy blanda. En el cap. 29, se describe un fresco que representaba diversos momentos de la vida del dueño de casa: Trimalción que llega a Roma acompañado de Minerva; luego el momento en que aprende a leer y a hacer cuentas; más adelante Mercurio lo eleva a una condición superior; al lado la Fortuna inundándolo de bienes. En un nicho en un rincón, se conservaba la primera barba del dueño. Casi todos los adornos y detalles de la mansión se relacionaban de alguna manera con la persona del dueño. Un detalle importante es la dedicatoria que decía: "El día anterior de la víspera y la víspera de enero, nuestro Gayo (Trimalción) sale a cenar".

Cuando los convidados se aprestan a comer (cap. XXXI), los lacayos les vierten agua helada con nieve en las manos; y todas las veces que se aprestan a satisfacer un pedido lo hacen cantando, de tal modo que, más que un comedor de una persona respetable, parecía un coro de pantomimos.

#### 4.11. Elementos eróticos y pornográficos

Entre los episodios y aventuras del *Satiricón* prevalecen los de carácter erótico y de perversión sexual. En esto hay una gran diferencia con respecto a la picaresca española, ya que en España, a pesar de la decadencia moral, el cristianismo, en los siglos XVI y XVII seguía constituyendo una gran fuerza moral que impedía los excesos propios del paganismo. Por otra parte la presencia de la Inquisición obligaba a los escritores a moderar las expresiones de su lenguaje. Esto, por supuesto, no en sentido absoluto, ya que las obras de Quevedo están llenas de relatos y expresiones obscenas.

La diferencia entre los escritores latinos, Petronio en especial, y los españoles en lo que se refiere a erotismo y pornografía, es sobre todo de carácter cuantitativo. En efecto, mientras lo pornográfico es un tópico que se repite casi constantemente en todo el *Satiricón*, en las novelas picarescas sólo aparece esporádicamente y no constituye nunca el núcleo de largos episodios.

Existe también una diferencia de carácter formal, por cuanto Petronio describe sin reparo alguno cualquier acto sexual con lujo de pormenores, mientras que los españoles aluden al mismo sin detenerse de una manera morbosa.

Posiblemente esto constituya la diferencia más notable entre los novelistas españoles y los romanos, a pesar de tener en común, como ya se dijo, el realismo. Esta particularidad no se explica tan sólo por la diferencia de época o de lugar, sino por el hecho de que hay una diferencia esencial entre el cristianismo y el paganismo. Tanto el hombre cristiano como el pagano pecan y ambos tienen noción del bien y del mal, pero, por lo general esta noción la tiene más clara el cristiano. También el pudor es común a los dos, en cuanto se trata de un sentimiento natural, pero el pagano lo reprime más fácilmente porque no está sostenido por una concepción espiritual como la cristiana la cual condena no sólo las malas acciones, sino también los malos pensamientos.

Esta ausencia de pudor la podemos observar también

en las obras del neopaganismo ó neorrealismo, ya sea en la producción literaria, ya sea en el cine y en ciertos espectáculos.

Resumiendo: la noción del bien y del mal ha existido en todas las épocas, pero el sentimiento natural del pudor, fortalecido por una fe trascendente, hace que se mimeticen o disimulen por lo menos las miserias humanas. Por eso, mientras en la literatura española abundan los relatos celestinescos o donjuanescos, no encontramos casi nunca descripciones de escenas íntimas que nosotros consideramos pornográficas.

En el *Lazarillo* el elemento erótico y celestinesco es de secundaria importancia. En el cap. I el protagonista nos refiere la situación irregular en que se encontraba su madre que cohabitaba con un negro. En el cap. III, Lázaro cuenta cómo el hidalgo pobre requebraba a dos mujeres de la vida y el pedido que estas le hicieron para complacerlo. En el último capítulo, el protagonista nos refiere que su situación era muy buena, pero al mismo tiempo dice que las malas lenguas comentaban que su mujer se entendía con el arcipreste de San Salvador.

Quevedo, en cambio, hace hablar a sus personajes con mayor desenfado que cualquier escritor español. He aquí como ejemplo ilustrativo, el retrato moral que hace Pablo de su madre:

"Hubo fama de que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos, encubriendo canas. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta y flux para los dineros de todos" (*Buscón*, I, 13).

La figura del invertido es sumamente rara en la novela picaresca española, contrariamente a lo que ocurre en el *Satiricón*, donde todos los protagonistas adolecen de este defecto. Si este vicio no era muy frecuente en España, no se debe tan sólo a la presencia del cristianismo, sino también a los terribles castigos corporales reservados para los sodomitas.

#### 4.12. El elemento trivial

Los elementos triviales abundan tanto en el *Satiricón* como en las novelas picarescas. Sin embargo, a pesar del realismo que caracteriza al pueblo español y gran parte de la literatura española, no encontramos casi nunca escenas triviales descritas con la brevedad y desenvoltura del *Satiricón*. En esto también se podría ver una influencia de la moral cristiana o por lo menos un mayor refinamiento en las costumbres de la sociedad española de los siglos XVI y XVII, con respecto a la época de la latinidad pagana<sup>18</sup>.

El elemento trivial, análogamente al elemento licencioso o pornográfico, abunda sobre todo en Quevedo. He aquí unos ejemplos:

"Llegó a mí, y viendo que no tenía ninguna (arma), porque me las habían quitado y metídlas en una casa á secar con la capa y sombrero, pidióme digo, las armas, al cual respondí, todo sucio, que si no eran ofensivas conta las narices, que yo no tenía otras" (*Buscón*, Vol. I, p. 21).

"Pero volviendo al alguacil, quiso llevarme a la cárcel, y no me llevó porque no hallaba por dónde asirme, tal me había puesto del lodo. Unos se fueron por una parte y otros por otra, y yo me vine á mi casa desde la plaza, martirizando cuantas narices topaba en el camino" (*Buscón*, Vol. I, p. 22).

"Sacábanlos á la vergüenza, y cada uno, de puro roto, llevaba la suya de fuera" (*Buscón*, Vol. I, p. 157).

"Tenía una ballena por mujer y dos hijas del diablo, feas y necias, y de la vida, á pesar de sus caras" (*Buscón*, Vol. I, p. 155).

---

(18) Véanse en especial los siguientes pasajes del *Satiricón*: XXVII,6; CXVII,12; XLVII, 1-6.

#### 4.13. El elemento fantástico

El elemento fantástico está por lo general ausente en la picaresca española. En las obras más representativas como el *Lazarillo* y el *Buscón* no hay ningún elemento fantástico. En cambio en la continuación del *Lazarillo* publicada en Amberes por Martín Nuncio, en 1555, obra inferior a la primera parte, aparece un elemento fantástico que hace pensar más bien en las metamorfosis del *Asno de Oro* de Apuleyo, que en el *Satiricón*. En efecto el protagonista, Lázaro, luego de unas cuantas aventuras en Toledo, se embarca en Cartagena para la guerra de Argel; naufraga y se transforma en atún, vive como tal en el mundo de los atunes, de cuyo rey llega a ser el favorito; y al ir con ellos a desovar, es pescado, vuelve a ser hombre, y regresa a Salamanca<sup>19</sup>.

En la segunda parte del *Lazarillo* aparecen también relatos que hacen recordar las aventuras eróticas del *Satiricón*. En efecto Lázaro, al volver a Toledo, se entera de las faltas de fidelidad de su esposa; luego le ocurren algunas aventuras celestinescas; se quiere casar otra vez y es burlado por unas mujeres livianas.

Si comparamos el *Satiricón* con otra gran novela de la literatura latina, *El Asno de Oro* de Apuleyo, vemos que mientras en la segunda abundan los temas mitológicos como también los elementos fantásticos e inverosímiles, en el primero hay un solo motivo divino o sobrenatural, es decir, la impotencia del protagonista Encolpio, motivada por la venganza del obscuro dios Príapo<sup>20</sup>, ya que aquél había profanado con su presencia los cultos que las mujeres tributaban al dios que simboliza la fecundidad. Este motivo

---

(19) Cfr. Juan HURTADO, etc., op. cit., p. 358.

(20) "Me quoque per terras, per canis Nereos aequor / Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi" (A mí también la ira feroz del hellespontíaco Príapo me persigue por las tierras, por los mares del canoso Nereo); *Satiricón*, 139,2. Véase también el culto obscuro de Príapo, cap. 16,26.

religioso es también el débil hilo conductor de toda la novela y debe considerarse más bien como un tópico literario, como es dado observar en muchos poemas de la antigüedad. Así por ejemplo; el enojo de Juno y de Minerva motivaron la ruina de Troya; la ira de Poseidón es la causa primera de las largas peregrinaciones de Ulises; Juno es la que obstaculiza el viaje de Eneas, mientras que su madre lo protege; en el *Asno de Oro* es la diosa Isis la que devuelve a Lucio, el protagonista, la forma humana, tras haber purificado su forma de burro.

#### 4. 14. Semejanza formal

Existe también una semejanza formal entre el *Satiricón* y las novelas picarescas españolas, por cuanto los autores prefieren para el relato de las aventuras la forma autobiográfica. En el *Satiricón* es Encolpio, el protagonista principal, quien relata en primera persona sus aventuras y las de sus compañeros.

En las novelas españolas son los protagonistas principales Lázaro en el *Lazarillo*, Pablo en el *Buscón*, etc., los que refieren sus andanzas y peripecias.

Una segunda semejanza formal está constituida por el hecho de que en estas obras se alternan la prosa y el verso. Además no se respetan las clásicas unidades de tiempo, lugar, acción y estilo.

La novela de Petronio carece de unidad de acción; en efecto, en el relato principal se insertan episodios menores intercalados a su vez en otros episodios secundarios, de tal modo que a veces se pierde el hilo conductor de la acción principal<sup>21</sup>.

#### 4.15. El estilo

El estilo de Petronio y de los autores de las novelas

(21) Cfr. Augusto ROSTAGNI. Storia della letteratura latina. Vol. II. Torino, UTET, 1955, p. 438.

picarescas requeriría de por sí sólo un estudio especial. Observemos tan sólo algunas de las características más importantes.

En primer lugar notamos que hay diferencias debido al genio de la lengua latina la cual es más sintética y más lapidaria que el español. En segundo lugar notamos otra gran diferencia debida a la época en que fueron escritos el *Satiricón* y las novelas picarescas. Petronio, a pesar de su estilo llano y de su léxico, representa todavía el espíritu clásico de la lengua latina. La picaresca por su parte coincide con una época de degeneración del clasicismo del Renacimiento, es decir, el Barroco retorcido e hinchado.

En Petronio el período es, por lo general, breve y la subordinación aparece menos frecuentemente que en otros autores latinos, como por ejemplo Cicerón y Tito Livio. Por el contrario, en Quevedo y en general en los otros autores de la picaresca, los períodos son muy ampulosos, y la subordinación es un recurso estilístico sistemático. En Quevedo el estilo es también más complicado debido a las sutilezas del pensamiento, y a las palabras y frases de doble sentido.

El *Satiricón* refleja magistralmente el habla popular de la Roma imperial. El diálogo es ágil y chispeante. Los relatos y descripciones son muy logrados y de gran efecto.

El estilo de Petronio no es uniforme. Él sabe amoldar el vocabulario y la forma a las circunstancias y a los personajes. Así cuando habla Trimalción, oímos las expresiones más groseras y los vocablos más bajos. En cambio, cuando el autor se olvida por un momento de sus personajes de bajo fondo y describe alguna obra de arte, entonces aparece el auténtico Petronio, el esteta, el *arbiter elegantiarum*. Ya hemos citado en otro lugar el retrato que hace el autor de la hermosa Circe (*Satiricón*, CXXVI, 14): *Nulla vox est quae formam eius possit comprehendere nam quicquid dixerit minus erit* (no hay palabras que puedan expresar su belleza, pues cualquier cosa yo diga, será inferior a la realidad).

Luego hace la descripción de los rasgos físicos de la mujer, llegando al grado máximo del lirismo: *oculi clariores stellis*

*extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexas et osculum quæle Praxiteles habere Dianam credit. Jam mentum, jam cervix, jam manus, jam pedum candor, intra auri gracile vinculum positus. Parium marmor exstinxerat* [CXXVI, 16-18] (sus ojos muy claros más brillantes que las estrellas resplandecientes en noche sin luna; sus narices ligeramente dilatadas y la boca era tal cual Praxíteles imaginó para Diana. ¡Y el mentón, y el cuello, y las manos, y el candor de los pies aprisionados por un sutil cordón de oro! Hubiera eclipsado el mármol de Paros).

Obsérvese que no se indica el verbo porque no es necesario, y esto nos da mejor la idea de arrobamiento del enamorado.

En Quevedo encontramos una construcción nominal algo parecida con la que se describe la belleza de una mujer:

"Blanca, rubia, colorada, boca pequeña, dientes menudos y espesos, buena nariz, ojos rasgados y verdes, alta de cuerpo y zazosita" (*Buscón*, Vol. I, p. 174).

Aquí tampoco hay un verbo ni partículas subordinantes. Este retrato corresponde muy bien a una pintura estática.

## 5. Conclusión

Por todo lo expuesto en este ensayo, resulta evidente que el estudio comparativo del *Satiricón* y de las novelas picarescas españolas es sumamente interesante. No se tiene la pretensión de haber agotado el tema, sino tan sólo se ha querido hacer entrever el campo de investigación que ofrece el estudio comparativo, llevado a cabo con un modo metódico y sistemático, de ciertos escritores, aunque pertenezcan a diferentes literaturas muy distantes en el espacio y en el tiempo.

A través de la comparación se pueden además descubrir muchos aspectos comunes de ciertas obras literarias, ya que hay valores universales y perennes porque universal y perenne es el espíritu humano.

Hemos tan sólo entreabierto un camino con la esperanza de que otros lo ensanchen con una monografía, si no exhaustiva, por lo menos más amplia que este humilde trabajo.

## LA FIGURA DE CASANDRA EN LA PERSPECTIVA DE DOS TRAGICOS GRIEGOS: ESQUILO Y EURIPIDES

*M. C. Silventi de Fisigaro*

### Introducción

La religión como búsqueda trascendente, tan antigua y diversa como la vida misma, existió entre los griegos desde las épocas de la formación de su cultura y, con todas las variantes e incorporaciones que ésta tuvo, siempre significó un intento de interpretación de la realidad circundante.

Una vez que se formó la *polis*, la firmeza del culto doméstico se extendió entre los ciudadanos. La religión abarcó con la misma intensidad la *polis*, el *genos* y la familia. No cumplir con los deberes del culto era un delito. Sin embargo, la mayoría de los dones era espontánea expresión de agradecimiento y no una imposición. Los creyentes intervenían activamente en las prácticas del culto porque la concepción religiosa formaba parte de ellos y aún en las épocas de mayor crisis de fe, tan sólo negar la religión era una pauta de que se la tenía presente.

Dentro de la religión, la adivinación era una parte muy importante e intervenía decididamente en la vida social de cada día. Los dioses, si ésta era su voluntad, podían informar sobre el porvenir por medio de señales que aparecían en los sacrificios o por medio de la mántica. Era tan fuerte esta creencia que hasta consultaban los oráculos para resolver decisiones pequeñas de la vida cotidiana como sucede en la época arcaica. El oráculo de Delfos, cuya profetisa, *Pitia*, adivinaba lo porvenir, tuvo gran ascendencia incluso en la vida política.

Cada acto, cada hecho, por mínimo que fuera, era significativo, no casual y la función del adivino era interpretarlo. El adivino era como una figura mágica que mediaba entre lo terreno y lo sobrenatural. Lo que detenía su atención debía ser observado, pues no todo lo de este mundo era digno de él, sino sólo aquello que tenía alguna relación con el más allá.

Ver por encima de lo aparente lo alejaba de los hombres, pero no lo acercaba tampoco a los dioses. Desarraigado de ambos mundos estaba condenado a la soledad.

Un ejemplo literario del adivino es Casandra. Este personaje femenino, ya mencionado por Homero que la ubica como una ciudadana troyana, hija de reyes, es retomado por numerosos autores y artistas griegos. La joven, a causa de su belleza, despertó el amor del dios Apolo. Por la promesa de su amor le dio éste el don de profetizar, pero ante el incumplimiento de tal promesa, como ya estaba concedida la gracia y el dios no podía quitársela, hizo que nadie creyera en sus profecías.

Este personaje por su belleza misteriosa atrajo también a Esquilo y a Eurípides, que lo recrearon en el *Agamenón* y en *Las Troyanas*, respectivamente.

Con una lectura más detenida de los pasajes en los que aparece Casandra en ambos autores, podremos ver la manera particular que posee cada uno para recrearla. Esta particularidad es motivada por enfoques diferentes determinados por circunstancias históricas distintas.

Veremos en ambos autores:

- I. El concepto de la nobleza de sangre.
- II. La función del sacerdote: Casandra, profetisa de Apolo.
- III. La relación con el concepto religioso: tratamiento de lo religioso.

Finalmente intentaremos aproximar una visión del pensamiento de ambos poetas inmersos de circunstancias históricas diferentes. Además demostraremos cómo Casandra, personaje esencialmente religioso, lejos de distanciarnos, los acerca.

#### I. El concepto de la nobleza de sangre

Casandra era hija de reyes antes de ser cautiva de Agamenón. Esta condición de realeza es subrayada por Esquilo a través de:

- a) La presentación del personaje.
- b) El reconocimiento de su nobleza de modo indirecto.
- c) Referencias concretas de Casandra sobre su origen.

##### a. La presentación del personaje

Casandra aparece transportada en un carro del cual no desciende a pesar de la insistencia del coro:

ἔπου. Τὰ λῦστα τῶν παρεστώτων λέγει.  
πείθου λιποῦσα τόνοδ' ἀμαξήρη θρόνον.

(Esq. Ag., vv. 1053-4)

"Síguela. Ella dice lo mejor en las circunstancias presentes. Obedece abandonando ese trono llevado por el carro".

La joven consciente de su procedencia, se mantiene silenciosa, erguida sobre el carro que la traslada. El silencio y la quietud la dominan, dándole un aspecto de extraordinaria y majestuosa belleza. Escudada en su superioridad, no

contesta a las imprecaciones del coro ni a las de Clitemnestra y sólo se alterará cuando reciba los mensajes de Apolo.

Eurípides, en cambio, va graduando su aparición. Inicialmente no es a Casandra a quien vemos, sino la luz de una antorcha que se acerca proveniente de los campamentos:

ἔα • τί πεύκης ἔνδον αἴθεται σέλας:

(Eur. Tr., v. 298)

"¡Eh! ¿Qué luz de antorcha está encendida adentro?"

La luz se va acercando a la escena agrandándose poco a poco. Finalmente aparece. La llama oscilante nos anticipa su carrera *eufórica*, producto del desenfreno. Lejos de mostrarse distante y segura de sí, aparece desplegando una intensa actividad que la arrastra en un baile frenético al que invita a sus compañeras. Este continuo movimiento está expresado por medio de una acumulación de formas imperativas con las que Casandra invita al resto de sus compañeras a sumarse a su alegría y otras formas verbales que manifiestan su propia actividad y contribuyen a la idea de movimiento:

Ἄνεχε • πάρεχε  
ψῶς ψέρ' , ὣ σέβω\* — ἰδοῦ, ἰδοῦ  
λαμπάσι τὸδ' ἱερὸν.

(Eur. Tr., vv. 309-11)

"¡Levanta, ofrece, tras la luz: honro, alumbro  
he aquí, he aquí  
con antorchas este templo!"

La grandiosidad de la figura esquiléana se ve

transformada, en Eurípides, en una figura común que se mezcla con las esclavas y su madre sin establecer diferencias.

#### b. El reconocimiento de su nobleza de modo indirecto

Los personajes de Esquilo, aunque no de modo directo, también reconocen su origen noble. Es el caso de Clitemnestra, que considerando la diferencia de estirpe, se dirige e intenta convencerla dándole un ejemplo concreto de sumisión. No recurre a cualquier personaje, sino a Hércules, hijo de un dios y una mortal, ejemplo digno para una cautiva noble:

καὶ παῖδα γὰρ τοὶ φασὶν Ἀλκμήνης ποτε  
πραῦθ' ἔντα τλῆναι, δουλίας μάστιγος βίᾳ.

(Esq. Ag., vv. 1040-1)

"También, en efecto, dicen que el hijo de Alcmena una vez habiendo sido vendido soportó a la fuerza el pan".

En cambio, en ningún momento los personajes de Eurípides expresan reconocimiento directo o indirecto de su linaje. Reducidos al cautiverio, poco importaba la distinción de sangre.

#### c. Referencias concretas de Casandra sobre su origen

También nos enteramos de que Casandra perteneció a una casta de reyes por boca de ella misma. En efecto, en varios pasajes del *Agamenón* en los que la joven se refiere a su pasado, hace referencias concretas sobre su calidad de princesa. Desde el presente se proyecta hacia una escena cotidiana de la infancia:

ἰὼ Ἰκαμάνδρου πατριῶν ποτόν.

τότε μὲν ἄμφι σᾶσ' αἰδῶσ' ἀλαϊν'  
ἦνυτόμαν τροφαῖς·

(Esq. Ag., vv. 1157-9)

"¡Oh! ¡Agua patria del Escamandro!  
En días pasados sobre tus riberas, (yo) desgraciada,  
crecía entre cuidados ..."

Aparece el Escamandro enmarcando su pasado feliz. La personificación del río jerarquiza su importancia, encarece el recuerdo y le confiere un valor familiar. La referencia de un crecimiento entre cuidados nos da la pauta de que, además de una infancia feliz, tuvo una educación esmerada, digna de nobles.

Más adelante, dominada por la tristeza, vuelve a recordar a su patria y a su padre:

ἴω πόνοι πόλεος δλομένης τὸ πᾶν.

(Esq. Ag., v. 1167)

"¡Oh afanes, afanes de mi ciudad totalmente destruida!"

Exclamaciones sucesivas como en una especie de aliteración percusiva [ἴω πόνοι, πόνοι πό..... δλο...] la introducen nuevamente en escena. Los versos siguientes describen los vanos afanes de Príamo por conquistar la voluntad divina:

ἴω πρόπυργοι θυσαί πατρὸς  
πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων, ἄκος δ'  
οὐδὲν ἐπήρκεσαν  
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρῆν παθεῖν.

(Esq. Ag., vv. 1168-71)

"¡Oh sacrificios de mi padre celebrados  
por la salvación de nuestros muros con  
inmolaciones numerosas de ovejas que pacen en  
nuestros prados ... pero no consiguieron ningún  
remedio, que la ciudad no padeciera como tiene  
que padecer".

A través de sus lamentos, conocemos que su padre  
era piadoso, respetuoso de los rituales sagrados. Por los  
sacrificios ofrecidos. πολυκανεῖς βοτῶν ποιουδῶν "con sa-  
crificios numerosos de ovejas que pacen en nuestros prados".  
conocemos su posición social.

En Eurípides no hallamos una expresión en boca  
de la joven que nos dé el indicio de que pertenece a una  
casta noble. Lo podemos deducir de algunas palabras sueltas,  
como por ejemplo las dichas por el coro cuando increpan  
a su madre:

Βασίλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην;

(Eur. Tr., v. 341)

"Reina, ¿no tomarás a la muchacha transportada  
por delirio?"

El vocativo, expresado por las esclavas que constituyen  
el coro, ubica a Hécuba en su antigua posición social y,  
por ende, la hija hereda la misma condición.

Más adelante, Casandra, refiriéndose al futuro lazo  
que la unirá a Agamenón, habla de "bodas reales":

καὶ χαῖρε τοῖς ἐμοῖσι βασιλικοῖς γάμοις·

(Eur. Tr., v. 354)

"Y alégrate por mis bodas reales,"

Esta mención concreta de la característica de sus  
bodas como reales puede completar su cualidad aristocrática,  
pero también puede ser un juego irónico que ridiculice  
el verdadero objeto de su cautiverio.

Evidentemente Eurípides no le da importancia al carácter aristocrático del personaje. Influido por los pensamientos de la Ilustración, no encuentra como causa determinante el hecho de ser hijo de reyes. En su época la nobleza de estirpe se había desplazado para dar lugar a la nobleza de espíritu. Por eso, Casandra aparece despojada de toda identidad, como un ser más que lucha con su destino.

Esquilo, en cambio, veía en esta condición aristocrática el origen mismo de las almas nobles, y como sus personajes debían ser ejemplo para el lego, la grandiosidad de los mismos dependía también de tener perfectamente demarcadas las diferencias sociales. Las pruebas con las que debían enfrentarse los héroes esquileanos rememoraban la epopeya clásica cuyos individuos tenían que poseer, además de un origen noble, cualidades casi sobrenaturales. Esta exigencia se decía a la concepción de lo moral y lo digno estrechamente vinculado con la aristocracia de sangre. Era necesario, por tanto, a través de los personajes, el coro o el protagonista, hacer hincapié en este tema.

A través del lenguaje también podemos ver esta diferente concepción de lo noble.

En el *Agamenón*, vemos que el lenguaje utilizado por Clitemnestra y el coro es solemne. Esta solemnidad la obtiene Esquilo a través de una riqueza de matices y una abundancia de recursos.

En *Los troyanos*, el lenguaje se vuelve menos ampuloso. Predomina la acción sobre la expresión simbólica pues, a pesar de haber tomado Eurípides un tema de la tradición heroica, éste está orientado hacia un presente desacralizado en donde se mueve un personaje de "carne y hueso".

## II - La función del sacerdote: Casandra profetisa de Apolo

La condición de sacerdotisa de Apolo constituye el punto central de este trabajo. Este carácter de la joven es expresado por medio de numerosos recursos. Veamos ordenadamente cómo se va configurando:

### a. El coro como estructurador del personaje femenino

El personaje de Casandra no es estático sino que se va configurando durante todo el tiempo que permanece en escena. En Esquilo, el coro con sus comentarios ayuda a perfilar su figura:

ἑρμηνέως. ἔοικεν ἢ ξένη τοροῦ  
δείσθαι. τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαίρετος.

(Esq. Ag., vv. 1062-3)

"La extranjera parece necesitar de un intérprete astuto. Su conducta es como la de una fiera joven".

Cuando tratamos la nobleza de sangre en Casandra, nos referimos a la altivez manifestada a través de una figura erguida, tal como si fuera una bella estatua. Pero también dijimos que su conducta presentaba alteraciones si recibía estímulos que la relacionaran con lo sobrenatural. El coro advierte esta actitud y reclama por ello un ἑρμηνέως τοροῦ, "intérprete astuto", para poder comunicarse con ella. Por medio de una comparación, τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαίρετος, "su conducta [es] como la de una fiera joven", conocemos las agitaciones de su espíritu que la muestran en un estado de desesperación casi animal. El comentario del coro plantea el problema de la imposibilidad de entendimiento entre las dos partes y, si bien más adelante el idioma es el mismo, de todos modos las predicciones de Casandra nunca serán comprendidas en su totalidad.

Sin embargo, esta falta de entendimiento no impide que el coro intuya la cualidad mántica de la joven. Sumido en una atmósfera religiosa típicamente esquileana, presiente la presencia de lo divino en la cautiva:

μένει τὸ θεῖον δουλίῳ περ ἐν φρενί.  
(Esq. Ag., v. 1084)

"Por encima de la esclavitud lo divino permanece en su alma".

El coro, a modo de contrapunto, analiza las palabras de la joven, pero es un intérprete inhábil y lo único seguro es la certeza de que Casandra participa de una divinidad.

A medida que se desarrollan los monólogos de Casandra, el coro va confirmando su genio profético:

ἔοικεν εὖρις ἢ ξένη κυνὸς δίκην  
εἶναι, ματεύει δ' ὧν ἀνευρήσει ψόνον.  
(Esq. Ag., vv. 1093-4)

"Parece que la extranjera es de buen olfato a la manera de un perro y busca (las cosas) de las que descubrirá un crimen".

La lucidez para rastrear es comparada, por lo certera, con el olfato de los perros de caza cuya virtud es seguir las pistas con inequívoca seguridad. Pero la comparación es funesta pues la pista que persigue es la de la muerte.

El coro, por momentos, acepta la certidumbre de los oráculos de la cautiva, pero inmediatamente la niega:

ἢ μὴν κλέος σοῦ μαντικῶν πετυσμένοι  
ἤμεν· προφήτας δ' οὐτινας ματεύομεν.  
(Esq. Ag., vv. 1098-9)

"Conocíamos tu gloria mántica, en verdad, pero no buscamos profetas".

Esta actitud contradictoria, que se mantiene casi hasta el final del pasaje, confirma cada vez más la personalidad de Casandra y por otro lado, manifiesta el miedo que tiene el coro de asumir la verdad.

En efecto, reconoce, entre las palabras de la joven, aquellas que están referidas al doloroso pasado de los Atridas:

τούτων αἰδρίσ εἶμι τῶν μαντευμάτων  
ἐκεῖνα δ' ἔγνω· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ.  
(Esq. Ag., vv. 1105-6)

"Soy un ignorante de estos vaticinios  
pero conocí aquellas cosas, pues toda la ciudad  
(las) grita".

Y esta misma referencia le hace temer que los oráculos de la joven anticipen nuevas desgracias, por esto mismo se niega a reconocerla como profetisa, logrando estilísticamente confirmar más esta idea.

Esquilo por medio de un juego de luces y de sombras nos describe el miedo que padece el coro:

... οὐ με φαιδρύνει λόγος.  
ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφῆς  
σταγῶν, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις  
ξυνανύτει βίου δύντος αὐγαῖς.

(Esq. Ag., vv. 1120-23)

"... No me alegra tu discurso.

Una sangre azafranada corrió a mi corazón, como cuando en los que son abatidos por la lanza acaba con los resplandores al sumergirse la vida".

El miedo ha extendido sus efectos sobre la vida. Paulatinamente la ha ido deteniendo y ha invadido la sangre convirtiéndola en líquido amarillento. Es como la muerte que apaga los 'resplandores' de la existencia. El rojo de la vida contrasta con el pálido temor que se enseñorea de todo, paralizándolo.

Más adelante el coro hace referencia al estado de trance en que se ve sumergida la joven:

φρενομανῆς τις εἶ θεοψόρητος. ...

(Esq. Ag., v. 1140)

"Eres una loca poseída por la divinidad ..."

La locura de la que habla es la que Sócrates distingue como locura profética, en la que no interviene la voluntad humana sino la divina y cuyo patrono es Apolo.

Este juego entre el reconocimiento tácito y no expreso del genio profético de Casandra va completando al personaje y constituye un intento de aplazar la verdad. Por eso se niega a ser testigo de sus oráculos:

καὶ πῶς ἂν ὄρκου πῆγμα. γενναίως παγέν,  
παιώνιον γένοιτο;

(Esq. Ag., v. 1198)

"¿Y cómo una fe de juramento, compromiso fijado noblemente, podría ser provechoso?"

Pero reconoce la habilidad que tiene para descifrar el pasado:

... θαυμάζω δέ σου,  
πόντου πέραν τραφεῖσαν ἀλλόθρουον πόλιν  
κυρεῖν λέγουσαν, ὡσπερ εἰ παρεστάτεις.

(Esq. Ag., vv. 1199-1201)

"... Pero (me) admiro de que criada más allá del mar, en la ciudad que habla otra lengua, te encuentres hablando, como si hubieras estado presente".

Si en Esquilo el coro constituye un personaje más, cuya intervención es tan relevante que posibilita el avance de la acción y por medio del cual conocemos algunas características de los personajes principales, en Eurípides no ocurre esto. En el transcurso de la intervención de Casandra en escena, el coro participa dos veces.

La primera, invocando a Hécuba para que detenga el frenesí de la joven:

Βασίλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην.  
μή κοῦψον αἶρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν;

(Eur. Tr., vv. 341-2)

"Reina, ¿no retendrás a la muchacha transportada por delirio

para que no dirija su paso ligero hacia el ejército de los argivos?"

La actitud temerosa que veíamos en Esquilo motivada por el presentimiento de que Casandra hablaba en nombre del dios, está aquí absolutamente descartada. El participio βακχεύουσιν "transportada por delirio" describe a Casandra como enajenada. Con su comentario, el coro de cautivas la desplaza del centro de la escena y urge detenerla por el peligro que significa para ellas, pues su locura podría provocar al enemigo. En ningún momento observamos en el coro el respeto que supone su calidad de sacerdotisa; al contrario, percibimos cierta desestimación hacia la joven pues ni siquiera se dirige a ella, sino a su madre para que la detenga.

En la segunda intervención, el coro se dirige a ella:

Ὡς ἠδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελαῖς,  
μέλπεις θ' ἂ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως.

(Eur. Tr., vv. 406-7)

"¡Cuán dulcemente te burlas de tus males domésticos, y cantas cosas que, aunque las cantes, quizás no demostrarás como ciertas".

Con sus palabras aporta una característica del personaje que la relaciona con el de Esquilo y también con el mito: la condena a no ser creída.

Lo conmovedor, que significaba en Esquilo la soledad producida por el descreimiento, se ve aquí reducido a simple hilaridad. El coro interpreta las palabras de Casandra como un canto absurdo inspirado no por la divinidad sino por su propia locura.

El coro de Eurípides son las mismas esclavas que esperan el destino final. Esta razón lo rebaja a la condición de personaje común. Cuando escuchamos sus palabras sentimos que nos habla un grupo de esclavas, perfectamente diferenciadas, pero al unísono. Además, los planteos que éste hace son reales y tienen que ver con la situación límite

que les toca vivir, es decir, su futura esclavitud en manos de los vencedores. Esta circunstancia determina en ellas un lenguaje claro y alejado de toda solemnidad. La urgencia de la situación no permite reflexiones religiosas.

En Eurípides, el coro ha perdido la fuerza que tenía en Esquilo. Los personajes se debaten solos contra su destino, toman el primer plano y la expresión de sus propios conflictos arma la trama.

El coro de Esquilo con su importancia capital no sólo colabora decisivamente en el argumento, sino que contribuye a darle un carácter más solemne y religioso a la atmósfera que envuelve a los personajes. En Eurípides, en cambio, si interviene, lo hace como un personaje más y se pierde básicamente ese ambiente de religiosidad.

#### **b. El discurso**

Hay otro elemento que se conjuga en la recreación del personaje y de su atmósfera circundante: el discurso.

Podemos distinguir distintos tipos de discursos:

b.1. Un discurso religioso, manifestado a través de:

b.1.1. imágenes

b.1.2. símbolos, expresados por medio de:

b.1.2.1. mención de animales,

b.1.2.2. adjetivación simbólica.

b.2. Un discurso de oratoria.

El lenguaje religioso es casi propiedad absoluta de Esquilo, así como Eurípides manifiesta una marcada influencia racionalista propia de la oratoria.

#### **b.1. Un discurso religioso**

##### **b.1.1. Imágenes**

Esquilo logra crear una atmósfera religiosa por medio

de abundantes imágenes, que ilustran la realidad circundante como si tuviera vida independiente y permaneciera acechante, controlando los movimientos de los personajes. Estas imágenes referidas a los hechos sangrientos, ya pasados o futuros, son el signo de una realidad no terrena y sólo son percibidos por la joven, mientras que el coro alcanza solamente a intuirlos pero no a percibirlos.

La primera imagen que describe la joven está referida al triste pasado de la familia:

κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγᾶς  
ὄπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.

(Esq. Ag., vv. 1096-7)

"Y estos niños llorando sus degüellos  
y carnes asadas devoradas por un padre".

Estos versos, que se refieren al crimen de los hijos de Tiestes, se presentan desordenados, sin coordinación lógica, en un estilo nominal que denota una elipsis intencional. Esta sucesión de palabras opera como un 'libre fluir de la conciencia' que, al mejor estilo vanguardista, se limita a plasmar, como en sueños, los mensajes que recibe. Los niños llorando su propia muerte transgreden toda normativa racional y nos trasladan al terreno de lo onírico en donde hasta lo más absurdo es válido.

Luego su visión está referida al futuro inmediato introducido por un vocativo que nombra a Clitemnestra, ἰὼ τάλαινα, pues a partir de ella se desarrollará la fatalidad ya próxima; ella es el futuro muy cercano que acucia por cumplirse y es el punto inicial de una serie de infortunios:

ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;  
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν  
λουτροῖσι παιδρύνασα, πῶς φράσω τέλος;  
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται • προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ  
χερὸς ὀρεγομένα.

(Esq. Ag., vv. 1107-11)

"¡Ay miserable, pues realizarás esto,

mientras lavas a tu esposo que comparte el lecho  
 en los baños. ¿Cómo explicaré el fin?  
 En efecto este fin sucederá rápidamente, y  
 una mano después de otra se abalanza las dos extendi-  
 das".

Leamos más detenidamente estos versos. Llama a Clitemnestra por medio de un adjetivo que la muestra como despreciable. Luego Casandra visualiza el lugar del crimen y alguna de sus partes. Las imágenes se agolpan en su mente. Expresa sólo facetas de este hecho porque es imposible describirlo con palabras lógicas. Esta insuficiencia del lenguaje se halla expresada por medio de la interrogación retórica: πῶς φράσω τέλος; "¿Cómo explicaré el fin?", en donde se ve la impotencia de expresar lo inefable por medio de palabras. Las imágenes visuales la asedian, están todas allí, esperando a su alrededor para asomarse una y otra vez a su mente y atormentarla con su significado. Se acumulan, son instantes. Por eso lo que traduce en palabras es aquello que alcanza a percibir con más claridad. Así sabe que será rápido: τάχος γὰρ τὸδ' ἔσται "en efecto sucederá rápidamente". De la visión sangrienta no puede ver los rostros y, como en sueños, se ven dos manos que se alzan: προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ χερῶς ὀρέγματα "y las manos extendidas se abalanzan una después de la otra". Prevalen las formas verbales sobre el sujeto ejecutor y se detalla el movimiento alternativo de las manos que se ven resaltadas a través de la repetición. Los miembros aparecen desprendidos del resto del cuerpo y cobran vida independiente. Con sus movimientos alternados centralizan y dirigen la acción. Libres de toda voluntad, son ejecutoras de un designio en el que no interviene la decisión humana.

Casandra continúa en trance. Recibe las imágenes que como 'apariciones' se acumulan en su alma enviadas por la divinidad:

ἦ δικτυόν τι γ' Ἄιδου,  
 ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνοσ, ἢ ξυναιτίσ  
 ψόνου.

(Esq. Ag., vv. 1115-7)

"¿Acaso alguna red del Hades?  
Pero una red que comparte su lecho,  
la causa de su muerte".

Sobre la visión desordenada sobresale una red: δικτυόν τι. Como a través de una lente, Casandra va acercando su mirada y reconoce en ella el símbolo de la muerte. Es una pesadilla en donde la red va adquiriendo, poco a poco, forma humana. La personificación de la red realza su significación. Por un lado nos sugiere la idea de una cacería en donde el hombre está bloqueado como animal que no puede defenderse. Por el otro, nos recuerda a los hilos de la vida de los esposos que se entrelazan cubriendo y confundiendo la visión. Pero de entre la maraña, surge un rostro que Casandra identifica como el de la esposa. En efecto, cada vez es más clara la figura de Clitemnestra. La red va tomando sus formas y, con movimientos propios, va abarcando la escena. La vida de la esposa se impone sobre la del héroe y frente a lo execrable, la joven maldice:

... στάσις δ' ἀκόρετος γένει  
κατολολυξάτω θυματος λευσίμου.

(Esq. Ag., vv. 1117-8)

"que el grupo insaciable para la raza lance  
un grito de triunfo sobre la víctima destinada a lapidar".

También sus oídos se agudizan y escucha el coro de las Erinias que yacen desde siempre en la mansión:

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς  
σύμφθογγος οὐκ εὐψωνος · οὐ γὰρ εὖ λέγει.  
καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,  
βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,  
δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων.  
ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι  
πρώταρχον ἄτην · ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν  
εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

(Esq. Ag., vv. 1186-93)

"En efecto un coro que canta acorde, no armonioso  
 pues no canta bien, no abandona  
 jamás este techo;  
 y ciertamente, habiendo bebido, para alentarse más,  
 sangre mortal, un tropel de hermanas Erinias, difícil  
 de despedir fuera, permanece en palacio.  
 Cantan, sentadas en las habitaciones un himno,  
 la calamidad inicial, a su vez escupen malévolas  
 sobre el que pisoteó el lecho fraterno".

Voces disonantes resuenan en el ambiente creando una atmósfera aciaga. Son las Erinias, que atraídas por antiguos crímenes, permanecen clamando nuevos sacrificios. La violencia engendra violencia, y ellas, concedoras, permanecen esperándola.

La permanencia de las Furias sedientas de nueva sangre destaca la idea esquileana de que la maldición se repite a través de las generaciones de un linaje. El δαίμων ἀλάστωρ, espíritu de la maldición, permanece acechando y por eso las Furias se arraigan tan fuertemente en la casa de los Atridas, seguras de que nuevos crímenes, que a la vez reclamarán futuras venganzas, expiarán los anteriormente ejecutados.

La construcción de participio δώμασιν προσήμεναι "sentadas en las habitaciones", presenta a las Erinias como figuras fantasmagóricas, incorpóreas, que están en cualquier parte de la casa y que sólo la profetisa las ve moverse y las escucha cantar.

Lo que éstas cantan se refiere al crimen inicial πρῶταρχον ἄτην, la muerte de los hijos de Tiestes. Repudian también la infidelidad de Aérope, esposa de Atreo que yació en el lecho con su cuñado Tiestes.

Como en una ceremonia satánica reaniman los antiguos deseos de venganza señalando el lugar:

...ἐν μέρει δ' ἀπέρτυσαν  
 εὐνάς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.

(Esq. Ag., vv. 1192-93)

"... a su turno escupen malévolas  
sobre el que pisoteó el lecho de su hermano".

Con más detalle percibe el crimen de los niños:

ὄρατε τοὺς δὲ τοὺς δόμοις ἐφημένους  
νέους, ὄνειρων προσφερεῖς μορφώμασιν;  
παῖδες θανόντες ὡσπερεῖ πρὸς τῶν φίλων,  
χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς·  
σὺν ἐντέροις τε σπλάγχν', ἐποίκτιστον γέμος  
πρέπουσ' ἔχοντες. ὧν πατὴρ ἐγεύσατο.

(Esq. Ag., vv. 1217-22)

"¿Veis a estos niños sentados en palacio  
semejantes a las figuras de los sueños?  
Como niños muertos por sus parientes,  
llenando las manos de carnes, alimento familiar,  
llevando una carga digna de piedad muestran las  
visceras de las que su padre gustó".

Las imágenes son horribles. Los niños muertos aparecen portando sus vísceras. El lenguaje que utiliza para describir la escena es genérico, no nombra víctimas ni victimarios. El silencio rodea las imágenes. Sólo se escucha la voz de la joven describiéndolas. Los niños como figuras de una pesadilla, se hacen cada vez más grandes y abarcan toda la visión. Ahora sólo se ven las manos con sus entrañas chorreantes y luego sólo las vísceras, exaltadas sintácticamente por la estructura apositiva que las define: ἐποίκτιστον γέμος "lamentable carga". La subordinada que está al final nos dice el destino de la terrible carga.

También Casandra percibe imágenes táctiles:

παπαῖ, οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι.

(Esq. Ag., v. 1256)

"¡Ah, ah! ¡Qué fuego! ¡Se acerca a mí!"

Sus sentidos se dilatan aún más y percibe el calor del peligro.

Casi al final, muy cercana a su propia muerte, recibe el desagradable olor de la muerte:

φόνον δόμοι πνέουσιν αἱματοσταγῆ.  
(Esq. Ag., v. 1309)

"Las habitaciones exhalan muerte chorreante de sangre".

La joven, exacerbada, capta todas las manifestaciones de la atmósfera que la rodea a través de los sentidos. Esta descripción detallada de las imágenes contribuye al clima casi místico en el que se mueven los personajes.

### b.1.2. Símbolos

No sólo el uso de las imágenes le dan un carácter religioso al discurso sino también la expresión de la realidad por medio de símbolos.

El uso de símbolos se debe a que normalmente lo que profetizaba la Pitia era bastante hermético, por esto mismo a Apolo se lo llamaba λοξίας, "el oblicuo", puesto que sus oráculos eran muy difíciles de descifrar.

Este lenguaje simbólico Esquilo lo logra a través de:

b.1.2.1. Mención de animales y

b.1.2.2. adjetivación simbólica.

#### b.1.2.1. Mención de animales

Cassandra recurre a imágenes de animales para referirse a Clitemnestra y

... ἄπεχε τῆς βοῦς  
τὸν ταῦρον • ἐν πέπλοισιν  
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι  
τύπτει • πίτνει δ' (ἐν) ἐνύδρῳ τεύχει.  
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.

(Esq. Ag., vv. 1125-9)

"... Separa de la vaca al toro,  
entre túnicas tomando con astucia de negros  
cuernos golpea; y sucumbe en una bañera llena de agua.  
A ti te narro el suceso de la bañera que mata a  
traición".

El símbolo del toro a merced de la vaca se logra a través del genitivo: τῆς βοῦς. Clitemnestra. Ella es el elemento peligroso; de ella hay que alejar al toro. La valoración tradicional del toro como símbolo viril de fortaleza y de la vaca como el de fecundidad, se ve aquí trastocada. El elemento pasivo quiebra las leyes naturales y se convierte en activo; la mujer supera, a traición, las fuerzas del hombre.

Las cosas que rodean lo siniestro, confabuladas con el crimen, se mueven oscilantes y, por turno, toman el primer plano. Las túnicas hacen borrosa la imagen y por entre los velos surgen los negros cuernos, símbolo de la astucia.

Observemos la estructuración sintáctica de estos versos. Las proposiciones que siguen a la mención del toro y la vaca han omitido el sujeto y a modo de zeugmas, los ya mencionados son quienes realizan los hechos siguientes (cfr. vv. 1126-1127). Esta omisión logra centralizar el resto de los sucesos.

Los "negros cuernos" se retrasan y aparece en primer plano la bañera: ἡ λέβης (cfr. vv. 1128-1129). La palabra λέβης significa "urna funeraria" y también "suerte de tambor que percuten las mujeres de Esparta en los duelos de sus reyes". Todas sus acepciones tienen que ver con la muerte, por eso la bañera es el lugar del crimen y parte fundamental de un rito macabro. El adjetivo compuesto referido a ella: δολοφόνου "que mata a traición", la personifica, haciéndola partícipe voluntaria del hecho.

También para referirse a Egisto, Esquilo recurre a la imagen de un animal:

λέοντ' ἄνακτιν, ἐν λέχει στρωφώμενον

(Esq. Ag., v. 1224)

"Un león débil que se mueve en el lecho".

El león, símbolo de fuerza, vigor y magnanimidad, no se corresponde con la figura de Egisto, por eso el adjetivo ἀναλκιν "débil" aparece al lado de la palabra león.

Unos versos más adelante, se refiere la joven a Clitemnestra recurriendo a otro animal:

οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα, μισητῆς κυνὸς  
λείξασα κάκτεινάσα παιδρὸν οὖς δίκην,  
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη.

(Esq. Ag., vv. 1228-30)

"no sabe (Agamenón) qué cosas su lengua, a la manera de una perra aborrecible lamiendo la serena oreja y matando, obtendrá de la escondida Ate para su funesto destino".

La fidelidad de la esposa es personificada en la "lengua de una perra aborrecible" γλῶσσα μισητῆς κυνὸς. La imagen simbólica del perro como ejemplo de fidelidad aparece aquí alterada y la comparación de la esposa con el animal, lejos de elogiarla, la desmerece. Los participios λείξασα y κάκτεινάσα "que mata lamiendo", terminan de definirla como hipócrita y traicionera. Por medio de las adulaciones λείξασα "lamiendo", conducirá al esposo a la muerte. La "serena oreja", παιδρὸν οὖς, que espera las muestras de afecto, simboliza al propio Agamenón que, indefenso y confiado, recibe halagos sin sospechar su pronto final. La comparación con Ate oculta concreta la acción de la espera que aguarda el momento oportuno.

Finalmente llama a los esposos "león" y "leona" y a Egisto "lobo":

αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμημένη  
λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ.

(Esq. Ag., vv. 1258-59)

"Esta leona de dos pies acostada con el lobo, en ausencia del noble león".

El contraste entre la leona y el león, a pesar de pertenecer a la misma especie, se halla resaltado por los adjetivos destinados a cada uno. Para referirse a la leona utiliza el demostrativo αὕτη, con toda una carga despectiva, confirmada por medio del participio συγκοιμημένη "acostada" pues la muestra en la condición vergonzosa de adúltera. En cambio, para referirse al león utiliza εὐγενοῦς "noble" que engrandece la figura de Agamenón.

Egisto, maquinador principalísimo del crimen, aparece representado por la figura del lobo, símbolo de la astucia y la crueldad.

#### b.1.2.2. Adjetivación simbólica

El uso del lenguaje simbólico se ve enriquecido por la adjetivación cuyo contenido también es simbólico. Por ejemplo, cuando se refiere al techo, sinécdoque de la palabra mansión:

μισόθεον μὲν οὖν· πολλὰ συνίστορα,  
αὐτόψονα, κακὰ καρτάναι,  
ἄνδρός σφαγεῖον καὶ πέδον ῥανζήριον.

(Esq. Ag., vv. 1090-92)

"odioso a los dioses ciertamente, cómplice en muchas cosas, matador de los suyos; males lazos para ahorcar, recipiente para la sangre del esposo y suelo mojado de sangre".

Los adjetivos que lo caracterizan son todos compuestos y proporcionan al lenguaje una justeza y densidad propia de Esquilo. Lo llama testigo de los crímenes cometidos y la personificación contribuye a dar idea de algo que participa de los hechos, los abarca y los cubre intencionadamente.

La estructuración de estos versos es significativa. El verso central y en especial el sustantivo κακά es un centro irradiador del que se sostiene simétricamente todo el resto de la estructura. La aliteración de α y ο, ordenadas en una disposición silábica también simétrica, dan la sensación

de un sonido susurrante y apesadumbrado.

En forma vívida y detallada describe, con la brevedad propia del estilo metafórico, el techo como símbolo. El hecho de adjetivarlo personificándolo le da oscuridad a lo que dice, pero a la vez lo impone como una fuerza amenazadora que está allí, observándolo todo, inclusive a ella misma.

No sólo por medio de adjetivos logra enriquecer el lenguaje simbólico, también por medio de sustantivos que identifican por antonomasia a algunos personajes. Este recurso utiliza para referirse a Orestes:

ἀλκὰ δ' ἐκὰς ἀποστατεῖ.

(Esq. Ag., v. 1103)

"Y el socorro está lejos".

Cassandra nombra de modo indirecto al hijo que será el encargado de vengar a su padre.

Más adelante, por medio de adjetivos, lo define aún más:

ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάορος.  
μητροκτόνον ψίτυμα, ποινάτωρ πατρός·  
ψυγᾶς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος

(Esq. Ag., vv. 1280-82)

"Pues vendrá después otro vengador de nosotros, descendiente matricida, vengador del padre, y exiliado vagabundo, desterrado de esta tierra".

No lo nombra, sino que lo va definiendo: τιμάορος "vengador", μητροκτόνον ψίτυμα, "descendiente matricida" y ποινάτωρ πατρός, "vengador del padre". Por medio de adjetivos conocemos también el alejamiento circunstancial de su patria, ψυγᾶς "exiliado", ἀλήτης "vagabundo", ἀπόξενος "desterrado". La venganza del hijo expurgará la muerte del padre, y así cíclicamente la fatal disposición se hereda a través de las generaciones.

Recurre a esta adjetivación rica en significación para mencionar indirectamente la maldición de los Atridas:

τί τόδε νεόν ἄχος μέγα;  
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,  
ἄφερτον ψίλοισιν, δυσίατον·

(Esq. Ag., vv. 1101-3)

"¿cuál es este nuevo gran dolor?  
Un gran mal se medita en este palacio,  
insoportable para los suyos, difícil de curar?"

o para nombrar el lugar donde se ejecutará el crimen: δολοφόνου λέβητος τύχαν (v. 1120) "el suceso de la bañera que mata a traición", o su propia muerte: σχισμὸς ἀμφήκει δορὶ (v. 1140) "un corte con arma de dos filos".

El hecho de mencionar las personas y los hechos a través de sus cualidades oscurece los discursos de Casandra. Esta característica define la índole de sus oráculos. La misma Casandra, cuando se refiere a éstos, los muestra como "entre velos" ἐκ καλυμάτων (v. 1178).

Por medio de los símbolos, imágenes y de abundante adjetivación, Esquilo enriquece el discurso y consigue el efecto religioso penetrando en el mito para extraer de él su mensaje. La solemnidad de su lenguaje se ajusta a la conciencia de la constante presencia o cercanía de lo sobrenatural.

Eurípides no utiliza un lenguaje simbólico ni una abundante adjetivación relacionada con éste. Producto de una argumentación lógica, sus versos son directos, propios de un habla más coloquial. La distancia entre el coro y la joven se ha acortado. Los oráculos de ésta están expresados de tal modo que lo evidencian más como producto del pensar humano que no de la percepción de lo divino. Por esta misma razón, el lenguaje no necesita del ornato como requisito para acercarse lo más posible a lo inefable pues este terreno ha sido desplazado. Lesky, cuando habla de los personajes euripídeos nos dice: "No hay ninguna poten-

cia. fuera del sentir humano y del pensar humano que pudiera determinar la acción del individuo"<sup>1</sup>.

En el personaje de Eurípides hay una conciencia profunda y humana de su destino y esto es lo que se trata de transmitir; para ello, el autor echa mano de la oratoria y sus recursos.

## b.2. Un discurso de oratoria

Con expresiones como Ἄλλ' αὐτ' ἔάσω. "Pero lo callaré" (v. 361), nos encontramos con una Casandra que puede manejar sus arrebatos.

La joven habla de su muerte y la de su compañero:

... πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν.  
ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἴσι χᾶτέρων·  
μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι  
θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν.

(Eur. *Tr.*, vv. 361-4)

"...no celebraremos el hacha  
que va hacia mi cuello y el de los otros,  
ni las luchas matricidas que mis bodas  
producirán y se alzan de la casa de Atreo".

Menciona su muerte a través del hacha que aparece actuando por sí misma. Luego adelanta lo que ocurrirá después de su muerte.

De modo indirecto hace referencia a la venganza de Orestes. La coordinada final nombra los sufrimientos para el linaje de Agamenón generados de la raza misma. La proposición subordinada individualiza a la joven como

---

1 Albin LESKY. La tragedia griega. Barcelona, Labor, 1976, p. 160.

el motivo desencadenante de la fatalidad ya latente sobre los Atridas.

De pronto Casandra, consciente de su arrebato, lo abandona y se refiere al presente que constituirá el argumento con el cual ella demostrará que su ciudad, aunque destruida, es más feliz que la de los vencedores:

πόλιν δὲ δείξω τήνδε μακαριωτέραν  
ἢ τοὺς Ἀχαιοῦς...

(Eur. *Tr.*, vv. 365-6)

"y demostraré que esta ciudad (es) más feliz que los aqueos,..."

La postura, de la joven, lejos de ser arrebatada, es la de un orador racional que intenta, por medio del discurso, demostrar algo.

Tal como ocurre en los razonamientos demostrativos, todo lo que expondrá Casandra está ordenado en una estructura expositiva para su posterior demostración.

Comienza el monólogo alejando de sí misma toda posibilidad de locura profética:

... ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὄμως  
τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων.

(Eur. *Tr.*, vv. 366-7)

"...inspirada por los dioses, sin embargo colocaré esto fuera de los misterios báquicos".

Luego, a modo de exordio, se refiere a los aqueos:

οἱ δὲ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν κύπριν,  
θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν.

(Eur. *Tr.*, vv. 368-9)

"los cuales a causa de una sola mujer y un solo amor persiguiendo a Helena, destruyeron a millares".

El exordio constituye más bien un vituperio en el que la subordinada relativa destaca los causantes, y la principal, breve, clara y puesta intencionalmente al final de estos versos, pone en relieve la acción destructiva de aquellos a los que va a referirse. Como nos dice Aristóteles, la función de estos versos es hacer 'recordar' los hechos.

Los versos siguientes hasta llegar al final constituyen lo que Aristóteles llama exposición y argumentación<sup>2</sup> y están organizados en dos momentos. El primero corresponde a una especie de *narratio* que enumera las pérdidas que padecieron los aqueos en esta guerra. El segundo momento parte de la enumeración anterior a la que opone sistemáticamente un logro obtenido por los troyanos.

Una valoración superior le permite ver en el triunfo de la guerra, una derrota a causa del daño tan grande que supone tanto en los vencedores como en los vencidos.

La guerra aparece aquí como un hecho que va en contra de la naturaleza humana.

Según Aristóteles, se es feliz cuando se tiene amigos, hijos, salud, belleza, nobleza, riqueza, honor y una buena vejez<sup>3</sup>. Esta valoración del hombre griego estaba inserta en un medio conocido al que llamaban *πόλις*. Alejarse de ésta suponía un despojo y una pérdida total de su identidad.

El discurso de Casandra versa sobre estos tópicos y demostrará la carencia de estos beneficios entre los aqueos y la permanencia de los mismos entre los suyos.

El jefe enemigo posee como único patrimonio el odio de los suyos:

Ὅ δὲ στρατηγὸς ὁ σοφὸς ἐχθίστων ὑπερ  
τὰ φίλτατ' ἄλλεσ', ἠδονὰς τὰς οἴκοθεν  
τέκνων ἀδελφῶ δούς γυναικὸς οὐνεκα.

(Eur. *Tr.*, vv. 370-2)

---

2 ARISTOTELES. *Retórica*. Trad., prólogo y notas de Antonio Tovar. Madrid, Grafoffset, S. L., 1971, III, 14, 8.

3 ARISTOTELES. *Op. cit.*, I, 5, 20 y ss.

"Y el jefe, sabio, en favor de los enemigos  
su más caro bien perdió, los placeres domésticos,  
entregando (uno) de sus hijos a su hermano a cau-  
sa de una mujer,"

El epíteto referido a Agamenón aparece sustantivado y colocado en forma apositiva de modo que se destaca especificando una cualidad sobresaliente en el estratega, pero con cierto tono irónico, pues las circunstancias no lo muestran como tal. Plantea, concretamente, el sacrificio, realizado por el jefe, de una de sus hijas que lo condenará a la pérdida del resto de su familia. Agamenón en últimas cuentas es un vencedor infeliz porque carece de vínculos verdaderos.

Vuelve a mencionar la causante de toda la guerra: γυναικὸς οὐνεκα. Esta repetición insiste en la sinrazón de una guerra que acarreó tanta destrucción.

Los versos siguientes plantean la muerte y se abarca desde distintos puntos de vista.

Primero, es la muerte prematura y alejada de la patria:

Ἐπεὶ δ' ἐπ' ἄκτὰς ἧλυθον Σκαμανδρίου  
ἔδνησκον, οὐ γῆς ὄρι' ἀποστερούμενοι  
οὐδ' ὑψίπυργον πατρίδ' . . . .

(Eur. Tr., vv. 374-6)

"Y tan pronto como llegaron a orillas del Escamandro, comenzaban a morir, no porque las hubieran privado de su tierra ni de las altas torres de su patria. . ."

La idea de la muerte lejana se ve remarcada por su carácter voluntario. Los hombres no han sido desterrados sino que están en estas tierras y mueren allí por voluntad propia.

En segundo término, es la muerte sin entierro. Lejos de los suyos y sin rituales convenientes:

... οὐς δ' Ἄρης ἔλοι,

οὐ παῖδας εἶδον, οὐ δάμαρτος ἐν χεροῖν  
πέπλοις συνεστάλησαν, ἐν ξένη δὲ γῆ.  
κεῖνται.

(Eur. *Tr.*, vv. 376-9)

"Y aquellos a los que Ares degollara,  
no vieron a los hijos, ni por las manos de las esposas  
fueron envueltos en peplos, y yacen en tierra  
extranjera".

A través de la personificación de la guerra en el dios que la representa, conocemos que han muerto luchando. Esta muerte repentina, lejos de la natural vejez, los priva de los afectos familiares, privación encarecida por la falta de ceremonia que les dé honra y los grave en el recuerdo. El verbo κεῖνται actúa como un presente histórico que prolonga la acción de yacer en el tiempo. Y el hecho de permanecer en tierra extranjera hará que esa alma nunca descanse en paz.

El campo de batalla se ve desplazado por la imagen de la patria lejana:

... Τὰ δ' οἴκοι τοῖσδ' ὅμοι ἐγίγνετο·  
χῆραί τ' ἔθνησκον, οἳ δ' ἀπαιδες ἐν δόμοις.  
ἄλλοις τέκν' ἐκθρέψαντες·

(Eur. *Tr.*, vv. 379-81)

"Y cosas semejantes ocurrían a ellos en su casa:  
las viudas morían y ellos estaban sin hijos en las  
casas, habiéndolos criado inútilmente,"

La ausencia de los hombres muertos en batalla trae la soledad a las mujeres y a los hijos, único lazo real y duradero. Esta misma razón impide que sus muertes sean vengadas:

... οὐδὲ πρὸς τάφοις  
ἔσθ' ὅστις αὐτῶν αἷμα γῆ δωρήσεται.

(Eur. *Tr.*, vv. 381-2)

"y no existe el que junto a sus tumbas ofrezca para la tierra sangre (de víctimas)".

La muerte de los aqueos, a pesar de la victoria, así expuesta, es una muerte oscura, sin reconocimiento, carente de sentido.

Todo lo referido a los aqueos termina de un modo cortante a través de un verso cuyas palabras parecen un elogio, pero que, en realidad, producen el efecto contrario, el de una amarga ironía:

"Ἡ τοῦδ' ἐπαίνου τὸ στράτευμ' ἐπάξιον.

(Eur. *Tr.*, v. 383)

"La expedición ciertamente es digna de esta alabanza".

En verdad, tanta pérdida provocada por una razón tan fútil, no es digna de ningún elogio.

El segundo momento corresponde a las ventajas que obtuvieron los troyanos en esta guerra y que contrastan con los perjuicios sufridos por los aqueos, enumerados en el primer momento.

A través de un coordinante adversativo introduce el asunto y va directo a él:

Τρῶες δὲ πρῶτου μὲν, τὸ κάλλιστον κλέος,  
ὑπὲρ πάτρας ἔθνησκον·

(Eur. *Tr.*, vv. 386-7)

"Pero los troyanos, esa es la mejor gloria, morían por la patria;"

Contrariamente a la muerte de los aqueos, los troyanos morían en defensa de su patria, es decir con honra.

La razón de los aqueos, una mujer, contrasta fuertemente con la de los troyanos, su tierra.

A la idea de la muerte gloriosa, se agrega la de la muerte en su tierra y con la ceremonia correspondiente:

... οὐς δ' ἔλοι δόρυ,  
νεκροί γ' ἔς οἴκους φερόμενοι φίλων ὑπο  
ἐν γῆϊατρῶφ περιβολᾶς εἶχον χυθονός.  
χερσὶν περισταλέντες ὧν ἔχρῃν ὑπο.

(Eur. *Tr.*, vv. 387-90)

"... Y aquellos a los que capturara la lanza,  
muertos eran llevados hacia sus moradas,  
por sus amigos, en tierra patria  
tenían su tumba  
envueltos por las manos de aquellos que tenían  
tal deber",

Cassandra presenta a los troyanos como los defensores de un hecho hélico inevitable. Y a pesar de que también éstos tienen una muerte violenta y temprana, se ven recompensados por la seguridad de que serán honrados debidamente y sepultados en su tierra.

Frente a la soledad de los familiares de los aqueos, aparecen los troyanos gozando de todos los placeres domésticos en los intervalos pacíficos:

ὄσοι δὲ μὴ θάνοιεν ἐν μάχῃ φρυγῶν,  
ἀεὶ κατ' ἡμᾶρ σὺν δάμαρτι καὶ τέκνοις  
ῶκουν.

(Eur. *Tr.*, vv. 391-3)

"Cuantos de los frigios no murieran en batalla  
siempre habitaban a lo largo del día  
con su esposa e hijos,"

El adverbio ἀεὶ transmite la idea de algo durable, de permanencia y seguridad, de una cercanía que significa recompensa y nuevo alimento espiritual.

La muerte honrosa se concentra en la figura de Héctor:

Τὰ δ' Ἔκτορός σοι λύπρ' ἄκουσον ὡς ἔχει.

δόξας ἀνὴρ ἄριστος οἴχεται θανάων.

(Eur. *Tr.*, vv. 394-5)

"Y en cuanto al penoso (destino) de Héctor escucha cómo es: parte muriendo como el más excelente hombre de fama".

En el verso siguiente hallamos la idea de que las circunstancias son inevitables y necesarias para que queden grabadas en la historia, la gloria de Troya y sus habitantes:

εἰ δ' ἦσαν οἴκοι, χρηστὸς ὧν ἐλάνθανεν.

(Eur. *Tr.*, v. 397)

"pero si se hubieran quedado en sus moradas, su excelencia permanecería oculta".

El lenguaje se torna más sentencioso: la guerra es innecesaria pero frente a lo inevitable, hay que enfrentarla:

φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ·  
εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει  
καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δέ' δυσκλεές.

(Eur. *Tr.*, vv. 400-2)

"Ciertamente es preciso que cualquier (hombre) que piense sensatamente, evite la guerra, pero si a ella se enfrenta, una corona no vergonzosa para la ciudad es morir honrosamente, y no morir honrosamente, sería un oprobio".

Todo lo que ha expuesto Casandra la lleva a una conclusión:

ὧν οὐνεκ' οὐ χρὴ, μήτερ, οἰκτίρειν σε γῆν  
ἢ τὰμὰ λέκτρα· τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ  
καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ.

(Eur. *Tr.*, vv. 403-5)

"Por esto no debes, madre, llorar tu tierra o mis bodas: pues a los más odiosos para mí y para ti destruiré con mis bodas".

El objetivo final de todo el razonamiento era convencer a los oyentes y a su madre, en especial, de que el motivo de su alegría era válido y no originado por un desvarío. La valoración que hace la joven de sus circunstancias presentes, está por encima del sufrimiento porque ha comprendido la razón final de su destino. Pero la situación límite se ha impuesto a los otros personajes que sólo ven su condición actual.

La visión más aguda y madura de la joven que le permite elevarse por encima de la contingencia, le sirve a Eurípides para plasmar a través de ésta, su juicio contrario sobre la guerra. El personaje, más que una recreación, es un medio a través del cual el autor expresa sus ideas. Influido por la oratoria, organizó los discursos de Casandra como si estuviera él mismo frente a la audiencia.

### **III. La relación con el concepto religioso: tratamiento de lo religioso**

#### **Casandra como configuradora de su personaje**

En ambos autores Casandra se va haciendo a medida que interviene, hay una evolución en su personalidad que la orienta a una decisión final.

Podemos organizar esta configuración según:

- a- La manifestación directa de los estados de lucidez profética
- b- Casandra a merced de la voluntad divina
- c- Locura divina, locura humana
- d- Casandra frente a su papel de profetisa

## a- La manifestación directa de los estados de lucidez profética

Un papel preponderante lo ejercen las interjecciones y el uso de las exclamaciones.

En Esquilo, luego de un prolongado mutismo, interviene Casandra profiriendo un lamento prolongado:

ὄτοτοτοτοί πόποι δᾶ.  
ὦπόλλων ὦπολλων

(Esq. Ag., vv. 1072-3)

"¡ay! ¡Dioses! ¡Tierra!  
¡Apolo! ¡Apolo!"

La repetición de la misma interjección exalta su dolor. Las tres primeras intervenciones de Casandra son exclamaciones invocando al dios. Por medio de este recurso se logra crear el efecto de que los personajes y el coro, por un lado, y Casandra, por otro, están en dos mundos diferentes. La mujer sólo responde a los impulsos divinos y aparece frente a los demás como enajenada.

A medida que avanza la acción, estos clamores incoherentes y entrecortados van tomando forma:

ὦ πόποι, τί ποτε μήδεται;

(Esq. Ag., 1.100)

"¡oh, dioses! ¿Qué se maquina pues?"

La interrogativa actúa como indicadora de algo evidentemente doloroso pues provoca en ella exclamaciones de dolor y sirve como introducción a lo que después dirá.

Analícemos estas palabras:

τί τόδε νέον ἄχος μέγα;  
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,  
ἄψερτον ψίλοισιν, δυσφατον • ἀλκὰ δ'

ἐκὰς ἀποστατεῖ.

(Esq. Ag., vv. 1.101-4)

"¿Cuál es este nuevo gran dolor?  
Un gran mal se medita en este palacio,  
insoportable para los suyos, difícil de curar?  
Y el socorro está lejos".

Con un lenguaje oscuro se refiere a la casa. La *redu-  
plicatio* del adjetivo μέγα encarece estas predicciones.  
En un caso aparece relacionado con el dolor, ἄχος, en el  
otro con el mal, κακόν. El hipérbaton ubica intencionada-  
mente el segundo μέγα a comienzos de verso y el sustantivo  
al cual modifica al final del mismo, de modo que se destaque  
sobre el resto. La dimensión del mal está dada por esta  
repetición: un gran mal supone un gran dolor. Aparecen  
dos adjetivos más, ἄφερτον "insoportable" y δυσίατον "difícil  
de curar" que completan el mensaje.

Finalmente, de un modo también oscuro, menciona  
a Orestes, no por su nombre sino por la función que tendrá  
en el futuro. Esto último sólo entendido por el espectador  
que ya conoce el argumento del mito.

Las interjecciones le sirven a Casandra para canalizar  
el dolor que le provocan las imágenes que sólo ella percibe.  
Como en un estado febril, recibe involuntariamente esos  
mensajes y su lucidez la angustia.

La entrada al estado de trance le produce dolor  
debido a la exacerbación de los sentidos que aumenta la  
capacidad perceptiva a niveles sobrehumanos:

ἰοὺ ἰοὺ, ὦ ὦ κακά.  
ὕπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος  
στροβεῖ ταρασσῶν προιμίοις.....

(Esq. Ag., vv. 1214-16)

"¡ah! ¡Ay! ¡Oh! ¡Oh! ¡Males!  
¡De nuevo una terrible pena por una predicción verídica  
me conturba desconcertándome con preludios!"....

Las interjecciones y el concepto de "terrible pena" traducen en palabras un estado doloroso que perturba a Casandra. Ella se halla física y espiritualmente a merced del dios y el acercamiento a la verdad le provoca un inevitable sufrimiento. Este lenguaje exclamativo sirve a Esquilo para introducir a Casandra en escena y, al mismo tiempo, para sugerirnos a la mujer transportada en trance profético, estado casi permanente.

En Eurípides, cuando aparece Casandra en escena, no emite lamentos, sino que por medio de formas imperativas se comunica con el resto:

Ἄνεχε • πάρεχε •  
ψῶς φέρ, ὦ • σέβω • φλέγω-ἰδοῦ, ἰδοῦ-

(Eur. *Tr.*, vv. 308-9)

"¡Levanta, ofrece, trae la luz, honro, alumbro, he ahí, he ahí!"

Es decir que el lenguaje exclamativo, lejos de alejarla, la acerca al coro.

Con Esquilo tenemos la sensación de que Casandra como una estatua, mira hacia arriba, sólo atenta a esa realidad divina. Es como si cobrara vida sólo cuando ocupa su cuerpo la divinidad y, cuando ésta establece contacto, Casandra emite sonidos incomprensibles.

En Eurípides, la rica acumulación de formas verbales nos sugiere una Casandra llena de vida, arrastrada a una vorágine de la que intenta hacer participar a todos los que la rodean.

En vez de las partículas interjectivas propiamente dichas, utiliza palabras con esta función, ya sean verbos, ya sean nombres de dioses de la tradición:

Ἕγμην, ὦ Ἕγμέναι ἄναξ.

(Eur. *Tr.*, v. 315)

"¡Himeneo, oh Himeneo, Señor!"

La invocación al dios del matrimonio se repite una y otra vez, como un estribillo a través del discurso de Casandra remarcando el compás de la danza.

Quizás el espectador detrás de su alegría veía una gran carga irónica, pues estas exclamaciones eran propias de los cantos de triunfos, utilizados en las ceremonias matrimoniales como expresión de gozo y futura prosperidad.

Más adelante vemos que emite el grito típico de las bacantes:

εὐὸν, εὐοῖ

(Eur. *Tr.*, v. 326)

"¡evohé! ¡Evohé!"

Estas exclamaciones la relacionan más con la locura dionisiaca que con la apolínea. La locura profética se ve reducida en la Casandra euripídea a una locura activa más humana que divina. Los imperativos a modo de exclamaciones interjectivas y la repetición de los dioses muestran a Casandra con una alegría contagiosa. Envuelta en su frenesí, con vueltas cada vez más rápidas y la voz más fuerte, gira, gira e invita a su madre, al coro, a cantar y a festejar. Su locura se desenfrena en un baile siniestro y sus pasos son cada vez más rápidos. Vemos a la pequeña figura desplazarse por todas las ruinas.

El uso de la interjección como manifestación dolorosa hace de la Casandra esquileana un personaje patéticamente religioso a merced del arbitrio divino.

La interjección, y más que eso, el uso de un lenguaje exaltado en Eurípides da a los discursos de Casandra un tono festivo y, al mismo tiempo, constituye una pintura irónica de la realidad en donde el dolor y la alegría se encuentran en el mismo plano de lo absurdo.

## **b. Casandra a merced de la voluntad divina**

La mediación de Apolo en la Casandra de Esquilo

es decisiva y contribuye a enriquecer el personaje en su calidad de sacerdotisa.

Ya hemos visto cómo las interjecciones son una revelación de la intromisión del dios en la joven. Pero además de estas exclamaciones interjectivas, hay referencias concretas a su intervención y estas alusiones son tan permanentes que constituyen el *leit motiv* del pasaje.

Así, por ejemplo, en la tercera manifestación de Casandra, observamos que desconoce el destino que le ha dado el dios y, sin voluntad propia, se halla expuesta a sus decisiones caprichosas:

ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με:

(Esq. Ag., v. 1087)

"¡ah! ¿Adónde entonces me condujiste?"

Este determinismo religioso lo vemos en otros versos:

ὦ ὦ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι·  
τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγγέασα.  
ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;  
οὐδέν ποτ' εἶ μὴ ξυνθανομένην .τί γάρ:

(Esq. Ag., vv. 1.136-9)

"¡ah! ¡Ay! ¡Destinos desventurados de una desdichada, en efecto grito vertiendo mi padecimiento.  
¿Adónde me condujiste aquí (a mí) desgraciada?  
A ninguna otra cosa sino a que yo muera. ¿Qué pues?"

Las enunciativas mezcladas con las interrogativas orientan la duda hacia la certidumbre. Casi al final nombra la finalidad del cautiverio: ξυνθανομένην "a morir". La *interrogatio* expresa de modo indirecto la certidumbre de su muerte.

La voluntad divina es inapelable y frente a sus firmes decisiones, es imposible que un humano pueda modificarla.

Esta disposición imprevisible de los dioses limita la arrogancia humana, pues toda seguridad es relativa. Así

lo afirma Casandra cuando se refiere a los sacrificios hechos por su padre:

ἴω πρόπυργοι θυσῖαι πατρὸς

(Esq. Ag., v. 1.168)

"¡ay sacrificios de mi padre celebrados por la salvación".

οὐδὲν ἐπήρκεσαν  
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὔν ἐχρῆν παθεῖν.  
ἔγὼ δὲ θερμόνους τάχ' ἐν πέδῳ βαλῶ.

(Esq. Ag., vv. 1.170-2)

"pero ningún remedio procuraron,  
que la ciudad ciertamente no padeciera  
como ahora tiene que padecer.  
Y yo, de ardiente espíritu, rápidamente seré arrojada  
al suelo".

Ningún sacrificio de los troyanos y su rey cambió la voluntad del dios. Estaba determinado que la ciudad cayera en manos de los aqueos y que sus habitantes fueran muertos o esclavizados.

También Casandra menciona a Apolo como único responsable de su destino:

μάντις μ' Ἀπόλλων τῷδ' ἐπέστησεν τέλει.

(Esq. Ag., v. 1.203)

"Apolo, el profeta, me colocó en este estado".

Cassandra está explicando al coro el origen de su genio mántico. El pronombre ubicado entre el nombre del dios y su calidad de adivino destaca la condición de subordinada absoluta de la joven a sus designios. Que el dios se hubiera fijado en ella fue una desdicha, pero que ésta hubiera burlado su promesa significó hacer desgraciada toda su vida. Casandra es como un títere cuyos hilos maneja Apolo.

En Esquilo la intervención de Apolo es permanente

y lo comprobamos a través de los paroxismos de Casandra manifestados por medio de interjecciones y del lenguaje exclamativo o de la mención concreta del dios.

En Eurípides pareciera que esta mediación ha dejado de existir.

Sólo dos veces se lo menciona. La primera, pertenece a Casandra:

ἄγε σύ, Φοῖβε, νῦν • κατὰ σὸν ἐν δάψναις  
ἀνάκτορον ὀνηπολῶ.

(Eur. *Tr.*, vv. 329-30)

"condúcelo tú, Febo; en tu templo entre laureles  
celebro sacrificos".

La influencia que ejercía Apolo en la Casandra de Esquilo, desaparece. Despojado de todo atributo divino, participa de la misma condición humana que Casandra y la conducción que ésta le pide parece obedecer más al ritual formal y vacío que a la creencia de que el dios influye realmente sobre el rito. La invocación aparece completamente desacralizada.

En efecto, si recorremos los versos siguientes, descubrimos un tono festivo en el discurso de la joven creado por: a) Uso abundante de formas imperativas invitando a la danza: χόρευε "baila", ἀναγε πόδα σὸν "levanta tu pie", ἔλισσε "haz girar", etc; b) expresiones como: ψιλτάταν βάσιν "gratisima cadencia", ἄοιδαῖς "cantos felices", ἰαχαῖς "gritos de alegría", y c) la invocación de Ἐμψύχην, dios del matrimonio, a modo de estribillo. Todos estos recursos contribuyen a dar una atmósfera de alegría insinuada también con los movimientos de la muchacha. La alegría, ágilmente manifestada, está en estrecha relación con lo absurdo de las circunstancias, y mientras mejor esté expresada la primera, más completa idea tenemos de lo segundo. De esta contradicción se desprende la ironía, característica *fundamental* de Eurípides.

La segunda vez que se menciona a Apolo es en boca del mensajero, que se dirige a Casandra:

εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρέχας,  
οὐ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας  
τοιαῖσδε ψήμασις ἐξέπεμπεσ ἄν χθονός.

(Eur. Tr., vv. 408-10)

"Si Apolo no te hubiese arrebatado la mente, jamás te hubieras alejado de esta tierra gratuitamente, con tales presagios para mis generales".

La visión de Apolo como dueño de la mente de Casandra nos recuerda a Esquilo. Sin embargo, la mención del dios está opacada puesto que aparece en la subordinada condicional para dejar, en primer plano, el agravio de los jefes aqueos por las palabras de la joven. Interesa más el actuar concreto de Casandra como ser humano y no como mediadora del dios; porque aquí es la mujer que, desbordada por la situación, ignora todo tipo de convencionalismos.

La mención del dios obedece a un rótulo vacío.

En esta idea de la intervención divina como determinante, es donde más se separan ambos autores. En Esquilo no existe margen para la duda; en Eurípides, el obrar del hombre es humano y esta conciencia debe hacerlo responsable de su propio destino.

### **c. Locura divina, locura humana**

El carácter profético de la joven dependerá también de la interpretación que se le dé a sus desvaríos. Es decir, si sus locuras son producto de una mediación divina, entonces lo que dice no es tan desatinado y alguna verdad, comprensible o no, encierra. Si sus locuras son producto del dolor o el furor humano, entonces lo que dice no tiene la importancia de un oráculo y no es digna de ser escuchada.

Para Esquilo, activo defensor de la estructura religiosa

tradicional, la locura de Casandra es profética puesto que es natural que los dioses intervengan en cada acto humano. El coro es quien nos habla de esta locura basándose en las manifestaciones de aquella:

μένει τὸ θεῖον δουλίῳ περ ἐν ψρενί.

(Esq. Ag., v. 1.084)

"por encima de la esclavitud, la divinidad permanece en su mente".

La anástrofe de la preposición pone en relevancia la palabra δουλίῳ haciendo referencia concreta al estado en que se encuentra. Sin embargo, a pesar de la situación, continúa participando de lo divino. Esta gracia le da la hidalguía de los elegidos, pero también es la que la distancia del resto condenándola a la soledad.

Todas las manifestaciones de la Casandra esquilleana hacen pensar que está loca, pero no por una razón humana sino por una divina:

ψρενομανής τις εἶ θεοψόρητος.

(Esq. Ag., v. 1.140)

"Eres una loca inspirada por la divinidad,"

Frente al desasosiego de la joven, el coro no muestra indiferencia sino inquietud, pues presiente que hay una razón detrás de la aparente realidad. Esta intranquilidad es la que lo motiva a indagar a la joven. Y del acercamiento o alejamiento del coro a la verdad final, resulta toda la trama del pasaje. Así, por ejemplo, pretende adivinar el origen de sus trances:

πόθεν ἐπισσύτους θεοψόρους (τ') ἔχεις  
ματαίους δύας;

(Esq. Ag., vv. 1.150)

"¿de dónde posees esos súbitos y vanos tormentos inspirados por un dios?"

El coro no duda del origen divino de su locura, sólo intenta identificar al dios responsable.

Es decir que, indudablemente para el coro, esos raptos de súbita inspiración en Casandra obedecen a algo más. Esta noción de que tras lo aparente hay otra realidad que lo maneja todo, aparece en todos los personajes de Esquilo.

A esta realidad accedían los elegidos y sólo ellos entendían el lenguaje de los designios, incomprendible para el resto. Por esto los devaneos de la joven son temidos, porque el coro intuye que son producto de una locura profética y ésta, como tal, está más cercana a la verdad.

En Eurípides la locura de la joven aparece como terrena. Así la define su propia madre:

... παῖ ἐμὴ  
μαϊνὰς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ.

(Eur.Tr.,vv. 306-7)

"...mi hija Casandra,  
transportada de furor se precipita aquí a toda carrera".

La alegría de la joven es genuina, en verdad siente alegría porque sus bodas serán el medio para ejecutar su venganza, pero el resto de los personajes, coro y madre, no entienden esa euforia y atribuyen la causa a una locura terrena, ocasionada por el dolor.

La locura genera en la joven un despliegue exagerado de energía. El adjetivo μαϊνὰς "transportada de delirio profético", describe su locura como motivada por la pasión de un espíritu enfurecido, pero también se puede entender como de origen divino: su significado es ambivalente.

Quienes la rodean le dan a su locura un origen humano y desestiman sus palabras como verdaderas. La actitud del coro no es de temor frente a sus palabras sino frente

al hecho de que ésta pueda provocar la ira del enemigo con su actitud:

Βασίλεια, βακχεύσαν οὐ λήψη κόρην,  
μὴ κοῦφον αἶρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν:

(Eur. *Tr.*, vv. 341-42)

"Reina ¿no retendrás a la muchacha arrebatada para que no dirija su paso ligero hacia el ejército de los argivos?"

La joven se ve relegada a su segundo plano, pues el coro, desconfiando de la cordura de ésta, apela a su madre para que la detenga. Más que interesado en escucharla, prefiere acallarla, pues su lenguaje no constituye un alerta sino una molestia. Sobre la figura de la joven se impone la realidad del cautiverio que la desplaza y la reduce a la misma condición de las que la rodean. Con su alegría y actitud irreverente Casandra quebranta esa atmósfera de tristeza, y esa no correspondencia con las circunstancias presentes es lo que la hace parecer, ante los otros, como enajenada.

La misma opinión tiene su madre, por eso intenta detenerla:

παράδος ἐμοὶ ψῶς · οὐ γὰρ ὄρθα πυρφορεῖς  
μαίνας θεάζουσ', οὐδὲ σ' αἱ τύχαι, τέκνον,  
ἔσωφρονηκασ', ἀλλ' ἔτ' ἐν ταύτῳ μένεις.

(Eur. *Tr.*, vv. 348-50)

"Dame la antorcha, pues no llevas rectamente el fuego precipitándote como una ménade, ni tu estado, hija, está sano, sino que aún permaneces en lo mismo".

Las palabras de Hécuba encierran una profunda tristeza. Acepta la locura de Casandra con la resignación propia de los que han sufrido mucho, y el ademán de arrancarle el fuego es porque ya no la considera capaz de portarlo, de modo que también ella la ha desautorizado como sacerdotisa y profetisa de Apolo.

Sobre una atmósfera de espíritus fatigados por el yugo, se levanta la figura de Casandra cuyo brillo está generado en su propia locura.

En Esquilo, en cambio, el brillo de Casandra está dado por esa religiosidad que la envuelve y que permite que su voz se extienda como un eco sonoro.

Eurípides sacó a Casandra del mito y la recreó como ser humano frente a la adversidad de su destino. Esquilo, al contrario, necesitaba la fuerza religiosa de la joven para mostrarla como ejemplo aleccionador.

Esquilo poseía una visión sumamente religiosa de cuyo centro surgía el devenir humano. Eurípides puso como eje de su visión el propio acontecer del hombre.

#### **d. Casandra frente a su papel de profetisa**

##### **d.1. Aceptación de su muerte**

En Esquilo, Casandra recibe imágenes de lo que ocurrirá con Agamenón y con ella y así lo manifiesta:

ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;  
οὐδέν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανουμένην. τί γάρ:

(Esq. Ag., vv. 1.138-9)

"¿a qué pues me condujiste a mí, desgraciada?  
A ninguna otra cosa sino a morir. ¿Qué, pues?"

La joven, dirigiéndose al responsable de su destino, lo interroga para increparlo. Pero tras la duda, comienza a afianzarse en ella la finalidad de su cautiverio. La interrogación la muestra consciente de su destino.

En efecto, en los discursos siguientes veremos que Casandra, conocedora de la suerte que le toca, agrega detalles de cómo será su muerte:

ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.

(Esq. Ag., v. 1.149)

"pero a mí me espera un corte con un arma de dos filos"

O. en ocasiones, habla de la vida después de la muerte:

νῦν δ' ἄμφι Κωκυτόν τε κάχερουσίους  
ὄχθους ἕοικα θεσπιωδέσειν τάχα.

(Esq. Ag., vv. 1.160-1)

"y ahora parece que pronto he de profetizar alrededor  
del Cocito  
y sobre las riberas del Aqueronte".

Nombra los ríos del Hades que contrastan con la visión feliz del Escamandro. La nostalgia da paso a la realidad. El adverbio τάχα hace de esa realidad algo cercano, casi palpable. Sus palabras son irónicamente amargas, pues ¿qué puede profetizar en el Hades que ya no se conozca? El adverbio cierra los versos y estampa el sello de lo inexorable.

Cassandra - Esquilo consideraba que, en definitiva, "Apolo conocía las reglas del complicado juego que los dioses jugaban con la humanidad"<sup>4</sup>. De modo que era inútil todo esfuerzo por contrariar la voluntad divina:

...ψέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν·

(Esq. Ag., v. 1.226)

"en efecto, es necesario que yo lleve el yugo de la esclavitud".

Aceptar el yugo significaba entender a éste como paso previo y necesario.

La seguridad de las palabras de Cassandra está afirmada en la aceptación madura de su condición humana.

---

4 Albin LESKY. Op. cit., pag. 160.

Tan cercana a la muerte, los hechos y hasta sus propias predicciones se vuelven relativos:

καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἴ τι μὴ πείθω · τί γάρ:  
τὸ μέλλον ἤξει. καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρών  
ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἔρεῖς.

(Esq. Ag., vv. 12.39-41)

"y de acuerdo con estas cosas si en algo no convenzo, ¿qué pues? Lo que está destinado vendrá y tú, estando presente, pronto me llamarás, sintiendo lástima, adivi-  
/na veraz".

Aunque no le crean, se impondrá la verdad. La conciencia de lo inevitable le ha devuelto la serenidad. Esta idea de que detrás de cada acto está la mano de un dios, es una constante en Esquilo. En efecto, más adelante aparece este mismo concepto pero en boca del coro:

ἰὼ ἴη, διαὶ Διὸς  
παναιτίου πανερχέται ·  
τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;  
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντὸν ἔστιν;

(Esq. Ag., vv. 1485-8)

"¡Ay! ¡Ay! ¡Por voluntad de Zeus,  
causa de todo y de todo cumplidor!  
¿Pues qué cosa para los mortales se cumple sin  
Zeus? ¿Cuál de estos sucesos no es obra de un dios?"

Cassandra sabe que su muerte es necesaria para que prosiga la maldición del linaje. Esta conciencia determina que en ella se gesté una voluntad humana que marche paralela a la voluntad divina y esta 'doble motivación' del obrar hace gigantesca su figura.

En Eurípides vemos a Cassandra que conoce la suerte que le toca junto a Agamenón y la aceptación de ésta la convierte en heroína. La alegría que ocasiona en la joven la cercanía de sus 'bodas' es porque sabe que estará más

cerca del momento de vengar a su patria y a su familia.  
El funesto vínculo servirá de medio:

ὄθει βιαίως · εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,  
Ἑλένης γαμεῖ με δυστυχέστερον γάμον  
ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.  
κτεκνῶ γὰρ αὐτὸν, κἀντιπορῶ δόμους.  
ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἔμοῦ.

(Eur. *Tr.*, vv. 356-60)

"Empuja (me) violentamente; si en efecto existe Loxías,  
Agamenón, el ilustre rey de los aqueos, concierta con-  
/migo  
una boda más desdichada que la de Helena.  
Lo mataré y destruiré su casa,  
tomando venganza de mis hermanos y mi padre".

Su cautiverio será el detonante que generará nuevos odios y nuevas expiaciones. Y más adelante lo afirma directamente:

... τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἔμοι  
καὶ σοὶ γάμοι τοῖς ἔμοις διαψυρῶ.

(Eur. *Tr.*, vv. 404-5)

"...en efecto, a mis enemigos y a los tuyos  
con mis bodas destruiré".

El lenguaje de la Casandra euripídea es más directo, inclusive algunos versos toman un carácter genérico y sentencioso (v. 400 ss. v. 425) de tal modo que lo que adelanta a modo de predicción está más a disposición de lo que se quiere demostrar, que como directa expresión de un espíritu inseguro. No encontramos en el personaje alusiones reiteradas a su destino final, dispuestas en un *crescendo* como en Esquilo. Sólo una vez menciona su muerte:

κάμει τοὶ νεκρὸν ψάραγγες γυμνάδ' ἐκβεβλημένην  
ὕδατι χεϊμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου,

Θηροὶ δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτριον.

(Eur. Tr., vv. 448-50)

"Y en cuanto a mí, arrojada desnuda como cadáver, los despeñaderos que corren con agua de torrente, cerca de la tumba de mi prometido me darán, a mí, la prometida de Apolo, a las fieras para ser su banquete".

En Esquilo vimos cómo a cada momento el motivo de la pronta muerte golpea sobre su espíritu atormentándola. Las imágenes actúan como una fuerza que le inspira miedo pero a la que no se puede sustraer. Cada vez que habla sobre el tema es como si ascendiera un escalón y se acercara inevitablemente a su propio sacrificio. Esta reiteración remarca aún más el *tempo lento* que requieren los rituales. Cada palabra y cada gesto es parte necesaria de la ceremonia.

Eurípides no concentra su interés en el aspecto religioso del pasaje, por eso no le interesa crear suspenso o un *tempo especial*. El personaje no interpreta su destino como parte de un juego determinado por los dioses, sino como producto de las pasiones humanas. Su función consistirá en satisfacer el deseo de venganza y ejecutar lo que el destino le aguarda. Encara su papel como parte de lo que le toca vivir. Es el hombre responsable de su destino, no

por una potencia divina forjado, sino por el hombre.

#### d.2. Desprendimiento de las pertenencias terrenas

En Esquilo, una interrogación retórica interrumpe su discurso:

τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε,  
καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέψη;

(Esq. Ag., vv. 1264-5)

"¿por qué, pues, tengo estas cosas para escarnio de

mí misma, el cetro y estas ínfulas de profetisa alrededor de mi cuello?"

La mirada de Casandra después de recorrer el pasado y el futuro toma conciencia de su presente. Frente a la cercanía de la muerte, siente ridículas las cosas que la atan a la tierra.

La joven se dirige a sus pertenencias personificándolas:

σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαψθερῶ.  
ἴτ' ἐς ψυθόνον • πέσοντα γ' ὧδ' ἀμείβομαι.  
ἄλλην τιν' Ἄτην ἀντ' ἐμοῦ πλουτίζετε.

(Esq. Ag., vv. 1266-8)

"te destruiré antes de mi muerte,  
id hacia la destrucción. Os respondo así, arrojándoos.  
Enriqueced de calamidad a alguna otra en vez de a mí".

Rechazando las pertenencias, repudia su vínculo con el dios que tanto sufrimiento le ha ocasionado. Ser profetisa no cambiará lo que el hado tiene designado para ella. Frente a esta verdad, todo pierde sentido, incluso su propio lamento:

τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος ὧδ' ἀναστένω:

(Esq. Ag., v. 1286)

"¿por qué entonces yo, lastimera, gimo así?"

Pero Casandra es libre para elegir cómo enfrentar la muerte y la nobleza de su espíritu le da la entereza necesaria:

... τλήσομαι τὸ κατθανεῖν.

(Esq. Ag., v. 1290)

"... soportaré la muerte".

Casandra, junto a la voluntad divina, pone la suya

de querer morir, y en este juego de lo humano y lo divino, encontramos el elemento trágico de Esquilo.

En Eurípides también vemos una interrogación retórica en la que se plantea, no su propio presente, sino la falta de sentido que tiene seguir prediciendo:

Ἄλλὰ γὰρ τί τοὺς Ὀδυσσεύως ἔξακοντίζω πόνους;

(Eur. *Tr.*, v. 444)

"Sin embargo, ¿por qué enumero las fatigas de Odiseo?"

También la joven se enfrenta con sus pertenencias:

ὦ στέψη τοῦ φιλιτάτου μοι θεῶν, ἀγάλματ' εὖια,  
χαίρειτ' · ἐκλέλοιψ' ἑορτίας. αἷς πάροιθ' ἠγαλλόμην.  
\*ιτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἐτ' οὔσ' ἀγνή χροά  
δῶ θοαῖς αὔραις ψέρεσθαί σοι τὰδ', ὧ μαντεῖϊ' ἀναξ.

(Eur. *Tr.*, vv. 451-4)

"¡Oh corona del más querido para mí de los dioses, hermosos ornamentos, adiós, he abandonado las fiestas por las que anteriormente me enorgullecía. Id de mi cuerpo, doy estas cosas a los vientos rápidos para que te sean llevadas a ti, oh rey adivino!"

Cassandra se desprende de lo que la identifica con el dios y también, personificando estas cosas, se dirige a ellas. Pero si en Esquilo este renunciamiento nos sugería un rebelarse contra su condición, en Eurípides vemos que no hay rencor en sus palabras. Es como si quemara otra etapa. Mantiene su vínculo afectivo con el dios y no lo culpa de su destino.

En Esquilo, la manifestación de la joven es simbólica y, a pesar del enfrentamiento que supone esta actitud, el autor tiene plena conciencia de lo establecido. Su accionar está animado con una elevada inspiración religiosa, mientras que en Eurípides, la ligereza desplaza a la solemnidad. La joven completamente humana desacraliza su decisión final.

Sin embargo, los extremos en ambos autores sirven de vínculo. Ambos están animados por una conciencia religiosa plasmada en la recreación de Casandra. Lo que ha variado en ellos no es la presencia o ausencia de lo divino, sino el enfoque del hombre frente a lo religioso.

Esquilo manifiesta un apoyo incondicional a la estructura religiosa tradicional. Eurípides concentra su atención en el devenir humano y sus consecuencias. Según Wilhelm Nestle, "...reemplazó la religión tradicional por la idea de una potencia activa e inmanente al mundo, entendiendo a ésta como la legalidad de la naturaleza obrando rectamente"<sup>5</sup>. Sus personajes no son producto del designio divino, sino que afrontan, desnudos, el destino como parte de su naturaleza, pero éste, según nos dice Dodds, por haber dejado de ser sobrenatural, no es menos misterioso y aterrador<sup>6</sup>.

## Conclusión

En Esquilo el lenguaje, rico en matices, comparaciones e imágenes, convierte sus discursos en algo simbólico y religioso. La sintaxis más bien desordenada, el predominio de un estilo nominal reproducen los estados de trance. Las alucinaciones y los oráculos son los 'resortes dramáticos' que gobiernan la acción.

El lenguaje de Eurípides, menos ampuloso, logra el predominio de la acción sobre la expresión simbólica. La sintaxis está organizada racionalmente para una demostración final. Las referencias permanentes de Casandra a quienes la rodean, muestran un personaje más real.

La presencia de lo divino invade la atmósfera de Esquilo y sus personajes conviven con esta idea. La distancia

---

5 Wilhelm NESTLE. Historia del espíritu griego. Barcelona, Ariel, 1961, p. 167 y ss.

6 E. R. DODDS. Los griegos y lo irracional. Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 79.

entre uno y otro mundo no es tal y Casandra media entre ambos. Ella participa de los dos y no pertenece a ninguno. La participación se manifiesta a través de estados momentáneos de lucidez divina frente a otros de cordura terrena.

En Eurípides la piedad retrocede y, de la aceptación incondicional de lo divino, se pasa a un análisis racional de su presencia. La locura de Casandra no aparece como estados de trance producidos por lo divino, sino como algo permanente y humano. Ya no es un títere en manos del dios, sino un ser humano que libra su propia batalla.

Esquilo pretende plasmar lo inefable de la experiencia religiosa; Eurípides, con los recuerdos aún vivos de la masacre de Melos, quiere demostrar lo inútil de una guerra.

Las dos Casandras están solas. La una, por su condición de mediadora entre los dos mundos, y, al mismo tiempo, por no pertenecer a ninguno. La otra, por analizar crudamente su época histórica. Las dos se despojan de todos los ornamentos que la vinculan con Apolo, pero mientras que en una este renunciamiento marca la elección entre los dos mundos, en la otra destaca la comprensión de su destino final.

Los hechos que rodearon a ambos autores influyeron en la cosmovisión de cada uno. Esquilo, producto de una época en que Atenas y la tragedia llegaron a su esplendor, apoyaba incondicionalmente lo establecido. Sus tragedias, cuya función básicamente era educadora, advertían la absoluta sumisión al ordenado por los dioses como única posibilidad de convivencia ordenada.

Eurípides, influido por los sofistas, se vio sumergido en un mundo de contradicciones. Sin interés por la función didascálica de sus tragedias, plasmaba su propio sentir: el del hombre que va creciendo con sus contradicciones y aciertos. La imagen de Casandra ha descendido para mostrarse como un ser en lucha y permanente cambio.

El personaje los acerca, no como escritores trágicos, sino como hombres. La soledad de Casandra refleja el aislamiento que, con diferentes circunstancias, padecieron los dos poetas: pues el destino los colocó en la esfera de aquellos que analizan con lucidez profética su presente y, por esta

razón, son incomprendidos por sus contemporáneos y condenados a la soledad.

Frente a la idea de justicia reparadora de Esquilo, Eurípides contrapuso la fuerza inexorable del destino humano. La decisión final de las dos Casandras muestra a ambos autores con una conciencia religiosa enmarcada en épocas diferentes.

***RESEÑAS***

Rachel AELION. *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*. Paris. Société d'Edition "Les Belles Lettres". 1986. 264 pp.

Obra póstuma de Rachel AELION, publicada como homenaje por un grupo de amigos y discípulos, este libro es una continuación, en ciertos aspectos, de la tesis doctoral que la autora publicó bajo el título de *Euripide Héritier d'Eschyle*. Paris. Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1983. 358 y 440 pp. Si allí se estudiaban en forma minuciosa las obras de Eurípides (tanto las que conservamos completas cuanto las que sólo tenemos a partir de fragmentos) en su relación con los textos esquileos que les han servido de modelos, aquí intentaré retomar la consideración de la obra euripídea, pero tomando como punto de partida algunos grandes mitos heroicos que le permitirán agrupar ciertos textos que, por no estar directamente concernidos con Esquilo, habían quedado fuera de consideración en su trabajo previo. Es por ello que algunos de los grandes mitos heroicos (como el de Heracles o el del ciclo de Troya) no son estudiados en esa obra: su tratamiento fue motivo de un análisis particular en su tesis previa, y por ello no se justifica una reincidencia.

En la breve introducción, además de justificar esta

selección temática, la autora explicita lo que constituirá su modo de trabajo: la reconstrucción de los grandes ciclos míticos a partir de la consideración conjunta tanto de las obras conservadas cuanto de los restos que han sobrevivido de los grandes monumentos del teatro clásico. En este esfuerzo por reconstruir el plan general de una tragedia perdida (a partir de versos aislados y de indicaciones y análisis deducidos de testimonios indirectos) radica el valor del trabajo de la autora: como un arqueólogo, ella une los fragmentos, los arregla, los mueve, ensaya, hace suposiciones y, a partir de lo que tiene, imagina lo que podía ser el monumento (la obra) intacto. Ella misma reconoce que el trabajo no es definitivo: pero, indudablemente, constituye un avance que siempre suscitará nuevos desafíos y nuevas reconstrucciones.

El libro está constituido por cinco capítulos: en el primero estudia los mitos del ciclo tebano; en el segundo, el mito de los argonautas; en el tercero, el mito de Perseo; en el cuarto, el mito de Belerofonte; y en el quinto, los mitos áticos. En todos los casos, los capítulos están subdivididos de acuerdo con las instancias argumentales de la progresión narrativa del mito considerado en su totalidad.

De este modo, el primer capítulo nos llevará por la fundación de Tebas y los comienzos de la nueva ciudad (a través de obras como *Fenicias*, la pérdida Antíope y *Lus Bucantes*); el tema de Edipo se reconstruye también a partir de *Fenicias* y de los perdidos Crisipo y Edipo; el tema mítico de los hijos de Edipo se va siguiendo, en sus distintas instancias argumentales, a través de *Fenicias* y de la pérdida Antígona de Eurípides; finalmente, los mitos que de algún modo están en relación con el ciclo tebano se analizan de manera pormenorizada de acuerdo con la siguiente agrupación: las expediciones argivas contra Tebas (la expedición de los siete, personajes como Tideo, Amfiarao y Adrasto, el tema de la sepultura de los muertos y la expedición de los epígonos); el mito de Heracles (Heracles como héroe tebano y la historia aparentemente inventada por Eurípides de Lico, el usurpador asesino de Creonte); el papel que dentro de este ciclo desempeña Creonte (Creonte y su reinado, el sacrificio de Meneceo y Hemón); finalmente,

el tema de los hijos de Cadmos y su relación con el mito de Dionisos (Semele y Agave por un lado, Autonoe y Acteón por otro, Ino, finalmente, y sus relaciones con el mito de Dionisos). Los datos que permiten reconstruir esta estructura argumental del mito se van espigando en obras de distinta naturaleza, mereciendo un lugar especial aquellos fragmentos de obras perdidas de nuestro autor. El capítulo se cierra con una conclusión que analiza la dificultad para una adecuada interpretación de la complejidad de los mitos tebanos y la importancia que adquiere la obra de Eurípides para el estudio de estos mitos.

En el segundo capítulo, que, como dijimos, estudia el mito de los argonautas, la autora analiza el tema, primeramente, a partir de sus fuentes: antes de los trágicos y en la obra de los trágicos (mereciendo especial atención la *Medea* y la perdida *Hipsipila*); luego analiza los tres estadios argumentales del mito: Frixos y el vellocino de oro (con importantes referencias a los perdidos *Frixos A* y *B* de Eurípides), el retorno de Jasón a Yolcos (con las *Peliades* de Eurípides) y las prolongaciones del mito, con sus referencias a *Medea* y *Jasón* en *Corinto*. En la conclusión del capítulo, la autora muestra la elaboración compleja que ha sufrido el tema mítico, y el modo en que el poeta ha prestado especial atención a los personajes que pone sobre la escena: figuras femeninas en primer lugar (*Medea*, *Ino*, *Alcestes*, *Hipsipila* y *Eurípides*); al lado de ellas, las víctimas masculinas como *Athamas* y *Jasón*, *Frixos* y *Anfiarao*.

En el tercer capítulo, la autora rastrea los distintos acontecimientos de la historia de *Perseo*: su nacimiento (con especial referencia a la *Danae* perdida), la llegada a *Sérifos*, su encuentro con la gorgona (estudiando el episodio desde *Hesíodo* y *Píndaro* hasta *Esquilo*, para terminar en el perdido *Dictis* de Eurípides), la muerte de *Acrisios* y el tema de *Perseo* y *Andrómeda*. En la conclusión, la autora destaca que lo que le ha interesado a Eurípides no es ni este mito original con los múltiples elementos rituales que pueden distinguirse, ni el cuento maravilloso con sus objetos mágicos, sino que lo que él ha rescatado es sobre todo el aspecto humano del mito. La dignidad de los perso-

najes y el nacimiento del amor entre los jóvenes habrían merecido sus más genuinos esfuerzos.

En el cuarto capítulo, el mito de Belerofonte es estudiado históricamente, desde sus primeros tratamientos literarios, pasando por el perdido lobates de Sófocles, hasta terminar con dos completas reconstrucciones de lo que constituyeron la Estenobea y el Belerofonte de Eurípides. En la conclusión, la autora muestra que más que los aspectos espectaculares de este mito, el interés del trágico habría estado puesto en la presentación de los personajes: una Estenobea devenida el tipo de la mujer perversa, y un Belerofonte constituido en el tipo del héroe que se rebela y expresa la amargura del justo cuando se cansa de la injusticia.

En el quinto capítulo se estudian tres mitos áticos: el de Erecteo (con un interesante ensayo de reconstrucción de la tragedia perdida), el de Ión y el de Teseo (abundantemente retomado por el autor en obras perdidas como el Egeo, el Teseo, el Skirón y la Alope, además de las conservadas *Hipólito*, *Suplicantes*, *Heraclidas* y *Heracles*). En la conclusión de autora destaca el carácter patriótico que adquieren estas obras áticas de Eurípides, planteado fundamentalmente a partir de la imagen idealizada del héroe que se encuentra en cada una de ellas.

En la conclusión general de la obra, la autora muestra la utilidad que estos mitos le han prestado a Eurípides: algunos le dan la ocasión de expresar su ideal democrático y pacifista, otros su inquietud sobre la condición humana y sobre las relaciones entre los hombres y los dioses. Estas conclusiones, en la misma línea que las expresadas por la autora en un artículo acerca de la técnica dramática de Eurípides y su concepción del destino humano, junto con las obtenidas en su otro libro acerca de Eurípides y su reelaboración de los temas esquileos, constituyen una elaborada, documentada y profunda visión estructurada en forma de modelo interpretativo que reconstruya el secreto del arte creativo del último de los trágicos: indispensable lectura para cualquiera que desee volver a conmoverse.

a través de los siglos, con la obra de un poeta que vuelve  
a suscitar las más encontradas pasiones.

*Juan Tobías Napoli*

**Pierre GRIMAL. *Cicerón*. Trad. de la edición francesa del año 1984, prólogo y notas de Hugo Bauzá. Buenos Aires. Carlos Lohle. 1990. 127 pp.**

Pierre Grimal refleja en este libro de lectura muy agradable su habitual capacidad. En él se propone, y lo logra, desnudar la polifacética personalidad de Cicerón a través de su biografía y del comentario de sus numerosas obras. Su intención es demostrar que la cultura de Occidente no hubiera llegado a ser lo que es, sin Cicerón. Mientras va relatando la vida del gran orador latino, Grimal nos habla de la idoneidad profesional de Cicerón no alcanzada por muchos oradores y va comentando sus libros con diferente profundidad. La riqueza y la diversidad de su obra nunca ha dejado de sorprender, no sólo por la cantidad de artes y conocimientos que domina, sino también porque esto lo hizo sin dejar de lado su actividad política. Realmente Cicerón juega un papel muy importante en la República que le da su inmortalidad. Su vida fue coherente con esto: en medio de los grandes problemas que enfrentó, siempre fue un republicano tradicionalista, pero, destaca Grimal su aproximación a una concepción monárquica respecto a la conducción del Estado, lo fue por su acercamiento a las doctrinas filosóficas helenísticas.

Integran esta edición abreviada de la que se publicó hace cuatro años: un prólogo, una introducción, ocho capítulos, una bibliografía sumaria que se completa con los otros títulos que se agregan en las notas y finaliza con un listado de unas cuarenta y tres obras del autor.

El profesor Bauzá, en el prólogo, nos presenta un resumen del contenido de esta obra en la que se destaca, además de la probidad de Cicerón, su clarividencia, moderación, justicia y fidelidad, virtudes que se condensan en un sentimiento profundo en pro de la defensa y engrandecimiento de su patria y la importancia de su correspondencia para adentrarnos en su alma en los momentos claves de su existencia.

El capítulo I: *Las raíces profundas*. Presenta la influencia telúrica de su Arpino natal: Cicerón siempre permaneció fiel a sus orígenes campesinos y al sentido de las jerarquías sociales. También le debe a Arpino su *humanitas* y su naturaleza amable.

El capítulo II: *El niño prodigio*. Relata los presagios en que se anunciaron los grandes servicios que prestaría a su patria. Este niño prodigio se interesó primero por la poesía: *Glauco Marino*, hoy perdida y *Los alciones*. Su traducción de los *Fenómenos* de Arato ejerció gran influencia en Virgilio y Lucrecio. Después de su consulado escribió un poema: *Sobre su consulado*, del que quedan algunos versos. Grimal, siguiendo a Plutarco, afirma que Cicerón hubiera sido el más grande poeta de Roma si después de él no hubiera venido Catulo, Lucrecio y sobre todo Virgilio. También dentro de la poesía escribió su epopeya histórica *Marius*, a los 19 años. Lo que retendremos de su poesía, dice Grimal, "es la sensibilidad de la que nos da testimonio, una sensibilidad de niño, de adolescente, que domina su obra oratoria también".

En esa etapa de su vida, fue oyente del filósofo Filón, quien concilia en Cicerón el culto a la belleza verbal y el amor al poder y la gloria que confiere la palabra en la ciudad, nunca las armas.

El capítulo III: *La violencia y las armas*. Trata de las diferentes clases sociales y los conflictos entre ellas

que perturbaron la vida pública y provocaron la caída de la República. Este período corresponde a la infancia y juventud de Cicerón. Escribe *De inventione*, traduce el *Económico* de Jenofonte y los diálogos de Platón. Esto culmina, 30 años después, con su trilogía de los diálogos sobre retórica: *Brutus*, *De oratore* y *Orator*. En el año 81 obtiene su primer éxito como orador con la defensa de P. Quintio y luego la de Sexto Roscio de Ameria. Cuando llega a la edad legal, obtiene la cuestura. El y Hortensio son los oradores más famosos; sus debates y diálogos proseguirán hasta la muerte de Hortensio.

El capítulo IV: *De las Verrinas al consulado*. Comienza con el comentario de su discurso en favor del actor Q. Roscio que nos permite informarnos sobre el mundo de los negocios. En el año 76, obtiene su primera magistratura; fue enviado a Sicilia donde cumple una tarea muy importante con el envío de trigo a Roma. Su conducta no presenta la bella actitud de Catón, pero es más humana. De regreso a Roma, forma parte del senado como antiguo cuestor y retoma sus actividades de abogado. Pocos discursos quedan de esa época. El más importante es el pronunciado contra Verres. Marca todos los crímenes de Verres y se funda en el derecho reconocido a las provincias de arrastrar hasta la justicia a los malos gobernantes. Verres fue condenado, pero logra salvar su cuantiosa fortuna con su exilio voluntario. Los cinco discursos de la Segunda Acción no fueron nunca pronunciados porque ya había obtenido Cicerón la condena de Verres, pero fueron conocidos por sus contemporáneos y a ellos se debe, en gran medida, la modificación del sistema judicial.

Trata también del discurso pronunciado en la defensa de A. Cluencio Avito en el que presenta una horrorosa imagen de la alta burguesía de Larino.

En el año 67 pronuncia su primer discurso propiamente político: *Pro lege Manilia*. Termina el capítulo con su elección de cónsul en el año 64.

El capítulo V: *Del consulado al exilio*. Comenta sus "arengas consulares" en las que se incluyen sólo aquellas que tienen carácter político y se excluyen los discursos jurídicos. Grimal se detiene en el *Pro Rubirio*, *Las Catili-*

*narius* y el *Pro Archia*. Después de su consulado permanece ausente de Roma durante tres meses y cuando vuelve emprende la defensa de su amigo L. Flaco. La gloria que obtiene es efímera, pues César decide abatirlo cuando Cicerón no acepta el cargo que le propuso y para esto se vale de Clodio, quien presenta el proyecto de *capite civium* en el que se señala a Cicerón sin nombrarlo. La aprobación de esta ley significa el exilio de Cicerón, pues la misma indicaba que todo ciudadano que hubiese matado a otro ilegalmente sería "prohibido del fuego y del agua". A esta ley se le agregó otra: de *exilio Ciceronis*. Cicerón se alejó. Sus cartas nos muestran a un Cicerón esperanzado. Por instigación de Pompeyo se pide la vuelta de Cicerón y finalmente con la aprobación de los comicios centuriales, se permite el regreso triunfal de Cicerón. Al volver al senado, hizo votar un senado-consulta confiando a Pompeyo el cuidado de reorganizar la ciudad. Esto era lo que Pompeyo deseaba ardientemente.

El capítulo VI: *Del retorno del exilio a la guerra civil*. Cuenta cómo, desde el regreso de su exilio, elogió a Pompeyo llamándolo *Princeps*, disminuyendo con esto a César. La rivalidad de ambos lleva a la guerra civil. Recuerda la gran actividad de Cicerón como abogado en el año 56. Escribe los tres libros *De Oratore*, obra que Grimal analiza detenidamente. Temiendo que le sea otorgada la dictadura a Pompeyo, escribe su diálogo *Sobre la República*, obra que Cicerón consideraba como muy importante. En ella late un sentimiento: el odio a los tiranos. En el año 53 es admitido en el colegio de los augures, experiencia que vuelca en su tratado *Sobre la adivinación*; luego escribe el *Pro Milone*. Cicerón, que había seguido a Pompeyo, no participa de la batalla de Farsalia. La nobleza de César le permite volver a Roma, pero está alejado de su familia. Había perdido "la posibilidad de usar su prestigio de orador al servicio de una república que, a sus ojos, no existía más".

El capítulo VII: *De la guerra civil a la proscripción*. En este período, Cicerón defiende a dos pompeyanos: Marcelo y Q. Ligario y también al rey Deyótaro, acusado de querer asesinar a César. Luego escribe el tratado *Sobre las leyes*, donde se propone ubicar el conjunto de leyes que comportan

la jurisprudencia romana. También es de esta época su *Elogio a Catón* que fue respondido por César con su *Anticatón*, en el que reconoce que la elocuencia de Cicerón es superior a la suya<sup>1</sup>. Su gran obra fue *Bruto* donde traza la historia de la elocuencia en Roma desde los orígenes hasta su época. Después escribe un pequeño tratado: *Las paradojas de los estoicos*. Viene luego el *Orador*, que es la tercera de sus grandes obras consagradas a la elocuencia. Hay que agregar una obra pequeña: *Acercu del mejor género de oradores* y se completan sus obras dedicadas a la retórica con su *Divisiones del arte oratoria* y los *Tópicos*.

Su vida privada se agita: divorciado de Terencia, se casa con Publilia, una rica heredera; en el año 45 moría su hija. Descuida a su esposa y pronto se separa de ella. Pero encuentra alivio en la Filosofía. Escribe una *Consolación* dedicada a sí mismo y prosigue con la redacción de un *corpus* filosófico que comienza con una *Exhortación a la filosofía*, su *Hortensius*, *Primeras Académicas*, dos libros: *Catulus* y *Lucillus*. A estos años corresponden también *Del sumo bien y del sumo mal*, las *Tusculanas*, *Acercu de la naturaleza de los dioses*, *Sobre la udivinación*, que continúa el anterior. En el año 44 también va a componer muchos libros de filosofía: *Catón el Antiguo* o *Acercu de la vejez*, luego *Laelius* o *Acercu de la Amistad*, *Los deberes* y *Sobre la gloria*.

El asesinato de César lo regocijó. Antonio pretendía suceder a César. Cicerón se opone a éste y escribe lo que él mismo Cicerón llamó *Filípicas*, en las que se propone impedir que Antonio reviva la "tiranía" de César; Cicerón toma parte por Octavio que decide reivindicar su herencia y se convierte en rival de Antonio. Finalmente se forma un triunvirato integrado por Octavio, Antonio y Lépido, quienes proscriben a Cicerón. Un centurión a quien Cicerón había defendido contra una acusación de parricidio, lo mata cortándole cabeza y manos, como lo había dispuesto Antonio. Muerto Cicerón, Antonio declaró el fin de las proscripciones; a tal punto estaba convencido de que de la elocuencia de Cicerón dependía la libertad.

---

<sup>1</sup> M. P. Catón el Joven, enemigo de César, se suicidó para no aceptar su perdón.

El capítulo VIII: *Cicerón frente a la historia*, es el más breve. El autor nos dice que Cicerón ocupó un lugar considerable en los acontecimientos que acompañaron el fin de la República. Él siempre quiso mantenerse en la legalidad. Para él era necesario instituir una autoridad superior que garantizara el libre funcionamiento de las leyes; para esto se apoya en la tradición romana de la *auctoritas* y en la griega que justificaba la monarquía, pero siempre el jefe debe someterse a la ley. Opinaba que los verdaderos hombres de Estado deben ser oradores inspirados por estas virtudes: prudencia, justicia, coraje y moderación, aunque el carisma de la victoria militar también era necesario. En este modelo se inspirará Octavio. Su idea del hombre de Estado se impondrá y permanecerá viva tanto tiempo como haya emperadores en Roma. Nada después de Cicerón fue semejante a como lo había sido antes de él. Quintiliano, Boecio, Minucio Félix, San Agustín y otros lo aceptaron, pero, concluye Grimal: "La historia de la supervivencia de Cicerón resta todavía por escribirse; pero el número infinito de pensadores que ha inspirado y las obras que llevan su sello, evidencian, hasta el presente, que el orador de Arpino es uno de aquéllos que ha contribuido poderosamente a construir el pensamiento de Occidente" (p. 119).

Corresponde señalar que hay algunos errores, posiblemente de imprenta, como: "el rey númera Yugarta" por Yugurta (pág. 20); "salvado Roma" por "salvada Roma" (pág. 20); "esa jerarquías" por "esas jerarquías" (pág. 21); "concecuencia" por "consecuencias" (pág. 59); "Didoto" por "Diodoto" (pág. 40); "Dioniso" por "Dionisio" (pág. 105). En la página 58 "Hábito" por "Avito", error que no sabemos si corresponde al traductor o al autor ya que no nos ha sido posible conseguir el original. Así también en la página 69 "vixerunt" ha sido traducido por "han vencido", cuando lo correcto es "han vivido". En la página 101 dice: "Durante fines del 45 y comienzos del 46, Cicerón va de finca en finca...", debió decir: "fines del 46 y comienzos del 45" ya que estos años son antes de Jesucristo.

En la página 54 dice: "El dictador había disminuido la importancia de los tribunos de la plebe. Se esfuerza

por restablecerlos en sus anteriores derechos (lo que será hecho en el 70)". Resulta ambiguo su contenido.

*Lucrecia Bracelis*

Pierre GRIMAL. *La mitología griega*. Trad. de Félix A. Pardo Vallejo. Barcelona, Paidós Studio, 1989. 126 pp., 19 x 12,50 cm. Tapa: Julio Vivas.

En esta obra, accesible aun al lector más novel, el prestigioso investigador Pierre Grimal expone sobre la materia mítica helénica, haciendo hincapié en la interpretación, sucinta pero oportuna, de esta fascinante temática.

La introducción, "El mito en el pensamiento de los antiguos griegos", comienza sin rodeos con la definición de "mitología" griega, su caracterización más importante -modo de acercamiento a la realidad, distinto del λόγος, aceptación por un acto de fe, inserción en todas las actividades del espíritu, por ejemplo- y con la agrupación de tan variado y piástico contenido en tres categorías: mitos teocosmogónicos, relatos heroicos y leyendas o "novelas", que ejemplifica y detalla también en el primer capítulo. En éste, "Mitos y mitología", reflexiona acerca de los orígenes diversos de los mismos y sobre su evolución según condiciones históricas y étnicas. Hecateo, Ferécides de Atenas, Helánico de Mitilene, Eratóstenes de Cirene, Nicandro, Apolodoro, Pausanias, Hesíodo, son recopiladores que intentan organizar en un conjunto coherente esta *concepción viva y, por ende, creativa, múltiple y cambiante*.

Los títulos de los capítulos siguientes nos ubican en los contenidos específicos por abordar: "Los grandes mitos teogónicos", "El ciclo de los Olímpicos" y "Los grandes ciclos heroicos". Sintéticamente presenta personajes, aludiendo a sus rasgos sobresalientes, a episodios de que fueron protagonistas, a lugares y épocas de su accionar, todo registrado desde una óptica hermenéutica, que contempla la función, el valor y el alcance de cada relato.

En el capítulo quinto, "La vida de las leyendas", enumera tres estadios o momentos en el devenir de un mito: épico, trágico y, ocasionalmente, filosófico o "sofístico". Ejemplifica con Prometeo y con el relato de Troya, con especial mención de la figura de Filoctetes. Comenta elementos folclóricos comunes, como el abandono de enamoradas, serpientes o monstruos guardianes de tesoros, naves quemadas por cautivas, animales que cuidan y alimentan a niños. Analiza posibles núcleos generadores: o bien cuentos populares o bien un culto particular, a lo que denomina "prehistoria" de los mitos. Sostiene que el mérito mayor es la conversión de los personajes míticos al rango de "personas" (tal el caso de Aquiles), resultante de la acción épica. Después el estoicismo interpretará racionalmente el mito, al igual que Paléfato y Evémero, bien aceptados por el cristianismo.

El último capítulo, "Los mitos ante la ciencia moderna", resume diferentes posiciones frente al mito, como las de F. Max Müller, G. Frazer, G. Dumézil -a la que adhiere con mayor preferencia, aunque con ciertas objeciones- y la de psicólogos contemporáneos.

En todo el volumen Grimal enfatiza cuán *reacio a una clasificación absoluta y reduccionista es, por su misma naturaleza, el corpus mítico*. Su respeto a tal premisa es elogiable. La contratapa es elocuente al respecto: "Grimal se acerca al mito desde el más puro sentir platónico, deshaciendo tópicos y equívocos y otorgándole el valor epistémico que tanto Platón como Aristóteles, así como la tradición neoplatónica y la averroísta, le reconocieron por derecho propio".

*Elbia Haydée Difubio de Ruimondo*

**HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA.** Dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby. Tomo I. IMPERIO ROMANO Y ANTI-**GUEDAD TARDIA,** bajo la dirección de Paul Veyne. Buenos Aires, Aguilar, 1990. 415 pp.

El lector curioso, ávido de novedades, recorre rápidamente el exhibidor; de golpe, desde una cubierta, una pareja parece devorarse la mirada; es una pareja casi intemporal, no posa ni hace mímica. Interesado, el estudioso se acerca y descubre que se trata de la reproducción de una pintura mural, retrato de los propietarios de una casa de Pompeya, llamada de Terentius Neo, proveniente del 79 a. C.

El hombre y la mujer en cuestión muestran un libro, unas tablillas para escribir y un punzón, todos ellos atributos de una cultura con la que están familiarizados. Ellos son representantes de una grandeza: la del mundo greco-romano y han sido elegidos para invitar al lector a internarse en la lectura del Tomo I de la "Historia de la vida privada". Esta obra ya había sido publicada en 1985, con el título original de "Histoire de la vie privée", por Editions du Seuil, en París.

En el Prefacio a esta "Historia...", Georges Duby deja aclarado que, en un terreno completamente virgen,

en medio de una auténtica maraña, quienes acometieron esta vasta campaña debieron resignarse a ofrecer a los lectores un programa de investigaciones.

Además, aclara cuál es el concepto de "vida privada" que les ha interesado: es aquel que opone lo privado a lo público. Es un área particular, netamente delimitada, asignada a esa parte de la existencia que todos los idiomas denominan como privada; es un lugar familiar, doméstico, secreto, donde se encierra lo más precioso, lo que pertenece a uno mismo.

El concepto de privacidad ha ido evolucionando e, incluso, se ha diversificado: por eso, la ambición de esta obra es mostrar esos cambios, lentos o precipitados que, al filo de las épocas, han afectado la noción y los aspectos de la vida privada.

El plan de la "Historia..." abarca diez tomos, cuyos títulos son: Tomo I, "Imperio Romano y antigüedad tardía"; Tomo II, "La Alta Edad Media"; Tomo III, "Poder privado y poder público en la Europa feudal"; Tomo IV, "El individuo en la Europa feudal"; Tomo V, "El proceso de cambio en la sociedad del siglo XV a la sociedad del siglo XIX"; Tomo VI, "La comunidad, el Estado, la familia"; Tomo VII, "La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa"; Tomo VIII, "Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada"; Tomo IX, "La vida privada en el siglo XX"; Tomo X, "El siglo XX: diversidades culturales".

El primer tomo, cuyo contenido aquí nos ocupa, abarca desde César y Augusto hasta Carlomagno o el advenimiento de los Comnenos al trono de Constantinopla, o sea, comprende entre ocho y diez siglos de vida privada. No se hace un inventario acabado, sino que se han recortado algunos trozos más o menos coherentes.

Estos trozos o fragmentos son tres. El primero presenta al Imperio Romano durante el paganismo, con dos paneles: paganismo y cristianismo, articulados como un tránsito del "hombre cívico" al "hombre interior".

Se ocupa el segundo fragmento de la Alta Edad Media occidental y del Oriente bizantino.

El tercero se centra en la *domus*, a la que estudia minuciosamente, sobre todo en lo relativo a sus funciones, su arte y su vida.

Cree necesario Paul Veyne, en la "Introducción" de este primer tomo que él dirige, justificar la elección de Roma como punto de partida, en lugar de Grecia: "¿Por qué no los griegos? Pues porque los griegos están en Roma, son lo esencial de Roma; el Imperio romano no es otra cosa que la civilización helenística, en las manos brutales (...) de un aparato estatal de origen italiano".<sup>1</sup>

Es decir que los romanos, pueblo marginal, acaban por volverse griegos, como en el mundo contemporáneo el Japón se ha occidentalizado.

Precede al desarrollo del texto un mapa del vasto Imperio, en el cual se ha sacrificado la poesía de los nombres antiguos en aras de la practicidad de los modernos y en donde la escala toma como base que la velocidad de los viajes por tierra en aquella época oscilaba entre los treinta y sesenta kilómetros por día.

Luego, en un estilo no sólo ameno sino atractivo y accesible tanto para lectores especializados como para los simples amantes de conocimientos históricos, comienzan a desgajarse los capítulos de este primer fragmento, no numerados, sino denominados con frases llamativas, verdaderos indicios temáticos de su contenido: "Desde el vientre materno hasta el testamento", "El matrimonio", "Los esclavos", "La familia y sus libertos", "Donde la vida pública era privada", "Trabajo y descanso", "Patrimonio", "Censuras y utopías", "Placeres y excesos" y "Tranquilizaciones", unificados bajo el título general de "El Imperio Romano", a cargo de Paul Veyne.

Peter Brown es el responsable del segundo fragmento, intitulado "La Antigüedad tardía"; el hilo conductor de este ensayo viene dado, según palabras del propio autor, "por la manera en que se transformaron las vidas del individuo y la familia, sin excluir cuestiones tan íntimas como la

---

1 P. VEYNE, op. cit. I, p. 14.

percepción del propio cuerpo, todo ello relacionado con unos contextos sociales cambiantes que se encuentran ligados al nacimiento de formas nuevas de comunidad"<sup>2</sup>.

El paso del "hombre cívico" de la época antoniniana al buen cristiano de la Iglesia Católica medieval es muy complejo; semeja un río que, al serpentear, fuera bañando numerosas riberas y tocando temas tan íntimos y privados como el cambiante significado del matrimonio, de la sexualidad o de la desnudez.

Son temas aquí: "El elitismo pagano", "La nueva antropología", "La Iglesia", "El monacato", "Oriente y Occidente: la carne". El final de este ensayo deja a consideración de los lectores el dilucidar cuáles términos de la antítesis "hombre y ciudad" - "iglesia y mundo" han influido más en la creación de nuestra cultura occidental.

Completa este volumen un tercer fragmento a cargo de Yvon Thébert, titulado "Vida privada y arquitectura doméstica en el Africa romana". Se presenta aquí la vida privada a partir de las informaciones que puede proporcionar la arquitectura doméstica; el marco geográfico es limitado (el Africa romana) y la categoría de viviendas, muy precisa (el hábitat urbano de las clases dirigentes). La elección del Africa romana radica en que ella representa un campo de estudio privilegiado, pues es una de las provincias más importantes del Imperio.

Se centra este fragmento sobre tres grandes temas: la "Naturaleza de la arquitectura doméstica de las clases dirigentes", "Espacios 'privados' y 'públicos': los componentes de la domus" y el "Funcionamiento de la domus".

Este detenimiento en la consideración de la *domus* radica en que ella es, al mismo tiempo, sus muros y sus habitantes. En efecto, concluye Thébert su estudio afirmando que "... la idea de la domus hunde así sus raíces en todos los terrenos: reviste una dimensión religiosa, social y económica"<sup>3</sup>.

---

2 P. BROWN, *op. cit.* I, p. 230.

3 Y. THEBERT, *op. cit.* I, p. 399.

La obra queda completa con una bibliografía indicada para cada uno de los fragmentos, seguida por un índice onomástico, uno temático y uno de ilustraciones. Con respecto a estas últimas, cabe señalar su abundancia y diversidad, con un predominio de láminas en blanco y negro sobre las de color. Se trata de reproducciones nítidas a las que, las más de las veces, acompaña, amén de una referencia, una prolija explicación que enriquece y afianza el contenido del texto.

La impresión que nos deja este primer tomo de la "Historia de la vida privada" es la de una obra cuidada en cada faceta, en cuanto a fondo y a forma, profunda a la par que amena, que concreta acabadamente la excelente idea concebida por Michel Winock, de presentar a un público amplio una historia semejante.

*María del R. R. de Perotti*

Michael LYNN-GEORGE. *Epos: Word, Narrative and the Iliad*. Hong Kong, The Macmillan Press LTD, 1988. 301 pp.

La relectura de la épica homérica constituye un intento siempre renovado e interesante por las múltiples resonancias literarias que ella ha causado en la literatura occidental.

El libro de M. Lynn-George, profesor asistente de "Classics" en la Universidad de Alberta, Canadá, resulta particularmente interesante porque muestra la incorporación de los más recientes estudios críticos sobre épica homérica y además, porque desarrolla su interpretación a partir de las cuestiones de lenguaje y narración.

En el Prefacio, Lynn-George anticipa la composición de la obra en cuatro capítulos y justifica, en primer término, la iniciación del libro con un capítulo sobre *Odisea*, puesto que sostiene la necesidad de analizar *Ilíada* en conjunto con aquélla; en segundo término, considera los demás capítulos como una aproximación crítica a *Ilíada* absolutamente personal. El autor ha intentado también producir un estudio, no sólo accesible al especialista, sino a cualquier estudioso que estime la significación de *Ilíada* en la literatura universal.

Dentro del Prefacio se destacan los agradecimientos a quienes colaboraron en la redacción del libro, especialmente al King's College, en donde Lynn-George concibió la mayor parte del estudio cuando se desempeñó allí como Research Fellowship.

El enfoque personal de Lynn-George está expresado, en forma sintética, en el título del trabajo, el que resulta una anticipación de la vertebración de los capítulos. Cada capítulo concluye con una reflexión sobre palabra y narración que actúa como gozne con el contenido del capítulo siguiente. Los cantos o fragmentos analizados son generalmente pasajes muy discutidos de *Iliada* y se convierten en verdaderas claves de interpretación en el transcurso de la tarea crítica. La abundancia de epígrafes que encabezan capítulos o parte de los mismos, seleccionados, o bien de textos de crítica, o bien de la literatura universal; no sólo manifiestan la intención de Lynn-George de demostrar la influencia de *Iliada* en la posteridad sino también su renovada actualidad.

El capítulo 1, "Between Two Worlds", consta de cuatro partes. El autor traza un itinerario crítico que parte de la lectura filológica para discutir el problema de la temporalidad épica. La discusión se inicia con una consideración del estudio que Auerbach realiza en *Mimesis*, sobre el canto 19 de *Odisea*. Sigue luego el análisis del canto III de *Iliada* ("The View from the Wall") y del proemio del canto I de *Iliada* ("The plan of Zeus").

La bipartición expresada en el título del capítulo y sustentada como estructura narrativa significativa conduce al análisis del tiempo épico y de las funciones del lenguaje basadas en palabras opuestas, repetidas y contestadas.

El capítulo 2, "The Epic Theatre: the Language of Achilles", consta de siete partes que constituyen un novedoso estudio del discutido canto IX de *Iliada*. Lynn-George analiza este canto teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: por una parte, las cualidades dramáticas del canto IX ("The epic Theatre"), ya notadas desde antiguo por Aristóteles y Platón; por otra, las estructuras de significado creadas por la repetición de una misma palabra en contextos diferentes. La crítica a la "teoría de la oralidad" y la aplicación

de opiniones de Bachtin caracterizan el análisis de las respuestas de Aquiles. La propuesta de Lynn-George vincula *Epos* y *Kléos* para definir el mundo épico como una "cultura de Discurso", especialmente en los apartados titulados 'The possibility of return', 'The prison-house of language' y 'The drama of desire'.

En las dos partes restantes del capítulo 2, se aborda el análisis de fragmentos del discurso de Fénix (IX, 478-483; 485-495) y del discurso de los dones de Agamenón, referido por Odiseo (IX, 379-385) con el fin de interpretar el valor del espacio como "texto" y además para definir la modalidad narrativa de *Ilíada* como resultado de una técnica de repetición y desplazamiento.

El capítulo 3, "Mortal Loss and Epic Compensation", retoma la vinculación entre *Epos* y *Kléos* establecida en el capítulo 2. Los fragmentos IX, 411-416; XII, 310-321 y XXII, 297-304 resultan seleccionados para el análisis de nuevas vinculaciones temáticas de *Kléu* con *Kédeu*.

La nueva dupla conceptual *Kléu/Kédeu* se aplica también a los cantos IX y XIX para ratificar la posición del autor en favor de la unidad de *Ilíada*. Dicha posición se esclarece a partir de la asunción de la ilogicidad como característica de la épica, y también a partir de la discusión del trabajo de Page acerca de este problema.

La consideración del espacio como texto vuelve a formularse en el análisis de los cantos IX, 135 y ss. y XVIII, 495-508 en relación con el tema de la recompensa y la creación del escudo. Lynn-George ilumina nuevamente su punto de vista con aportes de Bachtin y Foucault.

El último apartado del capítulo 3, 'The death of Achilles, the fall of Troy', presenta una comparación entre el discurso de Helena (XXI, 522 y ss.) y el discurso de Fénix (IX, 524 y ss.) en cuanto al tratamiento del tiempo. La problemática del "distanciamiento" épico es vinculada a las características de la trama de *Ilíada*. El hecho de que *Ilíada* prescinda de dos hechos fundamentales, tales como la muerte de Aquiles y la caída de Troya, abastece el punto de vista de Lynn-George, quien considera inherente al poema la indefinida suspensión de la narración. Esta

argumentación constituye la conclusión del capítulo 3 y anticipa el análisis del capítulo 4 relativo al indefinido *séma* con el que se cierra *Ilíada*.

El capítulo 4, "The Homeless Journey", se compone de cinco partes y presenta un comentario exhaustivo del canto XXIV. El autor indaga particularmente en los significados de *Epos* y *patér* en tres pasajes capitales, los relativos al carro [XXIV, 266-274], la tienda [XXIV, 448-459] y la tumba [XXIV, 797-801].

Los dos apartados finales del capítulo 4, titulados 'The reserve of meaning' y 'The *séma*', concluyen el análisis de *Ilíada* propuesto por Lynn-George con la corroboración del sentido de las palabras. Las dos partes mencionadas establecen *séma* como signo, tumba y texto aplicándolo a diversos pasajes [XXIV, 650-690; XXII, 152-166; XXI, 300-306, 311-323]. De esta manera, el sentido total de *Ilíada* se explica por *séma* puesto que la palabra contiene la promesa de gloria y, simultáneamente, su realización. Lynn-George expresa su visión del poema como "self-sufficient totality" en la celebración de su propio presente.

Con el análisis de *séma*, el autor clausura su novedoso estudio de la épica homérica encarado a partir de los problemas de la palabra y la narración.

El libro se completa con notas a cada capítulo y una bibliografía seleccionada, que importa para la comprensión del enfoque crítico. Al mismo tiempo un Índice General de lugares y personas citadas y un índice de los pasajes de *Ilíada* y *Odisea* discutidos ponen de manifiesto la utilidad de la obra para quien quiera profundizar en la épica homérica siempre vigente.

*Graciela Cristina Zecchin de Fusuno*

**Gregor MAURACH. *Enchiridion Poeticum. Introduzione alla lingua poetica latina. Con cretomazia commentata.* Ed. italiana a cura di Dante Nardo. Trad. italiana de Renato Cavedon. Brescia. Paideia Editrice. 1990. 302 pp.**

"la retórica es la dimensión amorosa del escribir"

R. Barthes

La Editorial Paideia de Brescia ha publicado un nuevo compendio de las figuras retóricas que nutren la poesía latina. Este apunta a la finalidad por cierto "ideal", como sostiene su autor, de "escribir un libro que catalogue sistemáticamente los medios artísticos de la lengua poética de modo tal que, ya generales ya particulares, reúnan todos los órdenes que reflejan los hechos de lengua [...] para hacer comprensibles los matices e intensificaciones en su íntima necesidad histórica, vale decir, la necesidad de la voluntad estilística" (pág. 15).

Advierte el Prof. Maurach que en los estudios en torno a la retórica clásica prevalece la dimensión diacrónica en detrimento de una visión sincrónica desde cuya perspectiva, "en el interior de la clasificación sistemática, la trans-

formación devenga evidenciada y representada en su condicionamiento" (pág. 17), que no es otro que la voluntad estilística que la engendra. De allí que pretenda aunar la tendencia histórica tradicional con la concepción de la lengua poética, que sostiene R. Jakobson, como una unidad dentro de la cual cada hecho supone la confrontación de tres momentos: la tradición poética disponible, la lengua práctica del presente y la tendencia poética personal. Según la primera corriente, Maurach observa la evolución de las formas y de acuerdo con la segunda, establece el ordenamiento de la materia con que trabaja.

Antes de comenzar con esta tarea, deslinda la función de la retórica y de la poética: si bien ambas cautivan a su receptor, la retórica -así lo entiende Cicerón (*De or.*, I, 70)- está obligada a resultar comprensible en cada artificio retórico o figurativo; la poética, en cambio, se funda en "el principio de la ruptura de la norma de expectativa" (pág. 19-20 en cita de R. Klopfer, *Poetik und Linguistik*, UTB 366, 1975). Para lograrlo, la poética busca dirigirse a lo emocional (alcanzar la participación afectiva), seducir mediante el descubrimiento del sentido oculto en el extrañamiento de la palabra y suscitar imágenes a través de las cuales el lector debe hacer propio el concepto.

Este triple haz de funciones permite al autor organizar el *corpus figurae* en el siguiente esquema:

- . a) Figuras de refuerzo: despiertan o mueven las emociones
- . b) Figuras de clarificación: desautomatizan el mecanismo de intelección al velar el concepto
- . c) Figuras de adquisición de sentido: apelan a la potencia imaginativa y sensorial del receptor.

Según G. Maurach, el mecanismo poético de producción de imágenes se apoya en lo que viene traducido como *sfumatura*, el matiz, la variante de una imagen universal primera en imágenes particulares sucedáneas. El que esta *sfumatura* se exprese como exceso o defecto -en el plano

del significante o del significado- determina la inclusión de una figura dentro del orden tripartito arriba mencionado. Las figuras se agrupan, pues, en virtud de que constituyan un "más", un "menos" o un "diverso" grado de variación semántica en relación con la expectativa del lector.

El libro consta de una Advertencia Preliminar, una parte sistemática -con la introducción y clasificación de las figuras-, una crestomatía comentada -ejercicios de preguntas y respuestas para aplicar los conceptos de la parte anterior en textos de Virgilio, Catulo, Horacio, Ovidio y Estacio-, un Apéndice -ejemplos de organización de textos latinos según sus signos de articulación estructural- y dos buenos índices de conceptos y ejemplos.

A diferencia de otros manuales de retórica -tradicionales o no-, el que aquí nos ocupa tiene la virtud de vivificar la materia tratada con una explicación contextual y textual de los casos que ilustran las nociones teóricas. Además, una bibliografía al día informa sobre autores y textos, lo cual es no poco auxilio a la hora de trabajar la literatura latina en sus fuentes.

A la vivacidad de la exposición y la seriedad documental de su trabajo, el Prof. Maurach suma, como buen lector que es, un espontáneo entusiasmo por la belleza sugerente y fresca de la palabra poética.

Sin restar mérito a lo ingente de la tarea, hay que señalar algunas imprecisiones que se destizan en ella. Por ejemplo, los conceptos "*sfumatura*", "más", "menos" y "diverso", que sostienen la clasificación en cada apartado, no han sido definidos de manera explícita; con su determinación clara, estas nociones iluminarían sin margen de error la comprensión cabal del manual. Sorprende también que algunas figuras que utiliza en la crestomatía como el hipérbaton, el quiasmo, el asíndeton, la paronomasia o la aliteración, hayan sido excluidas de la parte sistemática sin dar las razones de tal exclusión. Y resulta en verdad extraño que el Apéndice final -que por lo demás completa el cuadro de figuras al mostrar cómo se organizan estructuralmente algunos textos latinos- carezca también de una aclaración

explícita que lo incluya en el orden anterior, con lo que, pienso, hubiera subrayado su importancia.

Sin superar la transparente solvencia de J. Marouzeau (*Traité de Stylistique Latine*, Paris, 1946) y a distancia de una revisión absoluta de los criterios científicos [Cf. Le groupe M. *Rhétorique générale*, Paris, 1970], el Prof. Maurach supera las limitaciones históricas de ambos en su esfuerzo por conciliar el pasado y el presente de la investigación retórica en el campo de la poesía latina. Por lo demás y lo que reviste mayor importancia, el manual es una muy buena síntesis de las particularidades sobresalientes de la lengua poética latina que brinda, con el repertorio clásico de figuras y tropos, un campo textual y crítico rico en datos útiles a quien estudia y enseña los antiguos poemas del Lacio.

*María C. Salatino de Zubiría*

Alfredo J. SCHROEDER- Alberto J. VACCARO. *Breve historia de la literatura latina*. Buenos Aires, Claridad S. A., 1990. 322pp.

La *Breve historia de la literatura latina* de los profesores Schroeder y Vaccaro que acaba de publicar Editorial Claridad comienza con una explicación general sobre el origen legendario e histórico de Roma, su ubicación geográfica, las características de los primitivos habitantes y de su lengua.

Los seis capítulos siguientes presentan un panorama general de la literatura latina desde sus comienzos hasta la decadencia pagana.

El capítulo II se refiere exclusivamente a la literatura prehelénica. Es una simple mención de sus manifestaciones sin profundizar en cada una en particular, como corresponde a un breviario.

Los capítulos III al VII incluyen el comentario de los autores y obras comprendidos entre el Apogeo de la República y la caída del Imperio.

Cada uno de ellos ha sido subdividido en dos partes: una, dedicada a las manifestaciones en prosa y otra a las realizadas en verso.

El capítulo VI toma conjuntamente prosa y verso porque comenta a los autores que cultivaron ambas formas.

La obra, de lenguaje sencillo y amena lectura es accesible a lectores poco versados en el tema. El orden cronológico contribuye con la claridad que los autores se propusieron en esta ocasión.

Cuando el caso lo requiere, hay una explicación del género, la escuela o período al que pertenece el autor.

Las notas a pie de página y las citas son claras y precisas. No son abundantes, sino más bien las indispensables para no distraer al lector de la línea principal de lectura. En las citas, cuando se trata de bibliografía en lengua extranjera, las mismas han sido traducidas al castellano por los profesores Schroeder y Vaccaro.

Al final de la obra se añade una bibliografía. La misma ha sido dividida en: General, Especial, acerca de géneros, períodos o escuelas, y Particular, sobre autores no suficientemente considerados en la bibliografía expuesta en la sección Especial.

Posteriormente figura un Índice de autores y obras anónimas tratados. El mismo tiene entrada doble en caso de nombres compuestos que el lector pudiera buscar de dos maneras diferentes.

El método, la organización y el estilo de esta historia responden a las necesidades tanto de un lector versado en el tema como de un neófito. En el primer caso porque mejora su ubicación en el tiempo histórico y facilita aprehender temas fundamentales. En el segundo caso porque una explicación sencilla, le permite adquirir un claro panorama de la literatura latina y valorar el pasado clásico romano.

*Iris Ada Quiero*

## ***NOTAS*** \*

\* Esta sección de Notas debió preceder en nuestra Revista a la sección de Reseñas.

## SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

*Federico Nietzsche*

Quiero comenzar por la confesión de que se me ha vuelto muy difícil, en relación con la tragedia griega, alcanzar una emoción pura y originaria, que verdaderamente toque a la tragedia en cuanto obra de arte; una emoción a la que ante todo quisiera llamar "sincera". Pues ahora todo se confabula, desde el vamos, para que el joven, ansioso de lanzar finalmente una mirada sobre ese mundo prodigioso al que se le tributan elogios ilimitados, caiga en la red de una admiración a la que habría que calificar de poco sincera. Disimula temeroso ante sí mismo la primera impresión casi desagradable de extrañeza y frialdad, pues quisiera admirar a cualquier precio eso cuyo canto de triunfo viene resonando desde la Antigüedad hasta este momento en que el joven vive. En tal necesidad de admirar transforma, inconscientemente, ese objeto que lo ha impresionado de modo tan extraño, con la fuerza de una frágil ilusión: acaso mantiene la vista inmóvil sobre aquellas escenas en las que advierte un parentesco con Shakespeare y mide, tal vez, por la impresión que le produce la escena esquileica de Casandra, toda la tragedia antigua; o se demora en la

estructura de los dramas de Sófocles, feliz de reconocer ahí leyes según las cuales todavía hoy (hasta no hace poco) crea y compone el autor dramático. Otro, a su vez, puede incluso llegar a percibir la oposición frente a aquel mundo mítico, más frío y áspero, con cierto encanto "sentimental", en tanto que las naturalezas menos dotadas se darán por satisfechas, aquí como en otra parte, con lo material, esto es, se recrearán, en parte, con la historia representada o permanecerán subyugadas, si se quiere, por palabras y pensamientos sueltos, o por esquemas métricos, o hasta por pasajes filológicamente corruptos. Aquella emoción sincera, sin embargo, comienza con el reconocimiento de una enorme deficiencia, de una enorme falta o ausencia, y por eso, sólo con una admiración condicionada. El defecto es todavía mayor que, supongamos, si ante las ruinas de un templo, y a partir de los pocos restos de algunas columnas, buscásemos dar con la impresión que causaban columnatas enteras. Pues al fin y al cabo sólo tenemos papel impreso ante los ojos, en lugar de la realidad de aquella tragedia. Tenemos que empezar por suplir a los griegos: a suplirlos en la manifestación más acabada de su vida, como actores, cantores y bailarines trágicos; a los griegos como únicos espectadores artísticos verdaderamente exigentes. Pero si somos capaces de imaginarnos a los griegos, entonces casi hemos podido recrear una vez más, a partir de nosotros mismos, a la tragedia antigua. Pero he aquí una dificultad casi insuperable, a saber, dónde debe el hombre moderno comenzar a pensar como griego y cuándo debe dejar de hacerlo. En verdad, es muy difícil dar con el camino que permita advertir con claridad aquella deficiencia. Sólo manifestaciones análogas de nuestro mundo, y a las que podría denominarse casi griegas, podrían brindarnos una ayuda. No de otro modo lo igual es reconocido siempre por lo igual y en lo igual. Así, la mejor parte de nuestros eruditos modernos suele acudir a Goethe para dejarse conducir por él hasta los griegos; otros llaman a Rafael en su ayuda. Yo me atengo a las experiencias que debo agradecerle a Ricardo Wagner. La llamada ciencia histórico-crítica no tiene en absoluto medios para llegar más cerca a cosas que nos son tan ajenas. Necesitamos puentes, expe-

riencias, vivencias, y necesitamos luego, a su vez, hombres que nos las interpreten y que las expresen. Por eso creo no equivocarme al partir de las impresiones que provocó en mí una representación de "Tristán e Isolda" en el verano de 1872.

Por empezar, percibí, en cuanto al aspecto plástico de la representación, una diferencia fundamental frente a la puesta en escena que realizan nuestros actores, al hacer los papeles de Shakespeare y de Schiller, y frente a los cantores en la ópera. Con absoluta prescindencia del talento individual, se percibía la intención nada azarosa de mantener, incluso en los momentos de mayor pasión, una serena grandeza; en lo esencial se veían grupos plásticos en actitudes nobles, movimientos mesurados y por lo general casi estáticos. Me agradó el hecho de ver ahí repiegado al desasosiego moderno frente a un afán de orden plástico. Me dije a mí mismo que la música y el canto debían de ser la causa, seguramente, de que nada se moviese con rapidez, a diferencia de lo que ocurre en la vida ordinaria y en la tragedia sólo declamada. La emoción cantada se ve infinitamente retardada frente a la que sólo se recita. Y el movimiento que acompaña al canto tiene que transformar al movimiento naturalista, ágil y efectivo, y conferirle una grandeza patética. Así fue como avizoré el futuro más fructífero para nuestra tarea plástica: hallar a una música tan excesa la correspondiente excelsitud en las posiciones y los movimientos de los actores. Y también en este sentido la música se me manifestó como la salvadora de nuestro presente. La ópera, por el contrario, era completamente inadecuada para provocar una catarsis del sentido plástico, pues sus cantores eran instrumentos camuflados, y sus movimientos, en el fondo indiferentes, podían ser determinados, desde un comienzo, por simple convención. Casi podría decirse que el hombre moderno, seducido por su arte favorito, la ópera, ha terminado por habituarse a la expresión convencional en la vestimenta, los gestos, etc.; hasta podría afirmarse que las cortes imitan el mundo de la ópera y que paulatinamente todo el mundo civilizado se convierte en la pálida imitación de la antigua cultura palaciega.

Pero lo mismo que ha obligado aquí a una plástica más serena, a saber, la larga duración del sonido cantado, fue causa de un efecto semejante en el drama de Esquilo, si bien es cierto que en éste hubo, además, otra circunstancia que contribuyó a enaltecer ese sosiego plástico. La tragedia es un acto religioso del pueblo entero, esto es, de toda una comunidad cívica, y cuenta por lo tanto con una gran masa de espectadores; pero eso hace que la distancia entre lo representado sobre la escena y el espectador sea mucho más grande que entre nosotros. A causa de esa situación diferente desde el punto de vista de la perspectiva, el actor mismo debía presentarse en el escenario todo cargado de ropas y sobre coturnos; y por eso mismo, en lugar de mostrar los movimientos del rostro, llevaba una máscara. Pero precisamente por eso la plástica escenográfica tenía que desplegarse en formas amplias y serenas. Aquí nacieron, en un todo exigidas por la naturaleza de la cosa misma, las leyes del estilo elevado, y a la simetría rígida le sucedieron los contrastes. La restricción del número de actores a dos o tres obedeció también, con toda probabilidad, a una razón de orden plástico, a saber, el temor de presentar grupos mayores y en movimiento, pues ahí se esconden muchos peligros para lo bello. Aquella plástica sencilla de Esquilo fue, con todo, la antesala de Fidias, pues el arte plástico sólo a paso lento avanza tras una bella realidad. Es un problema importante el de llegar a saber por qué el arte plástico no decayó inmediatamente, junto con las otras artes, después de Sócrates; pero, en primer lugar, llegó más tarde; luego, lo que lo salva no es la formación sofisticada sino artesanal de sus maestros; y por último, lo bello, una vez encontrado, es repetido sin cesar, de modo que también para nosotros los tiempos tardíos rebosan todavía de la belleza de épocas, en rigor, muy anteriores.

Elo es que el autor trágico tiene que haber dado también las indicaciones para la configuración plástica de los grupos y para el movimiento de sus actores; y advertimos que así lo hizo por la simetría que impera en el número de los versos, la que sólo puede volverse manifiesta mediante el movimiento escénico. En términos generales, el actor permanece de pie cuando habla y mediante ciertos pasos

destaca unos grupos de versos, de otros. Toda su actitud cae bajo el concepto de lo relativo a la "orquesta", y el maestro de coro, que en un principio era el mismo poeta trágico, tenía la tarea de dar todas las indicaciones necesarias y de no dejar nada librado al azar. Para la época de Esquilo, acostumbrada a un estilo hierático y severo, debemos pensar que también en la tragedia imperaba ese estilo. La tarea, pues, es comprender a Esquilo como compositor plástico, tanto en el movimiento plástico de las escenas individuales como en la secuencia de las composiciones plásticas dentro del todo de su obra artística. Un problema fundamental, en relación con esto, sería comprender la utilización plástica del coro, su relación con los actores sobre la escena, y luego el vínculo del grupo plástico con la arquitectura que lo rodea. Aquí se abre para nosotros un abismo de fuerzas artísticas; y el artista dramático aparece otra vez, más que nunca, como el artista total.

Invierno de 1872/1873. De los manuscritos inéditos (Fr. Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe* III, 4, págs. 165-169).

Traducción:  
*Martín Zubiría*

***NOTICIAS***

## LA SEMANA DE ESTUDIOS ROMANOS EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

Entre el 1 y el 5 de octubre pasado, la Universidad Católica de Valparaíso reunió, en el acogedor ambiente de la Casa de Italia, en Viña del Mar, su infaltable semana bienal dedicada a la romanidad clásica, en su ya XIV edición.

A la vera pues del Pacífico, en una ciudad agradable y pujante, se cumplió, con numerosa concurrencia, la mayor parte de los actos programados, que incluyeron la participación no sólo de estudiosos locales, sino también de diversas partes de Chile y aun de otros países, inclusive dos profesores argentinos, según se detalla a continuación.

Prof. A. Misseroni (U.C.V.), *El espíritu y la técnica epigramática de Marco Valerio Marcial en tres novelas de Camilo José Cela*. Semejanzas entre la actitud epigramática de uno y otro, aunque sin establecer concretamente que el autor moderno haya sufrido influencia del clásico.

Prof. P. Fedeli (Università di Bari), *"La ecología en el mundo romano"*. Sobre la base de textos de Varrón, *De re rustica*; Servio, comentario a la *Eneida*; Sófocles, *Antígona*; Horacio, *Carmina*; Plinio el Viejo, *Naturalis historia*; Tácito, *Annales*; Vitruvio, *De architectura*, y Estrabón, *Geographia*, se demuestra que a la Antigüedad clásica habían preocupado ya los problemas ecológicos.

Prof. A. Etchegaray C. (U.C.V.). *El latín de Cicerón*. Discriminación de la lengua de Cicerón en latín literario, el empleado en tratados y discursos, y latín corriente, el utilizado en epístolas.

Prof. S. Salamó (U.C.V.). *Vías de relación entre Roma y China*. Formas de comunicación y transporte entre los dos imperios, cuya relación se comprueba, p. ej., por la importación de la seda en Occidente y el hallazgo de monedas romanas en China.

Prof. E. Binda (Univ. Metropolitana de C. de la Educación, Santiago). *Modelo y tipología de la planta circular romana*. Explicación y causa de su forma en edificios romanos de plano redondo.

Prof. W. Kullmann (Albert-Ludwigs Universität, Friburgo). *The influence of the aristotelian doctrine of the State on Cicero and the fathers of the Church*. Ascendente de la filosofía de Aristóteles acerca del Estado en el pensamiento occidental moderno. Transmisión de sus enseñanzas, en general, por Cicerón y por los padres y maestros de la Iglesia. Su teoría del Estado, en vida del propio Aristóteles, aparentemente no tuvo gran influencia, pero parece haber sido recogida más tarde por la escuela estoica. Los puntos fundamentales de su doctrina del Estado se repiten en Cicerón, a través de cuyo pensamiento la siguió San Agustín, mientras que Santo Tomás se volvió hacia el propio Aristóteles.

Prof. Ximena Ponce de León (Univ. Metropolitana de C. de la Educación, Santiago) y Prof. F. Cruz (Univ. Católica de Chile). *La crisis del imperio romano. El testimonio de Amiano Marcelino*. Amiano Marcelino, considerado como un continuador de Tácito, formula referencias a las crisis política, militar y económica, así como a la descomposición de la elite política, pero destaca, como hombre capaz de recomponer el poder del imperio, al César Juliano, acusador de funcionarios que atrapaban a los emperadores en las redes de la burocracia e iban eliminando a los mejores.

Prof. W. Hanisch (Univ. Católica de Chile). *El latinista del Renacimiento*. La vida, el saber y la actividad de Antonio de Nebrija sirve para caracterizar el arquetipo

del cultor de las letras clásicas durante el Renacimiento.

Prof. Marinella Pasquinucci (Università di Pisa), *Colonizzazione e urbanistica romana*. Revisión de estas dos actividades fundadoras en la Italia antigua a través de las experiencias tanto griegas, como etruscas (ciudad y necrópolis, y planta urbana como reflejo de la estructura política y social) y romanas (colonias de derecho romano y de derecho latino, orientación y rituales de fundación, esquemas urbanos y centuriación). Asimismo metodología de investigación, condicionamiento geomorfológico y selecciones técnicas con respecto a la planta urbana y su programación. Por último, estado de la investigación y puesta en valor de la actual arqueología urbana en Italia.

Prof. A. Bancalari (Univ. del Bío- Bío), *A través de una interpretación educativa de los "collegia iuuenum"*. Referencia a los *curricula* de carreras correspondientes a los jóvenes, a sus asociaciones y a competencias deportivas entre diversas agrupaciones juveniles.

Prof. R. D. Ruiz Salces (Univ. Internacional SEK, España), *Tecnología y estética en la arquitectura romana: las intervenciones restauradoras en la península ibérica*. Distinción entre restauración (vuelta de la cosa a su tiempo) y conservación (mantenimiento de la cosa como está). Diferenciación de la labor de arqueólogos, que cuidan lo histórico, y arquitectos, que se preocupan por lo funcional.

Prof. C. Pérez González (Univ. Internacional SEK, España), *Disquisiciones y otros planteamientos sobre el mur Cantúbrico en la Antigüedad*. Discriminación de los asentamientos romanos en campamentos por un lado y ciudades propiamente dichas por otro, así como reconocimiento de la existencia de una zona de viviendas rupestres.

Pro. R. Buono-Core V. (U.C.V.), *El cunial de Sicilia: un caso de política exterior romana*. Enfoque de la parte del Mediterráneo situada entre el sur de Sicilia y el norte de Africa, muy frecuentado por navegantes fenicios, quienes fundaron a Útica en la costa africana, ciudad que, bajo el mando de Catón, adquirió vital importancia en la guerra civil, porque estaba fortificada y ocupaba una posición estratégica. Roma había apoyado a Útica durante las guerras

púnicas para tenerla como aliada contra Cartago y dominar la extensión marítima entre la isla itálica y la costa opuesta.

Prof. H. Rosa (CRICYT, Mendoza), *Arqueologia aërea en la Francia galo-romana: estudios franceses*. Abundantes diapositivas y explicación ajustada de fotos aéreas en que se descubren primitivos asentamientos romanos en actuales ciudades francesas.

Prof. C. Ferrari (Univ. Católica de Chile), *El aporte de la época augusta a la tipología arquitectónica*. Distinción del tipo, que implica vaguedad, y el modelo, que significa precisión. La innovación arquitectónica augustea está signada por un eclecticismo sintetizado en una nueva unidad. Mientras la arquitectura griega se apoya en las columnas, la romana se basa en los arcos, pero luego los arquitectos romanos combinarán ambos estilos.

Prof. H. Herrera C. (U. C. V.), *Príncipe e imperio en el panegírico de Trajano de Plinio el Joven*. Reflexiones en torno a la idea de que, para Plinio, Trajano devolvió la libertad que los romanos habían perdido al comienzo del imperio.

Es justo dejar constancia de que para posibilitar la asistencia del suscripto, la universidad invitante solicitó al consulado argentino en Valparaíso que gestionase los medios conducentes, pero la Cancillería, según explicación personal del cónsul, no se expidió a tiempo, como suele ser de rigor en nuestros procedimientos, sobre todo cuando se trata de cuestiones culturales, de modo que la Universidad Católica de Valparaíso hubo de hacerse cargo de todas las expensas.

El tema de esta participación consistió en una ponencia sobre *Nuevo enfoque de la cesura triple en el hexámetro dactílico*, cuyo contenido es continuación y ampliación de la presentada el año anterior en la Università di Pisa, durante el IX Congreso de la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos (FIEC), acerca de "L'intermotto triplice dell' esametro nel secolo I d. C." En esta reelaboración se agrega todo lo rastreado en los poetas latinos del siglo I d. C., con algún nuevo aporte bibliográfico, y como corolario del estudio se deducen nuevas consecuen-

cias, las cuales desembocan en la conclusión de que la cesura triple masculina es una realidad como modo de ejecución del hexámetro por cada uno de los poetas romanos de ambas centurias.

Con la succulenta contribución de apetitosos mariscos chilenos y no escasos brindis del acidulado pisco, se refrendó un clima de camaradería en varios ágapes, uno de los cuales parecía colgado de la noche en Reñaca, población ribereña, al norte de Viña del Mar, apoyada en un faldeo que permitía dominar la guirnaidad de luces de Valparaíso, en el entorno con que la rodea el anfiteatro natural de sus montañas.

*Alberto J. Vaccaro*

## ACTIVIDADES DEL INSTITUTO EN 1991

Durante 1991, la tarea desarrollada por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Universidad Nacional de Cuyo abarcó diversas actividades:

### 1. Proyecciones

El 28 de octubre, el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas ofreció la proyección del film *Edipo* de Pier Passolini. La organización del evento estuvo a cargo de las integrantes de la cátedra de Lengua y Literatura Griegas IV. La profesora Dora G. Scaramella presentó el film y analizó las características del tema clásico.

### 2. Realización de un video

El equipo de trabajo coordinado por la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones e integrado por las profesoras Esther Rosenbaum de Driban, Liliana Sardi de Estrella y Cristina Silventi de Fisígaro ha realizado un video referido al dios griego "Febo Apolo". Colaboraron en la grabación del mismo la profesora María del Rosario Ramallo de Perotti y el profesor Daniel Israel. El 12 de diciembre fue proyectado en la Facultad de Filosofía y Letras y recibió elogiosos comentarios.

### **3. Fichaje de artículos**

La cátedra de Lengua y Literatura Griegas IV ha continuado con su labor de fichaje de artículos que, sobre autores griegos, aparecen en las revistas de la especialidad que posee la hemeroteca de la Facultad. Este año los alumnos, dirigidos por la profesora adjunta Liliana Sardi de Estrella, ficharon los artículos referidos a Sófocles.

### **4. Redacción de cuentos infantiles y su publicación**

El grupo de trabajo integrado por las profesoras Esther Rosenbaum de Driban, Liliana Sardi de Estrella y Cristina Silventi de Fisígaro y coordinado por la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones ha encarado la recreación de leyendas griegas. Esta tarea ha cristalizado ya en la redacción de diez cuentos para niños, que constituyen la primera serie de la Colección Partenón, referida a Aquiles y publicada por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Hasta el momento han aparecido dos cuentos "El Olimpo en un sueño" y "Tetis, la más hermosa de las Nereidas" y están en prensa otros tres. Los cuentos recrean hábilmente los mitos griegos, a través de un lenguaje cuidado y, al mismo tiempo, adaptado al gusto de los niños y están ilustrados con sugerentes estampas dibujadas por Chanti.

### **5. Dictado de cursos y seminarios**

- 5.1. En el mes de febrero de 1991, la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones dictó un curso acelerado de Lengua Griega, para alumnos del Seminario Arquidiocesano de Mendoza.
- 5.2. Entre los meses de abril y junio de 1991, la profesora María del Rosario Ramallo de Perotti dictó un cursillo de catorce horas sobre "Metodología del latín en la enseñanza media", destinado a alumnos de quinto año de la carrera de Letras.

- 5.3. Desde el 14 de junio al 24 de julio de 1991 las profesoras Angélica M. Mansilla y María del Rosario Ramallo de Perotti dictaron el curso "Revisión de sintaxis latina", destinado a profesores del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, con un total de catorce horas-cátedra.
- 5.4. Durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1991, la profesora Elena Ciardonei de Pellize dictó un curso sobre "Latín clásico y latín medieval", destinado a los profesores integrantes de la cátedra de Historia Medieval, de la carrera de Historia, de la Facultad de Filosofía y Letras.
- 5.5. A partir del 12 de noviembre y hasta el 17 de diciembre de 1991, el profesor consulto Aurelio R. Bujaldón dictó un cursillo sobre "Métrica de los *Epodos* de Horacio", destinado a profesores del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.
- 5.6. Desde el 14 de septiembre al 30 de octubre, la profesora Dora G. Scaramella dictó un seminario para graduados sobre "La metamorfosis en la Literatura".

## 6. Participación en eventos científicos

- 6.1. Las profesoras Esther Rosenbaum de Driban y Dora G. Scaramella participaron en las XIII Jornadas de Investigación del CIUNC y en la I Jornada Regional de Investigación organizada por la Universidad Nacional de Cuyo, entre el 8 y el 12 de abril de 1991. Presentaron el trabajo: "El extranjero: una clave para interpretar el mundo griego". Actuó como expositora la primera de las nombradas.
- 6.2. En las Primeras Jornadas Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, entre los días 16 y 18 de mayo de 1991, parti-

ciparon con trabajos las siguientes profesoras:

. Elbia Di Fabio de Raimondo: "Mitología griega en la literatura infanto-juvenil".

. Hortencia Larrañaga de Bullones: "La Ilíada: una lectura infanto-juvenil".

6.3. Las profesoras Dolores Granados de Arena, Laura López de Vega y Liliana Sardi de Estrella integraron el panel de Lenguas y Literaturas Clásicas durante las "IV Jornadas sobre la problemática de las literaturas en lengua no española" realizadas en la Facultad de Filosofía y Letras, los días 9 y 10 de septiembre de 1991.

6.4. En el Simposio Nacional "Letras del Siglo de Oro Español", cuyo tema era Cervantes y que se realizó en esta Facultad entre el 26 y el 28 de septiembre de 1991, presentaron trabajos las siguientes profesoras:

. Hortencia Larrañaga de Bullones: "La intertextualidad en el capítulo XVIII, primera parte, del Quijote".

. Laura López de Vega y Dolores Granados de Arena: "Los intertextos del tema de la edad de oro de Cervantes".

6.5. En el "Encuentro Docente para el Intercambio de Experiencias Educativas", organizado por el Centro de Graduados de Filosofía y Letras el 30 de agosto de 1991, participaron las profesoras Hortencia Larrañaga de Bullones y Liliana Sardi de Estrella, quienes expusieron sobre la Colección Partenón, 1ra. serie de cuentos referida a Aquiles.

## **7. Reuniones de actualización**

El 2 de diciembre, las profesoras de la sección griega del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas se reúnen para tratar el tema de la pronunciación del griego antiguo. La profesora Estela Guevara de Alvarez informa sobre la teoría del profesor Saúl A. Tovar expuesta en su obra "Biografía de la lengua griega", que atribuye a

dicha pronunciación características que se contraponen a las de la pronunciación erasmiana, de uso difundido en todas las universidades argentinas.

## 8. Homenaje al profesor Ignacio Granero

El 28 de junio de 1991 se recordó el primer aniversario del fallecimiento del profesor Ignacio Granero. Este homenaje fue organizado por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

Para destacar diversos aspectos de la personalidad del homenajeado hablaron la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones y el profesor Aurelio R. Bujaldón.

Así mismo se impuso el nombre de "Prof. Ignacio Granero" a la sala 326 del tercer piso de la Facultad de Filosofía y Letras, que fue el cubículo del profesor durante sus años de docencia.

Se realizó también, en la misma sala, una exposición de todos los trabajos publicados por el profesor Granero.

Particularmente significativas fueron las palabras de la profesora Hortencia Larrañaga de Bullones, quien con precisión y verdadera emoción evocó la personalidad de Granero así:

"Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Sres.,

Sres.:

..... σκιᾶς ὄναρ  
ἄνθρωπος ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ  
λαμπρὸν φέγγος ἔπεισιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰῶν

(Píndaro, *Pítica* VIII, vv. 95-97)

(El hombre es el sueño de una sombra,  
mas cuando llega la luminosidad que da Zeus,  
se cierne sobre el hombre un brillante resplandor  
y dulce como la miel es su existencia).

Estos versos pindáricos, tan bellos, tan griegos, nos hablan de la fragilidad del hombre, 'sueño de una sombra'.

pero nos hablan también de su sublimidad. Cuando el hombre es tocado por el brillo de Dios, alcanza entonces la plenitud de su naturaleza y su existencia se torna en divina felicidad.

Este pasaje, tantas veces comentado y recitado, será nuestro punto de partida, necesario, para la recordación de la figura señera que fue Ignacio Granero, nuestro amado profesor, maestro, amigo.

Una sola palabra nos basta para resumir su figura, su ser, su existencia: ENTUSIASMO. No podía ser otra la palabra sino ésta, transliteración de un vocablo griego: ἐνθεουσιασμός, de ἐν + θεός: en dios, de allí endiosamiento, estar poseído del numen divino, tener la luminosidad de Dios que hace plena la vida.

Ignacio Granero fue, él mismo, un arrollador y desbordante entusiasmo. Entusiasmo exultante en el aula; entusiasmo en sus tareas hogareñas; entusiasmo profundo en la investigación; entusiasmo vigoroso para escalar montañas; entusiasmo para organizar, entusiasmo para plantar; entusiasmo para aprender de memoria los nombres de cada uno de los pinos que formaban su bosque en el Salto; entusiasmo para crear; entusiasmo para jugar con sus hijos; entusiasmo para viajar; entusiasmo para vivir y amar todo lo bello de la vida...

Poniendo en práctica el lema de Píndaro 'deviene lo que eres', lo hizo todo, con entusiasmo y vigor; trabajador incansable, sólo parecía querer alcanzar la realización plena de su ser: esposo, padre, abuelo amantísimo, amigo fiel, investigador, miembro del Conicet, miembro fundador de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, organizador del Primer Simposio Nacional de Estudios Clásicos, director de seminarios, decano, profesor...

Todo lo que hizo, lo hizo con la convicción profunda de que era necesario realizarlo así. Y no le importó quién se opusiera si él estaba profundamente persuadido de su necesidad. Fue por ello un hombre realizado, pleno, feliz. Y estoy convencida de que cuando él se enfrentó, como dice Borges, 'a la perfecta forma que supo Dios desde el principio', cuando alcanzó 'su rostro eterno', no fue para él algo 'insospechado', sino el ya dibujado por él en la realidad de su vida, el ser que supo forjar con entusiasmo.

Su manejo fluído del latín y del griego le permitió extraer de los textos clásicos tesoros de experiencia, profundas reflexiones sobre la problemática de la existencia: la vida, el dolor, la angustia del hombre, el destino, temas tan atrapantes hoy como lo fueron entre los griegos; temas que desarrolló, como auténtico investigador humanista, en artículos, comentarios de textos y en las traducciones realizadas de numerosos autores griegos: Estrabón, Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Píndaro, Isócrates, Platón, Aristóteles...

Tuvo idea clara y precisa de cómo debía ser un investigador del Humanismo. 'Si nos transformamos', escribió, 'exclusivamente en hombres de gabinete, en rígidos especialistas, en puros científicos, perderemos el sentido de la vida...'

Amante profundo de la literatura, de la palabra viva, no podía quedarse sólo en la especulación; como verdadero filólogo, debía completarla con la enseñanza, concretando la definición que hizo Frínico de filólogo: 'Filólogo es el que ama las palabras y se preocupa por la educación'.

Fue de modo especial el profesor. 'No debemos olvidar', afirmaba, 'que hemos de ser no sólo investigadores, sino también y ante todo educadores'.

Como tal, el profesor Granero consideró, como deber ineludible, despertar en sus alumnos la admiración y el amor por la materia que enseñaba, la literatura griega. Seleccionaba exquisitamente los textos. Elegía sólo aquellos que se referían a la vida, a su misterio, a la superación del hombre, a todo aquello que expresara lo humano, porque creía que a ningún hombre, en ningún tiempo, puede dejar de interesarle lo humano.

Y sentía como un deber proyectar en el presente las ideas y la vida que palpitan en los clásicos, cuya función educadora, insistía, aventaja a la de cualquier otra disciplina. 'No se puede enseñar sin educar', repetía incansablemente.

Pero su acción educativa iba mucho más allá de una rigurosa selección y de la proyección de la misma. La sesión se iniciaba con la lectura del texto griego, cuyo

ritmo, cuyo énfasis, cuya melodía, revivida por su hermosa voz de tenor, ahuecada y expresiva, revivida por su enérgico entusiasmo, nos instauraba en el clima preciso, para transportarnos luego, inflamados, con la poesía y la profundidad vital de los pensamientos allí expresados.

En sus clases ponía no sólo su inteligencia vivaz, aguda, sino su corazón, sensible y profundo. Aquiles, Patroclo, Príamo, Agamenón, Odiseo, Edipo, Antígona, Penélope no fueron figuras literarias, sino seres vivos, presentes, cercanos, en los que veíamos magníficamente expresados nuestros anhelos, nuestros ideales y nuestra problemática más acuciante.

Su imagen sobre la libertad del hombre nos dejó impresionados y quedó indeleblemente grabada en nosotros, como una definición concisa, evocadora y verdadera: 'El hombre es libre como el pez en el río'.

Ante su entusiasmo, su timidez primero se arrinconaba y luego se desarticulaba totalmente. Cuando analizaba los textos de Aristófanes, su timidez se agazapaba en el rubor de su rostro, pero caía, despedazada, por la risa espontánea, incontenible, que le suscitaba el procaz texto cómico. Toda la clase estallaba entonces en risas. Más que del chiste aristofanesco, reíamos con la alegría de ese niño grande, que brillaba y se escondía en sus ojos y en su alma. Sólo en una mayor intimidad, lo saben muy bien sus hijos, se descubría ese niño juguetón que en él anidaba.

No sólo entendía de griego, de latín, de literatura, de filosofía, de retórica. Era un experto en los caminos. 'Si va para Misiones, entre el kilómetro tal y cual, el camino está sin asfaltar. No se le ocurra seguir manejando si llueve...', o bien, 'Si llega a Salta, visite Cachi. ¡Cómo me gustaría ir a quedarme a vivir allí, entre la paz de sus montañas, la alegría de su río, entre su gente sencilla...'!

Para Granero, el Humanismo es sinónimo de cultura, de sabiduría. Escribió: 'En buena hora todo el progreso material, la ciencia, la máquina y la técnica, pero si todo esto no va acompañado de la verdadera sabiduría, como la que nos transmitieron los griegos y romanos, no podemos

esperar que se resuelvan los angustiosos problemas en que se debate actualmente la humanidad'.

Fue generoso con sus discípulos, a los que guió y brindó lo mejor que tenía. En sus palabras de despedida, al jubilarse, nos dejó, como herencia, el ruego que Héctor hizo a los dioses por su hijo Astianacte, en el canto VI de la Iliada. Héctor suplica:

[Concededme que este hijo mío sea como yo, ilustre entre los teucros y muy esforzado reine poderosamente en Ilión; que digan de él cuando vuelva de la batalla, ¡es mucho más valiente que su padre! y que, cargado de los despojos del enemigo a quien haya muerto, regocije de su madre el alma].

Su vida fue toda un legado, una herencia, un ejemplo vivo. Fue una existencia completa, rica en matices, todos realizados. ¿No es esto un privilegio? ¿No debe enorgullicernos este logro que fue su vida?

De Ignacio Granero podemos decir con Simónides:

.....καλὸς δ' ὁ πότιμος,  
βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ  
μνάστις, ὃ δ' οἴκτος ἔπαινος

(Diehl 5)

[..... fue bello su destino;  
un altar su tumba, en lugar de lamentos  
el recuerdo, no llantos sino loas .....]

Su sentir y vivir como griego culminó en su sentir y vivir de auténtico seguidor de Cristo. Fue de costumbres sencillas, parco en el comer y vestir, profundo en sus ideas, sensible en sus sentimientos, vivió y asumió los misterios de la vida. Por eso podemos aplicarle los versos de Píndaro, tan admirado por él:

ὄλβιος ὅστις ἰδὼν κεῖν'  
εἶσ' ὑπὸ χθών'

οἶδε μὲν βίου τελευτάν,  
οἶδε δὲ διοσδότον ἀρχάν  
(fr. 137 Snell)

[Feliz el que habiendo visto los misterios  
a la tierra desciende,  
él sabe ya de la vida el fin,  
él sabe ya de la vida el principio, dado por Zeus].

Se me ocurre que el Profesor Granero no se ha ido de nuestro Instituto, ni se irá. Mientras perdure un texto que hable sobre el hombre y la vida, sobre su dolor y su misterio, mientras haya un discípulo o un discípulo de discípulos, que sepa infundir el amor y el entusiasmo por lo que hace, que tiemble ante la pasión desbordante de Medea, que se sobrecoja de admiración ante el templo de Edipo, que se empine hasta las cimas más altas por el coraje de Antígona y ría sin tapujos con Aristófanes, aquí estará él, mirándonos sonriente, con sus ojos de niño, chispeantes, alegres, hundidos en las arrugas incontables de su rostro, aquí estará, sabiendo que lo que él amó, que lo que él sembró, ha sido recogido y sigue floreciendo...".

## PREMIO

La distinción que el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas y el Ateneo Zona Cuyo de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos confieren anualmente al egresado de la carrera de Letras de nuestra Facultad con el mejor promedio en las asignaturas clásicas correspondió en 1991 a la profesora María Esther Miranda.

## INDICE

### ARTICULOS

Ana María González de Tobia, <i>El coro de 'Troyanas': una interpretación</i> .....	9
Elbia Haydée Difabio de Raimondo, <i>La mitología griega en la literatura infanto-juvenil</i> .....	21
Dolores Granados de Arena - Laura López de Vega, <i>La inversión o "mundo al revés", un recurso frecuente en Plauto</i> .....	37
Hortencia Dora Larrañaga de Bullones, <i>Aquiles, héroe de héroes</i> . ....	65
Iris Ada Quiero, <i>El sentimiento de la naturaleza en algunos autores latinos</i> . ....	109
Esther R. de Driban - Dora G. Scaramella, <i>El extranjero en la organización político-social griega</i> .....	133
María C. Salatino de Zubiñá, <i>Propertio I, 6: ¿Sólo una elegía amorosa?</i> . ....	155
Silvia Ester Saraví, <i>La muerte sacrificial de Sarpedón</i> . ....	169
Mario Sartor Ceciliot, <i>El 'Satiricón', novela picaresca</i> . ....	183
María C. Silventi de Fisigaro, <i>La figura de Casandra en la perspectiva de dos trágicos griegos: Esquilo y Eurípides</i> . ....	213

## RESEÑAS

Rachel Aelion. <i>Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide</i> [Juan Tobías Napoli].....	271
Pierre Grimal. <i>Cicerón</i> [Lucrecia Bracelis].....	277
Pierre Grimal. <i>La mitología griega</i> [Elbia H. Difabio de Raimondo].....	285
<i>Historia de la vida privada</i> . Dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby [María del R. R. de Perotti].....	287
Michael Lynn-George. <i>Epos: Word, Narrative and the Iliad</i> [Graciela Cristina Zecchin de Fasano]. ....	293
Gregor Maurach. <i>Enchiridion Poeticum. Introduzione alla lingua poetica latina</i> [María C. Salatino de Zubiría].	297
Alfredo J. Schroeder - Alberto J. Vaccaro. <i>Breve historia de la literatura latina</i> [Iris Ada Quiero]. ....	301

## NOTAS

Federico Nietzsche. <i>Sobre la tragedia griega</i> . Trad. de Martín Zubiría. ....	305
---	-----

## NOTICIAS

La semana de estudios romanos en la Universidad Católica de Valparaíso. ....	313
Actividades del Instituto.....	319
Premio.....	329



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 mayo de 1993.  
MENDOZA - REP. ARGENTINA



**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad Nacional de Cuyo**