Lidia Gambon & Ana Clara Sisul
Coordinadoras

Actas de las VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur & III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales 'Palimpsestos'

Bahía Blanca, 22 al 24 de mayo de 2017

edi UNS
Serie Extensión
Colección Estudios Sociales y Humanidades

Actas de las VIII Jornadas de de Cultura Grecolatina del Sur y III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales Palimpsestos / Arturo Alvarez Hernández...[*et al.*]; compilado por Lidia Gambon; Ana Clara Sisul. -1ª ed.- Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2018.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-655-186-1

1. Estudios Literarios. I. Alvarez Hernández, Arturo II. Gambon, Lidia, comp. III. Sisul, Ana Clara, comp.
CDD 807

Editorial de la Universidad Nacional del Sur
Santiago del Estero 639 – B8000HZK – Bahía Blanca – Argentina
Tel.: 54–0291–4595173 / Fax: 54–0291–4562499
www.ediuns.uns.edu.ar | ediuns@uns.edu.ar

Libro Universitario Argentino

Red de Editoriales de Universidades Nacionales

Diagramación interior y tapa: Fabián Luzi
Foto de tapa: xxxxx

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11723 y 25446.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.
Bahía Blanca, Argentina, marzo de 2018.

© 2018 Ediuns.

ISBN 978-987-655-186-1

COMISIÓN ORGANIZADORA

Coordinadores generales

DIAZ DUCKWEN, María Luján (CEICAM - Universidad Nacional del Sur)
GAMBON, Lidia (CEFCAM - Universidad Nacional del Sur)
ROMANO, Alba (Centro Michels)

Secretarios

FILÓCOMO, Constanza (Universidad Nacional del Sur - CONICET)
SISUL, Ana Clara (Universidad Nacional del Sur - CONICET)

Tesoreros

COLETTA, Francisco (Universidad Nacional del Sur)
SILVESTRI, Filomena (Universidad Nacional del Sur - CONICET)

ALBORNOZ, Lourdes (Universidad Nacional del Sur)
CORONADO SCHWINDT, Gisela (Universidad Nacional de Mar del Plata - Universidad Nacional del Sur - CONICET)
DANZA, Juan Manuel (Universidad Nacional del Sur - CONICET)
FERNÁNDEZ, Alejandro (Universidad Nacional del Sur)
FERNÁNDEZ ARCIDIÁCONO, Aixa Marina (Universidad Nacional del Sur)
JARQUE, Nicolás (Universidad Nacional del Sur)
LA FICO GUZZO, María Luisa (Universidad Nacional del Sur)
LUCARELLI, Franco (Universidad Nacional del Sur)
MARRÓN, Gabriela (Universidad Nacional del Sur - CONICET)
MEDINA, Rocío (Universidad Nacional del Sur)
MORALES, Laura (Universidad Nacional del Sur)
PALOMO, Ariel (Universidad Nacional del Sur)
SABATTINI, Luciano (Universidad Nacional del Sur - CONICET)
SERVIDIO, Andrea (Universidad Nacional del Sur)
VITELLI, Federico (Universidad Nacional del Sur)
WAIMAN, David (Universidad Nacional del Sur)

COMITÉ ACADÉMICO

Dra. Mirta Estela ASSÍS (Universidad Nacional de Tucumán)
Dr. Sergio AUDANO (Centri di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci" - Italia)
Dr. José Miguel BAÑOS BAÑOS (Universidad Complutense de Madrid - España)
Dr. Claudio CALABRESE (Universidad Panamericana - CONICET)
Dra. Patricia CALVELO (Universidad Nacional de Jujuy)
Dra. Marcela CORIA (Universidad Nacional de Rosario)
Dra. Soledad CORREA (Universidad de Buenos Aires - CONICET)
Dra. Eleonora DELL´ELICINE (Universidad Nacional de Gral. Sarmiento)
Dra. Nilda María FLAWIÁ (Universidad Nacional de Tucumán)
Dr. Rubén FLORIO (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Marco GALLI (Sapienza Università di Roma - Italia)
Dr. Iñaki MARTÍN VISO (Universidad de Salamanca - España)
Dr. Enrico MEDDA (Università di Pisa - Italia)
Dra. Elina MIRANDA CANCELA (Universidad de La Habana - Cuba)
Dra. Alicia RAMADORI (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Mario RITACCO (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Gerardo RODRÍGUEZ (Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET)
Dra. Alba ROMANO (Centro Michels)

PREFACIO

En una geografía tan vasta, como la que nos atraviesa, la confluencia de dos encuentros académicos —que es también la confluencia de sus propias historias y de los hacedores y actores de esas historias— no debe ni puede considerarse un hecho azaroso. Mucho menos en tiempos de vertiginosos cambios y marcada incertidumbre, como los actuales. Dicha confluencia traduce, cuanto menos, la perseverancia en la búsqueda del acercamiento y el intercambio dialógico, la creencia en lo fructífero y enriquecedor del debate y, sobre todo y ante todo, la fuerte convicción de que, de un modo u otro, cada uno de nosotros y los centros de investigación que nos nuclean (que llevaron adelante en 2017 la iniciativa de la doble reunión cuyos trabajos aquí se presentan: CEFCAM y CEICAM de la UNS y Centro *Michels* de Tradición Clásica) continuamos siendo artífices esenciales en la reescritura de nuevos palimpsestos. Con sus historias y sus propios devenires, aquellas jornadas nacidas una década antes con tan señero nombre aquí en Bahía Blanca, en la Universidad Nacional del Sur, y las itinerantes Jornadas de Cultura Grecolatina, capaces de recorrer distantes puntos septentrionales antes de arribar a nuestro sur, se conjugaron en el encuentro denominado *VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur & III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales 'Palimpsestos'* (22 al 24 de mayo de 2017), cuyas actas salen a la luz finalmente con este volumen.

Como el encuentro, del que participaron prestigiosos especialistas invitados (nacionales e internacionales), docentes, investigadores y estudiantes de universidades del exterior y de los más diversos puntos del país —sobre todo de la región sur—, estas actas son el resultado de una labor posible solo por los lazos y redes creados, por la voluntad de un encuentro bautizado con el nombre de un objeto textual, hoy emblemático de las jornadas académicas bahienses en estudios de la antigüedad y de su pervivencia: el palimpsesto.

Nos complace saber que el evento promovió entonces, entre sus participantes y asistentes, la discusión crítica de los resultados de investigación alcanzados y la integración de los más diversos estudios disciplinarios; del mismo modo esperamos ahora que esta discusión e integración continúe siendo promovida y estimulada por las contribuciones del presente volumen. En él se proponen trabajos de carácter,

perspectiva y enfoques diferentes, y de disciplinas no menos heterogéneas. En su conjunto, sin embargo, estos trabajos no hacen sino reafirmar la apuesta por una anagnórisis en torno a la recepción de los textos clásicos, las ideas y mitos de la tradición grecolatina, expuestos primero en el encuentro, y plasmados ahora acabadamente en la escritura. Siguiendo la dinámica misma que dio existencia a ese objeto denominador, el palimpsesto, esperamos que las contribuciones se constituyan con el tiempo en parte de una "escritura raspada" capaz de poner en tensión el pasado y el presente; y que, como el mismo objeto, hagan posible 'leer' la realidad reconociéndonos en el escenario dramático de antiguas escrituras.

Como no podía ser de otro modo, nos servimos de este espacio prologal para manifestar nuestra gratitud; tratándose de un esfuerzo colectivo, esta gratitud es naturalmente múltiple. En primer lugar, nuestro agradecimiento para la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la UNS, por el subsidio que permitió llevar adelante el programa ambicioso que nos propusimos en ocasión de las jornadas, y que incluía como corolario final la edición de estas actas; asimismo, nuestro agradecimiento para el Centro *Michels* de Tradición Clásica, cuyo apoyo económico resultó igualmente esencial para concretar las jornadas en tiempos de marcada incertidumbre.

Todas las ponencias incluidas aquí fueron evaluadas previamente por especialistas y por miembros del Comité Académico de las jornadas. Expresamos, pues, nuestro agradecimiento también a todos estos evaluadores, por la labor realizada y por sus valiosos juicios y aportes. Además, desde la coordinación del encuentro deseamos agradecer profundamente a los entusiastas integrantes de la Comisión Organizadora, y muy especialmente en esta instancia final a Ana Sisul, Constanza Filócomo y Alejandro Fernández, por su cuidado y meticuloso trabajo para la preparación de la presente edición.

No nos queda sino poner punto final a estas palabras preliminares expresando el deseo de poder dar continuidad al encuentro con la realización futura del cuarto 'Palimpsestos'. Allí esperamos reencontrarnos y reencontrarlos a todos, autores y lectores, seguros artífices de nuevas reescrituras.

Lidia Gambon
Bahía Blanca, marzo de 2018

ÍNDICE

¿Por qué Alfeno Varo en la *Égloga* 6 de Virgilio? **8**

Arturo R. Álvarez Hernández

La historiografía de Polibio en la ideología de Cicerón y los Optimates en el s. I a.C. **13**

Maximiliano Gastón Cabrera

Las bodas de Marciano y la Filología: consideraciones sobre la historia de la recepción crítica de *De nuptiis Philologiae et Mercurii* **23**

Julieta Cardigni

Discurso, deseo y poder. Marcas discursivas y estatutos de autoridad en *Teogonía* **36**

María Cecilia Colombani

La comunidad del Jardín: una propuesta para repensar la amistad en la ética epicúrea **47**

Marcela Coria

Primeros pasos en el proceso de una traducción cantable de un motete profano renacentista **55**

Julián Matías S. D'Avila

Aproximación a *Libro de los sueños* de Jorge L. Borges **66**

Marta S. Domínguez

Eduardo R. Villarreal Domínguez

De la insensatez a la sabiduría: la/s locura/s de Penteo en *Bacantes* de Eurípides **76**

Constanza Filócomo

La construcción subjetiva del dolor de la locura: ἄλγος/ἀλγέω en la tragedia **86**

Lidia Gambon

Agustín de Hipona y la política **94**

Ricardo M. García

Sobre la controversia entre los poetas tomadores de vino y los poetas bebedores de agua en los epigramas de Marcial **101**

Nicolás Jarque

El concepto de *recusatio* en la crítica de la Oda 1.6 de Horacio **113**

Virginia Katzen

Lucrecio en "Utopía de un hombre que está cansado" de Borges **120**

Franco Andrés Lucarelli

El poder de la narración de Acetes en *Metamorfosis* III de Ovidio **129**

Natalia Milovich

Emociones y locura en *Coéforas* de Esquilo (vv. 1048-1062) **140**

Ariel Alejandro Palomo

Biografía de Séneca en *Vida y costumbres de los viejos filósofos* **148**

Alicia Esther Ramadori

Modulaciones del didactismo en *Pinocho* de Carlo Collodi **156**

María Belén Randazzo

El himno a los Dioscuros en el tercer estásimo de *Helena* de Eurípides **166**

Marcela Ristorto

Simbología del vacío en la *Helena* de Eurípides **172**

Elsa Rodríguez Cidre

La árulas y el culto doméstico en la Tera del período helenístico **180**

Filomena Silvestri

El subtexto argonáutico en el episodio de Palinuro (Verg. *A*. 5.833-871): nuevos sentidos interpretativos **190**

Ana Clara Sisul

Κῶμοι religiosos en el *corpus* de epinicios pindáricos: Pi. *O*. 4.6-13 y Pi. *O*. 13.25-30 ..... **199**

Caterina A. Stripeikis

Breve panorama en torno a *infinitivus* como término técnico en las gramáticas antiguas **207**

María Cecilia Taborda

Trascendencia del palimpsesto veronés: el develamiento de la institución fiduciaria romana y su repercusión en la actualidad **215**

Mónica Villagra

"Tenencias" y *tenentes* en Galicia a través de los documentos de la cancillería de Alfonso VII (1126-1157). Algunas reflexiones **227**

Sonia Vital Fernández

Las invasiones "bárbaras" y la "caída" del Imperio Romano. Una lectura desde los manuales escolares bonaerenses (1999 – 2006) **239**

David Waiman

De pícaros y gallos: algunas relaciones intertextuales entre el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón **248**

Verónica Marcela Zalba

¿Por qué Alfeno Varo en la *Égloga* 6 de Virgilio?

Arturo R. Álvarez Hernández
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, UNMdP
arturorobertoalvarez@gmail.com

Según el limitadísimo conocimiento que tengo de la crítica virgiliana, nadie parece haberse planteado seriamente el interrogante que propongo como título de esta ponencia. La 'explicación' que encontramos habitualmente es la misma que podemos inferir de la biografía suetoniana de Virgilio, compuesta hace unos diecinueve siglos[1]: se supone que la dedicatoria de la *Égloga* 6 a Alfeno Varo es en agradecimiento por su intervención (análoga a las de Asinio Polión y Cornelio Galo) en favor del poeta en el contexto de las expropiaciones de tierras mantuanas del 41 a.C. Las noticias acerca de esa intervención de los así llamados *triunviri agris dividendis* provienen exclusivamente de los biógrafos y comentaristas antiguos de Virgilio, lo que permite suponer –como hace acertadamente Stok (2013)– que fueron deducidas del propio texto de las *Églogas*, donde los tres nombres aparecen en lugares de relevancia: Polión (Verg. *Ecl*. 3, 4 y 8), Galo (Verg. *Ecl*. 6 y 10), Varo (Verg. *Ecl*. 6 y 9). Pero mientras de la relación de Virgilio con Polión y con Galo tenemos abundantes noticias (dentro y fuera del texto virgiliano), que no dejan duda alguna sobre los vínculos de amistad y comunes intereses literarios que los unieran, de la relación del poeta con Varo, en cambio, no tenemos nada; y casi ninguna noticia tenemos de la vida de Alfeno Varo, salvo su condición de eximio jurista, de tendencia epicúreo-atomista, y el hecho de haber sido *consul suffectus* en el 39 a.C.[2]. Demasiado poco para justificar el lugar que Virgilio le otorga en su

[1] Vita Suetoniana-Donatiana 19: *ad Bucolica transiit [sc. Vergilius], maxime ut Asinium Pollionem, Alfenum Varum et Cornelium Gallum celebraret, quia in distributione agrorum, qui post Philippensem victoriam veteranis triunvirorum iussu trans Padum dividebantur, indemnem se praestitissent*. "Cambió a las *Bucólicas*, sobre todo para alabar a Asinio Polión, a Alfeno Varo y a Cornelio Galo porque, en la distribución de las tierras del otro lado del Po que, después de la victoria de Filipos, se repartieron entre los veteranos por orden de los triunviros, habían procurado que él saliera bien librado" (cito la traducción de Antón Prado *et al*., 1985: 89).

[2] Respecto de su orientación como jurista cf. Alf. *Dig*. 6.76. a E. La noticia de Porfirio de que el Alfeno aludido en Hor. *S*. 1.3.130 como objeto de burla es este Alfeno Varo, jurista y cónsul *suffectus*, fue ya desautorizada por Heinze en su comentario a las *Sátiras* (cf. Kiessling – Heinze, 1960: *ad loc*; concuerda Fedeli, 1994: 380, mientras que Büchner, 1986: 50 no descarta la veracidad de la noticia). Argumentos contundentes contra esta y otras identificaciones del comentario porfiriano aporta Fraenkel (1983: 126-127). Muy probable, en cambio, la identificación del Varo virgiliano con el Alfeno de Catul. 30, denunciado allí por el veronés como traidor al pacto de amistad (cf. Thomson, 1998: 282). El de Catul. 10

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 8-12

primer libro: nada menos que la dedicatoria del poema en cuyo proemio el poeta expone su programa bucólico (vv. 1-12).

En busca de una justificación mejor, cabe recurrir a la segunda mención de Varo que ofrece el libro bucólico. En la *Égloga* 9 (vv. 26-29) Varo aparece como el destinatario de una promesa de canto que el cuasi mítico Menalcas –allí largamente evocado por Lícidas y Meris– le había dirigido, a fin de que interviniera a favor de los mantuanos en el asunto de las expropiaciones. Ya el hecho de que Meris señale que esos versos se los cantaba Menalcas a Varo sin haberlos terminado (v. 26 *quae Varo necdum perfecta canebat*), nos pone en guardia acerca de la estima intelectual de la que goza Varo entre los pastores del libro virgiliano. Lejos estamos de los elogios que Dametas y Menalcas le dirigen a Polión en Verg. *Ecl*. 3.84-89; o de la admiración que Títiro (= Virgilio), reseñando el canto de Sileno, le profesa a Galo en Verg. *Ecl*. 6.64-73. Agreguemos el hecho bastante inusual de que el Menalcas de la *Égloga* 9 haya formulado su promesa laudatoria en explícitos y crudos términos de canje (v. 27: *superet modo Mantua nobis*). Para él, entonces, los méritos de Varo no lo hacían de suyo merecedor de alabanza. Pero lo más llamativo de la promesa de Menalcas es que el pastor no la asume en primera persona. Él se limita a anunciar, en tercera plural, que los *cantantes cycni* han de llevar el nombre de Varo hasta los astros: ¿se incluye Menalcas entre esos 'cisnes'? Cabe dudarlo, a la luz de lo que afirma Lícidas unos versos más adelante (vv. 35-36: *nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna / digna sed argutos inter strepere anser olores*), que suena a una declaración programática válida para el universo de cantores bucólicos. Agreguemos, por fin, que la promesa de Menalcas fue inútil: tanto él como Meris perdieron sus tierras, e incluso estuvieron a punto de perder sus vidas (vv. 14-16: *quod nisi me quacumque novas incidere litis / ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix, / nec tuos hic Moeris nec viveret ipse Menalcas*)[3].

La amarga ironía que aletea en la *Égloga* 9, precisamente en torno de Varo, debe servirnos para entender la 'función' de este nombre en el proemio de la *Égloga* 6. Allí, un Virgilio caracterizado como pastor bajo el nombre de Títiro, luego de contar

y 22, Hor. *Carm*. 1.18 y 1.24 no es Alfeno Varo sino Quintilio Varo, estrecho amigo de Horacio y Virgilio.

[3] No comparto la calificación de "elogio de Varo" que habitualmente se atribuye a los vv. 26-29 de la *Égloga* 9 (cf. e. g. Büchner, 1986: 288-289). La identificación Menalcas = Virgilio ya estaba presente en la *Égloga* 5 (cf. vv. 85-87).

que su consagración al canto bucólico tuvo inicio cuando Apolo le ordenó abandonar sus intentos de cantar "reyes y combates" y dedicarse a cultivar el *carmen deductum* (vv. 3-5), pasa a dirigirle la palabra a Varo para explicarle que, como consecuencia de aquella orden, él no va a dedicarle un poema laudatorio sino que va a contribuir a su inmortalidad con el humilde canto de pastor que cultiva (vv. 6-12). Pero el pastor incluye en su *excusatio*[4] una especie de 'profecía compensatoria': le van a sobrar a Varo quienes se afanen en celebrar sus hazañas (vv. 6-7 *namque super tibi erunt qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella*). Al parecer este Títiro/Virgilio procede de modo semejante al Menalcas/Virgilio de la *Égloga* 9: en ambos casos los que van a celebrar las hazañas a Varo son otros. No parece casual.

La forma de *excusatio* que tenemos aquí difiere profundamente de la que recibe Polión en la *Égloga* 8 (vv. 6-13), en la que se le rinde efectivo homenaje al hacer referencia a su condición de hombre de armas (vv. 6-8), de poeta (vv. 9-10) y de protector (vv. 11-13). De Varo, Virgilio no nos dice casi nada. El único rasgo que resalta es su ambición de renombre: Verg. *Ecl*. 6.6: *tuas laudes*; Verg. *Ecl*. 6.12: *nomen*; Verg. *Ecl*. 9.27: *tuum nomen*. Incluso hay un dato inquietante: las *laudes* de Varo, que otros van a cantar, quedan homologadas a *tristia bella*. Entiendo que esa calificación connota peyorativamente las acciones del personaje y no es un mero epíteto de la guerra, como entendía Servio en su comentario y como podría inferirse a partir de Hor. *Ars*. 73[5]. Virgilio, por su parte, le ofrece a Varo sus *myricae* y su *nemus* (vv. 10-11), una ofrenda que, sin embargo, queda sujeta a una condición: que alguien los lea (vv. 9-10: *si quis tamen haec quoque, si quis / captus amore leget*). No mucha promesa, entonces, para un Varo ávido de glorificación. Pero habrá al menos un seguro lector: Apolo, para quien ninguna página es mejor que la encabezada por el nombre de Varo (vv. 11-12: *nec Phoebo gratior ulla est / quam sibi quae Vari praescripsit pagina*

[4] D'Anna, en diversos trabajos publicados a partir de 1980, introdujo la fórmula *recusatio-excusatio* para describir la 'variante romana' de la *recusatio* calimaquea. Al igual que Wimmel, 1960, él entiende que, en substancia, se trata siempre de la negativa programática a componer un *epos* heroico extenso. La diferencia radica en que el poeta augusteo, al dirigir su discurso a su protector o patrono, pone como excusa su incapacidad para acometer una empresa superior a sus fuerzas. Los trabajos de D'Anna ([1980], [1983], [1987], [1988]) están cómodamente reseñados en D'Anna (1991).

[5] Correcta la observación de Cucchiarelli (2012: 329), al señalar que en el caso de Virgilio el epíteto cobra fuerza especial al hacer referencia a hechos contemporáneos que forman parte de las guerras civiles romanas.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 8-12

nomen). Maravillosa perspectiva: ¿pero podía tomar en serio esta afirmación el epicúreo-atomista Varo?[6]

Mi conclusión provisoria es que la inclusión de Varo en el proemio de la *Égloga* 6 es funcional a la toma de distancia, programática, del poeta bucólico respecto del *epos* panegírico, un tipo de poesía muy en boga en la Roma coetánea que Virgilio quiere colocar en las antípodas de su vocación.

Bibliografía

Antón Prado *et al*. (1985), "Suetonio", en: *Biografías Literarias Latinas. Suetonio. Valerio Probo. Servio. Focas. Vacca. Jerónimo*, Madrid, Gredos, pp. 23-144.

Büchner, K. (1986²) [1963], *Virgilio. Il poeta dei Romani*, Brescia, Paideia Editrice.

Clausen, W. (1994), *Virgil Eclogues*, Oxford, Clarendon Press.

Cucchiarelli, A. (ed.) - Traina, A. (trad.) (2012), *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche*, Roma, Carocci editore.

D'Anna, G. (1980), "La "recusatio" in Virgilio, Orazio e Properzio", en: *C&S*, vol. 73, pp. 52-61.

D'Anna, G. (1983), "Alcune precisazioni sulla *recusatio*", en: *QCTC*, vol. 1, pp. 33-43.

D'Anna, G. (1987), "Verg.*Ecl*. 9,32-36 e Prop. 2,34,83-84", en: AA.VV., *Filologia e forme letterarie, Studi offerti a F. Della Corte II*, Urbino, pp. 427-438.

D'Anna, G. (1988), "La genesi *dell'excusatio*", en: AA.VV., *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco I*, Palermo, pp. 133-144. [= D'Anna, G. (1989), *Virgilio. Saggi critici*, Roma, pp. 79-92].

D'Anna, G. (1991), "*Recusatio*", en: *Enciclopedia Virgiliana* IV, Roma, pp. 411-413.

Fedeli, P. (1994), *Q. Orazio Flacco. Le Opere. Tomo secondo: Le Satire*, Roma, Libreria dello Stato.

Fraenkel, E. (1993), *Orazio*, Roma, Salerno Editrice.

Kiessling A. - Heinze, R. (1960[10]), *Q. Horatius Flaccus. Satiren*. Berlin.

Stok, F. (2013), "*Triunviri Agris Dividendis*: una legenda virgiliana", en: *Argos*, vol. 36, n°. 1, pp. 9-27.

[6] Una lectura en clave de ironía del los vv. 7-12 hace también Van Sickle (2004: 147) sospechando además que se pone en juego el significado del *nomen Varus* ('patizambo' o algo así).

Thomson, D. F. S. (1998), *Catullus*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press.

Van Sickle, J. B. (2004²) [1978], *The Design of Virgil's Bucolics*, London, Bristol Classical Press.

Wimmel, W. (1960), *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit.* Wiesbaden, Steiner.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 8-12

La historiografía de Polibio en la ideología de Cicerón y los Optimates en el s. I a.C.

Maximiliano Gastón Cabrera
Dpto. Humanidades, UNS
maxicabrera89@gmail.com

Introducción

La época tardorepublicana se caracterizó por la hegemonía romana en el Mediterráneo. Sin embargo, los conflictos internos serán muy marcados debido a la aparición de dos facciones políticas: los Optimates y los Populares. Para los primeros, la protección de su poder político tradicional y económico era lo fundamental; en cambio, los Populares se sostenían políticamente de la plebe a través de medidas no ortodoxas[1].

Polibio no solo acompaño a Escipión en sus campañas militares, también viajó por los dominios romanos, lo que lo llevó a ver la inestabilidad social creciente; incluso pudo presenciar el tribunado de Tiberio Graco en el 133 a.C.[2]. Luego de los conflictos en torno a la cuestión agraria, que terminan con el asesinato de Tiberio Graco y su legitimación por parte de Emiliano Escipión, sucede en el año 129 a.C. la misteriosa muerte de este último. Polibio vuelve a Grecia, dejando una Roma dividida y con las guerras civiles que caracterizarán al s. I a.C. en el horizonte. Este es el contexto en el que Cicerón desarrollará la ideología Optimate y la defensa del tiranicidio como forma de deshacerse de políticos peligrosos para el *status quo*[3].

Nos proponemos en el presente trabajo, como objetivo general, conocer hasta qué punto los planteos histórico-políticos de Polibio influyeron en la ideología de Cicerón y los Optimates, sus praxis políticas y la legitimación del tiranicidio aplicado a algunos de los Populares. Más específicamente, buscaremos determinar puntos similares entre los discursos de ambos autores y reconocer sus ideas centrales.

[1] Campbell (2013: 83-84).
[2] Walbank - Brink (1954) concluyen que la publicación del libro VI de Polibio debió tener lugar entre el 150 a.C. y 147 a.C..
[3] Cicerón persiguió y ejecutó sin juicio previo a los seguidores de Catilina, quien se levantó militarmente en contra del Senado, y fue crítico del primer triunvirato compuesto por Julio Cesar, Pompeyo y Craso.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 13-22

El estado de la cuestión

Para mirar el presente tema habrá que tratar dos discusiones que se han dado en el estudio de la Roma Tardorepublicana: los debates en torno a las problemáticas historiográficas que plantea el análisis de la obra de Polibio y las discusiones historiográficas actuales centradas en los conflictos políticos de la Roma del s. I a.C.

En relación con el primer eje, los debates sobre el libro 6 han encontrado consenso entre los especialistas, en general sobre las contradicciones presentes en Polibio en torno al planteamiento de la *anacýclosis*[4] y el patrón biológico. En respuesta a estas contradicciones, dichos especialistas se encontraron divididos entre dos puntos de vista. Un primer grupo opina que estas contradicciones son innatas al propio pensamiento de Polibio, y que la redacción de sus libros pertenece a una pieza única de desarrollo. El segundo grupo plantea que nos encontramos ante dos momentos de la elaboración del manuscrito, que representan dos momentos del pensamiento del autor. El debate ha sido analizado por Walbank, quien le ha dedicado dos trabajos que contrastan ambas posturas[5].

En torno al segundo eje, la historiografía del siglo XX se distinguió por el predominio de lo que fue la historiografía prosopográfica[6], caracterizada por los trabajos de Syme (1939) o Scullard (1960), entre otros. La principal reacción contra esta corriente vino de Millar (1998), que pone el énfasis en la plebe y en las multitudes, en lo que se refiere a la política romana. Las *comitia* y asambleas tenían más peso que el reconocido por los prosopográficos. Sin embargo, desde la historia social, Jehme (2006) y Hölkeskamp (2000), criticaron a Millar, alegando que se reduce meramente a sus factores democráticos. Plantean la necesidad de una nueva forma de abordar la dinámica política, reconociendo sus caracteres simbólicos, sus representaciones o las escenificaciones del consenso. La propuesta de una nueva historia social debe estudiar tanto a la plebe como a las élites romanas, partiendo de sus estructuras formales y de las condiciones sociales e ideológicas, los mecanismos identitarios, los códigos simbólicos y sus valores. El rastreo del derrotero historiográfico del tema esta tratado por Dupla (2007).

[4] La *anacýclosis* es el concepto de la transformación cíclica de las constituciones políticas, divididas entre puras e impuras. Las puras son la Realeza, Aristocracia y Democracia, y las impuras Tiranía, Oligarquía y Oclocracia.
[5] Walbank (1943) y Walbank - Brink (1954).
[6] La historiografía prosopográfica hace foco en las luchas políticas alrededor de las relaciones clientelares de la elite, dejando de lado factores como el peso plebeyo en la política.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 13-22

La aparición de estudios referidos al contenido político e ideológico ocurre a fines del siglo XX y principios del XXI. Ejemplos de trabajos que tratan las ideologías del siglo I a.C. desde la historia social son Pina Polo (1994) y Wiseman (2002). Aun existiendo estudios del problema de la ideología de los Optimates, todavía falta hacer un buen rastreo del desarrollo del pensamiento político romano del siglo I a.C., problematizando sus raíces.

Dentro de este panorama, los estudios sobre Cicerón se encuentran divididos actualmente entre la historia del derecho y el análisis desde la historia social, con enfoque en la ideología de Cicerón, como en Pina Polo (2006).

Nuestra hipótesisde trabajo es que la intencionalidad de Polibio es crear una cosmovisión de la hegemonía romana, donde la configuración política presentada es considerada la mejor de su tiempo, perspectiva que fue apropiada por la clase dominante. Cicerón se presenta como el "continuador" de esta doctrina en su tiempo, cuando el poder tradicional está en retroceso. Esto le permitirá justificar sus acusaciones de tiranía y las acciones directas para su eliminación.

Consideramos hacer un análisis del libro 6 de Polibio y contrastarlo con *Sobre la República* de Cicerón, centrándonos en la relación ideológica entre ambos autores separados temporalmente.

Se utiliza una metodología cualitativa. Realizaremos un análisis del discurso mirando similitudes y diferencias, problematizando con sus contextos históricos. El método comparativo es empleado para el análisis discursivo de las obras buscándose una síntesis.

El libro 6 de Polibio es el que aporta los análisis más significativos de la constitución romana, además de tener la intencionalidad de educar a las elites grecolatinas. *Sobre la República* de Cicerón es la obra literaria por la cual este último explaya sus ideas políticas.

Comentario sobre el libro 6 de *Historias* de Polibio[7]

El libro 6 se calcula que fue publicado entre el 150 a.C. y 146 a.C, época en la que Roma destruye a Cartago y Corinto, dando un mensaje: no se toleraría oposición. Este

[7] Se trabaja con la edición de Büttner-Wobst (1904). Las traducciones son de Balasch Recort.

libro es el eje de las *Historias*: describe la constitución romana, que para Polibio es la causalidad del ascenso hegemónico de Roma.

Partiendo de los análisis de Walbank, el libro 6 presenta seis ideas centrales:

1. La *anacýclosis*: las constituciones entran en un ciclo de formas puras e impuras.
2. El patrón biológico: toda sociedad tiene un nacimiento, crecimiento, culminación, decadencia.
3. La estabilidad de la constitución mixta: al crear una constitución mixta que tome lo bueno de las formas "puras", se consigue el equilibrio.
4. La *archeología*: buscar los orígenes de la constitución mixta de Roma en su historia política (*archeología*).
5. La supremacía de Roma: Roma es potencia única del mundo mediterráneo.
6. La predictibilidad: Polibio deja ver que su pensamiento historiográfico tiene la ventaja de poder predecir la situación futura de un Estado.

Comentario de *Sobre la República* de Cicerón[8]

Este libro trata la *res publica*[9]. Podría decirse que es un ensayo sobre el Estado y teoría política del equilibrio de una constitución mixta, contraponiéndola a las formas de gobierno platónicas. Expresa un ideario político en forma de diálogo entre Escipión y Lelio[10], escuchado por un séquito de intelectuales en un momento posterior a la crisis gracana.

Fue escrito entre los años 55 a.C. y 51 a.C., tiempo en que Cicerón estaba fuera de Roma debido a los intentos de enjuiciarlo por la muerte de Catilina y sus seguidores.

Conclusiones preliminares

Lo primero que salta a la luz sobre la *anacýclosis* de Polibio, a diferencia de Aristóteles o Platón, es su concepción de la sociedad como un ente biológico. La sociedad entra en un proceso de surgimiento, desarrollo, apogeo y declive; si a esto le sumamos la visión

[8] Se trabaja con la edición de Müller (1889). Las traducciones son de D'Ors.
[9] La *res publica* se traduce como la cosa pública, es decir, la gestión administrativa del conjunto humano que es lo público.
[10] Lelio recibió el *agnomen* de Sabio, porque había intentado promulgar una ley agraria de reparto que finalmente retiró al ver el gran descontento del senado. Esto fue considerado como un acto de prudencia.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 13-22

cíclica de las constituciones políticas, el resultado es una visión nueva del movimiento político interno de un Estado (Walbank - Brink, 1954). La forma de prolongar el apogeo de un Estado es el desarrollo de una constitución mixta, al combinar, en equilibrio, elementos monárquicos, aristocráticos y democráticos:

> ἵνα μηδὲν αὐξανόμενον ὑπὲρ τὸ δέον εἰς τὰς συμφυεῖς ἐκτρέπηται κακίας, ἀντισπωμένης δὲ τῆς ἑκάστου δυνάμεως ὑπ᾽ ἀλλήλων μηδαμοῦ νεύῃ μηδ᾽ ἐπὶ πολὺ καταρρέπῃ μηδὲν αὐτῶν, ἀλλ᾽ ἰσορροποῦν καὶ ζυγοστατούμενον ἐπὶ πολὺ διαμένῃ (...).
>
> (Plb. 6.10.7)

> Así evitaba que alguna de ellas desarrollara más de lo necesario y derivara hacia su desmejoramiento congénito; neutralizada por las otras la potencia de cada constitución, ninguna tendría un sobrepeso ni prevalecería demasiado, sino que, equilibrada y sostenida en su nivel, se conservaría en este estado el máximo tiempo (...).

La condena del resto de las constituciones simples siempre es demarcada, sobre todo la degeneración de la democracia que trasmuta a demagogia. Dice Polibio:

> …καὶ παρρησίας ζητοῦσι πλέον ἔχειν τῶν πολλῶν·μάλιστα δ᾽ εἰς τοῦτ᾽ ἐμπίπτουσιν οἱ ταῖς οὐσίαις ὑπερέχοντες. λοιπὸν ὅταν ὁρμήσωσιν ἐπὶ τὸ φιλαρχεῖν καὶ μὴ δύνωνται δι᾽ αὑτῶν καὶ διὰ τῆς ἰδίας ἀρετῆς τυγχάνειν τούτων, διαφθείρουσι τὰς οὐσίας, δελεάζοντες καὶ λυμαινόμενοι τὰ πλήθη κατὰ πάντα τρόπον.
>
> (Plb. 6.9.5-6)

> Hay algunos que pretenden recibir más honores que otros; caen en esto principalmente los que son más ricos. Al punto que experimentan la ambición de poder, sin lograr satisfacerla por sí mismos ni por sus dotes personales, dilapidan su patrimonio, empleando todos los medios posibles para corromper y engañar al pueblo.

> καὶ τότε συναθροιζόμενον ποιεῖ σφαγάς, φυγάς, γῆς ἀναδασμούς, ἕως ἂν ἀποτεθηριωμένον πάλιν εὕρῃ δεσπότην καὶ μόναρχον.
>
> (Plb. 6.9.9)

> La masa se agrupa en torno de aquel hombre y promueve degollinas y huidas. Redistribuye las tierras y, en su ferocidad, vuelve a caer en un régimen monárquico y tiránico.

La redistribución agraria deviene por la degeneración producto del aumento del poder de las masas y, a su vez, queda marcada como característica de la demagogia. Cicerón hace presente esta misma apreciación de la democracia y su "libertinaje":

> ex hac nimia licentia, quam illi solam libertatem putant, ait ille ut ex stirpe quadam existere et quasi nasci tyrannum. Nam ut ex nimia potentia principum oritur interitus principum, sic hunc nimis liberum populum libertas ipsa servitute adficit.
>
> (Cic. *Rep*. 1.68)

> ... que de este libertinaje, que ellos consideran como la única libertad posible, surge como de la misma raíz, y diríamos que nace, el tirano. Porque, del mismo modo que del poder excesivo de los gobernantes nace su ruina, así también la misma libertad somete a servidumbre a tal pueblo excesivamente libre...

Solo la constitución mixta, para ambos, puede prevenir dichos conflictos y mantener la hegemonía. Este es el logro que trajo la dominación mundial y que ha permitido a las clases dominantes sostener el orden y evitar cualquier cambio radical en el poder político que amenazara sus riquezas. Por consiguiente, Polibio (6.11a.9) demuestra tener siempre una visión desfavorable de los repartos de tierra:

> ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν εἰς ταύτην ἀνηκόντων: ἐὰν γάρ τις εἰσφέρῃ νόμον, ἢ τῆς ἐξουσίας ἀφαιρούμενός τι τῆς ὑπαρχούσης τῇ συγκλήτῳ κατὰ τοὺς ἐθισμοὺς ἢ τὰς προεδρίας καὶ τιμὰς καταλύων αὐτῶν ἢ καὶ νὴ Δία ποιῶν ἐλαττώματα περὶ τοὺς βίους.
>
> (Plb. 6.16.3)

> Lo mismo pasa con ciertos asuntos que, al Senado, le afectan directamente: el pueblo es soberano de proponer, o no, leyes que menoscaben de alguna manera sus potestades tradicionales, las precedencias y honores que los senadores disfrutan e, incluso, ¡por Zeus!, puede cercenar sus propiedades personales.

El factor plebeyo en la constitución mixta debe ser subsumido al factor aristocrático si quiere mantenerse en un estado de apogeo y evitar la degeneración. Esto lo justifica Polibio con el resultado de la segunda Guerra Púnica:

> διὸ καὶ τὴν πλείστην δύναμιν ἐν τοῖς διαβουλίοις παρὰ μὲν Καρχηδονίοις ὁ δῆμος ἤδη μετειλήφει, παρὰ δὲ Ῥωμαίοις ἀκμὴν εἶχεν ἡ σύγκλητος. ὅθεν παρ᾽ οἷς μὲν τῶν πολλῶν βουλευομένων, παρ᾽ οἷς δὲ τῶν ἀρίστων, κατίσχυε τὰ Ῥωμαίων διαβούλια περὶ τὰς κοινὰς πράξεις.
>
> (Plb. 6.51.6-7)

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 13-22

> Por entonces era el pueblo quien en Cartago decidía en las deliberaciones; en Roma era el senado el que detentaba la autoridad suprema.

Polibio también da a entender que una división dentro de los ciudadanos por la competencia pone en peligro el orden tradicional. Para un lector romano esto significaría que un cambio en la estructura política implicaría la caída de la hegemonía romana y una degeneración civilizatoria. Para Cicerón, la aparición del tirano es lo que manifiesta la degeneración en donde la preponderancia del poder popular hace aparecer un caudillo:

> Itaque ex hac maxima libertate tyrannus gignitur et illa iniustissima et durissima servitus. Ex hoc enim populo indomito vel potius immani deligitur aliqui plerumque dux contra illos principes adflictos iam et depulsos loco audax, inpurus, consectans proterve bene saepe de re publica meritos.
>
> (Cic. *Rep*. 1.68)

> Por lo tanto, de esta excesiva libertad se engendra el tirano y una servidumbre muy injusta y dura. Un pueblo así sublevado, o mejor, salvaje, elige generalmente a un caudillo contra aquellos jefes no respetados y desplazados; un caudillo audaz, deshonesto, que persigue con saña a personas beneméritas de la república.

La idea planteada por Cicerón en este sentido es polibiana. La diferencia entre los dos sería que Cicerón remarca la actitud de los grandes hombres que prestaron un servicio excepcional a la patria.

Como otro elemento más, Polibio pretende tener la habilidad de dar un diagnóstico, para saber hacia dónde se dirige un Estado[11]. Cicerón manifiesta dicha habilidad con el propósito de actuar sobre la situación política:

> Id enim est caput civilis prudentiae, in qua omnis haec nostra versatur oratio, videre itinera flexusque rerum publicarum, ut, cum sciatis, quo quaeque res inclinet, retinere aut ante possitis occurrere.
>
> (Cic. *Rep*. 2.45)

> El fundamento de la prudencia política, a la que se refiere todo nuestro discurso, está en ver los rumbos y cambios de las repúblicas, de modo que, al saber hacia dónde se inclina cada una, podáis contenerla o poner antes remedio.

Como última observación, Polibio señala que el estado puede caer de dos formas: externa e interna[12]. La externa puede ser provocada por la invasión extranjera y

[11] Plb. 6.9.10-11.
[12] Plb. 6.57.2-9.

la interna por la *anacýclosis*, en donde la amenaza es la decadencia. Luego, ilustra la externa con un suceso de la segunda Guerra Púnica, donde Aníbal demanda un rescate de rehenes y prudentemente los senadores lo rechazan, comprendiendo las intenciones del general cartaginés sin importar el destino de los capturados[13]. No se ejemplifica sobre un suceso de amenaza interna; sin embargo, nos tienta pensar que, para enfrentar a las grandes amenazas, la aristocracia senatorial podrá vencerlas sin importar los costos humanos. Cabría pensar cómo se traduciría la curiosa afirmación de Polibio de que el romano puede matar a su propio hijo, si es por el bien de la patria, en el caso de una amenaza interna[14]. Cicerón menciona hombres que defendieron a la patria en contra del peligro, estos ejemplos pueden dividirse entre amenazas externas e internas[15], a lo que suma una defensa a sus actos en la crisis de Catilina:

> ... salvam esse consulatu abiens in contione populo Romano idem iurante iuravissem, facile iniuriarum omnium compensarem curam et molestiam. Quamquam nostri casus plus honoris habuerunt quam laboris
>
> (Cic. *Rep*. 1.7)

> ... cuando, al dejar mi consulado, pude jurar en la asamblea que yo había salvado (la república), y el pueblo romano lo juró también, compensé sobradamente la cuita y disgusto de todas las ofensas recibidas; aunque es verdad que los sucesos de mi consulado más tuvieron para mí de honor que de sufrimiento...

Necesaria búsqueda de legitimación de Cicerón, ya que como dice Pina Polo (2006): la matanza de ciudadanos nunca fue una medida legal dentro de la República[16]. La teoría polibiana es la que permite legitimar el tiranicidio. Seguramente, en los tiempos de Polibio el problema de la competencia interna entre la clase aristocrática, debida a la expansión romana, estaba empezando a agravarse. La aristocracia advierte que los abusos y la competencia facilitarían la apertura de espacios para que el poder de la plebe se manifieste; por lo tanto, es necesario el consenso dentro de la clase aristocrática. En su libro *Sobre la República*, Cicerón construye un ensayo político tanto como propaganda. Aquí se ve que los elementos presentes en Polibio también están

[13] Plb. 6.58.1-11.
[14] Plb. 6.54.2-6.
[15] Cicerón ejemplifica con una serie de casos de amenazas externas como la invasión persa de Grecia en la época de Temístocles, o de amenazas internas como en el caso de Tiberio Graco cuando fue incitada su muerte por Escipión Nasica.
[16] En Roma, tener la potestad de una magistratura otorgaba un carácter de inviolabilidad legal de su persona.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 13-22

manifiestos en las posturas de Cicerón. La aparición en el siglo I a.C. de un relato que busca generar una tradición histórica, que enfrente los problemas políticos de la aristocracia romana, emplea elementos filosóficos griegos. Se puede afirmar que Polibio funciona como una suerte de puente entre el pensamiento de la filosofía política griega y la política y el derecho romano, al tener que desarrollar un sistema de ideas afín a los intereses romanos, que no solo justifique la dominación de estos sobre el mundo griego-helénico, sino también la búsqueda del consenso interno sobre un orden establecido.

Bibliografía

Balasch Recort, M. (trad.) (1981), *Polibio de Megalópolis*. *Historias*, vol. 2, Madrid, Gredos.

Büttner - Wobst, T. (1904), *Historiae. Polybius*, Leipzig, Teubner.

Campbell, B. (2013), *Historia de Roma: Desde los orígenes hasta la caída del Imperio,* Barcelona, Planeta S.A..

D'Ors, A. (trad.) (1991), *Cicerón, Marco Tulio*. *Sobre la República*, Madrid, Gredos.

Dupla, A. (2007), "Interpretaciones de la crisis tardorepublicana: del conflicto social a la articulación del consenso", en: *Stud. hist., Hª antig*., vol. 25, pp. 185-201.

Hölkeskamp, K. J. (2000), "The Roman goverment: the goverment of the people, by the people, for the people?", en: *Scripta Classica Israelica*, vol. 19, pp. 203-223.

Jehme, M. (2006), "Who attended Roman Assemblies?: On Participation in the Roman Republic", en: AA. VV., *Repúblicas y ciudadanos: modelos de participación cívica en el mundo antiguo*, Barcelona, pp. 221-234.

Millar, F. (1998), *The Crowd in Rome in the Late Republic*, Michigan, University of Michigan Press.

Müller, C. F. W. (1889) (ed.), *M. Tullius Cicero. Librorum de Re Publica Sex*, Leipzig, Teubner.

Pina Polo, F. (1994), "Ideología y Practica Política en la Roma tardorepublicana", en: *Gerión*, vol. 12, pp. 69-94.

Pina Polo, F. (2006), "El tirano debe morir: el tiranicidio preventivo en el pensamiento político romano", en: *Actas y Comunicaciones del instituto de Historia antigua y medieval*, vol. 2, pp. 1-24.

Scullard, H. (1960), "Scipio Aemilianus and Roman Politics", en: *JRS*, vol. 50, pp. 59-74.

Syme, R. (1939), *Roman Revolution*, Oxford, Oxford University Press.

Walbank, F. W. (1943), "Polybius on the Roman Constitution", en: *CQ*, vol. 37, n°. 3-4, pp. 73-89.

Walbank, F. W. - Brink C. O. (1954), "The Construction of the Sixth Book of Polybius", en: *CQ*, vol. 4, n°. 3-4, pp. 97-122.

Wiseman, T. P. (2002), "Roman history and the ideological vacuum", en: Wiseman, T. P. (ed.), *Classics in progress. Essays on ancient Greece and Rome*, New York, Oxford University Press, pp. 285-310.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 13-22

Las bodas de Marciano y la Filología: consideraciones sobre la historia de la recepción crítica de *De nuptiis Philologiae et Mercurii*

Julieta Cardigni
IFC, UBA / CONICET
jcardigni@yahoo.es

El trabajo sobre el texto de Marciano supone una serie de desafíos; algunos compartidos con cualquier obra literaria, algunos propios de *De nuptiis*, dada su naturaleza particular. Nos interesa este segundo grupo de fenómenos, que muestra las dificultades, limitaciones y prejuicios que han experimentado sus interpretaciones a lo largo de la historia de su lectura. Controvertida hasta en su fecha de producción, lo único claro de *De nuptiis* es su atribución al Tardoantiguo[1]. Sobre Marciano, solo sabemos lo que leemos en su obra: ¿era un campesino inusitadamente culto?[2] ¿Un caricaturesco abogado retirado? Lo primero parece más improbable, ya que sí es claro el despliegue de erudición, que abarca la literatura, la poesía, la filosofía y, obviamente, las disciplinas de las Artes Liberales. La obra está dedicada a su hijo Marciano, con el cual dialoga al principio y al final, como marco del relato[3].

[1] Remito a los lectores interesados a la discusión bibliográfica: Cameron (1986), Shanzer (1986), Parker (1890), Ramelli (2001), Navarro Antolín (2016). Consideramos, con Shanzer (1986) y Relihan (1993), el 470 d.C. como fecha probable de composición.

[2] Esta es la tesis de Parker (1890) que no cuenta hoy en día con adeptos. Más aceptada es la segunda idea que consignamos. Shanzer (1986: 2, n. 2) es muy convincente en su propia opinión, que contrasta con la tesis de Parker: "Martianus is clearly a well-read autor who writes deliberately convoluted and 'artistic' Latin. This, copuled with the Greek and the interest in teh *disciplinae*, suggests a highly educated and possibly academic background." Stahl (1971: 9) acepta los conocimientos jurídicos de Marciano, pero aun así insiste en defender sus orígenes humildes: "That he did not belong to the elite we may surmise from his debased style and from his lament about being impoverished and settling in old age in a neighborhood of slothful oxherds." Por el contrario, Grebe (1999: 14) defiende su pertenencia a la alta sociedad, basándose en su erudición. Hoy en día prevalece la idea de que ejerció la abogacía en Cartago, si bien esto también depende de la lectura del epílogo, muy corrupto (999). Si interpretamos el verso 10 como lo transmiten los códices, podemos asumir que Marciano ejerció el cargo de procónsul romano en Cartago (*proconsulari vero dantem culmini*); si aceptamos las enmiendas de Kopp (*perorantem*), Boetgler (*desudantem*), Escalígero (*iura dantem*) o Sundermayer (*verba dantem*) en lugar de *vero dantem*, podemos pensar que Marciano defendió "casos ante el procónsul". Cf. al respecto Cristante (1978). Para un completísimo estado de la cuestión, cf. Navarro Antolín (2016). La idea de Marciano procónsul se la debemos a Remigio de Auxerre (comentario al libro 2) "*significat enim tunc illum proconsulem Carthaginis fuisse quando hunc librum sripsit*"; la opinión comienza a ponerse en duda desde la edición de Eyssenhardt (1866). Cristante (1978: 699) y Schievenin (1986: 797-815) la desechan por completo.

[3] Si confiamos en lo que nos dice en su obra, fue de origen cartaginés, y nunca parece haber pisado Roma. Finalmente, sobre el tema del paganismo o cristianismo de Marciano, creemos que –como ocurre con su contemporáneo Macrobio– probablemente fuera cristiano al menos en lo formal, dado que otro escenario es más difícil de imaginar en un siglo V avanzado y ya prácticamente convertido por completo, pero su

Acerca de la trama: el dios Mercurio busca esposa; luego de desechar algunas candidatas, la elegida es Filología, complemento perfecto de Mercurio, simbolizando ella el amor por el saber y él la elocuencia[4]. La búsqueda de esposa, el ascenso y la deificación de Filología, y su presentación ante la Asamblea celeste constituyen la trama de los dos primeros libros. En la segunda sección, aparecen los sesudos discursos de las Artes Liberales, las siete damas de honor que Mercurio le obsequia a su prometida y que, bajo la organización de Palas, exponen sus saberes ante los dioses en este dudoso banquete de bodas, acosadas por interrupciones y quejas de los invitados, que ansían otro tipo de entretenimiento[5]. Cuando la obra finaliza, el matrimonio no ha tenido lugar y el lector –si ha llegado hasta el final– se encuentra seguramente desorientado, quizá indignado, con suerte divertido.

Consideremos los elementos que han convertido a *De nuptiis* en una obra difícil, pero, paradójicamente, base de la educación medieval. Para Navarro Antolín (2016: XXII) hay cuatro rasgos a los cuales la obra debe su fortuna posterior: su voluntad enciclopédica, su peculiar técnica literaria, mezcla de prosa y verso, su estilo hermenéutico y el disfraz alegórico. Asimismo, estos mismos rasgos pueden explicar su fama de "oscura": una obra extensa, doctrinal, un tanto abstrusa, con una intencional mezcla de tonos, registros y géneros, que desconcierta y dificulta la lectura[6]. Con este marco en mente, veamos cuáles son los malentendidos entre Marciano y la Filología en la historia de su recepción.

---

obra es, sin duda, de espíritu pagano. Por otro lado, consideramos que paganos/cristianos no es ya una dicotomía significativa en la época, en la que el cristianismo es la *religio licita* e incluso experimenta ya fracturas dentro de su propia doctrina.

[4] Se propone así, en una primera lectura, que, en un sentido alegórico, estas bodas son la unión del *trivium* y el *quadrivium*. Pero desde ya, la trama alegórica es más compleja y Mercurio y Filología son también la unión entre la parte racional y la parte no racional del alma, entre lo divino y lo humano, y algunas cuantas cosas más, sin que tampoco esta lectura sea unívoca, ni tenga por qué serlo. Sobre estas cuestiones cf. sobre todo Shanzer (1986), Gersh (1986).

[5] El escenario de la acción de estos últimos siete libros es una suerte de cielo Olímpico, que funciona al mismo tiempo como marco de la Asamblea de deificación de Filología y como ámbito del banquete nupcial.

[6] Los contenidos "científicos" se presentan de manera variada: la mayoría de las veces incompletos, muchos de ellos caóticos e incoherentes, otros un poco más ordenados. Todo esto producto de las conocidas operaciones de "copiar y pegar" que realizaban los "enciclopedistas" tardoantiguos (Stahl, 1971) entre los cuales puede ubicarse a Marciano, desde cierto aspecto. Nuestra opinión al respecto, que no podemos desarrollar en detalle aquí, es que en realidad se trata de una parodia de todos estos saberes científicos y de la literatura manualística, y que el texto de Marciano no es una obra didáctica seria. Sin embargo, dado que vuelca estos contenidos como referencia de la parodia, en este punto su *modus operandi* se parece al de sus contemporáneos "serios" (Macrobio, Calcidio).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 23-35

La fascinación medieval por las bodas y las Artes

De nuptiis no fue muy leída en su contexto inmediato; es comprensible si consideramos que para sus contemporáneos no era muy útil, si aún circulaban las fuentes; mientras que en la época inmediatamente posterior la carencia de los textos originales volvió la obra mucho más valiosa. Su enciclopedismo (real o paródico) le valió la pervivencia desde la Alta Edad Media hasta el Renacimiento carolingio. De los 241 manuscritos relevados por Leonardi (1959: 462) más de cincuenta códices contienen el texto completo de Marciano Capela y casi la mitad de estos provienen de los siglos IX y X. Evidentemente, la Edad Media prefería un Marciano "completo", que utilizaba como base de la cultura y la educación. En cambio, la escasez de textos completos de Marciano durante los siglos XII, XIII y XIV muestra la vuelta de *De nuptiis* al estatus de texto escolar elemental, junto con el debilitamiento del sistema de las Artes Liberales como base de la formación[7].

Por otro lado, el interés de la escuela de Chartres (s. XII) por el neoplatonismo devolvió a Marciano el lugar prominente del que había gozado, si bien no ya en carácter de compendio del *trivium* y el *quadrivium*, sino a partir de algunos saberes concretos, que aportaban al interés creciente de la época por la cosmografía (la Astronomía y la Dialéctica, base de la educación lógica)[8]. De ahí en adelante, el interés por Marciano se desplaza, de los siete libros de saber "científico", a los dos primeros de la *fabula* alegórica[9].

Asimismo, esta época inaugura la idea de que se trata de un texto extraño y difícil de comprender. Eriúgena no vaciló en señalar *haec omnia vanissima poetarum deliramenta sunt*[10] en relación con las consideraciones de Marciano sobre Apolo y su

[7] Navarro Antolín (2016) hace una completa exposición de la fortuna de Marciano en la Introducción a su traducción de *De nuptiis*.
[8] Cf. Ferré (2007: LVIII-LX).
[9] Adelardo de Bath, Juan de Salisbury, Guillermo de Conches y Alain de Lille son algunos de los autores que consideran a Marciano no ya un maestro de erudición, sino un modelo literario, sobre todo a partir del uso de la alegoría, que desde Marciano, Fulgencio y Prudencio quedará forjada como un procedimiento retórico fundamental en la creación literaria medieval.
[10] En su comentario al libro primero. El texto latino es de Ramelli (2006) y las traducciones son mías en todos los casos. Es también el mismo Eriúgena el que, en su introducción, parece percibir la operación "paródica" de Marciano, que construye una máscara filosófica para configurarse como narrador: *Huius fabulae auctorem, Martianum comperimus fuisse Cartaginensem genere, nec non et Romanum civem, unde et Latini ritu tetránomos, hoc est quattuor nominibus, nominatus est, Martianus quippe, Minneus Felix et Capella vocatus; Martianus quindem proprio nomine, Minneus vero ex colore, ut aiunt, quia rufus erat, Felix nescimus feliciterne vixit necne, Capella autem, quia sicut quedam satyra sive nutrix sive admonitrix fuerit, suis scriptis non aperte patet, eum nominavit, lascivus ex petulantia poetica, instabilis*

carácter oracular. Conservamos también una carta de Wibald de Corvey (escrita a Manegold de Paderborn en 1149)[11] en la que se ve, al mismo tiempo, la autoridad de la que gozaba Marciano en la época y lo desconcertante que resulta, no obstante, su lectura. Describe a *De nuptiis* como "*illo Marciano Capellae multiplici et enigmatico epitalamio*", y agrega su descontento por el hecho de que esta obra es más leída que los textos sagrados[12].

La popularidad de *De nuptiis* en la Edad Media queda atestiguada en múltiples glosas y comentarios: requería de explicaciones, puntualizaciones y ampliaciones, y allí están los comentarios del ya mencionado Escoto Eriúgena[13], de Bernardo Silvestre y de Remigio de Auxerre, entre otros, para probarlo[14]. Eriúgena no solo comenta de manera continua el texto de Marciano, sino que su obra manifiesta una fuerte tendencia filosófica, de inspiración platónica y neoplatónica[15]. Es también famoso el comentario de Remigio de Auxerre (841-908), muy amplio y explicativo. Debe la interpretación alegórica de Mercurio y Filología a su predecesor Eriúgena, y es a la vez la base de la cual se nutren comentarios posteriores. A diferencia de Eriúgena, Remigio está

dum debuit et fortassis non quo dita fuerit, sed quod ita fuisse finxerit philosophus esse, veluti quidam histrio nominatus est, falsa quippe poetico usu veris philosophiae rationibus intermiscuit,

[11] Hartmann, Martina, sobre el trabajo preliminar de Heinz Zatschek y Timothy Reuter, eds. *Das Briefbuch Abt Wibalds von Stablo und Corvey, 3 volumes*, *Monumenta Germaniae Historica: Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, 9. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 2012.

[12] *Artes quae dicuntur liberales et cetera, quae de medicina vel agricultura scribuntur, ab optimis preceptoribus accepti; divinarum expositionem litterarum catholicis et doctissimis viris minus quam deceret studiose audivi*.

[13] Eriúgena escribió unas *Annotationes in Martianum* y probablemente también unas *Glossae* que, de ser auténticas, deben de haber sido escritas alrededor de 850.

[14] La edición canónica de los comentarios medievales a Marciano Capela de Cora Lutz ([1939]; [1944]; [1962-1965]). En 2006, Ilaria Ramelli (que había publicado ya en 2001 una traducción al italiano de *De nuptiis*) publicó, para la serie "Il pensiero occidentale", de Bompiani, *Tutti i commenti a Marziano Capella*, donde, como texto bilingüe, traduce al italiano todos los comentarios y glosas a Marciano, algunos de ellos traducidos aquí por primera vez a una lengua moderna. Seguimos su edición. En cuanto a los anónimos, el comentario del siglo IX ha sido atribuido a Dunchad o a Martin de Laon, si bien sin pruebas definitivas; hay también otra obra del siglo IX que resume varios comentarios anónimos y bastante técnicos, centrados sobre todo en el tema de la Armonía y focalizado en los libros I, II y IX.

[15] Como puede verse en su propia introducción, en que interpreta el significado de la alegoría de la pareja nupcial: *Philologiae quippe studium rationis, Mercuriusue facundiam sermonis insinuat, quasi simul ueluti quodam conubio in animas sapientie studia discentium conuenerint, absque ulla dificultate ad artium liberalium notitiam habitumque peruenire promptissimum est.* Asimismo, es en el contexto de este comentario que Eriúgena enuncia su famosa frase "*nemo intrat in caelum nisi per philosophiam*. (2.131), a raíz de la aparición de Filosofía como personaje en *De nuptiis* en función de mediadora entre los hombres y la divinidad.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 23-35

interesado en las Artes Liberales en sí mismas más que en su función de preludio a la filosofía[16].

Finalmente, la obra de Bernardo Silvestre (ca. s. XII), llena de comentarios de exégesis filosófica y alegórica, inspirados seguramente en el platonismo de la Escuela de Chartres. Bernardo interpreta el texto de acuerdo con el ideal platónico del filósofo que participa de la razón junto con Dios y los ángeles, y que a partir del estudio de los fenómenos terrenales avanza a la contemplación de lo divino, pasando de la vida activa a la contemplativa. Así, la búsqueda de esposa por parte de Mercurio representa la búsqueda del conocimiento por parte del filósofo[17].

Hay también evidencia de otras lecturas de Marciano como fuente de ideas que pueden aplicarse a cuestiones cristianas. En el clima intelectual del siglo XII, y en el marco de la atribución de un sentido alegórico al *Cantar de los Cantares* por sus comentaristas, Neckam vio en la idea marcianesca de *nuptiae* la ocasión para aunar estas dos corrientes de especulación intelectual, conectando las bodas de Mercurio y Filología con las bodas místicas de Cristo y la Iglesia en el *Cantar*. No fue el único: Thomas de Perseigne, monje cisterciense de la Abadía de Perseigne (hoy Sarthe, 1190) en su *Comentario al Cantar de los Cantares* también conecta los epitalamios, al trazar una historia del progreso del hombre desde su nacimiento hasta la salvación a través de

[16] Marciano comenta el siguiente pasaje, en que Filosofía aparece como personaje: *Post has ingressa quaedam **gravis** crinitaque **femina** et ex eo, quod per ipsam Iuppiter ascensum cunctis in supera tribuerit, admodum gloriosa. Quam cum virgo conspiceret, ad eam omni studio affectuque scandendum caelum fuerat augurata et nunc ad eam in nuptias corrogandam ab ipso transmissa Maiugena.* "Después de ellas [las virtudes] entró una dama, austera y de largo cabello, y en particular orgullosa por el hecho de que Júpiter gracias a ella les hubiera atribuido a todos la facultad de volver al cielo. Cuando la muchacha la vio, corrió hacia ella con gran impulso y afecto. En efecto, ella misma había predicho a Filología que ascendería al cielo, y ahora había sido enviada junto a ella por el mismo hijo de Maya, a buscarla para las bodas." Filosofía hace cuatro apariciones en la obra de Marciano: en el libro I, cuando Júpiter le pide que cuelgue el decreto por el cual se permiten los matrimonios entre humanos y dioses; este pasaje que hemos mencionado; en el libro sobre Geometría, en que Marciano no la reconoce; y en la Aritmética, en que interrumpe para hacer una consulta sobre el número 7 a la dama que está dando el discurso. Salvo en este caso, sus intervenciones son mudas y además normalmente en pasajes en que predomina el registro paródico. Desde nuestro análisis, Filosofía no escapa a la parodia reinante en *De nuptiis*, reducida al lugar casi de pregonera de los dioses, con evidente sorna por parte de Marciano.

[17] Existe también otro comentario importante, anónimo, conservado en el códice de Berlín y de Zwettl, cuyo autor resulta ser cercano al pensamiento de la Escuela de Chartres, y presenta mucha afinidad con el comentario de Bernardo Silvestre. Parece haber sido compuesto a fines del siglo XII y principios del XIII. Es un comentario más bien monográfico, que interpreta una serie de escenas de manera alegórica, de acuerdo con la tendencia inaugurada por Eriúgena.

tres matrimonios simbólicos: el segundo, el filosófico, implica la unión del *trivium* y el *quadrivium* y ha sido instituido por Marciano en su obra[18].

El interés principal que se trasluce de estas lecturas es el didáctico: *De nuptiis* reunía, en una época en que muchos de los saberes clásicos estaban perdidos, un compendio indirecto más o menos sistemático y coherente de la cultura y tradición grecolatinas. Asimismo, otras lecturas parecen apuntar a lo alegórico, en general desde una interpretación que convenga a fines filosófico-religiosos; siempre de manera fragmentaria. Este fenómeno no es en sí cuestionable; bien sabemos que el destino de una obra literaria a menudo poco tiene que ver con las expectativas de su autor o con su propósito social[19]. Pero es así como comienza el gran malentendido exegético sobre *De nuptiis*: a partir del uso de los hombres medievales, quedan fijados parámetros de lectura que perseveran hoy en día, dificultando el abordaje de la obra desde nuevos enfoques.

La modernidad y las monstruosas bodas de Filología y Mercurio

En contraposición con la fascinación y el extrañamiento que guiaban las lecturas de los hombres del Medioevo, la era moderna vio a *De nuptiis* como grotesca y excéntrica, además de incomprensible. Podemos recordar la opinión de Lewis, que se volvió casi tópica (1963: 78):

> It is to the same class of mythological allegory that I would assign the work of another writer, if I felt sure that any classification could hold him; for this universe, which has produced the beeorchid and the giraffe, has produced nothing stranger than Martianus Capella.

[18] *Tria sunt epithalamia: primum historicum, secundum philosophicum, tertium theologicum. Primum agit de legitima copula maris et feminae; secundum exprimit conjunctionem trivialis eloquentiae et quadrivialis sapientiae; tertium conjunctionem sponsae et sponsi, Dei et animae, Christi et Ecclesiae. Primum instituit Deus in Adam et Eva; secundum, Martianus agens de nuptiis Philologiae et Mercurii; tertium, Salomon in hoc opere tractans de nutpiis spiritualibus sponsi et sponsae. In primo, procreantur liberi ad serviendum Creatori suo; in secundo instruuntur, ut cognoscant aliquid de Deo; in tertio, invitantur ad fruentur ipso.*

[19] Utilizo el concepto de "propósito social" de acuerdo con la Lingüística Sistémico- Funcional, que lo considera una idea clave para la asignación de género literario. El propósito social de una obra es su objetivo, su finalidad, su *propositum,* y su género literario está determinado por este. En el caso de Marciano Capela esta idea resulta fundamental, dado que, si bien tiene la apariencia de un texto didáctico, desde nuestra perspectiva predomina el registro de la parodia, y por lo tanto el propósito social de la obra no es instruir, sino burlarse y desestabilizar los saberes y discursos que compila y presenta.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 23-35

En un estudio anterior, Parker (1890: 444), discurriendo acerca de la lengua y el estilo de Marciano, señala: "The canon that bad authors are late authors would (…) be utterly inadequate to explain the phenomenon. Martianus Capella's peculiarities are idyosincratic and not the characteristic of any known age." También Monceaux opina, sobre el mismo tema (1894: 456): "C'est le plus étrange qu'on puisse imaginer: une incroyable combinaison de latin vulgaire et de maniérisme." Acerca de la forma de la obra, agrega (p. 451): "Evidemment, ce qu'il y a de plus curieux dans les Noces de Mercure, c'est la forme…". Por su parte, Curtius (1948: 75) sostiene que: "Martianus, for all the whimsicality of his presentation…"; y Janson (1964: 148): "the strange mythical world of Martianus Capella"; y Préaux (1953: 483): "Mais on est justifié de se demander si l'étrange Venus des Noces n'est pas sortie de l'imagination de Martianus Capella, comme on s'est le plus souvent résigné á le faire á la légére á propos de symboles multiples dont son oeuvre singuliére est farcie." Finalmente Rostagni (1952: 699) califica a *De nuptiis* como "bizarra sotto tutti gli aspetti". Este breve recorrido nos da una idea de la dirección de las lecturas de Marciano.

Tampoco sus editores estuvieron a salvo de estas reacciones: Eyssenhardt, en la discusión sobre la datación (*Praefatio in Martianus Capellam*, 1866) argumenta sobre el uso de las fuentes por Marciano: *unum sane superest aetatis in sano homine satis certum indicium.* Willis (1952: 7), su editor más moderno, señala:

> there are two possibilities: either Martian wrote before 330, or he is not a "sanus homo". (…) That our author was capable of such folly is only too probable, since his errors in the books of the quadrivium have long been the object of unsparing condemnation by scholars from Meibomius to Mommsen.

Incluso Navarro Antolín (2016: XXVI- XXVII), su primer traductor al español[20], caracteriza el estilo de Marciano de manera poco halagüeña:

> Marciano Capela, a causa de la intencionada complejidad laberíntica de su estilo 'marienista', ha gozado casi siempre de mala fama como autor oscuro y hermético. Su estilo hermenéutico (…) se fundamenta en un lenguaje retórico y a veces enigmático, y se caracteriza por periodos largos, tortuosos y enrevesados, y por el alarde y ostentación de un vocabulario inusual, raro, a menudo muy arcano y aparentemente erudito.

[20] Ya se han publicado por Alma Máter los dos primeros libros (2016), y se encuentran en prensa los tres del *trivium* y en preparación los que abarcan el *quadrivium*. Se trata de una traducción pero también de una edición nueva, aunque no crítica, para la cual el autor ha realizado conjeturas propias y considerado nuevas *lectiones*.

En cuanto a los intereses que la obra despertó en los críticos modernos, Ilaria Ramelli, traductora al italiano de *De nuptiis* se centra en la alegoría y sus posibilidades filosóficas, por un lado; las Artes Liberales, sus contenidos y fuentes, por otro. También es el caso de Hadot (1984), Guillaumin ([2007]; [2008]) interesados en la sistematización de Marciano del *trivium* y el *quadrivium*. Por su parte Préaux (1974) y Lenaz (1975) estudian en profundidad las concepciones filosóficas del universo de *De nuptiis*, pero sin aludir a su pertenencia y caracterización genérico-discursiva.

Hay estudios que parten de otra posición, como los de LeMoine ([1972a]; [1972b]), quien busca una comprensión de la obra de Marciano como un todo global, producida en unas coordenadas témporo-espaciales determinadas, y es la primera en señalar que hay que abordar *De nuptiis* desde una perspectiva literaria (1972b). En su libro *Martianus Capella. A literary reevaluation* (1972), propone un análisis de carácter estructural sobre la obra como un todo, lo cual resulta un gran primer paso en esta dirección. W. H. Stahl (1971) fue el primer –y hasta ahora, único– traductor al inglés de *De nuptiis*[21], y dedicó gran parte de sus investigaciones a dilucidar la obra de Marciano, en lo que hace a la comprensión del *trivium* y del *quadrivium*, pero también en cuanto a su lengua y su estilo; siempre dentro de la idea de que estamos frente a una "enciclopedia" de los saberes de la Antigüedad.

Otros críticos que se han ocupado en profundidad de la obra de Marciano son Relihan ([1993]; [1987]), Shanzer (1986) y Bakhouche ([2011]; [2015]). El primero aborda *De nuptiis* como una sátira menipea y la incluye en el trazado de una tradición del género literario, que tiene la ventaja de ubicarla en tiempo y espacio y permitirle dialogar con sus predecesores y con su posteridad. Relihan incorpora la perspectiva bajtiniana y habilita una dinámica más explicativa de *De nuptiis*, al señalar elementos funcionales y no solo formales. Por su parte, Shanzer estudia la obra de Marciano desde el punto de vista filosófico, pero refiere a su género literario con bastante detalle, si bien luego estas consideraciones son algo dejadas de lado en el desarrollo de su exposición. Bakhouche trabaja con la subversión genérica que Marciano opera sobre la novela, y nota la parodia y la autorionía, pero las circunscribe a los dos primeros libros y a

[21] A pesar de tratarse de una traducción sumamente literaria y de gran provecho para el abordaje de *De nuptiis*, la obra de Stahl se vio rápidamente "envejecida" por la casi inmediata edición de Willis (1952); si bien Stahl, en correspondencia con este autor, había incorporado algunas cuestiones textuales, se basó en la edición previa de Dick (1925).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 23-35

algunos otros pasajes metaliterarios. Ninguno aboga por desmerecer el propósito didáctico de *De nuptiis*, pero es considerado como algo menos definitorio.

Mencionaremos, en un lugar especial, por lo emblemático de su posición, a Haijo Westra ([1981];[1988]), quien se expide categóricamente contra la idea de estudiar *De nuptiis* desde una nueva perspectiva, aduciendo que se trata de una obra didáctica –ya sea su objetivo instruir, o no– y que el molde de la menipea existe únicamente como recurso en función de la enseñanza (también Petrovicova, 2010, opera en esta misma línea). Westra (1988: 115-116) señala:

> I intend to show that the burlesque of learning and the self-parody of the author and other generic features of Menippean satire have a definite and well-established, didactic and pedagogical purpose, and that these features are not to be conflated with the educational, epistemological and ontological malaise of post-modernism.

Durante su trabajo Westra intenta mostrar que los rasgos de la menipea en *De nuptiis* son un recurso didáctico (p. 121):

> I would suggest that Martianus' use of a frame narrative, fiction, humour and ribaldry are essential elements of a deliberately self-mocking and entertaining strategy that is an enduring mask for instruction rather than an undercutting of the message. Through the use of an entertaining frame narrative based on the model genre of the crime/detective novel, Eco is able to present a highly informative body of knowledge on medieval monasticism and heresy.

Así, zanja la cuestión proponiendo que se trata de una "enciclopedia menipea" –término contradictorio en sí mismo, y creado *ad hoc*– y acusando a los tiempos modernos de lecturas innecesarias (p. 121): "As usual, deconstruction finds back its own agenda rather than the historical object in context." Desde este punto de vista, Marciano y su obra son inclasificables, no susceptibles de ser estudiados y adquieren un estatus casi extraterrestre, que lo aleja de nuestras posibilidades interpretativas.

Hacia una revalorización literaria de la obra de Marciano Capela

Podemos entonces establecer dos problemas relacionados con la recepción, que surgen de este desconcierto general y supuesta imposibilidad de clasificación de la obra: primero, el fragmentarismo. Según esta visión, *De nuptiis* está conformada por dos secciones muy diferentes y aisladas, y el gran desafío es entender qué relación tienen

una con la otra. En segundo lugar, la ficción, la alegoría, y hasta la parodia y el molde menipeo, se restringen a los dos primeros libros, y la segunda sección consiste en el saber científico. Así, todos estos recursos estarían en función de amenizar los saberes de las Artes Liberales.

Desde nuestra perspectiva, el problema principal que ha dificultado la lectura de *De nuptiis* responde a estas cuestiones fundamentales: la asignación de género literario y el concepto de "didactismo". Mientras que la mayor parte de la crítica coincide en que se trata de una sátira menipea, la relevancia y las implicancias de esto varían mucho de una postura a otra. En relación con este problema, surge el segundo: dependiendo de la importancia que se le confiera al estatus de sátira menipea de *De nuptiis*, se pondera el propósito didáctico de la obra. Por mencionar los dos extremos: si la de sátira menipea es una etiqueta formal, puede considerarse un recurso en función de la instrucción didáctica. Si, por el contrario, llevamos hasta sus últimas consecuencias la lectura "menipea", lo que se hace evidente es el antididactismo de *De nuptiis*, que socava los moldes didácticos por medio del uso dominante del registro paródico. Por otro lado, considerar que una obra es didáctica porque ofrece información no es válido ni provechoso, ya que así toda la literatura califica como tal. Lo didáctico es un fenómeno *discursivo* y transversal, con marcas textuales determinadas y convencionales, y cuyo propósito social es la instrucción.

A muchos años ya de la propuesta de LeMoine, la crítica en general aún no se decide a adoptar nuevos enfoques sobre *De nuptiis* que contemplen su naturaleza literaria y la integren en una tradición genérica. Al seguir considerándola como una obra extraña y única, la tarea del investigador se ve impedida: un monstruo de tal calibre, que exige modificar parámetros de análisis y juicio literarios, ciertamente no puede (o no debe) ser estudiado ni descripto.

Proponemos entonces aplicar el marco teórico moderno de los géneros discursivos –desde una perspectiva funcional–, que ayuda a mediar entre la particularidad de la una obra concreta dada, y el marco general de la cultura y las convenciones en las que la obra fue producida. La esencia de *De nuptiis*, polifónica y dialógica, solo puede ser captada desde un enfoque funcional, que considere la obra como producto y proceso, e incorpore el marco de sus contextos al análisis literario.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 23-35

Solo así podrá *De nuptiis* encontrar su voz propia y darnos las respuestas que, desde la Edad Media, la crítica busca, a menudo con poca paciencia.

Fuentes

Cristante, L. (1987), *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii, liber IX,* introduzione, trauxione e commento, Padova, Antenore.

Eyssenhardt, F. (ed.) (1866), *Martiani Capellae de nuptiis Philologiae et Mercurii,* Lepizig, Teubner.

Ferré, B. (ed.) (2007), *Martianus Capella. Les noces de Philologie et de Mercure. Livre 6: La Géometrie*, Paris, Les Belles Lettres.

Lenaz, L. (ed.) (1975), *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii Liber Secundus*, Padua, Liviana Editrice.

Navarro Antolín, F. (trad.) (2016), *Las nupcias de Filología y Mercurio*, vol. 1, libros I y II, Madrid, Alma Mater.

Ramelli, I. (ed.) (2001), *Marziano Capella. Le nozze di Mercurio e Filologia,* Milano, Bompiani.

Ramelli, I. (2006), *Tutti I commenti a Marziano Capella*, Milano, Bompiani.

Stahl, W. H. *et al*. (trad.) (1977), *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts, Vol II ("The Marriage of Philology and Mercury")*, New York, Columbia University Press.

Willis, J. (1983), *Martianus Capella*, Lepizig, Teubner.

Bibliografía

Bakhouche, B. (2011), "Martianus Capella's *De nuptiis Philologiae et Mercurii* or the Subversion of the Latin Novel", en: Marília, P. *et al*. (eds.), *Fictional Traces. Reception of the Ancient Novel*, vol. 2, Groningen, Barkhuis.

Bakhouche, B. (2015), "Jeu de miroirs dans les intermèdes auctoriaux des *Noces de Philologie et Mercure* de Martianus Capella", en: *Latomus*, vol. 74, pp. 417- 440.

Cameron, A. (1986), "Martianus and his first editor", en: *CPh*, vol. 81, n° 4, pp. 320-328.

Chang, H. L. (1998), "The Rise of Semiotics and the Liberal Arts: Reading Martianus Capella's *The Marriage of Mercury and Philology*", en: *Mnemosyne*, vol. 51, n° 5, pp. 538-553.

Cullhed, A. (2015), *The Shadow of Creusa*. *Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature*, Berlin, De Gruyter.

Curtius, E. R. (1948), *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Princeton University Press.

Gersh, S. (1986), *Middle Platonism And Neo-Platonism: The Latin Tradition*, 2 vols., Notre Dame, University of Notre Dame Press.

Grebe, S. (1999), *Martianus Capella, 'De nuptiis Philologiae et Mercurii': Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart-Leipzig, B. G. Teubner.

Guillaumin, J. B. (2007), "L'encyclopedism de Martianus Capella: héritage d'une forme traditionnelle ou nouveauté radicale?", en: *Schedae*, n°. 4, fasc. 1, pp. 45-68.

Guillaumin, J. B. (2008), "Néoplatonisme et Encyclopédisme dans l'oeuvre de Martianus Capella", en: *REL*, vol. 86, pp. 167-190.

Hadot, I. (1984), *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique. Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris, Vrin.

Janson, T. (1964), *Latin prose prefaces,* Stockholm, Almqvist & Wiksell.

LeMoine, F. (1972a), *Martianus Capella*, *A Literary Re-evaluation*, Manchen, Arbeo-Gesellschaft.

LeMoine, F. (1972b), "Judging the Beauty of Diversity: A Critical Approach to Martianus Capella", en: *CJ*, vol. 67, n° 3, pp. 209-215.

Leonardi, C. (1959), "I codici di Marziano Capella", en: *Aevum*, vol. 33, pp. 433-89.

Lewis, C. S. (1963), *The Allegory of Love. A study in Medieval Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lutz, C. E. (ed.) (1939), *Iohannis Scotti Annotationes in Marcianum*, Cambridge, The Medieval Academy of America.

Lutz, C. E. (ed.) (1944), *Dunchad Glossae in Martianum*, Lancaster, American Philological Association.

Lutz, C. E. (ed.) (1962-1965), *Remigius Autissiodorensis commentum in Martianum Capella*, 2 vols., Leiden, Brill.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 23-35

Moncéaux, P. (1894), *Les Africains*, Paris, Oudin & Cie.

Parker, H. (1890), "The Seven Liberal Arts", en: *EHR*, vol. 5, pp. 417-461.

Petrovicova, K. (2010), "Martianus Capella als subversiver Parodist der Fähigkeiten menschlicher Erkenntnis? Frage der Zugehörigkeit von *De nuptiis Philologiae et* Mercurii zur Gattung der Menippeischen Satire", en: *AAntHung*, vol. 50, n° 2-3, pp. 257-265.

Préaux, J. (1953), "Un nouveau texte sur la Venus androgyne", en: *AIPhO*, vol. 13, pp. 479-490.

Préaux, J. (1974), "Le culte des Muses chez Martianus Capella", en: *Mélanges de Philosophie, de Litterature et d' Histoire ancienne offerts a Pierre Boyancé*, Collection de l'École Francaise de Rome, vol. 22, pp. 579- 614.

Relihan, J. (1993), *Ancient Menippean Satire*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Rollo, D. (2011), *Kiss My Relics. Hermaphroditic fictions of the Middle Ages*, Chicago, Chicago University Press.

Rostagni, A. (1952), *Storia della letteratura Latina II*, Turino, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

Schievenin, R. (1986), "Marziano Capella e il *proconsulare culmen*", en: *Latomus*, vol. 45, pp. 797-815.

Shanzer, D. (1986), *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's de Nuptiis Philologiae et Mercurii Book 1*, Los Angeles, University of California Press.

Stahl, W. H. (1971), *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts, vol. 1: The quadrivium of Martianus Capella. Latin traditions in the mathematical sciences, 50 B.C.-A.D. 1250*, New York, Columbia University Press.

Westra, H. (1981), "The Juxtaposition of the Ridiculous and the Sublime in Martianus Capella", en: *Florilegium*, vol. 3, pp. 198-214.

Westra, H. (1988), "Martianus prae/ post modernus?", en: *Dionysius*, vol. 16, pp. 115-122.

Westra, H. (1994), *The Berlin Commentary on Martianus Capella*, Amsterdam, Nord-Hollandsche Uitgevers - Maatschappij.

Willis, I. (1952), *Martianus and his Early Commentators*, London, [tesis doctoral].

Discurso, deseo y poder. Marcas discursivas y estatutos de autoridad en *Teogonía*

María Cecilia Colombani
UM / UNMdP / UBACyT
ceciliacolombani@hotmail.com

El proyecto del presente trabajo consiste en analizar ciertos estilos discursivos que aparecen en *Teogonía* a fin de relevar las relaciones entre poder y discurso, y deseo y discurso. Tomaremos tres niveles de análisis: un primer registro de diálogo, donde el *lógos* circula entre distintas potencias religiosas en el marco de sus juegos agonísticos; un segundo plano de invocaciones, en el que el poeta se dirige a las Musas abriendo el *tópos* de un *vosotros* simbólico, y finalmente un plano discursivo inmanente de un *nosotros* que habla en primera persona del plural, en nombre de los seres mortales como colectivo que se enfrenta a la divinidad como espacio de otredad.

Para anudar las relaciones anunciadas evocamos la lección del 2 de diciembre de 1970 en el *Collège de France* pronunciada por Michel Foucault, que inaugura sus reflexiones en torno al poder[1]. Tal conferencia no es otra que *El Orden del Discurso*, en la cual Foucault problematiza la alianza entre poder y discurso y entre discurso y deseo.

En toda sociedad la producción histórica del discurso sufre procesos de control, selección y redistribución, por lo cual se dan ciertos procedimientos que tienden a pautar qué entra en el orden del discurso y qué queda excluido. Tal como afirma Michel Foucault, "en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (Foucault, 1992: 11).

Rápidamente se observa que tales procedimientos obedecen a la estrecha vinculación entre discurso y poder y más aún, entre deseo y discurso. El mismo Foucault (1992: 12) sostiene la alianza y afirma:

> El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder [...] El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o

[1] Cf. Colombani (2009).

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 36-46

> los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.

Al mismo tiempo, ese dispositivo de control que recae sobre el *tópos* del discurso habla de la ritualización de tres dimensiones del campo discursivo: el quién, el qué del discurso y el cómo de su enunciación. Sujeto, objeto y circunstancia son los epicentros de ciertos juegos de poder que plasman la producción y circulación del discurso, ya que, no solo se producen discursos, sino que su circulación obedece a reglas de funcionamiento.

Diálogos. El plano de la ambigüedad

En primer lugar queremos rastrear las escenas de diálogo que se registran en *Teogonía* y ubicarlas en un espacio discursivo donde se puede corroborar la ecuación discurso-poder. Se trata de ocho escenas a lo largo del poema en las que no solo se puede relevar el deseo de apropiarse de la palabra como forma de corroborar un determinado estatuto de poder, sino también el poder que el mismo discurso posee en tanto productor de efectos.

1. Las Musas a Hesíodo (Solmsen *et al.*, 1970):

> "ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἷον,
> ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
> ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι."
>
> (Hes. *Th*. 26-28)

> "¡Pastores de los campos, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad."

Las Musas se dirigen a Hesíodo en el momento mismo de su iniciación poética y el discurso que las diosas pronuncian encierra dos cuestiones capitales a la hora de inteligir las relaciones entre el plano divino y el humano. En primer lugar, son ellas las que con claridad toman la palabra para marcar la distancia ontológica que separa ambos planos y territorializa a unos y otros en sus respectivos planos de ser (Gernet, 1981). Delinean la cartografía ontológica que el *kosmos* sostiene a partir de las dos razas o mundos impermeables que se constituyen en relación con la separación entre mortales e Inmortales. Los primeros son vientres tan solo, mientras ellas son capaces de decir la

verdad pero también la mentira con apariencia de verdad. Constituyen el *quién* del discurso y toman la palabra para definir los estatutos de poder que se juegan en el escenario mítico.

El *qué* del discurso radica precisamente en la definición de la brecha metafísica entre ambos planos de ser, y el *cómo* define la ritualización de la circunstancia en la que se produce la inspiración del poeta vidente, del cual Hesíodo parece ser su último testigo (Detienne, 1986).

Si bien hemos incluido estos versos en el tópico del diálogo, no hay propiamente respuesta del poeta, como sí habrá intercambio dialógico en los próximos ejemplos. Constatamos el efecto realizador del discurso, que resulta en la condición de posibilidad de la función poética como función socio-religiosa.

2. Gea a sus hijos:

> "παῖδες ἐμοὶ καὶ πατρὸς ἀτασθάλου, αἴ κ᾽ ἐθέλητε
> πείθεσθαι, πατρός κε κακὴν τεισαίμεθα λώβην
> ὑμετέρου· πρότερος γὰρ ἀεικέα μήσατο ἔργα."
>
> (Hes. *Th*. 164-166)

> "¡Hijos míos y de soberbio padre! Si queréis seguir mis instrucciones, podremos vengar el cruel ultraje de vuestro padre; pues él fue el primero en maquinar odiosas acciones."

El nuevo diálogo se produce entre Gea y uno de sus hijos abriendo discursivamente el mito de la castración como momento emblemático del relato. Representa un hito en la dinámica del poder que se juega en el interior del universo mítico. Gea se apropia de la palabra como modo de enfrentar la *hýbris* de Urano y de generar algún efecto que conmueva las relaciones de poder que suturan la posibilidad de lo nuevo. Al mismo tiempo, el discurso evidencia el deseo de Gea, no solo de tomar la palabra desde el lugar de la resistencia y del poder femenino, sino desde el deseo de encontrar el aliado que pueda movilizar la clausura del poder en manos de Urano.

Gea está contribuyendo con su discurso a definir el diagrama de fuerzas que sostiene el primer grupo parental, de altísima conflictividad, y anunciando, a su vez, la virtualidad de un cambio en el mismo (Colombani, 2008).

3. Cronos a su madre:

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 36-46

> "μῆτερ, ἐγώ κεν τοῦτό γ᾽ ὑποσχόμενος τελέσαιμι
> ἔργον, ἐπεὶ πατρός γε δυσωνύμου οὐκ ἀλεγίζω
> ἡμετέρου· πρότερος γὰρ ἀεικέα μήσατο ἔργα."
>
> (Hes. *Th*. 170-172)

> "Madre, yo podría, lo prometo, realizar dicha empresa, ya que no siento piedad por nuestro abominable padre; pues él fue el primero en maquinar odiosas acciones."

Cronos se apropia del discurso en el marco de la solicitud de su madre, y a partir de su acción, distribuye las cartas para una renovación de los juegos de poder que atraviesan a los Titanes (Colombani, 2013). Una vez más, el diálogo entre ambos contribuye a sellar una alianza que se plasma en una nueva configuración de lo real. Cronos y Rea constituirán el nuevo núcleo parental que repetirá, desde nuevas marcas y signos, la misma violencia estructural que define a las figuras pre-olímpicas.

4. Zeus a Prometeo:

> "Ἰαπετιονίδη, πάντων ἀριδείκετ᾽ ἀνάκτων,
> ὦ πέπον, ὡς ἑτεροζήλως διεδάσσαο μοίρας."
>
> (Hes. *Th*. 543-544)

> "¡Japetónida, el más ilustre de todos los dioses, amigo mío, cuán parcialmente hiciste el reparto de lotes!"

La sucesión de intervenciones que pasaremos a analizar, inscritas en el diálogo entre Zeus y Prometeo, marcan un nuevo punto álgido en la estructuración de estatutos y poderes que diagrama el plano divino y el humano. Se trata del momento en que hombres y dioses definen sus rangos específicos a partir de la insolencia del Japetónida. En este primer diálogo, Zeus advierte el reparto desigual de los lotes que el hijo de Jápeto ha dispuesto y que puede ser advertido a partir de la clarividencia del Egidífero.
La acción se inscribe en la misma lógica política de tensar las relaciones de poder, ya que Prometeo se atreve a desconocer la soberanía que Zeus representa en la configuración mítica.

5. Prometeo a Zeus:

> "Ζεῦ κύδιστε μέγιστε θεῶν αἰειγενετάων,
> τῶν δ᾽ ἕλευ ὁπποτέρην σε ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἀνώγει."
>
> (Hes. *Th*. 548-549)

> "¡Zeus, el más ilustre y poderoso de los dioses sempiternos! Escoge de ellos el que en tu pecho te dicte el corazón."

Prometeo insiste en su insolencia y desafía a Zeus a que escoja uno de los lotes, ignorando quizás que el Padre de todos los hombres y los dioses hará una elección que será decisiva para los *ánthropoi*: inaugurará el sacrificio como marca onto-antropológica. A partir de su respuesta los hombres deberán hacer sacrificios en favor de los dioses y estarán obligados a comer carne cocida, sellando una vez más las diferencias entre los mortales y los Inmortales.

De este modo el diálogo vuelve a estar presente en un momento determinante de la consolidación del *kósmos* como espacio que obedece a una normatividad, basada en el respeto de rangos y jerarquías, que no pueden ser transgredidas.

6. Zeus a Prometeo:

> "Ἰαπετιονίδη, πάντων πέρι μήδεα εἰδώς,
> ὦ πέπον, οὐκ ἄρα πω δολίης ἐπελήθεο τέχνης."
>
> (Hes. *Th*. 559-560)

> "¡Hijo de Jápeto, conocedor de los designios sobre todas las cosas, amigo mío, ciertamente no estabas olvidándote ya de tu falaz astucia!"

Lleno de cólera, Zeus nunca olvidó esta afrenta y dispuso el primer castigo para los hombres, negándoles el fuego. Más allá de ello, el diálogo define la autoridad del Egídifero quien, con el primer castigo, reafirma su estatuto de soberanía, distribuyendo los planos respectivos de ser y de poder.

7. Zeus a los Titanes:

> "κέκλυτέ μευ, Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἀγλαὰ τέκνα,
> ὄφρ᾽ εἴπω τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει.
> ἤδη γὰρ μάλα δηρὸν ἐναντίοι ἀλλήλοισι
> νίκης καὶ κάρτευς πέρι μαρνάμεθ᾽ ἤματα πάντα,
> Τιτῆνές τε θεοὶ καὶ ὅσοι Κρόνου ἐκγενόμεσθα.
> ὑμεῖς δὲ μεγάλην τε βίην καὶ χεῖρας ἀάπτους
> φαίνετε Τιτήνεσσιν ἐναντίον ἐν δαΐ λυγρῇι,
> μνησάμενοι φιλότητος ἐνηέος, ὅσσα παθόντες
> ἐς φάος ἆψ ἀφίκεσθε δυσηλεγέος ὑπὸ δεσμοῦ
> ἡμετέρας διὰ βουλὰς ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος."
>
> (Hes. *Th*. 644-653)

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 36-46

> "¡Escuchadme, ilustres hijos de Gea y Urano, para que os diga lo que me dicta el corazón en mi pecho! Por largo tiempo ya enfrentados unos con otros, luchamos todos los días por la victoria y el poder los dioses Titanes y los que nacimos de Cronos. Pero mostrad vosotros vuestra terrible fuerza e invencibles brazos contra los Titanes en funesta lucha, recordando nuestra dulce amistad y cómo después de tantos tormentos bajo dolorosa cadena, de nuevo vinisteis a la luz saliendo de la oscura tiniebla por decisión nuestra."

Nueva recurrencia al diálogo en un momento de extrema delicadeza para la continuidad el orden impartido por Zeus. El *kósmos* avanza hacia formas cada vez más organizadas y las dos grandes batallas que *Teogonía* presenta como relatos emblemáticos del drama divino dan cuenta del peligro que corre. En este caso, la titanomaquia, como lucha contra los Titanes, reafirma el valor del diálogo, signo de la soberanía de Zeus, quien se dirige a sus aliados, invitándolos al combate.

Más allá del *qué* del discurso, nos interesa el *quién*. Zeus toma la palabra en su calidad de soberano, de garante de una justicia cósmica que no puede ser arrebatada. La transgresión del orden impuesto por su prudencia conduciría al universo a un estadio previo de *a-nomia*, retornando con ello a etapas arcaicas de la organización del orden. Una vez más, el discurso aparece en un momento axial de la reafirmación del estatuto de poder del soberano, exactamente en el marco del mito de soberanía.

8. Coto a Zeus:

> "δαιμόνι᾽, οὐκ ἀδάητα πιφαύσκεαι, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ
> ἴδμεν ὅ τοι περὶ μὲν πραπίδες, περὶ δ᾽ ἐστὶ νόημα,
> ἀλκτὴρ δ᾽ ἀθανάτοισιν ἀρῆς γένεο κρυεροῖο,
> σῇσι δ᾽ ἐπιφροσύνῃσιν ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος
> ἄψορρον ἐξαῦτις ἀμειλίκτων ὑπὸ δεσμῶν
> ἠλύθομεν, Κρόνου υἱὲ ἄναξ, ἀνάελπτα παθόντες.
> τῶι καὶ νῦν ἀτενεῖ τε νόωι καὶ πρόφρονι θυμῶι
> ῥυσόμεθα κράτος ὑμὸν ἐν αἰνῆι δηιοτῆτι,
> μαρνάμενοι Τιτῆσιν ἀνὰ κρατερὰς ὑσμίνας."
>
> (Hes. *Th*. 655-663)

> "¡Divino! No nos descubres cosas ignoradas, sino que nosotros sabemos cuán excelentes son tus pensamientos y tu inteligencia. Paladín fuiste para los Inmortales de una cruel contienda y por tu sabiduría regresamos de nuevo saliendo de aquella oscura tiniebla, ¡soberano hijo de Cronos!, después de sufrir desesperantes tormentos entre inexorables cadenas. Por ello también ahora, con corazón firme y resuelta decisión, defenderemos vuestro poder en terrible batalla luchando con los Titanes a través de violentos combates."

El discurso de Coto reafirma la consolidación del orden regio. Su disposición a convertirse en un aliado de Zeus constituye el más cabal principio de sumisión a la soberanía del Padre; por ello, "con corazón firme y resuelta decisión, defenderemos vuestro poder" en el marco de una acción que restituye los planos de ser y de poder frente a un eventual arrebato.

Invocación. El plano del vosotros

A continuación pretendemos analizar otra práctica discursiva que aparece en *Teogonía*, cuando ya no es el diálogo que se establece entre dos interlocutores lo que se pone en escena, sino la invocación que el poeta efectúa a las Musas como diosas que todo lo saben, en el escenario de una disimetría estructural.

> "Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
> ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν,
> αἶψ᾽ ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
> μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.
> χαίρετε τέκνα Διός, δότε δ᾽ ἱμερόεσσαν ἀοιδήν
> κλείετε δ᾽ ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων,
> οἳ Γῆς ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
> Νυκτός τε δνοφερῆς, οὓς θ᾽ ἁλμυρὸς ἔτρεφε Πόντος.
> εἴπατε δ᾽ ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γένοντο
> καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος οἴδματι θυίων
> ἄστρά τε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν·
> [οἵ τ᾽ ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἐάων·]
> ὥς τ᾽ ἄφενος δάσσαντο καὶ ὡς τιμὰς διέλοντο,
> ἠδὲ καὶ ὡς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὄλυμπον.
> ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ᾽ ἔχουσαι
> ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἴπαθ᾽, ὅτι πρῶτον γένετ᾽ αὐτῶν."
>
> (Hes. *Th*. 100-115)

> "¡Salud, hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto. Celebrad la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales, los que nacieron de Gea y del estrellado Urano, los que nacieron de la tenebrosa *Nýx* y los que crió el salobre Ponto. Decid también cómo nacieron al comienzo los dioses, la tierra, los ríos, el ilimitado Ponto de agitadas olas y, allí arriba, los relucientes astros y el anchuroso cielo. [...] Inspiradme esto, Musas, que desde un principio habitáis las mansiones olímpicas, y decidme lo que de ello fue primero."

Ponemos nuevamente la marca discursiva en el *tópos* de los juegos de poder. La petición del poeta a las deliciosas hijas de Zeus reafirma la dualidad de planos que expresa, a su vez, la disimetría que vincula a mortales e inmortales.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 36-46

La invocación va en la misma línea de sentido de lo que las Musas le advirtieran a Hesíodo como ejemplo de los rústicos pastores, vientres tan solo. Sin ellas, sin la sumisión a su hechizo, no hay posibilidad de la palabra cantada, ritmada, de la musa en su acepción no vulgar (Detienne, 1986). Son ellas las que saben y pueden decir lo que ha acontecido en el origen.

> "ὑμεῖς μὲν νῦν χαίρετ', Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες,
> νῆσοί τ' ἤπειροί τε καὶ ἁλμυρὸς ἔνδοθι πόντος·
> νῦν δὲ θεάων φῦλον ἀείσατε, ἡδυέπειαι
> Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
> ὅσσαι δὴ θνητοῖσι παρ' ἀνδράσιν εὐνηθεῖσαι
> ἀθάναται γείναντο θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα".
>
> (Hes. *Th*. 963-968)
>
> "Y ahora, ¡salud vosotros que habitáis mansiones olímpicas y también vosotros, islas, continentes y salobre ponto encajado entre ellos! ¡Celebrad, Musas Olímpicas de dulces palabras, hijas de Zeus portador de la égida, la tribu de diosas que, acostadas con varones mortales, siendo inmortales dieron a la luz hijos semejantes a dioses!"

En el marco de la disimetría ontológica, el poeta invoca a un *vosotros* cercano pero distante en la ambigüedad que el mito implica en su gramática. Esa segunda persona del plural representado por las Musas da cuenta de la subordinación del poeta, en calidad de servidor, a su poder-saber, porque solo ellas conocen la estirpe de hijos que han nacido de la unión de diosas y hombres mortales.

> "[νῦν δὲ γυναικῶν φῦλον ἀείσατε, ἡδυέπειαι
> Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.]"
>
> (Hes. *Th*. 1021-1022)
>
> "Y ahora, ¡celebrad la tribu de mujeres, Musas Olímpicas de dulces palabras, hijas de Zeus portador de la égida!]"

Nosotros. El plano de la inmanencia

> "Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν,
> αἵ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε,
> καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἁπαλοῖσιν
> ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·
> καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χρόα Περμησσοῖο
> ἠ' Ἵππου κρήνης ἠ' Ὀλμειοῦ ζαθέοιο
> ἀκροτάτωι Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο

καλοὺς ἱμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.”

(Hes. *Th*. 1-8)

> “Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconíadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Permeso, en la fuente del Caballo o en el divino Olmeo, forman bellos y deliciosos coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies.”

El comienzo de *Teogonía* resulta un discurso emblemático de lo que constituye la dualidad de planos que ya hemos considerado. En este caso, la presencia de la primera persona del plural, ἀρχώμεθα, da cuenta de un nosotros en clara alusión a los simples mortales como colectivo.

No se trata exactamente de una referencia temporal, un recurso poético de comienzo de un canto teogónico, sino más bien, de un principio ontológico que diagrama un estatuto antropológico transido por la dependencia de la divinidad. La invocación de un nosotros a un vosotros, las Musas del Helicón, Μουσάων Ἑλικωνιάδων, constituye la condición de posibilidad del canto mismo y de la poesía sapiencial como forma de una incipiente “filosofía popular” (Gernet, 1981). Ese *vosotros* invocado es la constatación de la absoluta precariedad estatutaria de un *nosotros* representado por los pastores del campo, triste oprobio, vientres tan solo que necesitan de la ayuda de las Musas para conocer la verdad; aquello que fue, es y será en el marco estructural de la alianza entre las Musas y su madre, *Mnemosýne*.

Es la referencia a la omnisciencia de carácter adivinatorio que la Memoria sacralizada representa lo que vuelve a poner el *nosotros* en un plano protagónico pero de subordinación donde, una vez más, el discurso da cuenta de los territorios de poder y de las relaciones políticas entre los *tópoi* que constituyen los ámbitos de lo real en su conjunto. Ser y decir diagraman un universo compacto en el que no hay distancia entre lo que se nombra y lo que se ve, entre las palabras y las cosas como articulación de un todo de ser.

“Τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
εἴρουσαι τά τ᾽ ἐόντα τά τ᾽ ἐσσόμενα πρό τ᾽ ἐόντα,
φωνῇ ὁμηρεῦσαι,”

(Hes. *Th*. 36-39)

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 36-46

> "¡Ea, tú!, comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro."

El verbo vuelve a denotar la idea de un principio ontológico, ἀρχώμεθα, para que el canto fluya de la boca de las diosas, las que pueden, desde su función terapéutica, alegrar el corazón del padre. En efecto, es ese *vosotros*, inscrito en el encanto del linaje femenino y jovial de las deliciosas hijas de Zeus, el que cumple una función bienhechora, de signo positivo y valencia luminosa al hacer olvidar las preocupaciones. Son las bienhabladas hijas del Padre las que lo alegran, τέρπουσι, y con ello tensan la díada Memoria-Olvido como par estructural de la poesía arcaica. Las Musas parecen estar transidas por esa ambigüedad que las hace ser maestras de *alétheia* pero también de *léthe.*

Conclusiones

Nuestro proyecto consistió en relevar ciertos estilos discursivos que *Teogonía* despliega en su relato, a fin de analizar las relaciones entre poder y discurso y deseo y discurso, sobre todo a partir de consideraciones ontológicas y antropológicas que pueden ser analizadas desde un marco filosófico. Tomamos tres niveles de análisis, que dan cuenta de una arquitectura discursiva de marcado signo político en términos de relaciones de poder entre los actores del poema: un primer plano de diálogo, donde el escenario recoge los *lógoi* de distintas potencias religiosas de temprana aparición en el poema y donde se desarrollan discursivamente sus juegos agonísticos en un tiempo de extrema conflictividad por la posesión del mismo. En este plano se distingue cómo el discurso no solo recoge y transparenta las vínculos de poder, sino que es aquello de lo que cada cual quiere apropiarse, en términos foucaultianos, como marca de la relación discurso-poder.

Un segundo plano de análisis es el de las invocaciones, donde el poeta, en su calidad de sirviente, se dirige a las Musas, definiendo el territorio de un *vosotros* simbólico, en el que la relación estatutaria es de una marcada subordinación, enfatizando la dualidad de razas o mundos que distancia a hombres y dioses.

Finalmente una región discursiva de inscripción inmanente; un *nosotros* que habla en primera persona del plural que exige un cierto ritual de la circunstancia para

que el contacto entre ambos planos fluya según las reglas discursiva de un territorio altamente defendido.

Bibliografía

Colombani, M. C. (2009), *Foucault y lo político*, Buenos Aires, Prometeo.

Colombani, M. C. (2008), "El papel de tierra en *Teogonía*. Poder y resistencia: el modelo de la batalla perpetua", en: *Nuntius Antiquus*, v. 1, pp. 59-75.

Colombani, M. C. (2013), "Conflictos y poderes familiares en *Teogonía.* Una excavación del dispositivo vincular hesiódico", en: Rodríguez Cidre, E. *et al*. (comps.), *El oîkos violentado. genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Detienne, M. (1986), *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus.

Foucault, M. (1992), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.

Gernet, L. (1981), *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid, Taurus.

Pérez Jiménez, A. - Martínez Díaz, A. (trads.) (2000), *Hesíodo*. *Obras y Fragmentos*, Madrid, Gredos.

Solmsen, F. (ed.) (1970), *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum*. *Fragmenta Selecta*, Oxford, Clarendon Press.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 36-46

La comunidad del Jardín: una propuesta para repensar la amistad en la ética epicúrea

Marcela Coria
UNR
coriamarcela@hotmail.com

Probablemente haya sido Epicuro (341-270 a.C.) uno de los filósofos que, al menos hasta donde puede saberse, más altamente valoró la amistad no solo a nivel teórico sino incluso como un modo de vida. Lamentablemente, no es posible reconstruir lo que podríamos denominar una "teoría epicúrea de la amistad" a partir de los pocos y fragmentarios testimonios con los que contamos; sin embargo, podemos dejarnos guiar por pasajes en los cuales se menciona explícitamente la amistad y su relevancia para el logro del mayor de los placeres: la *ataraxía* o imperturbabilidad, *télos* de la vida.

La ética epicúrea está contenida básicamente en tres textos: la *Carta a Meneceo* (*CM*), transmitida por Diógenes Laercio (*Vitae*.10), y dos colecciones de sentencias: las *Máximas capitales* (*MC*) y las *Sentencias Vaticanas* (*SV*). En ellos encontramos las líneas generales que configuran una ética hedonista (en tanto la felicidad se identifica con el placer) que resumiremos brevemente dado que constituye el marco en el que se encuadran los puntos de vista de Epicuro acerca de la amistad. El placer, el concepto fundamental de la ética epicúrea, consiste en la ausencia de dolor, en el cuerpo (*aponía*) y en el alma (*ataraxía*); todos, desde que nacemos, tendemos naturalmente a él. Se reconocen dos tipos de placeres, los cinéticos o en movimiento, es decir, aquellos que eliminan un dolor o insatisfacción, y los catastemáticos o en reposo, o sea, los que surgen del estado de equilibrio que se experimenta cuando ya el dolor ha sido suprimido[1]. Si bien el primer tipo es necesario para la vida feliz, esta se identifica más bien con el segundo tipo. También existe otra distinción: los placeres naturales y los no naturales, los placeres necesarios y los no necesarios. Un cálculo correcto y racional (*logismós*) debe conducir al agente a medir *cualitativamente* los placeres (y así desechar los placeres no naturales y los no necesarios; estos últimos, en caso de ser al mismo tiempo naturales, conducen meramente a la diversificación del placer pero no a

[1] En cuanto a la amistad, como sostiene O'Keefe (2001), el placer cinético consistiría en el *proceso* de buscar amigos, y el catastemático, en el *estado* de tenerlos.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 47-54

su aumento)[2], y a medir *cuantitativamente* el modo de satisfacción de las necesidades y supresión de los dolores. Los placeres, además, son connaturales con las virtudes; estas conducen al placer y, por lo tanto, a la felicidad.

A diferencia de lo que sucede en sistemas filosóficos anteriores, la virtud principal en la ética epicúrea es la amistad (*philía*, también, y quizás más propiamente, "camaradería"[3]), un bien inmortal (*SV* 78). La amistad es imprescindible para la felicidad individual, dado que provee al individuo que la practica la confianza (*pístis*) y la seguridad (*aspháleia*) y la garantía (*pístoma*) de que cuenta y contará con el provecho (*khreía*) de disponer de amigos en momentos de zozobra (*SV* 34 y *MC* 28), lo cual contribuye de manera decisiva a la *ataraxía*. Pero es igualmente imprescindible para la vida en común, una vida a la que incluso, en la comunidad epicúrea del Jardín, estaban admitidos esclavos y mujeres. Pero la amistad, en este marco, además, está íntimamente vinculada con el beneficio (*ophéleia*), en el cual se origina (*SV* 23): así, el sabio epicúreo, como resultado de un cálculo racional que apunta a su propia felicidad, practicará la amistad, el mayor bien que le procura la sabiduría (*MC* 27).

En las últimas décadas ha habido mucho debate acerca de esta noción utilitarista e instrumental de la amistad epicúrea: ¿hay lugar en ella para el altruismo, o, en cambio, esta amistad es puramente individualista y egoísta? En la caracterización de la amistad epicúrea, en general, pueden reconocerse dos visiones principales. Por un lado, la de los estudiosos que sostienen que la amistad en el epicureísmo tiene algún componente altruista y por lo tanto existe una inconsistencia teórica entre la consideración de esta y el hedonismo individualista que proclaman la ética y la psicología de Epicuro; en esta línea se encuentran los análisis de Mitsis (1988: 103-117) y Annas (1993: 239-244). Por otro lado, la de quienes piensan que la amistad epicúrea es completamente individualista y egoísta y por lo tanto no hay inconsistencias en la teoría, como Evans (2004) y O'Keefe (2001). Otros estudiosos, como Baird (2011), pretenden encontrar un punto medio entre ambas posiciones, planteando que el sabio epicúreo tiene estima, consideración y valoración por el amigo pero que esto no contradice los postulados básicos de la ética epicúrea dado que tener amigos contribuye a la propia *ataraxía*.

[2] Para un estudio en profundidad de la tripartición epicúrea de los deseos (naturales y necesarios, naturales y no necesarios, no naturales y no necesarios), véase Annas (1989).
[3] Así traduce *philía* O'Connor (1989): *fellowship*.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 47-54

En general, la bibliografía más reciente acerca del tema pone el foco en la relación de amistad interpersonal que establece un individuo con otro, y, así, la amistad se analiza como un vínculo de uno a uno. Sin embargo, a nuestro juicio, y esto constituye nuestra hipótesis, poco se ha enfatizado la relevancia de la amistad en la vida comunitaria, perdiéndose de vista, de este modo, hasta qué punto las reflexiones epicúreas acerca de la amistad podrían estar pensadas, a pesar del carácter evidentemente individualista de la doctrina en general, en relación con la vida en común. Por ello, nos proponemos intentar resituar el tratamiento epicúreo de la amistad, siempre en el marco de la ética epicúrea, en un lugar que remarque menos lo individual y más lo colectivo, haciendo hincapié en la importancia de la amistad para la vida feliz en el seno de una colectividad o comunidad de amigos. Si bien el testimonio antiguo más extenso acerca de la amistad epicúrea lo constituye *De finibus bonorum et malorum* de Cicerón[4], nos limitaremos aquí a analizar el corpus conformado por los tres textos de Epicuro mencionados (*CM*, *MC* y *SV*). Pretendemos realizar una reevaluación de la importancia de lo colectivo en el tratamiento epicúreo de la amistad, la cual, pensamos, si bien tiene su origen en el beneficio que proporciona individualmente, tiene efectos que trascienden este origen y favorecen la idea de comunidad.

Veamos entonces los textos y qué consideraciones podemos extraer de ellos en relación con nuestra hipótesis y objetivo[5]:

1. Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*. 10.15-16:

> ὅτε καί φησιν Ἕρμιππος ἐμβάντα αὐτὸν εἰς πύελον χαλκῆν κεκραμένην ὕδατι θερμῷ καὶ αἰτήσαντα ἄκρατον ῥοφῆσαι· τοῖς τε φίλοις παραγγείλαντα τῶν δογμάτων μεμνῆσθαι οὕτω τελευτῆσαι.
> χαίρετε, καὶ μέμνησθε τὰ δόγματα· τοῦτ' Ἐπίκουρος
> ὕστατον εἶπε φίλοις τοὔπος ἀποφθίμενος·
> θερμὴν δὲ πύελον γὰρ ἐληλύθεεν καὶ ἄκρατον
> ἔσπασεν, εἶτ' Ἀΐδην ψυχρὸν ἐπεσπάσατο.
> οὗτος μὲν ὁ βίος τἀνδρός, ἥδε δὲ ἡ τελευτή.
>
> Hermipo relata que <Epicuro> entró a una bañera de bronce llena de agua cálida y pidió vino puro, que tragó; y, habiendo pedido a sus amigos que recordaran sus doctrinas, murió. "Adiós, y recordad mis doctrinas", estas palabras dijo

[4] Muy probablemente, lo que transmite Cicerón por boca del epicúreo Torcuato en *De Finibus* es una versión modificada, por discípulos posteriores y no por el mismo Epicuro, de la amistad epicúrea. Además, se trata de un testimonio relativamente tardío y, en general, Cicerón es hostil al epicureísmo.
[5] Las traducciones citadas son propias.

> Epicuro a sus amigos por última vez, al morir. Se dirigió hacia una bañera cálida y tragó vino puro, y a continuación atrajo hacia sí al frío Hades. Esta fue la vida de este hombre, y esta su muerte.

2. Epicuro, *Máximas capitales*, 40:

> Ὅσοι τὴν δύναμιν ἔσχον τοῦ τὸ θαρρεῖν μάλιστα ἐκ τῶν ὁμορρούντων παρασκευάσασθαι, οὗτοι καὶ ἐβίωσαν μετ' ἀλλήλων ἥδιστα τὸ βεβαιότατον πίστωμα ἔχοντες, καὶ πληρεστάτην οἰκειότητα ἀπολαβόντες οὐκ ὠδύραντο ὡς πρὸς ἔλεον τὴν τοῦ τελευτήσαντος προκαταστροφήν.
>
> Quienes tienen la capacidad de procurarse sentir confianza sobre todo a partir de aquéllos con los que concuerdan, estos viven de manera sumamente placentera unos con otros dado que poseen la garantía más firme, y puesto que obtienen la familiaridad más plena, no se lamentan como con piedad ante el deceso de quien ha muerto antes.

En el texto 1, puede verse que los amigos como una comunidad están presentes incluso en el momento de la muerte, un momento que, desde nuestra perspectiva moderna, podría ser considerado sumamente individual. Pero la muerte del maestro no es un momento perturbador ni terrible (nótese *khaírete*, que puede traducirse "adiós" pero también "alégrense"). En efecto, en una comunidad de amigos, la muerte de uno de ellos, como dice el texto 2, no es algo ante lo cual el resto debería estar triste y lamentarse. Aunque esto pueda parecer contraintuitivo, no lo es en la doctrina epicúrea. De acuerdo con uno de los postulados del "cuádruple remedio" (*tetraphármakon*) epicúreo, no hay que temer a la muerte, porque "la muerte no es nada para nosotros" (*CM* 124); por lo tanto, tampoco lo es la muerte de un amigo. Cuando un amigo muere, el deseo de continuar gozando de su amistad se convierte en un deseo no natural, imposible de realizar, y por consiguiente un sabio epicúreo sensato debería deshacerse rápidamente de él y del dolor que este le causa (Baird, 2011: 21), y dedicarse a recordar los buenos momentos vividos (que son placeres mentales) y compartirlos en charlas con los demás miembros de la comunidad. Nótese en el texto 2 el énfasis de la reciprocidad en la amistad epicúrea: *met'allélon*, "unos con otros"; quienes viven así viven "de manera sumamente placentera" (*hédista)* porque tienen "la garantía más firme" (*tò bebaiótaton pístoma*). Veamos en los dos textos siguientes a qué refiere esta garantía.

3. Epicuro, *Sentencias vaticanas*, 34:

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 47-54

> Οὐχ οὕτως χρείαν ἔχομεν τῆς χρείας <τῆς> παρὰ τῶν φίλων ὡς τῆς πίστεως τῆς περὶ τῆς χρείας.
>
> No tenemos tanto provecho del provecho que proviene de los amigos como de la confianza en ese provecho.

4. Epicuro, *Sentencias vaticanas*, 56-57

> Ἀλγεῖ μὲν ὁ σοφὸς οὐ μᾶλλον στρεβλούμενος <ἢ στρεβλουμένου τοῦ φίλου, καὶ ὑπὲρ αὐτοῦ τεθνήξεται· εἰ γὰρ προήσεται> τὸν φίλον ὁ βίος αὐτοῦ πᾶς δι' ἀπιστίαν συγχυθήσεται καὶ ἀνακεχαιτισμένος ἔσται.
>
> Sufre el sabio no menos cuando es torturado <que cuando es torturado un amigo, y podrá morir por él. Pues, si abandona> al amigo, su vida toda quedará arruinada y hundida debido a su falta de fidelidad.

Nuevamente, en el texto 3, la misma raíz de *pístoma* (sustantivo concreto) que veíamos en el texto 2: *pístis* (sustantivo abstracto). De acuerdo con este pasaje, son más importantes la confianza y la seguridad que proporciona contar con amigos que los beneficios directos que esos amigos pueden suministrarnos en momentos de dificultad, dado que la confianza y la seguridad son decisivas para lograr lo que uno necesita, *i. e.*, la imperturbabilidad. Así, la amistad y sus beneficios, más que esperarse en el presente, se proyectan hacia el futuro. La preocupación de Epicuro por la confianza (*pístis*), para Konstan (1997: 109) parece pretender, en un contexto de crisis espiritual como el período helenístico, aliviar la sensación de la vulnerabilidad individual frente al azar más que afirmar el valor de la lealtad entre iguales. Sin embargo, si los amigos se piensan no solo como unas pocas personas individuales con quienes uno se asocia, sino más bien como una red de camaradas en los cuales uno confía, es más plausible pensar que tal red, unida por el reconocimiento del provecho mutuo, puede proveer una mayor seguridad, una seguridad –digamos– potenciada. Por eso, en una comunidad de amigos es tan importante la lealtad: un miembro de una comunidad de amigos está, por así decirlo, "presionado" por esa comunidad a actuar de manera leal para con los otros (Baird, 2011: 12), y de allí el énfasis en la *pístis* como un componente decisivo en la *philía*, en tanto aporta seguridad y tranquilidad para el futuro, mientras que la deslealtad y la traición al amigo sólo producirá intranquilidad, sobresaltos y preocupación a largo plazo, y por lo tanto dolor; además, la *apistía* deja expuesto al traidor ante la comunidad. Naturalmente, conservar la amistad requiere hacer grandes sacrificios por

los amigos, correr riesgos por la amistad (*SV* 28), e incluso dar la propia vida, como leemos en el texto 4. Dado que, como se ha dicho, la muerte no debe ser temida, entonces morir por el amigo es preferible a traicionarlo. De este modo, la amistad perfecta, es decir, la que une racionalmente a la red de amigos, se realiza de manera completa en la comunidad. Y está, como veremos en los tres textos siguientes, directamente vinculada con la sabiduría y la felicidad.

5. Epicuro, *Sentencias vaticanas*, 52:

> Ἡ φιλία περιχορεύει τὴν οἰκουμένην κηρύττουσα δὴ πᾶσιν ἡμῖν ἐγείρεσθαι ἐπὶ τὸν μακαρισμόν.
>
> La amistad recorre el mundo entero anunciándonos a todos nosotros que nos despertemos ya hacia la felicidad.

6. Epicuro, *Sentencias vaticanas*, 78:

> Ὁ γενναῖος περὶ σοφίαν καὶ φιλίαν μάλιστα γίγνεται, ὧν τὸ μέν ἐστι θνητὸν ἀγαθόν, τὸ δὲ ἀθάνατον.
>
> El hombre noble se halla principalmente en relación con la sabiduría y la amistad, de las cuales una es un bien mortal, la otra, uno inmortal.

7. Epicuro, *Máximas capitales*, 27:

> Ὧν ἡ σοφία παρασκευάζεται εἰς τὴν τοῦ ὅλου βίου μακαριότητα πολὺ μέγιστόν ἐστιν ἡ τῆς φιλίας κτῆσις.
>
> De las cosas que la sabiduría procura para la felicidad de la vida toda, la adquisición de la amistad es, con mucho, la mayor.

En estos tres textos, se vinculan estrechamente la amistad, la sabiduría y la felicidad. De acuerdo con el texto 5, todos los seres humanos, pero en especial quienes son capaces de practicar la amistad, están llamados a ser felices. La amistad es el vínculo que une a una comunidad epicúrea, que mediante estas relaciones afectivas (de lealtad, reciprocidad, etc.) es muy capaz de asegurar la satisfacción de los deseos naturales y necesarios a sus miembros. Como sostiene Festugière (1960: 28), "Epicuro es demasiado griego para pensar que la curación del alma pueda obtenerse en soledad. Hace falta […] que se constituya esa sociedad ideal de un maestro con sus discípulos",

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 47-54

es decir, una sociedad de camaradas, una comunidad. Lejos de las tribulaciones de la vida mundana, en el Jardín basta con-filosofar (*symphilosopheîn*) con los semejantes para alcanzar la felicidad, como veremos en el texto 8. La amistad en el Jardín, entonces, era un componente constitutivo y fundacional de esa comunidad. La filosofía en conjunto contribuye también, en tanto está relacionada directamente con la sabiduría, a la inmortalidad, como leemos en el texto 6. Y además de a la inmortalidad, la amistad, sobre todo la que se da en el seno de una comunidad, hace un aporte determinante para la felicidad; por eso es valorada, como vemos en el texto 7, y ya hemos enfatizado, por su contribución a la *ataraxía*, es decir, por el placer catastemático que produce.

8. Epicuro, *Carta a Meneceo*, 135:

> Ταῦτα οὖν καὶ τὰ τούτοις συγγενῆ μελέτα πρὸς σεαυτὸν ἡμέρας καὶ νυκτὸς <καὶ> πρὸς τὸν ὅμοιον σεαυτῷ, καὶ οὐδέποτε οὔθ' ὕπαρ οὔτ' ὄναρ διαταραχθήσῃ, ζήσῃ δὲ ὡς θεὸς ἐν ἀνθρώποις.
>
> De estas cosas, entonces, y de las que te son afines, ocúpate de día y de noche contigo mismo y con alguien semejante a ti, y nunca serás perturbado ni en la vigilia ni en el sueño; en cambio, vivirás como un dios entre los hombres.

En el último párrafo de la *CM*, la invitación es a la "con-filosofía", a "con-filosofar" (*symphilosopheîn*) con los amigos, con los semejantes *hómoioi*, y esto solamente puede hacerse, como hemos señalado, en una comunidad. La amistad entre semejantes posibilita esa tarea de la filosofía conjunta, algo fundamental para lograr la *ataraxía*, al eliminar deseos vacíos y admitir solo los naturales y necesarios, y algo que nos iguala, a pesar de ser mortales, a los dioses (siempre incorruptibles y felices, de acuerdo con la concepción epicúrea de la divinidad expresada en la *CM*), dado que nos hace trascender nuestra condición mortal.

Los textos analizados demuestran que la comunidad desempeña un papel indispensable en cualquier interpretación de la valoración epicúrea de la amistad. Más allá de que la ética epicúrea, en consonancia con otros desarrollos filosóficos de la época helenística, pone un evidente acento en el individuo y en la consecución de la propia felicidad, la vida en común es irreemplazable para lograrla, dado que provee una férrea confianza y seguridad en el futuro, está relacionada de manera directa con la

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 47-54

sabiduría, y nos permite vivir entre los mortales como si fuésemos inmortales. Por ello, practicar la amistad es un camino seguro hacia la *ataraxía*, *télos* de la vida. Si bien el origen de la amistad puede estar en el beneficio que ésta proporciona a nivel individual, es claro que su fin no lo está, sino que, como hemos visto, la amistad se realiza de manera perfecta en la comunidad. De allí la importancia de pensar los pasajes epicúreos acerca de la amistad en el marco de la colectividad.

Fuentes

Arrighetti, G. (1973), *Epicuro*. *Opere*, Turin, Einaudi.

Bibliografía

Annas, J. (1989), "Epicurean Emotions", en: *GRBS*, vol. 30, n° 2, pp. 145-164.

Annas, J. (1993), *The Morality of Happiness*, New York, Oxford University Press.

Baird, W. P. (2011), *Friends with Benefits: Other-Regard in Epicurean Ethics*, Georgia State University. Disponible en: http://scholarworks.gsu.edu/philosophy_theses/94/ [consulta: 01/03/2017]

Evans, M. (2004), "Can Epicureans Be Friends?", en: *Anc.Phil.*, n° 24, pp. 407-424.

Festugière, A. J. (1960), *Epicuro y sus dioses*, Buenos Aires, Eudeba.

Konstan, D. (1997), *Friendship in the Classical World*, New York, Cambridge University Press.

Mitsis, P. (1988), *Epicurus' Ethical Theory: The Pleasures of Invulnerability*, Ithaca, Cornell University Press.

O'Connor, D. K. (1989), "The Invulnerable Pleasures of Epicurean Friendship", en: *GRBS*, vol. 30, n° 2, pp. 165-186.

O'Keefe, T. (2001), "Is Epicurean Friendship Altruistic?", en: *Apeiron*, vol. 34, n° 4, pp. 269-305.

Strahm, M. M. (2009), *Epicurean Friendship: How are Friends Pleasurable?*, Georgia State University. Disponible en: http://scholarworks.gsu.edu/philosophy_theses/58/ [consulta: 03/03/2017].

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 47-54

Primeros pasos en el proceso de una traducción cantable de un motete profano renacentista[1]

Julián Matías S. D'Avila
Colegio Nacional de Monserrat, UNC
julian.s.davila@hotmail.com.ar

Introducción

El presente trabajo se originó con un encargo de traducción en el que se solicitaba una versión cantable en español de una obra musical para coro con texto de contenido profano en latín, habitualmente denominada "motete profano"[2]. Dado que el texto conforma una unidad de sentido con la música, tomaremos el abordaje propuesto por Low para traducir canciones[3]. Este autor se basa en conceptos de teorías funcionalistas de la traducción que halla útiles para traducir textos musicalizados: "One should expect that a deliberate focus on function and purpose would help a translator to decide which are the features to prioritise in a given case and which are the features which may be sacrificed at less cost"[4] (Low, 2005: 187).

La razón por la cual el abordaje funcionalista resulta más adecuado es la finalidad o *skopos* de la traducción: producir un texto que, adaptándose a la música, pueda cantarse[5]: "The TT (target text) must give the overall impression that the music

[1] Agradecemos especialmente al revisor del trabajo, cuyas observaciones nos indujeron a realizar cambios muy importantes. Las imperfecciones que quedan son responsabilidad nuestra.

[2] Suele denominarse motete a "…casi cualquier composición polifónica sobre texto latino que no esté basado en el Ordinario de la Misa" (Grout, 1984: 175). El motete profano no ha sido muy estudiado, al decir de Guentner (1972: 63).

[3] Si bien el motete profano difiere ostensiblemente de la canción popular, adoptamos el abordaje de Low (2005) porque creemos que sus reflexiones son válidas para todo tipo de traducción cantable de un texto musicalizado.

[4] "Debería esperarse que un foco deliberado sobre la función y el propósito [de la traducción] ayudaran al traductor a decidir cuáles son las características a priorizar en un determinado caso y cuáles deben ser sacrificadas a un costo menor". Traducción nuestra.

[5] El concepto de *skopos* fue acuñado por Hans Vermeer. Según Nord (2001), normalmente se refiere al "propósito del texto meta en una situación meta" (p. 29) y es este el sentido que le damos en el presente trabajo. Dado que existen propósitos en diferentes niveles y de diversas personas que intervienen en la emisión de un texto de llegada, es necesario ordenar jerárquicamente los *skopoi* según su nivel. Por ejemplo, el propósito del traductor al elegir determinada estrategia de traducción debe subordinarse al de quien encargó el texto para utilizarlo de cierta manera en un contexto dado. Cf. Nord (2001: 29-30).

has been devised to fit it, even though that music was actually composed to fit the ST"[6] (Low, 2005: 187).

Para Low es inapropiado centrarse en una fidelidad estricta a un texto que, si bien es poético, debe ser tratado como parte del género híbrido verbomusical. La diferencia con la traducción poética reside principalmente en que la música suena simultáneamente con el texto, el cual es oral, y en que el compositor del código sonoro ha hecho su propia traducción intersemiótica del poema (cf. Low, 2005: 188-189).

Según el abordaje funcionalista de Nord (2001), es necesario analizar el texto de partida para identificar problemas de traducción. Estos se detectan en base al encargo (cf. p. 62). En el caso de una traducción que pueda cantarse con la misma partitura utilizada para el texto de partida, el problema principal parece ser la adecuación del texto a la música compuesta previamente sin descuidar por completo el sentido del primero.

En la primera parte de este trabajo analizaremos el texto de partida. En una segunda instancia trataremos los problemas de traducción y estableceremos criterios para realizar una traducción del texto ajustada a la música del motete.

Algunos conceptos de este trabajo

En este trabajo utilizaremos el término *texto* para referirnos exclusivamente al elemento verbal de la composición musical. Reservaremos *música* para el elemento musical.

Denominaremos *traducción cantable* a un tipo de traducción en la cual el texto de llegada debe adaptarse a una música ya compuesta para poder ser cantado. Alternaremos esta denominación con otras como "traducción ajustada a la música", "traducción que pueda ser cantada" y otras de sentido similar[7].

[6] "El texto de llegada ideal daría "la impresión general de que la música ha sido diseñada para adecuarse a él, incluso cuando esa música en realidad fue compuesta para adecuarse al texto fuente". Traducción nuestra.

[7] La que denominamos "traducción cantable" es un tipo de traducción subordinada, la cual a su vez es definida por Rabadán (1991: 321) como "toda modalidad de transferencia interpolisistémica donde intervengan medios vehiculares en los que un TO [texto de origen] esté imbricado (cine, canción, cómics, etc.)", es decir, una transferencia entre sistemas semióticos de diferentes culturas en la cual el texto de partida tiene una relación tal con el medio por el que se transmite que este condiciona la elaboración del texto de llegada. No hemos querido abrumar al lector no familiarizado con la traductología con más conceptos que los necesarios para comprender nuestro trabajo.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 55-65

Análisis del texto

Volvemos aquí sobre el texto a traducir. Es un motete profano publicado en 1555[8] por Cipriano de Rore sobre un poema de Giovanni Battista Pigna publicado a su vez en 1553. Trabajaremos sobre la versión del poema que nos fue proporcionada para realizar la traducción sin omitir, cuando sea necesario, referencias a otras versiones. El texto es el siguiente:

> Calami sonum ferentes Siculo levem numero
> non pellunt gemitus pectore ab imo nimium graves:
> nec constrepente sunt ab Aufido revulsi.
> Musa quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
> reddita qua lenis, Lesbia dura fuit;
> me adi recessu principis mei tristem.
> Musa deliciae tui Catulli
> dulce tristibus his tuum iunge carmen avenis.

El texto se encuentra en el sitio Choral Public Domain Library (www2.cpdl.org), en la página dedicada al motete *Calami sonum ferentes.* También está publicado en una colección de poemas de Pigna en 1553 (p. 99)[9] con el título *Fistula tertia ex Catulli numeris*. En esta colección forma una tríada con dos poemas precedentes, *Fistula prima ex Theocriti numeris* y *Fistula secunda ex Horatii numeris*. La relación entre los tres poemas no nos impide leer el *Calami sonum* como obra individual, tal como se presenta en el motete.

El título del poema remite a Catulo como fuente de los metros utilizados en la obra y a simple vista pueden advertirse algunas referencias intertextuales al veronés. Basándonos en ellas planteamos, como hipótesis de lectura, tres niveles de comprensión en el texto: la lectura del texto como poema ocasional, la identificación de alusiones a poetas clásicos, y la interpretación de estas alusiones de acuerdo con los sentimientos expresados por el yo lírico en la ocasión que inspira el poema.

El primer nivel de lectura se apoya en el verso 6: *me adi recessu principis mei tristem*. Podría traducirse literalmente como "ven a mí, que estoy triste por la partida de mi príncipe"[10]. Para nuestra fuente del texto, este verso permite fechar la composición

[8] Según el sitio Choral Public Domain Library (www2.cpdl.org).
[9] La versión de Pigna (1553) difiere de la que presentamos en lo siguiente: tiene título, en el v. 2 se lee *qui strepente* y se reparte en dos líneas la frase *dulce tristibus his tuum / iunge carmen avenis*.
[10] A menos que se indique lo contrario, las traducciones del latín en el cuerpo del texto y en las notas al pie son propias.

del motete entre 1552 y 1554 por la ausencia de Alfonso d'Ercole de Ferrara, protector del poeta y del compositor. Esta información no se contradice con la fecha de publicación del poema entre las obras de Pigna (1553)[11].

Durante la ausencia de su señor, el yo lírico expresa que el sonido de las cañas (*calami*) que tocan modos sicilianos (*Siculo... numero*) y el ruido del Áufido no logran quitarle la tristeza (*tristem*). Llama, entonces, a la Musa de Catulo para que, no tan dura como Lesbia (*reddita qua lenis, Lesbia dura fuit*), una su canto a las flautas *(iunge carmen avenis*).

Ahora bien, el anclaje en una ocasión determinada no agota el poema. La poesía renacentista en latín se construye en gran medida sobre referencias intertextuales a los poetas clásicos y los poemas ocasionales no son la excepción[12]. Nuestro segundo nivel de lectura es la identificación de las alusiones a los poetas clásicos.

En el verso 1 encontramos el adjetivo *Siculo*, que interpretamos como referencia al género bucólico. Si se lee el poema en Pigna (1553), este adjetivo remite a la *Fistula prima ex Theocriti numeris*. Pero, si el oyente del motete desconoce el libro del poeta, puede remitirse a Virgilio. El inicio de su égloga cuarta es relevante para una lectura de nuestro poema: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus* (Verg. *Ecl*. 4.1), "Musas sicilianas, cantemos asuntos un poco más elevados"[13]. El mantuano, a la vez que aludía a Teócrito con el adjetivo *Sicelides*, rechazaba tratar sobre temas pastoriles para hablar del nacimiento de un niño con el que resurgiría la Edad de Oro sobre la tierra. El yo lírico renacentista también rechaza los temas pastoriles pero por una razón diferente: no calman su tristeza.

Es en el verso siguiente, *non pellunt gemitus pectore ab imo graves* (v. 2), en donde se expresa que los sonidos pastoriles no logran expulsar (*non pellunt*) los profundos gemidos (*gemitus... graves*[14]) del hondo pecho (*pectore ab imo*). Esta formulación es claramente virgiliana. El léxico es particularmente similar a Verg. *A*. 2.288: *sed grauiter gemitus imo de pectore ducens*, "exhalando graves gemidos de lo

[11] Por otra parte, en la *Fistula prima ex Theocriti numeris* 15-16 (Pigna, 1553: 98) hay una referencia bastante clara a la ausencia de Alfonso d'Ercole: *Magni natus abest / Amphytrioniadae*, "está lejos el hijo del gran Anfitrioníada (= Hércules)"

[12] Cf. Moul (2015: 60-61) sobre los poetas griegos y romanos que influyeron en la lírica renacentista y la artificialidad de la división entre poesía ocasional y poesía lírica.

[13] Las traducciones de las *Bucólicas* son de Caballero (2005).

[14] La palabra *graves* será reinterpretada posteriormente, cf. *infra*. Agradecemos al revisor la sugerencia del equivalente "profundos".

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 55-65

profundo del pecho"[15]. También son virgilianos el orden de palabras (cf. Verg. *A*. 1.485 *pectore ab imo*), y quizás parcialmente la métrica que, con un verso asclepiadeo mayor, evocaría los espondeos y dáctilos del hexámetro:

— — — ∪∪— — ∪ ∪ — — ∪∪— ∪ —
non pellunt gemitus pectore ab imo nimium graves

La última aparición del género bucólico está al final del poema, en *tristibus... avenis* (v. 8). Podríamos evocar el verso *siluestrem tenui Musam meditaris auena* (Verg. *Ecl*. 1.2), "entonas una melodía pastoril con la tenue caña" que, sin embargo, no añade al instrumento musical el adjetivo *tristis*[16]. Esta innovación de Pigna cerraría circularmente el poema, que comienza destacando otro tipo de flauta, *calami* (v. 1), incapaz de alejar la tristeza.

El poema alude a Horacio en la referencia al río Áufido que ruge (*constrepente... Aufido*) en el verso 3. El lector que conozca la producción de Pigna podrá relacionar este verso con la *Fistula secunda ex Horatii numeris* (1553: 98). Para quien solamente conozca el *Calami sonum*, el verso quizás evocaría otros del poeta de Apulia, como *qua uiolens obstrepit Aufidus* (Hor. *Od*. 3.30.10) "en donde resuena el impetuoso Áufido"[17]. Para alejar la tristeza no bastan la fuerza del río ni el ritmo yámbico del verso, que evocaría a Horacio[18]:

— — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —
nec constrepente sunt ab Aufido revulsi.

El poeta que expulsa la tristeza es Catulo. Entre los versos 4 y 7 hay al menos una referencia por verso para este poeta:

> Musa quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
> reddita qua lenis, Lesbia dura fuit;

[15] Las traducciones de la *Eneida* son de Herrero (1983) [1962].
[16] Otro verso similar es Verg. *Ecl.* 10.51: *carmina pastoris Siculi modulabor auena*, "cantaré al son de la caña del pastor siciliano los poemas...". En este verso *auena* aparece sin adjetivo.
[17] Las traducciones de Horacio son de Torrens Bejar (1963). Otros versos afines son: *longe sonantem natus ad Aufidum* (Hor. *Od*. 4.9.2) "nacido cerca del Áufido que resuena a lo lejos", y *cum ripa simul auolsos ferat Aufidus acer* (Hor. *Sát.* 1.1.58) "el rápido Áufido le arrebata y se lo lleva con sus propias riberas".
[18] En la *Fistula secunda ex Horatii numeris* (Pigna, 1553: 98) también hay versos de estructura muy similar, como *Meis adhaeret haec cicuta labris* (v. 11): "Esta cicuta se pega a mis labios".

me adi recessu principis mei tristem.
Musa deliciae tui Catulli

En el verso 4, invocación a la Musa, aparece Sirmión (*Sirmionis*). Este lugar es una península sobre el Lago de Garda en donde Catulo habría tenido una residencia de verano. Evocamos el poema 31 del veronés, en donde se elogia la península como sitio de descanso después de un viaje: *paene insularum, Sirmio, insularumque / ocelle* (Catul. 31.1-2), "Sirmión, perla de las penínsulas y de las islas"[19]. Al final del mismo poema, Catulo se despide: *Salue, o uenusta Sirmio, atque ero gaude* (v. 12), "Salve, hermosa Sirmión, y por tu amo alégrate".

En el verso 5 aparece Lesbia, la amada de Catulo, cuya dureza será proporcional a la blandura de la Musa invocada por el yo renacentista. En los versos 4 y 5 hay también una referencia en la métrica:

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — ∪ — ∪ ∪ — ∪
Musa quae nemus incolis Sirmionis amoenum,

— ∪ ∪ — — — ‖ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
reddita qua lenis, Lesbia dura fuit;

El verso 5 es un pentámetro, mientras que 4 termina como los hexámetros dactílicos, con un dáctilo y un espondeo. Interpretamos este esquema métrico como una alusión al dístico elegíaco, estrofa muy usada por Catulo.

Otra alusión métrica hallamos en el verso 7:

— ∪ — ∪ ∪ — ∪ – ∪ — —
Musa deliciae tui Catulli

Este verso es un endecasílabo falecio, otro metro ampliamente utilizado por Catulo, pero la alusión sobrepasa la métrica. El verso imita los poemas del gorrión: Catul. 2.1 = Catul. 3.4: *passer, deliciae meae puellae* / (el) pájaro, delicia de mi niña.

Estos poemas se interpretaban con un sentido erótico en el Renacimiento y eran muy imitados (cf. Caballero, 2010: 136, n. 9; Moul, 2015: 67). Con este dato ingresamos al tercer nivel de lectura, en el cual las alusiones cobran un nuevo sentido en relación con la lectura ocasional.

[19] Las traducciones de Catulo son de Caballero (2010).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 55-65

El sentimiento del yo lírico es la tristeza. El adjetivo *tristis* aparece dos veces y es una de las pocas palabras repetidas en el poema[20]. La tristeza hace dar profundos gemidos (*gemitus... graves*, v. 2) al yo lírico, que no pueden repeler ni la poesía-música pastoril ni la de Horacio. Es necesario que acuda una Musa, la de Catulo, que será tan tierna (*lenis*, v. 5) cuanto dura (*dura*, v. 5) fue Lesbia. Esta Musa pronunciará un dulce poema-canción (*dulce... carmen*, v. 8) que unirá (*iunge*, v. 8) a las ya tristes flautas del poeta (*tristibus his... avenis*, v. 8). El sentimiento que calmará la tristeza será, pues, el del amor.

Si reconsideramos los adjetivos del poema a la luz del sentimiento amoroso, hallaremos que varios están presentes en la poesía de Catulo. Así, por ejemplo, en Catul. 2 aparecen tanto *gravis* en v. 8 (*grauis acquiescat ardor* / para calmar... su intenso ardor), en donde el poeta daría un sentido erótico a *ardor*, modificado por *grauis*, como *tristis* en v. 10 (*tristis animi levare curas* / aliviar los tristes cuidados de mi alma), en donde el adjetivo se conecta con *curas*, la preocupación amorosa, que será aliviada (*levare*) por el gorrión. Asimismo, *levare* tiene la misma raíz que *levis*, adjetivo que aparece en el v. 1 del poema de Pigna.

Al margen de las alusiones, es interesante notar que la contraposición entre tristeza y amor quedaría reforzada por las antítesis entre *levem* (1) y *graves* (2), *dulce* (8) y *tristibus* (8).

Consideramos, entonces, que la propuesta de un nivel de lectura que proponga la expulsión de la tristeza con el amor resulta muy productiva si se integran en ella las alusiones a Catulo y otros poetas clásicos. ¿Se trataría de una nueva lectura ocasional, según la cual el yo lírico invita a su amada durante la ausencia del príncipe? Una lectura del poema como obra individual deja abierta la posibilidad.

Hacia la traducción

Si traducir alusiones literarias es de por sí tarea difícil, trasvasarlas a una versión en español ajustada a la música representa desafíos adicionales. Creemos que el principal problema de traducción está en reproducir la complejidad literaria del texto de partida adaptando el de llegada a la música. Para acercarnos al texto traducido ideal, citado en

[20] La otras son *Musa* (vv. 5 y 7) y *tuus* (*tui* en v. 7 y *tuum* en v. 8).

la introducción, es necesario adentrarnos en el tratamiento musical que recibían en el Renacimiento los textos latinos de carácter profano.

Según Guentner:

> The composers showed little concern about capturing the metrical forms in their music; they looked rather to the heightening of the verbal meaning either through the use of contrapuntal weaving of the lines, or (…) through the creation of dramatic choral sonorities by means of predominantly chordal passages.
>
> (Guentner, 1972: 63-64)[21]

Por otra parte, hemos constatado por experiencia propia que los compositores solían respetar los acentos de palabra en obras corales con texto en latín[22]. En el mismo sentido, Guentner (1972) observa este respeto por los acentos de palabra en Orlando di Lasso, quien incluso en ocasiones conserva las cantidades del hexámetro (cf. pp. 66-67).

Del párrafo anterior podemos inferir que la adecuación del texto a la música deberá realizarse en el nivel de la prosodia, con más énfasis en los acentos que en los metros, y en el del léxico. Por otra parte, no debería descuidarse la complejidad literaria del texto, que consideramos central para su sentido. De acuerdo con todo esto, establecemos los criterios formulados a continuación:

1. Adecuación rítmica del texto de llegada a la música. Es necesario mantener en el texto de llegada la ubicación de los acentos de palabra del latín para lograr una coincidencia rítmica con la música. La reproducción de las alusiones en la métrica queda condicionada al tratamiento rítmico-musical que el compositor les haya dado, tal como sucede con el texto en latín. Asimismo, sería deseable reproducir algunos recursos fónicos que no han sido analizados aquí[23].

[21] "Los compositores renacentistas mostraban poca preocupación por capturar las formas métricas en su música; más bien procuraban resaltar el significado verbal a través del uso del entramado contrapuntístico de las líneas o (…) a través de la creación de sonoridades corales dramáticas por medio de pasajes predominantemente homofónicos". Traducción nuestra.

[22] Para comprobar esto basta con tomar cualquier composición vocal de los siglos XV a XVIII con texto en latín y observar en qué medida coinciden los acentos de palabra con los del compás. Es posible, no obstante, que los editores de música sean tan responsables de estas coincidencias como los compositores mismos.

[23] Agradecemos al Dr. Rubén Florio la observación sobre las "imágenes auditivas subjetivas" (concepto creado por Herescu, 1960) en el poema. No las incluimos aquí porque no creemos que Pigna las haya utilizado como referencia intertextual a los poetas clásicos. Herescu (1960: 105 y ss.) afirma que, cuando los poetas latinos citan a otros poetas, conservan las vocales que están en ciertos *ictus* del verso (por

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 55-65

2. Conservación del sentido del texto. Se debería preservar lo fundamental de los tres niveles de sentido del texto: la marcha del príncipe (primer nivel), el recurso a la poesía clásica (segundo nivel) y el amor como remedio para la tristeza (tercer nivel). Este criterio interactúa con los demás.
3. Adecuación léxica del texto de llegada al entorno musical. A fin de que el texto suene como si la música hubiese sido escrita para él, debería procurarse que las palabras y frases latinas cuyo significado se resalta por medio de procedimientos musicales sean vertidas en español con equivalentes adecuados y en los mismos lugares en cuanto sea posible.
4. Equilibrio entre complejidad literaria e inteligibilidad. Teniendo en cuenta el carácter oral de un texto cantado, sería deseable maximizar su inteligibilidad. Sin embargo, una excesiva simplificación no haría justicia al carácter literario del texto. Para evitarla nos proponemos mantener en la mayor medida posible el léxico alusivo a los poetas clásicos. Con esto conservaríamos una parte importante la compleja trama intertextual que conecta los niveles de lectura en el poema de Pigna[24].

Estos cuatro criterios evidencian la necesidad de realizar un análisis completo de la relación entre el texto y los componentes de la textura musical. Dejamos este análisis para una instancia futura.

Conclusión

Creemos haber presentado una hipótesis de lectura válida para el texto de partida, anclada en las relaciones que se establecen entre este y otros de Virgilio, Horacio y Catulo, tanto en la métrica como en el léxico y la sintaxis. Las alusiones a los poetas clásicos permiten considerar el texto como un poema ocasional con tres niveles de lectura: la partida del príncipe, el recurso a la poesía como consuelo, y finalmente la evocación del amor –o invitación a la amada– en esa misma poesía.

---

ejemplo, el primero y el último). En cambio, Pigna cambia las vocales del verso de Catulo que cita directamente, *passer, deliciae meae puellae*. De todos modos, el tema por sí solo merece cierto análisis. Sería interesante estudiar la repetición de *i* y de *u* en determinados versos del texto renacentista.

[24] El lector habrá notado que, en este criterio, subyace la intención de conservar las referencias a los poetas clásicos. Se trata de una decisión de orden estético que, sin embargo, podría cuestionarse. La complejidad literaria podría mantenerse igualmente creando alusiones a poetas renacentistas españoles e italianos, quizás más conocidos para el potencial oyente del motete, pero creemos que esto cruzaría la difusa frontera entre una traducción cantable y una adaptación del texto.

Conservar la complejidad literaria del poema adaptando el texto de llegada a la música constituiría el principal problema para una traducción cantable de este texto. Para resolverlo establecimos cuatro criterios que exigen respetar la ubicación de los acentos de palabra, conservar al menos lo fundamental de los tres niveles de sentido del poema, adecuar el léxico del texto de llegada al entorno musical y equilibrar la tensión entre complejidad literaria e inteligibilidad.

Los criterios dejan el compromiso de analizar en profundidad la relación entre texto y música. Por el momento son suficientes para continuar el proceso de traducción sobre bases respetuosas tanto del poema renacentista como del propósito que tendrá su versión cantable en español.

Bibliografía

Caballero, M. E. (trad.) (2005), *Virgilio. Bucolica = Bucólicas*, Córdoba, EDUCC.

Caballero, M. E. (trad.) (2010), *Catulo. Carmina minora*, Córdoba, EDUCC.

Grout, D. J. (1984), *Historia de la música occidental*, vol. 1, Madrid, Alianza.

Guentner, F. J. (1972), "Dulces exuviae in Sixteenth Century Music", en: *CJ*, vol. 68, nº. 1, pp. 62-67.

Herescu, N. I. (1960), *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, Paris, Les Belles Lettres.

Herrero, V. J. (trad.) (1983) [1962], *Virgilio. Eneida II*, Madrid, Gredos.

Low, P. (2005), "The Pentathlon Approach to Translating Songs", en: Gorlée, D. L. (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation,* Amsterdam - New York, Rodopi, pp. 187-214.

Moul, V. (2015), "Defining Neo-Latin Lyric", en: Knight, S. - Tilg, S. (eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Latin*, New York, Oxford University Press, pp. 60-75.

Nord, C. (2001), *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*, Manchester, St. Jerome.

Pigna, G. B., *Calami sonum ferentes*. Accesible en <http://www2.cpdl.org/wiki/index.php/Calami_sonum_ferentes_(Cipriano_de_Rore)>.

Pigna, G. B. (1553), *Carminum libri quatuor*. *Ad Alphonsum Ferrariae Principem*. Venecia, Ex Officina Erasmiana, Vincentii Valgrisii.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 55-65

Santoyo, J. C. - Rabadán, R. (1991), "Basic Spanish Terminology for Translation Studies: A Proposal" en: *Meta*, vol. 361, pp. 318-322.

Torrens Bejar, J. (trad.) (1963), *Horacio. Odas y sátiras completas*, Barcelona, Iberia.

Villeneuve, F. (ed. y trad.) (1932), *Horace. Satires*, Paris, Les Belles Lettres.

Aproximación a *Libro de los sueños* de Jorge L. Borges[1]

Marta S. Domínguez
Dpto. Humanidades, UNS
mdominguez@uns.edu.ar

Eduardo R. Villarreal Dominguez
Dpto. Humanidades, UNS
eduardorvillarreal@hotmail.com

Es nuestra intención en esta ocasión indagar el *Libro de los sueños* (2015) de Jorge L. Borges desde la metodología transtextual (Genette, 1989) especialmente desde los niveles architextual y paratextual. La pregunta que se nos plantea es: ¿a qué género literario se adscribe este texto? Al "sueño". Su primera intención es hacer "una historia general de los sueños que iría desde los sueños alegóricos y satíricos de la Edad Media" (Borges, 2015: 8), pero ese buen propósito se ve traicionado porque, como ha ocurrido en *Libro del Cielo y del Infierno* (Borges - Bioy Casares, 1960), se transforma en una antología más o menos caótica. Pero puesto que el género existe desde la época clásica –llamado *visio* por Macrobio, quien comenta el "Somnium Scipionis" (Cic. *Rep*. 6.9-29)– tanto como la alegoría que tiene una larga tradición literaria, para derivar en el "sueño colectivo" que llamamos utopía. Del mismo modo, es indiscutible su conexión con el psicoanálisis en particular. Respecto al concepto de utopía, desde la sociología se lo define como género literario, pero finalmente se duda de incluirlo como un subgénero de la ciencia ficción a lo que adherimos, porque propiamente no es un género literario sino una forma de la menipea y de ninguna manera deriva de la ciencia ficción, porque esta no es más que una manifestación del género fantástico; del mismo modo es indiscutible su conexión con el psicoanálisis en particular.

De alguna manera aquí Borges nos ofrece sus minuciosas lecturas de los temas que más le apasionan en su condición de lector: uno de ellos es el del sueño. La primera tentación que los estudiosos deben resistir es vincular su escritura, a partir de este interés, con el surrealismo, aunque no se puede negar que fue un hombre de su época, su

[1] Este trabajo se enmarca en el PGI: "La sátira en la literatura argentina: las parodias irónicas en Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares, Ezequiel Martínez Estrada y Olga Orozco" (2016- 2017), bajo la dirección de Marta S. Domínguez, del que el Sr. Eduardo Raúl Villarreal Domínguez es colaborador en su carácter de estudiante de la Lic. en Filosofía; está totalmente financiado por la Universidad Nacional del Sur.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 66-75

preocupación por el sueño se inicia mucho antes que se escribiera el manifiesto surrealista. Ahora bien hay que recordar que románticos y simbolistas ya exploraban las regiones marginales de la razón –la locura, el sueño, las experiencias místicas– y en este sentido han compartido estas lecturas con los surrealistas liderados por André Breton.

El sueño es un proceso fisiológico, ya los más antiguos filósofos naturalistas griegos trataron de explicarlo en este sentido (Capelletti, 1987): como expresión de una suma de procesos biológicos, de ahí la afirmación de que cada sueño tiene que ver con el soñador.

Tal vez la explicación del interés de Borges por el sueño se origina en sus propias vivencias, dado que en reiteradas ocasiones afirmó que muchos de los argumentos de sus relatos los recibió durante el sueño. Tuvo especial interés para él el ensayo de John Dunne, quien recomendaba anotar los sueños al despertarse para no olvidarlos, costumbre que adquirió al comprobar que algunos de sus sueños eran proféticos.

Borges en su libro de ensayos *Otras inquisiciones* suscribe la idea sobre los sueños de Dunne, calificándola de tesis espléndida, a la vez que aprovecha para decir que "cualquier falacia cometida por el autor, resulta baladí", y comenta como "escandaloso" e "insólito" la cantidad de interferencias del autor en el texto –lo cual remitiría a su propia manera de narrar–. Es interesante, y reafirma nuestra tesis, su concepción del sueño como corroboración de la posesión, por parte del ser humano, de la eternidad, del continuo discurrir del tiempo. Dunne a la vez está remitiendo a la idea de Schopenhauer de que "la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir" (Borges, 1960: 35), que es calco de la "regresión infinita" de la filosofía hindú –en una dinámica muy borgeana–. La idea de Dunne –el otro Borges en este caso– es que en los sueños "…confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir" (Borges, 1960: 35).

De todos modos no sabemos en qué época de su vida, tal vez tempranamente como ocurre con algunos de los artículos de *Manual de zoología fantástica* (Borges - Guerrero, 1957) que después se transforma en el *Libro de los seres imaginarios* (1967), comenzó a recopilar los sueños que encontramos registrados en las distintas culturas y religiones, tal vez con la idea de que fueran materia para sus cuentos o para sus artículos

periodísticos que siempre contienen algún elemento curioso o bien, como sucede en esta ocasión, para producir una antología de sueños.

Un aspecto indiscutible es la importancia que tienen los sueños dentro de los distintos géneros literarios: así los de la *Ilíada*, los de la *Odisea* y los bíblicos siempre aparecen asociados a la profecía, como una proyección hacia el futuro. En este punto es necesario detenerse para señalar el aspecto del género literario del sueño, y por lo tanto la definición que da Jorge L. Borges de la literatura como "sueño compartido", lo que nos arroja a una dimensión trascendente como son las teorías expuestas por Carl Jung sobre el "inconsciente colectivo" y a sus propias teorías, puesto que visualiza a las distintas religiones y filosofías como "ramas de la literatura fantástica".

Dice que las mitologías y religiones tienen su raíz en la pesadilla, a la que define como "la sensación del horror" (Borges, 2011: 371). A tal punto explora la pesadilla, como especie del sueño, que concluye el ensayo esbozando una hipótesis basada en la etimología de los términos más antiguos usados para referirse a ella, dado que todos sugieren algo sobrenatural: "Pues bien. ¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aun eso es posible" (Borges, 2011: 374). En este punto no podemos dejar de señalar la proximidad de estos textos con el *Libro del cielo y del infierno* (1960). En *Diálogos* con Osvaldo Ferrari vuelve sobre el tema en la conversación titulada "Sobre los sueños": la pesadilla podría ser una prueba de la existencia del infierno más allá de toda experiencia humana.

Libro de Sueños

De una rápida indagación crítica sobre el texto se desprende que López-Cabrales (2009: 63) explora los conceptos de vigilia, sueño e insomnio en *Ficciones* y *El Aleph,* pero no estudia el texto que nos interesa actualmente. Hay otros estudios (Sánchez Rojel, 2005: 25; Domínguez, 2013: 98-101) que se concentran en la utopía más visible que escribió Borges –"Un hombre que está cansado"– pero no sobre el *Libro de los sueños*. En consecuencia, estudiarlo es un reto interesante.

Como en nuestras investigaciones venimos utilizando como marco teórico la teoría transtextual de Genette (1989: 9) nos detendremos en esta ocasión: en primer

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 66-75

lugar en el nivel paratextual (Genette, 1989: 11) que es el más evidente, tanto por el prólogo como por los títulos que el autor les asigna a cada fragmento, pero también porque este nivel con frecuencia remite al nivel architextual (Genette, 1989: 13), y en segundo lugar para ver qué relación guardan estos "artículos" con la categoría "sueño" a nivel de género literario, indicando qué entendemos por esto.

No descartaremos la investigación de las fuentes de los artículos en una indagación hipertextual (Genette, 1989: 14), aunque reconocemos de antemano dos categorías en el libro: una, cuando las fuentes están citadas minuciosamente, tal como ocurre con las clásicas, y otra, de origen más difuso porque solo cita el autor, lo que nos hace sospechar que pueda ser apócrifa, como ha sucedido en otros escritos de Borges.

Algunas fuentes están citadas en el mismo artículo (p. 165, 149)[2], a veces usa Diccionarios (p. 212) como el Covarrubias (pp. 237-238) o el *Diccionario de Filosofía* (pp. 58-60); en otras cita por el título "Vida de los padres Eremitas del Occidente" (p. 201); *Poemas* de Ungaretti; o menciona artículos periodísticos (p. 80); algún argumento como los que figuran en el programa de la ópera (p. 256). Incluso emplea el nombre del autor como en Raymond de Becker, o en Louis de Aragon (p. 169) –"Entre sueño y chiste" es el título que le pone Borges o ¿es una frase descontextualizada?– o en Alfred de Vigni, como una máxima (p. 166), o como en "O. Henry" pero no registra el nombre de la obra (pp. 197-200); hasta la mención de Orígenes, donde el título descubre el chiste, que bien podría haber integrado el *Libro del cielo y el infierno* (1960) –aquí vemos como los límites entre las colecciones son lábiles– o hasta una fuente oral: "Tradicional de Medio Oriente", sin explicar cómo llegó a sus oídos. Todo esto demuestra la heterogeneidad de la antología.

El prólogo y las menciones auto-referenciales

Una primera conexión paratextual –entendemos como tal todo lo que rodea al texto y permanece en sus márgenes– la encontramos en el prólogo cuando el autor cita un ensayo de Joseph Addison publicado en *El Espectador*, el 18 de setiembre de 1712, "Sobre los sueños" (p. 77). Allí, donde resume la idea principal de Addison, cita otros autores como Petronio, que constituye el epígrafe del artículo de Addison y Don Luis de

[2] A partir de ahora se cita la fuente, *Libro de los Sueños*, solo por número de página.

Góngora del que, a su vez, en el artículo Addison cita la *religio medici*. Es un abordaje al sueño como representación, que repetirá en *La pesadilla*. Como vemos la auto-referencialidad ya constituye una voluta que se cierra sobre sí misma.

Borges parece adherir a la postura de Addison al comentarlo en el prólogo. El sueño es "…el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios" (p. 7). Su proyecto inicial es "…componer una historia general de los sueños y su influjo sobre las letras", "…desde los sueños proféticos del Oriente hasta los alegóricos y satíricos de la Edad Media y los puros juegos de Lewis Carroll y Franz Kafka" (p. 7).

Inmediatamente ya surge una división entre los sueños inventados por el sueño y los sueños inventados por la vigilia que vuelve a traducir caracterizándolos como "sueños de la noche" y "sueños del día". A estos habría que agregarles otros que son "de raigambre perdida" como el *Sueño Anglosajón de la Cruz*. Sin embargo, al pasar el tiempo los sueños de la noche y los del día se han influido mutuamente hasta casi borrar sus fronteras. Esto nos recuerda la base de la clasificación animal del *Libro de los seres imaginarios*: reales e inventados por el hombre.

Afirma además que el género es el sueño y que la pesadilla sería la especie. Este un tipo especial de sueño al que le dedica un ensayo: "La pesadilla" que comentaremos para completar estas ideas de Borges[3]. La clave de este tratamiento es discurso común en los ensayos de Borges. En *La pesadilla* se nos dice:

> Tenemos estas dos imaginaciones: la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño. No hay diferencia entre las dos materias. La idea llega del artículo de Groussac: no hay diferencia en nuestra actividad mental. Podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar y nuestra actividad mental es la misma.
>
> (Borges, 2011: 365)

Lo más importante para destacar es que lo que tenemos al despertar es la memoria de los sueños y no los sueños mismos pues, como decía Dunne, se mezclan el sueño, el recuerdo del sueño, la impresión en el estado de vigilia y la memoria correspondiente a esta (Dunne, 1986:79). Lo que desarrolla Dunne es el rol del observador que permite llegar a tener sueños lúcidos. A esa memoria del sueño parece que le damos forma narrativa porque

[3] "La pesadilla" es el título de la conferencia que diera en el Teatro Coliseo el 15 de julio de 1977. Se publicó en *La Opinión*, año 7, nº 1854, 20 de julio de 1977 y por último se incluyó en *Siete noches* (1980).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 66-75

estamos acostumbrados a la sucesión, pero este ha sido múltiple y simultáneo. No sabemos exactamente qué sucede en el sueño si somos nosotros o si es la divinidad; tal vez estemos en el cielo o en el infierno (Borges, 2011: 366).

El sueño como género literario

Los sueños verdaderos, los que al despertar pueden ser contados, tienen un estilo. La retórica del sueño ha ofrecido a la literatura, desde antiguo, el recurso de hacer del sueño escenario narrativo, dejando a la *inventio* libertad expresiva. Quizá sea este el último gran momento literario que lo planteará como modalidad de la *expositio*. Forma elíptica para el relato breve, lo onírico se conforma en una red de asociaciones, libre de los lazos de una trama organizada en la lógica de las acciones.

Los mensajes del sueño son significados. Si en la modernidad se relacionan con la vivencia del soñador y se dirigen hacia una elaboración del pasado, desde la antigüedad, en cambio, y en los resabios de las creencias populares, los sueños han sido anticipaciones del futuro. En Artemidoro tienen una dimensión mántica, puesto que son una indicación para la vida. En la mitología, Hermes es mensajero de los dioses y comunica con la región del sueño y de la muerte. También en la tradición judeo-cristiana los sueños son portadores de mensajes de Dios; son una amonestación contra los demonios y todas las formas de imaginación del alma.

Hagamos entonces un poco de historia de este "género" como lo llama Borges.

La visión o *visio*, en latín, es un género literario común en la Edad Media, por lo general con un fin moral, religioso o escatológico. Se descubren hechos de ultratumba a los que se accede mediante el sueño o en una visión alucinada, por lo común con el deseo de moralizar por medio de una falsa profecía, a través de un mecanismo alegórico.

La tradición nace en el decimonoveno canto de la *Odisea* de Homero (vv. 560 ss.), donde se dice que dos son las puertas del sueño; una da paso a los sueños engañosos, otra a los verdaderos; retomando estos versos en el libro sexto de la *Eneida* (vv. 892-896), Virgilio cierra el relato del descenso de Eneas al mundo de los muertos con que por la puerta de cuerno salían las *umbrae* verdaderas; por la de marfil los sueños falsos.

Macrobio, evocando la *Onirocrítica* de Artemidoro de Daldis, clasifica los sueños en sus *Commentarii in Somnium Scipionis* de Cicerón en *insomnium*, *visum*, *visio, somnium* y *oraculum* y además, según las especies del sueño, en *proprium*, *alienum*, *commune*, *publicum* o *generale* (1.3.11).

Falsos o auténticos, creíbles o engañosos, los sueños se clasificaban según Artemidoro, y después de él según Macrobio, en dos tipos, divididos a su vez en tres y dos variedades: por un lado se hallaba el sueño enigmático, en griego *óneiros*, en latín *somnium*; la visión profética, en griego *hórama*, en latín *visio*; y el sueño oracular, en griego *khrematismós*, en latín *oraculum*; por el otro, la pesadilla, en griego *enýpnion*, en latín *insomnium*; y la aparición, en griego *phántasma*, que Cicerón llama *visum*. Ni el *insomnium,* ni el *visum*, es decir, las dos variantes del *enýpnion*, requerían interpretación porque ambos carecían de significación profética, según Macrobio. Los antiguos entendían que las pesadillas se originaban en ansiedades diurnas que perturbaban la mente de quienes soñaban. Los tres primeros tipos, en cambio, sí eran considerados importantes, porque permitían prever incidentes de la vida de un individuo, es decir, que sobre ellos se practicaba el arte de la adivinación.

Por su parte, Santo Tomás de Aquino distingue tres clases de conocer profético: el primero, identificable con la visión, opera a través de los sentidos externos en vigilia; el segundo, identificable con el sueño, opera a través de la imaginación o los sentidos internos; y el tercero opera a través de la pura intelección o ciencia infusa (III *Reg*. 3, 5 *et Act*. 2) (*S. Theol*., II-II, q. 173, a. 2).

Tal vez el primer ejemplo de visión literaria es la *Visio Esdrae* o de Esdrás, de época incierta. La *Visio Sancti Pauli* es del siglo III, y narra cómo San Pablo es arrebatado en cuerpo y espíritu al tercer cielo y contempla la Jerusalén Celestial ceñida por cuatro ríos: de leche, miel, aceite y vino, y más adelante arriba a un río de fuego donde están sumergidos los pecadores, cruzado por un puente simbólico que tuvo posteriormente un gran éxito. Siguió la narrada en uno de los *Diálogos* de Gregorio Magno (siglo VI): la *Visión* del abad Sunniulfo, que narra Gregorio de Tours en su *Historia Francorum* (siglo VI); la de la *Epístola XX* de San Bonifacio (siglo VIII); la *Visión irlandesa de San Adamnán* (siglo XI); la *Visión de Alberico* (siglo XII); la *Visio Tundali* (siglo XII); el Purgatorio de San Patricio (siglo XII); la *Visión de Thurkel* (siglo XIII); la *Visión* de Olav Asteson (siglo XIII); la Visión recogida por Étienne de

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 66-75

Bourbon (siglo XIII); la *Visión de Bernardino* de Incumar de Reims; la *Visión de Vittorino*, la de Otario, de autor anónimo pero atribuible al alto clero carolingio; la *Epístola de Wynfreth* de Bonifacio; la *Historia religiosa del Pueblo de los Anglios* de Beda, el Venerable; el *Elucidarium* de Honorio de Autun, las *Visiones de Tundali* de Paoli Alberici y el *De Babylonia Infernali* de Giacomino da Verona. Acaso el ejemplo mayor de este tipo de literatura es la *Divina Comedia* de Dante Alighieri.

En el Renacimiento y el Barroco son también comunes los sueños, pero ya en lenguas vernáculas y a veces con intención política más o menos velada o encubierta, tal es el caso de los *Sueños* de Quevedo y tantos otros.

Como vemos el sueño registra una larga historia que continúa en la época contemporánea: la visión del sueño a comienzos del siglo XX nace con *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, que propone el sueño como "la realización de un deseo reprimido" (Freud, 1984: 613) y como posibilidad de lectura del inconsciente. A grandes líneas, el panorama científico de fin de siglo presenta toda la elaboración positivista basada en los aspectos fisiológicos del sueño, además del estudio psiquiátrico sobre sus patologías. Distintas visiones pueden quizás encontrarse, en campo filosófico, ya en Schopenhauer (1991: 55) o, inaugurando el siglo XX, en Henri Bergson (1982: 93). En el sentimiento moderno, no es más el milagro sino el sueño el que vuelve incierta la conciencia de la realidad; el sueño puede hacer menos "real" la vigilia, el mundo y se vuelve reflejo de un demonio originario, sea "voluntad" o "pulsión" o "vida". "Borges definió a los sueños como el género estático más antiguo (Borges en la escuela freudiana de Buenos Aires, p. 33)" (Scarfó, 2000: 90).

Podríamos anticipar el reconocimiento de que como un nuevo hilo de Ariadna que atraviesa y recorre toda su literatura, encontramos el tema de los sueños, auténtico artífice de su obra. Borges, heredero de la tradición española, propone el sueño como un género literario (Di Gerónimo-Boromei, 2002). Como Freud, Borges encuentra en los sueños la materia de la que estamos hechos y con ella arma su obra. El sueño es la escritura del inconsciente, y él, el sujeto Borges, el traductor fiel de ese lenguaje en el papel. Así, todo el universo borgeano muestra un innegable clima onírico.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 66-75

A modo de conclusión

En la literatura, el sueño no participa del tema científico, sigue siendo, sobre todo, un tema literario; predomina en él una visión romántica, de clara matriz simbolista, ligada a la vivencia "diurna" o al imaginario nocturno. El sueño es una dimensión del alma, necesaria al espíritu, espacio de desasosiego, inquietudes; es ámbito del misterio, de búsqueda de otras realidades, y también de libertad, propicio a lo bizarro de la imaginación, ajeno a las constricciones sociales o a la fealdad del mundo moderno. Pero no hay forma de referir un sueño si no es a través de un relato, oral u escrito, para comunicar esa experiencia humana. Este es el recorrido que realiza Borges desde Freud a Bergson, siguiendo a Dunne.

Bibliografía

Barrenechea, A. M. (2002), "Tiempo, identidad, memoria y sueño en Borges", en: *Bulletin Hispanique*, vol. 104, nº 2, pp. 929-939.

Bergson, H. (1982), "El ensueño", en: *La energía espiritual*, Buenos Aires, Austral, pp. 93-116.

Borges, Jorge Luis (2015[2]), *Libro de los sueños*, Buenos Aires, Debolsillo.

Borges, Jorge Luis (2011), "La pesadilla", en: *Obras Completas III (1975-1985)*, (edición crítica anotada por Costa Picazo), Buenos Aires, Emecé, pp. 365-374.

Camurati, M. (2005), "John William Dunne, y la regresión infinita", en: *Los 'raros' de Borges,* Buenos Aires, Corregidor, pp. 177-216.

Capelletti, A. (1987), *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, Caracas, Instituto universitario pedagógico.

Di Gerónimo, M. - Boromei, D. (2002), "El escritor y los sueños como género literario", en: *Los Andes, suplemento cultura*, domingo 4 de agosto.

Domínguez, M. S. *et al* (2013), *Fantasía e ironía en Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Ediuns.

Dunne, J. W. (1986), *Un experimento con el tiempo*, Buenos Aires, Hispamérica.

Franco, J. (1981), "The Utopia of a Tired Man: Jorge Luis Borges", en: *Social Text*, nº 4, pp. 52–78.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 66-75

Frazer, J. G. (2011), *La rama dorada: magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (1984) [1900-1901], "El sueño", en: *Obras Completas*, vol. V: "La interpretación de los sueños (segunda parte)", Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 613-662.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Goloboff, G. M. (1973), "Sueño, memoria, producción del significante en *Ficciones* de Jorge Luis Borges", en: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 21, pp. 7-29.

Jung, C. G. (1981), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.

Lenzi, M. B. (1998), *De la rèverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)*, Aispi, Centro virtual Cervantes, Università di Siena, pp. 367-391.

López-Cabrales, M. (2009), "El sueño y el insomnio en Borges. Dos caras de una misma moneda", en: *Revista del CESLA*, nº. 12, pp. 63-72.

Pérez Laborde, E. (2004), "El sueño como lenguaje en la poética de Borges" en: *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 11, pp. 89-98.

Sanchez Rojel, M. (2005), "Borges y el cansancio de lo mismo", en: *Acta Literaria*, nº 31, pp. 23-31.

Scarfó, D. (2000), "Borges y las literaturas imposibles", en: Rowe *et al*, *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós.

Schopenhauer, A. (1991), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, t. 1, vol. 5, Milano - Murcia.

De la insensatez a la sabiduría: la/s locura/s de Penteo en *Bacantes* de Eurípides

Constanza Filócomo
Dpto. Humanidades, UNS / CONICET
constanzafilocomo@gmail.com

El tema de la locura es central en el argumento de *Bacantes* (405 a.C.) de Eurípides. Dioniso, con el fin de castigar a la ciudad de Tebas que no lo reconoce como divinidad, planea una venganza fatal. Ya desde el inicio de la pieza, enloquece a las mujeres tebanas, quienes celebran los ritos báquicos en el monte, y más adelante (vv. 847 ss.) dice enloquecer también a Penteo, el rey que se niega a participar de su culto. Estas acciones desencadenarán en el filicidio que en el éxodo del drama cometerá Ágave, creyendo que su hijo es un león.

En el presente trabajo, nos dedicaremos a la figura de Penteo, sosteniendo la hipótesis de que el protagonista sufre dos tipos de locura. Mientras que Tiresias y Cadmo aceptan los ritos dionisíacos, Penteo, el representante de Tebas, se vuelve el enemigo del dios: se niega al culto, rechaza a la divinidad y quiere castigar a las mujeres que, en el monte, celebran las fiestas báquicas. Es esta actitud intransigente, es la creencia de ser superior y racional, es su *hýbris*, la que lo lleva a su primera locura. Su segunda enfermedad es causada a modo de castigo por Dioniso, quien además de persuadirlo dialogando, perturba su mente y lo enloquece.

En este sentido, acordamos con estudios como el de Ciani (1974), quien distingue dos tipos de locura en el héroe: una de posesión divina[1], que es un castigo; la otra, humana, causada por la *hýbris*[2]. Sostendremos esta idea a partir de un análisis filológico del texto, al mismo tiempo que nos detendremos en la relación locura/sabiduría, ya que esta resulta significativa para comprender y explicar la enfermedad del héroe.

[1] Aunque podríamos discutir el concepto de "posesión", lo que interesa señalar para nuestro propósito es que estamos de acuerdo en que esta locura es provocada por una fuerza sobrenatural externa.
[2] La crítica no tiene un acuerdo sobre la locura de Penteo. Hay quienes sostienen que el rey sufre una sola locura (Thumiger, 2007); también se han explicado las alucinaciones del protagonista no a causa del delirio sino, por ejemplo, a partir de un espejo que se usaría en los misterios báquicos (cf. Seaford, 2001: 223). En su tesis doctoral recientemente defendida, Perczyk (2017) sostiene, desde una lectura psicoanalítica, que la locura de Penteo es una sola, y lo que vemos son etapas de una misma enfermedad.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 76-85

La 'sabiduría' insensata

Afirmamos que Penteo está loco y enfermo desde el comienzo de la obra porque así es diagnosticado en reiteradas oportunidades. Veremos que el léxico empleado para describirlo señala un estado de perturbación de la mente. En primer lugar, Tiresias señala que Penteo tiene una creencia enfermiza (v. 311, ἡ δὲ δόξα σου **νοσῆι**), empleando el verbo νοσέω. Luego, dirige las siguientes palabras al rey: "Estás loco de la manera más dolorosa, y no podrías alcanzar la cura de la enfermedad con remedios ni sin ellos" (vv. 326-327, **μαίνηι** γὰρ ὡς **ἄλγιστα**, κοὔτε **φαρμάκοις** / ἄκη λάβοις ἂν οὔτ' ἄνευ τούτων **νόσου**)[3]. Utiliza el verbo μαίνομαι ('enloquecer, ser enloquecido'), en conjunción con νόσος ('enfermedad'), ἄλγος ('dolor'), ἄκος ('cura') y φάρμακον ('remedio'). Vemos aquí que la *manía*, como señala Nelli (2011: 299), es presentada como enfermedad. Más adelante, Tiresias reitera el diagnóstico, nuevamente con el verbo *maínomai*, y utilizando una imagen de la locura muy común para los griegos, la de tener las *phrénes* fuera de lugar: "Ya estás loco, y desde antes estás fuera de tus cabales" (v. 359, **μέμηνας** ἤδη, καὶ πρὶν **ἐξεστὼς φρενῶν**)[4]. También, cuando Penteo descubre que Cadmo y Tiresias llevan las vestimentas de los adoradores del dios y los reprende por esto, el adivino advierte que, si bien el rey es un hombre sabio y usa bellos recursos al hablar, puede volverse un ciudadano funesto porque no está en sus *phrénes* y no tiene νόος ('razón', 'intelecto'):

> ὅταν λάβηι τις τῶν λόγων ἀνὴρ **σοφὸς**
> καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν·
> σὺ δ' εὔτροχον μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
> ἐν τοῖς λόγοισι δ' **οὐκ** ἔνεισί σοι **φρένες**.
> θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
> κακὸς πολίτης γίγνεται **νοῦν οὐκ ἔχων**.
>
> (E. *Bac*. 266-271)

> Cuando un hombre sabio alcanza los bellos recursos del discurso, no es difícil que hable bien. Pero tú tienes una lengua rápida como si razonaras, mientras

[3] Utilizamos la edición oxoniense de J. Diggle (1994) para citar el texto. Las traducciones en todos los casos nos pertenecen. Los destacados, cuando los hay, son nuestros.

[4] En la tragedia, *phrénes* es un término usual para decir "mente". Como señala Padel (1992: 23), 'tener' *phrénes*, 'estar' en ellas, es estar bajo control, estar sano: "*sóphron*, 'having a safe *phrén*', means prudent, ideally controlled, sane, 'in one's sense' (…) Madness is a trembling, a battering, a confusion, a disease, or a loss, of *phrénes*". El verbo empleado para describir esta imagen en el verso citado es ἐξίστημι; el preverbio ἐκ, 'fuera de', "marca la imagen de estar fuera del camino recto, del sano juicio" (Martínez Conesa - Corberas Lloveras, 1993: 47). Por esto, entendemos que en español, la expresión 'estar en sus cabales' o 'estar fuera de sus cabales' traduce perfectamente el concepto griego.

> que en tus palabras no estás en tus cabales. Un hombre fuerte, capaz de hablar con audacia, se vuelve un ciudadano funesto cuando le falta la razón.

Por último, el mismo Tiresias, expresando su temor de que algo terrible suceda, vuelve a señalar la locura del rey: "Pues loco, dice locuras" (v. 369, **μῶρα** γὰρ **μῶρος** λέγει). Vemos aquí un nuevo término para referir al loco, μωρός –también puede significar 'tonto', 'imbécil'– que es del mismo campo semántico del sustantivo que utiliza Penteo cuando le pide a Cadmo que no le contagie su locura –o estupidez– (v. 344, μηδ' ἐξομόρξηι **μωρίαν** τὴν σὴν ἐμοί). "Se trata de una locura", indica Nelli (2011: 301), "que tiene que ver con una falta de inteligencia, más cercana a la ἄνοια". En efecto, Dioniso acusa al rey por su ignorancia (v. 490, ἀμαθίας).

Sin embargo, es notorio que Penteo se comporta como un hombre intelectual y es caracterizado como un sabio, como veremos en este apartado. En efecto, Roux (1970: 43-71) señala que el protagonista es un sofista, un representante de su época, y tiene una excesiva confianza en el poder de la inteligencia. Según la editora (1970: 48), el verdadero error de Penteo, que lo lleva a la catástrofe, es el orgullo de ser un *sophós*. Entonces, ¿es Penteo un tonto, ignorante (como había sido señalado anteriormente), o es un sofista? Eurípides expone en esta tragedia un riquísimo juego entre sabiduría/locura, que resulta significativo para contestar nuestras preguntas. Lo que parece a simple vista contradictorio explica en realidad la primera locura del héroe[5]. Su enfermedad consiste precisamente en creerse superior por su intelectualidad. Por ejemplo, en su discusión con Dioniso, asevera sobre los bárbaros que celebran las fiestas rituales: "razonan peor que los griegos" (v. 483, φρονοῦσι γὰρ κάκιον Ἑλλήνων πολύ). Asimismo, quiere encerrar a las mujeres que se han dejado llevar por el frenesí báquico; y, como representante de la ciudad, pretende restablecer el orden perdido, aunque para eso deba oponerse a un ser superior. Él, en la primera parte de la obra, no puede abandonar las distinciones propias de la *pólis*, las que la sabiduría humana indica que deben respetarse siempre: aquella entre los roles femeninos y masculinos, entre griegos y bárbaros[6]. En

[5] Como señala Schein (2016: 273), la explotación del lenguaje de la sabiduría en *Bacantes* requiere un esfuerzo intelectual por parte del público, "in order to keep track of the traditional and modern meanings of σοφός and its cognates as they are used throughout the play".

[6] Roux (1970: 521-523) indica que Penteo, para defender la ley, adquiere una actitud contraria a la naturaleza. Reconoce en esto una respuesta de Eurípides a los sofistas de su tiempo, quienes se complacían en oponer el νόμος, la ley, las costumbres, a la φύσις, la naturaleza. Estos principios jamás deben oponerse: "les lois ancestrales ont répondu à l'exigence profonde de la nature humaine. C'est la

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 76-85

suma, la primera locura de Penteo es causada por su extrema postura intelectual, por eso decimos que es una locura humana. Es su *hýbris* la que lo enceguece y enferma[7].

En realidad, y en esto se evidencia la ambigüedad propia del género trágico, su obstinación por mantener el orden de la *pólis* y su esfuerzo por actuar como un intelectual (vv. 343-357) lo vuelven imprudente e incapaz de reconocer la sabiduría que tienen los adoradores de Dioniso. En *Bacantes*, el tema de la sabiduría –o, en palabras de Gambon (2016: 166), "la paradoja de la loca cordura (o cuerda locura)"– es uno de los más distinguidos. Palabras del campo semántico de *sophía* se presentan al menos veinticinco veces, aunque no siempre aluden al mismo tipo de sabiduría. En ocasiones, hacen referencia al ingenio (cf. vv. 30, 203, 489, 641, 839) y en otras a la sabiduría de quien venera a los dioses (cf. vv. 179, 1151) o a la del mismo Dioniso (cf. vv. 655, 656, 824, 1190). Asimismo, el verbo σωφρονέω, 'ser sensato, prudente, moderado', se emplea para describir a los adoradores de la divinidad (cf. vv. 329, 1150, 1341). El mismo dios lo utiliza para referirse a sí mismo, en oposición a Penteo: "les ordeno que no me aten, yo que soy sensato, a ustedes que no son sensatos" (v. 504, αὐδῶ με μὴ δεῖν, **σωφρονῶν οὐ σώφροσιν**). La tragedia nos muestra lo que sucede cuando alguien no actúa con σωφροσύνη, un rasgo característico de la *andreía*. La ἀφροσύνη, señalada por el Coro en el v. 387, se presenta como un estado de perturbación de la mente, que lleva al infortunio: "De las bocas desenfrenadas, de la imprudencia sin norma, el resultado es el infortunio" (vv. 386-388, ἀχαλίνων στομάτων / ἀνόμου τ' **ἀφροσύνας** / τὸ τέλος δυστυχία·).

Esa imprudencia, esa jactancia de ser superior, esa porfía por restablecer el orden de la *pólis* aunque los dioses dicten lo contrario, es la enfermedad de Penteo. Su *sophía* consiste en una mera inteligencia, en un intelecto ejercitado, y se diferencia de aquella dionisíaca, que incluye el aspecto irracional de la vida[8].

La incapacidad del rey por reconocer la verdadera sabiduría lo conduce a un castigo divino, que es su segunda locura. A diferencia de otros héroes trágicos

raison de leur permanence à travers les siècles" (1970: 523). En este sentido, Dodds (1960: 189) afirma que la arrogancia intelectual se vuelve peligrosa, y que ello se expresa en muchos pasajes de la obra.

[7] Rodríguez Cidre (2011: 121-122) explica esta superioridad por parte de Penteo a partir de su genealogía: Equión, el padre, es presentado como un gigante adversario de los dioses. Perczyk (2017: 285) señala que Penteo manifiesta delirios de grandeza.

[8] El Coro, preguntándose qué es lo sabio (v. 877, τί τὸ σοφόν), esboza estos dos tipos de sabiduría en el tercer estásimo (vv. 877-911). Más adelante rechaza la sabiduría de los sofistas y elogia la del dios (vv. 1002-1005).

enloquecidos, a Penteo se le da la posibilidad de elegir su destino. En efecto, Dioniso aclara desde un principio que la incrédula ciudad de Tebas tiene la opción de retractarse: explica en el prólogo que, a fin de demostrar que es un verdadero dios, si la ciudad rechaza a las bacantes (he aquí la opción que se le presenta a los tebanos), se vengará (vv. 50-52). Y el único que continúa manifestándose contra el dios es Penteo. El extranjero le advierte que debe cambiar su opinión respecto a los cultos báquicos (vv. 787-791), como también lo hacen Tiresias (vv. 309-319) y Cadmo (vv. 330-342). Indica Roux (1970: 504-505) que Eurípides se esfuerza en señalar la culpabilidad del rey: él es un hombre libre que elige su destino, decide seguir firme en su postura. Su sabiduría humana no le permite ver aquello superior. Sucede que, como sintetiza Gambon (2016: 167) al ocuparse de las alucinaciones trágicas, los personajes de *Bacantes* "cuando ven lo que deben ver (ὁρᾶις ἃ χρή σ' ὁρᾶν, v. 924), no piensan lo que deben pensar (οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν, v. 1123)".

La sabia locura

La segunda locura del rey, en cambio, es causada por Dioniso a modo de castigo, o, en palabras de Mills (2006: 71), "He sends him mad to prove that worshipping him is wise". Dioniso infunde en su víctima dos ataques diferentes, pero destinados a un mismo fin. Por un lado, sabemos, gracias a la narración del mismo dios (vv. 616-641), que Penteo, pretendiendo atar y encerrar al extranjero, actúa con violencia, tiene la respiración agitada (v. 620, θυμὸν ἐκπνέων), todo su cuerpo transpira (v. 620, ἱδρῶτα σώματος στάζων ἄπο), aprieta los labios con los dientes (v. 621, χείλεσιν διδοὺς ὀδόντας), y tiene alucinaciones: creyendo atrapar a su enemigo, en realidad enlaza un toro (v. 619, τῶιδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν), corre de un lado a otro cuando piensa que el palacio se incendia (vv. 624-625, δώματ' αἴθεσθαι δοκῶν, / ἦισσ' ἐκεῖσε κἆιτ' ἐκεῖσε), ve un fantasma suscitado por Bromio (v. 630, φάσμ' ἐποίησεν), y traspasa el aire con la espada creyendo degollar al adversario (v. 631, ἦισσε κἀκέντει φαεννὸν <αἰθέρ'>, ὡς σφάζων ἐμέ). El participio δοκῶν ('creyendo', 'imaginando') empleado más de una vez en este pasaje, refuerza la idea de la alucinación. Creemos que este primer ataque del dios tiene por finalidad burlarse de su adversario, tal como afirma Dioniso en el v. 616, pero también debilitarlo. Dioniso tiene un plan que no ejecuta repentinamente; por el contrario, toda la pieza es una

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 76-85

demostración de la estrategia que la divinidad despliega con paciencia y perfecta astucia. En este sentido, Dodds (1960: 172), sostiene que la escena del establo debilita el autocontrol de Penteo: el dios ataca la personalidad de la víctima en su momento más débil, trabajando sobre su naturaleza y no contra ella.

El segundo ataque se da a partir del v. 811, con una pregunta que el dios hace en el momento justo para empezar a convencer a su enemigo. Es cierto, y esto es lo que Perczyk (2017: 306) sostiene en su reciente tesis doctoral, que el diálogo, el *lógos*, provoca la desestabilización de Penteo. En el v. 811 se observa un cambio en la postura del dios, quien deja de discutir para dar comienzo a un perspicaz proceso de persuasión. Pero también hay una clara fuerza divina que actúa, esencial para el castigo. Dioniso, en efecto, anuncia:

> τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' **ἔκστησον φρενῶν**,
> ἐνεὶς ἐλαφρὰν **λύσσαν**· ὡς **φρονῶν** μὲν εὖ
> οὐ μὴ θελήσηι θῆλυν ἐνδῦναι στολήν,
> ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ **φρονεῖν** ἐνδύσεται.
>
> (E. *Bac*. 850-853)

> Lo castigaremos. Sácalo, en primer lugar, de sus cabales, infundiéndole una suave locura. Si piensa con sensatez, no querrá usar el vestido femenino, pero estando fuera de sus cabales, lo usará.

Lo que quisiéramos señalar aquí es que la intervención de un ente externo es crucial para la locura de los héroes trágicos. No es que estamos en completo desacuerdo con los estudios que han entendido la locura de Penteo como un proceso que tiene que ver más con los rasgos internos del personaje que con una intervención divina (cf. Thumiger, 2007: 62-64); en efecto (como hemos demostrado en trabajos anteriores sobre otros héroes euripideos), el enloquecido, si bien se presenta alienado, convertido en "otro", siempre en algún aspecto sigue siendo el mismo: la personalidad del enfermo se expresa también durante los delirios. Pero no podemos negar que la acción de la divinidad como agente externo es la que desencadena la *manía* (en este caso, la segunda locura).

En efecto, volviendo a la anterior cita, el dios actuará sobre Penteo sacándolo de sus *phrénes* (esta vez, saldrá de sus cabales por la acción de un dios), infundiéndole una "suave locura". El vocablo utilizado, *lýssa*, es luego utilizado bajo la forma calificativa por el Coro para describir el estado del rey (v. 981, **λυσσώδη** κατάσκοπον μαινάδων). También en el v. 977 es nuevamente usado por el Coro para instar a las

"perras de *lýssa*" (**Λύσσας** κύνες) a que inciten a las mujeres del monte. En el período clásico, era frecuente el significado metafórico del término *lýssa* que expresaba un estado violento y salvaje del espíritu, resultante de la intervención de una divinidad[9]. Pero aquí, Dioniso adjetiva la locura, la rabia que infundirá, llamándola 'suave', 'ligera'. No es la misma que sufren las mujeres tebanas, pero es claramente una locura causada por la acción de un ente exterior.

A partir de aquí, se ve un cambio profundo y alienante en el protagonista. Hasta este punto, Penteo, si bien había sufrido un momento de alucinaciones y agitación, se mantenía firme en su propósito de restablecer el orden perdido y rechazaba fervientemente toda idea o sugerencia que viniera del dios. Incluso, una vez que fue persuadido por Dioniso para travestirse, el héroe sentía vergüenza (v. 827) y advertía que no podía ser visto en ese estado (v. 840), porque sabía lo que eso implicaría: seguía comportándose como rey. Sin embargo, una vez que el dios decide infundirle una locura, es notorio que Penteo pierde la vergüenza y su única preocupación parece ser su aspecto: quiere verse como las mujeres (vv. 925-926), practica para parecer una bacante (vv. 930-931) y se deja acomodar sus atuendos por "el extranjero" (vv. 934-938).

La transformación del rey en este punto es tanto exterior como interior. Él no solamente se viste de mujer (esto podría ser causado ciertamente solo a partir del diálogo persuasivo), sino que también cambia su manera de razonar, y tiene alucinaciones: cuando sale del palacio, vestido de mujer, ve al extranjero en forma de toro, y sufre diplopía. Estos síntomas, sumados al léxico que hemos relevado, evidencian que hay una fuerza divina que actúa contra la víctima, y no una mera conversación persuasiva:

> καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους **δοκῶ**,
> δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἑπτάστομον·
> καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι **δοκεῖς**
> καὶ σῶι κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
> ἀλλ' ἦ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.
>
> (E. *Bac*. 918-922)

[9] El término *lýssa* ya existía antes del siglo V a.C. pero fue recién entonces que refirió directamente a la locura. En el período clásico la palabra tuvo ya una connotación patológica, y fue usada en este sentido por Hipócrates (*Medic*. 19.28) y, con posterioridad, por Aristóteles (*HA*. 604a.4-6). En Aristóteles, refiere concretamente a la rabia de los perros que causaba frenesí (*manía*).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 76-85

> Creo estar viendo dos soles, y una doble ciudad de Tebas con sus siete puertas. Y tú pareces un toro que ante mí me guía y que te han crecido cuernos sobre la cabeza. ¿Pero antes ya eras una fiera? Ciertamente te has convertido en toro.

En el primero de los ataques, Dioniso logra burlarse del hijo de Ágave y de alguna manera confundirlo para terminar persuadiéndolo de que visite el monte junto a él. En el segundo, el dios literalmente 'lo saca de los cabales' (v. 850) y le infunde una locura rabiosa (*lýssa*), con el fin de, además de seguir burlándose, llevarlo a la desgracia final[10].

Entendemos que la acción de Dioniso sobre Penteo no es repentina y momentánea, sino que hay un proceso sagazmente llevado a cabo por el dios: primero, el ataque narrado en los vv. 616-641, que permite confundir a la víctima; luego, la seducción por medio de la palabra, que conduce al rey a vestirse de mujer para ir al monte (vv. 810-846); y, por último, sí, el enloquecimiento que aliena al personaje, en lo conductual y cognitivo[11].

De la insensatez a la sabiduría

En este proceso, en el que Dioniso enloquece a Penteo, observamos que gradualmente el rey abandona su sabiduría humana, para contemplar la divina. En primer lugar, luego del primer ataque, afirma: "sabio, sabio eres tú, excepto en lo que es necesario que seas sabio" (v. 655, **σοφὸς σοφὸς** σύ, πλὴν ἃ δεῖ σ' εἶναι **σοφόν**). Penteo reconoce la sabiduría del dios en cuanto a ingenio y astucia, pero sigue observando la falta de *sophía* en cierto aspecto que tiene que ver con el orden y las normas tradicionales. Más adelante, cuando ya está siendo persuadido por Dioniso y planea ir al monte junto a él, vuelve a elogiar la sabiduría divina, pero esta vez en un sentido más amplio: "desde hace tiempo eres sabio" (v. 824, ὡς τις εἶ πάλαι **σοφός**).

Ciani (1974: 104) señala que Penteo pasa de la sabiduría (que es paradójicamente su locura) a la locura verdadera durante el diálogo con el dios, a partir del v. 811. Según la autora, Eurípides reproduce un proceso psicológico que unifica las

[10] Según el estudio de Guardasole (2000: 226-227), los síntomas del primer ataque de Penteo coinciden con los de la enfermedad de los biliosos descrita por Hipócrates, mientras que los del segundo ataque coinciden con la enfermedad de los flemáticos.

[11] Pantani (2016), quien estudia el travestimiento de Penteo, sostiene que el rey se vuelve loco una vez que está vestido de mujer, por el carácter ritual de la vestimenta, y que hasta ese momento solo es engañado por medio de la palabra. Sin embargo, la perturbación mental que caracteriza al protagonista en la escena del establo demuestra que Dioniso no solamente lo confundió por medio de la palabra sino también a partir de un trastorno que le infunde en tanto agente encargado de enloquecer.

dos locuras con el común denominador de la pasión violenta. Es decir, hay algo inherente y común a los dos delirios, que tiene que ver ciertamente con rasgos de la personalidad del rey. En efecto, como señala Ciani, la esencia de la pregunta del v. 811 es el deseo de venganza de Penteo, que no ha cambiado. Además, ciertos términos son empleados para describir ambas *maníai*, por lo que bien podría pensarse en una suerte de continuidad. Sin embargo, creemos que las palabras de Dioniso citadas (vv. 850-853) señalan que habrá una nueva locura: no solamente indicada por términos como *lýssa*, sino también por la posterior alienación que vemos en el personaje de Penteo. Por otro lado, como hemos señalado, entendemos que ambas locuras se diferencian en su etiología.

Fuentes

Di Benedetto, V. (2013) [2004], *Euripide.* Le Baccanti, Milano, BUR.

Diggle, J. (1994), *Euripidis Fabulae*, t. III, Oxford, Oxford University Press.

Dodds, E. R. (1960) [1944], *Euripides'* Bacchae. Edited with introduction and commentary, Oxford, Clarendon Press.

Roux, J. (1970-1972), *Euripides,* Les Bacchantes, t. I y II, Paris, Les Belles Lettres.

Seaford, R. (2001), *Euripides,* Bacchae, Warminster, Aris & Philips.

Bibliografía

Ciani, M. G. (1974), "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", en: *Bolletino dell'Istituto di Filologia Greca*, pp. 70-110.

Gambon, L. (2016), "Alucinación y locura: la experiencia de la mirada marginal en la tragedia griega", en: *A quien Dioniso quiere destruir… La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca, EdiUNS, pp. 149-176.

Guardasole, A. (2000), *Tragedia e Medicina nell'Atene del V secolo a.C.*, Napoli, D'Auria Editore.

Martínez Conesa, J. A. - Corbera Lloveras, M. A. (1993), "La perturbación mental expresada con φρένες y μανία en las tragedias de Eurípides", en: *Helmantica* vol. 44, nº. 133-135, pp. 37-49.

Mills, S. (2006), *Euripides:* Bacchae, London, Duckworth.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 76-85

Nelli, F. (2011), "De la inspiración ritual a la rabia canina. Expresión y alcances de la locura en *Bacantes* de Eurípides", en: Galán, L. - Buisel, M. D. (eds.), *Itinera. Homenaje al Dr. Alberto J. Vaccaro*, La Plata, Al Margen, pp. 295-308.

Padel, R. (1992), *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, Princeton University Press.

Pantani, C. (2016), *Il travestimento di Penteo nelle* Baccanti *di Euripide*, extraído de https://www.academia.edu/26432153/Il_travestimento_di_Penteo_nelle_Baccanti_di_Euripide, abril de 2017.

Perczyk C. (2017), *La locura y su tratamiento en* Heracles *y* Bacantes*: una aproximación psicoanalítica a las tragedias de Eurípides*, tesis de doctorado, Buenos Aires (inédita).

Rodríguez Cidre, E. (2011), "Ser hijo de Equión: Lo monstruoso en *Bacantes* de Eurípides", en: Domínguez, N. *et al*., *Miradas y Saberes de lo Monstruoso*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 115-125.

Schein, S. (2016), "The Language of Wisdom in Sophokles' *Philoktetes* and Euripides' *Bacchae*", en: Kyriakou, P. – Rengakos, A. (eds.), *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlin, De Gruyter.

Thumiger, C. (2007), *Hidden Paths. Self and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, London, Institute of Classical Studies.

La construcción subjetiva del dolor de la locura: ἄλγος/ἀλγέω en la tragedia

Lidia Gambon
Dpto. Humanidades, UNS
lgambon@uns.edu.ar

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia, enmarcada en el PGI bajo nuestra dirección ("La invención del dolor de los héroes: imagen y representación en la Atenas clásica"; Cód. 24/I237- SGCyT-UNS; período de vigencia: 01/01/2016-31/12/2019). La investigación se centra en el binomio dolor y locura en la tragedia, procurando entender de qué modo el primero de los elementos se manifiesta en su compleja interrelación con el segundo como síntoma nosológico, emoción y constructo social, un aspecto compositivo multidimensional que ha sido reafirmado contemporáneamente en la búsqueda de nuevos paradigmas, en especial por la así denominada neurociencia (cf. Villar, 2015).

En el marco de la extensa literatura en torno al concepto de dolor, las modernas interpretaciones coinciden en señalar su naturaleza de fenómeno inestable y experiencia esencialmente subjetiva, viendo en él el resultado de una combinación de factores biológicos, experienciales y culturales, no necesariamente ligados a un daño físico. Esta conceptualización –reafirmada, por otra parte, en la misma definición de la IASP (The International Association for Study of Pain)[1]– permite aproximarnos a su entendimiento en el período clásico como una categoría compleja de *semeîon* y emoción asociada a la esfera conceptual de la enfermedad, tema este último sobre el que reflexionaron igualmente tragedia y medicina[2].

Sin embargo, mientras para la medicina hipocrática el estatuto ambiguo del dolor queda determinado principalmente por su carácter a la vez central y periférico (Villard, 2006), que lo define como un fenómeno predominantemente objetivo,

[1] "Pain: An unpleasant sensory and emotional experience associated with actual or potential tissue damage or described in terms of such damage". Ya en el *Corpus Hippocraticum*, como señala Villard (2006), el dolor no era sinónimo de enfermedad, y se reconocía la existencia tanto de enfermedades indoloras (Hp. *Morb*. 3, 15), como de dolores no patológicos como los descritos en *Sobre la medicina Antigua* (Hp. *VM*, 22). Con la nueva definición, no obstante, el dolor como categoría ha sido desplazado del campo exclusivo de la fisiología sensorial al que estaba relegado en la medicina hasta la década del sesenta, para ser más apropiadamente entendido como una suerte de sexto sentido (cf. Villar, 2015).

[2] Como hijas de un mismo tiempo, que asiste a la emergencia del cuerpo y del carácter físico del síntoma "often, though not always painful" (Holmes, 2010: 2), tragedia y medicina reflexionaron sobre el dolor.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 86-93

universal, un síntoma inequívoco de la falta de salud (Scullin, 2012), la tragedia, en su perspectiva más filosófica, abrevó principalmente en la dimensión subjetiva del padecimiento, entendiéndolo ya como una forma de aprendizaje de la prudencia ya como revelación del heroísmo de sus protagonistas. Ello es tanto más evidente frente a un mal como la locura, que tan abiertamente permitía exponer en sus diversas formas la falta de autonomía del hombre frente a lo divino, que el dolor solo sacaba a luz.

Abordar la dimensión del dolor de la locura presupone indagar en el léxico que se le asocia. En tal sentido, el término ἄλγος, y las nuevas formas derivadas que florecen en el período clásico (ἀλγέω, ἀλγύνω, ἄλγημα, ἀλγηδών) resultan significativos por dos razones: en primer lugar, por ser ἄλγος uno de los términos más conspicuos para referir al dolor en su dimensión no solo física sino moral[3]; en segundo lugar, por ser junto con ὀδύνη, λύπη y πόνος (cf. Hp. *Morb. Sacr.* 3.6; 7.10, 14.3; 17.16) uno de los tres vocablos específicamente asociados por la nueva medicina al dolor de la locura. Frente a este señalamiento, y precisamente por ello, resulta llamativa la baja representatividad que proporcionalmente alcanza el término en tragedias de gran dolor y locura como *Heracles*, *Orestes* o *Bacantes*. En rigor, excepción hecha de *Áyax*, se trata de un vocablo escasamente presente en el drama del s. V a.C. en relación con el binomio que nos ocupa. No obstante, hallamos al menos tres ejemplos que, en nuestra hipótesis, juzgamos dignos de señalar, por el modo en que remiten a una construcción subjetiva del dolor: Esquilo, *Coéforas* (v. 1016); Sófocles, *Áyax* (v. 256); Eurípides, *Cretenses* (fr. 472e K, v. 10).

Considerando como principio que, en la transformación del material médico, los trágicos exhiben estilos distintos, pero dentro del marco cohesivo que caracteriza al género (Rudherford, 2012), nos proponemos examinar el valor de ἄλγος/ἀλγέω en los pasajes señalados, comenzando por Esquilo.

En *Coéforas*, tras exponer la justicia del crimen, se hace evidente el sufrimiento que ocasiona el matricidio en el hijo de Agamenón. En la escena final, en medio de emociones paradójicas, Orestes celebra la acción de haber dado muerte a su

[3] ἄλγος –término ya presente en los poemas homéricos para referir al dolor físico y moral– se instala en el escenario del s. V a.C., especialmente rescatado por la nueva medicina que tiende a sustituir su uso con nuevos tecnicismos como la forma ἀλγηδών (Cf. Marzullo, 1989). Proporcionalmente es Sófocles el poeta que mayor uso hace del término; mientras contamos 71 ejemplos en sus obras (excluyendo los fragmentos), hallamos solo 38 en la misma cantidad de obras en Esquilo, y 105 ejemplos en Eurípides (incluyendo *Reso* entre las obras completas de este autor). También es Sófocles el creador de elocuentes *hápax* como δυσάλγητος, βαρυάλγητος.

madre y a Egisto, y castigado con ello el asesinato del padre. Aflora en este punto, ante los cuerpos de sus víctimas y frente a la evidente conmoción del coro, el dolor por una acción que acarrea una poco envidiable impureza (vv. 973-1006, 1010-1017). Garvie (1986), que defiende la lectura de Page (1972) al separar los vv. 1015-16 en la segunda intervención de Orestes, entiende que el héroe retoma, en la última parte de su extrañamente aplomado discurso en que aparece el verbo que nos ocupa, la idea afirmada previamente por el coro (vv. 1007-1009). Concluye que ἀλγῶ y sus complementos remiten allí no al dolor de la acción por él llevada a cabo, sino al dolor por la hazaña de Clitemnestra y lo que consiguientemente esta acaba de padecer a manos de su hijo, arrastrando con ello al *génos* todo[4]. La remisión de los versos 1016-17 al pasaje coral previo –evidente en la repetición del vocabulario– permite entender que el origen del dolor del hijo, ese sufrimiento o acto por el que el agente sufre πάθος (vv. 1009, 1016) florece ahora o aflora en la enfermedad de Orestes, en su inminente locura (ἀνθεῖ, v. 1009)[5].

Hallamos especialmente relevante esta relación, en que el dolor precede inmediatamente al estado morboso. El lenguaje del sufrimiento se sucede acumulativamente en el pasaje previo al ataque de locura (cf. μελέων ἔργων, v. 1006; πάθος, vv. 1009, 1016; μόχθος, v. 1020), yuxtaponiéndose al mismo tiempo de modo incongruente con el lenguaje de la victoria para Orestes (cf. vv. 1017, 1023, 1052). En los versos que reflejan los últimos momentos de cordura del héroe, y que introducen la imagen elocuente de su manía (vv. 1021-1025), Orestes asocia su conmoción directamente a un órgano, *phrénes* (φρένες δύσαρκτοι, v. 1024; cf. v. 1026), a un símil (el del conductor del carro llevado por esas *phrénes* que no puede controlar), y sobre todo a una emoción negativa: el temor (φόβος, v. 1024, cf. v. 1052)[6], verbalizada, veinte versos después, en la exclamación extramétrica del v. 1048. No solo por la conjunción de aspectos intelectuales y emocionales que envuelve el término *phrénes* y la inusual adjetivación que se le atribuye, sino por la profunda conexión de este órgano con

[4] Garvie (1986: 333-334) compara el uso del verbo aquí con el de Pasífae en el pasaje de *Cretenses* al que referiremos.
[5] Garvie (1986: 333) señala el sentido del verbo ἀνθέω en este pasaje, y el modo en que evoca el equivalente término médico ἐξανθέω.
[6] Al temor se suma en este pasaje otra emoción negativa, la cólera, y otro órgano al que se asocia, καρδία. Por otra parte, el símil y las emociones vinculados a la locura ya están presentes en la locura de Ío (*Pr*. 881-884).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 86-93

Orestes[7], y por su asociación con una emoción negativa como el miedo se configura el dolor de la locura (y la intensidad del dolor de la locura) en *Coéforas*[8]. La emoción resulta, pues, en Esquilo un aspecto del mismo padecimiento, con cuya intensidad aparece directamente asociada. Ello se ve reforzado, además, fonéticamente por la aliteración de los vv.1023-1024 (cf. Garvie, 1986: 337), que expresa toda la potencia de la turbación del asesino. La alienación y el temor que amenazaban a Orestes en caso de no vengar a su padre (cf. vv. 286 ss.) comparecen, pues, de modo amenazante en la escena final, una vez ejecutada la orden de Apolo, cuyo incumplimiento solo hubiera generado nuevas penas (τόξῳ γὰρ οὔτις πημάτων ἐφίξεται, v. 1033). El síntoma inequívoco del mal perturbador es la alucinación, que lleva al héroe a ver Erinias donde el coro no ve nada fuera de los cuerpos de las víctimas (vv. 1048-62). Orestes reconoce en el v. 1056 que es por la sangre de sus manos que esa perturbación (ταραγμός) afecta su mente, y sus palabras traducen el modo en que emociones negativas como el temor no hacen sino aumentar el sufrimiento en la explícita conexión que establecen con él[9].

Esta asociación del dolor y la locura de la que da cuenta Esquilo se manifiesta en Sófocles, en el ejemplo de *Áyax*. Allí la enfermedad también asume la forma de castigo y expresión del poder divino, ahora en la figura de la diosa olímpica Atenea que ha incitado al hijo de Telamón a una trampa funesta (Ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις /ὦτρυνον, εἰσέβαλλον εἰς ἕρκη κακά, vv. 59-60). La singularidad del tratamiento de la enfermedad del héroe en este drama consiste en que la recuperación de la cordura, paradójicamente, no deriva en un estado saludable sino en un nuevo estado morboso, caracterizado por la vergüenza de la deshonra. Este estado de vergüenza a partir de los vergonzosos actos que la enfermedad ha inspirado supone para Áyax la aflicción de un νέον ἄλγος (v. 259)[10]. A la experimentación del placer en la enfermedad (τέρψις, v. 114,

[7] Acerca de la conjunción de aspectos emocionales e intelectuales en el uso esquíleo del término *phrén*, cf. Sullivan (1997: 41-63). En *Coéforas*, *phrén* y los términos psicológicos en general refieren predominantemente a Orestes (cf. vv. 452, 512, 754, 1024, 1056).

[8] Como Orestes, Electra experimenta emoción en sus *phrénes*, y ello tiene un rol relevante en su decisión de actuar (cf. v. 512), aunque esta emocionalidad no es únicamente negativa en su caso: en el v. 211 ella vincula el dolor a la destrucción de su *phrén* (πάρεστι δ' ὠδὶς καὶ φρενῶν καταφθορά), pero ante la aparición de Orestes es sacudida, 'golpeada' por la alegría (v. 233).

[9] Aunque, como ya señaló Stanford (1983), casi todas las emociones tienen lugar en la segunda pieza de la trilogía esquílea, el temor en *Coéforas* se circunscribe principalmente a dos momentos: las escenas previas a la llegada de Orestes (cf. vv. 35, 46, 58,102, 167, 188, 288) y las escenas finales de la venganza (vv. 929, 1024, 1052). A excepción del coro, se trata de una emoción directamente ligada a Orestes.

[10] La forma verbal ὑποτείνει en el v. 262, según la acepción del LSJ, está destinada a remarcar la intensificación del dolor. Finglass (2011: 217), siguiendo a Jebb, prefiere remarcar más que la intensidad, la agonía interna.

cf. ἥδιστος, 105, ἥδεθ', v. 272) sucede el sufrimiento y las agonías de la cordura, cuando la manía es reemplazada por una nueva forma de insania (νόσος, cf. vv. 274-276, 279-280, 331-332, 337-338). Tecmesa resume en su discurso esta aporía trágica, por la que enfermedad y goce, cordura y sufrimiento, lejos de contraponerse, se asocian en el hijo de Telamón; y su señalamiento, construido en base a la antítesis placer/dolor, deja ver hasta qué punto la soledad del héroe es remarcada en la tragedia por una asincronía que lo imposibilita de ser acompañado oportunamente por sus *phíloi* (vv. 265-269, 271-277)[11].

Íntimamente ligado a una emocionalidad negativa (la de la vergüenza) y a la *phýsis* del hijo de Telamón, el "nuevo dolor" se manifiesta a la par como síntoma nosológico y como construcción subjetiva en la que se define la naturaleza de un héroe deseoso de honor e incapacitado para procurárselo tras sus deshonrosos actos. Hundido en su pena tras la matanza, Áyax se da a las mayores expresiones de dolor (debe observarse en el v. 324 el carácter inusitado de los vocablos ἄσιτος, ἄποτος). Se arranca con fuerza los cabellos con la mano y con las uñas, y lamentándose profundamente como nunca antes (vv. 310, 317-318), se entrega a un extremo ayuno (v. 324-325). El coro explicita claramente en el v. 332 la relación causal de esta nueva patología con el dolor, bajo la forma genérica de los males.

En Esquilo y Sófocles, la locura aparece directamente ligada a la acción criminal; en Eurípides, en cambio, en el ejemplo que nos ocupa, nos hallamos frente a otra de las formas de la locura: la locura amorosa o *erotomanía*, construida igualmente como *nósos*. En *Cretenses* –tragedia euripidea del primer período (c. 440 a.C.)–, en un fragmento que sería, en la más verosímil de las hipótesis, parte de una escena agonal, el dolor es esgrimido argumentalmente por Pasífae, esposa de Minos, en un alegato de defensa marcadamente retórico, que reviste la forma de una forzada *antikategoría*. Entronizado en el centro de su discurso, el verbo ἀλγέω construye allí su eficacia retórica a partir de su vinculación con aspectos de la conducta social propiamente femenina, los que ponen en juego la dimensión subjetiva del dolor.

A partir del descubrimiento de los amores ilícitos de la esposa del rey Minos, y la revelación del portentoso nacimiento de su hijo bastardo, Eurípides estructuró una obra cuya trama aún hoy debemos considerar sustancialmente perdida, y que giraba en

[11] Es decir, cuando Áyax es feliz estando enfermo, sus *phíloi* son desdichados aun sin padecer enfermedad.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 86-93

torno al juicio y castigo de la adúltera Pasífae y los cómplices de su amorío, aunque poco claro resulte este último punto considerando los escasos testimonios existentes (poco más de cincuenta versos de la tragedia)[12].

Dejando de lado toda especulación sobre la estructura dramática, y ciñéndonos al fragmento 472e K, en que aparece la forma verbal ἀλγέω, se advierte cómo Pasífae, constreñida a defenderse ante su esposo, comienza su intervención delimitando campos éticos diferenciados dentro de su ilícito sexual, al oponer la conducta de una hetera a la suya como mujer adúltera (vv. 6-8), y definirse no como una mujer lasciva (μάχ[λο]ς, v. 5), sino libre y en nada culpable (ἐλεύθεροι γὰρ κοὐδὲν ἠδικηκότες, v. 40). Sin negar los hechos que se le imputan, su interés reside esencialmente en focalizar la cuestión de la traición a su esposo en el sentimiento y las emociones que se le asocian. La forma verbal ἀλγῶ (fr. 472e K, v. 10) adquiere relevancia en su discurso por su asociación con αἰσχύνω (v. 12; cf. v. 28) y por el modo en que, reconociendo la acción que se le imputa como significativa e infortunada, Pasífae invita con sus palabras a excluir por completo de su juzgamiento cualquier grado de responsabilidad, reforzando el dolor que una pasión no voluntaria causa en ella. El sufrimiento y la vergüenza de su *thymós* por una pasión ilícita se manifiestan en términos de una doble y correspondiente forma de *anágke*: *nósos* (vv. 12, 20, 26?, 35) y locura (vv. 9, 20). Por efecto del poder acumulativo de autodestrucción que la define como principal víctima de un mal no deseado, no menos que por el grado de excepcionalidad de un amante que no ha elegido, y una conducta que se reconoce como abiertamente censurable, su inocencia y el extraordinario carácter transgresor de su *lógos* vienen a converger simultáneamente en el personaje. Se advierte así el lugar y el valor retórico del verbo que nos ocupa en Eurípides, a partir de la directa relación que la esposa infiel establece en su discurso con la moralidad que expresa la emoción de la vergüenza, en la que su padecimiento se intensifica.

[12] No es posible saber lo que sucedería finalmente en *Cretenses* con personajes como Dédalo, y su hijo, Ícaro, de cuyo modo de participación en la obra no se tiene certeza alguna, aunque la inclusión resulte sugerida por la alusión de Aristófanes en *Ranas* (vv. 849-850). Sabemos que la tragedia, de la que ni siquiera se cuenta con una hipótesis, transcurría en Creta, en el palacio de Minos en Cnosos, que el prólogo estaría a cargo de Poseidón o Afrodita, o de ambos, ya que sobre este punto tampoco hay acuerdo (cf. Jouan - Van Looy, 2002 [2000]: 310), y que comenzaría en el momento en que Pasifae acababa de dar a luz al Minotauro. A la entrada del coro de sacerdotes que da nombre a la obra, seguiría en el primer episodio un interrogatorio sobre el portentoso nacimiento, y a partir de allí el drama avanzaría hacia el progresivo descubrimiento de la conducta de Pasifae, su defensa ante Minos (en la que se inserta el fragmento que nos ocupa), y su consiguiente condena con un castigo al parecer análogo al de Antígona, que alcanzaría a la nodriza que la había asistido.

Así, el recorrido por los ejemplos expuestos muestra las coincidencias y particularidades en la construcción del dolor en cada una de las tragedias, atendiendo al valor del término ἄλγος y su significación como expresión del sufrimiento y la locura del héroe. En este término, y su íntima conexión con las emociones, se reafirma el aspecto compositivo multidimensional que hace del dolor trágico una experiencia subjetiva, más que la mera expresión sintomatológica de la condición asociada a la *nósos* del héroe.

Fuentes

Collard, C. - M. J. Cropp (eds.) (2008), *Euripides: Fragments VII.1, Aegeus-Meleager*, Cambridge - MA, Loeb.

Cozzoli, A. T. (ed.) (2001), *Euripide.* Cretesi, Pisa - Roma.

Finglass, P. J. (ed.) (2011), *Sophocles.* Ajax, Cambridge, CUP.

Garvie, A. F. (ed.) (1986), *Aeschylus.* Choephori, Oxford, OUP.

Jouan, F. - Van Looy, H. (eds.) (2002) [2000], *Euripide. Tragédies. Fragments. VIII (1ère- partie)*, Paris.

Kannicht, R. (ed.) (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 5, Göttingen, Vandenhoeck - Ruprecht.

Page, D. (ed.) (1972), *Aeschyli. Septem quae Supersunt Tragoedias*, Oxford, OUP.

Bibliografía

Allan, W. (2014), "The body in Mind: Medical Imagery in Sophocles", en: *Hermes*, vol. 142, nº. 3, pp. 259-278.

Holmes, B. (2010), *The Symptom and the Subject. The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*, Princeton, PUP.

Marzullo, B. (1989), "Il dolore in Ippocrate", en: *QUCC*, vol. 63, nº. 3, pp. 123-128.

Most, G. (2013), "The madness of Tragedy", en: Harris, W. V. (ed.), *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden, Brill, pp. 395-410.

Rutherford, R. B. (2012), *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*, Cambridge, CUP.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 86-93

Scullin, S. E. (2012), *Hippocratic Pain*, University of Pennsylvania Publicly Accessible Penn Dissertations <http://repository.upenn.edu/edissertations/578>.

Stanford, W. B. (1983), *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London, Routledge.

Sullivan, S. D. (1997), *Aeschylus' Use of Psychological Terminology. Traditional and New*, Montreal - Kingston, MGill-Queen's University Press.

Villar, M. (2015), *¿Qué es el dolor?*, Buenos Aires, Paidós.

Villard, L. (2006), "Vocabulaire et représentation de la douleur dans la *Collection hippocratique*", en : Prost, F. - Wilgaux, J. (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité: Actes du Colloque international de Rennes*, Rennes (1 al 4 septiembre de 2004), Presses universitaires, pp. 61-78.

Agustín de Hipona y la política

Ricardo M. García
Dpto. Humanidades, UNS
rgarcia@criba.edu.ar

La política remite a los pensadores clásicos[1]. Agustín no entra en esta categoría pues su preocupación es básicamente religiosa[2]. Además las obras políticas eran desconocidas, excepto conceptos estoicos transmitidos por Cicerón. Sin embargo Agustín se refiere a estos temas. Este trabajo trata sus ideas en dos períodos de su pensamiento, juventud y madurez[3].

Agustín asume conceptos del neoplatonismo[4] y de ideas "ambientales" en Milán[5]. Hereda el concepto que la vida política se centra en la *pólis* y solo allí mediante la razón puede alcanzarse la felicidad. Analizaremos: imagen y orden.

Argumenta que la *civitas*[6] como parte del mundo sensible debe convertirse en una imagen (*imago*) del paradigma inteligible; este es el verdadero y aquel solo le es semejante. El gobernante-sabio conoce los modelos: "Quien actúe (*ageretur*) en este mundo según las virtudes civiles (...) no puede llamarlas sino verdaderas"[7]. Éste actúa virtuosamente: "El que aprueba (...) la imagen (...) conoce el modelo (*exemplum*)"[8].

[1] Para Panecio y Posidonio, Dyson (2005: 9-15), Markus (1979: 72 ss.). Agustín se formó como retórico leyendo obras de Cicerón, quien fue un transmisor de ideas estoicas en Roma; también conocía textos de otros autores como Séneca. Ambrosio su maestro en Milán también los citaba y los reinterpretaba en sentido cristiano; práctica común entre los pensadores cristianos.
[2] Taylor (1988: 287-303).
[3] El primero iría desde los años 386-387 en adelante y el segundo desde 396 hasta 430, aproximadamente; esta distinción es solo orientativa. Para una periodización de la evolución de Agustín, Flasch (1983: 365-375).
[4] De Plotino y Porfirio sobre todo.
[5] Solignac (1962: 529-536). La cronología de estas obras está tomada de O'Donnell (1992: 23-26).
[6] Agustín habla de *res publica, societas, imperium, civitas*, *populi, gentes,* aludiendo tanto a estructuras políticas como a los "ciudadanos"; hoy aplicamos estos conceptos con otra connotación, por mi parte uso la palabra "estado" para aludir al poder político secular. Markus (1979: 149) señala que más que hablar abstractamente del "estado", Agustín prefiere nombrar a los emperadores o magistrados como los concretos detentadores del poder.
[7] Aug. *Acad*. 3.17.37 (a. 386).
[8] *Probat bene imaginem, quisquis eius intueter exemplum* (Aug. *Acad*. 3.18.40). Se puede comparar con *De libero arbitrio*: Aug. *Lib*. 3.9.28 (a.387/8-391/5): *orbis iste terrenus...tamen servans quantum potest imagines superiorum, exempla nobis et indicia quaedam demonstrare non cessat* (este mundo corruptible conserva la imagen de los seres superiores ofreciéndonos sus signos y modelos). Cf. *De Ordine*: Aug. *Ord*. 1.11.32 (a. 386): *esse autem alium mundum* (...) *quem paucorum sanorum intellectus intuetur, satis ipse Christus significat, qui non dicit, "Regnum meum non est de mundo", sed: "Regnum meum non est de hoc mundo"*. Agustín revé estas afirmaciones: Aug. *Retract*. 1.3.8. (a. 426-7).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 94-100

Otros textos describen la ley de Dios de modo semejante a las virtudes civiles. Así, reza: tu "reino determina su ley a los mismos reinos de este mundo"[9]; además: la "ley de Dios (...) se encuentra gravada en las almas de los sabios…"[10].

Emplea orden (*ordo*) para referirse al funcionamiento del cosmos y la sociedad; la política debe espejar los paradigmas. Dios dispone según una ley la totalidad de la realidad[11], tanto que aún los malos son necesarios y encuentran un sentido. Ejemplifica con personas crueles y deshonestas, verdugos, prostitutas y proxenetas[12].

Para el orden se requiere de un sabio[13], quien educado mediante la contemplación del cosmos[14], sintoniza con el nivel inteligible[15]. Pide a sus discípulos que si gobiernan cultiven las virtudes y eviten los vicios[16].

Es importante señalar que Agustín nunca estuvo interesado en teorizar sobre formas de gobierno, elección o remoción de autoridades. Ahora, postula el perfeccionamiento individual.

En este período "optimista" piensa que es lograble cierto ordenamiento ("mito racional del estado"[17]). Eran los "tiempos cristianos"[18].

---

[9] *Deus cuius regnum est totus mundus quem sensus ignorat. Deus de cuius regno lex etiam in ista regna describitur* (Aug. *Solil*. 1.1.3) (a. 386-7). Agustín revisa estos dichos en *Retract*. 1.3.2.

[10] *...Dei lex est, quae apud eum fixa et inconcussa semper manens, in sapientes animas quasi transcribitur, ut tanto se sciant vivere melius tantoque sublimius, quanto et perfectius eam contemplantur intelligendo, et vivendo custodiunt diligentius* (Aug. *Ord*. 2.8.25).

[11] *Ibid*. 2.4.11; cf. 2.7.21; cita a Aug. *Rom*. 13.19: *Omnis ordo a Deo est.* En esta obra Agustín sintetiza su pensamiento en este tema: "*de ordine* is a brief and traditional summary of social ethics" (Cranz, 1954: 255-316). Es de mucha utilidad Foley, 2008: 81-96. Aug. *Ver*. 41.77 (a. 390); 40.75 alude a la providencia.

[12] Aug. *Ord*. 2.4.12.

[13] El sabio "afronta los escollos y tempestades de esta vida", *Ibid*. 1.1. Para el sabio, ver los diálogos: *De beata vita*, *De ordine*, *Contra Academicos* (a. 386) y *Soliloquia*. El sabio debe abstenerse del sexo, de los excesos en comer, beber, del excesivo arreglo personal, del juego, etc., y también de las calumnias, envidias, de la ambición de los "honores y del poder", Aug. *Ord*. 2.8.25. Para las influencias "filosóficas": Foley (2008: 81-96) y De Capitani (1994: 100-102).

[14] *Ibid* 2.14.39 y 2.16.44. El conocimiento del modelo facilita accionar sobre la copia, i. e., la *civitas,* Aug. *Acad*. 18.40. En *De Musica* (a. 386-388) el orden es: Dios, las almas, los cuerpos (Aug. *Mus*. 6.5.13). La justicia se mantiene si se respeta la jerarquía ontológica (*Ibid* 6.15.50). "...legislador...bueno y sabio se regula por la ley eterna..." (Aug. *Ver*. 31.58) (a. 390-91). Hay muchas más referencias al tema. Este comentario vale para todas las otras citas de Agustín que se hacen en este trabajo.

[15] *...rempublicam nolit administare nisi perfecti* (Aug. *Ord*. 2.8.25); este orden se imprime en el alma: *ipsa Dei lex est...in sapientes animas quasi transcribitur.... ib*. Aug. *Beat*. 4.32 (a. 386); *regendae reipublicae disciplinam...iam doctis, perfectis, sapientibus, beatis*, *ib*. 2.20.54. Según O'Meara, Agustín repite el *curriculum* de Pitágoras (2005: 151-153). Para ley divina y ley humana, Aug. *Lib*. 1.15.13-16, 35. El sabio posee la idea de justicia: *...aeternae legis notionem, quae impressa nobis est...ea est qua iustum est ut omnia sint ordinattissima…*(*ibid* 1.6.15). Ver: De Capitani (1994: 100-102) y Dyson (1995: 9-15).

[16] Virtudes: como la equidad en castigar o perdonar, evitar la cólera, el odio, considerarse como familiares a los súbditos, ejercer el poder como un servicio, Aug. *Ord*. 2.8.25; "vicios": jactancia, envidia, deseo de alabanza, etc., *Ibid*. 1.29-30.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 94-100

Desde el 396 Agustín abandona estas ideas. Por influencia de Pablo (*Romanos*) acentúa el aspecto destructivo del pecado que al degradar a la humanidad, imposibilita la vida ética a menos que sea auxiliada por la gracia[19]. Esta nueva vida solo es lograble por pocos (*electi*) y por eso carece de relevancia social[20]. Aquí adopta una visión teológica en la que el orden secular ya no importa para la salvación.

A principios del siglo V perdió la confianza en el imperio como medio providencial para la expansión del Cristianismo, si bien acepta que ayude a la Iglesia en el combate contra sus enemigos.

Veremos cómo para Agustín el estado surge como consecuencia del pecado y cómo debe funcionar para alcanzar cierto orden mediante dispositivos represivos.

El estado surge del pecado[21]. De Caín y Abel salen dos pueblos: la ciudad terrena y la ciudad de Dios, respectivamente, que provienen de elecciones voluntarias opuestas: "Dos amores hicieron dos ciudades: el amor de si (...) la terrena; el amor de Dios (...) la celestial"[22]. A la libertad se agrega la acción de Dios que influye en esas voluntades[23].

La condición prelapsaria era distinta a la actual pues transcurría en pacífica convivencia: "hasta los que mandan están al servicio de quienes son mandados. Y no mandan por afán de dominio (*dominandi cupiditate*)"[24] "…ni por orgullo de sobresalir, sino por un servicio lleno de bondad"[25]. Esta capacidad proviene de la creación del hombre "a imagen y semejanza de Dios" y por lo tanto orientada a respetar el

[17] Markus (1979: 109, 72-104). Es un tema discutido la adhesión de Agustín a la ideología del "imperio cristiano": coincide con Markus, Rist (1994: 216-217); en contra Foley (2008: 96) y Madec (1994: 233-259). Para ampliar el tema de la "Ideología imperial" según Eusebio de Cesarea panegirista de Constantino, cf. Ullmann (1983: 34-39).
[18] Aug. *Civ*. 5.24, 25 y 26, 1 (a. 412-426/7).
[19] Cf. *De Baptismo contra Donatistas* (a. 400-401), Aug. *Bapt*. 4.1.1; Aug. *Civ*. 13.2, etc. Durante esta etapa escribió muchísimo sobre este tema.
[20] Aug. *Psalm*. 61.10 (a. 392-417).
21 Agustín ahora no hablará de humanidad a secas, sino de massa peccati (Aug. Simpl. 1.2.16 y 20) (a. 396) y massa dannata (Aug. Ep. 194.2.4; cf. Ep. 186, Jul. Op. Imp. 2.6 etc.).
[22] Aug. *Civ*. 14.28; id 19.31; 21.37, etc. Antes de *Ciudad de Dios*, Aug. *Psalm*. 148.4, *id*. 61.6, *De cathequizandis rudibus* (circa 400); para ampliar remito a mi trabajo, García (2011).
[23] Se plantea así la relación entre la libertad y la predestinación: "...por gracia predestinado, por gracia elegido, por gracia peregrino de aquí abajo y por gracia ciudadano de arriba", Aug. *Civ*. 15.1; 1.35; 18.47, etc. Aug. *Ep*. 204.2 (a. 419-420). Cf. *Ep*. 194.4 (a. 418-419).
[24] Aug. *Civ*. 1.30; *libido principiandi o ambitio saeculi; ibid* 5.12 y 5.18; Aug. *Conf*. 13.41.
[25] Aug. *Civ*. 19.14.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 94-100

ordenamiento de la creación[26]. Pero al perderse, los hombres no pueden actuar correctamente, pues actúan por deseo de poder[27].

Otra consecuencia del pecado es el surgimiento de la esclavitud[28] como una forma de la propiedad privada. Esta división de la humanidad en dos pueblos (*civitates*) abarca la historia desde la creación hasta la escatología.

El estado castiga las conductas antisociales y premia a los buenos ciudadanos. Descreyendo de la posibilidad de vivir pacíficamente propone un estado disciplinador: "(…) el poder del rey, el derecho a la vida y a la muerte que ejerce el juez, la uña de hierro del verdugo, el arma del soldado (...) Por temor a esas cosas se reprime a los malos y viven los buenos más tranquilamente (...)"[29].

Ciertamente el mejoramiento de la condición de "guerra civil"[30] solo puede cambiarse por la gracia.

Así acuerda con la utilización del poder para reprimir a los adversarios de la Iglesia[31]. Habla del terror: multas, confiscaciones, tortura física, destierros y pena de muerte. Estas medidas si bien deben aplicarse moderadamente, favorecen al cristianismo, pues la corrección exterior ayuda a la conversión interior[32]. Esto ocurre cuando la Iglesia logra el reconocimiento imperial[33].

---

[26] "Éste es el que ordena...al ser racional creado a su imagen, no lo ha querido hacer dueño más que de los seres irracionales. No ha querido que el hombre dominara al hombre...", Aug. *Civ*. 19.15; cf. *In Iohannis Epistolam Epistulae* 8.6-8 (a. 386-430).

[27] "¡He aquí cómo la soberbia trata de ser una perversa imitación de Dios! Detesta que bajo su dominio se establezca una igualdad común, y trata de imponer su propia dominación". Aug. *Civ*. 19.12.2; cf. *Ibid* 15.2 y *Doctr*. 1.23 (a. 396 y 427). La vida social está "*in tenebris*", Aug. *Civ*. 19.6.

[28] "La situación de esclavitud…es una justa imposición hecha al pecador…ha sido…el pecado el que merece ese nombre (*servum*), no la naturaleza", Aug. *Civ*. 19.15. "Por derecho humano se dispone que esta ciudad sea mía, esta casa es mía, este esclavo (*servus*) es mío", *Tractatus in Evangelium Iohannem* 6.25 (a. 406-421?).

[29] Aug. *Ep*. 153.6.16 (a. 413-414). Cf. *De Genesi ad Litteram* (a. 401-415): Aug. *Gen. Imp*. 9.9.2, ca. 412-415; Aug. *Lib*. 1.15.32-33.

[30] La *civitas* vive en "una crónica condición de guerra civil": *Societas...adversus se ipsam plerumque dividitur, et pars partem, quae praevalet, opprimit. Victrici enim victa succumbit, dominationi scilicet vel etiam libertati qualemcumque pacem praeferens ac salutem...* (Aug. *Civ*. 18.2).

[31] Herejes, cismáticos y paganos. Aplicación de la pena de muerte a los paganos, *Ep a Vincentius* 93.10 (a. 407-408) ex donatista que le reprocha a Agustín la justificación del uso de la fuerza imperial. Agustín responde que Dios usó la fuerza para que Pablo se convierta: "Piensas tú que nadie debe ser obligado (*debere cogi*), a ser justo mientras lees que el Padre (…) dice "a todos los que encuentren oblíguenlos a entrar (*cogite intrare*) (*Lucas* 14.23). Saulo...fue obligado por una gran violencia de Cristo (*magna violentia Christi*)", *Ibid* 5. Cf. Aug. *Ep. a Festo* 89 (a. 406), *Ep. a Bonifacio* **185** (a. 417), *Retract.* 2.5, *Sermo* 24, 6 **(**a. **401).** Para ampliar Lavere (1981: 1-9) y Brown (1984: 226-243 y 1964: 107-116). Unos años antes que Agustín, Optato obispo de Milevi defendía la intervención estatal contra los donatistas, Joly (1955: 272-274).

[32] A los donatistas: "...no parece inútil cohibirlos y corregirlos (*cohiberi atque corrigi*)...; se alegran (*laetantur*) de haberse librado del primitivo error (*pristino errore*)...; no hubiesen pensado en mejorarse

En cuanto al uso de la fuerza, Agustín concibe ciertos valores como trascendentes: la Verdad o la Justicia tienen un carácter absoluto y por lo tanto su realización deviene obligatoria, a pesar de la libertad[34].

Otro aspecto es que al proponer un gobierno fuerte no le pone límites, planteando a los creyentes la aceptación de cualquier situación, aún la tiranía ("obediencia pasiva"[35]), excepto que afecten preceptos cristianos[36]. Esto no surge de una exigencia política sino del mandato de Dios, expresado por Pablo recomendando obedecer al gobierno porque ha sido puesto por Dios; también Pedro coincide[37].

Esta postura se origina en una cosmovisión basada en el judeo-cristianismo que se desinteresa de la política tal como proviene de la tradición greco-romana. Para Agustín el estado no es una comunidad moral como la *polis* (Platón y Aristóteles) o

por ese extraño poder de la costumbre (*vi consuetudinis*) si no los hubiera sobresaltado el terror...". Habla de "azotes y de vigilancia paternales (*flagella...diligentia*)", Aug. *Ep.* 93.1 y de "castigos misericordiosos", *Ep.* 89.2 (a. 406); cf. *Ep.* 185.7.21. La ley imperial del año 505 los declara "herejes", los obliga a la unidad, prohibe sus reuniones, confisca sus bienes y amenaza al clero de muerte, *Codex Theodosianus*, 16.5.38 (Mommsen, p. 867), citado Congar (1963: 24), este autor propone una interpretación "suave" de Agustín sobre el uso de la fuerza, pp. 22-25. Con una visión más crítica, cf. Joly (1955) y Dyson (2005: 9-15 y 75).

[33] De Constantino (a. 306-337) obtiene la legalidad y de Teodosio (a. 379-395) el carácter de religión oficial. Por el "Decreto de unidad" de Honorio (a. 405) se suprime el culto de la religión romana y en consecuencia pasa a ser en adelante de objeto de persecución y represión, como castigos, pena de muerte, trabajos forzados.

[34] Cf. Congar (1963: 25). Más duramente, Flasch (1983: 166-167) lo llama a Agustín "un filósofo dogmático de la antigüedad que se ocupa de las masas" a pesar o en contra de ellas mismas; añade que Agustín asume los rasgos autoritarios de la tradición platónica a lo que se agrega una idea pesimista de los hombres ya que la mayoría no actúan "según la razón". A esto podemos agregar que para Agustín son los mismos que conforman la *massa dannata* o *massa peccati*. Para esta problemática y los *ficti* o "convertidos falsos", cf. Brown (1964: 111). En un sermón alusivo a la fiesta de boda contada por el evangelio de Lucas cita el texto *cogite eos intrare* y lo concluye con una frase emblemática: *Foris inveniatur necessitas, nascetur intus voluntas* (Aug. *Serm.* 112.8) (a. 392-430). Cf. Brown, *ibid* p. 112. Cf. Aug. *Gaud*. 1.21 (a. 419): "...no pretendan que a los hombres les den el libre albedrío para una impunidad desenfrenada evitando así caer...en las manos del mismo Dios" y Aug. *Cresc*. 3.57 (a. 405-6): "En vano dices: 'Que me dejen a mi libre albedrío'. ¿Por qué no proclamas que se deje al libre albedrío la realización de homicidios, estupros y toda clase de crímenes y escándalos?...acciones que es muy útil y muy saludable que sean reprimidas por las leyes justas...Dios ha dado al hombre una voluntad libre, pero no ha querido que la buena permanezca infructuosa y la mala sin castigo"; citados por Joly (1995: 24). Cf. Frend (1985: 227-243).

[35] "...los servidores de Cristo...tienen la orden de soportar (*tolerare*) si es necesario la peor y la más envilecida (*pessimam flagitiosissimam*) república" (Aug. *Civ*. 2.19).

[36] "¿...qué importa la autoridad bajo la que viven los hombres...si los que mandan no los obligan a cometer actos impíos (*ad impia non cogant*)?" (Aug. *Civ*. 5.17).

[37] La autoridad y su espada son queridas por Dios. El rey servidor de Dios: *Dei minister* (Aug. *Rom*. 13.1-7). La *I Carta de Pedro* 2.7-18, aconseja temer a Dios y a respetar a los reyes, aún los malos: cf. Aug. *Civ*. 5.21; "*...generale pactum est societatis humane oboedire regibus suis*...", (Aug. *Conf*. 3.8.15). Dyson (2005: 9-15) habla de una "genuine obligation" del cristiano con respecto a las autoridades por razones religiosas y no políticas, agregando que es una idea "highly conservative", *ibid*: 75.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 94-100

como la *cosmopolis* (Panecio y Posidonio)[38]. Constatamos una desvalorización del orden temporal y a su vez, una elevada valoración de la Iglesia, aspectos que influirán fuertemente en la formación de la cristiandad medieval.

Bibliografía

Brown, P. R. (1984), *Augustine of Hippo. A Biography*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press.

Brown, P. R. (1964), "St. Augustine´s Attitude to Religious Coercion", en: *JRS*, vol. 54, pp. 107-116.

Congar, I. (1963) "Introduction Générale", en: *Traités Anti-donatistes*, *Oeuvres de S. Augustin*, Paris, Desclée de Brouwer, pp. 9-148.

Cranz, F. E. (1954), "The Development of Augustine's Ideas on Society Before The Donatist Controversy", en: *HThR*, vol. 47, pp. 255-316.

De Capitani, F. (1994), "Il *De Libero Arbitrio* di S. Agostino", Milan, Vita Et Pensiero.

Dyson, R. W. (2005), *St. Augustine of Hippo, The Christian Transformation of Political Philosophy*, London - New York, Continuum International Publishing Group.

Flasch, K. (1983), *Agostino D´Ippona, Introduzione All´Opera Filosofica*, Bologna, Il Mulino.

Foley, M. (2008), "La Otra Vida Feliz: Dimensión Política de los Diálogos de Casiciaco de San Agustín", en: *Augustinus*, vol. 53, pp. 81-96.

Frend, W. H. C. (1985), *The Donatist Church*, Oxford, Clarendon Press.

Joly, R. (1995), "Saint Augustin et L'Intolérance Religieuse", en: *RBPh*, vol. 33, pp. 263-294.

Lavere, G. (1981), "The Influence of St. Augustine on Early Medieval Political Theory", en: *AugStud*, vol. 12, pp. 1-9.

Madec, G. (1994), "Tempora Christiana, Expression du Triomphalisme Chrétien ou Récrimination Paienne?", en: *Petites Études Augustiniennes*, Paris, Institut D'Études Augustiniennes, pp. 233-259.

Markus, R. A. (1979), *Saeculum, History and Society in the Theology of St. Augustine*, Cambridge, Cambridge University Press.

[38] *ibid*: 81.

O'Donnell, J. J. (1992) (ed.), *The Confessions of St. Augustine*, *Prolegomena*, Oxford, Oxford University Press.

O'Meara, D. (2005), *Platonopolis Platonic Political Philosophy in Late Antiquity*, Oxford, Clarendon Press.

Rist, J. (1994), *Augustine, Ancient Thought Baptized*, Cambridge University Press.

Solignac, A. (1962) (ed.), *The Confessions of St. Augustine*, *Prolegomena*, Oxford, Oxford University Press.

Taylor, Q. P. (1988), "St. Augustine and Political Thought, a Revisionist View", en: *Augustiniana*, vol. 48, pp. 287-303.

Ullmann, W. (1983), *Historia del Pensamiento Político en la Edad Media*, Barcelona, Ariel.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 94-100

Sobre la controversia entre los poetas tomadores de vino y los poetas bebedores de agua en los epigramas de Marcial

Nicolás Jarque
Dpto. Humanidades, UNS
nicolasjarque@gmail.com

De la variedad de sustancias, infusiones y licores que influyeron en los poetas antiguos, el agua y el vino ocupan sitios destacados como símbolos de inspiración. El peso de los nombres que pueden agruparse en torno a una u otra bebida prueba la importancia del debate que opuso ambos símbolos. Debate que tiene como posible punto de partida un discutido epigrama de Antipatro de Tesalónica y que incluyó a varios poetas griegos y romanos. Marcial tomó parte en la controversia sobre las bebidas inspiradoras y respaldó el lema de la comedia sobre la prestancia del vino en el humor. El paisaje del convivio saturnalicio, característico de los epigramas, predispone al público para la comicidad y para la sátira y, a la vez, le ofrece al lector un interesante espacio en el terreno de la recepción, aspecto muy significativo en la poesía de Marcial.

Fue a partir de la antología de Filipo de Tesalónica (publicada alrededor del 40 d.C.) que el antagonismo que opuso a los tomadores de vino con los bebedores de agua se volvió manifiesto. Algunos poetas de la corona de Filipo satirizaron a los referentes del alejandrinismo, aludidos como bebedores de agua (*hydrópotai*), y se declararon tomadores de vino (*oinópotai*). Los epigramas de Antipatro de Tesalónica y Antífanes son imprescindibles para comprender este asunto, y ambos autores pueden contarse como antecedentes de Lucilio, y posteriormente de Marcial[1]. El texto más discutido sobre las bebidas inspiradoras fue escrito por Antipatro:

> Φεύγεθ', ὅσοι λόκκας ἢ λοφνίδας ἢ καμασῆνας
> ἄδετε, ποιητῶν φῦλον ἀκανθολόγων,
> οἵ τ' ἐπέων κόσμον λελυγισμένον ἀσκήσαντες
> κρήνης ἐξ ἱερῆς πίνετε λιτὸν ὕδωρ.
> σήμερον Ἀρχιλόχοιο καὶ ἄρσενος ἦμαρ Ὁμήρου
> σπένδομεν· ὁ κρητὴρ οὐ δέχεθ' ὑδροπότας.
>
> (AP. 11.20)

[1] Cf. Laurens (1989: 290) y Sullivan (1991: 89). Salemme (2005: 11-13) señala coincidencias entre poemas de Antipatro y epigramas de *Xenia* y *Apophoreta.*

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

Fuera de aquí, raza de poetas espinosos
que cantan poemas sobre mantos,
antorchas y criaturas marinas;
que beben de fuentes sagradas y sobrias,
y estudian detalladamente los versitos
de palabras adornadas y blandas.
Hoy es el día de Arquíloco y del varón Homero:
la copa no recibe bebedores de agua.

El primer verso del epigrama está compuesto por una serie de términos muy inusuales: λόκκας (mantos), λοφνίδας (antorchas) y καμασῆνας (criaturas marinas). A la extrañeza de los términos elegidos se suma la exageración burlona de aglutinarlos en un mismo verso. El sentido de la burla es subrayar el rechazo a los poetas de estilo esotérico y arcaizante por medio de un énfasis irónico. La primera de esas palabras, λόκκας, se refiere a una especie de manto o capa de lana[2] que tal vez aluda a Píndaro, quien ofrece su poesía como un "toisón de gloria" para reyes y atletas[3]. El segundo término de la serie, λοφνίδας (antorchas), se encuentra en uno de los fragmentos conservados de Calímaco y en una oscura tragedia de Licofrón[4]. Fuera de la especificidad del sustantivo, rara vez utilizado, las flechas y las antorchas son símbolos frecuentes en la poesía de Meleagro[5]. La última de esas tres palabras, καμασῆνας (criaturas marinas) aparece en un verso atribuido a Empédocles[6]. En cualquiera de los tres casos, por difíciles que puedan resultar los significados solapados de los sustantivos, es bastante obvio que "poetas espinosos" alude a los epígonos de Calímaco[7].

En el epigrama de Antipatro se encuentran solamente el nombre de Homero y el de Arquíloco como figuras literarias relacionadas con el vino, aunque también sabemos que otros poetas griegos como Alceo, Anacreonte, Simónides, Esquilo, Cratino y

[2] El léxico de Hesiquio anota la equivalencia entre λέκκη y χλαίνα (seguimos la edición Latte, publicada entre 1953-1966).
[3] Cf. Duchemin (1955: 234-237). Aristófanes caricaturiza la identificación de Píndaro con los mantos (Ar. *Av*. 904 s. y *Schol. Av*. 926).
[4] Call. *Fr*.755 (el número corresponde a la edición de R. Pfeiffer de 1965). Sobre la aparición de λοφνίδας en el epigrama de Antipatro de Tesalónica, Pfeiffer (1965: 475) anotó: *poetas Alexandrinos aspernatus, imprimis Callimacheos*. Cf. Lyc. 48: σάρκας καταίθων λοφνίσιν δωμήσατο.
[5] Hay una variedad de palabras que pueden traducirse como antorcha en la obra de Meleagro: δαλός (AP. 12.41.2), πυρσός (12.48.3, 12.110.4), λαμπάς (12.63.6), φανίον (12.82.2 y 12.83), φλόξ (12.84.3), φανός (12.116.4), πεύκη (12.147.3). Como atributo del Amor, cf. Prop. 2.29.5 (*facula*, *sagitta*).
[6] Cf. Plut. 685f [*Quaestiones convivales*].
[7] También llamados "oscuridad para los principiantes" (παισὶ σκότος ἀρχομένοισιν); cf. AP. 11.322.5.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

Aristófanes estaban asociados a una simbología similar[8]. Según un fragmento conservado de una comedia de Cratino: "para los poetas graciosos, el vino es lo mejor"[9]. Como referente antagónico, el poeta más antiguo que mencionó el agua como bebida inspiradora fue Píndaro[10]; pero a partir de la publicación de la corona de Filipo, la autoridad eminente de los *hydrópotai* ha sido Calímaco de Cirene[11]. Algunos estudiosos han puesto en duda la identificación del poeta de Cirene con los bebedores de agua, y señalan, como prueba contradictoria, el epitafio que el poeta escribió para sí[12]:

> Βαττιάδεω παρὰ σῆμα φέρεις πόδας εὖ μὲν ἀοιδὴν
> εἰδότος, εὖ δ' οἴνῳ καίρια συγγελάσαι.
>
> (Call. *Epigr*. 35)

> Tus pies te trajeron a la tumba del Batíada, especialista en el canto,
> también en el humor, cuando el vino se comparte.

El epigrama 35 deja en claro que Calímaco, *el hijo de Bato*, bebía vino ocasionalmente; aunque habría que confrontar ese epitafio con otros, también atribuidos al poeta, que conmemoran en tono irónico a personajes que murieron por el excesivo consumo de alcohol[13]. También se ha argumentado que el fragmento 178 de los *Aetia* refuta la vinculación del poeta de Cirene con los *hydrópotai*[14]; sin embargo, si se juzga el fragmento desde una perspectiva romana, el resultado de su lectura es ambivalente. Calímaco (su representación en el texto) simpatiza con un extranjero que acaba de llegar

[8] Cf. Commager (1957: 76, n. 17), Kambylis (1965: part. 118 y s.), y Crowther (1979). Sobre Homero y el vino: AP. 11.61 y Hor. *Ep*. 1.19.6: *vinosus Homerus*. De la variedad de flores que Meleagro menciona en el prólogo de su antología, el brote de la vid representa a Simónides de Ceos: νέον οἰνάνθης κλῆμα Σιμωνίδεω (AP. 4.1.8).

[9] Literalmente: "para los poetas graciosos, el vino es un rápido corcel" (algo muy valioso para los griegos): Οἶνός τοι χαρίεντι πέλει ταχὺς ἵππος ἀοιδῷ / ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοις σοφόν (fr. 199; también AP. 13.29).

[10] El aedo toma agua de Tebas para cantar himnos a los hombres que llevan lanzas (Pi. *O.* 6.84-87); cf. Ath. 2.13. Knox rechaza la idea de que el agua "inspire" la poesía pindárica (Knox, 1985: 109, n. 9). Sin embargo, el *incipit* de la *Olímpica* I (Ἄριστον μὲν ὕδωρ) ha sido muy relevante para los intérpretes del poeta tebano, sobre todo para los editores alejandrinos (Bowra, 1964: 126). Acerca del agua como símbolo poético en Píndaro y Calímaco, cf. Poliakoff, 1980.

[11] Puelma Piwonka (1949: 165), en su estudio sobre Lucilio y Calímaco, señala la identificación de los poetas bebedores de agua con el estilo delicado y delgado (λεπτόν-ἰσχνόν) de la poesía alejandrina.

[12] Call. *Epigr*. 35 = AP. 7.415. Esp. Knox (1985) y Cameron (1995: 365 y 366). Cf. Traill (1998) quien ha estudiado el significado programático de los ríos y las fuentes sagradas en el epílogo del *Himno a Apolo* (Call. *Ap*. 105-112).

[13] Cf. Call. *Epigr.* 36 (= AP. 7.454), y tal vez, Call. *Epigr.* 61 (= AP. 7.725).

[14] Según la opinión de Cameron, 1995: 366, n. 28: "It is hardly necessary to add that Callimachus was not a teetotaller. In both *Aitia* (F 178) and his own epitaph (*Ep*. 35) he makes it clear that he enjoyed a glass of wine with friends".

a Alejandría. Los personajes se encuentran en un simposio. Tanto Calímaco como el extranjero detestan la costumbre de los tracios de tomar vino a boca llena, y disfrutan de la copa en la que cabe poco. Para hacer más tolerable la aspereza de la "ruda bebida", el poeta le agrega un *phármakon* (un antídoto) compuesto de agua y de discursos. Calímaco –por lo menos su proyección ficcional– se muestra moderado: va espaciando el consumo de vino en los intervalos de las conversaciones y dosifica su poder embriagador, diluyéndolo con agua.

Los poetas griegos a los que Antipatro alude como *hydrópotai* no se reconocen a sí mismos de esa manera, no al menos de un modo muy evidente. Pero eso no quiere decir que los símbolos de las bebidas inspiradoras carezcan de sentido. La antinomia griega sobre el vino y el agua no pasó desapercibida en la poesía romana. Propercio da muestras de que conoce la simbología de las fuentes al considerar a los poetas que modelan la sutileza de sus elegías, que no son otros que Filitas de Cos y Calímaco de Cirene (Prop. 3.1.1-6). La figura de Calímaco concentra valoraciones sobre la erudición, sobre el dominio magistral de los ritmos de la lírica, sobre los estudiosos que habitaban las aulas de la biblioteca, y sobre los poetas-vates. Es indudable que, por su influyente autoridad y por lo que representa su nombre como emblema de la literatura alejandrina, Calímaco ha tenido un rol importante en la polémica sobre las bebidas inspiradoras.

Entre los romanos, uno de los poetas que se ha expresado con mayor franqueza en favor del consumo de vino, ha sido Catulo:

> Minister vetuli puer Falerni,
> inger mi calices amariores,
> ut lex Postumiae iubet magistrae
> ebrioso acino ebriosioris.
> at vos quo libet hinc abite, lymphae,
> vini pernicies, et ad severos
> migrate: hic merus est Thyonianus.
>
> (Catul. 27)

> Muchacho, servidor del viejito Falerno,
> llename más ásperas mis copas,
> como lo ordena la ley de la maestra Postumia,
> más ebria que un grano de uva ebrio.
> Y ustedes, aguas, desgracias del vino,
> váyanse de aquí a dónde quieran,
> mándense a mudar con los severos:
> acá se toma puro.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

No hace falta un estudio minucioso para descubrir la proximidad de Catul.27 con el epigrama de Antipatro al que nos referimos al inicio –lo que marca la importancia del poema de Catulo como antecedente en la controversia–. Aparte de ese poema y de las numerosas situaciones de convivialidad que podemos mencionar en la colección de Catulo, en la novela de Petronio o en las comedias de Plauto, tal vez el lector recuerde a un ebrio Propercio junto a su amante dormida (1.3), o a Cintia, con una copa en la mano, escuchando recitar al poeta (2.33). A pesar de que Cintia ha tomado demasiado, el vino no afecta su belleza en lo más mínimo; de hecho, la vuelve más encantadora.

La bebida también es valorada por Horacio, sobre todo en el paisaje de la campaña, donde el vino se transforma en un catalizador de conversaciones filosóficas[15]. El contexto es elegante y Horacio se muestra moderado. Desaprueba a los escritores que toman vino puro a cualquier hora del día y aconseja la abstinencia para el perfeccionamiento poético[16]. No levanta demasiado el tono para hablar en favor de los *oinópotai* (*male sanos poetas*), ni rechaza de plano los poemas escritos por bebedores de agua (*carmina … quae scribuntur aquae potoribus*)[17]. Sin embargo, cuando el poeta nos permite acercarnos un poco a la intimidad de su retiro filosófico, la elegancia se tiñe de un humor sombrío y la escritura reacciona al vino de una manera diferente. Horacio se recluye en la campaña, escapando sobrio de las Saturnales[18]. Se dedica a revisar sus textos, lejos del clima festivo que reina en las celebraciones de fin de año. Lee, relee y deshace lo que ha escrito. Finalmente transcurre los días de su retiro, indulgente con el vino y con el sueño. Bebe solo. Y el vino, en esas circunstancias, alimenta la melancolía[19].

En el caso de Marcial, no hay ninguna duda acerca del sitio que deben ocupar los epigramas en el antagonismo que propuso Antipatro[20]. De hecho, la sobriedad

[15] Cody (1976: part. 63-71) ha escrito un recomendable capítulo sobre el vino en Horacio ("The *vates* as a Socratic Callimachean"). Cf. Thill (1979: 147).
[16] Hor. *Ep*. 1.19.10 s.; Hor. *Ars*. 412-414.
[17] Horacio se muestra como un poeta prudente que bebe de manera controlada, como Teognis y Calímaco entre los griegos. Cf. Commager (1957: 76). Sobre Teognis como poeta moderado: Ath. 10.32.8 y s.
[18] Hor. *S.* 2.3.4-5: *quid fiet? at ipsis / Saturnalibus huc fugisti sobrius.*
[19] Cf. Hor. *S*. 2.3.1-5.
[20] A Marcial no le interesa ser leído exclusivamente por aquellos que beben agua de las fuentes del Nilo (Mart. 7.88): *qui Nilum ex ipso protinus ore bibunt*. La proximidad geográfica con Alejandría revela el significado anti-programático del renombrado río egipcio al que el poeta le atribuye cualidades

mengua totalmente el ingenio del poeta[21]:

> Possum nil ego sobrius; bibenti
> Succurrent mihi quindecim poetae.
> Da nunc basia, sed Catulliana:
> Quae si tot fuerint, quot ille dixit,
> Donabo tibi Passerem Catulli.
>
> (Mart. 11.6.12-16)

> Sobrio no puedo hacer nada,
> pero si tomo algo,
> quince poetas vienen en mi ayuda.
> Ahora dame unos besos,
> pero que sean catulianos,
> que si son tantos como él dice[22],
> te doy el *Pajarito* de Catulo.

El lector puede notar a simple vista el lugar que ocupa el vino en los poemas de Marcial, hojeando el librito de los *Xenia*. De todo el catálogo de obsequios posibles, el vino es el regalo que más se reitera y, sin duda, el más preciado[23]. El último de los epigramas de *Xenia* dedicado a la bebida define su importancia por contraste con otro obsequio:

> *Tarentinum*
> Nobilis et lanis et felix vitibus Aulon
> Det pretiosa tibi vellera, vina mihi.
>
> (Mart. 13.125)

> *Tarentino*
> El Aulón es tan noble por sus lanares como fértil por sus vides;
> quedate vos las mantas, y dame a mí los vinos.

La distinción entre los vinos (*vina*) y las mantas de lana (*vellera*) es muy similar a la que se encuentra en el epigrama 13.51 entre la corona de tordos y la guirnalda de rosas[24]. Si recordamos que la corona de flores puede entenderse como una

intelectuales y discursivas: ingenioso (Mart. 11.13) y falaz (Mart. 10.26). Por otra parte, el último libro de la lista mencionada en *Apophoreta*, la página de Calvo sobre el uso del agua fría (Mart. 14.196), responde a las decisiones estéticas asociadas a las fuentes de agua, que Marcial evidentemente rechaza.

[21] Cf. Hor. *Ep*. 1.19.7-8: *Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma* / *prosiluit dicenda*. Los epigramas de Marcial podrían contarse dentro del grupo de expresiones poéticas a las que Horacio se refiere como *libera vina* (Hor. *Ars*. 83-85).

[22] Miles, no se sabe exactamente cuántos, se ha perdido la cuenta (Catul. 5 y 7).

[23] Leary (1999) anotó información detallada sobre vinos incluidos en el libro 13. Cf. La Penna (1999).

[24] Podemos ampliar nuestra lectura sumando el epigrama 12.65, en el que Filis, recordada amante de

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

indicación que conduce al lector hacia la poesía helenística, tal vez *vellera*, en Mart. 13.125, remita a los mantos rechazados a los que alude el poema de Antipatro (Φεύγεθ', ὅσοι λόκκας...).

Durante las Saturnales, la convivialidad es esencial a la celebración. El vino compartido actúa como remedio contra la tristeza[25] y propicia el clima adecuado para la lectura de poesía cómica. Estas cualidades lo convierten en un ingrediente clave en la recepción de los epigramas[26]. Por eso, cuando Marcial decide enviar uno de sus libros hasta la severa puerta de Plinio, lo hace a la hora de la cena, el momento de la jornada en el que se disfruta del ocio y de la bebida (Mart. 10.20). La reunión del vino y los poemas estimula agradablemente el humor de los lectores, incluso de aquellos lectores sobrios y austeros como Plinio.

Desde el origen de la oratoria griega, los retóricos antiguos entendieron con naturalidad que el uso de la palabra afectaba al cuerpo de emisores y receptores[27]. Un ejemplo explícito del significado alimentario de la lectura es el ensayo de Plutarco sobre el correcto aprovechamiento de la poesía (*Quomodo adolescens poetas audire debeat*). Según dicta el ensayo, es necesario observar las lecturas de los adolescentes de la misma manera que se controla el consumo de algunas comidas y bebidas (14f 1-6). Los jóvenes deben acercarse a los textos poéticos guiados por alguien que pueda discernir el contenido de las obras, y que conduzca la lectura hacia la utilidad moral. El pedagogo –un filósofo– no solo debe considerar la posible influencia ideológica de los poemas, sino también la consistencia química de sus efectos, comparados –en el peor de los casos– a la pasión de los enamorados y al consumo de sustancias alucinógenas[28].

En otro contexto, y posiblemente con otra fórmula, el estudio de la poesía puede tener los efectos contrarios a los que menciona Plutarco. En el epigrama 46 de Calímaco, las Musas y el hambre (λιμός) son los mejores antídotos para los males del

Marcial, no desea que le regalen perfumes, ni lanas béticas, ni dinero; sólo quiere un ánfora de vino.

[25] Tib. 1.7.39-40: *Bacchus et agricolae magno confecta labore* / *pectora tristitiae dissoluenda dedit*. Cf. Hor. *Carm*. 3.21.14-17: *...tu sapientium* / *curas et arcanum iocoso* / *consilium retegis Lyaeo* / *tu spem reducis mentibus anxiis*; Verg. *A*. 1.636: *munera laetitiamque dii*.

[26] Cf. Moreno Soldevila (2006: 514).

[27] Las palabras, a pesar de su cuerpo minúsculo –dice Gorgias–, producen un efecto químico muy poderoso. Pueden imprimir confianza o miedo, placer o dolor (Gorg. *Hel*. 11.8-14). El libro de De Romilly, 1975, sobre la magia y la retórica en la antigua Grecia es un valiosísimo aporte sobre este asunto.

[28] Plutarco compara la lectura de poesía con la ingesta de un sabroso plato que se prepara con la cabeza del pulpo y que puede generar pánico y alucinaciones (15b).

amor[29]. Enmarcado en una conducta general de sobriedad, el estudio de la poesía actúa como un fármaco para atemperar el deseo erótico y evitar las consecuencias nocivas del enamoramiento. En ese caso, la intensa actividad intelectual debe ser acompañada por una ordenada rutina de alimentación. Al contrario del vino y otros brebajes, el consumo de agua y el control de los hábitos alimenticios pueden ser útiles para contener las pulsiones del cuerpo.

El vino no solo se opone a la sobriedad, condición esperable de los sabios, sino que es un enemigo declarado de la memoria[30]:

> Hesterna tibi nocte dixeramus,
> Quincunces puto post decem peractos,
> Cenares hodie, Procille, mecum.
> Tu factam tibi rem statim putasti
> Et non sobria verba subnotasti
> Exemplo nimium periculoso:
> Μισῶ μνάμονα συμπόταν, Procille.
>
> (Mart. 1.27)

> La otra noche dijimos,
> después de que nos tomamos
> más de dos litros de vino, creo,
> que hoy, Procilo, venías a cenar a casa.
> Lo tomaste como un hecho, y es más,
> anotaste ebrias palabras de un ebrio.
> Un ejemplo demasiado peligroso:
> *odio al invitado de buena memoria*, Procilo[31].

La revisión filológica de la enemistad entre el vino y la memoria nos conduce por segunda vez hacia un epigrama de Antipatro de Tesalónica en el que se identifica a los *hydrópotai* como eruditos y memoristas:

> Οὔ μοι Πληιάδων φοβερὴ δύσις, οὐδὲ θαλάσσης
> ὠρῦον στυφελῷ κῦμα περὶ σκοπέλῳ,
> οὐδ' ὅταν ἀστράπτῃ μέγας οὐρανός, ὡς κακὸν ἄνδρα
> ταρβέω καὶ μύθων μνήμονας ὑδροπότας.
>
> (AP. 11.31)

[29] Call. Epigr. 46 = AP. 12.150. En el idilio Teocriteo, la música y las canciones son un remedio para mitigar la pena amorosa del cíclope, que sufre el rechazo de Galatea. (Theoc. *Id.* 11.80-81).
[30] Cf. Mart. 12.12. Sobre el vino y los documentos firmados: Mart. 9.87. Horacio se refiere al vino falerno con el adjetivo *oblivioso* (Hor. *Carm*. 2.7.21).
[31] Cf. Luc. *Symp*. 3.8: Μισῶ γάρ, φησὶ καὶ ὁ ποιητικὸς λόγος, μνάμονα συμπόταν. Plutarco menciona esa frase en las *Quaestiones convivales* (612c y s.).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

No me espanta el ocaso de las Pléyades,
ni el bramido del mar cuando las olas golpean los escollos
ni los rayos que caen del inmenso cielo;
no tanto como le temo a los hombres malvados
y a los bebedores de agua que recuerdan
todas nuestras palabras[32].

En el contexto del simposio, los invitados con buena memoria suponían un riesgo para los convidados que se encontraban bajo los efectos del alcohol. La honestidad impulsada por la embriaguez encarnaba cierto peligro en las charlas que aludían al emperador o a la realeza[33], cuando se hallaba en el simposio algún invitado que se hubiese apartado de la copa de vino. La presencia de invitados sobrios aumentaba las posibilidades de insidias y delaciones. Por esta razón, los bebedores de agua eran temidos y odiados.

A diferencia de lo que puede suceder en simposios en los que se encuentre algún invitado memorioso, en la casa de Marcial se puede hablar sin preocupaciones (Mart. 10.48). Después de una cena sencilla en la que no faltan aceitunas, habas y vinos[34], comienzan las bromas inocentes y los invitados pueden opinar con total libertad[35].

Del paisaje convivial de los epigramas resultan cuestiones importantes con respecto al espacio que ocupa el lector en la poesía de Marcial. Precisamente porque la primera referencia que tienen los lectores para delimitar su rol en el texto es el escenario con el que el autor se rodea a sí mismo y a su obra. El vino, las bromas y la modesta reunión entre amigos –acorde con los temas y con el registro coloquial– no solo estimulan el humor cómico y satírico; las circunstancias del convivio saturnalicio sugieren, a la vez, un lugar más interesante para los lectores en el espacio de la recepción. Algo que se comprende confrontando las cenas que propone Marcial con otras situaciones de comensalidad, como el banquete de Zoilo en el epigrama 3.82. Zoilo es una suerte de Trimalción[36], un personaje desagradable que se regala a sí mismo

[32] Para la última línea seguimos la traducción de Paton, 1918: 85: "I dread a wicked man and water-drinkers who remember all our words".
[33] Scàndola - Merli (2000: 163, n. 37): "è tipico del vivere sotto i tiranni il timore di commettere il reato di lesa maestà in stato de ubriachezza". Cf. Séneca: Sen. *Dial.* 5.13.5; Epícteto, *Dissertationes ab Arriano digestae*, 4.13.5. Sobre el vino como brebaje desinhibidor: Pl. *Lg.* 649a.
[34] Cf. Mart. 5.78.
[35] Uno de los placeres que recupera Marcial fuera de Roma es la posibilidad de hablar libremente. Cf. Mart. 12.24.4-5: *Hic mecum licet, hic, Iuvate, quidquid* / *In buccam tibi venerit, loquaris.*
[36] Cf. Colton (1982) y Fussi (2008).

lujos excéntricos para ostentar el *status* que le ha otorgado su enorme riqueza. Mientras bebe vinos apreciadísimos en copas de cristal y vasos exóticos, manda a servir a los comensales con baratijas y rezagos. Los asistentes al banquete deben permanecer en la mesa, guardando respetuoso silencio y apenas pueden brindar con gestos vacilantes, mientras el anfitrión yace dormido bajo los efectos del alcohol[37]. El despreciable comportamiento social y sexual que caracteriza al personaje del epigrama 3.82 (*fellat*) se reproduce en el trato a sus convidados: si deciden asistir a las comidas de Zoilo, los comensales deberán conducirse de una manera análoga a los vicios del anfitrión, aceptado una obsecuencia oprobiosa[38]. Banquetes de esa índole no hacen más que remarcar la distancia que los separa de las cenas que Marcial ofrece para sus amigos. Cenas modestas (*parvas*) pero sin imposturas ni reverencias y sin el compromiso de escuchar al anfitrión (*dominus*) leyendo un grueso volumen[39]. Las reuniones que escenifica el poeta favorecen la intervención de los lectores en los libros de epigramas, que desde los prólogos de *Xenia* y *Apophoreta* están expresamente invitados a participar de las colecciones, eligiendo, salteando o abreviando los poemas[40]. Incluso el lector que llegara a encontrarse con algún libro de Marcial a mil kilómetros de Roma, o cincuenta años después de que fuera publicado, puede servirse una copa[41] y tomar para sí la sugerencia del poeta sobre el vino compartido (Mart. 5.78.16): *Vinum tu facies bonum bibendo*.

Bibliografía

Bowra, C. M. (1964), *Pindar*, Oxford, Clarendon Press.

Cameron, A. (1995), *Callimachus and his Critics*, Princeton, PUP.

[37] Mart. 3.82.30-31: *Nos accubamus et, silentium rhonchis* / *Praestare iussi, nutibus propinamus*.
[38] Como puede verse en Mart. 14.74, el comportamiento social de los *salutantes* está vinculado despectivamente con los hábitos sexuales de los *fellatores*: *Corve salutator, quare fellator haberis? / In caput intravit mentula nulla tuum.* El vicio de Zoilo vincula comportamientos morales y discursivos en otros epigramas, cf. Mart. 2.61; 3.80; 9.4; 11.30; 11.66.
[39] *Parva est cenula*quis potest negare?*,* / *Sed finges nihil audiesve fictum* / *Et voltu placidus tuo recumbes;* / *Nec crassum dominus leget volumen...* (Mart. 5.78.22-25).
[40] Cf. Mart. 13.3.7-8; 14.2.3-4; 4.29; 4.82.7-8; 10.1.
[41] Cf. Mart. 2.1 y 4.82.6. Para que Fescennia deje de disimular su inocultable olor a vino con pastillas lujosas, Marcial le pide que se presente sencillamente ebria: *sis ebria simpliciter* (1.87). De acuerdo con Rimell, 2009: 39, n. 43, el nombre 'Fescennia' "alludes to a certain kind of 'drunken' poetry". Lectura que puede sustentarse en la semejanza del nombre con los versos festivos que se cantaban en las nupcias romanas (*Fescennini*). Sobre los versos fescenninos: Catul. 61.119-121.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

Cody, J. (1976), *Horace and the Callimachean Aesthetics*, Bruxelles, Latomus.

Colton, R. E. (1982), "Martial 3, 82 and Petronius' Cena Trimalchionis", en: *RPL*, vol. 5, pp. 77-83.

Commager, S. (1957), "The Function of Wine in Horace's *Odes*", en: *TAPhA*, vol. 88, pp. 68-70.

Crowther, N. B. (1979), "Water and Wine as Symbols of Inspiration", en: *Mnemosyne*, vol. 32, pp. 1-11.

Duchemin, J. (1955), *Pindare, poète et prophète*, Paris, Belles Lettres.

Fussi, A. (2008), "Marziale 3,82 e la Cena Trimalchionis", en: Morelli, A. M. (ed.) *Epigramma longum: Da Marziale alla tarda antichità* (Atti del Convegno internazionale, Cassino, 29-31 maggio 2006), Cassino, pp. 267-298.

Kambylis, A. (1965), *Die Dichterweihe und Ihre Symbolik*, Heidelberg, Carl Winter.

Knox, P. (1985), "Wine, Water, and Callimachean Polemics", en: *HSPh*, vol. 89, pp. 107-119.

La Penna, A. (1999), "«Immortale Falernum»: il vino di Marziale e dei poeti latini del suo tempo", en: *Maia*, vol. 51, pp. 163-181.

Latte, K. (1953-1966), *Hesychii Alexandrini Lexicon*, Copenhage.

Laurens, P. (1989), *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme*, Paris, Les Belles Lettres.

Leary, T. J. (1999), "Martial's Christmas Winelist", en: *G&R*, vol. 46, pp. 34-41.

Moreno Soldevila, R. (2006), *Martial, Book IV*, Leiden - Boston, Brill.

Paton, W. R. (1918), *The Greek Anthology*, London - New York, Loeb.

Pfeiffer, R. (1965), *Callimachus*, Oxford, Clarendon Press.

Poliakoff, M. (1980), "Nectar, Springs, and the Sea: Critical Terminology in Pindar and Callimachus", en: *ZPE*, vol. 39, pp. 41-47.

Puelma Piwonka, M. (1949), *Lucilius und Kallimachus. Zur Geschichte einer Gattung der Hellenistisch-Römischen Poesie*, Frankfurt, Klostermann.

Rimell, V. (2009), *Martial's Rome, Empire and the Ideology of Epigram*, Cambridge, CUP.

Salemme, C. (2005), *Marziale e la poetica delle cose*, Napoli, Loffredo Editore.

Scàndola, M. - Merli., E. (2000²), *Marziale. Epigrammi*, Milano, BUR.

Sullivan, J. P. (1991), *Martial, the Unexpected Classic: A Literary and Historical Study*, Cambridge, CUP.

Thill, A. (1979), *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres.

Traill, D. A. (1998), "Callimachus' Singing Sea (Hymn. 2.106)", en: *CP*, vol. 93, pp. 215-222.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 101-112

El concepto de *recusatio* en la crítica de la Oda 1.6 de Horacio

Virginia Katzen
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, UNMdP
virginiagobet@gmail.com

La Oda horaciana 1.6, dedicada al jefe militar M. Agrippa, ha dado origen a interpretaciones divergentes no solo en cuestiones de detalle, sino (y es lo que nos interesa aquí) en su sentido más general. Asimismo, ha sido caracterizada de forma unánime como una *recusatio*, apelando a diferentes conceptualizaciones del motivo. Este trabajo se propone repasar algunas lecturas críticas relevantes de la Oda 1.6 y poner a prueba sus argumentos, a fin de llegar a una lectura propia que defina en qué sentido puede considerársela una *recusatio*.

A continuación reproduzco el poema para mayor comodidad del lector[1].

Scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox nauibus aut equis
        miles te duce gesserit:

nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem
Pelidae stomachum cedere nescii
nec cursus duplicis per mare Vlixei
        nec saeuam Pelopis domum

conamur, tenues grandia, dum pudor
imbellisque lyrae Musa potens uetat
laudes egregii Caesaris et tuas
        culpa deterere ingeni.

quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut puluere Troico
nigrum Merionen aut ope Palladis
        Tydiden superis parem?

nos conuiuia, nos proelia uirginum
sectis in iuuenes unguibus acrium
cantamus uacui, siue quid urimur
        non praeter solitum leues.

Fraenkel (1993)[2] encuentra en la Oda 1.6 la idea de que las *laudes egregii* (en

[1] Reproducimos la edición Wickham (1901).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 113-119

las que entrarían, en este caso, las *laudes Agrippae*) podrían convertirse en un tema digno de poesía si se trataran en el solemne estilo homérico. Su trabajo se centra en la explicación de la cuarta estrofa, la pregunta *quis Martem… digne scripserit…?* en relación con la estructura de la Oda. Afirma que la respuesta implícita que la crítica supone ("ninguno") no es la correcta, puesto que, en este caso, la referencia al poeta Vario como posible ejecutor de dichas *laudes* (vv. 1-4) no tendría sentido. Fraenkel encuentra un paralelo a esta pregunta en el proemio del sexto libro de los *Annales* de Ennio: *quis potis ingentis oras evolvere belli?*[3]*,* cuya respuesta tampoco resultaría negativa en términos absolutos. Para la interrogación de la estrofa cuarta de Horacio, él da otra respuesta posible: "ningún poeta mediocre, y con certeza no yo". Al utilizar el término *recusatio* para caracterizar a nuestro poema, considera parte constituyente del tópico la aceptación de la jerarquía superior de la épica. En este sentido, señala que Horacio supone que la realización de un poema de tipo homérico es de una dificultad insuperable en su época y el hecho de delegarle la tarea al poeta Vario resulta entonces paradójico.

Por su parte, Sisti (1967) sostiene que la Oda 1.6 es una típica *recusatio* augustea, caracterizando esta última como un juego literario que rechaza la introducción de elementos épicos y épico-históricos en la lírica. El objetivo de Horacio consistiría en reivindicar la propia libertad de inspiración. Según esta lectura, la humildad expresada por el poeta respecto de su talento es irónica, no sincera como cree Fraenkel. Sisti encuentra los siguientes núcleos temáticos en nuestra Oda: reseña de los contenidos que excluye Horacio de su poesía, afirmación de su presunta incapacidad de representar dignamente algunas figuras del epos y enunciación de los motivos acordes con su estética: eróticos y simposíacos. Esta estructuración es comparada con la de la Oda a Polícrates de Íbico. Sisti subraya en la Oda 1.6 las figuraciones épicas de origen homérico que utiliza el poeta para dar cuenta de los temas que rechaza (*praeteritio*), recurso también utilizado por Íbico. Su interpretación supone que el poema es sobre todo programático: la apelación a Agrippa parece solo una excusa para presentar la propia estética y sostener una polémica literaria, solapada por la cortesía verbal.

Nisbet y Hubbard (1970) realizan un análisis de la Oda en clave irónica. Afirman que la incapacidad para escribir épica expresada por el poeta es solo formal,

[2] Cito la obra de Fraenkel por su versión italiana.
[3] Fr. 164 Skutsch.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 113-119

obligada por el contexto de mecenazgo y la obligación de alabar a los altos personajes. Asimismo encuentran mordacidad en la breve caracterización de Agrippa al contraponerse con la descripción del poeta épico Vario, desarrollada "con exuberancia". Consideran paródica la forma de describir a los héroes homéricos mencionados en el poema: *gravem Pelidae stomachum* (expresión prosaica para la ira aquilea), *duplicis Ulixei* (traducción peyorativa del epíteto homérico), *pulvere Troico nigrum Merionen* (de tono anti-homérico). En cuanto a la pregunta *quis… scripserit…?* de la cuarta estrofa, Nisbet y Hubbard (1970) sostienen que la respuesta evidente es "solo otro Homero como Vario ha demostrado ser". Por último, estos críticos caracterizan al poema como una *recusatio*. Señalan la antigüedad del motivo de una "profesada inhabilidad para escribir temas sublimes", pero hacen hincapié en la importancia de la *recusatio* calimaquea para Horacio y los poetas romanos en general. Esto es, destacan la polémica literaria con el epos propia de Calímaco y la negativa cortés "augustea" de escribir un poema por encargo.

Finalmente, Cairns (2012) cita un fragmento donde Plinio el Viejo hace una fuerte crítica a Agrippa[4]. Entiende que este pasaje ha influido en la errónea interpretación de la Oda 1.6 (único poema dedicado a este personaje) donde se considera que Horacio se rehusaba a elogiar al gran general de Augusto. Cairns sostiene que dichas lecturas han sido desacertadas. Según su propia interpretación, el elogio a Agrippa es llevado a cabo a partir de la connotación en el poema de tres relaciones etimológicas del apellido del general. Una de ellas niega la etimología habitual de *agrippa* (*aegre partus*), nombre utilizado para hacer mención del niño nacido en podálica. Dicha negación se lleva a cabo en la secuencia *navibus aut equis* (v. 3): aquí se alude al carácter de Agrippa de general del ejército (además de la marina) en una sola de sus dos secciones: la caballería (o sea, *equitatus*), en tanto que se omite a la infantería (*peditatus*, palabra derivada del sustantivo *pes*, pie). En correlación con esto, Horacio presenta, en el mismo verso, un segundo sentido etimológico más elevado y erudito: las palabras *ferox…equis*, las cuales califican a la soldadesca de Agrippa. Estos términos se relacionan con las raíces griegas *-agr-* e *-ipp-*, esto es con las raíces de, en algunas de sus posibilidades, ἄγριος (*ferox*) e ἵππος / ἱππεύς (*equus, eques*). Un tercer sentido etimológico se da en la mención del héroe Diomedes, quien se exilió en Italia después

[4] *Vir rusticitati proprior quam deliciis* y más adelante *eadem illa torvitas* (Plin. *Nat.* 35.26). Cf. Cairns (2012: 82).

de la guerra de Troya, fundando la ciudad de Argyripa. Cairns retoma la centralidad de Diomedes en la estrofa cuarta para comprender la relación Marte-Diomedes-Merión-Atenea, provenientes de Hom. *Il*. 5; la aparición de este conjunto solo puede justificarse a partir de la relación Diomedes-Argyripa = Agrippa. Por otra parte, Cairns caracteriza de pasada a la Oda 1.6 como una *recusatio*. En su análisis no hace ninguna mención a una polémica literaria; es evidente que, para él, no hay tal polémica. Por el contrario, el panegírico a Agrippa se refuerza con la idea de que sus hazañas guerreras solo pueden ser celebradas por Homero o Vario (los más grandes poetas épicos de Grecia y Roma hasta el momento). La alabanza que realiza Horacio es efectiva y está en otra línea, la del ingenio y el juego etimológico, que es más acorde con el género *tenuis* que reclama para sí.

Vemos que estos autores divergen en dos puntos fundamentales: la presencia o no de una intención real por parte de Horacio de llevar a cabo un elogio a Agrippa y la sinceridad o ironía en la manifestación del poeta acerca de su incapacidad para escribir épica. Tanto Fraenkel como Cairns defienden los primeros términos (la intención real del elogio y la sinceridad del poeta al declararse inexperto para la épica), en tanto que Sisti (1967) y Nisbet-Hubbard (1970) sostienen lo segundo (la falta de intención de alabanza, la ironía en la declaración de impericia poética). Ambos puntos van necesariamente juntos; si la manifestación de humildad respecto del género épico es irónica y la intención laudatoria estuviera, entonces el poeta efectivamente habría escrito un poema épico que cantara las hazañas de Agrippa. Por otra parte, Fraenkel y Cairns no mencionan una polémica literaria en su interpretación del poema. Esto se relaciona con el concepto de *recusatio* usado por ambos, traído a colación, a la pasada, para caracterizar a la Oda. A mi criterio, los dos críticos lo usan de manera similar, remitiendo a la primera formulación sobre el tópico, hecha por Lucas (1900), quien describe la *recusatio* como la negativa a escribir un tipo de poema pedido o esperado por otro, con una justificación de incapacidad por parte del poeta y la realización, a cambio, de un poema distinto al pretendido[5]. En su formulación no hay referencia a una polémica literaria como parte del tópico. Por el contrario, tanto Sisti (1967) como Nisbet y Hubbard (1970) sostienen la presencia de la polémica entre la épica y la poesía breve como base de la *recusatio*. Esta conceptualización es posterior y fue generalizada

[5] Lucas (1900: 321).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 113-119

a partir de las ideas de Wimmel[6]. Estamos, entonces, ante un tópico conceptualizado de maneras diversas que merecería un estudio aparte. La forma de usarlo de la crítica dependerá del autor que se utilice, las más de las veces no explicitado.

Coincidimos con Fraenkel y con Cairns en que el poema de Horacio no contiene una polémica literaria ni tampoco ironía en la humildad expresada por el poeta. Un pasaje de Horacio, dirigido a Augusto, es elocuente al respecto:

> Nec sermones ego mallem
> repentis per humum quam res componere gestas,
> terrarumque situs et flumina dicere, et arces
> montibus impositas et barbara regna, tuisque
> auspiciis totum confecta duella per orbem,
> claustraque custodem pacis cohibentia Ianum,
> et formidatam Parthis te principe Romam,
> si quantum cuperem possem quoque; sed neque paruum
> carmen maiestas recipit tua, nec meus audet
> rem temptare pudor quam uires ferre recusent.
> sedulitas autem stulte quem diligit urget,
> praecipue cum se numeris commendat et arte:
> discit enim citius meminitque libentius illud
> quod quis deridet, quam quod probat et ueneratur.
> nil moror officium quod me grauat, ac neque ficto
> in peius uultu proponi cereus usquam,
> nec praue factis decorari uersibus opto,
> ne rubeam pingui donatus muñere, et una
> cum scriptore meo, capsa porrectus operta,
> deferar in uicum uendentem tus et odores
> et piper et quidquid chartis amicitur ineptis.
>
> (Hor. *Ep*. 2.1.250-270)

La misma idea es reiterada:

> sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
> uiribus, et uersate diu, quid ferre recusent,
> quid ualeant umeri. cui lecta potenter erit res,
> nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
>
> (Hor. *Ars*. 38-41)

A partir de este último texto, podemos suponer que la reticencia de Horacio a escribir temas épicos no era un mero recurso para justificar una falta de reconocimiento por el género épico (por ejemplo, en la Epístola 1.2 hace un panegírico de Homero), ni por las imponentes figuras de Augusto y Agrippa. Cada poeta escribirá aquello que es

[6] Nisbet-Hubbard (1970: 81-82).

más afín a su talento. Además, Horacio escribió sus primeros libros de Odas entre el 30 y el 23 a.C.; la batalla de Accio se había combatido en el 31 y el papel fundamental de Agrippa en aquella era indiscutido. Entre Accio y la elaboración de nuestra Oda estamos demasiado cerca como para creer que el aura gloriosa del jefe de las fuerzas de Augusto se hubiera esfumado. Agrippa merecía ser alabado por los poetas y Horacio era plenamente consciente de ello. Antes que una polémica de géneros, hay en la Oda un reconocimiento del valor de la épica y una idea de adecuación tema-estilo, que parece no aceptar la celebración de hazañas bélicas si no es en género épico-heroico. Sí es posible, sin embargo, llevar a cabo un poema laudatorio breve al estilo de los poetas arcaicos con otros principios estéticos; tal es la simbolización de Agrippa en la figura de Diomedes y el juego etimológico que otorga prestigio al dedicatario de la Oda. La lectura de Cairns, que trabaja a partir del bilingüismo propio de la sociedad romana culta, es impecable. Por otra parte, en mi humilde opinión, Nisbet y Hubbard (1970) no están acertados al señalar una diferencia de extensión, que reflejaría una diferencia de reconocimiento personal, en el tratamiento de Agrippa y Vario, al comienzo de la Oda. El texto no muestra tal diferencia. Encontramos que tanto Agrippa como Vario son descriptos con tres palabras: *fortis et hostium victor* el primero, *Maeonii carminis alite* el segundo. Tampoco nos parece anti-homérica la caracterización de Meríones. Sí es homérica, pero no en el pasaje que señala Sisti (1967), sino en Hom. *Il*. 5.502-503. La imagen del guerrero cubierto de polvo representa el hecho de estar en la batalla; Horacio utiliza los mismos términos que Homero en el citado pasaje, invirtiendo el color: los aqueos se vuelven blancos a causa de una nube de polvo (ὣς τότ᾽ Ἀχαιοὶ / λευκοὶ ὕπερθε γένοντο κονισάλῳ), Meríones ennegrece a causa del polvo troyano (*pulvere Troico nigrum Merionen)*. Por todo lo dicho, no veo ironía en las figuraciones de los personajes homéricos que aparecen en la Oda, ni tampoco en la de Agrippa; el reconocimiento del personaje histórico es absoluto. Sí considero posible que haya una parodia de la ira aquilea, ya que su caracterización es prosaica, de tono diferente al necesario en la caracterización de los héroes épicos (*gravem Pelidae stomachum*). Sin embargo, esta parodización debe interpretarse únicamente como un toque humorístico destinado a divertir al receptor, en consonancia con el final del poema, de tono liviano. Por último, considero que el concepto de *recusatio* es válido para interpretar nuestra oda únicamente en el sentido que le otorga Lucas. Se muestra operativo para el tópico

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 113-119

complejo que consiste en la negativa del poeta a tratar un tipo de poema que se le ha pedido (real o imaginariamente), con la argumentación de la propia incapacidad creativa. Su significado último puede ser diverso: irónico o sincero, con connotaciones polémicas o no.

Bibliografía

Cairns, F. (2012), "M. Agrippa in Horace *Odes* 1.6", en: Cairns, F. (ed.), *Roman Lyric. Collected Papers on Catullus and Horace*, Berlin - Boston, De Gruyter, pp. 82-88. [= Cairns, F. (1995), en: *Hermes*, vol. 123, n° 2, pp. 211-217].

Fraenkel, E. (1993), *Orazio*, Roma, Salerno Editrice.

Lucas, H. (1900), "Recusatio", en: *Festschrift Johannes Vahlen zum siebenzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Schülern*, Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, pp. 317-333.

Nisbet, R. G. M. - Hubbard, M. (1970), *A Commentary on Horace:* Odes, Oxford, OUP.

Sisti, F. (1967), "L'ode a Policrate. Un caso di *recusatio* in Ibico", en: *QUCC*, vol. 4, pp. 59-79.

Wickham, E. C. (1901), *Q. Horati Flacci Opera*, Oxford, Clarendon Press.

Lucrecio en "Utopía de un hombre que está cansado" de Borges[1]

Franco Andrés Lucarelli
Dpto. Humanidades, UNS
francoalucarelli@gmail.com

Introducción

En este trabajo analizaremos algunas huellas de Lucrecio que aparecen en el cuento de Jorge Luis Borges "Utopía de un hombre que está cansado", incluido en el *Libro de Arena*. Asimismo, estableceremos liminares relaciones intertextuales entre esta narración y algunas otras de Borges, donde se muestran referencias directas e indirectas a Lucrecio. Para la elaboración del trabajo compulsaremos las precursoras investigaciones de Florio (2010) sobre la recepción de la filosofía epircúreo-lucreciana en la escritura de Jorge Luis Borges.

Argumento del cuento

"Utopía"[2] narra la historia de un hombre que, habiendo caminado por una llanura desierta, llega a una casa y se encuentra con un hombre del futuro. Allí ambos mantienen una breve conversación; el huésped, de apariencia eterna, le cuenta muy brevemente al recién llegado cómo es el mundo en ese espacio-tiempo y lo que ha sucedido con el planeta hasta sus días.

Teoría atomista

La mayoría de los principios epicúreos que observamos en "Utopía de un hombre que está cansado" puede pasar desapercibida durante su lectura; sin embargo, al llegar al colofón del relato, cualquier lector o conocedor de la filosofía epicúrea identifica la teoría atomista[3], que Lucrecio recibió de su maestro, Epicuro, y expuso en versos

[1] Este trabajo fue motivado por nuestra asistencia como oyente al seminario de postgrado "Recepción de Lucrecio y Virgilio en Borges y la Narrativa Latinoamericana del Siglo XX" (septiembre 2016 – marzo 2017). Agradecemos al profesor Rubén Florio y a los compañeros las clases compartidas y los aportes bibliográficos.
[2] Abreviaremos de esta manera el cuento para aligerar la lectura. Por otra parte, las citas de "Utopía" pertenecen a Borges (2007).
[3] Cf. Lucr. 1.54-61,159-264, 418-448; 2.142-166, 522-568.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 120-128

latinos para su difusión en Roma: "En mi escritorio de la calle México guardo la tela que alguien pintará, dentro de miles de años, con materiales hoy dispersos en el planeta (p. 72)"[4]. Estos materiales dispersos son los átomos que, no conformando la pintura de la tela, integran otras combinaciones materiales en ese tiempo narrativo ("hoy").

Mundos paralelos

En su trabajo, Florio probó el conocimiento que Borges tenía de la obra de Lucrecio cuando comenzó a publicar sus primeros cuentos. Si se atiende al principio epicúreo de que la infinidad de átomos del universo permite la existencia infinita de mundos, semejantes al nuestro en el espacio infinito[5], es probable que Borges haya jugado con esta idea en los dos mundos de "Utopía"[6]. Es lógico que, tratándose de una utopía, inexorablemente exista un mundo ideal, futuro, que contraste con el mundo real o sensible. Sin embargo, si la presentación de otro mundo es inevitable en la descripción de una utopía, en el cuento, el traspaso de un plano a otro se da de una manera horizontal, llana, como en los sueños, sin la irrupción de un elemento fantástico o científico alguno que actúe como puente. De esta manera, el narrador comienza su relato caminando por una llanura en un espacio-tiempo futuro y vuelve a su presente, en el colofón citado, como si ambos mundos existieran al mismo tiempo. El paralelismo de tiempos y mundos se observa, también, cuando el personaje, *alter ego* de Borges, inicia la descripción de la sociedad de su tiempo con una sutil ironía que fusiona el pasado y el presente: "En mi curioso ayer" (p. 68).

[4] Florio ha demostrado la aparición de la cosmología epicúrea en un pasaje similar de "La Flor de Coleridge", cf. Florio (2010: 275).

[5] Cf. Lucr. 2.1070-74*: Nunc et seminibus si tanta est copia quantam / enumerare aetas animantum non queat omnis, / vis<que> eadem <et> natura manet quae semina rerum / conicere in loca quaeque queat simili ratione / atque huc sunt coniecta, necesse est confiteare / ese alios aliis terrarum in partibus orbis / et varias hominum gentis et saecla ferarum.* "Pues bien, si tan grande es el caudal de átomos que no alcanzaría a contarlos la vida entera de los seres vivientes, y persiste en ellos la misma propiedad natural de juntar en cualquier sitio los elementos, del mismo modo que los agregó en nuestro mundo, necesario es reconocer que en otras partes deben existir otros orbes de tierras, con diversas razas humanas y especies salvajes". La cita en latín pertenece a Bailey (1947: 292), y la traducción a Fiol (1961: 229, 231).

[6] La existencia de un tiempo paralelo en la ficción de Borges es analizada Florio: "la infinitud de la materia tiene como corolario la infinitud de mundos, tema que excitó la imaginación de Borges (Florio, 2010: 285)".

El hombre ante el infinito avance del universo

Una de las primeras informaciones que ofrece el hombre sobre su época evidencia, casi imperceptiblemente, que el mundo ha tomado conciencia sobre la imposibilidad de escaparle a una ley principal –epicúrea–, que rige el proceso de creación universal: el azaroso avance de la materia mediante el encadenamiento infinito de causas y efectos. El hombre representado en "Utopía", ante esta situación de inevitable escape, muestra una actitud de suma indiferencia ante los hechos del mundo:

> Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien.
> – ¿Y cómo se llamaba tu padre?
> – No se llamaba. (p. 67).

La indiferencia del hombre ante el paso del tiempo[7] (serie infinita de hechos sucesivos) es advertida por Florio en su análisis del poema "Las causas" del libro *Historia de la noche*, publicado dos años después de "Utopía":

> (…) cada hecho, trivial o extraordinario, es el resultado de un proceso que se inicia en el infinito (por tanto, indeterminado e indeterminable) y es, a la vez, eslabón de otro que tiende hacia el infinito (por tanto, indeterminado e indeterminable). Y que ninguno de ellos procede de una causa única y precisa. Más aún, que *ninguno de esos hechos, memorables o intrascendentes*, según los criterios de valoración autoritativos de una sociedad, *posee verdadera importancia en el indiferente decurso del inmensurable universo*
>
> (Florio, 2010: 280)[8]

Por lo tanto, si el decurso del tiempo infinito –pasado, presente o futuro– está subordinado a la sucesiva combinación azarosa de hechos, que son a la vez causa y efecto de otros hechos únicos e irrepetibles, ¿qué importancia pueden tener, para estos hombres, la memoria, los nombres, la cronología, la historia y las estadísticas? En este

[7] Al inicio del cuento, apenas entrado en la casa, el protagonista se asombra de observar una clepsidra. No descartamos que la inclusión de este elemento antiguo, usado para medir el tiempo del orador griego en la asamblea popular, cumple en "Utopía" una función simbólica anunciadora de los temas sobre los que hablarán los personajes (en este caso, la relación del hombre y el paso del tiempo).
[8] Las cursivas son nuestras.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 120-128

sentido, cualquier ciencia o sistema de conocimiento basado en el estudio de los hechos humanos, inmersos en el transcurso del tiempo –categoría sometida al azar–, es considerada insignificante, una "inútil precisión". De aquí se entiende que en las escuelas de la ficción se enseñen la duda o el arte del olvido.

Por otro lado, cuando el narrador habla de su época[9], describe una sociedad opuesta, arraigada obsesivamente a los hechos cotidianos; sin embargo, el destino último de estos hechos en la interminable, cambiante y sucesiva cadena del tiempo, es el mismo que el del futuro, el olvido:

> – En mi curioso ayer –contesté–, prevalecía la superstición[10] de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. (…) Todo esto se leía para el olvido, porque a las pocas horas lo borrarían otras trivialidades[11] (p. 68).

Según el relato que historia el hombre del futuro de allí en adelante, la culminación en el olvido de los hechos del tiempo fue tendiendo, de manera paulatina, a su desaprensión humana, al punto que la humanidad, ante la marcha incesante del universo, optó por el aislamiento, la soledad y la autosuficiencia artística, científica y económica. Esta desaprensión hacia los hechos, quizás pueda asociarse con la meta final del hombre epicúreo: el logro de la imperturbabilidad espiritual o ἀταραξία[12]. En un momento, el hombre del futuro comenta: "Cuando el hombre madura a los cien años, está listo para enfrentarse consigo mismo y con su soledad" (p. 69). No es casual que, luego de esta indicación, el hombre del porvenir realice un comentario sobre la divinidad, en el que se conjugan las antagónicas posturas del epicureísmo y el estoicismo: "Hay quienes piensan que [el género humano][13] es un órgano de la

[9] Por la edad del narrador (70 años), y su nacimiento (1897), se trata del siglo XX.
[10] Si se atiende a la selección léxica que realiza Borges en el cuento, no son casuales –como nunca en su escritura–, palabras pertenecientes al campo semántico del epicureísmo. Aquí utiliza una de las palabras más importantes de esta filosofía, cuya finalidad consiste, en primer lugar, en vencer la superstición religiosa (Cf. Lucr. 1.63-79) y el temor a la muerte (Cf. Lucr. 3.1053-1094). Sobre esto último, en "Utopía" hay una frase interesante, "los males y la *muerte* involuntaria no lo *amenazan*" (p. 69). Además, no son casuales palabras referentes a la generación y degeneración de las cosas, tema central de la física y gnoseología lucrecianas: "no conviene fomentar el *género humano*" (p. 69), "…la tierra ha regresado al latín. Hay quienes temen que vuelva a *degenerar* en francés, en lemosín o en papiamento…" (p. 67). Las cursivas son nuestras.
[11] Cf. Florio (2010: 281) por el procedimiento similar que observa el crítico en el comienzo de "El Aleph".
[12] Cf. Lucr. 1.44, 78-79.
[13] Los corchetes son reposiciones nuestras.

divinidad para tener conciencia del universo[14], pero nadie sabe con certidumbre si hay tal divinidad" (p. 69). Según Florio (2010: 276), "en el sistema epicúreo, el átomo aseguraba la independencia (y soledad) más absoluta del hombre como forjador de su propio destino", hecho que atrajo "a un Borges que mantuvo una actitud de escepticismo frente a la idea de divinidad operante en el mundo".

Antes de pasar al último punto, es necesario considerar la anonimia que prevalece en "Utopía". Por un lado, los hombres no tienen nombres[15], por otro, es frecuente la ejecución de actos por un "alguien" indefinido[16]. Si bien esta elección del autor podría identificarse, a primera vista, con una práctica usual en la literatura de incluir en un referente anónimo a todos los lectores, creemos que aquí el propósito responde, de nuevo, a una intencionada voluntad por remarcar la indiferencia del hombre ante el avance de la materia. Cuando Florio analiza la anonimia del poema "Al hijo"[17], dice:

> (…) en un universo eterno de átomos y vacío como el descripto en la filosofía epicúreo-lucreciana (…) los nombres se diluyen. (…) En la marcha indiferente del universo (así como indiferentes –según Lucrecio– son los dioses con respecto a la humanidad), los nombres son irrelevantes.
>
> (Florio, 2010: 282-283)

Ars combinatoria

Por último, queremos destacar la afinidad que existe entre este relato y "El libro de arena", la pieza que da nombre a la serie que integra "Utopía". Según nuestra opinión, Borges espeja la combinación atómica mediante un experimento de *ars combinatoria* literario, construyendo dos relatos distintos, pero muy parecidos en su estructura y

[14] El pasaje podría aludir a "El Sueño de Escipión" (Cic. *Rep*. 6.15): *"...eisque animus datus est ex illis sempiternis ignibus, quae sidera et stellas vocatis, quae globosae et rotundae, divinis animatae mentibus, circulos suos orbesque conficiunt celeritate mirabili*. "Y a [los hombres] les ha sido dado un espíritu por aquellos fuegos eternos, que llaman astros y estrellas, los cuales, circulares y esféricos, animados por inteligencias divinas, terminan sus revoluciones y órbitas con admirable celeridad". La cita en latín pertenece a Magariños (1950: 47-48); la traducción es nuestra.

[15] A excepción de un personaje aludido –Nils–, cuyo nombre escandinavo, sugerimos, fue escogido por el autor debido a su similitud etimológica con el latín *nihil* ("nada").

[16] "Casi *nadie* sabía la historia previa de esos entes platónicos" (p. 68); "*nadie* ignoraba que la posesión de dinero no da mayor felicidad ni mayor quietud" (p. 69); "*nadie* sabe con certidumbre si hay tal divinidad" (p. 69); "pretendían imponer la censura y *nadie* en el planeta los acataba" (p. 70); "Es el crematorio –dijo *alguien*–" (p. 71); "*Nadie* cerró la puerta y salimos, cargados con las cosas" (p. 71). "En mi escritorio de la calle México guardo la tela que *alguien* pintará…" (p. 72). Las cursivas son nuestras.

[17] Florio analiza la estela epicúrea en este poema, publicado en el libro *"El otro, el mismo"*. Advertimos un eco entre el título de este poema, su primer verso ("No soy yo quien te engendra. Son los muertos") y un pasaje de "Utopía": "Cuando el hombre madura a los cien años, está listo para enfrentarse consigo mismo y con su soledad. Ya ha *engendrado un hijo*. / –¿*Un hijo*? –le pregunté. / –Sí, uno solo" (p. 69). Las cursivas son nuestras.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 120-128

contenido temático[18], al punto tal que simulan ser, falsamente, dos cuentos con tópicos continuados (como sí sucede, efectivamente, con "Undr" y "El espejo y la máscara", del mismo libro)[19]. A continuación, compararemos ambos cuentos, señalando brevemente la esencia de cada combinación:

1. Ambos relatos comienzan con una representación del infinito. La de "Utopía", menos explícita, reside en la imagen de la llanura que, como el plano, es un conjunto infinito de líneas:

"Utopía"	"El libro de arena"
"No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra *la llanura es una y la misma* [a]. Yo iba por un camino de la llanura. (…) repetí despacio estas líneas, de Emilio Oribe: *En medio de la pánica llanura interminable* [a] /Y cerca del Brasil…" (p. 66).	"La línea consta de un número infinito de puntos; el *plano*, de un *número infinito de líneas* [a]…" (p. 87).

2. Encuentro de los personajes:

"Me abrió la puerta un *hombre tan alto* [a] que casi me dio miedo. Estaba *vestido de gris* [b] (p. 66)**".** "Ya no hay quien adolezca de *pobreza*, que habrá sido insufrible… [c]" (p. 69). Nils [d] (p. 71).	"Abrí y entró un desconocido. *Era un hombre alto* [a], de rasgos desdibujados. Acaso mi miopía los vio así. Todo su aspecto era de *pobreza decente* [c]. *Estaba de gris* [b] y traía una valija gris en la mano. En seguida sentí que era *extranjero* [d]. Al principio lo creí viejo; luego advertí que me había engañado su escaso pelo rubio, casi blanco, a la manera *escandinava* [d] (p. 87)".

3. Ofrecimiento de silla, comunicación y recuerdo melancólico:

"El hombre me indicó una de las *sillas* [a]. Ensayé diversos idiomas y *no nos entendimos*. Cuando él habló lo hizo en latín [b]. Junté mis	"Le señalé una *silla* [a]. El hombre *tardó un rato en hablar* [b]. Exhalaba melancolía, como yo ahora [c]" (p. 87).

[18] Los dos narran un encuentro que genera un desconcierto muy grande en los personajes; el encuentro es en la casa y los huéspedes viven solos; los cuatro protagonistas son anónimos, sin embargo, si se consideran sus pensamientos –de identificable índole borgeana–, sus preferencias literarias y sus profesiones, sugieren ser *alter ego* del escritor; en ambos cuentos el tema del infinito aparece representado.

[19] Los fragmentos que presentamos a continuación fueron abreviados para ahorrar espacio. Aconsejamos cotejar ambos textos en paralelo.

ya lejanas memorias de bachiller y me preparé para el diálogo [c]" (p. 66).

4. Apertura del libro al azar; desconcierto ante el libro; tela gastada: ambas telas encierran algo infinito[20]:

"En una de las paredes vi un anaquel. *Abrí un volumen al azar; las letras eran claras e indescifrables y trazadas a mano* [a]. (…) Instintivamente miré los largos y finos dedos del hombre. Éste me dijo:
– *Ahora vas a ver algo que nunca has visto* [b].
Me tendió con cuidado un ejemplar de la Utopía de More, impreso en Basilea en el año 1518 y en el que faltaban hojas y láminas" (p. 68).

"En las paredes había telas rectangulares en las que predominaban los tonos del color amarillo. *No parecían proceder de la misma mano* [d].
– Ésta es mi obra –declaró.
Examiné las telas y me detuve ante la más pequeña, que figuraba o sugería una puesta de sol y que encerraba algo infinito [c]" (p. 71).

"– No sólo vendo biblias. *Puedo mostrarle un libro sagrado que tal vez le interese* [b]. Lo adquirí en los confines de Bikanir. Abrió la valija y lo dejó sobre la mesa. Era un volumen en octavo, *encuadernado en tela* [c]. Sin duda *había pasado por muchas manos* [d]. Lo examiné; su inusitado peso me sorprendió. En el lomo decía Holy Writ y abajo Bombay.
– Será del siglo diecinueve –observé.
– No sé. No lo he sabido nunca –fue la respuesta. *Lo abrí al azar. Los caracteres me eran extraños* [a]" (pp. 87-88).

5. Llanura

"Yo iba por un camino de la *llanura*" (p. 66).

"– Lo adquirí en un pueblo de la *llanura*" (p. 88).

6. El espacio infinito

"Además, todo viaje es espacial. *Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente.*

"– *Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio***.** Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del

[20] El hecho de que ambas telas encierren algo infinito (una, la pintura, la otra, el libro de arena), y que el libro infinito haya sido obtenido en un pueblo de la llanura (ver punto 5), en nuestra opinión, es una de las claves principales para leer en contrapunto los dos cuentos y reflexionar si se trata de dos ficciones continuadas o autónomas. Sugerimos que es un artificio de Borges para introducir al lector curioso, de modo laberíntico, en múltiples y diversas especulaciones.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 120-128

Cuando usted entró en este cuarto estaba ejecutando un viaje espacial" (p. 70).	tiempo" (p. 89).

7. Anonimia

"Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien. – ¿Y cómo se llamaba tu padre? – No se llamaba" (pp. 67-68).	"Era de noche cuando el hombre se fue. No he vuelto a verlo ni sé su nombre" (p. 90).

8. Colofón / Biblioteca Nacional. Tanto la tela como el libro se encuentran allí:

"En mi escritorio de la calle México guardo la tela que alguien pintará, dentro de miles de años, con materiales hoy dispersos en el planeta" (p. 72).	"Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México" (p. 91).

Las infinitas combinaciones posibles que pueden formarse con las letras del alfabeto fueron una teoría de Lucrecio[21] que fascinó a Borges, quien la expuso en sus creaciones más memorables[22]. Según Florio:

> …en su recorrido, Borges avanza hasta el comentario de Cicerón, quien, en su *De natura deorum,* había ironizado sobre esta teoría, con cuya explicación se podría lograr la fortuita composición de una obra literaria, la de Enio –según el ejemplo de Cicerón–, con sólo arrojar una gran cantidad de las 21 letras del alfabeto latino.
>
> (Florio, 2010: 277)

Este procedimiento tuvo sostenida repercusión entre los escritores latinos y griegos, a veces exacerbado hasta límites inauditos, como los de la composición de centones[23]. No es casual que hoy se hable de escritura como lectura de escrituras, modalidad que nos lleva al palimpsesto, procedimiento que se relaciona con el arte combinatorio.

[21] Cf. Lucr. 1.823-826 y Lucr. 2.686-709.
[22] Baste mencionar algunas: "El inmortal" (en *El Aleph,* 1949), "La torre de Babel" (*Ficciones,* 1944), "La cábala", "Avatares de la tortuga" y "Una vindicación de la cábala" (*Discusión,* 1932), y "La Biblioteca Total" (publicado en "Sur", 1939).
[23] Borges conocía a la perfección este género. Lo observamos en la posdata final de "El inmortal", donde inventa a un comentador de centones griegos y de la baja latinidad, Nahum Cordovero, quien atribuye al manuscrito de Joseph Cartaphilus (que es, precisamente, la autobiografía que compone el cuento), interpolaciones de diferentes autores. Sobre el final, escribe: "'Cuando se acerca el fin' escribió Cartaphilus, 'ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras.' *Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros*, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos (Borges, 2009: 655)". Las cursivas son nuestras.

Conclusiones

Tomando como base principios filosóficos de la obra de Lucrecio y su probada recepción en Jorge Luis Borges, es posible pensar que "Utopía de un hombre que está cansado" adhiere al conjunto de textos borgeanos atravesados por la filosofía epicúrea del poeta romano. Creemos haberlo demostrado mediante la identificación y análisis en la obra de varios elementos, entre ellos, la presencia de la teoría atomista, los mundos paralelos, el azar, la situación del hombre y su modo de vida –alejado de las preocupaciones–, ante un universo que avanza, el escepticismo frente a la existencia de la divinidad y el arte combinatorio. Por último, las coincidencias halladas entre las precursoras investigaciones de Florio sobre este tema y nuestro análisis, nos invitan a pensar que, para la crítica literaria latinoamericana, todavía existe un vasto camino por recorrer en el estudio de la obra de Jorge Luis Borges.

Bibliografía

Bailey, C. (ed.) (1947), *Titi Lucreti Cari.* De Rerum Natura *Libri Sex*, 3 vols, Oxford, Oxford University Press.

Borges, J. L. (2009), *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé Editores.

Borges, J. L. (2007), *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé Editores.

Fiol, E. V. (trad.), (1961), *T. Lucrecio Caro.* De la naturaleza, 2 vols, Barcelona, Bosch.

Florio, R. (2010), "Lucrecio y Borges en el encuentro de Borges con Lucrecio", en: *Studi Ispanici* vol. 35, pp. 271-289.

Magariños, A. (trad.) (1950), *Cicerón.* Sueño de Escipión, Madrid, CSIC.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 120-128

El poder de la narración de Acetes en *Metamorfosis* III de Ovidio

Natalia Milovich
UNC
natimilovich@yahoo.com.ar

Introducción

El personaje Acetes aparece en tres instancias del Ciclo tebano de *Metamorfosis* de Ovidio: primero, hacia el final del episodio *Penteo* (Ov. *Met*. 3.574-576), donde Acetes es capturado por los esclavos comandados por el rey de entre el pueblo que se ha reunido para celebrar los ritos báquicos. Luego, en el relato *Los Marineros tirrenos* (Ov. *Met*. 3.577-670), en el cual, a partir del interrogatorio de Penteo, el personaje narra una historia sobre las razones de su culto al dios. Acetes y su tripulación no pertenecen a la Dinastía tebana fundada por Cadmo y su relato tampoco tiene lugar en territorio tebano. Por último, en el comienzo del episodio *Acetes-Muerte de Penteo* (Ov. *Met*. 3.692-700), que presenta la liberación milagrosa de Acetes en Tebas.

Para la configuración de dicho personaje y de los eventos relacionados con él, Ovidio fusiona diferentes versiones de la historia transmitidas por la tragedia y la épica: *Bacantes* de Eurípides y *Penteo* de Pacuvio, y el *Himno Homérico VII a Dioniso*, respectivamente. Las dos tragedias tratan el conflicto entre Penteo y un extranjero (Baco disfrazado en *Bacantes* y un seguidor en *Penteo*), que culmina con el descuartizamiento del rey en manos de las bacantes –entre ellas, su madre Ágave. Por un lado, Ovidio toma el nombre "Acetes" y la estructura del relato de la tragedia romana *Penteo*, según se deduce del resumen de Servio[1]. Por otro, en lugar del diálogo entre Dioniso y Penteo en Eurípides, adapta el *Himno Homérico VII a Dioniso* que presenta el secuestro de Baco por un grupo de piratas tirrenos, dentro del cual únicamente un timonel anónimo se abstiene de cometer *impietas*[2] al caer en la cuenta de que se trata de un dios. El texto de *Metamorfosis* expande el modelo épico y le confiere rasgos dramáticos por medio de

*Beneficiaria de la Beca de Iniciación en la Investigación, otorgada por la Secretaría de Investigación, Ciencia y Técnica (SeCyT), de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

[1] Cf. Serv. *A*. 4.469.

[2] Álvarez - Iglesias (2011: 72-73) indican la recurrencia en *Metamorfosis* de un tema auténticamente romano, la *pietas*, y su contrapartida, *impietas in deos*.

discursos y de una narración vívida de acciones a partir del encuentro conflictivo de la *impietas* de los marineros con una divinidad. A su vez, cede la voz a Acetes, quien combina elementos realistas del ámbito de la navegación con sucesos fantásticos y maravillosos suscitados por el poder del dios. De esta manera, al aludir directa e indirectamente a *Bacantes* y al *Himno Homérico VII a Dioniso* a través del intermediario *Penteo*, el poeta reelabora la historia tradicional mediante la superposición de más de dos versiones[3], la mezcla de géneros y la configuración de Acetes como un narrador interno[4]. Además, el personaje establece una serie de correspondencias con Sinón, el muchacho griego que, en el segundo canto de la *Eneida*, engaña a Príamo con una versión engañosa del artilugio del caballo de madera.

A la luz de tal complejidad genérica y narrativa, nuestra hipótesis plantea que las oraciones parentéticas del narrador primario aparecen en contextos fantásticos que ponen en riesgo la verosimilitud del relato y permiten así sostener la autenticidad de los sucesos presentados por Acetes. En este sentido, el poder de la narración del personaje es análogo a la manifestación del poder de Baco, dado que la epifanía de este es rememorada dentro de un relato que identifica y hace coincidir las intervenciones del narrador primario (el yo poético "Ovidio")[5] con las impresiones subjetivas de Acetes como narrador interno del episodio.

La identidad ambigua y semi-divina de Acetes

En el poema ovidiano Baco es un personaje huidizo; en su lugar, los esclavos de Penteo capturan a otro esclavo[6]:

[3] Al respecto, cf. Keith (2002: 266): "In addition to the name of his helmsman, Ovid has taken over the structure of the Pacuvian play for his 'Pentheus'. He thus indulges in two of his favorite compositional strategies, alluding to his Euripidean model both directly and indirectly through the Pacuvian intermediary, and epicizing material drawn from another literary genre, here tragedy".
[4] Sobre esta categoría narratológica, cf. De Jong (2004: 1-4).
[5] El narrador primario es omnisciente, tiene la perspectiva real u oficial y ejerce un control férreo de la narración. El control autoral y el estatus del narrador como protagonista tornan difusos los límites entre el narrador y el autor histórico (Ovidio), hecho que genera una serie de controversias que sobrepasan los límites de este trabajo. Al respecto, Rosati (2002: 273) detectó las consecuencias de la pretensión de autoridad férrea del narrador de *Metamorfosis* ya en el proemio: "…The external, or primary, narrator of the poem, who renounces epic anonymity and who has an omniscient view, speaks freely [much more so than the narrator of the *Aeneid* of his own era, identifying it with the Augustan age (1.1-4; 200-206) [He] sets up a dialogue with his Roman contemporaries, and includes among his addressees Augustus himself (1.201)...".
[6] Las traducciones del texto de *Metamorfosis* son nuestras.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 129-139

> 'hunc' dixere 'tamen comitem famulumque sacrorum
> cepimus'; et tradunt *manibus post terga* ligatis.
> [sacra dei quondam Tyrrhena gente secutum.]
>
> (Ov. *Met*. 3.574-576)

> Dijeron: "sin embargo hemos capturado a este compañero y siervo de los sacrificios", y entregan con las manos atadas a la espalda a quien, de entre el pueblo tirreno, seguía desde hacía tiempo los rituales sagrados del dios.

El Acetes ovidiano instaura ciertas correspondencias con el joven griego Sinón, enviado ante Príamo en Verg. *A*. 2.53-199 para encubrir el engaño del caballo[7]. La escena forma parte de la historia de la destrucción de Troya que Eneas narra en la corte de Dido. La presentación del muchacho ante el rey es semejante a la de Acetes:

> *Ecce manus* iuuenem interea *post terga* reuinctum
> pastores magno ad regem clamore trahebant
>
> (Verg. *A*. 2.57-58)

> He aquí unos pastores, arrastraban hacia el rey, en medio de un gran clamor, a un joven atado por la espalda.

Ambos personajes capturados (Sinón y Acetes) se dirigen a un rey (Príamo y Penteo, respectivamente) para producir determinados efectos variables según sus intereses mediante un testimonio: los dos, a pesar de provenir de orígenes humildes, dicen haber recibido instrucción paterna; anticipan la tragedia (de Troya, por un lado, y de Penteo, por otro), y se caracterizan a sí mismos como víctimas de personajes abusivos y violentos (Ulises y los marineros, respectivamente).

De igual manera, el modelo euripideo contribuye a la ambigüedad de la identidad del Acetes ovidiano. En *Bacantes*, Dioniso expresa en varias ocasiones su intención de disfrazarse de extranjero (E. *Ba*. 53) y bajo esta forma se deja capturar. Los esclavos traen ante el rey a un "servidor" apresado sin resistencia ni demostración de temor (E. *Ba*. 434) y con las manos atadas por la espalda. Bajo esa apariencia es interrogado por Penteo y luego se libera espontáneamente. Tales correspondencias con

[7] Cf. Anderson (1997: 395): "…The scene is reminiscent of that in *Aen*. 2.57 ff., when shepherds bring Sinon before the Troyans. Sinon tells a destructive lie, whereas Acoetes recounts a story that could, if heeded, save Pentheus…"

las acciones de Dioniso nos llevan a reconsiderar la identidad ambigua y semi-divina del Acetes ovidiano[8].

Una vez finalizada la narración dirigida a Penteo, las cadenas se sueltan espontáneamente y el timonel se esfuma ¿Es Acetes un simple y humilde mortal, o bien es el mismo Baco? Lo cierto es que en *Metamorfosis* la liberación automática resulta ambigua, pues no se sabe de qué fuerza proviene[9]. Dado que no hay suficientes indicios textuales para confirmar que Acetes *es* Baco disfrazado de mortal extranjero, podemos decir que el personaje sustituye el rol del Dioniso euripideo y que se carga de valencias ambiguas. El momento del encuentro cara a cara entre los primos Penteo y Baco se ve demorado, lo que genera tensión y suspenso tanto en el lector como en Penteo. Frente a esa falta de explicación, en *Bacantes*, por el contrario, Dioniso explicita su poder de liberación.

Desde el punto de vista estructural, la ausencia de temor en Acetes determina un efecto cíclico entre estos versos iniciales del episodio que relatan el apresamiento y al interrogatorio (*ille metu vacuus* Ov. *Met*. 3.582) y el final de la narración inserta con la exhortación del dios (…"*excute"…/ "corde metum*… Ov. *Met*. 3.689-690). La caracterización del narrador primario plantea la superioridad de la *pietas* y de la tranquilidad de Acetes, por oposición y jerarquía en relación con la *impietas* del rey iracundo. Así, el relato guía la simpatía del lector hacia el timonel, quien comienza a responder en primera persona y asume, así, la condición de narrador con plena conciencia y responsabilidad narrativa.

La narración inserta

El desplazamiento de la voz del narrador a la de un personaje interno en el plano diegético es una de las estrategias metatextuales recurrentes en *Metamorfosis*[10]. El

[8] Al respecto, Fantham (2004: 43) se pregunta si "was Acoetes a human worshiper or Bacchus himself? He disappears from Ovid's narrative…"

[9] *...et dum crudelia iussae / instrumenta necis ferrumque ignesque parantur, / sponte sua patuisse fores lapsasque lacertis / sponte sua fama est nullo soluente catenas* "…y mientras son dispuestos (los crueles / instrumentos de la muerte ordenada y el hierro y los fuegos, / es fama que *espontáneamente* se abrieron las puertas / y *espontáneamente* cayeron las cadenas de su cuerpo sin que nadie las desatara." (Ov. *Met*. 3.697-700).

[10] En el mundo de *Metamorfosis* abundan los episodios narrados por un personaje interno que asume el rol del narrador. Al respecto, sostiene Rosati, 2002: 271: "Among all the narrative works of classical antiquity, there is probably no other that, like Ovid' *Metamorphoses*, is so clearly concerned with reflecting upon itself, considering its own nature and the context which produced it, and exhibiting the

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 129-139

narrador controla y multiplica de ese modo los distintos niveles del relato: cede la voz a un personaje-narrador interno que, a su vez, reproduce las palabras de otros personajes, lo que resulta en un efecto de *mamushka* o caja china de "relato en el relato". Penteo enuncia las preguntas del interrogatorio en un único acto que permite dar comienzo a un episodio nuevo (*Acetes-los Marineros tirrenos*). La narración de Acetes retoma hechos del pasado bajo la forma de una analepsis[11], en la medida en que el personaje cuenta sucesos anteriores al marco temporal de la historia que motiva su narración (el episodio *Penteo*). Así, su relato inserto mantiene, por un lado, una conexión lógica, causal y temática con la historia anterior, pero, a la vez, se retrotrae al pasado para presentar el *aítion* personal de la conversión religiosa que lo lleva a participar del culto báquico.

Acetes representa entonces, en múltiples aspectos, al poeta y su quehacer poético en *Metamorfosis*[12]: repite y varía el tema de la transgresión visual o *impietas*, puesto que los marineros ven en Baco un botín (*praedam* Ov. *Met*. 3.606; *…praedae tam caeca cupido est* "…tan ciego es el deseo del botín" Ov. *Met*. 3.620) y son caracterizados como prototipos del impiadoso Penteo[13]; expande versiones de la tradición al prolongar la escena del secuestro y de la metamorfosis del *Himno Homérico* y, a partir de ello, pone de relieve la relación intertextual con la tradición; superpone modelos y narra con profundo nivel de detalle; presenta un equilibrio entre realidad y fantasía, mediante datos contrastantes del mundo real de la navegación (detalles precisos del espacio geográfico, de las tareas y funciones de los marineros) y de la

mechanisms of its own functioning (…) Indeed, storytelling is one of the most frequent actions in the world of the poem, involving many characters in the most varied situations".

[11] En su propuesta de un método de análisis del discurso narrativo, Genette (1972: 82-105) define la "analepsis" como una maniobra narrativa que evoca *a posteriori* un acontecimiento anterior y la clasifica dentro de las determinaciones entre el tiempo de la historia (diégesis) y el tiempo del relato.

[12] El relato inserto constituye un modelo en miniatura de los procedimientos auto-referenciales del poema, dado que reduplica solamente algunos de sus aspectos. En términos de Pavlock (2009: 5), se trata de: "…a 'miniature model' mirroring much of the poem's content and illuminating ways by which the narrative operates…".

[13] Al comienzo del episodio *Penteo*, la aposición *contemptor superum* (v. 514) alude explícitamente a la figura virgiliana de Mezencio, aliado de Turno y exiliado por sus crímenes, cuya mención se ubica, además, en la misma posición métrica a comienzo de verso: *contemptor diuum Mezentius…* (Verg. *A*. 7.648); *contemptorque deum Mezentius…* (Verg. *A*. 8.7). Acetes ofrece un breve retrato del marinero Lícabas —personaje prototipo de Mezencio y, por ende, de Penteo (*…Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe* Ov. *Met*. 3.624). Dicho marinero tirreno, que funciona como un prototipo de Mezencio, asume una identidad paralela a la de Penteo y constituye una advertencia y un ejemplo para él. Al igual que Mezencio, Lícabas se instaura como un personaje-tipo de hombre violento exiliado de una ciudad etrusca a causa de sus crímenes (*…furit audacissimus omni / de numero Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe / exilium dira poenam pro caede luebat* "…Se enfurece el más osado de todo/el grupo, Lícabas, quien expulsado de una ciudad etrusca, / pagaba con el exilio el castigo por un cruel asesinato." Ov. *Met*. 3.623-625).

artificialidad de la belleza del mundo natural que reproduce Baco, así como del prodigio de sus transformaciones.

El relato inserto[14] de Acetes comienza con los datos biográficos, la adquisición del arte de la pesca y la navegación; luego sigue con el desvío fortuito a Quíos, el encuentro con un joven de inusual belleza, el secuestro, el motín de la tripulación, la manifestación del poder de Baco que transforma la nave y a los marineros en delfines, y finalmente, la conversión religiosa del personaje.

Acetes se preocupa por el realismo de su relato, de allí la mención de los datos biográficos específicos. Se refiere a la técnica de la pesca como un arte: *ars illi sua census erat; cum traderet artem* "Su arte eran sus bienes. Cuando me transmitió el arte me dijo" (Ov. *Met*. 3.588); *meque ministerio scelerisque artisque remoui* "Y me alejé de la complicidad del crimen y del arte del oficio" (Ov. *Met*. 3.645). A la herencia de la pesca añade, además, la adquisición de la técnica de la navegación:

> mox ego, ne scopulis haererem semper in isdem,
> *addidici* regimen dextra moderante carinae
> flectere et Oleniae sidus pluuiale Capellae
> Taygetenque Hyadasque *oculis* Arctonque notaui
> uentorumque domos et portus puppibus aptos
>
> (Ov. *Met*. 3.592-596)

> En seguida, para no quedar fijo siempre en los mismos escollos, yo aprendí además a llevar la dirección de la nave gobernándola mi mano derecha, y conocí con mis ojos al astro lluvioso de la Cabrita Olenia y Taígete y las Híades y la Osa y las casas de los vientos y los puertos aptos para las naves.

De este modo, Acetes no solo subraya su conocimiento progresivo, sino que incorpora elementos de los primeros libros de *Metamorfosis*[15]. La autorreferencia al libro primero remite directamente a la cosmogonía que expone el narrador primario

[14] Acetes es un narrador interno secundario que informa a Penteo (el destinatario o narratario externo secundario) algo que ha vivido en primera persona (De Jong, 2004: 2).

[15] En esta línea de lectura, la nave colorida (*pictae…carinae* en Ov. *Met*. 3.639), al igual que los vestidos entretejidos de varios colores de Baco (*…pictis intextum uestibus aurum* en Ov. *Met*. 3.556) y el control de la nave por parte de Acetes (*…regimen dextra moderante carinae* en Ov. *Met*. 3.593; *"non tamen hanc sacro uiolari pondere pinum / perpetiar," dixi; "pars hic mihi maxima iuris"* en Ov. *Met*. 3.621-622) podrían considerarse como marcas metaliterarias acerca del control férreo de la voz narrativa del poema polimorfo *Metamorfosis*, en virtud de la analogía tradicional entre la poesía y la navegación. Desde el punto de vista narrativo, el hecho de que Acetes haya conocido las constelaciones le aporta un saber visual que lo prepara para la identificación del dios en un acto de visión intuitiva que contrasta con la ceguera impiadosa de los marineros, de modo que el aprendizaje puede ser entendido como una transformación en el rango del personaje Acetes.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 129-139

(Ov. *Met*. 1.5-75) sobre la base de las doctrinas filosóficas estoicas de Empédocles y de Hesíodo[16]. El Euro se retiró "a las regiones de la Aurora y a los reinos nabateos, y a los de Persia y a las cumbres sometidas por los rayos de la mañana" (Ov. *Met*. 1.61-62); Maya forma parte de la constelación de las siete pléyades (Ov. *Met*. 1.670); la Osa remite al episodio de la arcadia Calisto (Ov. *Met*. 2.496-530), quien, junto a su hijo Arcas, es caracterizada por Júpiter como la Osa Mayor y el Boyero. La Osa también aparece en la escena de la serpiente de Marte (…*geminas qui separat arctos* Ov. *Met*. 3.45). El realismo otorgado por las referencias explícitas a la técnica de la navegación y a la eficacia del timonel es una característica central de los relatos de viajeros, que fusionan elementos extraídos de la cotidianeidad más comprobable con episodios fantásticos procedentes del cuento popular[17].

A lo largo del relato de Acetes, dos oraciones parentéticas del narrador primario permiten subrayar y sostener la autenticidad de sucesos increíblemente fantásticos. La primera oración parentética[18] (*Bacchus enim fuerat*) (Ov. *Met*. 3.630) que intercala el narrador primario en el relato inserto respalda y confirma las impresiones intuitivas que Acetes tuvo a primera vista, es decir, funciona como garante de la veracidad de los enunciados del narrador interno. Acetes introduce abruptamente el nombre del dios del que no estaba totalmente seguro hasta el momento: …*tum denique Bacchus / (Bacchus enim fuerat), ueluti clamore solutus* "…Entonces por fin, Baco / (pues había sido Baco) como si se hubiese disipado por el clamor" (Ov. *Met*. 3.629-630). Pareciera entonces que Baco reacciona, como si el sopor y el vino se hubieran disipado (*ueluti* v. 630). La afirmación es oblicua, en tanto Acetes no afirma que el dios está, de hecho, borracho, inconsciente y adormecido, y que comienza a despabilarse, sino que interpone distancia al referirse de este modo al carácter simulador de la divinidad[19].

[16] Cf. Álvarez - Iglesias (2011).
[17] Para Gómez Espelosín (1994: 8) esta forma de relato aparece en la literatura occidental con la *Odisea* de Homero, en la escena en la que Odiseo narra ante el rey feacio Alcínoo sus aventuras desde la partida de Troya (Hom. *Od*. 9-12). Dicho relato enmarcado instauró el paradigma de un género nuevo que fijó, de ahí en adelante, una serie de pautas literarias. Según Luciano (*Hist*. 1.3), el poema homérico proporcionó una categoría literaria y se convirtió en modelo de toda esta clase de narraciones.
[18] Respecto de las intervenciones parentéticas, Anderson (1997: 22) afirma: "…The poet, then, uses several devices to impress upon his audience that they are witnessing the performance of a consummate actor". Se refiere a los paréntesis como uno de esos recursos destinados a llamar la atención del lector.
[19] El personaje utiliza otras formas del verbo *sentio* referidas a Baco (*redeant…sensus* v. 631; *senserit* v. 651), focalizando internamente en el dios. Se trata de un verbo de percepción física y mental que aparece en el Ciclo tebano en los momentos narrativos clave respecto de la percepción de los personajes: Acteón:

Luego, Acetes narra entonces el momento más álgido y esperado de su narración, la manifestación de la divinidad. Su relato comienza con un juramento de veracidad respaldado, nuevamente, por una intervención parentética del narrador primario:

> per tibi nunc *ipsum (nec enim praesentior illo*
> *est deus)* adiuro, tam me tibi *uera* referre
> quam *ueri* maiora fide
>
> (Ov. *Met*. 3.658-659)[20]

> Yo te juro por aquel mismo (pues ningún dios está más presente / que aquél) que las cosas que yo te cuento, mayores son que / la creencia en su verdad…

Jura incluso por el mismo dios, a diferencia del juramento falaz de los marineros por el mar y por todos los dioses (v. 638). Más aún, la presencia del dios garantiza la verdad de los hechos fantásticos que evoca a continuación. Con tal estrategia, Acetes adjudica a su narración la autoridad garante del dios, a la que se suma la del narrador primario como efecto resultante de la caja china de niveles narrativos. El personaje logra unificar así la veracidad de su historia con la verdad de la divinidad, hecho que Penteo no reconoce, dado que considera al dios un forastero charlatán. Acetes conmemora y expande la epifanía mítica del dios en el *Himno Homérico*; primero, *Liber* transforma la nave y, luego, metamorfosea en delfines a su tripulación. Y a su vez la escena que narra recrea, asimismo, la belleza propia de los parajes "idílicos" que proliferan en el Ciclo tebano de *Metamorfosis*. Acetes hace hincapié en la irrealidad de las imágenes de los felinos (…*simulacraque inania /...iacent*... "…vanas imágenes /…yacen…" Ov. *Met*. 3.668-669) que se muestran al modo de ilusiones ópticas, recostados e inmóviles. Podemos decir que del mismo modo que los dioses han intervenido en la transformación de la carrera poética del narrador del *carmen*

non etiam sentire canum fera facta suorum (v. 248); Juno en referencia a Eco: …*postquam hoc Saturnia / sensit* (v. 365); Narciso: *iste ego sum! sensi, nec me mea fallit imago* (v. 463). En el caso de Baco, este tipo de términos permite marcar, a su vez, la distancia entre mímesis y realidad que el dios cuestiona con su comportamiento.

[20] La palabra clave *praesentia* vuelve a aparecer en el libro cuatro, en el episodio *Perseo*: *mox tamen Acrisium* (*tanta est praesentia ueri) / tam uiolasse deum quam non agnosse nepotem.* "Inmeditamente, sin embargo, Acrisio se arrepiente *(tan grande es la presencia de la verdad)* / tanto de haber violentado al dios, así como de no reconocer a su nieto:" (Ov. *Met*. 4.612-613).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 129-139

perpetuum[21], Baco también cambia el objeto sobre el que se ejerce la técnica de Acetes en un *locus amoenus* que transforma a sus tripulantes.

Al igual que el narrador "Ovidio", Acetes brinda todos los detalles necesarios para la efectividad dramática de la imagen de transformación: focaliza el impacto físico y emocional de la metamorfosis en los hombres y presenta gradualmente cada parte del cuerpo que sufre cambios anatómicos. La descripción visual de los cuerpos metamorfoseados sugiere una misma dinámica del narrador primario en cuanto a los procesos de transformación: *truncoque…/ corpore…* (Ov. *Met*. 3.680-681) remite directamente al "futuro" desmembramiento de Penteo (*trunca…uulnera* Ov. *Met*. 3.724) y señala la vulnerabilidad e indefensión de los transformados.

La excepcionalidad del héroe y la liberación milagrosa

Desde el primer momento, Acetes se distancia de la *transgresión visual* de sus compañeros; señala que Ofeltes, "según piensa" (*utque putat*… v. 606), ha encontrado un botín. No se explica, hasta ese momento de la narración, que se trata de un verdadero dios, cosa que el lector sabe únicamente desde la perspectiva de Acetes.

Tras la manifestación del poder de Baco, del grupo de marineros tirrenos únicamente Acetes permanece a salvo. No sufre una transformación degradante de cambio de especie (de humano a bestia), sino una metamorfosis iniciática a partir de la vivencia del poder divino de Baco. Específicamente, una transformación de índole religiosa y mistérica, en primer lugar, y de liberación del peligro de muerte, en segundo lugar, tanto en el episodio de los marineros como en el de Penteo. En este contexto, la oración parentética del narrador primario *(tot enim ratis illa ferebat)* "(pues tantos transportaba aquella nave)" (Ov. *Met*. 3.687) sugiere la preocupación por la veracidad y no solo apunta, especialmente, a la credibilidad en la recepción del relato, sino que también establece el problema sobre la verdad que Acetes dice proclamar.

[21] Al respecto, es notable que la primera transformación de *Metamorfosis* sea la del poeta mismo en el proemio: *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa) / adspirate meis primaque ad origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen* "Mi intención me lleva a hablar de las formas transformadas en cuerpos nuevos: / dioses, sed favorables a mis comienzos poéticos *(pues vosotros habéis transformado aquellos)* / y desde los primeros orígenes del mundo / hasta mi época entrelazad mi poema perpetuo." (Ov. *Met*. 1.1-4). El poema es nuevo porque los dioses han colocado al poeta en un nuevo curso. En términos genéricos, todos los dioses han intervenido para transformar al poeta elegíaco en poeta épico.

Conclusiones

En definitiva, Acetes es una figura ambivalente que conjuga elementos de autoridad y heroicidad. Se interpone a las intenciones criminales de los marineros y se posiciona como un ayudante del dios; no cede, incluso, en su determinación de no cometer rapiña aun a riesgo de morir. Se trata de una figura humilde y menor para el registro elevado de la tragedia y de la épica, que adquiere, sin embargo, centralidad a partir de su extensa historia de vida, a lo largo de la cual demuestra una jerarquía superior a la del resto de sus compañeros en lo que a la *pietas* se refiere. Tanto Baco como Acetes despiertan simpatía en la audiencia: mantienen un respeto recíproco, logran vencer a los adversarios que los acosan bajo condiciones de extremo peligro, sobreviven y siguen el curso de sus aventuras. No obstante, este episodio desmitifica, a su vez, la Tebaida ovidiana dado que presenta la narración de un humilde servidor extranjero, personaje menor que se interpone al rapto de unos marineros que actúan como piratas, que quieren hacerse de un jovencito borracho que termina manifestándose tardíamente como Baco. Pese a sus orígenes de baja cuna, el poeta de *Metamorfosis* configura al personaje como narrador y protagonista de arraigada *pietas* que sale airoso del castigo divino. De hecho, no es casual que Acetes y Tiresias sean los únicos sobrevivientes en el Ciclo tebano del poema, ambos extranjeros, vinculados con Baco y hostigados por el rey.

La eficacia como narrador y navegante, la jerarquía espiritual y la salvación excepcional delinean el heroísmo del personaje. Sin embargo, tanto él como Penteo fracasan en sus intentos de producir los efectos buscados en la audiencia a la que se dirigen. La narración funciona para el lector como un anticlímax del *furor* de Penteo y de su perdición, en la medida en que alarga el suspenso y deja al descubierto la recepción errónea de aquél. Según la interpretación errónea de Penteo, se trata de un discurso para demorar el momento de la muerte tortuosa, mientras que, más susceptible desde sus orígenes a la transformación, Acetes sigue al dios. Más aún, la manifestación del poder de Baco es análoga al poder de su propia narración, en la medida en que la epifanía divina es rememorada por un relato en el que las intervenciones parentéticas del narrador primario coinciden y se identifican con las impresiones subjetivas del narrador Acetes.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 129-139

Bibliografía

Álvarez, C. - Iglesias, M. R. (1995), *Ovidio*: *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra.

Anderson, W. S. (1997), *Ovid's Metamorphoses: Books I-V*, Norman, University of Oklahoma Press.

Bernabé Pajares, A. (2001), "Himno Homérico VII a Dioniso", en: *Himnos Homéricos – La «Batracomiomaquia»*, Madrid, Gredos.

Calvo, J. L. *et al.* (1982), "Eurípides. *Bacantes*", en *Tragedias III*, Madrid, Gredos.

D' Anna, G. (1967), *M. Pacuuii fragmenta*, Roma.

De Jong, I. J. F. (2004), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative*, vol. 1, Leiden, Brill.

Espinosa Alarcón, A. (trad.) (1981), *Obras (t. 1) - Luciano de Samósata*, Madrid, Gredos.

Fantham, E. (2004), *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press.

Genette, G. (1972), *El discurso del relato - Figuras III*, Barcelona, Lumen.

Gómez Espelosín, F. J. (1994), "Relatos de viaje en La *Odisea*", en: *Indagación: Revista de historia y arte*, vol. 2, pp. 15-34.

Keith, A. M. (2002), "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", en Weiden Boyd, B., (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden - Boston - Köln, Brill, pp. 235-269.

Pavlock, B. (2009), *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, Madison.

Rosati, G. (2002), "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*", en Weiden Boyd, B. (ed.) *Brill's Companion to Ovid*, Leiden - Boston - Köln, Brill, pp. 271-304.

Tarrant, R. J. (2009), *P. Ouidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford, Clarendon Press.

Thilo, G. - Hagen, H. (eds.) (1881-1902), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Comentarii*, 3 vols, Leipzig.

Emociones y locura en *Coéforas* de Esquilo (vv. 1048-1062)

Ariel Alejandro Palomo
Dpto. Humanidades, UNS
ariel2994@hotmail.com

La locura fue ampliamente tematizada durante el período clásico de la antigua Grecia, tanto en el teatro como en la filosofía y los tratados médicos. Y es en Esquilo, particularmente en su *Coéforas* (458 a.C.), que encontramos la primera o una de las primeras escenificaciones dramáticas de la locura (considerando tan solo la tragedia completa, y sin ignorar la datación problemática de *Prometeo encadenado*).

Este estudio gira en torno a una escena específica de *Coéforas*, comprendida entre los versos 1048-1052, y caracterizada por la irrupción en escena de la locura de Orestes en la forma de una alucinación a causa del matricidio. Comenzaremos por señalar que el Coro, a diferencia de Orestes, no ve en la locura una causa divina, y analizaremos cómo ello guarda relación con su identidad ficcional. Pero, además, abordaremos la visión trágica de la locura ligada a las emociones y al órgano de la φρήν.

Ορ. ἆ, ἆ.
δμωαὶ γυναῖκες, αἵδε Γοργόνων δίκην,
φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ᾽ ἂν μείναιμ᾽ ἐγώ.
Χο. τίνες σε δόξαι, φίλτατ᾽ ἀνθρώπων πατρί,
στροβοῦσιν; ἴσχε, μὴ φόβου, νικῶν πολύ.
Ορ. οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί,
σαφῶς γὰρ αἵδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες.
Χο. ποταίνιον γὰρ αἷμα σοι χεροῖν ἔτι·
ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμὸς ἐς φρένας πίτνει.
Ορ. ἄναξ Ἄπολλον, αἵδε πληθύουσι δή,
κἀξ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές.
Χο. εἷς σοὶ καθαρμός· Λοξίας δὲ προσθιγὼν
ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει.
Ορ. ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ᾽, ἐγὼ δ᾽ ὁρῶ.
ἐλαύνομαι δὲ κοὐκέτ᾽ ἂν μείναιμ᾽ ἐγώ.

(A. *Ch.* 1048-1062)[1]

[1] Nos hemos servido de la edición de Page (1972) para este pasaje y los restantes que pertenezcan a Esquilo. Sin embargo, para el v. 1048 hemos preferido la lectura de Murray (1955). Coincidimos con este editor y con Rose (1958: 224) en colocar la puntuación antes del demostrativo por dos motivos. En primer lugar, la invocación δμωαὶ γυναῖκες es utilizada con anterioridad en esta misma obra (A. *Ch.* 84). En segundo lugar, si siguiésemos a

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 140-147

> ORESTES: ¡Ah! ¡Ah! ¡Esclavas! Éstas son como Gorgonas, vestidas de negro y enmarañadas con muchas serpientes. Yo ya no puedo quedarme.
> CORO: ¿Qué imágenes te agitan, el más querido de los hombres para tu padre? ¡Detente! ¡No temas, gran vencedor!
> ORESTES: Para mí no son visiones causadas por estas miserias, pues éstas son claramente las rencorosas perras de mi madre.
> CORO: Ciertamente la sangre aún está fresca para ti en las manos. Desde éstas, en efecto, una perturbación cae en tu mente.
> ORESTES: Señor Apolo, éstas en verdad se multiplican, y de sus ojos derraman sangre despreciable.
> CORO: Para ti hay una sola purificación. Loxias, tocándote, te hará libre de estas miserias.
> ORESTES: Ustedes a éstas no ven, pero yo las veo. Me marcho. Yo ya no puedo quedarme.

Orestes, tras haber asesinado a su madre, exclama ver seres similares a Gorgonas, aunque, por otra parte, el Coro de esclavas niega la realidad de sus visiones. Si un caso de locura sucediese en una sociedad donde las amenazas religiosas son abundantes, la ruptura de una norma debería ser sospechada como la causa de la irrupción de dicha locura, provocada por la influencia externa de una fuerza daimónica o divina que castiga esa ruptura (Parker, 1996: 235). Y, sin embargo, en este pasaje no se menciona a ninguna divinidad como origen de las visiones, a diferencia de la escena de locura de Casandra en *Agamenón*:

> Χο. καί τίς σε κακοφρονῶν τίθη-
> σι δαίμων ὑπερβαρὴς ἐμπίτνων
> μελίζειν πάθη γοερὰ θανατοφόρα.
>
> (A. *Ag.* 1174-1176)

> CORO: Y alguna pesadísima deidad maldispuesta, atacándote, te hace cantar un padecimiento lamentable y mortal...

¿Cómo es posible que las coéforas no vea una intervención divina en la locura de Orestes? Gould (2001: 388) indica que el Coro trae al mundo ficcional de la tragedia griega una experiencia alternativa a la del héroe, y que sus respuestas a la acción dramática son las "colectivas" y "marginales" de un grupo, entendiendo la marginalidad como de carácter social, que priva de autoridad a la voz del Coro en cuanto personaje de ficción. Entonces, la voz del Coro no es ni la del poeta ni la de la ciudad, sino la de la experiencia de ese grupo o comunidad específico. A su vez, este autor indica que el Coro trágico responde a la acción trayéndola dentro del círculo de su propia experiencia (2001: 398). Es necesario, por lo tanto,

Page (el cual coloca la puntuación luego del demostrativo), se daría a entender que Orestes confunde al Coro con las Erinias, pero aun así mantiene un diálogo con ellas, lo cual carecería de sentido.

detenerse sobre la cuestión de la identidad coral antes de abordar la cuestión de la locura, puesto que ambas se determinan entre sí.

Creemos que la identidad coral de esta obra se debe, en parte, a una necesidad estructural de la trilogía en cuestión. Ésta se inicia con un drama centrado en un problema que abarca a la ciudad en su conjunto, seguida por uno centrado en un hogar específico, mientras que la última pieza se centra en un individuo. Por lo tanto, cada tragedia tiene su Coro que acompaña este movimiento estructural que va desde lo público a lo más privado. Así, en *Agamenón* tenemos un Coro compuesto por ancianos argivos preocupado por el bienestar de la ciudad; en *Coéforas*, un grupo de mujeres preocupadas por el bienestar de un hogar; y en *Euménides*, unas diosas vengativas que buscan destruir a un individuo.

Foley (2003: 15), al respecto, señala que los Coros femeninos en Esquilo se caracterizan por la desobediencia a la autoridad, y más aún si dichos Coros están compuestos por personajes marginales como esclavas o extranjeras, dado que la actitud de desobediencia le sería negada a un Coro de nativas. Y, en efecto, el Coro de esta tragedia está compuesto por mujeres que son esclavas y, a su vez, extranjeras, lo cual signa para ellas una triple marginalidad social dentro del espacio ficcional. Contrariamente a lo que podría esperarse, este grupo es solidario con la causa de los hijos de Agamenón, quien, al fin y al cabo, las raptó de su ciudad natal en Troya. Usualmente, los Coros femeninos se centran en cuestiones domésticas que son de interés para el grupo o para la protagonista, con quien guardan lazos de simpatía o amistad (cf. Foley, 2003: 20). Y es precisamente esta marginalidad signada por la esclavitud la que le permite al Coro simpatizar con Electra y Orestes, pues ellos son también personajes marginales dentro del espacio ficcional del drama[2].

Sin embargo, la marginalidad social no es suficiente para explicar por qué el Coro complota contra la pareja de tiranos que gobierna Argos. Belfiore (2000: 122) marca que las figuras dramáticas se definen a sí mismas en relación con sus φίλοι, y que constantemente hablan e interactúan en términos de φιλία. Las coéforas se definen a sí mismas como ἐχθραί de Clitemnestra. La autora también observa que las esposas, si bien no suelen ser parientes de sangre, son una parte integral del hogar, y, por lo tanto, guardan un lazo de φιλία con los esposos (2000: 5). Esta misma afirmación vale para las esclavas domésticas, pues son parte de esa οἰκία. Clitemnestra, al haber asesinado a su marido, ha roto el lazo de φιλία que la unía al hogar de Agamenón, transformándose así en ἐχθρά para las esclavas.

[2] Electra se define a sí misma como una esclava (A. *Ch.* 135) al igual que Orestes (A. *Ch*. 915).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 140-147

Sin embargo, la voz del Coro no está exenta de falibilidad. Este personaje puede ser incapaz de comprender correctamente la acción dramática que atestigua, dado que habla desde su propia experiencia y no es capaz de salir de ella (Gould, 2001: 398). Volvemos, pues, aquí a nuestra cuestión inicial, es decir, por qué las coéforas niegan la presencia de las Erinias en escena. Ellas no conciben que Orestes esté bajo el ataque de las diosas[3] porque, quizás, consideran que madre e hijo no están unidos por un lazo de φιλία sanguínea[4]. Por ello creemos que el Coro recurre necesariamente a otro tipo de razonamiento para explicar la locura de Orestes.

Una aproximación a la "fisiología de las emociones" puede auxiliarnos en la respuesta que buscamos. Thalmann (1986: 491), siguiendo a Sansone, había indicado que las funciones características de la φρήν son la cognición, la intelección, el habla, y también la profecía. Sullivan (1997: 63) añade que este órgano también está asociado con la memoria y el comportamiento moral, y que se encuentra en una relación armónica con el individuo, definiendo su carácter. Y es éste el órgano que aparece siempre ligado a los casos de locura en la tragedia, asumiendo la forma de un temblor, una golpiza, una confusión, una enfermedad, o una pérdida de la φρήν (Padel, 1992: 23). En Esquilo se trata de un órgano sólido, "normalmente" inmóvil pero vulnerable a la influencia externa, y que puede ser dañado por lo que ingresa a través de la vista y la audición, y también herido por las emociones. Los griegos creían que los arrebatos internos significaban pasión y enfermedad, y, por lo tanto, el movimiento era un signo de algo malo, mientras que el balance interno era signo de algo sano (Padel, 1992: 67).

En nuestro pasaje, este órgano es afectado por un ταραγμός (perturbación), el cual genera las visiones de Orestes según el Coro. Stanford (1983: 27), remitiendo sobre todo a las fuentes filosóficas de la Antigüedad, define al ταραγμός como el resultado de un estrés emocional; recuerda que, de acuerdo con Platón (Pl. *Lg*. 632a) éste se genera del terror o la ira, en tanto, según Aristóteles (Arist. *Rh*. 1328a), el terror es un ταραγμός causado por la visualización de un evento destructivo en el futuro cercano.

Hipócrates explica científicamente la relación que sostienen las emociones con la perturbación de la φρήν en un pasaje de su tratado *Sobre la enfermedad sagrada*:

> […] οὐδὲ οἶδα ἔγωγε τίνα δύναμιν ἔχουσιν αἱ φρένες ὥστε νοεῖν τε καὶ φρονεῖν, πλὴν εἴ τι ὤνθρωπος ὑπερχαρείη ἐξ ἀδοκήτου ἢ ἀνιηθείη, πηδῶσι καὶ

[3] El deber de las Erinias es castigar a aquellos que dañan a los φίλοι. Cf. *Eu*. 210; 513-14; 270-71; 545-48; 604-5; 354-59.
[4] Cf. *Eu.* 605-606, 658-661.

> ἅλσιν παρέχουσιν […] ἀνάγκη δὲ καὶ ἀνιώμενον φρίσσειν τε τὸ σῶμα καὶ συντείνεσθαι, καὶ ὑπερχαίροντα τὸ αὐτὸ τοῦτο πάσχειν· ὅτι ἡ καρδίη αἰσθάνεταί τε μάλιστα καὶ αἱ φρένες.
>
> (Hp. *Morb. Sacr.* 20.3-8, 24-27)[5]

> Ni yo mismo sé qué poder tienen las φρένες para inteligir y pensar, excepto que si un hombre se alegra excesivamente o se angustia inesperadamente, palpitan y dan saltos [...] Es inevitable que el cuerpo apenado tiemble y se tensione, y que lo mismo le suceda cuando se alegra, pues el corazón y las φρένες sienten en mayor grado.

Con respecto a lo último, Thalmann (1986: 506) propone en su fisiología de las tragedias de Esquilo el siguiente sistema tripartito: θυμός-καρδία-φρήν (con obvio predominio de φρήν en *Coéforas*[6]). El θυμός es el primer órgano en esta cadena, el cual siente las emociones de manera inmediata e irreflexiva. Éste comunica las emociones al corazón (καρδία), que reacciona palpitando o girando. Por último, desde el corazón, la emoción afecta a la mente (φρήν). A su juicio, lo importante a observar en esta fisiología es en qué medida la φρήν es afectada por las emociones.

Al respecto, *Coéforas* nos ofrece el ejemplo de Electra, cuyo análisis nos permitirá comprender mejor el caso de Orestes que atañe a este trabajo. Electra, al ver el cabello de su hermano sobre la tumba de su padre, dice que una "ola de bilis le llegó al corazón" (κἀμοὶ προσέστη καρδίᾳ κλυδώνιον / χολῆς, vv. 183-84)[7], tras lo cual exclama que "se presenta el dolor y la destrucción de la mente" (πάρεστι δ' ὠδὶς καὶ φρενῶν καταφθορά, v. 211). Esta reacción emocional culmina con la presencia de ὠδίς, palabra utilizada para señalar el dolor del parto (Dumortier, 1935: 28), afectando a la mente de Electra de manera destructiva. *Coéforas* también nos brinda un ejemplo que involucra a la emoción de la alegría. Orestes, tras reencontrarse con su hermana, le dice: "¡Vuelve en ti! No pierdas la cabeza de alegría" (ἔνδον γενοῦ, χαρᾷ δὲ μὴ' κπλαγῇς φρένας, v. 233).

Las emociones tienen también un efecto nocivo sobre la mente de Orestes. Podríamos decir que su locura se inicia en el último episodio de la obra, momento en el que éste sale a escena tras haber asesinado a su madre. Entonces, el Coro dice respecto de él:

> Χο. αἰαῖ αἰαῖ μελέων ἔργων·
> στυγερῷ θανάτῳ διεπράχθης.

[5] Nos hemos servido de la edición de Alsina (1962) para este pasaje y los restantes de Hipócrates. La traducción es nuestra.
[6] Si bien en *Coéforas* no figura el vocablo θυμός, consideramos, siguiendo a Thalmann, que éste puede ser directamente sustituido por el nombre de la emoción que lo afecta.
[7] Si bien la bilis se origina del hígado, Thalmann (1986: 504) admite que el θυμός puede ser reemplazado por el hígado en esta fisiología, dependiendo del caso en cuestión.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 140-147

αἰαῖ, αἰαῖ,
μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.

(A. *Ch.* 1006-1009)

CORO: ¡Ay ay ay de las obras miserables! Te fuiste con muerte horrible. ¡Ay ay ay! Y el padecimiento eclosiona en el que permanece.

El Coro menciona aquí al πάθος, definido por Aristóteles como una acción destructiva o dolorosa (Arist. *Po.* 1452b). Y, precisamente, esto mismo es lo que expresa Orestes a continuación (A. *Ch.*, vv. 1016-1017): Ορ. ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, / ἄζηλα νίκης τήσδ' ἔχων μιάσματα ("Me duelen las obras, el padecimiento y toda la estirpe, teniendo la mancha inenvidiable de esta victoria"). Y tan solo siete versos más adelante, él agrega:

Ορ. (…) φέρουσι γὰρ νικώμενον
φρένες δύσαρκτοι, πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος
ᾄδειν ἑτοῖμος ἠδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ.
ἕως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω (…)

(A. *Ch*. 1023-1025)

ORESTES: (…) pues la mente ingobernable me lleva vencido, y el terror está pronto a cantar y bailar por rencor contra el corazón. Y mientras aún estoy cuerdo, declaro que (…)

Orestes ha asesinado a una φίλη, y, por lo tanto, sabe que ha de sufrir el castigo de las Erinias. Por ese motivo, él es capaz de presentirlas y aterrorizarse de antemano. Por otra parte, Thalmann (1986: 503) demuestra que el terror en este pasaje surge del θυμός de Orestes (aunque no se menciona el término), haciendo que su corazón "cante" y "baile", doblegando así su mente por dicha emoción[8].

Por todo lo visto anteriormente, podemos afirmar que las emociones son capaces de producir síntomas asociados a la locura. Esto último nos permite abordar el problema de la δόξα de Orestes. Este vocablo aparece tan solo ocho veces en las obras conservadas de Esquilo, y remite a la fama (φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην / ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ; *Pers*.,vv. 27-28), a las opiniones (εἴτ' οὖν κομίζειν δόξα νικήσει φίλων; *Ch.*, v. 683) y a las apariencias oníricas (οὐ δόξαν ἂν λάκοιμι βριζούσης φρενός; *Ag*., v. 275). La δόξα puede surgir de una mente embotada por el sueño, pero también puede surgir de una emoción:

[8] Una imagen similar encontramos en *Prometeo encadenado*, cuando Ío siente la picadura del tábano y exclama que "el corazón patea por terror a la mente" (κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει, v. 880), y también en *Euménides*, cuando Apolo le dice a Orestes que "el terror no te venza la mente" (μὴ φόβος σε νικάτω φρένας, v. 88).

Ορ. Αὐτὸν μὲν οὖν ὁρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ,
κουρὰν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχὸς
ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς
ἀνεπτερώθης κἀδόκεις ὁρᾶν ἐμέ.

(A. *Ch.* 225-228)

ORESTES: Incluso viéndome me desconoces, y habiendo visto este bucle cortado como ofrenda, y habiendo seguido mis huellas, tomaste vuelo e imaginabas verme.

Las emociones que abrumaban a Electra habían afectado su capacidad de razonamiento, haciendo que su pensamiento "tomase vuelo" (ἀναπτερόω) y que, por lo tanto, imaginase (δοκέω) ver algo que en efecto no veía. Por lo tanto, y regresando al pasaje inicial de este trabajo, resulta factible que el Coro catalogue a las visiones de Orestes como δόξαι, habiendo visto el terror que lo dominaba (μὴ φόβου, v. 1052).

Por lo contemplado anteriormente, podemos afirmar que emociones como el dolor, la alegría y el terror pueden ser agentes de desorden de la φρήν, la cual es concebida en el imaginario griego como un órgano inherentemente estable, pero que, como concluye Sullivan (1997: 60), se ve constantemente amenazada por impresiones o fuerzas externas que caen sobre ella, o la atacan, golpean o patean, como las emociones o los dioses, alterando su estabilidad y dañando la capacidad del razonamiento, generando así fenómenos asociados a la locura en la Atenas clásica.

Hay, por lo tanto, en la visión esquilea, elementos de la locura vinculados a una visión arcaica que ve en el mundo potencias daimónicas amenazantes e invasoras conjugándose con explicaciones que, como las de la ciencia hipocrática, ven en las emociones un hecho perturbador explicativo del origen del trastorno.

Bibliografía

Alsina, J. (ed.) (2001), *Hipócrates: Tratados Médicos*, Barcelona, Anthropos.

Belfiore, E. (2000), *Murder Among Friends: Violation of* Philia *in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.

Dumortier, J. (1935), *Le vocabulaire médicale d'Eschyle et les écrits hippocratique*, Paris, Les Belles Lettres.

Foley, H. (2003), "Choral Identity in Greek Tragedy", en: *CPh*, vol. 98, pp. 1-30.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 140-147

Garvie, A. F. (ed.) (2002) [1986], *Aeschylus. Choephori*, Oxford, Oxford University Press.

Gould, J. (2001), *Myth, Ritual Memory, and Exchange: Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford, Oxford University Press.

Murray, G. (1955) [1937], *Aeschyli Septem quae Supersunt Tragoedias*, Oxford, Clarendon Press.

Padel, R. (1992), *In and Out of the Mind: Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, Princeton University Press.

Page, D. (ed.) (1972), *Aeschyli Septem quae Supersunt Tragoedias*, Oxford, Oxford University Press.

Parker, R. (1996) [1983], *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press.

Rose, H. (1958), *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, vols. 1 y 2, Amsterdam, N.V. Noord-Hollandesche Uitgevers.

Stanford, W. (1983), *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*, London, Routledge & Kegan Paul.

Sullivan, S. (1997), *Aeschylus' Use of Psychological Terminology: Traditional and New*, Quebec, McGill-Queen's University Press.

Thalmann, W. (1986), "Aeschylus's physiology of the emotions", en: *AJPh*, vol. 107, n°. 4, pp. 489-511.

Biografía de Séneca en *Vida y costumbres de los viejos filósofos*

Alicia Esther Ramadori
Dpto. Humanidades, UNS
alicia.ramadori@uns.edu.ar

Vida y costumbres de los viejos filósofos es una traducción castellana del siglo XV de la compilación latina *De vita et moribus philosophorum*, que Walter Burley compuso hacia 1340, probablemente en el entorno aviñonés. La colección de Burley tuvo una amplia difusión confirmada por los cientos de manuscritos de la redacción latina y por las numerosas traducciones realizadas a lo largo de toda Europa. Fue compuesta a partir de la recopilación de vidas de filósofos antiguos de Diógenes Laercio (siglo III), pero se completó con las obras de otros autores que incluyen "desde Valerio Máximo y sus *Dichos y hechos memorables*, hasta San Agustín, San Isidoro, San Jerónimo, San Ildefonso, sin olvidar otros autores más próximos a su tiempo como Juan de Gales (*Compendiloquium* y *Breviloquium*), Vicente de Beauvais (*Speculum historiale*), Juan de Salisbury (*Policraticus*) o Gerardo de Cremona (*Almagesto*)", según la enumeración de sus fuentes que realiza Marta Haro Cortés (2003: 147).

Por su parte, *Vida y costumbres de los viejos filósofos* integra el conjunto de colecciones de sentencias españolas que tuvieron auge en el siglo XV como resultado de la confluencia de tradiciones populares y letradas, imbuidas estas últimas de los nacientes ideales del humanismo. En este siglo es particularmente importante la simbiosis que se entabla entre traducción y composición literaria para la creación de nuevas obras que resignifican prácticas intertexuales compartidas. Mientras que perduran modos de traducir que resultan en verdaderas paráfrasis por la adaptación e interpretación de las fuentes, también surgen en los círculos humanistas nuevos criterios que propugnan la fidelidad al original como principio fundamental. En este contexto podemos afirmar que en esta versión en lengua castellana de la compilación de Burley predomina una intención de trasladar con exactitud el original latino. Si bien el concepto de fidelidad mantiene una significación peculiar durante la Edad Media, pues "la fidelidad se dirige al sentido (*sententia*) antes que a la letra (*verba*)" (Carmona, 1999: 158) y se siguen determinados procedimientos retóricos que adaptan el texto a las nuevas condiciones de recepción, en este caso se observa un cierto rigor en la traslación lingüística más propio de la práctica filológica de los humanistas. Aunque debemos recordar las especiales dificultades que se presentan al momento de evaluar la fidelidad de las traducciones medievales cuando en la mayoría de los casos no se puede

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 148-155

identificar los originales que se traducen. Así sucede con *Vida y costumbres*, porque no conocemos los originales latinos que se tradujeron en los tres manuscritos del siglo XV que conservan esta versión castellana. Dos de los manuscritos (H: ms. 39 del fondo San Román de la Real Academia de la Historia y P: ms. 561 de la Biblioteca de Palacio) están integrados además, por opúsculos latinos correspondientes a Aristóteles, Homero medieval, Cicerón, Séneca; en consonancia con una tendencia de hacer converger la filosofía griega con el saber romano. (Gómez Redondo, 2001: 2114). El tercer códice (E: ms. H-III-I de El Escorial) incluye obras de procedencia árabe, que fueron romanceadas en el siglo XIII pero perduraron en copias tardías del siglo XV. En particular, el texto de Burley comparte con *Bocados de oro* características compositivas, en cuanto ambos recopilan relatos biográficos y sentencias de los filósofos a modo de compendio de saber enciclopédico y con una finalidad ejemplar (Haro Cortés, 2003: 150). Los tres códices materializan la conexión de la compilación castellana con distintas corrientes sapienciales, pero además, esta traducción constituye un anuncio de las nuevas tendencias recuperadoras del mundo clásico que trabajosamente se abren camino en la Castilla de principios del siglo XV (Ramadori, 2016: 159-167).

Séneca fue uno de los filósofos latinos que mayor trascendencia alcanzó en España desde la temprana Edad Media: pronto se convirtió en un moralista al que se atribuyeron diversas recopilaciones de proverbios, mientras que traslaciones de sus obras se incorporaban en florilegios castellanos de sentencias. En esta oportunidad, describimos la biografía de Séneca incluida en la traducción castellana de *Vida y costumbres*, en correspondencia con la historia textual que durante el Medioevo se configuró sobre la vida del filósofo latino. Los paradigmas tradicionales, basados en la noción de autoridad y el modelo de la compilación, en este caso se combinan con criterios humanistas para incorporar procedimientos compositivos de las biografías clásicas y mostrar una nueva valoración del saber.

Estructura de la biografía de Séneca y relación con fuentes latinas

La biografía de Séneca en la versión castellana *Vida y costumbres de los viejos filósofos* –según se reproduce en las dos ediciones modernas a cargo de Knust (1886) y de Crosas (2002) que, a su vez, se basan en dos manuscritos distintos: Ms. Esc. h.III.1 y Ms. 39 del fondo San Román de la Real Academia de la Historia, respectivamente– puede ordenarse en cinco apartados.

1. Presentación del filósofo como sabio de origen cordobés, discípulo de Socion o Seción estoico, tío del poeta Lucano, que vivió en tiempo de Nerón de quien fue maestro. Se

introduce así la figura de Séneca a partir de exiguos datos históricos, que fueron los conocidos y difundidos en los siglos medievales.

2. Relación con San Pablo, según la leyenda medieval que refiere la amistad entre ambos. Da cuenta del falso intercambio epistolar entre ambos personajes, que forma parte de los apócrifos senequistas, frecuentemente conservados en la Edad Media en mayor proporción que las composiciones auténticas. En el siglo IV la leyenda de la amistad entre Séneca y San Pablo abrió perspectivas nuevas a la valoración de Séneca y se sumó a la afinidad entablada entre el pensamiento estoico, con el que Séneca se asocia, y la literatura cristiana de los Apologetas y Padres de la Iglesia. La correspondencia epistolar falsificada entre Séneca y San Pablo llevó a Jerónimo a incluir al filósofo latino en un catálogo de autores cristianos. La breve noticia con que introduce su mención constituye la fuente más importante de los datos sobre Séneca que circularon en la Edad Media, según destaca Blüher (1983: 24-29). Puede observarse la correspondencia entre el primer apartado de *Vida y costumbres* y la siguiente cita de San Jerónimo (*Vir*. *ill*. 12, *PL* 23, c.629):

> Lucius Annaeus Seneca Cordubensis, Sotiones stoici discipulus, et patruus Lucani poetae, continentissimae vitae fuit, quem non ponerem in catalogo Sanctorum, nisi me illae Espistolae provocarent, quae leguntur a plurimis, Pauli ad Senecam, et Senecae ad Paulum. In quibus cum esset Neronis magister, et illius temporis potentissimus, optare se dicit, ejus esse loci apud suos, cujus sit Paulus apud Christianos. Hic ante biennium quam Petrus et Paulus coronarentur martyrio, a Nerone interfectus est.
>
> (Blüher, 1983: 26)

3. Alabanza de Séneca, que destaca primeramente sus cualidades intelectuales centrándose en la estimación de la memoria que el mismo Séneca realiza en el libro de las *Declamaciones*, mediante la mención de una anécdota juvenil como testimonio probatorio de su excepcionalidad. El libro citado también pertenece a los textos atribuidos apócrifamente a Séneca pues, en realidad, es un extracto de las *Controversiae* (I, Pr.2-3) del padre de Séneca, cuyas obras no fueron separadas de las del hijo durante el período medieval (Blüher, 1983: 69). Luego de este autoelogio, se incluye una valoración moral sobre su "muy continente vida" que se apoya en la autoridad de San Jerónimo, quien lo puso en el "catálogo de los santos" a causa del intercambio epistolar entre Séneca y San Pablo. Esta alusión a Jerónimo está en directa relación con el fragmento latino citado arriba.

4. Muerte, referida escuetamente con la indicación del momento de su ejecución, luego de dos años del martirio de San Pedro y San Pablo ordenado por Nerón. Por el contrario, en la impresión latina editada por Knust se detallan las circunstancias de la muerte

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 148-155

de Séneca a partir de la anterior mención de Nerón: se la describe como un suicidio impuesto por Nerón en represalia por las injurias recibidas en la niñez cuando fue su preceptor.

> Ipse enim Nero, quadam die respiciens Senecam et verbera que sibi in puericia intulerat ad memoriam reducens, infremuit ac tanquam iniuriarum ulcionem expetere de illo cupiens, sed tanquam preceptori deferens precepit ut quod vellet mortis genus sibi eligeret. Ipse autem quasi suave mortis genus arbitrans in balneo mori, incisionem vene utriusque brachii elegit.
>
> (Knust, 1886: 360)

En el *Speculum historiale* (ca. 1254), Vicente de Beauvais configuró una biografía de Séneca a partir de la compilación de los escasos datos que se conocían de él en la Edad Media, si bien expresiones lacónicas sobre la muerte de Séneca y el mandato de Nerón se encuentran, por ejemplo, en Suetonio (Suet. *Ner*. 35): "(Nero)… Senecam praeceptorem ad necem compulit" (Bluher, 1983: 76). Así a la información proveniente de San Jerónimo, Vicente de Beauvais incorpora una glosa a la *Consolatio philosophiae* de Boecio para interpretar la muerte de Séneca como un acto de venganza de Nerón.

> Seneca magister Neronis fuit, qui notas adinuenit. Factus autem Nero imperator fingebat se quasi magistrum timeret uelut in pueritia. Vnde nacta occasione mandauit ei, ut sibi genus mortis eligeret. Ille se cibo potuque satians balneum ingressus uenam utriusque brachii incide fecit et de anulo uenenum bibens interiit.
>
> (Blüher, 1983: 77, n. 59)

Esta versión de la glosa de Boecio –transcripta del libro de Blüher– difiere levemente de la usada por Vicente de Beauvais, quien explica la muerte de Séneca como un acto de venganza por los golpes de férula que, como discípulo, había recibido de Séneca. Vicente de Beauvais también recoge otras noticias conservadas en la *Historia scholastica* de Petrus Comestor, en la apócrifa *Passio Petri et Paulo* y en pasajes de la *Civitas Dei* de San Agustín (Blüher, 1983: 76-77).

En la biografía del texto latino de Walter Burley, se incorpora además, la explicación etimológica del nombre al presentarlo como un presagio de la muerte: *Unde et quodam presagio recte vocatum est nomen eius Seneca, id est: se necans* (Knust, 1886: 360). La misma derivación del nombre se registra en el capítulo correspondiente del *Compendiloquium de vita et dictis illustrium philosophorum* de Johannes Wallensis o Juan de Gales, predicador franciscano del siglo XIII, posterior a Vicente de Beauvais (Blüher, 1983: 77).

5. Enumeración de los libros que escribió, entre los que intercalan obras auténticas y apócrifos. La versión latina impresa añade una breve reflexión final a propósito del libro *De*

remediis fortuitorum malorum ad Gallionem o *De los remedios de los casos fortuitos a Galio*, con un índice de contenido. Esta lista perfecciona la de Vicente de Beauvais y, por otra parte, Burley también añade las palabras elogiosas sobre la memoria de Séneca y la cita de las *Controversiae* del padre de Séneca a las que ya hicimos referencia (Blüher, 1983: 78 n. 61).

La comparación de la organización compositiva de la biografía de Séneca en la versión castellana y en la impresión latina que edita Knust (1886) muestra la fidelidad con que se ha realizado la traslación a la lengua romance de este capítulo. Fundamentalmente, solo notamos la supresión de fragmentos breves que, incluso, pueden deberse al original latino de Burley que haya utilizado el anónimo traductor castellano.

Comparación con *Bocados de oro*

La conjunción de biografías y dichos de los filósofos antiguos en *Vida y costumbres* lleva a la comparación con un texto semejante perteneciente a la literatura sapiencial hispánica de procedencia oriental: *Bocados de oro*. Esta colección de sentencias atribuidas a autores clásicos, pero que se remonta a originales árabes, tiene un importante número de capítulos compuestos según una estructura bipartita: una sección introductoria sobre las vidas y retratos de los sabios, por un lado, y la compilación de sentencias atribuidas a estos mismos sabios, por otro. La parte de la vida en los capítulos de *Bocados* se organiza según el esquema de las biografías alejandrinas, que se colocaban como introducción en las ediciones de textos poéticos y escolares. El relato de la vida de los autores sigue un orden temático que puede ser sintetizado en cuatro términos extraídos de unos versos de Ausonio, quien observó acerca de Suetonio que había narrado: los nombres, las hazañas, la vida y la muerte de los Césares (Ramadori, 2001: 83-91).

En el caso de *Vidas y costumbres* también se comprueba esta disposición temática procedente de las biografías clásicas, aunque no se sigue el mismo orden. Así la explicación etimológica del nombre de Séneca no aparece al inicio sino que está referida en el apartado de la muerte. Al igual que las hazañas, constituidas en las biografías alejandrinas por los escritos y labor intelectual de los personajes, aquí aparecen bajo la forma de listado de libros senequistas que se ubican en el final de la biografía, después del relato de la muerte. La sección de la vida –que desarrollaba el carácter del sabio a través de hechos vitales representativos– se desdobla en la referencia a la amistad de Séneca con San Pablo, para mostrar sus vínculos con el cristianismo, y en la exaltación de sus cualidades intelectuales y

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 148-155

morales. Teniendo en cuenta este aspecto, se percibe la intención de presentar la figura de Séneca como un modelo ético, reforzando la continuidad de paradigmas compartidos con *Bocados*.

Sin embargo, existe una diferencia primordial con *Bocados*: mientras esta colección del siglo XIII pone el énfasis en las sentencias recopiladas, *Vida y costumbres* privilegia las biografías de los sabios pues interesa diseñar una historia del saber que resalte la formación y cualidades intelectuales de los individuos por sobre su calidad de modelos éticos. Frente a las extensas series de sentencias yuxtapuestas de *Bocados* que constituyen las enseñanzas morales atribuidas a los sabios de la tradición antigua, pero que responden a concepciones medievales de la sabiduría, *Vida y costumbres* intenta ser una suma enciclopédica de la cultura y el conocimiento a través de los principales protagonistas que han forjado la historia de la intelectualidad (Haro Cortés, 2003: 147).

La obra de Séneca en la Edad Media

La particularidad de la biografía de Séneca en la colección de *Vida y costumbres de los viejos filósofos* radica en la ausencia de la compilación de sentencias y citas atribuidas al filósofo. Estas parecen haber sido reemplazadas por el enlistado de sus libros.

> Escrivio Seneca muy elegante mente los libros que se siguen. Fiso un libro de metros y prosa el qual es llamado ludo (de la muerte de) Claudi(o). Fiso otro libro de beneficios y fiso dos libros de clemencia a Nero y fiso otro libro de moribus, otro libro de los rremedios de los casos fortuitos a Galio, otro libro de inmatura morte y de las questiones naturales ocho libros, de las declamaciones nueve libros, de las sentencias de los diversos oradores un libro. Iten de las tragedias dies, iten las epístolas a Paulo. De la yra. De la tranquilidad del animo. De los proverbios. De (la providencia). De las artes liberales. De las quatro virtudes. De vida beata. De matrimonio. De terremoto. Contra supersticiones. De consolacion a Marchia. Iten otro de consolatine a Helbia, su madre. Iten las epístolas a Lucillo.
>
> (Knust, 1886: 361-363)

Karl Blüher (1983) ubica en el siglo XIII el inicio de la recepción de Séneca en España, en el espacio espiritual configurado por la literatura político-moral en el que se entrecruzan corrientes arábigo-orientales y latino-europeas. La difusión de la obra de Séneca se produjo en los mismos centros culturales de las cortes y sedes arzobispales en que se transmitieron las colecciones sapienciales con las que se relaciona la compilación de Burley. A fines del siglo XIII se conocen las *Epistulae ad Lucilium*, *De clementia*, *De beneficiis*, *Naturales Quaestiones*, aunque en esta época ya alcanzan mayor popularidad los tratados

apócrifos, tales como *Formula vitae honesta* (atribuida a Martín de Braga), *De remediis fortuitorum*, *Liber de moribus, De legalibus institutis* y *Proverbia Senecae*. Estas compilaciones apócrifas, si bien pueden tener una base de citas senequistas, se configuran primordialmente con añadidos de otras fuentes. Su amplia propagación fue fundamental para la imagen medieval de Séneca como autor de sentencias y aforismos.

Así pues, el *corpus* de obras de Séneca se cohesiona y adquiere identidad en la Edad Media con la conjunción de textos auténticos y apócrifos. Se recogen bajo el nombre del filósofo latino textos de distintas procedencias y categorías que constituyen un variado repertorio de tratados originales y anónimos atribuidos a Séneca, compilaciones y florilegios, los cuales pueden agruparse en:

1. Obras auténticas: *De beneficiis, De clementia, Epistulae ad Lucilium* (en general solo 1-88), *Naturales Quaestionis* y los tratados *De vita beata*, *De brevitate vitae*, *De providentia*, *De constantia sapientis*, *De tranquilitate animi*, *De otio*, *De ira* y *De consolatione ad Martiam, ad Helviam* y *ad Polibium*.
2. Obras apócrifas: *De remediis fortuitorum*, *De septem liberalibus artibus*, *De quattuor virtutibus*, *De moribus*, *De legalibus institutis*, *De copia verborum*, *De declamationibus*, *Proverbia* y *Epistulae Senecae ad Paulum et Pauli ad Senecam* (Ramadori, 2017: 265-287).

Si confrontamos esta clasificación con el catálogo de los libros de Séneca que se incluye en la biografía de *Vida y costumbres*, veremos que aquí no solo aparecen textos auténticos y apócrifos sino que se mencionan otros no conservados. De esta manera, se valora la producción intelectual del filósofo por sobre su función como autor de proverbios morales.

En síntesis, detenernos en la presencia de Séneca en *Vida y costumbres de los viejos filósofos* permitió mostrar distintos procesos de (re)escritura que se dan en el siglo XV, período de tránsito de la Edad Media hacia el Humanismo moderno. Partimos de la cuestión de la práctica traductora y la creación literaria que involucra textos latinos y versiones castellanas, para trazar la historia textual de la biografía de Séneca en la Edad Media y ubicar en ella a esta composición particular. También establecimos la relación entre la biografía y las obras senequistas transmitidas durante el período medieval que permite percibir la estima de sus condiciones intelectuales. Asimismo destacamos la recuperación de paradigmas compositivos procedentes de las biografías clásicas que testimonia *Vida y costumbres*, en consonancia con la nueva valoración de los filósofos antiguos por parte de los círculos ilustrados castellanos. De este modo, al aprecio que sintieron los hombres medievales por Séneca como moralista y autor de sentencias, se suman los ideales del saber humanista.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 148-155

Bibliografía

Blüher, K. (1983), *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos.

Carmona, F. (1999), "Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media", en: Paredes, J. - Muñoz Raya, E. (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, pp. 153-166.

Crosas, F. (ed.) (2002), *Vida y costumbres de los viejos filósofos. La traducción castellana cuatrocentista del De vita et moribus philosophorum, atribuido a Walter Burley*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert.

Gómez Redondo, F. (2001), *Historia de la prosa medieval castellana, Tomo III: Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra.

Haro Cortés, M. (2003), *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Knust, H. (ed.) (1886), *Gualteri Burlaei Liber de vita et moribus philosophorum, mit einer altspanischen Uebersetzung der Eskurialbibliothek*, Tübingen, Gedruckt für den Litterarischen Verein in Stuttgart.

Ramadori, A. (2001), *Literatura sapiencial hispánica del siglo XIII*, Bahía Blanca, Ediuns.

Ramadori, A. (2015), "Traducciones castellanas de Séneca en el siglo XV. A propósito de *Floresta de Philosophos*", en: *Actas VI Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Cecilia Borel*, Bahía Blanca (en edición).

Ramadori, A. (2016), "*Bias contra Fortuna* del Marqués de Santillana y la traducción castellana de *De vita et moribus philosphorum* de Walter Burley", en: Funes, L. (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur, Sección I. Literatura Medieval*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 159-167.

Ramadori, A. (2017), "Traducción y composición literaria en *Floresta de philosophos*", en: Amor, L. *et. al.* (eds.), *Qui auques recoillir viaut, en tel leu sa semence espande, qui fruit a cent doble li rande… Estudios literarios en honor a María Silvia Delpy*, Buenos Aires, IMHICIHU, pp. 265-287.

Modulaciones del didactismo en *Pinocho* de Carlo Collodi

María Belén Randazzo
Dpto. Humanidades, UNS
belen.randazzo@uns.edu.ar

Introducción

Las aventuras de Pinocho es una historia atemporal, que le valió al italiano Carlo Collodi un éxito sin parangón. Pinocho[1] sigue siendo aún hoy un ícono, un personaje "que ha quedado como sustantivo-adjetivo-nombre, ejemplo aleccionador" (Pacheco, 2000: s/n), que nos sigue enseñando con sus aventuras que, si mentimos, nos crece la nariz. Como todo clásico, *Pinocho* sigue suscitando nuevas apropiaciones, lecturas y ecos, ninguno de ellos concluyente. Este trabajo, apenas una lectura más, pretende hacer aportes en torno a una perspectiva poco estudiada de la obra.

Proponemos como hipótesis que *Pinocho*, novela publicada a fines del siglo XIX, retoma dispositivos propios de la literatura didáctica medieval. Esta intencionalidad aleccionadora y pedagógica atraviesa un nuevo momento de auge en los textos infantiles decimonónicos, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿pedagogía para quiénes? El destinatario privilegiado del texto hay que pensarlo a partir de su protagonista: el muñeco Pinocho es hijo de un humilde carpintero, que debe vender su saco en pleno invierno, para poder comprarle un abecedario. La identificación apunta a los niños de los sectores sociales más bajos, que deben ser educados dentro del ideario hegemónico burgués. La obra se vale de recursos de una tradición didáctica iniciada siglos atrás, para contribuir a una educación para el trabajo dirigida específicamente a los sectores proletarios.

Desde su publicación en formato libro en 1883[2] hasta la actualidad, *Pinocho* ha tenido cientos de traducciones. García del Toro señala que su éxito en los distintos países se debe fundamentalmente a la adaptación[3]. La autora mapea la trayectoria del viaje de *Pinocho* a España a partir de su tardía primera traducción, publicada en 1912 por la editorial madrileña Saturnino Calleja. Nosotros analizaremos la traducción que ofrece la Editorial Codex, en su

[1] Pinocho es el nombre de su protagonista, que otorgará luego el nombre abreviado a la obra.
[2] Entre 1881 y 1883, *Storia di un Burattino* y su segunda parte *Le avventure di Pinocchio* aparecían por entregas en el *Giornale per i bambini* (García del Toro, 2013: 3).
[3] Definida por la autora como el "proceso de asimilación del personaje por parte de las culturas receptoras" (García del Toro, 2013: 291).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 156-165

edición de *Pinocho* de 1965, impresa en Madrid[4], no contemplada en la cronología de García del Toro. Esta omisión podría deberse a que en la edición no se observan procedimientos de adaptación significativos[5]. El texto se pretende una traducción fiel, "transparente" del original[6]. No obstante, nuestro estudio presupone un cotejo de la mencionada traducción con la edición crítica en italiano realizada por Ornella Castellani (1983) en el centenario de la publicación de *Pinocho*, para la Fondazione Nazionale Carlo Collodi[7].

Dos constantes didácticas en *Pinocho*

Desde sus fuentes medievales, la literatura didáctica constituye una corriente amplia, común a toda Europa, en la que confluyen formatos textuales variados. El didactismo se relaciona con la finalidad pragmática que motiva la producción de este heterogéneo conjunto de textos[8], y se manifiesta en una serie de constantes. En *Pinocho* es posible trazar la continuidad de al menos dos de ellas: la aparición de animales parlantes propios de la fábula, forma narrativa que, según Zumthor, se puede incluir en la categoría de *exemplum* (Zumthor en Lacarra, 1979)[9]; y la recurrencia del discurso proverbial, que desde fines del Medioevo es recogido en colecciones escritas a cargo de hombres cultos, del ámbito nobiliario o eclesiástico.

1. Presencia y función de los animales

Pinocho transcurre en un universo maravilloso en que los muñecos caminan, piensan y hablan, y cobran vida por acción de hadas. La historia avanza a partir de una constante

[4] Todas las citas tanto del *Prefacio* como del cuerpo de la novela se realizan desde esta edición, consignada en la bibliografía. En las citas se indica entre paréntesis solo el número de página. En los pasajes en que se observan casos de adaptación del texto en italiano se citarán ambas fuentes para su cotejo.

[5] A tal punto parece llegar el deseo de equivalencia con el original italiano, que nunca se menciona el nombre del responsable de la traducción que se ofrece en la edición.

[6] En el *Prefacio*, de hecho, nos encontramos con la siguiente declaración: "Esta edición, versión íntegra del texto italiano original, pretende llevar a los lectores un reflejo fiel del espíritu del autor" (p. 4).

[7] El análisis en paralelo nos permite advertir qué rasgos respecto de la hipótesis planteada provienen del texto original, y cuáles son producto de la traducción de la obra y las adaptaciones implicadas en este proceso. En principio es necesario precisar que, en líneas generales, la traducción de Editorial Codex conserva en su mayoría los rasgos de estilo, sin incurrir de forma recurrente y sostenida en lo que García del Toro denomina "españolización" (García del Toro, 2013: 292), a excepción de algunos fragmentos que oportunamente retomaremos. Asimismo, se respeta rigurosamente el argumento de la obra original, pues no tiene lugar ninguna de las modificaciones argumentales sustanciales que García del Toro observa en otras ediciones españolas del siglo XX.

[8] Entre los que se incluyen, por mencionar solo algunos, los espejos de príncipe –textos en los que se produce la inserción de relatos breves denominados genéricamente *exemplum*– y los tratados de castigos o consejos.

[9] De acuerdo con Zumthor, la denominación *exemplum* incluye a las formas narrativas breves que, aunque resulten dispares en su forma u origen, comparten rasgos comunes, tales como la brevedad, la unidad de lo narrado, el carácter cerrado y el didactismo implícito. Siguiendo estos postulados, Lacarra concluye que la característica distintiva del género es su sentido paradigmático y condicionado por un contexto. Cf. Lacarra (1979: 40).

interacción entre el mundo humano y el animal. Analizaremos dos personajes animales con funciones antitéticas en el desarrollo de la historia[10]: el Grillo-parlante, representante de la conciencia adulta que intenta llevar a Pinocho por el camino de la obediencia y la responsabilidad; y el personaje doble del Gato y la Zorra, dos embaucadores que, con engaños y artimañas, se aprovechan de la ingenuidad de Pinocho para obtener beneficios en perjuicio del muñeco.

El Grillo-parlante aparece en el capítulo V, "La historia de Pinocho con el Grillo-Parlante, donde se ve que los niños malos se enfadan cuando los corrige quien sabe más que ellos"[11]. Es un animal muy viejo que espera a Pinocho en su habitación al volver de una travesura, y afirma vivir allí hace más de cien años. El muñeco, soberbio y caprichoso, lo expulsa, pero el Grillo, asentando prontamente su función moralizante, se rehúsa a irse antes de decirle "una gran verdad" (p. 24), que consiste en una advertencia sobre las consecuencias negativas que sufren los niños rebeldes.

La disposición espacial descripta por el narrador refuerza la función del animal, pues el grillo alecciona a Pinocho desde lo alto de una pared. Esta posición se corresponde con su superioridad espiritual, que intenta poner al servicio de la educación de Pinocho. Ante la impertinencia y la desfachatez del muñeco, el grillo le da otro consejo: tiene que estudiar para no ser "un grandísimo burro" (p. 24) o aprender un oficio para ganarse el pan honradamente y no transformarse en un vagabundo. Pero Pinocho, que según el grillo, tiene la "cabeza de madera" (p. 25), se enfurece y le arroja un martillo que le quiebra la cabeza[12].

El narrador asigna en el título del capítulo los roles desplegados en el episodio: Pinocho, en su condición de "niño malo", desconoce los fundamentos básicos de la existencia que lo harán convertirse en una persona de bien[13]. La función del grillo es íntegramente moralizante[14]: representa la vejez y la sabiduría, es el interlocutor adulto que porta el sentido común en el que Pinocho debe educarse, la voz del saber autorizado contra la que el niño

[10] Que narra ni más ni menos que el proceso de crecimiento y enculturación del muñeco.
[11] En el capítulo previo, Pinocho ha desobedecido a su anciano padre Gepetto y se ha escapado corriendo, travesura que termina con Gepetto encarcelado y Pinocho regresando solo a su casa.
[12] Aunque en su primera aparición es asesinado por Pinocho, el Grillo-parlante reaparece sucesivamente en forma de sombra, "con una voz muy débil, que parecía venir del más allá" (p. 64). Las apariciones siempre ocurren en momentos en que Pinocho está por cometer un error o una travesura: por ejemplo, cuando el muñeco se dirige en medio de la noche al Campo de los Milagros, víctima del engaño de la Zorra y el Gato. En este caso, el narrador retoma la clásica metáfora visual que asocia sabiduría o bondad con luz: "vio sobre el tronco de un árbol un animalito, que relucía con una luz pálida y opaca, como una mariposa dentro de una lámpara de porcelana transparente" (p. 64).
[13] Ante todo debe respetar a sus mayores, estudiar y dignificarse a través del trabajo, valores todos propios de las sociedades burguesas occidentales del siglo XIX.
[14] Esta tarea de educar en valores también es cumplida por el Hada Azul, que a lo largo del texto se va posicionando en un rol maternal, con la intención de educar a Pinocho para que se transforme en un niño bueno y obediente.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 156-165

necesita disputar para aprender luego la lección, como ocurre instantes más tarde. El muñeco, solo en la casa sin su padre, siente hambre y no encuentra ningún alimento. Recién en ese momento, desesperado, puede reconocer que el grillo tenía razón y que la rebelión contra Gepetto solo le ha traído malas consecuencias.

A esta función edificante se opone la del Gato y la Zorra, pareja igualmente fundamental en el proceso de crecimiento del muñeco. En el capítulo XII[15], aparecen presentándose como dos compañeros de desgracia: una zorra coja y un gato ciego. Pero como el título anticipa, el lector descubre pronto que estos dos animales son mentirosos y estafadores, pues cuando Pinocho menciona poseer unas monedas, la Zorra alarga la pata encogida y el Gato abre los ojos de par en par.

Los embaucadores logran persuadir a Pinocho de ir con ellos al País de los Bobos, bajo la promesa de que, plantando sus monedas en el Campo de los Milagros, crecerá un árbol cargado de cequíes de oro[16]. La ingenuidad y holgazanería de Pinocho lo conducen a creer en la multiplicación mágica del dinero.

En la representación de ambos animales se puede ver la continuidad de una tradición que se encuentra desarrollada en la literatura medieval. El historiador Robert Fossier (2008) señala que el gato es concebido, desde el medioevo, como un animal traicionero y engañoso, debido a su naturaleza independiente e indómita. Testimonios de esta concepción son los dichos populares recogidos en los refraneros de la época[17]. El corolario de esta concepción es la asociación medieval del gato con el Diablo (Armijo, 1995).

La zorra es otro animal cuya forma toma el diablo en la literatura medieval, pues el imaginario les atribuye a ambos características comunes, como el instinto predatorio y la habilidad para el engaño. Este animal protagoniza distintas fábulas clásicas[18] retomadas en textos medievales españoles de la tradición didáctica. Acaso la más conocida sea la fábula de la zorra y el cuervo, recogida en el enxemplo V del *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*[19] y en el "enxiemplo de la raposa e del cuervo" (estrofas 1437-1444) del *Libro de buen amor.* La línea argumental es común y se estructura en torno de la habilidad del zorro

[15] "El titiritero Comefuego regala a Pinocho cinco monedas de oro para que se las lleve a papá Gepetto; pero Pinocho se deja embaucar por la zorra y el gato, y se va con ellos".
[16] Esta interacción es presenciada por un mirlo, que interrumpe el diálogo para advertirle a Pinocho que se cuide de las malas compañías, pero el ave es rápidamente devorada por el gato, para impedir que se desbarate su engaño.
[17] Como los proverbios "Buen amjgo es el gato, si non rascunnase" y "Echad vos a dormir et espulgar vos ha el gato", compilados en *Seniloquium o Refranes que dizen los viejos*.
[18] Las mismas han sido atribuidas inicialmente a Esopo y puestas por escrito por eruditos de la época clásica como Fedro y por autores de la escolástica como Anglicus.
[19] En adelante *ECL*.

para engañar a los demás, tal como lo indica la moraleja en *ECL*: "Qui te alaba con lo que non es en ti / sabe que quiere levar lo que has de ti" (Don Juan Manuel, 1998: 46)[20].

La sucinta reseña de la trayectoria de estos animales en la literatura medieval nos permite confirmar que Collodi se vale de esta nutrida tradición de simbolismo animal para construir al personaje compuesto por la Zorra y el Gato que, honrando el imaginario tradicional, engañan a Pinocho y lo llevan por el camino del ocio[21].

En síntesis, podemos clasificar a los animales parlantes del relato en dos tipos: en primer lugar, aquellos que cumplen una función moralizante, cuya tarea es educar al muñeco en las buenas costumbres. Suelen ser aves o insectos, asociados espacialmente a la altura, que representa su superioridad moral, o a la luz, símbolo de su bondad y sabiduría[22].

Por otra parte, tenemos a aquellos animales que funcionan como contraejemplos de mala conducta e inmoralidad: buscan perjudicar a Pinocho y conducirlo hacia una vida de relajo y vicio. La Zorra y el Gato, personajes antimodélicos por antonomasia, sufrirán un castigo por su modo de vida licencioso, reforzando así la enseñanza en la que el texto insiste desde el inicio poniéndola en boca de varios personajes.

2. Presencia y función del discurso proverbial

La segunda constante de la literatura didáctica que analizaremos es la incorporación de proverbios. En *Pinocho* se incluyen refranes[23], que, como expresiones que condensan la sabiduría empírica del hombre común, son una unidad propicia para vehiculizar la función didáctica. Los refranes se asocian íntimamente a la vejez como etapa de transmisión de conocimiento a las generaciones jóvenes.

Lo curioso es que, si en *Pinocho* la sabiduría adulta se revela en el discurso de Gepetto y luego se replica en las voces de distintos animales, de los cuatro refranes que hemos podido registrar, solo uno lo dice Gepetto, y los otros tres, Pinocho.

[20] Ambas obras recogen también la fábula esópica de la zorra que se hizo la muerta, que nos muestra a una zorra que es víctima de su instinto, pues queda atrapada en una aldea por haber estado robando gallinas toda la noche, y finalmente logra huir antes de que un médico la asesine para extirparle el corazón.
[21] Pues ambos animales atribuyen sus propias dolencias –la ceguera y la cojera– al "tonto vicio de estudiar" (p. 58).
[22] El personaje principal en esta línea es indudablemente el Grillo-Parlante, aunque abundan en el texto los animales que comportan la función de aconsejar, algunos de ellos son: el mirlo; un conjunto de animales médicos compuesto por una lechuza, un cuervo y un grillo-parlante, que aparece para auxiliar a Pinocho por orden del Hada, tras haber sido colgado de una encina por la Zorra y el Gato; un papagayo; una luciérnaga que reprende a Pinocho por intentar apropiarse de lo que no le pertenece; y un palomo que lo alecciona sobre no ser pretencioso con los alimentos cuando se tiene hambre, reforzando una lección que ya le había dado Gepetto previamente.
[23] Una caracterización breve del refrán no puede dejar de señalar que se trata de una forma discursiva que se caracteriza por su origen oral tradicional, su naturaleza empírica que conserva la sabiduría popular, y su carácter de norma consuetudinaria (Bizzarri, 2004).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 156-165

El primero aparece en las páginas iniciales, cuando Pinocho le pide a su padre un vestido para ir a la escuela. El pobre Gepetto cuenta solo con recursos para hacerle un humilde trajecito de papel. Pinocho, sorprendido por su aspecto con el traje nuevo, exclama muy ufano: "¡Parezco un verdadero señor!" (p. 38), y su padre lo alecciona: "Desde luego (…), porque, no lo olvides, no es el traje lo que hace al señor, sino el traje limpio" (p. 38). El refrán es una traducción literal del texto italiano, y parece ser una reformulación del conocido y aún utilizado proverbio hispánico "El hábito no hace al monje". A través del mismo, Gepetto le transmite a su hijo una enseñanza fundamental: no hay que juzgar a las personas por su apariencia ni por su riqueza, pues lo que verdaderamente importa es la honradez.

Al acercarnos al final de la historia, llega el momento en que Pinocho aprenderá las lecciones en las que tanto han insistido su padre, el Grillo-parlante y el Hada Azul. El reencuentro definitivo entre padre e hijo tiene lugar en el estómago de un gigantesco Tiburón que los ha devorado a ambos. A partir de este momento, Pinocho asume el liderazgo de la situación y, "muy seguro de sus actos" (p. 189), logra sacar a su anciano padre del vientre del Tiburón y conducirlo hacia la costa.

Al llegar a tierra, Pinocho y Gepetto se encuentran con dos mendigos que resultan ser la Zorra y el Gato. Ambos animales aparecen aquí cumpliendo el merecido castigo: el Gato está verdaderamente ciego, y la Zorra, por necesidad, ha tenido que vender hasta la cola. El narrador, categórico y condenatorio, sentencia: "Así son las cosas" (p. 191). Los embaucadores reciben su merecido, culminando así con su función antimodélica. Al suplicarle ayuda a Pinocho, este les responde: "Si sois pobres, os lo merecéis. Acordaos del proverbio que dice: «Dinero robado, nunca da fruto»" (p. 191). Luego: "¡Adiós, mascaritas! Acordaos del refrán: «Tanto va el cántaro a la fuente, que al fin se rompe»" (pp. 191-192). Y por último: "Acordaos del proverbio que dice: «Quien roba el abrigo de su prójimo, suele morir sin camisa»" (p. 192). El primer y el tercer proverbio son traducciones literales de los que figuran en el texto original, e insisten en una lección fundamental: robar solo acarrea consecuencias indeseables. Con el segundo proverbio, Pinocho parece querer decirles que, de tanto mentir, sus mentiras se han hecho realidad en perjuicio de ellos mismos. Lo significativo es que ese segundo refrán difiere del que aparece en el texto italiano: "La farina del diavolo va tutta in crusca"[24] (Collodi, 1983: 89). Se trata de uno de los pocos casos de adaptación en el proceso de traducción, que puede deberse a dos motivos: o el equivalente en español del refrán estaba en desuso para la época en que se hace la traducción, por lo cual el

[24] La traducción literal es: "La harina del diablo va toda en el salvado".

ignoto traductor decidió reemplazarlo por un refrán vigente de significado similar, o bien se trataba de un refrán de circulación regional, más acotada, sin equivalente en lengua española. Esta última parece la explicación más probable, pues en ningún repertorio del refranero español se registra este proverbio ni posibles variantes. Su sentido sí es bastante similar al del refrán que lo sustituye: apunta a enseñar que todo aquello obtenido en forma deshonesta finalmente se vuelve contra la propia persona.

El discurso proverbial, asociado originalmente a la esfera adulta, aparece en boca de un muñeco que ya ha aprendido las lecciones de comportamiento y civilidad y los valores morales que a lo largo de la historia sucesivos personajes intentan inculcarle. Paradójicamente, ahora que abandona el mundo de la niñez para incorporarse al mundo del trabajo y para asumir la responsabilidad de ser el sostén económico de su anciano padre, es por fin recompensado por el Hada Azul con la gracia más ansiada: convertirse en un niño de carne y hueso.

Conclusiones

Luego de esta mirada en retrospectiva para pensar la inserción de la novela de Collodi en una tradición que tiene su apogeo en el medioevo, es preciso restituir la obra a su contemporaneidad. El siglo XIX o "el siglo de descubrimiento del niño" (Pacheco, 2000: s/n), trae consigo la consolidación de la literatura infantil en Europa, que se delinea como un tipo de discurso que puede tener una finalidad didáctica, pero que debe responder a una pretensión estética. Hasta este momento, todos los textos destinados a niños tienden solo al utilitarismo pedagógico[25].

Aunque no sabemos si Collodi se propuso deliberadamente que *Pinocho* fuera un texto pedagógico, sí sabemos que este oficio no le era desconocido al autor, que desde hacía tiempo se dedicaba a escribir libros escolares protagonizados por un personaje llamado Gianettino, "para enseñar la geografía de Italia y describir, de manera didáctica y moralista, la vida de los escolares del país" (Vasco, s/f). De modo que, a propósito de *Pinocho*, acompañamos a Pacheco cuando se pregunta:

> ¿Sucumbe Collodi a la tentación del mensaje y la moraleja? Cuando le reprochan el final de la edición florentina del '83, en la que Pinocho exclama "¡Qué cómico

[25] El siglo XIX nos trae, según Rodari, a los grandes escritores que, poniendo entre paréntesis el afán pedagógico, le hablan directamente a la imaginación infantil: Julio Verne, Collodi, Andersen, Stevenson, y, por supuesto, Lewis Carroll (Rodari, 2004).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 156-165

> resultaba cuando era un muñeco! ¡Estoy encantado de haberme convertido en un buen chico!" Responde: "Será, pero no recuerdo haber acabado de ese modo".
> Pero ni Carlo Collodi ni Edmundo De Amicis logran sustraerse del espíritu que reina en la Italia que "tras el logro de su independencia busca consolidar la formación del ciudadano y se inclinó a una literatura infantil basada en preceptos y ejemplos. La solidaridad con los desheredados se evidenció en *Corazón*" y el deseo de inculcar obediencia y disciplina en *Pinocho*.
> Y Collodi es ciudadano de esos tiempos de cambios
>
> (Pacheco, 2000: s/n)

Nos quedamos con esta observación final: no existe un escritor ahistórico. Lo admite también Rodari cuando señala: "Ninguno de esos escritores está exento de la ideología porque cada uno de ellos es hijo de su propio tiempo y nadie puede crecer, actuar, crear al margen de las corrientes de los grandes conflictos históricos y sociales" (Rodari, 2004: s/n). Los textos didácticos surgen de las demandas históricas: en el Medioevo su propósito es educar a los jóvenes príncipes; en la Italia del siglo XIX, es necesario utilizar todos los instrumentos posibles para consolidar la formación ciudadana tras el prolongado proceso político-económico denominado Reunificación Italiana, que fue apoyado por la burguesía mercantil e industrial de distintas regiones, y tuvo como resultado el empobrecimiento de los sectores proletarios.

El hijo de esa clase proletaria empobrecida resulta ser el destinatario privilegiado de textos como *Pinocho*, ese es el niño que la escuela debe educar para el trabajo y para el acostumbramiento a la pobreza[26]. A la luz de esta necesidad histórica se explica la presencia de la tradición narrativa didáctica medieval en la obra. Su revitalización y actualización es tan irrefutable como la apelación a la imaginación del niño: ¿Hay magia? Sí, pero funciona dentro de una lógica retributiva. Para los personajes contraejemplares, la magia es punitiva, como lo vemos en el triste y merecido final de la Zorra y el Gato, herederos de la tradición fabulística y ejemplar. La moraleja está allí, implícita, escrita en el destino de cada personaje[27].

[26] Abundan los episodios en que es tematizada la pobreza como forma de vida. Por mencionar solo algunos: en el capítulo VII, Gepetto enseña a su hijo a no desperdiciar comida cuando se tiene hambre y no sobran los alimentos; en el capítulo siguiente, vende su viejo abrigo a pesar del frío para poder comprarle a Pinocho un abecedario; en el capítulo XII, el muñeco le cuenta al titiritero Comefuego que el oficio de su padre es "el de pobre" (p. 57); en el capítulo XXIV, Pinocho llega a la Isla de las "industriosas abejas" y, al ver a todos trabajando, recuerda una lección que le ha querido enseñar su padre: "Los verdaderos pobres, en este mundo, son aquellos que, por razones de edad o enfermedad, se encuentran imposibilitados de ganarse el pan con el sudor de su frente. Todos los demás tienen la obligación de trabajar. Y, si no trabajan y pasan hambre, peor para ellos" (pp. 116-118).

[27] Recordemos también el caso de Mecha, el amigo de Pinocho, que se convierte en burro por no querer estudiar, y muere de cansancio tras años de trabajo en una granja.

El mismo Pinocho reúne las dos dimensiones de la ejemplaridad: en su proceso de crecimiento aprende a enfrentarse a su propio carácter. Es, inicialmente, el contraejemplo de todo aquello que está mal en un niño: holgazanear, mentir, desobedecer. Mientras los "buenos"[28] intentan educarlo, otros buscan desviarlo de la norma[29]. Su crecimiento personal lo lleva a dimensionar las consecuencias perjudiciales de actuar bajo el impulsado del instinto y el deseo. Al final, el muñeco se erige como modelo positivo. Sobre esto señala Lacarra:

> En su origen, el término *exemplum* abarca una pluralidad de significados que gira en torno a dos conceptos fundamentales: modelo y testimonio. En su primera acepción, designa al autor de una conducta ejemplar o la acción en sí, para terminar aludiendo a la narración de ese hecho. Cada sociedad se fijará unos modelos dignos de imitación que serán propuestos, sobre todo a los jóvenes, por lo que el término incide claramente dentro de la educación.
>
> (Lacarra, 1979: 42)

Luego del periplo de crecimiento, Pinocho se transforma simbólica y literalmente: en primer lugar, en un modelo que, para la sociedad italiana del momento, es digno de imitación: el niño que estudia contribuye al ingreso económico de la familia y obedece a sus padres adaptándose a las normas y valores sociales establecidos. La apropiación y utilización del discurso proverbial confirma y refuerza esta primera transformación. La segunda se relaciona con la función retributiva de la magia: aquellos que aprenden y se adaptan a la moralidad adulta de la sociedad burguesa, reciben una recompensa, y así Pinocho es transformado por el Hada Azul en un niño real, cuando el muñeco comprende que no es posible vivir simplemente del juego, sino que su deber de buen hijo es estudiar y trabajar. La trama didáctica, voluntaria o no, aparece límpida. Al incesante acervo de discursos críticos, es posible agregar unas palabras: *Pinocho* es heredero de una tradición medieval que cobra nueva actualidad en el ocaso del siglo XIX, y se constituye así en una proyección moderna del relato ejemplar.

Bibliografía

Armijo, C. (1995), "El mal en la literatura medieval: el *Libro de los gatos*", en: Aurelio González *et al.* (eds.), *Palabra e Imagen en la Edad Media (Actas de la IV Jornadas Medievales)*, México, UNAM, pp. 239-246.

[28] Gepetto, el Hada Azul, el Grillo-parlante, etc..
[29] La Zorra y el Gato, los compañeros que en vez de estudiar quieren ir al teatro de títeres, su amigo Mecha.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 156-165

Bizzarri, H. (2004), *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 28.

Blecua, A. (ed.) (2003), *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.

Cantalapiedra, F. - J. Moreno (eds.) (2006), *Seniloquium o los refranes que dizen los viejos*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, Colección Parnaseo, 3.

Castellani, O. (ed.) (1983), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un buratino*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi.

Collodi, C. (1965), *Pinocho.* Trad. no identificado, Madrid, Editorial Codex.

Fossier, R. (2008), *Gente de la Edad Media*, España, Taurus.

García del Toro, C. (2013), "Los viajes de *Pinocchio*. Sus primeras aventuras en España", en: *Sendebar*, nº 24, pp. 291-306.

Henríquez Ureña, P. (ed.) (1998), *Don Juan Manuel. Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, Barcelona, Losada.

Lacarra, M. J. (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Dpto. de Literatura de la Universidad de Zaragoza.

Pacheco, G. (2000), "Pinocho, el leño que habla", en: *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 29. [En línea].
http://www.imaginaria.com.ar/02/9/pinocho.htm [Consulta: 15/3/2017]

Rodari, G. (2004), "La imaginación en la literatura infantil", en: *Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, nº 125. [En línea].
http://www.imaginaria.com.ar/12/5/rodari2.htm [Consulta: 15/3/2017]

Vasco, I. (s/f), "Las aventuras de Pinocho. Historia de la mentira más larga del mundo", en: *Fundación Cuatro Gatos*. [En línea].
http://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_188.pdf [Consulta: 15/3/2017]

El himno a los Dioscuros en el tercer estásimo de *Helena* de Eurípides

Marcela Ristorto
UNR
mristor@gmail.com

El objetivo de este trabajo es analizar la relevancia que posee para la comprensión de *Helena* el himno κλητικός a los Dioscuros en el tercer estásimo (vv. 1451-1511), himno en el que se solicita la presencia y la ayuda de los hermanos divinos de la heroína. Si bien solo los vv. 1495-1511 constituyen el himno, todo el canto coral puede leerse como un poema προπεμπικόν (Mantziou, 1981: 57 s.), puesto que con esta oda las coreutas se despiden de la heroína deseándole un feliz retorno.

Himno a los Dioscuros en el tercer estásimo (vv. 1495-1551)[1]

Esta oda puede ser considerada como un discurso προπεμπικόν[2], por medio del que se desea un buen viaje de los protagonistas, que concluye con un himno κλητικός en honor a los Dioscuros, quienes no solo deben garantizar el regreso sino también deben ayudar a su hermana a recuperar su buena reputación (Mantziou, 1981: 57s.).

En la primera estrofa (vv. 1451-1464)[3] encontramos el primer rasgo de un texto προπεμπικόν, el apóstrofe a la nave[4] en la que viajarán Helena y Menelao. Además, en esta oda, el corifeo (χοραγός) se imagina a sí mismo como jefe del coro de los delfines, animales que, desde el *Himno homérico VII a Dioniso*[5], son presentados como amantes de la música, de la flauta (φίλαυλοι)[6] o saltando en un círculo en torno a Poseidón[7]. Luego se encuentra la mención de la ninfa marítima Galanea, quien augura el feliz retorno a Micenas[8].

De las deidades marinas, con cualidades mánticas, en la primera antístrofa (vv. 1465-1477) las jóvenes del coro pasan a invocar a divinidades laconias que presentan cierta complejidad. Así en los vv. 1465 ss.:

---

[1] El estásimo está compuesto por dos pares estróficos; la segunda antístrofa, que comprende los versos señalados en el subtítulo, constituye el himno a los Dioscuros, cf. Manztiou (1981: 57 ss.) y Furley - Bremer (2001: 312).
[2] Es decir, un poema de despedida, en el que se desea un exitoso viaje, cf. Men. Rh., p 395 S.
[3] Para el texto griego se sigue la edición de Burian (2007); las traducciones pertenecen a la autora.
[4] Por sinécdoque, ya que se invocan a los "rápidos remos de Sidón, la fenicia" (Φοίνισσα Σιδωνιὰς ὦ / ταχεῖα κώπα, v. 1451).
[5] Cf. Jaillard (2011: 148 ss)., h.Hom.Bacch. 7.50-54.
[6] Pi. fr. 140b. 16-17 S.-M. [δελφῖνος] τὸν μέν ἀκύμονος ἐν πόντου πελάγει | αὐλῶν ἐκίνησ᾽ ἐρατὸν μέλος
[7] *PMG* fr. *ad*. 939, 4 ss.
[8] Micenas en vez de Esparta, ya que se menciona al final de la estrofa a Perseo, fundador mítico de Micenas (cf. Paus. 2.15.4 y 16.3.), cf. Burian (2007: *ad loc.*).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 166-171

ἦ που κόρας ἂν ποταμοῦ
παρ' οἶδμα Λευκιππίδας ἢ πρὸ ναοῦ
Παλλάδος ἂν λάβοι
χρόνωι ξυνελθοῦσα χοροῖς
ἢ κώμοις Ὑακίνθου
νύχιον ἐς εὐφροσύναν,
ὃν ἐξαμιλλασάμενος
†τροχῶ τέρμονι δίσκου†
ἔκανε Φοῖβος, †τᾶ† Λακαί-
ναι γᾶι βούθυτον ἀμέραν
ὁ Διὸς εἶπε σέβειν γόνος·
μόσχον θ', ἂν οἴκοις
ἔλειπες, Ἑρμιόναν,
ἃς οὔπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν.

(E. *Hel*. 1465-1478)

Acaso allí, a la orilla del río o frente al templo de Palas, tras reunirte con las Leucípides, te unirás, tras largo tiempo, en nocturna alegría a los coros o a los festivales de Jacinto, al que mató Febo con el redondo disco, compitiendo por la meta; a partir de ese día en la tierra Lacedemonia el hijo de Zeus decretó honrarlo con sacrificios de bueyes. Encontrarás a tu hija Hermíone, la que dejaste en tu hogar y para la que las antorchas no han brillado todavía para la boda.

Es posible entonces afirmar que, al señalar los coros en honor de Jacinto, las jóvenes se refieran a las Jacintias, uno de los festivales más importantes de Esparta[9]. Jacinto, en la ciudad laconia de Amiclas, era venerado como dios ctónico; su culto en época histórica fue absorbido por el de Apolo[10]. Junto al festival que marcaba el pasaje de los adolescentes espartanos a su condición de adultos, también en Esparta había rituales que señalaban esta misma transición en la vida de las mujeres. Así cabe mencionar el culto a las Leucípides, raptadas por los Dioscuros, con quienes luego se casan (Calame, 1977: 326); como Jacinto, también estaban relacionadas con la iniciación de los jóvenes guerreros, ya que los efebos debían sacrificar de noche un perro a Febe antes de iniciar una lucha ritual, que era uno de los hitos en su proceso de conversión en adultos (Paus. 3.16.1; 14.8 s.). Asimismo, estas diosas están vinculadas con Helena, ya que en su templo se hallaba el huevo del que había nacido la hija de Leda (Paus. 3.16.1; cf. Calame, 1977: 323).

Esta estrofa, en la que se mencionan deidades vinculadas a los ritos de pasaje, con la iniciación de los jóvenes, concluye con el anuncio del éxito de la transición, al mencionar la futura boda de Hermíone (vv. 1475 ss.). Las antorchas, al mismo tiempo que señalan el regreso de Hermíone a la vida y a la generación, remiten a los misterios eleusinos en los que

[9] Junto con las Carneas y Gimnopedias.
[10] Cf. Burkert (2007: 29).

la procesión de antorchas desempeñaba un rol central. Por otra parte, la mención de las antorchas nupciales (v. 1478) también constituye una alusión al "renovado" matrimonio de Helena y Menelao, lo que puede también interpretarse como un renacimiento cósmico (Segal, 1971: 598). Cabe señalar, además, que la mención de la participación de Helena en coros rituales y el anuncio de la futura boda de su hija constituyen otro rasgo de un discurso προπεμπικόν, en el que la descripción del destino final del viaje era un elemento importante, ya que presagiaba el cumplimiento de los buenos deseos.

En la estrofa segunda (vv. 1478-1494) encontramos otro de los elementos característicos de un poema προπεμπικόν, el deseo de las jóvenes cautivas de acompañar el barco, y en este caso, las jóvenes del coro incluyen una petición a las grullas para que lleven un mensaje.

Finalmente, en la segunda antístrofa (vv. 1495-1511) se encuentra el último elemento de un discurso προπεμπικόν, el himno[11] κλητικός. En este caso en particular, en honor a los hermanos de la heroína, los Dioscuros.

μόλοιτέ ποθ' ἵππιον οἶμον
δι' αἰθέρος ἱέμενοι,
παῖδες Τυνδαρίδαι,
λαμπρῶν ἀστέρων ὑπ' ἀέλ-
λαις οἳ ναίετ' οὐράνιοι,
σωτῆρε τᾶς Ἑλένας,
γλαυκὸν ἔπιτ' οἶδμα κυανόχροά τε κυμάτων
ῥόθια πολιὰ θαλάσσας,
ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων
πέμποντες Διόθεν πνοάς:
δύσκλειαν δ' ἀπὸ συγγόνου
βάλετε βαρβάρων λεχέων,
ἃν Ἰδαιᾶν ἐρίδων
ποιναθεῖσ' ἐκτήσατο, γᾶν
οὐκ ἐλθοῦσά ποτ' Ἰλίου
Φοιβείους ἐπὶ πύργους.

(E. *Hel*. 1495-1511)

¡Venid Tindáridas, aquí, llegando a través del camino de caballos del éter, entre los torbellinos de los resplandecientes astros: los que viven en el cielo, salvadores de Helena, venid sobre el glauco oleaje, la piel oscura de las olas, sobre los blancos remolinos del mar, trayendo por voluntad de Zeus vientos favorables a los marineros. Quitad a vuestra hermana la mala fama, que adquirió por el lecho bárbaro, con la que

[11] Usualmente los filólogos señalan las siguientes secciones en los himnos: la ἐπίκλησις, que incluye el nombre del dios, los nombres cultuales y los epítetos; la εὐλογία, la alabanza al dios puede contener la descripción del dios, de los lugares que frecuenta y sus actividades; y la εὐχή, se pide ayuda al dios y se agradece la protección recibida. Cf. Janko (1981: 9-24); Clay (1997: 489-507) y Furley-Bremer (2001 I: 1-64). Sin embargo, este himno trágico consta solo de la ἐπίκλησις y de la εὐχή.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 166-171

> fue castigada por la competencia del Ida, la que no estuvo nunca en la tierra de Ilión ni en las murallas de Febo.

El himno comienza con una doble κλῆσις, con verbos en optativo y en imperativo (vv. 1495, 1501). Las deidades son invocadas con un patronímico, "Tindáridas" (v. 1497), y con epítetos: "los que viven en el cielo", "salvadores de Helena" (vv. 1499-1500). El primero de los epítetos marca el carácter olímpico que estos dioses poseen en este himno. El otro epíteto hace referencia a la función esencial de estos dioses. En Esparta su función de "salvadores" era esencial[12], pero "eran más populares como salvadores en casos de riesgo personal, especialmente en caso de peligro en el mar", tal como señala Burkert (2007: 288). Además, se indican luego sus lugares favoritos "el camino de caballos del éter, entre los torbellinos de los resplandecientes astros" (vv. 1495-1499) y "el glauco oleaje, la piel oscura de las olas, sobre los blancos remolinos del mar…" (vv. 1501-1503).

A la invocación sigue la εὐχή, introducida por la partícula δέ, por la que se solicitan "favores" acorde a la naturaleza divina, a saber, se suplica por "vientos favorables a los marineros" (v. 1505) y que los Tindáridas sean σωτῆρες de su hermana, es decir, que la ayuden a regresar sana y salva y también a quitarse "la mala fama" (δύσκλειαν, v. 1506), y luego sigue el motivo que justifica el pedido, es decir, un elemento que en un himno cultual debería ir en la εὐλογία y no la εὐχή: Helena no fue nunca a Troya (vv. 1506 s.). Helena con solo atravesar el mar, con viajar –pero ahora en sentido inverso– se rehabilita, recuperando su buen nombre.

Dentro de la ficción dramática, los estásimos proporcionan el marco a las acciones representadas en escena. Así frente al primer estásimo (vv. 1107-1164), en el que el coro recuerda el pasado de Helena, las miserias de la guerra troyana, en el tercero las coreutas prevén el resultado feliz de la huida, imaginando el futuro de Helena, quien reanuda su antigua vida en Esparta (Burian, 2007: 18). Cabe señalar que existen fuertes vínculos entre las deidades mencionadas en la oda y la heroína, dejando de lado el hecho concreto de que en Esparta los cultos de Helena y todas estas deidades estaban relacionados. Según el relato del coro, el héroe Jacinto murió como consecuencia de un acto de violencia involuntario de Apolo (vv. 1471-1472), de igual modo Helena es víctima de la violencia que ejercen sobre ella dos diosas, Afrodita y Hera (vv. 31 ss., 1024-1027). Helena así como las Leucípides fueron raptadas, lo que remite a la creencia en que la violencia y el rapto son elementos

[12] Para la función de salvadores en la tradición anterior, ver *Himnos homéricos* XVII y XXXIII; Alceo 5 Voigt; Simónides, la *Elegía de Platea* (West); también se creía que acompañaban a los reyes espartanos a la guerra Hdt. 5.75.2.

esenciales en el proceso de iniciación de las jóvenes, como si la violencia fuese lo que marcase el cambio de una etapa de la vida a otra (Dodero Paz, 2012: 27). El rapto de las Leucípides, que tiene en la tradición mítica un final feliz (cf. Calame, 1977: 326-8), se podría leer como una suerte de anticipación del destino de Helena, "raptada" por Menelao, salvándola de un príncipe bárbaro, y con quien reiniciará su vida conyugal en Esparta. La referencia a Hermíone (vv. 1476 s.) remite también al tema de una iniciación exitosa, ya que la hija podrá acceder al estatus de mujer casada cuando regrese su madre.

Conclusión

Helena, cuyo regreso es imaginado en esta oda, es uno de los elementos que une a todas las odas corales de esta tragedia. En el primer estásimo, el coro defiende la inocencia de la heroína y su desgracia inmerecida, por esta razón cuestiona y encuentra inexplicable la naturaleza de los dioses. En el segundo (vv. 1301-1368)[13], las jóvenes refieren a una transgresión específica de Helena, alegando que ella ha descuidado una obligación ritual a la Madre (vv. 1358-1365). Finalmente, en la tercera oda Helena es imaginada participando una vez más en festivales y sacrificios de los dioses en Esparta, después de haber regresado de Troya. Es decir, en los tres estásimos pueden verse dos elementos invariables, las alusiones a la relación de Helena con los sucesos acaecidos en Troya y la afirmación de la constante presencia e intervención de los dioses (cf. Wolff, 1973:76.).

Dentro de la ficción dramática, los sucesos míticos referidos por el coro aluden al éxito final del plan de evasión de la Tindárida. Por otro lado, al tercer estásimo el coro lo canta en un momento clave, cuando el engaño ideado por Helena ha tenido éxito; de este modo las jóvenes coreutas presumen que la heroína alcanzará la salvación. Esta anticipación coral es corroborada por la epifanía con la que finaliza la tragedia: Cástor, como *deus ex machina*, profetiza la apoteosis de Helena y el culto que recibirá junto a sus hermanos (vv. 1666-1669). La heroína no solo es rescatada y puede volver a Esparta con su esposo, sino que su salvación va más allá: evadirá la muerte y será deificada.

Bibliografía

Burian, P. (2007), *Euripides. Helen*, Warminster, Aris&Phillips.

Burkert, W. (2007) [1977], *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada.

[13] Aunque debemos aclarar que en este pasaje el texto está corrupto.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 166-171

Calame, C. (1977), *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce Archaïque.* I. *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma, dell'Ateneo and Bizzarri.

Càssola, F. (1994), *Inni omerici*, Milano, Fondazione Valla - Mondadori.

Clay, J. S. (1997), "The Homeric Hymns", en: Morris, I. - Powell, B. (eds.), *The New Companion to Homer*, Leiden - New York - Köhl, Brill, pp. 489-507.

Faulkner, A. (ed.) (2011), *Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford, OUP.

Furley, W. D. - Bremer, I. M. (2001), *Greek Hymns. vol. 1: The Texts in Translation*; *vol. 2: Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*, Tübingen, Mohr Siebeck.

Jaillard, D. (2011), "The Seventh Homeric Hymn to Dionysus. An Epiphanic Sketch", en: Faulkner, A. (ed.), *Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford, OUP, pp. 133-150.

Janko, R. (1981), "The Structure of the *Homeric Hymns*: a Study of Genre", en: *Hermes*, vol. 109, pp. 9-24.

Jones, W. H. S. - Omerod, H. A. (1955-1959), *Pausanias. Description of Greece*, London, Harvard University Press.

Kannicht, R. (ed.) (1969), *Euripides. Helena*, 2 vols., Heildelberg, Carl Winter.

Legrand, P. E. (1932-1954), *Hérodote. Histoires*, Paris, Les Belles Lettres.

Nilsson, M. P. (1932), *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, University of California Press.

Nilsson, M. P. (1961) [1925], *Historia de la Religión Griega*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Mantziou, M. (1981), *Hymns and Hymnal Prayers in Fifth Century. Greek Tragedy with Special Reference to Euripides*, London, University of London (doctoral thesis).

Page, D. L. (ed.) (1962), *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press.

Segal, C. (1971), "The Two Worlds of Euripides' *Helen*", en: *TAPhA*, vol. 102, pp. 553-614.

Snell, B. - Maehler, H. (eds.) (1987[8]), *Pindarus.* Pars I. *Epinicia*, Leipzig.

Snell, B. (1959), *Pindarus.* II. *Fragmenta*, Leipzig.

Sourvinou - Inwood, C. (2003), *Tragedy and Athenian Religion*, Oxford, Lanham, MD, Lexington Books.

Voigt, E. M. (ed.) (1971), *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, Athenaeum.

West, M. L. (ed.) (1992[2]), *Iambi et Elegi Graeci*. vol. II, Oxford, OUP.

Wolff, C. (1973), "On Euripides' *Helen*", en: *HSCPh*, vol. 77, pp. 61-84.

Simbología del vacío en la *Helena* de Eurípides

Elsa Rodríguez Cidre
IFC, FFyL, UBA / CONICET
elsale@fibertel.com.ar

"But a good playwright will not depict emptiness by being empty himself"
Norwood (1954: 47)

Los *simulacra* de humanos realizados por los dioses aparecen ya en la épica (Hom. *Il*. 5.449-53[1], Hom. *Od*. 4.796[2]). En el registro trágico Esquilo nos presenta en su *Agamenón* a un Menelao que todavía en Esparta detesta la mirada vacía de las estatuas que le recuerdan a su ausente esposa (vv. 416-419) y Eurípides en *Alcestis*, a un Admeto que puede disfrutar una réplica inerte de su esposa muerta (v. 353). Segal (1993: 50, 244) en su análisis sobre esta última obra reflexiona acerca de la vacuidad de dicha estatua, considera que es también el lugar de un ambiguo poder mimético que contiene la plenitud y la sustitución de su vaciedad ya que en su calidad de obra de arte es solo mímesis, y concluye que tanto la plenitud como el vacío se cruzan en la mezcla de la vida y la muerte. Unos veinte años más tarde, agrega el crítico, el tragediógrafo utiliza una similar constelación de elementos donde la imagen de la heroína también nos interpela acerca del arte, la muerte y la percepción de la realidad. En efecto, en *Helena* Eurípides decide enviar a Troya un *eídolon*, etéreo y en esencia vacío aunque respire, mientras que la Helena real e íntegra es conducida por Hermes a Egipto[3]. El éter es un elemento clave aquí puesto que conforma al mismo tiempo la materia del fantasma (v. 584[4], v. 1016[5]), el medio del vuelo (v. 44[6]) y la morada final (v. 605[7])[8].

[1] Apolo fabrica un simulacro de Eneas y de sus armas para dejar en el campo de batalla, mientras que el real es depositado en la sagrada Pérgamo para que lo curen Leto y Ártemis.
[2] Atenea manda un simulacro de Iftima, hija de Icario, a reconfortar a Penélope.
[3] Cf. Rodríguez Cidre (2014: 68 y ss.).
[4] Ἑλ. οὐκ ἦλθον ἐς γῆν Τρῳάδ', ἀλλ' εἴδωλον ἦν. / Με. καὶ τίς βλέποντα σώματ' ἐξεργάζεται; / Ἑλ. αἰθήρ, ὅθεν σὺ θεοπόνητ' ἔχεις λέχη, HE. "No fui a la tierra troyana sino era mi *eídolon*". ME. "¿Y quién producirá cuerpos que ven?". HE. "El éter de donde tú tienes lechos preparados por los dioses" (vv. 582-584). Para los diferentes sentidos de *eídolon*, cf., entre otros, Bettini - Brillante (2008: 133 y ss.).
[5] ὁ νοῦς / τῶν κατθανόντων ζῇ μὲν οὔ, γνώμην δ' ἔχει / ἀθάνατον εἰς ἀθάνατον αἰθέρ' ἐμπεσών, "El espíritu de los difuntos ya no vive pero posee una conciencia inmortal tras caer en el inmortal éter" (vv. 1014-1016).
[6] λαβὼν δέ μ' Ἑρμῆς ἐν πτυχαῖσιν αἰθέρος / νεφέλῃ καλύψας -οὐ γὰρ ἠμέλησέ μου / Ζεύς- τόνδ' ἐς οἶκον Πρωτέως ἱδρύσατο, "Y Hermes tras tomarme (y) tras ocultarme en una nube, en los pliegues del éter –pues no me olvidó Zeus- (me) estableció en esta casa de Proteo" (vv. 44-46).
[7] βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχὰς / ἀρθεῖσ' ἄφαντος· οὐρανῷ δὲ κρύπτεται / λιποῦσα σεμνὸν ἄντρον οὗ σφ' ἐσῴζομεν, "Tu esposa ha marchado hacia las profundidades del éter tras ser levantada invisible y está oculta en el cielo una vez que abandonó la sagrada cueva donde la guardábamos" (vv. 605-607).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 172-179

La cuestión de cómo decir lo real desde lo irreal es central en *Helena* donde la confusión causada por el *eídolon* creado con éter por obra de los dioses subraya la importancia de los sentidos así como cuestiona el acceso de los hombres a cualquier conocimiento seguro. Como señala la crítica, los límites del conocimiento humano y el espacio entre realidad concreta y apariencia vacía son temas centrales de esta tragedia y en ella se recurre a una rica tradición del pensamiento filosófico que concierne a los problemas de dicho conocimiento[9]. En este punto, el fantasma de Helena da cuerpo (paradójicamente) a los temas trágicos de la ignorancia humana y el engaño de una manera notable. De forma similar, Assael (1993: 89) analiza el desplazamiento a Egipto en función de la centralidad que tienen en *Helena* los problemas epistemológicos: este desplazamiento constituye de por sí un procedimiento al hacer que los personajes se sientan desconocidos y desconcertados.

Nos proponemos analizar los elementos que aparecen descriptos en la obra como vacíos y los sentidos que se despliegan en esa vacuidad. De esta manera aparecen portando su vaciedad tanto objetos concretos como abstractos y en todos se observa un juego de realidad y apariencia, sustancialidad e insustancialidad.

Así en el segundo episodio vemos calificados como vacíos a los lechos, elemento de presencia crucial en la obra por cuanto es el centro de numerosos juegos de dualidad y triplicidad que hacen al nudo de la trama[10]. Los lechos vacíos, κέν' … λέχη (v. 590), surgen en la pregunta que la espartana hace a Menelao ante el no reconocimiento de su marido y la insistencia de este en tener a su esposa real en la gruta:

> Με. μέθες με, λύπης ἄλις ἔχων ἐλήλυθα.
> Ἑλ. λείψεις γὰρ ἡμᾶς, τὰ δὲ κέν' ἐξάξεις λέχη;
> Με. καὶ χαῖρέ γ', Ἑλένῃ προσφερὴς ὀθούνεκ' εἶ,
>
> (E. *Hel*. 589-591)[11]

> ME.: Déjame, tengo suficientes desgracias.
> HE.: ¿Pues nos abandonarás y comandarás los lechos vacíos?
> ME.: Y te saludo porque eres similar a Helena.

Existe una serie de referencias en el diálogo entre Helena y Menelao respecto del lecho en el dilatado *anagnorismós* del héroe griego y la vacuidad se halla implícita aunque solo se utilice el término en el ejemplo que acabamos de dar. En la primera, Helena toma

[8] Señalemos que en *Bacantes* Eurípides recurrirá otra vez al mismo elemento de engaño cuando refiere que Zeus toma una pieza de éter para crear un falso bebé para Hera (vv. 292-294).
[9] Cf. Allan (2010: 47).
[10] Cf. Rodríguez Cidre (2017).
[11] La edición base es la de Diggle y las traducciones nos pertenecen.

conciencia de que el *eídolon* todavía acompaña a Menelao[12]. Aunque Helena es tajante (οὐκ ἔστιν ἄλλη σή τις ἀντ' ἐμοῦ γυνή, "no existe otra mujer tuya excepto yo" v. 574), la comprensible incredulidad de Menelao persiste por lo cual debe ponerlo al tanto de la fabricación del *eídolon* y responder a sus desconfiadas preguntas[13]. Esta referencia a la insustancialidad de sus lechos, que son puro éter, se replica cuando Helena parece fallar en su *peithó* y pregunta en el citado v. 590: λείψεις γὰρ ἡμᾶς, τὰ δὲ κέν' ἐξάξεις λέχη;, "¿Pues nos abandonarás y comandarás los lechos vacíos?". La irrealidad etérea del *eídolon* equivale en el discurso de Helena a una vacuidad que abre así una perspectiva funesta: Menelao ya ha comandado una guerra por un ser vacío, y ahora pareciera que está a punto de dejar el lecho real para irse nuevamente con tálamos vacíos. Allan (2010: 48) destaca el hecho de que el exasperado llamado de Helena al testimonio de los ojos de Menelao unos versos antes (v. 580) es marcadamente irónico desde el momento en que es precisamente la aparición convincente del *eídolon* la que previene a Menelao de aceptar los pedidos acerca de su identidad (la de ella).

Los lechos vacíos vuelven a ser mentados en el v. 1261 pero en un contexto bien distinto y con valencias claramente diferentes, pues nos hallamos en pleno ardid para engañar a Teoclímeno en función de una ceremonia fúnebre[14]. Entre los elementos que deben ir en la nave para dicha ceremonia en medio del mar, Menelao agrega una cama a la lista de enseres necesarios: καὶ στρωτὰ φέρεται λέκτρα σώματος κενά, "También se llevan estirados lechos vacíos de cuerpos" (v. 1261). Burian (2007: 268) señala la familiaridad para la audiencia ateniense de esta referencia a un lecho mortuorio: Tucídides 2.34.3 describe la costumbre de acarrear con los huesos de los soldados caídos de vuelta a Atenas para el funeral, una cama vacía estirada con cobertores para aquellos que no fueron encontrados, y Allan (2010: 290) agrega una cuestión más práctica: las ropas de la cama serán usada más tarde para ropa de vestir[15].

En este contexto, la referencia a los lechos vacíos implica también un juego irónico entre realidad y apariencia y entre vacuidad y ocupación: la valencia tanática del lecho que se

[12] Με. οὐ μὴν γυναικῶν γ' εἷς δυοῖν ἔφυν πόσις. / Ἑλ. ποίων δὲ λέκτρων δεσπότης ἄλλων ἔφυς; / Με. ἣν ἄντρα κεύθει κἀκ Φρυγῶν κομίζομαι, ΜΕ.: "No nací, en verdad, como esposo para dos mujeres". HE.: "¿Y de cuáles otros lechos naciste como amo?" ΜΕ. "De la que (está) en la profundidad de la gruta y cuido en mi interés desde Frigia" (vv. 571-573).
[13] Με. καὶ τίς βλέποντα σώματ' ἐξεργάζεται; / Ἑλ. αἰθήρ, ὅθεν σὺ θεοπόνητ' ἔχεις λέχη, ΜΕ.: "¿Y quién producirá cuerpos que ven?". HE.: "El éter, de donde tú tienes lechos preparados por los dioses" (vv. 583-584).
[14] Para Conacher (1967: 290) este engaño aparece ya anticipado en el relato de Zeus / Leda.
[15] Cf. v. 423 y ss.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 172-179

explicita en el falaz discurso del falso mensajero devendrá sexual tal como puede imaginarse el espectador, suponiendo su ocupación por los esposos en el viaje de regreso.

Otro elemento requerido por los espartanos para la realización del fingido ritual fúnebre aparece también calificado como vacío. Teoclímeno pregunta a su prometida cómo llevar adelante el ritual ya que los Pelópidas son sabios respecto de tales asuntos (v. 1242) y la espartana responde: κενοῖσι θάπτειν ἐν πέπλων ὑφάσμασιν, "Sepultar en tejidos de peplos vacíos" (v. 1243)[16]. Esta referencia al mundo textil (donde lo femenino tiene una clara presencia)[17] evoca los funerales establecidos en la misma Atenas, donde la costumbre de un entierro simbólico está adaptada aquí para la muerte y el escape por mar (Tucídides 2.34.1).

Las referencias al lecho y los tejidos reproducen en su carácter vacío el centro del ceremonial. En efecto, todo el ritual fingido que se inventa para que Teoclímeno engañado les otorgue a los espartanos lo necesario para la huida gira en torno de un cenotafio que no es otra cosa que una tumba vacía:

> Ἑλ. ὡς δὴ θανόντα σ᾽ ἐνάλιον κενῷ τάφῳ
> θάψαι τύραννον τῆσδε γῆς αἰτήσομαι.
> Με. καὶ δὴ παρεῖκεν· εἶτα πῶς ἄνευ νεὼς
> σωθησόμεσθα κενοταφοῦντ᾽ ἐμὸν δέμας;
>
> (E. *Hel*. 1057-1060)

> HE.: Como, en verdad, has muerto en el mar, pediré al tirano de esta tierra honrarte con ritos funerarios en un cenotafio.
> ME.: Y en verdad lo permite; luego, ¿cómo seremos salvados sin nave consagrando ambos un cenotafio respecto de mi cadáver?

El mensajero vuelve a utilizar el término en un relato enmarcado replicando a Teoclímeno lo que le dijera Menelao a sus compañeros para que suban a la embarcación:

> ῾Ὦ τλήμονες, πῶς ἐκ τίνος νεώς ποτε
> ᾽Αχαιίδος θραύσαντες ἥκετε σκάφος;
> ἀλλ᾽ ᾽Ατρέως παῖδ' ὀλόμενον συνθάπτετε,
> ὃν Τυνδαρὶς παῖς ἥδ' ἀπόντα κενοταφεῖ᾽,
>
> (E. *Hel*. 1543-1546)

> "Oh, desdichados, ¿cómo, desde qué nave aquea llegáis tras destruir el casco de la nave? Pero acompañadnos a enterrar al hijo muerto de Atreo, a quien la hija tindárida aquí presente honra con una tumba vacía".

[16] Unos versos antes le había preguntado: τί δ᾽; ἔστ᾽ ἀπόντων τύμβος; ἢ θάψεις σκιάν; "¿Y por qué? ¿existe una tumba de ausentes? ¿o enterrarás a una sombra?" (v. 1240).
[17] Cf. Lee (2004: 254).

Este rito puramente simbólico[18] pone en escena desde el discurso un elemento que estuvo visualmente presente desde el comienzo de la obra. La tumba de Proteo, que devino en su momento protección y amparo contra unas bodas inminentes e indeseadas, se replica en un cenotafio en alta mar cuyo carácter vacío no solo va de suyo por definición[19]. En este caso, la ausencia de cadáver es exponencial por cuanto no se trata de un cuerpo indisponible sino de uno que todavía no ha expirado. La tumba vacía de Menelao deviene el ardid necesario para que otros elementos permanezcan vacíos (las manos y los lechos de Teoclímeno) y para que vuelvan a llenarse los tálamos en Esparta[20].

La duplicación del cuerpo de Menelao, cadáver ficticio/cuerpo vivo real, homologa en un punto la dualidad real/irreal que da origen a la trama a partir de la dupla Helena / *eídolon*, relato que la espartana resume en el prólogo donde también recurre a la semántica del vacío:

> Ἥρα δὲ μεμφθεῖσ' οὕνεκ' οὐ νικᾷ θεάς
> ἐξηνέμωσε τἄμ' Ἀλεξάνδρῳ λέχη,
> δίδωσι δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ὁμοιώσασ' ἐμοὶ
> εἴδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο
> Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ᾽ ἔχειν,
> κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων.
>
> (E. *Hel*. 31-36)
>
> HE.: Y Hera, disgustada porque no vence a las diosas, sopló con viento mis lechos con Alejandro; y no me entrega a mí, sino después de hacer un *eídolon* mío que respira tras construirlo del cielo (lo entrega) al hijo del rey Príamo. Y (él) cree poseerme, vacía aparición, no poseyéndome.

En el diálogo entre Helena y Teucro, la laconia va a volver a usar el término *dókesis* en dos ocasiones. Cuando Teucro le dice que con sus ojos ha visto a Helena en Troya, la real le responde:

> Ἑλ. σκόπει μὴ δόκησιν εἶχετ᾽ ἐκ θεῶν.
> Τε. ἄλλου λόγου μέμνησο, μὴ κείνης ἔτι.
> [Ἑλ. οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;
> Τε. αὐτὸς γὰρ ὅσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὁρᾷ.],
>
> (E. *Hel*. 119-122)
>
> HE.: Examina que tenía la apariencia a partir de los dioses.

[18] Cf. Terzaghi (1919: 101).
[19] Para los diferentes sentidos de la tumba de Proteo, cf., entre otros, Ley (2007: 56 y ss.) y Downing (1990: 4).
[20] Allan (2010: 289) señala que la mortaja y el féretro vacíos parecen honrar al "perdido" marido de Helena, aun cuando el entierro es en sí *kenós* en el sentido de inútil y no válido desde el momento en que Menelao no está de hecho muerto. Cf. Burian (2007: 266).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 172-179

TE.: Recuérdame otro tema, no ya de aquella.
[HE.: ¿Así tenéis la creencia firme?
TE.: Pues yo mismo (la) vi con (mis) ojos y el espíritu ve].

La "vacía aparición" a la que hacen referencia estos pasajes encarna, aunque resulte contradictorio en el *eídolon* fabricado por los dioses. Pero está claro que dicho artificio etéreo, en tanto objeto de una experiencia visible y palpable, pone en tela de juicio las capacidades cognitivas de los hombres (de hecho Paris se acostó con esta Helena durante diez años y Menelao se la llevó de Troya sin dudar un segundo). En este punto, el texto euripideo, a través del juego entre el verbo δοκεῖτε ('creer') y el sustantivo δόκησιν ('aparición/apariencia/creencia'), está minando las certezas que producen los sentidos (situación que se repite en la contraposición entre δόκησιν y el verbo σκοπεῖτε, 'examinar'). El acusativo interno, κενὴν δόκησιν, expresa el "vacío" resultado de lo que Paris cree (δοκεῖ)[21]. De manera similar Helena nos presenta a Teoclímeno "creyendo" poseer las bodas de la espartana: ἀλλ', ἐκπερᾷ γὰρ δωμάτων ὁ τοὺς ἐμοὺς / γάμους ἑτοίμους ἐν χεροῖν ἔχειν δοκῶν, "Pero, pues, sale de palacio quien cree tener en (sus) manos preparadas mis bodas" (vv. 1385-6) aunque es allí la Helena real quien lo engaña.

Estos juegos reflejan los debates de la época sobre la naturaleza del conocimiento y de la percepción. Allan (2010: 47) nos recuerda que la distinción entre "apariencia" y "realidad" puede parecer hoy trillada, pero implica un avance conceptual importante. La cuestión de cómo decir lo real desde lo irreal es central en *Helena*, donde la confusión causada por el *eídolon* creado de manera divina subraya la importancia de los sentidos así como cuestiona si los humanos pueden tener un conocimiento seguro de todo. Para este crítico (2010: 49), el fantasma de Helena corporiza los temas trágicos de la ignorancia humana y el engaño de una manera dramáticamente notable, y en su representación del lenguaje, del conocimiento y de la realidad, *Helena* es de muchas maneras reprobadora y desalentadora como la más pesimista de las tragedias.

La última referencia al vacío en la obra se da por la negativa. Teoclímeno enuncia a Menelao que no lo enviará con las manos vacías: καὶ σ' οὐ κεναῖσι χερσὶ γῆς ἀποστελῶ, / δράσαντα τῇδε πρὸς χάριν·, "Y no te enviaré de (esta) tierra con las manos vacías después de haber hecho (esto) por ella" (vv. 1280-1281). Los versos conforman uno de los momentos de clímax de ironía de la tragedia. Si bien la mayoría de estos elementos se presentan en función del ardid desplegado al rey egipcio para lograr la huida de los esposos, se puede formular más de una lectura como todo en la tragedia.

[21] Cf. Allan (2010: 152).

En palabras de Burian (2007: 23), *Helena* está construida bajo una serie de antinomias y paradojas: la heroína es en sí misma una paradoja desde el momento en que es la antítesis de lo que el mundo cree que ella es. En este sentido, el rastreo de las referencias al vacío nos revela que el texto euripideo vuelve a operar en términos paradójicos ya que esta vacuidad refiere siempre a la Helena real e íntegra que desde Egipto intenta llegar a toda costa a Esparta y no al *eídolon*, cuya inserción en el mundo de lo real uno supondría más problemática en el marco de esta reflexión trágico-epistemológica.

Fuentes

Allan, W. (2008), *Euripides. Helen*, Cambridge, Cambridge University Press.

Burian, P. (2007), *Euripides*. *Helen*, Exeter, Aris & Phillips Classical Texts.

Diggle J. (1994), *Euripidis Fabulae*, t. 3, Oxford, Oxford University Press.

Terzaghi, N. (1919), *Euripide*. *Elena*, Firenze, G. C. Sansoni Ed.

Bibliografía

Assael, J. (1993), *Intellectualité et théâtralité dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris, Les Belles Lettres.

Bettini, M. - Brillante, C. (2008), *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, Madrid, Akal.

Conacher, D. J. (1967), *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, University of Toronto Press.

Downing, E. (1990), "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*", en: Griffith, M. - Mastronarde, D. (eds.), *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, GA., pp. 1-16.

Lee, M. M. (2004), "'Evil wealth of Raiment': deadly *péploi* in Greek tragedy", en: *CJ*, vol. 99, n°. 3, pp. 253-279.

Ley, G. (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago - London, The University of Chicago Press.

Norwood, G. (1954), *Essays on Euripidean Drama*, Berkeley, University of California Press.

Rodríguez Cidre, E. (2014), "Duplicidades peligrosas: realidad y apariencia en la *rhêsis* de *Helena* de Eurípides", en: *QUCC*, vol. 107, pp. 67-79.

Rodríguez Cidre, E. (2017), "Esposa casta y lechos triples en la *Helena* de Eurípides", *Anales de Filología Clásica*, vol. 30, (en prensa).

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 172-179

Segal, C. (1993), *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham, Duke University Press.

La árulas y el culto doméstico en la Tera del período helenístico

Filomena Silvestri
Dpto. Humanidades, UNS / CONICET
filo.silvestri@virgilio.it

El presente trabajo se propone como un aporte a una investigación mucho más amplia que procurará sistematizar el corpus epigráfico completo de la isla de Tera, considerando tanto aspectos lingüísticos como arqueológicos. Precisamente, las inscripciones de Tera no han sido aún objeto de un estudio sistemático, ni desde el punto de vista epigráfico ni en los aspectos interpretativos. Después de la primera edición de F. Hiller von Gaertringen en 1903 (Thera I-IV), y la publicación en IG XII, 3 y supplementum (1903), el corpus no ha recibido un tratamiento metódico ni comprensivo, a excepción del más reciente estudio de Inglese (2008) sobre las inscripciones rupestres de la isla en el período arcaico.

En el presente trabajo dedicaremos particular atención a un grupo singular de epígrafes que corresponden a la esfera privada, y que datan de la época helenística. Se trata de inscripciones grabadas sobre un objeto poco conocido y difundido en Grecia: el árula.

El término árula refiere a pequeñas piezas hechas en arcilla; se trata de altares en miniatura, hallados en gran cantidad en Sicilia y en Magna Grecia, y en mucho menor medida, y curiosamente, en Grecia. En el primer caso, su fabricación cubre un amplio arco cronológico, que se extiende desde la mitad del s. VI a.C. hasta la época helenística; pero en el caso de Grecia se circunscriben solo a este último período. Decoradas en un comienzo con escenas de animales fantásticos y de zoomaquia, las árulas van progresivamente simplificándose en su forma y, aunque su función no es del todo clara, parece evidente que su uso estaba confinado a la esfera doméstica de sus propietarios (cf. Calderone, 1999: 163).

El número conocido de estos objetos ha aumentado de manera significativa con los descubrimientos de los últimos decenios, sobre todo con relación al estudio de Van der Meijden (1993), que constituye hasta el momento el único completamente dedicado a la categoría de las árulas.

En relación con el uso que tenían, hay diferentes hipótesis, puesto que las árulas tenían variadas formas y estructuras y fueron encontradas en diversos contextos (casas, santuarios y necrópolis). En los santuarios eran expuestas como ofrenda a las divinidades, mientras que en las necrópolis eran colocadas o como símbolos de las tumbas o como exvoto

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 180-189

en los sepulcros, después de ser usadas en los rituales para augurar al difunto un buen viaje[1]. Pese a la existencia de contextos diversos, en este trabajo centraremos la atención únicamente sobre las árulas halladas en el espacio doméstico, dado que las de Tera corresponden todas a hallazgos en casas, concentradas y distribuidas en lugares que dan cuenta de su valor religioso[2].

Más allá del cuerpo y las características particulares de estas piezas, nuestro estudio se focaliza en las 23 árulas que presentan inscripciones y en su contenido. Ellas son de gran importancia, puesto que representan los únicos ejemplos de árulas con inscripciones en toda Grecia y sus colonias. Exhiben el cuadro de las divinidades que eran veneradas en la esfera privada de la sociedad isleña de su época y nos ayudan, por consiguiente, a entender en alguna medida cuál era el uso de estos particulares objetos poco estudiados y sobre todo a entender la esfera a la que pertenecen, ya que las árulas representan el único producto material que reenvía a eventuales cultos y/o rituales en el espacio doméstico.

Comenzaremos por señalar la característica formular de los epígrafes para remarcar, junto con algunos aspectos arqueológicos relevantes del objeto y de las divinidades allí mencionadas, otros aspectos lingüísticos de las inscripciones, relacionados en especial con su datación.

Las árulas de Tera

En Tera fueron descubiertas 40 árulas de distintas formas y dimensiones; 23 de estas presentan inscripciones es su superficie y nos aportan datos importantes relativos a la religión privada. Estas 23 árulas son casi todas de forma rectangular y solamente 3 son de forma cilíndrica; 10 de ellas se presentan íntegras o dañadas solo en la parte posterior, lo que igualmente nos permite una clara lectura de las inscripciones, mientras las otras 13 están rotas, aunque son de fácil lectura debido a que las inscripciones tienen fórmulas muy simples. La fórmula es la misma en las 23 árulas: las inscripciones presentan el nombre de la divinidad con un epíteto, y casi siempre las divinidades se expresan en genitivo para indicar la pertenencia de las árulas a ellas. Las inscripciones están editadas todas en el IG XII, volumen 3, edición que, como hemos tenido oportunidad de señalar (Silvestri, 2014: 69), no pretende, fuera de ello, un estudio más profundo sobre tales objetos.

[1] Este empleo en las necrópolis está ampliamente difundido en la época romana (cf. Yavis, 1949: 171-172).
[2] En ausencia de una mayor especialización de los ambientes domésticos en la época que nos ocupa, el valor de lo sacro en las familias y la destinación para ello de pequeños espacios en particulares ambientes funcionales de la casa nos son conocidos gracias a la concentración y a la distribución de las evidencias de árulas en un sector determinado.

Divinidades

Como surge del análisis de las 23 inscripciones detalladas en el apéndice (ver punto 1 del mencionado apéndice), y como permite concluir la síntesis que exponemos aquí (ver figura 2 del apéndice), entre los nombres de divinidades mencionadas hay muchas repeticiones[3]:

IG XII, 3:

1. *Agathós Daímon*: n° 1319, 1320, 1321, 1322
2. *Hygíeia*: n° 1331, 1378
3. Hestia: n° 1353, 1354, 1355, 1356, 1357
4. Zeus: n° 1357, 1360, 1361, 1363, 1366, 1359
5. *Týche*: n° 1375, 1376
6. Afrodita: n° 1332
7. Hermes: n° 1352, 1374
8. Eros: n° 1368
9. Kore: n°1369

1. *Agathós Daímon*: el epíteto *Agathós* asociado a *Daímon* permite vincular la divinidad al dios homónimo, protector de los campos de trigo y de los viñedos, y considerado el esposo de *Týche Agathé*, la hija de Afrodita; era representado iconográficamente como una serpiente o como un joven con cornucopia, y auspiciaba, según señalamos (cf. Silvestri, 2014: 72-73), el buen vino y la buena comida de la familia.

2. *Hygíeia*: divinidad de origen poco claro; desde fines del s. V a.C. aparece asociada a Asclepio, como hija o raramente como esposa. El epíteto *hygíeia* no solamente está relacionado con Asclepio sino también con Atenas. Seguramente *Hygíeia* resultó asociada al dios de la medicina cuando su culto se expandió en el Ática a fines del s. V a.C.[4]. En todos los casos, la diosa era invocada para prevenir enfermedades y daño físico, y representada siempre como una joven próspera (cf. Silvestri, 2014: 74-75).

3. Hestia: nombrada en cuatro de los epígrafes, representaba para los griegos la personificación del fuego doméstico[5]. Es la divinidad más importante del culto doméstico, y

[3] Todas las divinidades están ligadas a la esfera doméstica, y algunas son mencionadas sin epítetos (fórmula simple). La divinidad más nombrada es Zeus. Los dioses aluden a la felicidad y a la fortuna, como por ejemplo Zeus *Sotér*, nombrado tres veces (una vez mediante una fórmula simple, y en los restantes casos asociado a otras divinidades). Además Zeus recibe otros epítetos: *Kataibáta*, *Ktésios* y *Brontón* y *Astraptón* (ver punto 1 del apéndice).

[4] En Ática, la estatua de Atenas *Hygíeia*, obra de Pirro dedicada por Pericles, precede la introducción oficial del culto de Asclepio en el 420 a.C. Dado que fueron hallados varios altares más antiguos que la estatua, estudiosos como Nilsson (1957 [1906]) sostuvieron que este apelativo habría dado origen a una nueva divinidad, Atenas *Hygíeia.* Sin embargo, el centro más antiguo conocido que atestigua el culto de *Hygíeia* no es Atenas ni Tera, sino una localidad cerca de Sición: Titane. Allí había un santuario con imágenes dedicadas a Asclepio y *Hygíeia*; y no es del todo casual que el más famoso himno a *Hygíeia* sea el de Arifrón, poeta de la ciudad de Sición.

[5] Hestia, ignorada en los poemas homéricos, aparece por primera vez en Hesíodo (*Th*. 454). En el *Himno Homérico a Afrodita* (h. Ven. 5.22-32) es nombrada como hija de Cronos y Rea y hermana de Zeus, gracias a

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 180-189

en este sentido era venerada en el centro mismo de todas las casas; en el espacio público tenía su lugar en el Pritáneo, y este fuego público nunca tenía que apagarse.

4. Zeus *Ktésios*: el término *ktésios* indica la riqueza y la prosperidad del *oîkos*. Bajo este epíteto Zeus es invocado como "protector de las cosas del culto doméstico". Es el protector del espacio donde se almacenan los recursos de la casa, además de tener también como función la protección contra los ladrones (cf. Silvestri, 2014: 79).

5. *Týche*: su culto se difunde ya a partir del siglo VI a.C. en todo el mundo griego. Está ligada a numerosas divinidades como Asclepio, Zeus, Ártemis, Atenea, Némesis y Eros. Cuando es nombrada como *Agathé Týche*, resulta asociada a *Agahtós Daímon*, y al culto doméstico (Silvestri, 2014: 81).

6. (Hermes) *Strophéos*: el término στροφαῖος/στροφεύς está seguramente relacionado con el dios Hermes; la raíz de la palabra significa literalmente "bisagra de las puertas", y se podría traducir como "guardián de las puertas" o "guardián de las almas", un trabajo propio de Hermes. Es un epíteto poco frecuente, nombrado solo por Aristófanes en la comedia *Pluto*: Παρὰ τὴν θύραν στροφαῖον ἱδρύσασθέ με (v. 1153).

Resta entre los epígrafes un ejemplo en el que el nombre de la divinidad no es claramente legible: el número 1332 del IG XII, 3. Debido a que el árula esta partida por la mitad y se conserva solamente la parte derecha, solo es posible leer ίτης en una primera línea, y en otra [τ]ίηες (ver punto nº 3 del apéndice). La primera palabra fue integrada e identificada como "Afrodita" ya en la primera edición del 1903, mientras que el epíteto todavía no ha podido ser identificado satisfactoriamente[6].

Aspectos lingüísticos

Destacamos en este punto los aspectos lingüísticos relevantes, que deben ser tenidos en cuenta para el análisis de los epígrafes, no solo en relación al empleo de la forma dialectal dórica (ver epígrafe nº 17 del apéndice), sino particularmente de los lexemas.

La isla de Tera presenta uno de los alfabetos más antiguos del mundo griego, junto con el de Creta. Dicho alfabeto data del s. VII a.C. y, según la división de Kirchhoff (1887), pertenecería al grupo verde, diferenciado de los otros grupos por la ausencia de signos

quien obtiene la virginidad y el honor de participar en todos los sacrificios de los dioses, que tienen que hacerle siempre una libación al principio y al final.

[6] El epíteto fue leído inicialmente como *libitines*, pero luego se pensó en *melitines* ("hecho de miel"), adjetivo más acorde con la divinidad (cf. IG XII, vol 3, p. 294). El término *libitines* está presente en Plutarco (*Moralia*, *Aetia Romana et Graeca*, 269 B.1), autor en el que son frecuentes los gentilicios con el lema *–tine* (e.g. κρητίνης o λατίνη). Puesto que el epígrafe y la obra de Plutarco son de epoca helenística, se podría enterpretar el término *libitines* como un gentilicio ("de Libia").

complementarios hasta el s. VI a.C.[7]. Esta característica, sin embargo, no viene a auxiliarnos para los casos analizados, dado el período a que corresponden y la imposibilidad, por ello, de ser precisos con la datación de los epígrafes de Tera. Por un lado, por la unificación de los alfabetos locales y la adopción de un alfabeto griego único en el año 403/2 a.C. en Atenas, que se difunde rápidamente por el resto del mundo griego. Por el otro, por la escasa producción epigráfica postclásica en Tera, comparada con la de los s.VI/ V a.C.

En la época helenístico-romana, cuando el texto no sugiere otros elementos, estamos, pues, obligados a datar imprecisamente, por siglo o por par de siglos. En el caso de las inscripciones de nuestras árulas, sabemos con certeza que datan del período helenístico, por la forma curvas y redondas de las letras, y sobre todo por el uso frecuente de la sigma lunada (ver punto 3 del apéndice, ejemplos n° 1321, nº 1332)[8]. No podemos ser más precisos puesto que el texto no ofrece ningún dato cronológico ni información que se relacione con algún hecho histórico importante.

Algunas consideraciones finales

No hay dudas sobre un hecho: las árulas fueron un objeto ligado al culto. Al ser de pequeñas dimensiones, eran fáciles de transportar y esto permitía su uso en varios contextos. Dado su tamaño, se puede concluir que el culto se limitaba en la práctica a la recepción de pequeñas ofrendas como trigo, cebada, fruta, o de pequeñas libaciones sin sacrificio, con gotas de aceite, vino o leche.

Un problema no resuelto que hemos eludido, sin embargo, es su origen. No se conoce dónde fueron producidas por primera vez las árulas, ni si son una creación nueva de la Magna Grecia o si ya había modelos de referencia: ejemplos de árulas están presentes tanto en la madre patria como en las colonias de Italia meridional, con dataciones similares que no nos permiten identificar la prioridad en la producción de estos materiales[9]. Lo que resulta evidente es que estos objetos pudieron gozar en el ámbito de Sicilia y de la Magna Grecia de una gran difusión.

[7] Este rasgo se modificará posteriormente, convirtiéndose el alfabeto de Tera en el s. VI a.C. en uno del grupo azul claro, que presenta los signos complementarios *phi* y *chi*.

[8] El uso de la sigma lunada determina que las 23 inscripciones analizadas estén ubicadas necesariamente en un período comprendido entre el s. IV a.C. y el s. II d.C., ya que a partir de esta última fecha las letras redondeadas –llamadas "lunadas" por los epigrafistas–, como la épsilon, la sigma y la omega, vuelven a ser cuadradas.

[9] Los primeros estudios propusieron que las árulas eran un producto del artesanado de las colonias, que, inspirándose en los grandes altares de los santuarios de Grecia, produjo pequeñas piezas fáciles de transportar y económicas.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 180-189

Las árulas de Tera representan una evolución de las producidas en la Magna Grecia, datan de la época helenística y no presentan ninguna decoración. Probablemente en época helenística las árulas eran producidas más en Grecia que en las colonias, puesto que en estas se nota un progresivo abandono de la producción a partir del siglo III a.C.

Un punto a destacar, que remarca el valor de estos objetos, es su relevancia desde el punto de vista arqueológico y antropológico. En el ámbito de los estudios de la religión griega poco espacio estuvo reservado a la religión privada y sus manifestaciones en el hogar. La escasa atención encuentra una explicación principalmente en la carencia de información deducible de las fuentes literarias y epigráficas, ya que las pocas que se poseen son de contexto ático. Además, solo en los últimos años las excavaciones arqueológicas se concentraron sobre los contextos domésticos, antes poco valorizados (cf. Silvestri, 2014: 38-43). De hecho, la religión pública fue ampliamente estudiada, analizada y comprendida gracias a los numerosos testimonios literarios y epigráficos, y también gracias a las evidencias arqueológicas (testimonios de *témenos* sagrados, estatuas y material votivo dedicado en los templos). En cambio, la relación entre el *oîkos* y lo sagrado es algo poco claro aún. El único documento de la producción de material que reenvía claramente a los rituales en este espacio está representado por altares y árulas. Fueron hallados en distintos contextos griegos, a veces con inscripciones o con decoraciones que no han permitido la identificación de la divinidad a la cual estaban dedicados. Tera nos ofrece un ejemplo claro y valioso de ello, a través de los objetos analizados, con dedicatorias a las divinidades que protegían el *oîkos*, como Hestia, Zeus, *Hygíeia*, *Agathós Daímon*. Ello reafirma nuestra hipótesis del uso de las árulas como altares domésticos.

Sabemos que Platón condenaba la excesiva presencia de estatuillas y de ambientes dedicados a las áreas sacras en las casas e invitaba a venerar a los dioses en los santuarios. Sin embargo, es solamente gracias a esta propensión del hombre y de la mujer a querer conservar las tradiciones y los valores propios del núcleo familiar que es posible conocer las manifestaciones de lo sacro doméstico en Grecia. En tal sentido, las árulas resultan un objeto de singular valor testimonial.

Bibliografía:

IG= *Inscriptiones Graecarum*, vol. XII, 3 1898-1904.

Calderone, A. (1999), "Il mito greco e le arule siceliote di VI-V sec. a.C.", en: Massa-Pairault, F. H. (ed.), *Le mythe grec dans I'ltalie antique. Fonction et image, Actes du colloque, Rome 14-16 novembre 1996*, Roma, École Française, pp. 163-204.

Inglese, A. (2008), *Thera arcaica. Le iscrizioni rupestri dell'agora degli dei*, Coll. Themata, Roma, Tored.

Kirchhoff, A. (1887), *Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets*, Berlin, Dümmler.

Lazzarini, M. L. (1990), "Iscrizioni votive greche", en: *Anathema: regime delle offerte e vita dei santuari nel mediterraneo antico (15-18 giugno 1989)*, pp. 845-859.

Nilsson, M. P. (1957) [1906], *Griechische Feste von religiöser Bedeutung, mit Ausschluss der attischen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Silvestri, F. (2014), *Arule con raffigurazioni mitologiche da contesti Magnocreci: iconografia e funzioni*.Tesis de Laurea Magistrale in Arqueologia Classica, Sapienza Università di Roma.

Van Buren, E. D. (1918), "Terracotta arulae" en: *MAAR II*, Roma, pp. 15-54.

Van der Meijden, H. (1993), *Terrakotta-arulae aus Sizilien und Unteritalien*, Amesterdam, Hakkert.

Yavis, C. G. (1949), *Greek altars. Origins and Typology, including the Minoan-Mycenaean Offertory Apparatus. An Archaeological Study in the History of Religion*, Sant Louis, Sant Louis University Press.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 180-189

APÉNDICE

1. Lista de inscripciones de las árulas de Tera:

Tera 1: [Ἀγα]θὸς
[Δαί]μων.

Tera 2: Ἀγαθοῦ
Δαίμονος.

Tera 3: Ἀγα[θοῦ]
Δαίμο[νος].

Tera 4: Ἀγαθοῦ
Δαίμ[ονος]

Tera 5: Ὑγιείας

Tera 6: Ὑγίε[ια
{Ὑγιε[ίας?}]

Tera 7: Ἑστίας

Tera 8: [Ἑσ]τίας

Tera 9: Ἑσ[τίας].

Tera 10: [Ἑστ]ία
— —α— —

Tera 11: Ἑστίας καὶ
Ζηνὸς Σω-
τῆρος.

Tera 12: Διὸς
Κα-
ταιβάτα.

Tera 13: Ζεὺς Κτή(σιος

Tera 14: Διὸς
Σωτῆρος

Tera 15: Διὸς
Σωτῆ-
ρος καὶ Ἀγαθοῦ
Δαίμονος.

Tera 16: Διὸς Βροντῶντος καὶ
Ἀστράπτοντος.

Tera 17: Τύχας

Tera 18: Τύ[χας
{Τύ[χης?}]

Tera 19: [Ἀφροδ]ίτης
[. . . . τ]ίνης.

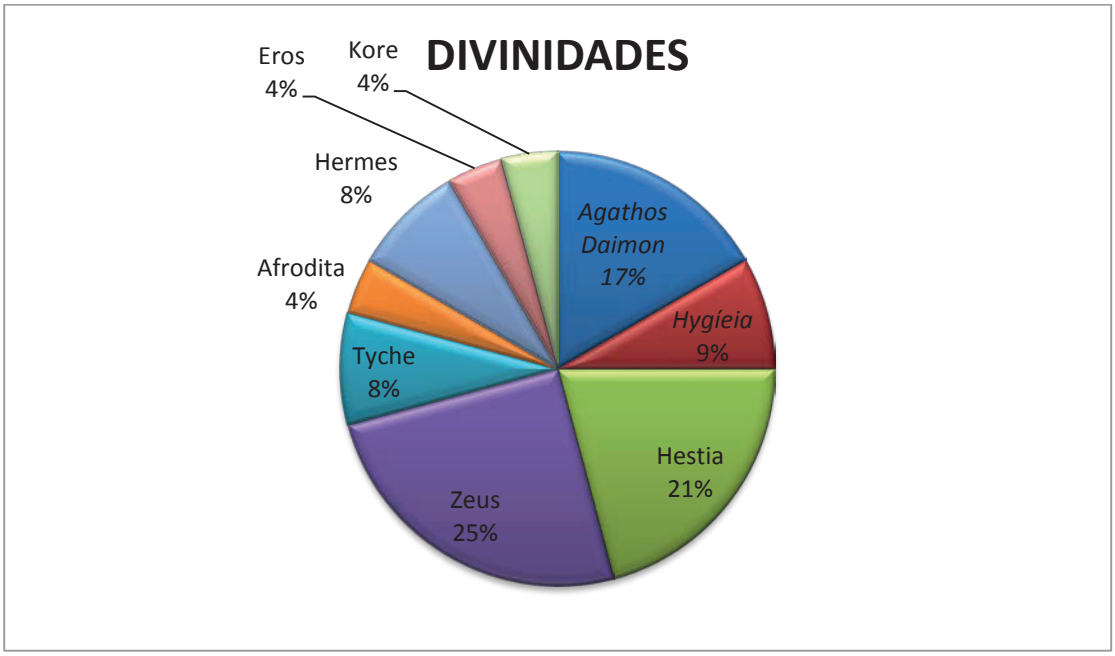
Tera 20: Ἑρμᾶ

Tera 21: Στροφέος.

Tera 22: Ηρωτος

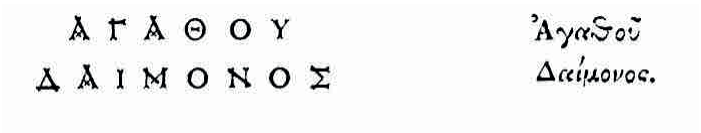
Tera 23: Κούρης
πέέλαν(ος).

2.



3. Aspectos lingüísticos

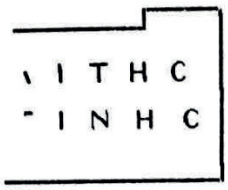
IG XII, 3, n° 1320



IG XII, 3, n° 1321

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 180-189

IG XII, 3, n° 1332



[Ἀφροδ]ίτης
[. . . . τ]ίνης.

IG XII, 3, n° 1355

ЄC Ἑσ[τίας].

IG XII, 3, n° 1360

Διὸς Κα-
ταιβάτα.

IG XII, 3, n° 1374

CTPOφEOC Στροφέος.

IG XII, 3, n° 1377

AΓAΘAΣ Ἀγαθᾶς
TYXAΣ Τύχας.

El subtexto argonáutico en el episodio de Palinuro (Verg. *A*. 5.833-871): nuevos sentidos interpretativos

Ana Clara Sisul
Dpto. Humanidades, UNS / CONICET
anasisul@hotmail.com.ar

La adscripción de la obra virgiliana a la técnica de la *imitatio* es un fenómeno que ya no se presta a discusión entre la crítica[1]. La aceptación de este recurso compositivo, que le devolvió el valor perdido en tiempos del Romanticismo, permitió verla en su correlación con autores y textos precedentes, incorporados por Virgilio como un sustrato plurisémico[2]. La épica homérica, la tragedia ática y la poesía neotérica romana, entre otras, suman sus (a veces disonantes) voces[3] al sentido global de la *Eneida*.

De la extensa nómina de fuentes empleadas por Virgilio en términos palimpsésticos, en este trabajo seleccionamos un único hipotexto: las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas[4] y, en particular, la escena final del primer libro, que narra la abducción del joven Hilas por una

* Este trabajo, desarrollado en el marco de una beca doctoral del CONICET, ha sido posible gracias a un subsidio para investigación otorgado por la ANPCyT, PICT 2013 nº 0405 (dirigido por el Dr. Rubén Florio), a otro de la SGCyT de la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/I227 (dirigido por la Dra. María Luisa La Fico Guzzo) y a un tercero del CONICET, PIP 2014-2016 n° 0089 (dirigido por la Dra. Eleonora Tola).

[1] "One of the inescapable features of Latin literature is that almost every author, in almost everything he writes, acknowledges his antecedents, his predecessors – in a word, the tradition in which he was breed" (Russell, 1979: 1). Para un estudio de la imitación en la poesía augustal, ver Thill (1979).

[2] La teoría de la intertextualidad (término acuñado por Kristeva en un artículo de 1967 y definido por Genette (1989: 10) como "…una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro") supone que cada texto nace entrelazado con otros, que lo han precedido y, a la vez, pasará a componer el sustrato invisible, pero igualmente presente, de las obras que le seguirán. En el campo de los estudios clásicos, los principales exponentes de esta línea teórica son Conte (1986), Fowler (1997), Hinds (1998) y Edmunds (2001).

[3] Parry (1963: 79) es el primero en referir la existencia de una voz subalterna en el texto virgiliano, omnipresente a pesar de su sumisión a la voz oficial. Su enfoque, si bien válido, instala una polaridad restrictiva en el campo de lecturas virgilianas, que recién se supera en 1984, cuando Conte descubre la existencia de un mecanismo de significación plural activo en la *Eneida*, conocido como policentrismo. Según Conte, cada uno de los personajes de la *Eneida* constituye un centro complejo y completo en sí mismo desde el cual emana una motivación tan válida como la de los demás. El policentrismo de Conte es aprovechado por Lyne (1987: 2) al plantear la teoría de las "further voices": "Devices are exploited to insinuate ramifying meanings and messages for those prepared to listen. Further voices intrude other material and opinions, and these may be disturbing, even shocking. Further voices add to, comment upon, question, and occasionally subvert the implications of the epic voice".

[4] Si bien no se explicita en ningún momento, el conocimiento de este texto por parte de Virgilio está atestiguado por algunas similitudes temáticas de su obra (la presencia de numerosos personajes juveniles; por ejemplo), pero, particularmente, en la existencia de afinidades idiosincráticas entre ambos autores, que justifican ciertos vínculos intertextuales. Hardie (1998: 59-60) los desarrolla someramente. También es ineludible la referencia al capítulo de Nelis (2001: 238) donde el autor sostiene: "…the interaction between Apollonius and Homer is crucial to the understanding of Virgil's Augustan epic. The *Aeneid* is more than the fruit of a profound meditation on the nature of Homeric epic. It is the result of Virgil's meticulous investigation of the whole tradition of both Homeric and post-Homeric *epos*…"

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 190-198

ninfa, y la infructuosa búsqueda realizada por sus compañeros, que en vano llenan la costa de gritos. El episodio es expresamente recuperado por Virgilio en dos versos de la Bucólica sexta. Asimismo, algunos matices del mismo reaparecen en la *Eneida*, aunque indirectamente, cuando, en el canto quinto se refiere el despeñamiento de Palinuro. A partir de esta conjunción, desarrollaremos el modo en que Virgilio convierte a los dos Hilas (el apolonio y el virgiliano) en una presencia subtextual de la historia de Palinuro y, a continuación, explicitaremos las consecuencias de esta operación, que trascienden la mera caracterización del piloto.

El trágico despeñamiento de Palinuro cierra la narración del canto quinto de la *Eneida*: *nudus in ignota, Palinure, iacebis harena* (Verg. *A*. 5.871). Sin embargo, este ominoso desenlace, que plantea un futuro sombrío para el piloto, no ocurre en el desarrollo argumental de la obra. Al contrario, la última aparición de Palinuro en el canto quinto lo muestra cayendo de la nave y clamando en vano por el auxilio de sus compañeros:

> uix primos inopina quies laxauerat artus,
> et super incumbens cum puppis parte reuulsa
> cumque gubernaclo liquidas proiecit in undas
> praecipitem ac socios nequiquam saepe uocantem;
>
> (Verg. *A*. 5.857-860)

El salvataje no se produce (Eneas tarda en descubrir la ausencia de su timonel), pero la imagen no carece de sentido; su plena significación está dada por la referencia intertextual a la *Bucólica* sexta, donde, entre los numerosos cuadros de la canción de Sileno, aparece uno que es evocado en el cierre del canto quinto:

> his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum
> clamassent, ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret
>
> (Verg. *Ecl*. 6.43-44)

En dos versos con un enorme contenido semántico comprimido, Virgilio presenta la historia del joven escudero de Hércules, Hilas, abducido por una ninfa enamorada en las cercanías de una fuente, y la infructuosa búsqueda de sus compañeros, que llenan la costa de voces. La escena está inspirada en el antecedente de Apolonio, donde la imagen se reitera en tres oportunidades:

> τοῦ δ' ἥρως ἰάχοντος ἐπέκλυεν οἷος ἑταίρων

Εἰλατίδης Πολύφημος…

(A. R. 1.1240-1241)

ὣς τότ᾽ ἄρ᾽ Εἰλατίδης μεγάλ᾽ ἔστενεν, ἀμφὶ δὲ χῶρον
φοίτα κεκληγώς: μελέη δέ οἱ ἔπλετο φωνή

(A. R. 1.1248-1249)

ὣς ὅγε μαιμώων ὁτὲ μὲν θοὰ γούνατ᾽ ἔπαλλεν
συνεχέως, ὁτὲ δ᾽ αὖτε μεταλλήγων καμάτοιο
τῆλε διαπρύσιον μεγάλῃ βοάασκεν ἀυτῇ

(A. R. 1.1270-1272)

Entre los tres textos se establece una triangulación intertextual, justificada en una serie de relevantes aspectos:

- En el marco de un viaje marino, se produce la abducción de un marinero por acción de una divinidad: una ninfa enamorada, en el caso de los dos Hilas, y el Sueño, en el caso de Palinuro.
- A raíz de esta pérdida, se refiere la presencia de un grupo social colectivo (*socii* y *nautae*) y gritos fútiles, que marcan la imposibilidad de comunicación a raíz de la abducción.
- La desaparición de un importante miembro de la comunidad produce manifestaciones de dolor por parte de un personaje heroico (Eneas y Hércules).

Asimismo, al apartarse de la figura de Hilas y componer el personaje de Palinuro, Virgilio teje una serie de sutiles traslaciones, que disimulan la trama intertextual, nublando, en consecuencia, los sentidos subyacentes:

- En la escena del canto quinto la voz de la víctima (Palinuro) se eleva inútilmente, sin llegar a los oídos de sus compañeros (que, además, permanecen ignaros del suceso); en tanto en la bucólica sexta los marineros claman por Hilas, desaparecido. Por su parte, en las *Argonáuticas* confluyen las dos versiones: en A. R. 1.1240-1241 Polifemo escucha la voz de Hilas, pero, a continuación, todos los gritos pertenecen a los marineros, que buscan en vano.
- La abducción de Palinuro sucede en altamar, mientras que los Hilas se pierden en tierra firme.
- Palinuro no es joven, a diferencia de Hilas, *puer* en Verg. *Geor*. 3.6.

Este último punto merece un desarrollo más intensivo. La indiscutida madurez de Palinuro se extrae de sus representaciones en la obra: siempre al mando de la nave de Eneas, que gobierna con gran destreza[5]. El puesto de piloto determina su trascendencia entre los

[5] Ver Verg. *A*. 3.202, 513, Verg. *A*. 5.12, 833.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 190-198

miembros de la sociedad, pues su aporte es significativo: guiar a la flota hacia la deseada meta. Además, el personaje encarna excepcionales cualidades, que en muchos casos replican algunos rasgos de Eneas[6]: es el conductor de la flota, jerarquía equiparable a la del protagonista, conductor de su pueblo, recibe el sintagma *princeps ante omnis* (Verg. *A*. 5.833) y tiene un fuerte sentido de la responsabilidad[7]. Estas características lo apartan del grupo etario juvenil, delimitado por rasgos y conductas particulares, como impulsividad, individualismo, búsqueda de gloria en desmedro de la seguridad de propios y ajenos, entre otras. Sin embargo, a pesar de no recibir nunca el adjetivo *iuuenis* ni, mucho menos, *puer*, constantes marcas etarias de los jóvenes de la *Eneida*[8], la referencia intertextual a Hilas lo aproxima a los mismos. Así, Hilas (que es, además, el primer joven virgiliano en afrontar un destino adverso –la muerte prematura–) se vuelve un puente entre Palinuro y los personajes inmaduros de la segunda mitad de la *Eneida*.

A continuación, desarrollaremos el sentido de esta compleja traslación semántica.

El elemento característico de la historia de Palinuro es el claro sentido sacrificial de su muerte, explicitado en las palabras de Poseidón:

> tutus, quos optas, portus accedet Auerni.
> unus erit tantum amissum quem gurgite quaeres;
> unum pro multis dabitur caput.
>
> (Verg. *A*. 5.813-815)

La frase final concentra el sentido cabal de la práctica sacrificial: una vida por el bien de muchas. La víctima para Neptuno no es seleccionada al azar: Palinuro ocupa un

[6] Quinn (1968: 156) remarca la importancia de Palinuro en las primeras instancias de la obra, donde su jerarquía parece incluso eclipsar la de Eneas: "When the storm overtakes the fleet in the opening Episode of the first Section, Palinurus is for the moment the real commander (…) Aeneas merely acquiesces". O'Hara (1990: 107-110) y Dyson (2001: 15-17 y 67-73), notando este patrón y algunos más, consideran que el sacrificio de Palinuro adelanta un posterior sacrificio de Eneas, quien así devendría una víctima más en la fundación simbólica de los cimientos romanos. Hardie (1993: 32) destaca su relevancia, constatada en que su presencia solo puede ser suplida por el mismísimo Eneas: "…the symbolic value of his office is made clear when the place of the lost Palinurus is taken by the *unus homo* himself…" y, a continuación, acentúa su teoría, al argüir que Palinuro constituye un doble de Eneas, cuya muerte garantiza el éxito del héroe, de la misma manera que la muerte de Remo posibilitó la fundación de Roma.

[7] Como se deduce de su desvío hacia Sicilia, en ocasión de la tempestad que los asola en Verg. *A*. 5. 17-25. Su actitud se contrapone con la del joven piloto de la regata, Gías, quien arriesga la integridad de sus tripulantes en una peligrosa maniobra (Verg. *A*. 5.172-177).

[8] La juventud de Eurílalo es referida explícitamente por la voz autoral en tres ocasiones, mediante la aparición del término *iuuenta* (Verg. *A*. 5.295, Verg. *A*. 9. 181) y el adjetivo *iuuenis* (Verg. *A*. 9.399), que también describe a su fiel compañero, Niso, (Verg. *A*. 5. 331, 361). En momentos diversos de la obra, se califica *iuuenis* a Palante (Verg. *A*. 10.445, 464, Verg. *A*. 11.67, 76), Lauso (Verg. *A*. 10.793, 796, 816) y Turno (Verg. *A*. 7.420, 435, 446, 456 y 473 solo en la escena de su presentación). Por su parte, Ascanio es el receptor privilegiado del adjetivo *puer*: Verg. *A*. 1.267, 678, 684, 714, Verg. *A*. 2.598, Verg. *A*. 3.339, 341, 487, Verg. *A*. 4.156, 354, Verg. *A*. 5.74, 569, 599, Verg. *A*. 9.656, Verg. *A*. 10.70, 236 y 605, Verg. *A*. 12.435.

puesto de jerarquía en su sociedad y, además, es inocente (*insontus* en Verg. *A*. 5.841)[9], cualidad infaltable entre los atributos de cualquier víctima sacrificial, ya que el ritual supone la selección de sujetos bellos físicamente e intachables en el terreno moral[10].

En consecuencia, la presencia subtextual de Hilas en este episodio funciona como una bisagra que vincula el sentido sacrificial de la muerte del piloto con los devenires de los jóvenes de la segunda mitad de la obra, todos muertos prematuramente[11]. Hilas, el primero, retorna en un contexto ritual, adelantando un patrón reiterado en todos los jóvenes que lo seguirán.

Esta operación no es arbitrariamente dispuesta por Virgilio sin justificativos que la fundamenten. En el hipotexto original de la triangulación que estamos abordando, las *Argonáuticas*, la suerte de Hilas desencadena acciones de un fuerte tono ritual acometidas por Hércules como resarcimiento por la desaparición de su joven escudero:

> …ἐπηπείλησε δὲ γαῖαν
> Μυσίδ᾽ ἀναστήσειν αὐτοσχεδόν, ὁππότε μή οἱ
> ἢ ζωοῦ εὕροιεν Ὕλα μόρον, ἠὲ θανόντος.
> τοῖο δὲ ῥύσι᾽ ὅπασσαν ἀποκρίναντες ἀρίστους
> υἱέας ἐκ δήμοιο, καὶ ὅρκια ποιήσαντο,
> μήποτε μαστεύοντες ἀπολλήξειν καμάτοιο.
> τούνεκεν εἰσέτι νῦν περ Ὕλαν ἐρέουσι Κιανοί,
> κοῦρον Θειοδάμαντος, ἐυκτιμένης τε μέλονται
> Τρηχῖνος. δὴ γάρ ῥα κατ᾽ αὐτόθι νάσσατο παῖδας,
> οὕς οἱ ῥύσια κεῖθεν ἐπιπροέηκαν ἄγεσθαι.
>
> (A. R. 1.1348-1357)

La violencia herculina desatada por la pérdida, que amenaza con destruir por completo a los Misios, es una expresión hiperbólica de la potencia heroica del personaje que podría encontrar un lejano eco en la tristemente célebre gesta de Eneas tras la muerte de Palante[12].

Adicionalmente, la pertinencia del vínculo intertextual entre la historia de Palinuro y la figura de Hilas (tanto en las *Bucólicas* como en las *Argonáuticas*) se justifica al reparar en

[9] *OLD*, 927: "Innocent, guiltless".
[10] Ver Brenk (1984: 781) y (1999: 73).
[11] Como sostiene Lee (1979: 59): "Palinurus is the first of the surrogate sons Aeneas will lose in Italy". En la segunda mitad de la obra, las muertes de todos los jóvenes mayormente involucrados en el argumento adquieren matices rituales.
[12] Eneas toma rehenes para sacrificar a los manes de Palante en Verg. *A*. 10.517-520 (los hijos de Sulmón y Ufente) y Verg. *A*. 10.537-541 (el sacerdote hijo de Hemón). En ese sentido, la selección de jóvenes misios como tributo también podría equipararse con las víctimas sacrificiales apartadas por el héroe troyano.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 190-198

la literal cercanía de otro episodio virgiliano, portador de un evidente tono sacrificial: en los albores del canto sexto, entre los paneles del templo de Apolo, Virgilio introduce la imagen del laberinto de Minos:

> in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas
> Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis
> corpora natorum; stat ductis sortibus urna.
>
> (Verg. *A*. 6.20-22)

Allí se relata la ofrenda anual de catorce jóvenes atenienses, como resarcimiento por la muerte de Androgeo, el hijo del rey Minos. La similitud con los tributos exigidos por Hércules no es casual, razón por la cual Virgilio prácticamente yuxtapone el cuadro del laberinto con la escena de la muerte de Palinuro, donde aflora, por primera vez, la presencia subtextual de Hilas. De la misma manera, el cuadro dedicado a este infortunado joven en la bucólica sexta (Verg. *Ecl*. 6.43-44) precede a la mención, mucho más extensa, a Pasífae y su amor por el toro (Verg. *Ecl*. 6.45-55), transgresión cuyo resultado inmediato es la construcción del mencionado laberinto minoico.

De esta manera, a través del episodio de Palinuro comienza a intrincarse un complejo subtexto intra e intertextual, orientado a realzar, con mucha sutileza, la abrumadora presencia del motivo sacrificial en la segunda mitad de la *Eneida*.

Conclusiones

La relación intertextual con los dos Hilas aproxima a Palinuro al grupo etario de los jóvenes (al que no pertenece), posicionándolo como un anticipo de los personajes inmaduros que habrán de perecer en la segunda mitad de la *Eneida*. De esta manera, mediante un personaje cuya muerte inviste un claro matiz ritual[13], Virgilio adelanta el sentido sacrificial de los decesos de las sucesivas representaciones de Hilas presentes en su obra (los jóvenes perdidos prematuramente).

[13] Brenk (1999: 73 ss.) nota otra manifestación de un tono sacrificial en la muerte de Palinuro: la referencia a la costumbre ritual de verter las entrañas (*exta*) de las víctimas sacrificiales de la popa del barco, en un fragmento previo de la *Eneida* (Verg. *A*. 5.772-776). "Vergil probably was not unaware of the Greek practice of throwing purificatory (*pharmakos* or scapegoat) victims into the sea" (Brenk, 1999: 75) y continúa: "Since the ritual apparently prescribed throwing of hurling, not just dropping the sacrificial parts into the water, Vergil's usage is made clear, if –as seems evident –he was reproducing the sacrificial character of the scene" (Brenk, 1999: 77). Sus postulados se asientan en el apartado de O'Hara dedicado a Palinuro (especialmente, pp. 19-24), donde el autor nota el paralelismo entre el despeñamiento del piloto y la acción de arrojar las entrañas por la borda, efectuada en ocasión del sacrificio realizado al finalizar los juegos de Anquises (Verg. *A*. 5.775-776).

A su vez, considerando que el gran aliento de la *Eneida* tiende de manera irrefrenable hacia la fundación de la ciudad prometida y que las acciones de los personajes se orientan a tal fin, los sacrificios sembrados en el camino comprenden un tono claramente fundacional. Como tales, garantizan la estabilidad basal de la estructura social en construcción, al cimentarla en el plano mítico. Si bien es innegable la importancia de fundar un asentamiento con buenos augurios, respetando los deseos de la divinidad, el tema del sacrificio no deja de ser problemático. La sistemática presencia de jóvenes, cuyas muertes precoces son representadas en términos sacrificiales, da cuenta del matiz negativo conferido a la práctica, porque, considerando el esmero del autor por caracterizar de manera favorable a este grupo etario, sus pérdidas parecen ser un precio demasiado elevado a pagar por el imperio.

Esta situación es retratada de manera alegórica en el episodio de Palinuro, cuya caída tiene consecuencias que trascienden la dimisión del piloto: en su precipitación hacia las aguas, arrastra consigo parte de la popa y el timón (*et super incumbens cum puppis parte reuulsa / cumque gubernaclo liquidas proiecit in undas* en Verg. *A*. 5.858-859), dejando, en consecuencia, una nave mutilada e ingobernable[14]:

> …maria aspera iuro
> non ullum pro me tantum cepisse timorem,
> quam tua ne spoliata armis, excusa magistro,
> deficeret tantis nauis surgentibus undis
>
> (Verg. *A*. 6.351-354)

En definitiva, el avance se logra, pero, en el camino, parte de la totalidad se quiebra. De la misma manera, las pérdidas por sacrificios dejan marcas irrecuperables en el cuerpo social[15]. Algo se gana y algo se pierde.

Fuentes

Mynors, R. A. B. (ed.) (1969), *Vergilii Maronis Opera*, Oxford, Clarendon Press.

[14] El evidente perjuicio de la nave por la pérdida de su timonel había sido anticipado en el episodio de la regata, donde el atentado contra Menetes es presentado en términos semejantes: *inde Gyan ipsamque ingenti mole Chimaeram / consequitur; cedit, quoniam spoliata magistro est* (Verg. *A*. 5.223-224). La resonancia de los términos con que se describe la ralentización de la nave de Gías en ocasión de la caída de Palinuro demuestra la existencia de consecuencias negativas generadas por su pérdida.

[15] Para una interpretación crítica del sacrificio de Palinuro, nos remitimos al esclarecido artículo de Brenk (1984: 795-796): "If he meant to suggest here the value of human sacrifice, the value of those lives lost at sea in the Augustan wars, he did it in a very indirect and curious way. It is never clear why Neptunus needed a sacrifice, and the incident is presented in brutally unsentimental terms (…) On a certain level the death of Palinurus might be a consolation. But it is a meaning only potentially in the poem, not one sentimentally presented to the reader".

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 190-198

Seaton, M. A. (ed.) (1900), *Apolonii Rhodii. Argonautica*, Oxford, Clarendon Press.

Bibliografía

Brenk, F. E. (1984), "*Unum pro multis caput*: Myth, History, and Symbolic Imagery in Vergil's Palinurus Incident", en: *Latomus*, vol. 43, n° 4, pp. 776-801.

Brenk, F. E. (1999), "Wind and Waves, Sacrifice and Treachery: Diodoros, Appian and the Death of Palinurus in Vergil", en: *Clothed in purple light. Studies in Vergil and in Latin Literature, including Aspects of Philosophy, Religion, Magic, Judaism, and the New Testament Background*, Stuttgart, Franz Steiner, pp. 64-75.

Conte, G. B. (1984), *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti.

Conte, G. B. (1986), *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, New York, Cornell University Press.

Dyson, J. T. (2001), *King of the Wood: the Sacrificial Victor in Virgil's* Aeneid, Norman, University of Oklahoma Press.

Edmunds, L. (2001), *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press.

Fowler, D. (1997), "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", en: *MD*, vol. 39, pp. 13-34.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Hardie, P. (1993), *The Epic Successors of Virgil: a Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hardie, P. (1998), *Virgil*, Oxford, Oxford University Press.

Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kristeva, J. (1997) [1967 en francés], "Bajtín, la Palabra, el Diálogo y la Novela", en: Navarro, D. (trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, pp. 1-24.

Lee, M. O. (1979), *Fathers and Sons in Virgil's* Aeneid*: tum genitor natum*, New York, State University of New York Press.

Lyne, R. O. A. M. (1987), *Further Voices in Vergil's* Aeneid, Oxford, Clarendon Paperbacks.

Nelis, D. P. (2001), "Apollonius and Virgil", en: Papanghelis, T. D. - Rengakos, A. (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden - Boston - Köln, Brill, pp. 237-259.

O'Hara, J. J. (1990), *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's* Aeneid, Princeton, Princeton University Press.

Quinn, K. (1968), *Vergil's* Aeneid*. A Critical Description*, London, Routledge and Kegan.

Parry, A. (1963), "The two Voices of Virgil's *Aeneid*", en: *Arion*, vol. 2, n° 4, pp. 66-80.

Russell, D. A. (1979), "*De imitatione*", en: West, D. - Woodman, T. (eds.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge - London - New York - Melbourbe, Cambridge University Press, pp. 1-16.

Thill, A. (1979), *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 190-198

Κῶμοι religiosos en el *corpus* de epinicios pindáricos: Pi. *O*. 4.6-13 y Pi. *O*. 13.25-30

Caterina A. Stripeikis
IFC, FFyL, UBA / CONICET
caterina.stripeikis@gmail.com

Sin duda, una de las palabras más recurrentes en las odas de Píndaro es el término κῶμος, vocablo que ha suscitado numerosos y complejos debates críticos en torno al modo de performance de los epinicios de este poeta. La polémica, entrada ya en años, versa sobre la conocida oposición "solo vs. choral performance". En el marco de este debate, los defensores de la teoría monódica insisten en que el κῶμος sería un baile y canto improvisado e informal que acompañaría la ejecución individual del epinicio (Heath-Lefkowitz, 1991). Por su parte, aquellos a favor de una performance coral de las odas sostienen que el término κῶμος aparece allí como sinónimo de χορός y que, por lo tanto, hace referencia a un grupo de baile y canto guiado y coreografiado por un *chorodidáskalos* (Carey, 1991, entre otros). La discusión aún no ha podido resolverse satisfactoriamente, debido tanto a la ausencia casi total de fuentes externas a favor de una u otra de las modalidades de performance descriptas, como a los usos contradictorios del término κῶμος en el *corpus* de epinicios y a la interpretación siempre controversial de los escoliastas. En efecto, en el marco de las odas de Píndaro, el término κῶμος puede designar alternativamente a) a un grupo de jóvenes que llega a la casa del vencedor bailando y cantando para unirse al simposio (Pi. *N*. 9.1-4), b) a un cortejo que celebra la victoria propiamente dicha, en el lugar de los juegos o en el hogar del vencedor (Pi. *I*. 8.1-4), (Pi. *P*. 4.2), (Pi. *O*. 9.1-4), etc., c) a un cortejo dedicado a alguna divinidad, principalmente Zeus (Pi. *O*. 4.10-21), (Pi. *O*. 13.24-32). En el presente trabajo, el análisis se centrará en este último tipo de κῶμοι, a los que se denominará κῶμοι religiosos (Heath, 1988: 182).

Ya Bremer (2008: 7-11) ha demostrado la ubicua presencia de rastros de himnos religiosos en el *corpus* de odas pindáricas. Aún más, este crítico ha llegado a interpretar dicha presencia como una prueba fehaciente de que, si bien el epinicio es un género que celebra victorias de mortales, allí el elogio a los dioses siempre se encuentra en primer lugar. Aunque esta aseveración es demasiado tajante, lo cierto es que las odas de Píndaro incorporan, en su mayoría, pequeñas partes hímnicas dedicadas a los dioses. En esta oportunidad, se efectuará un análisis contrastivo de dos de estas composiciones. La primera se encuentra en la *Olímpica* 46-13 (452 a.C.), oda destinada a Psaumis de Camarina y está dirigida a Zeus en tanto gobernador supremo del monte Etna. La segunda, destinada a este mismo dios, figura

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 199-206

en los vv. 25-30 de la *Olímpica* 13 (464 a.C.), oda que honra la victoria de Jenofonte de Corinto en la carrera y el pentatlón. Asimismo, se indagará si la mención de κῶμοι religiosos en las odas del poeta tebano puede esclarecer el contexto de performance de estas producciones y contribuir al conocido debate entre las posiciones monódica y coral. Lejos de llegar a una solución definitiva, la referencia a κῶμοι dedicados a Zeus en Pi. *O*. 4 y *O*. 13 quizás pueda, al menos, ofrecer alguna evidencia de que la performance original de estas dos odas habría revestido un carácter coral, en sintonía con la dinámica seguida en la ejecución de himnos dedicados a los dioses, por ejemplo, los *Peanes* en honor de Apolo.

Estructura[1]

En líneas generales, la estructura convencional de un himno está dividida en tres partes: invocación (*epíklesis*), elogio del dios (*eulogía*) y pedido (*euché*). Los elementos de la invocación incluyen el nombre y epítetos de la divinidad, su genealogía, los lugares bajo su influencia y algunas deidades que suelen acompañarla. Por su parte, el elogio puede comprender la predicación de poderes a través de proposiciones relativas, recordatorios (*hypomnéseis*) de beneficios otorgados por el dios o de previos favores al dios, descripciones (*ekphráseis*) del dios y de sus acciones y, finalmente, narraciones mitológicas. En lo que respecta al pedido final, este aparece como el clímax, el punto central del himno. Naturalmente, no todos los himnos que han llegado hasta nuestros días siguen de manera estricta esta división tripartita o contienen todos los elementos enumerados anteriormente (cf. Furley-Bremer, vol. I, 2001: 50-64). En el caso de los *Himnos Homéricos* hay una diferencia clara entre invocación y elogio. No obstante, el pedido final muchas veces no figura, sino que sólo aparece la frase de carácter formular αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ᾽ ἀοιδῆς (“y yo de ti y de otro canto me acordaré”) o variantes (cf. *HH*. 4; 5; 6; 7, entre otros). A continuación se analizará cómo ingresa esta estructura hímnica en Pi. *O*. 4 y *O*. 13.

> ἀλλ᾽, ὦ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτναν ἔχεις,
> ἵππον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλα
> Τυφῶνος ὀβρίμου,
> Οὐλυμπιονίκαν
> δέξαι Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον,
> χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετᾶν.
> Ψαύμιος γὰρ ἵκει
> ὀχέων, ὅς, ἐλαίᾳ στεφανωθεὶς Πισάτιδι, κῦδος ὄρσαι

[1] Tanto en este apartado como en el siguiente se dejarán de lado cuestiones relativas al problema de la performance que encierra el vocablo κῶμος y se hará hincapié en cuestiones estructurales y compositivas.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 199-206

σπεύδει Καμαρίνᾳ. θεὸς εὔφρων
εἴη λοιπαῖς εὐχαῖς·

(Pi. *O*. 4.6-13)[2]

Oh hijo de Crono, que posees el Etna, ventoso peso del terrible Tifón de cien cabezas, por causa de las Gracias recibe a un vencedor olímpico y a este cortejo, luz la más duradera de las virtudes de amplio poder, pues llega de los carros de Psaumis, que, coronado en Pitia con el olivo, se apresura a elevar la gloria para Camarina. ¡Ojalá sea un dios favorable a las restantes súplicas!

ὕπατ᾽ εὐρὺ ἀνάσσων
Ὀλυμπίας, ἀφθόνητος ἔπεσσιν
γένοιο χρόνον ἅπαντα, Ζεῦ πάτερ,
καὶ τόνδε λαὸν ἀβλαβῆ νέμων
Ξενοφῶντος εὔθυνε δαίμονος οὖρον·
δέξαι τέ οἱ στεφάνων ἐγκώμιον
τεθμόν, τὸν ἄγει πεδίων ἐκ Πίσας,
πεντάθλῳ ἅμα σταδίου
νικῶν δρόμον·

(Pi. *O*. 13.25-30)

Altísimo, que gobiernas ampliamente en Olimpia, ojalá resultes, padre Zeus, en todo tiempo no envidioso de mis palabras y, cuidando a este pueblo sin daño, dirige el viento de la divinidad desde Jenofonte. Recibe la institución del cortejo de sus coronas, que trae de las llanuras de Pisa, venciendo a la vez en el pentatlón y en la carrera del estadio.

En una primera aproximación, ambos pasajes exhiben una separación más o menos clara entre invocación y pedido. En el caso de Pi. *O*. 4.6-8 la invocación está integrada por el nombre y la genealogía del dios (ἀλλ᾽, ὦ Κρόνου παῖ…) y una referencia a uno de sus lugares de culto (ὃς Αἴτναν ἔχεις, / ἶπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλα / Τυφῶνος ὀβρίμου…). La mención de Tifón alude a una narrativa mitológica por lo demás no desarrollada, con lo cual la *eulogía* se encuentra prácticamente ausente. En lo que respecta a Pi. *O*. 13.25-26, en la invocación figuran nombre y atributo de la divinidad (ὕπατ᾽… Ζεῦ πάτερ) y, nuevamente, una locación geográfica sobre la cual se extiende el poder de Zeus (Ὀλυμπίας). En esta última oda, además, invocación y pedido se encuentran tan mutuamente imbricados, que la invocación a Zeus figura una vez comenzado el pedido (…ἀφθόνητος ἔπεσσιν /γένοιο χρόνον ἅπαντα, Ζεῦ πάτερ). El elogio al dios no se desarrolla.

En ambas partes hímnicas, el pedido se articula alternando imperativos y optativos: δέξαι (v. 8) y εἴη (v. 13) en Pi. *O*. 4; γένοιο (v. 26), εὔθυνε (v. 27), δέξαι (v. 28) en Pi. *O*. 13. A lo largo de su desarrollo, tanto en *O*. 4 como en *O*. 13, aparece la locución δέξαι + κῶμον/

[2] La edición es la de Snell-Maehler (1987) y la traducción me pertenece en todos los casos.

δέξαι + ἐγκώμιον τεθμόν, esto es, un pedido a Zeus para que reciba favorablemente el cortejo. Bremer (2008: 5-6) considera esta locución dedicada a Zeus un elemento tradicional del epinicio y una prueba fehaciente de que su performance era, en primer lugar, un acto de veneración hacia la divinidad. Sigue en esto a Schadewaldt (1928: 269), quien ya había establecido que el imperativo δέξαι (recibe) constituía un *Prooimionmotiv* en los epinicios pindáricos.

A partir de lo expuesto, se puede ver que la estructura convencional del himno religioso es objeto de un proceso de adaptación y transformación en ambos pasajes: la *eulogía* se encuentra prácticamente ausente y la *euché* exhibe un contenido propio del epinicio, siendo el vencedor atlético (Psaumis o Jenofonte) una de las figuras centrales en su articulación.

Inscripciones

El δέξαι-*Motiv* también es recurrente en inscripciones que ofrecen la fórmula "X, hijo de Y, ha dedicado este objeto al dios A". Vale la pena mencionar tres ejemplos más o menos contemporáneos a la época de Píndaro.

1. παῖ Διός Ἐκπήαντοι δέκσαι τόδ᾽ ἀμεμπὲς ἄγαλμα / σοὶ γάρ ἐπευκηόμενος τοῦτ᾽ ἐτέλεσσε Γρόπηον.

(Isla de Melos, finales del siglo VI a.C., *CEG* n. 418)

Hijo de Zeus, revelador, recibe este irreprochable regalo pues para ti Grófon lo finalizó ofreciendo una plegaria.

2. ηὐξαμηνός με Φίλον δηκάταν ανεθήκη Λυκήιοι / αὐτό καί παίδον· τύ δὴ δήξαι, Φοῖβη Ἄπολον.

(Delfos, finales del siglo VI a.C., *CEG* n. 345)

Tras ofrecer una plegaria, Filón y también su hijo me dedicaron por décima vez para el Licio. Y tú recíbeme, Febo Apolo.

3. δέξο ϝάναξ Κρονίδα Δεῦ Ὀλυνπιε, καλὸν ἄγαλμα / ηιλέϝοι θυμοῖ τοῖς Λακεδαιμονίοις.

(Olimpia, 490/480 a.C., *CEG* n. 367)

Recibe soberano Cronida, Zeus Olímpico, este bello regalo con ánimo propicio de parte de los Lacedemonios.

En estas tres inscripciones figuran, junto con el δέξαι-*Motiv,* otros elementos que ya se han señalado para Pi. *O*. 4 y *O*. 13. En el caso de la inscripción 1 aparece la genealogía (παῖ Διός) y epíteto del dios (Ἐκπήαντοι), probablemente Apolo. En la inscripción 3 se

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 199-206

destacan genealogía (Κρονίδα), epíteto (Ϝάναξ) y locación geográfica bajo la influencia del dios (Ὀλυνπιε). Asimismo, en el caso de las odas de Píndaro el ἀμεμπὲς ἄγαλμα (inscr. 1) / καλὸν ἄγαλμα (inscr. 3) que debe recibir la divinidad es específicamente un κῶμον (Pi. *O*. 4) o un ἐγκώμιον τεθμόν (Pi. *O*. 13). El reemplazo del vocablo ἄγαλμα por un término relacionado intrínsecamente con el epinicio, tal como κῶμος (cortejo) da cuenta de un proceso análogo al que ocurre con el elogio y el pedido en estas composiciones. En efecto, la locución δέξαι + ἄγαλμα ingresa en estas dos olímpicas adaptándose al ámbito de la victoria atlética y poniendo de manifiesto uno de sus elementos principales.

κῶμος/ ἐγκώμιος, divinidad y atleta

Slater (1969) da tres definiciones posibles del término κῶμος: 1. "victory procession"; 2. "triumph of a victor"; 3. "the triumph song sang in conjuction with the procession" y señala la acepción 1 para el caso de Pi. *O*. 4. En el caso de Pi. *O*. 13, figura una variante del término κῶμος acompañada del sustantivo τεθμός. Slater define ἐγκώμιος de manera bastante poco satisfactoria como "pertaining to a victory- κῶμος" y propone traducir τεθμός como "institution" para esta oda. De ahí la traducción "institución del cortejo". No obstante, si bien la traducción del vocablo κῶμος suele zanjarse fácilmente mediante el término "cortejo", desde un punto de vista performativo su esclarecimiento no resulta tan sencillo[3]. Tal como se anticipó en la introducción, esta palabra y sus derivados poseen significados y connotaciones muy diferentes para los partidarios de las posiciones coral y solista. Los casos que presentan Pi. *O*. 4 y *O*. 13 no son una excepción. Para quienes se encuentran a favor de una performance coral de las odas, los términos κῶμος y ἐγκώμιος son interpretados como sinónimos de χορός y ὕμνος, esto es, como términos de auto-referencialidad de la oda (Burnett, 1989: 287). Aún más, Carey (1991: 549) afirma que en el caso de Pi. *O*. 4. 9 κῶμος señala indiscutiblemente una referencia a la canción de Píndaro. Por otro lado, los partidarios de la ejecución solista niegan la identificación κῶμος = χορός / ὕμνος en los pasajes de ambos epinicios y proponen que κῶμος estaría haciendo referencia a toda la celebración, de la cual la performance individual de la oda forma parte (Heath-Lefkowitz, 1991: 184). Estas consideraciones tienen implicancia para la locución δέξαι + κῶμον, puesto que, según la postura que se adopte, el κῶμος, regalo (ἄγαλμα) destinado a Zeus, revestirá una naturaleza diferente. Si se acepta la hipótesis coral, el regalo ofrecido al hijo de Cronos será la oda misma. El κῶμος constituiría así una vía de comunicación directa con Zeus y sus palabras, música, baile y belleza complacerían los ojos y

[3] Quizás las múltiples definiciones ofrecidas por Slater estén dando cuenta de esta dificultad performativa.

oídos del dios (Furley, 2007: 119). Por otro lado, si se sigue la postura solista, el regalo ofrecido a Zeus consistiría en un despliegue similar al que relata Diodoro Sículo (13.82.7-8) para caracterizar el retorno de un vencedor del siglo V a.C.. Allí el ganador ingresa a la ciudad escoltado por trescientos carruajes tirados por caballos blancos y, a medida que avanza, la comunidad le arroja cintas alrededor del cabello y también aceite. Este κῶμος (celebración) sin duda podía incluir pequeños cantos en honor de la divinidad, pero los solistas advierten que no deben ser identificados con el epinicio en sí[4]. El κῶμος solía finalizar en un templo o recinto sagrado (en el caso de Pi. *O*. 4 y *O*. 13 se puede suponer que en el templo de Zeus en Camarina y Corinto respectivamente). Así, de acuerdo con la postura que se adopte, el κῶμος religioso pondrá de manifiesto distintos modos en los que el atleta y su comunidad podían relacionarse con los dioses.

Performance

¿Es posible determinar de manera definitiva si las odas 4 y 13 fueron representadas por un coro o ejecutadas individualmente? Por desgracia, la respuesta es no. Sin embargo, el pedido de recepción del κῶμος por parte de una divinidad remite a dos himnos pindáricos, esto es, a dos composiciones cuya performance coral está fuera de duda: *Pe*. 5.45; 6.5. En el primero de estos el poeta, tras invocar a Apolo, le dirige a la tríada de Delos el siguiente pedido: Λατόος ἔνθα με παῖδες / εὐμενεῖ **δέξασθε** νόῳ θεράποντα / ὑμέτερον κελαδεννᾶι / σύν μελιγάρυϊ παι- / ᾶνος ἀγακλέος ὀμφᾶι. ("Hijos de Leto, **recibidme** allí como vuestro servidor con mente benévola con la dulce voz cantante del glorioso Peán"). En el segundo, el pedido está dirigido directamente al flechador: λίσσομαι Χαρίτεσ- / σιν τε καί σύν Ἀφροδίτᾳ / ἐν ζαθέῳ με **δέξαι** χρόνῳ / ἀοιδίμων Πιερίδων προφάταν· ("Te suplico con las Gracias y también con Afrodita, recíbeme en el tiempo sagrado como intérprete[5] de las Piérides celebradas en canciones"). Como se puede ver, la palabra central para establecer un paralelismo directo entre estos pasajes corales y Pi. *O*. 4 y *O*. 13 se encuentra ausente. En efecto, a las divinidades de estos peanes no se les pide recibir un κῶμος, sino (de manera indirecta) un ὕμνος. Sin embargo, tal como señalan Furley - Bremer (vol. II, 2001: 30), las similitudes entre Pi. *P*. 6.5 y *O*. 4.8-11 son considerables. Al referirse al comienzo del peán ambos críticos establecen que el sentido del pedido es análogo a *O*. 4.8-11: δέξαι Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον… ("Recibe por causa de las Gracias este cortejo…"). Señalan, asimismo, que la frase Χαρίτων ἕκατι de la Olímpica

[4] Cf. al respecto Pi. *N*. 2. 23-25.
[5] Intérprete (*prophétan*) se entiende aquí como ejecutor de una performance. El vocablo no obstante destaca la relación entre poesía y adivinación existente en la Antigüedad.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 199-206

es análoga a la expresión σύν Χαρίτεσσιν del peán. Estas similitudes podrían constituir un argumento más para la identificación κῶμος= χορός / ὕμνος, al menos en el marco de estas dos odas, y, especialmente, de *O*. 4.

Con el correr de los años, la polémica "solo vs. choral performance" disminuyó sin ser definitivamente resuelta y su legado parece ser un acuerdo que contempla los siguientes términos: la performance coral de los epinicios constituye una regla general para su primera representación; a pesar de esta regla, algunas odas podían ser ejecutadas por primera vez de manera solista (Currie, 2004: 49-50). Se llega así a una suerte de postura consensuada semejante a la que ya había propuesto Davies en 1988, quien estableció que la línea divisoria entre lírica coral y monódica no tenía por qué ser tan tajante ni definitiva. A su vez, este acuerdo insta a reevaluar cada uno de los epinicios pindáricos de manera particular, para considerar efectivamente cuáles romperían la regla general de "primera representación coral". En síntesis, el hallazgo de una solución definitiva parece estar condenado al fracaso. En lo que respecta a los sentidos que el término κῶμος encierra en el marco de los dos pasajes analizados, quizás sea preferible no optar por uno en absoluto, sino analizar más profundamente, a partir de su inherente ambigüedad, las distintas dinámicas entre divinidad, poeta, atleta y comunidad que se desarrollaban durante todo el proceso de las competiciones atléticas.

Bibliografía

Bekker, I. *et al*. (eds.) (1888-1890), *Diodorus Siculus: Diodori Bibliotheca Historica*, vols. 1-2, Leipzig, Teubner.

Bremer, J. M. (2008), "Traces of the Hymn in the epinikion", en: *Mnemosyne*, vol. 61, fasc. 1, pp. 1-18.

Burnett, A. (1989), "Performing Pindar's Odes", en: *CP*, vol. 84, nº 4, pp. 283-293.

Carey, C. (1991), "The Victory Ode in Performance: the Case for the Chorus", en: *CP*, vol. 86, nº 3, pp. 192-200.

Currie, B. (2004), "Reperformance scenarios for Pindar's odes", en: Mackie, C. J. (ed.), *Oral Performance and its Context*, Leiden - Boston, Brill.

Davies, M. (1988), "Monody, choral lyric and the tyranny of the handbook", en: *CQ*, vol. 38, n° 1, pp. 52-64.

Furley, W. - J. M. Bremer (2001), *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, vols. 1 y 2, Tübingen, Mohr Siebeck.

Furley, W. (2007), "Prayers and Hymns", en: Ogden, D. (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford, Blackwell Publishing.

Hansen, P. A. (1983-1989), *Carmina epigraphica graeca…*, vols. 1 y 2, «Texte und Kommentare», 12, 15, Berlin.

Heath, M. (1988), "Receiving the κῶμος: The Context and Performance of Epinician", en: *AJPh*, vol. 109, nº 2, pp. 180-195.

Heath, M. - Lefkowitz, M. (1991), "Epinician performance", en: *CP*, vol. 86, nº 3, pp. 173-191.

Maehler, H. (1989), *Pindarus. Pars II. Fragmenta-Indices*, Leipzig.

Schadewaldt, W. (1928), *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Darmstadt, Halle a/Saale.

Slater, W. J. (1969), *Lexicon to Pindar*, Berlin, De Gruyter.

Snell, B. - Maehler, H. (eds.) (1987), *Pindarus. Pars I. Epinicia*, Leipzig, Teubner.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 199-206

Breve panorama en torno a *infinitivus* como término técnico en las gramáticas antiguas

Taborda, María Cecilia
Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, UNMdP
mctaborda@outlook.com

I.

El objetivo de este trabajo es ofrecer un panorama acerca de *infinitivus* como término específico dentro de la gramática en la Antigüedad, contrastando su utilización con otras formas de denominación. Los textos objeto de análisis serán los de Donato, Servio, Sergio, Consencio, Carisio, Diomedes y Prisciano, tomados de la edición crítica de Keil (1961). Asimismo, será necesario recurrir brevemente a los textos de Dionisio Tracio y Apolonio Díscolo, por su indiscutible papel como precursores teóricos.

Es en torno al año 100 a.C. cuando aparece la gramática de Dionisio Tracio, tras siglo y medio de incesante actividad filológica en la Alejandría helenística. Este texto, que no pretende ser una gramática descriptiva completa ni escolar, tiene como objetivo el estudio de la lengua escrita, culta y de corpus, para convertirse en un instrumento de trabajo filológico. Más tarde, alrededor del 200 d.C., Apolonio Díscolo completaría el panorama con una descripción detallada de la sintaxis griega. El mérito de Apolonio reside en haber hecho el primer intento de sistematización de un campo poco explorado en la gramática: se imponía la necesidad de describir y explicar ciertos fenómenos que trascendían la morfología y exigían un estudio que tuviese en cuenta las relaciones entre las palabras en unidades más complejas; es decir, la sintaxis.

Las concepciones alejandrinas prevalecieron: sus métodos de trabajo satisficieron las necesidades educativas de la época y de los siglos siguientes, convirtiéndose en norma y modelo para otras gramáticas. Difícilmente se encontrará una gramática occidental que no haya sufrido el influjo tanto de la obra de Dionisio Tracio como de la de Apolonio Díscolo. De hecho, la gramática latina surge en estrecha dependencia de esos modelos y estructuras: Donato y Prisciano, por ejemplo, se basaron en estas fuentes griegas. La existencia de muchas semejanzas tipológicas entre las dos lenguas favoreció su aplicación.

A partir del siglo IV cobran gran auge las artes gramaticales, es decir, los manuales técnicos dedicados a la enseñanza de la lengua, que fue adquiriendo una finalidad distinta: el aprendizaje de la lengua en sí fue desplazando su anterior y casi exclusiva utilidad filológica literaria. Como consecuencia, los manuales adquieren un marcado carácter lingüístico.

Corresponden a este siglo las obras de Donato, Carisio y Diomedes, por ejemplo. Durante el siglo V escribe su obra Consencio; aunque proliferan sobre todo comentarios y explicaciones al texto donatiano, convertido en base de la enseñanza. Los más notables son los de Servio y Sergio. En el siglo VI destacan las obras de Prisciano, en especial sus *Institutiones*, que vuelven a enfocar el trabajo en la descripción exhaustiva de la lengua.

La tradición gramatical tendía a ser conservadora: los autores de las *artes grammaticae* seguían, en general, los mismos modelos; sin embargo, a veces hay diferentes perspectivas o incluso discrepancias entre los autores. Teniendo en cuenta este panorama, es de esperar que al centrarnos en el tratamiento de una categoría específica haya puntos de contacto, cruces y diferencias entre los gramáticos, lo que se refleja naturalmente en la terminología utilizada.

II.

En este contexto de creciente desarrollo de los saberes gramaticales, amparado y fomentado ya desde la incesante actividad filológica alejandrina, es natural que paulatinamente surja un léxico más o menos especializado en torno al trabajo crítico.

Según Rodríguez Adrados y Lara (2005) hay dos procedimientos fundamentales que dan origen al vocabulario técnico. El primero consiste en la especialización de una palabra en unas circunstancias y contextos determinados con un sentido especial. Se trata de términos que tienen un significado (o varios) en un contexto cotidiano pero que adquieren un valor más técnico en contexto gramatical: entre los que nos interesan, por ejemplo, podríamos citar *perpetuus* e *infinitus*. El segundo procedimiento recurre a la composición y la sufijación: el resultado es, en muchos casos, la creación de un vocabulario notablemente más específico. Algunos sufijos crean grupos de palabras desconocidos en la lengua cotidiana y usados sólo en la técnica: es el caso, por ejemplo, de *infinitivus* y los demás derivados de *–ivus*.

Estos procedimientos se dan de forma gradual. Lo que tenemos, en esos casos, es un conjunto de términos en los que podemos evaluar una evolución semántica, identificando las diferentes fases de un proceso lento. Naturalmente, los gramáticos también hacen su parte: un mismo término no sólo puede variar su significado y utilización a través del tiempo, sino incluso entre autores. Por ejemplo, no siempre parece claro cuál es exactamente el referente de *infinitivus*: aunque sea un término bastante específico, no es del todo estable y fijo. Todos los gramáticos están de acuerdo en abarcar las formas de infinitivo presente activo, pero

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 207-214

algunos incluyen o excluyen otras formas[1]. Tampoco hay que perder de vista las eventuales confusiones terminológicas que pudieron aportar los copistas no especializados: en la oscilación entre *finitus/infinitus* pueden haber jugado un papel de no menor relevancia.

Como se puede notar, en la gramática de la Antigüedad es complejo hablar de terminología técnica tal como la entendemos hoy. El del infinitivo, quizás, puede resultar uno de los ejemplos paradigmáticos de esta situación: por un lado, algunos de los términos con los que se lo designa pueden aparecer en otros contextos –dentro y fuera de la gramática– y, por otro, llega a tener numerosas denominaciones diferentes que en algunos autores coexisten como sinónimos, reflejo sin duda de la dificultad que tuvieron los gramáticos a la hora de describir y clasificar este nombre verbal de naturaleza híbrida.

De hecho, el panorama relativo a la descripción del infinitivo está lejos de ser sencillo: es, en primer lugar y fundamentalmente, un problema de clasificación. Apolonio Díscolo resume muy bien los distintos intentos de descripción del infinitivo entre sus predecesores y contemporáneos: por un lado, hay quien lo piensa, por su doble naturaleza, unas veces nombre y otras, verbo; por otro lado están quienes lo suponen adverbio; en tercer término están quienes lo consideran un modo verbal, postura que apoya y defiende él mismo[2], y que continuará la tradición latina. No es de extrañar que, consecuentemente, haya oscilaciones en la forma de denominación y los gramáticos finalmente se decanten por términos más bien generales.

Tanto Dionisio Tracio como Apolonio Díscolo utilizan el término ἀπαρέμφατος. Proviene del verbo παρεμφαίνειν, que se puede traducir literalmente como *significar*, pero también como *mostrar*, *manifestar*. La presencia del prefijo privativo ἀ- indica su opuesto. Para Apolonio, además de ser un modo, el infinitivo es la forma verbal base de donde surgen –y donde están contenidas virtualmente– todas las demás. Cada acción es única: las personas le confieren al verbo una actitud[3] determinada, que se manifiesta en marcas flexivas específicas. La acción verbal en sí misma es una y, cuando incumbe a personas determinadas, da lugar a una forma finita; es decir, la persona, número o tiempo serían accidentes, con independencia de la acción verbal en sí misma, representada en el infinitivo. El término

[1] La mayoría de los gramáticos (Donato, Sergio, Servio, Diomedes, Prisciano) define el infinitivo como aquella forma que no manifiesta persona ni número; el ejemplo es siempre un infinitivo presente activo (*legere*). Consencio y Carisio, sin embargo, son más precisos: a su criterio, una forma como *legisse* no es del todo infinitiva, ya que manifiesta un cierto aspecto temporal.

[2] El desarrollo de las diferentes posturas teóricas frente al infinitivo puede encontrarse en los parágrafos 50-55 del libro primero de la *Sintaxis*.

[3] Según Apolonio Díscolo, las personas le confieren al verbo διάθεσις ψυχική. Bécares Botas (1987: 274) traduce "disposición/actitud mental"; Householder (1981: 163) elige "mental attitude / modal feature / illocutionary force".

ἀπαρέμφατος intenta reflejar esas características: de una forma general, el infinitivo es la forma que no manifiesta, que no tiene límites accidentales.

III.

No hay unanimidad entre los gramáticos latinos al considerar el número de modos existentes: la cantidad oscila generalmente entre cinco y siete, aunque Diomedes nombra hasta diez. En lo que coinciden todos, siguiendo la tradición alejandrina, es en que uno de ellos es indiscutiblemente el infinitivo. Lo que lo diferencia esencialmente del resto de los modos es la incapacidad de manifestar las distintas personas gramaticales; aunque asociados a formas finitas, sin embargo, los infinitivos demuestran poder adaptarse a cualquier persona, tiempo y modo del sistema verbal.

Intentando traducir la expresión griega ἀπαρέμφατος, los latinos emplean varios términos: entre ellos *insignificativus, impersonativus, imperfectus, perpetuus, infinitus* e *infinitivus*. Los últimos dos son los más frecuentes: aunque algunos registren las demás variantes, todos los gramáticos sin excepción utilizan el término común *infinitivus*. En cuanto a la pareja *infinitus/infinitivus*, en general se presentan también como términos equivalentes cuando se refieren al infinitivo: por ejemplo, en Consencio, Carisio y Prisciano es posible observar una continua oscilación entre ambos; pero autores como Diomedes o Donato y sus comentaristas Servio y Sergio eligen siempre la variante *infinitivus*. Carisio, Consencio y Diomedes usan *perpetuus* como sinónimo de *infinitus/infinitivus;* luego, Diomedes utiliza *insignificativus* e *impersonativus* como equivalentes de *infinitivus,* pero la mención es única en su tratado[4]. Lo mismo sucede cuando Sergio lo llama *modus imperfectus*: la denominación no vuelve a repetirse.

IV.

Aunque se presenten frecuentemente como sinónimos, es posible hacer una distinción entre *infinitus* e *infinitivus*, los dos términos de uso más frecuente. En primer lugar, y fundamentalmente, *infinitus* no pertenece al léxico exclusivo de la gramática: tiene un significado amplio ya en la lengua cotidiana, pudiendo hacer referencia a cualquier cosa que

[4] A próposito: ver cita completa del autor al final de este trabajo. Diomedes asegura: *impersonativum non nulli et insignificativum dixerunt*: "no pocos llamaron [al infinitivo] 'impersonativum' e 'insignificativum'". Ciertamente no se aclara quiénes integran esa "pequeña multitud" que utiliza estos términos, y no tuvieron mayor fortuna al parecer entre las gramáticas que conservamos; sin embargo, no está de más darles un lugar al considerar el léxico específico en torno al infinitivo.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 207-214

no tenga límites de algún tipo. Pero aun en contexto gramatical tampoco es un término que se use estrictamente para referirse al infinitivo, sino que puede aplicarse a distintas categorías para indicar algún grado de indefinición morfológica. Por ejemplo, con respecto a pronombres o adjetivos, indica aquellos que no definen persona o número; incluso hablando de verbos, puede referirse en general a un conjunto más o menos variable de formas no personales, incluyendo gerundios y participios. En contraposición, *infinitivus* se usa exclusivamente para los infinitivos: no hay otro contexto, ni dentro ni fuera de la gramática, en donde se use con otro propósito. Es decir que, mientras que el primero parece ser un término de utilización más general, el segundo se acerca al uso específico y técnico. Cabe preguntarse, naturalmente, si la presencia del sufijo aporta una distinción sustancial de significado.

El sufijo *-iuus* en latín es de carácter principalmente verbal. Dice Malkiel, 1941: 100: "in latin, *-ivus* was, from the beginning, an essential verbal suffix, though in a few derivatives it could be added also to nominal stems. One of its main functions was to extend the *t* participle so as to give it durative coloring". Es decir, en general se trata de un sufijo postverbal cuya base es el participio en *-t-* al que añadía valores de duratividad. El uso de este sufijo se fue propagando, poco a poco, de un grupo semántico a otros: al principio, "*abditivus*, in Plautus, means 'hidden for a long while', i.e. 'distant'. In time, this nuance became more and more accentuated. When referring to a person, *-ivus* began to indicate his permanent status rather than a merely temporary situation". Ejemplos serían *captivus, fugitivus*, o *nativus*: ya para siglo II a.C., designan a una persona cuya condición es ser un prisionero, un fugitivo o un nativo.

Esta inclinación a favor del matiz de duratividad, junto con la tendencia a designar estados permanentes más que transitorios dio lugar al siguiente y fundamental paso evolutivo: comenzó a ser apropiado para referirse a entidades inanimadas. En Catón, Varrón o Columela es posible encontrar *sativus* (que ha sido sembrado, que ha sido plantado), *cucurbitivus* (que tiene forma de calabaza), *vacivus* (desocupado, desprovisto de), entre otras. Cicerón fue el primero en aplicar este sufijo, por su flexibilidad semántica, a conceptos abstractos tratando de traducir el griego - ικός, y así comienza a funcionar dentro del ámbito del vocabulario técnico: ejemplos de este nuevo uso serían *ratiocinativus* (relativo al raciocinio), *translativus* (relativo a la transferencia).

Es en torno al trabajo teórico de los siglos siguientes en donde se desarrolla un nuevo matiz: el que le otorga un significado activo. Entre los campos más productivos se encuentran la medicina y, particularmente, la gramática. Así, *optativus*, mientras para

Horacio significaba "elegido", para Carisio o Prisciano unos siglos después significa "que expresa un deseo"; y *dubitativus*, mientras para Tertuliano era "dudoso", para Prudencio o Enodio ya significa "que expresa una duda". El término *infinitiuus* implicaría entonces este matiz activo y a la vez durativo, una característica inherente y permanente más que temporaria, frente al menos acentuado *infinitus*, que sólo indicaría cualidad en un sentido más general. Un intento de traducción para *infinitivus*, en este contexto, sería: "que no manifiesta accidentes". Sin embargo, todavía en la Antigüedad tardía el significado activo del sufijo –*ivus* pertenece a un registro específico: mientras que resulta muy productivo en la escritura técnica, no consigue penetrar en el latín hablado, donde sigue conservando matices de pasividad (Pharies, 2002: 370).

En las mismas gramáticas antiguas ya es posible encontrar algunas reflexiones en torno al uso de este sufijo. Prisciano lo identifica al tratar la derivación nominal en el segundo libro de *Institutiones*: equipara términos como *nominativus, indicativus* y *accusativus* a *Argivus*, tratándolos como equivalentes por una cuestión aparentemente fonética: en latín es necesario que haya una u consonante luego de la i larga del sufijo, tal como sucede en los verbos en tiempo pretérito perfecto[5]. Aunque no va más allá de estas consideraciones –es decir, no reflexiona sobre los matices semánticos que se describieron anteriormente– al menos es posible observar cómo coexisten los matices del sufijo.

V.

En cuanto a *perpetuus*, aun cuando es la más frecuente de las denominaciones luego de *infinitus* e *infinitivus*, y resulta un sinónimo casi exacto para *infinitus*, parece tener en contra su falta de especificidad. En primer lugar, el término tiene gran productividad fuera del ámbito gramatical y se usa con un sentido general de indefinición y falta de límites. En segundo lugar, aun cuando reconozcamos que en contexto gramatical solo se usa para referirse al infinitivo, a diferencia de *infinitus*, resulta menos específico que *infinitivus*, como hemos podido comprobar. La mayor ocurrencia de *infinitus* frente a *perpetuus*, que en apariencia es un poco más específico en su uso técnico, incluso puede pensarse como un posible error de copistas. A su proximidad con *infinitivus* se suma el hecho de que fuese utilizado tan frecuentemente en otros contextos dentro y fuera de la gramática, lo cual podría facilitar la confusión para alguien que no estuviese habituado a la 'terminología' lingüística: en otras palabras, el copista podría fácilmente confundir *infinitivus* por *infinitus*.

[5] El pasaje corresponde a Prisc. *Inst*. 2.48.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 207-214

Por otra parte, si proponemos como hipótesis que el término *infinitivus* logra imponerse frente a los demás favorecido por la mayor especificidad técnica que le otorga el sufijo *–ivus,* es lícito preguntar, a su vez, qué es lo que lo distingue de las demás variantes con el mismo elemento. En efecto, *–ivus* se encuentra en otros dos términos utilizados para referirse al infinitivo: en concreto, *impersonativus* o *insignificativus*.

El siguiente fragmento corresponde a Diomedes:

> De infinitivo sive perpetuo modo. Infinitivus, qui et perpetuus numeris et personis, ideo dictus infinitivus ex eo, quod parum definitas habet personas et numeros. Idem enim sermo de tribus personis et duobus numeris usurpatur, ut cum dicimus facere ego tu ille volo et volumus; unde impersonativum hunc quoque non nulli et insignificativum dixerunt, quoniam parum tali sermone definita est persona. Perpetuus etiam non inmerito apellatur, si quidem perpetuum est quod finem non habet, ut legere scribere omnibus numeris et personis accidit.
>
> (Diom. *Art*. 1.340, 33 y ss.)

> Sobre el modo infinitivo o perpetuo. El infinitivo, que es perpetuo en cuanto a las personas y números, es llamado infinitivo por eso, ya que tiene poco definidos las personas y números. Efectivamente, en la lengua, se sirve de las tres personas y los dos números: de esta manera, decimos facere ego tu ille volo et volumus [yo quiero hacer, tú quieres hacer, él quiere hacer; quiero hacer y queremos hacer]; a partir de lo que a este también no pocos llamaron impersonativo e insignificativo, ya que la persona está muy poco definida en tal expresión. También se lo llama perpetuo, no sin razón, si ciertamente perpetuo es aquello que no tiene límite, como legere [leer] o scribere [escribir], que admiten todos los números y personas.

La cita es sumamente interesante porque no solo menciona términos alternativos para el infinitivo, sino que intenta precisar sus significados particulares. Según el autor, tanto *impersonativus* como *insignificativus* parecen estar directamente relacionados con la indefinición en la categoría de persona. Sin embargo, el primero, de manera más literal, hace referencia a aquello que no manifiesta persona ni, consecuentemente, número; el segundo, a aquello que no indica, no denota algo específico. *Impersonativus* resulta, quizás, más restringido en su significado, mientras que *insignificativus* puede ir más allá de la indefinición de persona y número, tal como sucede con *infinitivus*: pueden hacer referencia también a la indefinición de tiempo. Además, *insignificativus* es quizás el más cercano al griego ἀπαρέμφατος: "el que no significa", "el que no manifiesta".

Se puede conjeturar que el hecho de que *impersonativus* tuviese un significado tan circunscripto a unas características en detrimento de otras haya sido el motivo por el cual no tuvo fortuna como término técnico. Ahora bien: aun cuando este pueda ser descartado, sigue siendo válida la pregunta original para el segundo término. La razón de que *infinitivus* haya

sido el término que prevaleció sobre los demás quizás haya que buscarla, entonces, no sólo en la presencia del sufijo *–ivus* que le otorga un matiz más específico sino también en la predilección de Prisciano y de Donato, que prefieren las variantes *infinitus/infinitivus* por sobre las demás –Donato, exclusivamente la segunda. Dada la influencia que ambos autores tuvieron ya entre sus contemporáneos, no es difícil pensar que su elección haya sido la que prevaleció.

Bibliografía

Bécares, V. (ed. y trad.) (1987), *Apolonio Díscolo Sintaxis*, Madrid, Gredos.

Houselholder, F. (1981), *The Syntax of Apollonius Dyscolus*, Amsterdam, Benjamins.

Keil, H. (ed.) (1961), *Grammatici Latini*, Hildesheim, Georg Olms.

Malkiel, Y. (1941), "The Development of *-ivu* in Latin and Romance", en: *Language*, vol. 17, nº. 2, pp. 99-118.

Pharies, D. (2002), *Diccionario Etimológico de los Sufijos españoles y de otros Elementos finales*, Madrid, Gredos.

Rodríguez Adrados, F - Lara, D. (2005), "El Vocabulario técnico en el Diccionario griego-español", en Adrados - Rodríguez Somolinos (eds.), *La Lexicografía griega y el Diccionario griego-español*, Madrid, CSIC, pp. 151-163.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 207-214

Trascendencia del palimpsesto veronés: el develamiento de la institución fiduciaria romana y su repercusión en la actualidad

Mónica Villagra
Facultad de Derecho, UNC
villagra.monica@gmail.com

Objetivo e hipótesis de trabajo

Nos proponemos demostrar la relevancia que aún tiene el célebre palimpsesto veronés de las *Institutas* de Gayo para el estudio de una de las figuras jurídicas de más amplia repercusión y de mayor crecimiento exponencial en nuestros tiempos: el *Fideicomiso o Fiducia latinoamericana*; postulando como hipótesis de trabajo que la contribución textual más trascendente de aquel fue, precisamente, revelar la existencia y plena operatividad del negocio jurídico estrictamente romano, el más versátil y arcaico de su Derecho: la Fiducia, en sus dos variantes, *Cum amico* y *Cum creditore*, que –por el contrario– había resultado totalmente omitida en el *Corpus Iuris Civilis* de Justiniano "disfrazada" bajo el ropaje de otros contratos o disposiciones *mortis causa*[1] que de aquella habían surgido o que, a través de ella, habían sido receptadas desde el derecho helénico.

Marco teórico

La importancia de su descubrimiento ha sido puesta de relieve por muchos investigadores pues produjo una revalorización del Derecho Romano Clásico frente al Justinianeo-bizantino ya que, hasta el s. XIX, se habían abocado casi exclusivamente al estudio de *Corpus Iuris Civilis*. Lo único que se conocía de las *Institutas* de Gayo eran algunas citas en el *Digesto*,

[1] Agradeciendo la oportuna sugerencia de nuestro evaluador, aclaramos que esta afirmación se encuentra fundada en un estudio pormenorizado de la obra justinianea efectuado ya a principios del s. XX por Longo quien a la sazón manifiesta en forma liminar "L'instituto della fiducia…è scomparso nel diritto giustinianeo…" (1933: 5), agregando luego "Nella compilazione giustinianea finalmente la fiducia non appare trattata affatto; il che è naturale, dal momento che per Giustiniano essa era istituto antiquato. Ma, sopratutto nelle Pandette, un certo numero di passi dei libri dei giureconsulti classici si riferiva originariamente ad essa, o certamente o con vario grado di verosimiglianza; e se ciò ora non si rivela, è perchè i compilatori li hanno interpolati per utilizzarili agli scopi di altri instituto vivi ancora nel diritto giustinianeo…". (Longo, 1933: 14-15) Más adelante afirma "Ma la fiducia in prosieguo di tempo, col decadere dei due modi formali di trasferimento del dominio ai quali era ligata (la mancipatio e la in iure cesio) ha dovuto necesariamente andare grado a grado in desuetudine. L'indice più significativo di tale decadenza si ha nal fatto che la legislazione imperiale postclassica si disinteressa completamente del regolamento dell'instituto…" y concluye "…dal principio del V° secolo in poi non si ha traccia dell'esistenza di una pratica della fiducia nell'impero d'Oriente…Quindi Giustiniano, legislatore romano per titolo, ma legislatore romano–orientale per la sostanza, non ha fatto che sanzionare uno stato di fatto esistente nel suo impero da chi sa quanto tempo, cancellando l'antico instituto delle sue compilazioni" (Longo, 1933: 163-165).

referencias en la *Mosaicarum et Romanarum Legum Collatio* y un *Epitome Gai* dentro de *la Lex Romana Visighotorum*[2].

Debemos su hallazgo al filólogo, historiador y político Niebuhr[3]. Enviado en 1816 por la Academia de Berlín a Roma, de paso por Verona, se detuvo en su Biblioteca Capitular y, leyendo un texto del s. IX de las *Epistulae* de San Jerónimo, advirtió que se trataba de un *palimpsesto* de contenido jurídico que consideró atribuible a Ulpiano. Sin embargo, sería Von Savigny, primer catedrático de Derecho Romano de la Universidad de Berlín, quien reconocería en aquél las *Institutas* de Gayo, cuya primera edición la publicó Goeschen en 1820[4].

Refiere Escobar[5] que este *codice rescriptus,* el XV [13], en escritura uncial del s. V, adquiere gran importancia por ser "testigo único" de aquél documento, por tanto, su "valor textual es máximo, insustituible". Mayor singularidad reviste cuando, precisamente en torno a aquella *Fiducia* silenciada en el *C.I.C.*, tal obra gayana contiene amplia alusión consignando su vigencia aún en el s. II en que se ubica tradicionalmente –aunque no con certeza– a dicho jurisconsulto. No obstante, cabe resaltar, su tratamiento es tangencial al de otra figura, anómala y excepcional: la *usureceptio,* modo de adquisición de dominio por *usucapio* exclusivamente aplicable a la *fiducia*[6].

Aquella omisión justinianea, provocó que pasara prácticamente desapercibida durante las Edades Media y Moderna, siendo recién rescatada de esa latencia –rejuvenecida e incorporada a la vida jurídica– a principios de s. XX, cuando México necesitó introducir, dentro de la estructura romanista del *civil law*, un mecanismo apto para alcanzar efectos semejantes al del Trust anglosajón[7].

---

[2] La *Lex Romana Visighotorum*, (*Corpus Theodosianum, Breviario Alaricianum o Alarici, Liber Legum),* fue sancionada por Alarico II en Aduris durante el año 506. Entre sus *Iura* contenía un *Liber Gai*, conocido luego como *Epitome Gai.*

[3] Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) profesor de *Historia Antigua* de la Universidad de Berlín a partir de 1810, entre otras funciones, fue embajador de Prusia a la Santa Sede entre 1816-1832, razón por la cual es enviado a Roma y, a su paso, visita Verona. Fue precursor del *método histórico-crítico* que llevaría a Friedrich Karl Von Savigny (1779-1861) -profesor de *Derecho Romano* en dicha Universidad y, luego, Ministro de Justicia- a la formación de la *Escuela histórica del Derecho*, situación que, desde la romanística franco-prusiana, habría de revolucionar la *Ciencia del Derecho* a partir del s. XIX.

[4] Di Pietro (1997: 32).

[5] Escobar (2006: 28-29).

[6] *Inst*. 2.59: *Adhuc etiam ex aliis causis sciens quisque rem alienam usucapit: nam qui rem alicui Fiduciae causa mancipio dederit uel in iure cesserit, si eandem ipse possederit, potest usucapere, anno;.5 :scilicet, <si mobilis sit, biennio>, soli si sit. quae species usucapionis dicitur usureceptio, quia id, quod aliquando habuimus, recipimus per usucapionem*; *Inst*. 2.60: *Sed cum Fiducia contrahitur aut cum creditore pignoris iure aut cum amico, quo tutius nostrae res apud eum essent, si quidem cum amico contracta sit Fiducia, sane; :omni modo conpetit usus receptio; si uero cum creditore, soluta quidem pecunia omni modo conpetit, nondum uero soluta ita demum competit, si neque conduxerit eam rem a creditore debitor neque precariorogauerit, ut eam rem possidere liceret; quo casu lucra¸tiua usus capio conpetit.*

[7] Rodriguez Azuero (2005: 65-68).

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 215-226

El gran romanista Otto Lenel[8] en su *Palingenesia Iuris Civilis*, con método crítico de las fuentes jurídicas bizantinas, cotejó aquellas *Institutas* con el *Digesto* justinianeo, demostrando interpolaciones allí donde habría existido referencia a la *Fiducia.* La arqueología permitió convalidarlo al descubrirse la *Tabula Baetica* o *Bronce de Bonanza*[9] en Sanlúcar de Barrameda, donde consta una *mancipatio fiduciaria,* y otros documentos, *v.g.* un *Tríptico Pompeyano*[10], unas tablas de Herculano[11], el *texto de Antún* o los manuscritos egipcios[12], que permitieron a los editores gayanos suplir ciertas lagunas. Más tarde, Regelsberger[13], postularía su teoría del doble efecto de los llamados "negocios fiduciarios" incentivando el auge de su estudio entre los investigadores.

Método y Líneas de desarrollo

Por las características del abordaje propuesto, utilizaremos el método histórico-crítico centrando nuestro análisis en los siguientes ejes:

1. la obra de Gayo y su repercusión en la "Primera vida del Derecho Romano";
2. cotidianeidad de los negocios fiduciarios en la época clásica;
3. semejanzas y diferencias entre *Fiducia* y *Fideicommissum*;
4. la época de "oscurantismo" de la *Fiducia* y su confusión en otros institutos jurídicos *inter vivos* y *mortis causa*;

[8] Otto Lenel (1849-1935), jurista judío-alemán que llegó a ser Rector de la Universidad de Estrasburgo y contar con público reconocimiento, padeció la política racial bajo el régimen nazi, dejando a la comunidad jurídico-romanista dos importantísimos legados: su *Palingenesia Iuris Civilis* (1887-1889) y la reconstrucción del edicto pretorio en *Das edictum perpetuum* (1883), obras que, en la actualidad, resultan de capital importancia para todo estudio exegético.

[9] "Se trata de una tablilla de bronce de 28 cms. de largo por 19 cms. de ancho y de 1,75 Kg. de peso, según descripción de RODRIGUEZ DE BERLANGA, que formaba parte de un díptico, tal como se aprecia por los restos de piezas de ensamblaje con otratabla de sus mismas proporciones, del que no se ha podido precisar con exactitud la fecha en que fue esculpido, aunque probablemente lo fuera en el siglo I d.C. o a mucho tardar a principios del siglo II d. C.. Fue hallada por un agricultor en las inmediaciones del puerto de Bonanza, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), en julio del año 1.868. Actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Se conoce también con los nombres de "Tabula Baetica" y "Formula Baetica"…El texto nos informa en sus comienzos (líneas 1 a 6) de una mancipatio fiduciaria llevada a cabo por Dama (esclavo de L. Titius 15) -accipiente- y por L. Baianiusmancipante-, que tiene por objeto el fundo Baianum y el esclavo Midas" (Bueno Delgado, 2004: 154-157).

[10] "Un grupo di tavolette cerate scoperte a Pompei nel 1887, le quali, giusta la tesi sostenuta dall'Eck, ad oggi non più contradetta da alcuno, contengono la documentazione di un negozio fiduciario concreto, anch'esso a scopo di garanzia reale, realmente compiuto nel 61 d. C." (Longo, 1933: 13).

[11] "...disponemos de unas tablas encontradas e Herculano editadas entre el 1946 y 1961 por Arangio Riz y Pugliese" (Belda Mercado, 2002: 27).

[12] "Ya en nuestro siglo, se descubrió un segundo manuscrito, de la mitad del siglo III – el Papyrus Oxyrhynchus- publicado por A. S. HUNT en 1927 y luego reeditado por Levy…Un tercer manuscrito – del siglo IV o V- fue encontrado en Egipto en 1933 y conservado en la biblioteca de Florencia (F°1182), como perteneciente a la colección papirológica de la Societá Italiana y fue publicado en ese año por V/ ARANGIO RUIZ. …" (Di Pietro, 1997: 30).

[13] Regelsberger (1904) habría usado la terminología de *fiduciarische Geschäfte,* resaltando "la desproporción entre el medio jurídico empleado y el fin práctico perseguido por las partes" (Jordano Barea, 1959: 11).

5. la influencia de la revolución francesa en la abolición de los fideicomisos;
6. la trascendencia del descubrimiento del palimpsesto veronés en la evolución y profundización de los estudios fiduciarios;
7. la recepción actual de la figura en Latinoamérica como vía de inserción del trust anglosajón.

La obra de Gayo y su repercusión en la Primera Vida del Derecho Romano.

Nos enseña Di Pietro, *magister magistrorum* del Derecho Romano clásico que "Gayo fue, indudablemente, más que un jurisconsulto, un gran profesor de Derecho" cuyas 521 citas en el *Digesto* demuestran "que fue un autor de fama en diversas partes del Imperio", al punto de que el mismo Servio (s. IV), escritor de temas literarios y no jurídicos, lo menciona, y proliferan versiones de la obra gayana "en diversas comarcas romanas"[14].

Existe una larga lista de obras atribuidas a Gayo, de las que dan cuenta Otto Lenel[15] en su *Palingenesia* o Arangio Ruiz en su *Breviarium iuris romani*[16], entre las que podríamos destacar: *Ad Edictum Praetoris urbani* y *Ad Edictum aedilium curulium*, *De Casibus liber singularis*, *Rerum Quottidianarum*, *Ad Legem Iuliam et Papiam*. Se cree que habría vivido en tiempos del emperador Hadriano (117-138) –en las *Institutas* lo apela "*divus*" indicio de que este ya habría muerto. Quizás las habría comenzado en tiempos de *Antonino* (138-161) falleciendo este antes de que Gayo las terminara[17].

No gozó jamás en vida del *ius publice respondendi*[18], pues no se conocen *responsae*, sino que habría sido solo docente. No obstante ello, en 426, fue incluido en la *Ley de Citas*[19]

[14] Di Pietro (1997: 15).
[15] Lenel (1989, t. 1, 182-266, 1247).
[16] Publicado por V. Arangio-Ruiz y Antonio Guarino (1955) en Dott. Antonio Giuffre – Editore.
[17] Di Pietro (1997: 16).
[18] Di Pietro (1997: 23).
[19] Esta Ley de Valentiniano III, Emperador de Occidente, se encuentra transcripta en el *Codex Theodosianus* (I, 4.3). Limitaba la *recitatio* para uso forense solo a la opinión de esos cinco jurisconsultos: se observaba la opinión de la mayoría, o en su defecto, la última palabra era la de Papiniano. Solo si este no había respondido al *thema decidendum*, quedaba liberado el juez para decidir su sentencia. *CTh.1.4.3: Impp. Theodos. et Valentin. AA. ad senatum urbis romae. Post alia: Papiniani, Pauli, Gaii, Vlpiani atque Modestini scripta universa firmamus ita, ut Gaium quae Paulum, Vlpianum et cunctos comitetur auctoritas, lectionesque ex omni eius opere recitentur. eorum quoque scientiam, quorum tractatus atque sententias praedicti omnes suis operibus miscuerunt, ratam esse censemus, ut Scaevolae, Sabini, Iuliani atque Marcelli, omniumque, quos illi celebrarunt, si tamen eorum libri, propter antiquitatis incertum, codicum collatione firmentur. Vbi autem diversae sententiae proferuntur, potior numerus vincat auctorum, vel, si numerus aequalis sit, eius partis praecedat auctoritas, in qua excellentis ingenii vir papinianus emineat, qui, ut singulos vincit, ita cedit duobus. Notas etiam Pauli atque Vlpiani in Papiniani corpus factas, sicut dudum statutum est, praecipimus infirmari. ubi autem pares eorum sententiae recitantur, quorum par censetur auctoritas, quod sequi debeat, eligat moderatio iudicantis. Pauli quoque sententias semper valere praecipimus etc. Dat. VIII. id. nov. Ravenna, DD. NN. Theodos. XII. et Valentin. II. AA. Coss*.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 215-226

integrando el famoso "*tribunal de los muertos*", en reconocimiento *post mortem* a su autoridad, quedando para la posteridad dentro de los cinco más grandes jurisconsultos de todas las épocas, junto a Papiniano, Ulpiano, Paulo y Modestino, al punto que, Justiniano, lo reverencia como: "*Gaius noster*".

Algunos historiadores romanistas niegan la existencia de Gayo; otros lo confunden con Gaius Cassius Longinus*,* de la escuela de los sabinianos. Ese *praenomen* es tan común que dificulta su identificación individual; no obstante, la mayoría acepta que son dos personas distintas ya que, nuestro Gayo cita a Longino. Quizás fuera un ciudadano romano o bien hubiera nacido en alguna provincia helenística, lo que no sería de extrañar pues escribió 30 libros *Ad edictum provinciali,* y quizás, luego, se habría trasladado como docente a la escuela de Berito, en la cual se estudiarían sus *Institutas,* propagándose su fama[20].

Cotidianeidad de los negocios fiduciarios en la época clásica

Un ingente legado de Gayo es, como dijéramos, la *fiducia* (*Inst*. 2. 59-60) en referencia a cuando, por medio de una *mancipatio o in iure cesio*, se da en carácter fiduciario y revocable una cosa a otro, sea este un acreedor –entregándolo *pignoris iure*– (*cum creditore*), o un amigo, para que "nuestras cosas estén en seguridad de ellos" (*cum amico*)[21], con el compromiso de restituir al fiduciante al cumplimiento de la finalidad tenida en cuenta: en el primer caso, cuando reciba el pago de lo debido; en el segundo, cuando se haya cumplido con el destino determinado[22].

Si esa restitución no operaba, podía suceder que su dueño anterior recuperara el bien por vía de *usureceptio*, modalidad especial de la *usucapio*.[23] "La exigencia de devolución de la cosa al fiduciante (*reddere rem*)"–como señala Fuenteseca– "se halla en la raíz misma de la fiducia como negocio de confianza que se realiza precisamente mediante una mancipatio fiduciae causa"[24].

Desconocemos su origen remoto; quizás podría ubicarse ya hacia el s V a.C.[25], pero sí tenemos testimonios literarios, *v.g*. Plauto (s. III a.C.), Cicerón[26] (s. I a.C.), sobre su intensa

[20] Di Pietro (1997: 21).
[21] Di Pietro (1997: 235).
[22] Longo (1933: 5).
[23] *Inst*. 2.59-60, ver arriba, n. 6.
[24] Fuenteseca (1994: 17).
[25] Belda Mercado (2002: 53).
[26] Cicerón nos da la fórmula de la fiducia: *ut inter bonos bene agier et sine fraudatione* (Cic. *Off*. 3.17) (Messina, 1948: 114), que será la base del principio de buena fe de los *iudicia bonae fidei.*

presencia durante la República y el Principado, coincidiendo con las eras arcaica y clásica[27] del derecho romano. El fundamento de la *fiducia* es la *fides* que, para Cicerón, (Cic. *Off*. 1.23) es *dictorum conventorumque constantia et veritas*, sellándose el *pactum fiduciae*, con el apretón de manos –*dextrae dextras iungentes*– a modo de *sanctio* religiosa ritual[28].

Se muestra una multiplicidad de uso de los negocios fiduciarios bien arcaicos como el *testamentum per aes et libram*, la *coemptio*, las *manumisiones*, las *emancipationes*, las *adoptiones*; u otras finalidades y garantías. Todos, negocios realizados por vía indirecta e *interposita persona*. Los más antiguos están ligados al derecho de familia y sucesorio[29]. Así, el *testamentum per aes et libram* (*Inst*. 2.102), donde el *paterfamilias* rogaba a la *fides* de un *familiae emptor* que, a su muerte, entregara mediante *mancipatio* la herencia a quiénes le dejaba indicado; o la *coemptio fiduciae causa*, muy usado por la mujer para evadir la tutela agnaticia, incorporándose bajo la *manus* de un *coemptionator*, con quien contraía un vínculo solo formal, y luego la entregaba a quien la mujer eligiera quien, luego de manumitida, quedaba como *tutor*. Al igual que estas, también eran casos de *fiducia cum amico*, la *emancipatio*, la *adoptio* y la *manumissio fideicomisarias*[30].

Conservamos dos documentos epigráficos de esta época clásica: La *Tabula Baetica* y el *Tríptico Pompeiano*[31] que atestiguan la operatividad de la *fiducia* hacia los s. I o II. Decae en época post-clásica, por haber sido absorbida su regulación en todas las figuras que en ella se originaron: contractuales, mandato, depósito, comodato, prenda, y mortis causa, el fideicomiso. La última noticia que de ella se tiene, es del 435 en el *Codex Theodosiano*[32].

Caída en el olvido con el ocaso de los modos formales de trasferencia de dominio (*mancipatio-in iure cessio)* y de la distinción entre *res mancipi et nec mancipi*[33], la Comisión redactora del *Corpus Iuris Civilis* omitió toda mención a la *Fiducia*, interpolando en su reemplazo los nombres de aquellos otros contratos, según correspondiera al caso. Por esta razón, pasó inadvertida durante toda la Edad Media y Moderna, para recién ser revalorizada, a partir de 1816, cuando se produce aquel célebre descubrimiento de Niebuhr.

[27] Longo (1933: 70).
[28] Fuenteseca (1994: 40-44).
[29] Fuenteseca (1994: 35).
[30] Fuenteseca (1994: 35-37). Sobre los distintos usos y finalidades del negocio fiduciario en Roma, véanse Longo (1933), Messina (1948), Belda Mercado (2002) y Fuenteseca (1994), entre otros.
[31] Longo (1933: 11-13).
[32] C.Th.15.14.9: …*pignoris adque Fiduciae obligatio perseveret*…
[33] Longo (1933: 163); Belda Mercado (2002: 12-13).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 215-226

Semejanzas y diferencias entre *Fiducia* y *Fideicommissum*

En Roma ambas figuras se encuentran muy bien diferenciadas: la primera, principalmente *inter vivos* –aunque funcionó, también, *mortis causa*–; la segunda, solo *mortis causa.* Se acepta, mayoritariamente, que la *fiducia* fue la primera en el tiempo[34] y que de ella surgirían tanto la *Fideipromissio* como la *Fideiussio* –unificados, luego, como fianza– y, en el orden *mortis causa*, el *Fideicommisum,* posible evolución del *testamentum per aes et libram,* aquella arcaica *cum amico*, ya referenciada.

La vía de reconocimiento jurídico tomó rumbos distintos. En efecto, la *fiducia* –usualmente acompañada del *pactum fiduciae*– fue adquiriendo paulatina relevancia en el orden jurídico procesal ordinario tanto en el procedimiento de *legis actiones* como en el formulario, mediante la concesión pretoria de una *actio fiduciae* que originaba un *iudicia bonae fidei*. Como se "enraíza con el principio ético religioso de la *fides*", la sanción ante el incumplimiento de la devolución oportuna por parte del fiduciario, de ser condenado en sentencia firme, le acarreaba la tacha de *infamia*[35].

El *fideicommissum*[36] –a diferencia de la fiducia– siempre fue *mortis causa.* Un testador rogaba al heredero –sin mediar una *obligatio* y solo confiando en su *fides*– que restituyera la herencia a un tercero. Pero recién obtuvo incipiente recepción procesal cuando Augusto decide aceptar la primera apelación por vía de la *cognitio extraordinem* por incumplimiento del heredero fiduciario. Luego evolucionó creándose a esos efectos una específica pretura, la fideicomisaria[37].

La época de "oscurantismo" de la *Fiducia* y su confusión en otros institutos jurídicos *inter vivos* y *mortis causa*

Desde el Código Teodosiano, no se menciona más la *fiducia* y –como ha probado Lenel– quedó difusa en el *Corpus Iuris Civilis* mediante interpolación de otros negocios jurídicos. Durante el medioevo y la edad moderna solo evolucionó el fideicomiso como modo de alterar el orden sucesorio, siendo utilizado especialmente como sustitución fideicomisaria para

[34] Belda Mercado (2002: 48).
[35] Fuenteseca (1997: 3).
[36] *Inst*. 1.24: *Quod autem diximus ex testamento eos capere non posse, ita intellegemus, ne quid inde directo hereditatis legatorumue nomine eos posse capere dicamus; alioquin per fideicommissum capere possunt; Inst*. 2.248: *Inprimis igitur sciendum est opus esse, ut aliquis heres recto iure instituatur eiusque fidei committatur, ut eam hereditatem alii restituat; alioquin inutile est testamentum, in quo nemo recto iure heres instituitur*; *Inst*. 2.249: *Verba autem utilia fideicommissorum haec [recte] maxime in usu esse uidentur: PETO, ROGO, VOLO, FIDEICOMMITTO, quae proinde firma singula sunt, atque si omnia in unum congesta sin.*
[37] Di Pietro (1999: 411).

mantener grandes latifundios, por generaciones[38], en manos de una misma familia lo que propició la constitución del régimen feudal.

Constituyendo la base de los mayorazgos y vinculaciones a la tierra, generaba una indisponibilidad de la tierra a la muerte del causante y un cercenamiento a su libertad de testar. Hacia el s. XVI, en España, más precisamente en Castilla, se habían establecido mayorazgos en las Leyes de Toro[39], bajo el reinado de Isabel La Católica, como privilegios a las familias de la nobleza.

La influencia de la revolución francesa en la abolición de los fideicomisos

Los legisladores de la Revolución Francesa con sus lemas de "*Libertad, Igualdad y Fraternidad*", sin apreciar las otras utilidades del Fideicomiso, abolieron completamente la figura del *Código Civil Napoleónico* de 1804, por considerar que todo fideicomiso consistía en una sustitución *fideicomisaria.* Por esta causa, el Estatuto de Bayona[40] promovía la conversión de fideicomisos, mayorazgos o sustituciones existentes a la fecha y los nuevos solo serían posibles mediante autorización Real, permitiéndose solo algunos "fideicomisos familiares" que, finalmente, fueron abolidos la Ley de desvinculación (1820), restablecida por Real Decreto de 1836, y finalmente, pese a la oposición de García Goyena en su Proyecto

[38] El mayorazgo, refiere Vélez Sársfield en su apéndice a *Instituciones de Derecho Real de España,* es "una institución por al cual se prohíbe la engenación de algunos bienes y se establece el órden de personas que han de suceder en su posesión…La prohibición de enagenar es también común á los demás bienes poseídos por manos muertas..." (Álvarez, 1834: 326).

[39] Las *Leyes de Toro* son un cuerpo de 83 leyes, sancionadas mediante "*Real Zedula de la Reyna nuestra Señora doña Juana*" en 1505, cuya mayor trascendencia fue la regulación de la institución de los mayorazgos: (http://www.artic.ua.es/biblioteca/u85/documentos/1840.pdf).

[40] Estatuto de Bayona (1808) sancionado por Napoleón al invadir España decide la abolición de fideicomisos, mayorazgos y sustituciones: Art. 135: "Todo fideicomiso, mayorazgo o sustitución de los que actualmente existen y cuyos bienes, sea por sí solo o por la reunión de otros en una misma persona, no produzcan una renta anual de 5.000 pesos fuertes, queda abolido. El poseedor actual continuará gozando de dichos bienes restituidos a la clase de libres". Art. 136: "Todo poseedor de bienes actualmente afectos a fideicomiso, mayorazgos o sustitución, que produzcan una renta anual de más de 5.000 pesos fuertes, podrá pedir, si lo tiene por conveniente, que dichos bienes vuelvan a la clase de libres. El permiso necesario para este efecto ha de ser el Rey quien lo conceda". Art. 137: "Todo fideicomiso, mayorazgo o sustitución de los que actualmente existen, que produzca por sí mismo o por la reunión de muchos fideicomisos, mayorazgos o sustituciones en la misma cabeza, una renta anual que exceda de 20.000 pesos fuertes, se reducirá al capital que produzca líquidamente la referida suma, y los bienes que pasen de dicho capital, volverán a entrar en la clase de libres, continuando así en poder de los actuales poseedores". Art. 138: "Dentro de un año se establecerá, por un reglamento del Rey, el modo en que se han de ejecutar las disposiciones contenidas en los tres artículos anteriores". Art. 139: "En adelante no podrá fundarse ningún fideicomiso, mayorazgo o sustitución sino en virtud de concesiones hechas por el Rey por razón de servicios en favor del Estado, y con el fin de perpetuar en dignidad las familias de los sujetos que los haya contraído. La renta anual de estos fideicomisos, mayorazgos o sustituciones, no podrá en ningún caso de exceder de 20.000 pesos fuertes ni bajar de 5.000". (http://www.enxarxa.com/biblioteca/Las%20constituciones%20del%20estado%20espanol.pdf).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 215-226

de Código Civil Español de 1851, se terminó permitiéndolos en el Código Civil Español de 1889[41].

La recepción en el Derecho Indiano fue disímil en cada región, si bien en nuestro territorio de las Provincias Unidas del Río de La Plata, fueron abolidos en la Asamblea del Año XIII[42] junto a cualquier tipo de vinculación.

La trascendencia del descubrimiento del palimpsesto veronés en la evolución y profundización de los estudios fiduciarios

Desde su aparición, "ningún libro ha hecho jamás una revolución más notable en la enseñanza del derecho romano"[43]. Si bien no es el único palimpsesto gayano, su hallazgo "se puede decir que ha causado una revolución en los estudios histórico-jurídicos", como reconoce Gómez de la Serna[44], renaciendo la preferencia por el Derecho romano clásico, no bizantino.

Maffei[45] había descubierto en 1732 una página correspondiente a las *Institutas,* pero sin mucha relevancia frente al veronés cuyo texto está casi 100 % completo. En 1898, el otro palimpsesto, con una paráfrasis de las *Institutas* con escritura semiuncial del s. V, fue encontrado en Autún por Chatelain, pero con tantas repeticiones que genera problemas de lectura sirviendo muy poco a suplir aquellas lagunas del Veronés. Ya en el s. XX, encontrado un *Papirus Oxyrhynchus*, de aprox. s. III, fue editado por Hunt (1927) y reeditado por Levy,

[41] Código Civil Español, Artículo 781: "Las sustituciones fideicomisarias en cuya virtud se encarga al heredero que conserve y transmita a un tercero el todo o parte de la herencia, serán válidas y surtirán efecto siempre que no pasen del segundo grado, o que se hagan en favor de personas que vivan al tiempo del fallecimiento del testador".(http://www.boe.es/buscar/pdf/1889/BOE-A-1889-4763-consolidado.pdf). Un estudio interesante sobre la evolución de *Las prohibiciones de disponer en el Derecho Español* en Españafile:///C:/Users/181/Downloads/Dialnet-LasProhibicionesDeDisponerEnElDerechoEspanol-555654.pdf

[42] "En un acto de soberanía reemplazó en los documentos oficiales el sello real por uno patrio. Adoptó como bandera nacional la creada por Manuel Belgrano en 1812. Encargó la composición del Himno Nacional a Vicente López y Planes. Aprobó reformas económicas y administrativas. Abolió la Inquisición. Declaró la libertad de vientres por la cual los hijos de esclavos nacían libres Declaró libres e iguales a los indígenas y abolió el pago de tributo y los trabajos forzados a los que estuvieron sometidos. Prohibió el uso de títulos nobiliarios y abolió el mayorazgo. Prohibió la tortura durante las investigaciones criminales" (http://archivohistorico.tucuman.gob.ar/index.php/novedades/157-asamblea-ano-xiii) "(*)La Asamblea Nacional en 13 de Agosto de 1813 dió la ley siguiente- La Asamblea General prohíbe la fundación de mayorazgos en el territorio de las Provincias Unidas, no solo sobre la generalidad de los bienes, sinó sobre las mejoras de tercio y quinto, como así mismo cualquiera otra especie de vinculación, que no teniendo un objeto religioso o de piedad, transmita las propiedades a los sucesoes sin la facultad de enagenarlas (REDACTOR N.1)" (Álvarez, 1834: 326).

[43] Maffei (1845: VI).

[44] Gómez de la Serna (1850: 70). Pedro Gómez de la Serna (1806-1871), eminente jurista y catedrático español a cuyas obras se puede fácilmente acceder en: https://catalog.hathitrust.org/Record/009352310, fue contemporáneo al descubrimiento del palimpsesto veronés y se abocó con afán a cotejar las *Institutas* de Justiniano con las de Gayo, aprovechando las prolíficas ediciones del texto gayano.

[45] Di Pietro (1997: 28).

superándose la laguna del folio 215 del veronés. Un tercer manuscrito fue descubierto en Egipto (1933), el F°1182, parte de la Colección papirológica de la Societá Italiana, publicado por Arangio Ruiz, lo que también permitió llenar algunos vacíos del L. III y IV[46].

Fueron numerosas las ediciones de Gayo en el S. XIX que demuestran la fuerza expansiva que propició su estudio: Göschen y Blume (1824); Heffter (1827); Böcking (1837, 1841, 1850, 1855,1866); Lachmann (1842); Huschef (1855). También se encuentra en Bloneau, Laboulaye, Pellat, Huscher, Giraud.

La recepción actual de la figura en Latinoamérica como vía de inserción del trust anglosajón

El avance en el s. XIX y XX de la figura anglosajona del *Trust* produjo un choque de culturas jurídicas de los países tributarios del *Common* y del *Civil Law,* lo que forzó, finalmente, el surgimiento de una figura propia y *sui generis*, que se reconoce actualmente como *Fiducia* o *Fideicomiso latinoamericano*, moldeada en base a la *Fiducia* y al *Fideicomiso* romanos clásicos[47].

Ante la evidencia de disparidad normativa, doctrinaria y jurisprudencial en sus países miembros, la Convención de la Haya[48] promovió en 1985 el reconocimiento, de la "Ley aplicable al Trust Internacional" como norma de Derecho Internacional Privado, aconsejando su aceptación y la de todas las figuras análogas que existieren en cada Estado. Si bien no define al instituto, traza el perfil de sus elementos esenciales y características del siguiente modo:

[46] Di Pietro (1997: 30).
[47] Rodriguez Azuero (2005: 1-13).
[48] El *Convenio o Convención sobre la Ley Aplicable al* Trust *y a su Reconocimiento* fue acordado el 1 de julio de 1985,,entrado en vigor el 1º de enero de 1992, por ratificación de numerosos países, excepto Argentina) "Los Estados signatarios del presente Convenio, considerando que el *trust* tal como ha sido desarrollado por los tribunales de equidad en los países de *common law* y adoptado por otros países con ciertas modificaciones, es una institución jurídica específica, deseando establecer disposiciones comunes sobre la ley aplicable al *trust* y resolver los problemas más importantes relativos a su reconocimiento, han resuelto celebrar un Convenio a tal efecto y han convenido en las siguientes disposiciones"… Art.1: "El presente Convenio determina la ley aplicable al *trust* y regula su reconocimiento"; Art.2: "A los efectos del presente Convenio, el término "*trust*" se refiere a las relaciones jurídicas creadas - por acto *inter vivos* o *mortis causa* - por una persona, el constituyente, mediante la colocación de bienes bajo el control de un *trustee* en interés de un beneficiario o con un fin determinado. El *trust* posee las características siguientes: *a)* los bienes del *trust* constituyen un fondo separado y no forman parte del patrimonio del *trustee*; *b)* el título sobre los bienes del *trust* se establece en nombre del *trustee* o de otra persona por cuenta del *trustee*; *c)* el *trustee* tiene la facultad y la obligación, de las que debe rendir cuenta, de administrar, gestionar o disponer de los bienes según las condiciones del *trust* y las obligaciones particulares que la ley le imponga". (https://www.hcch.net/es/instruments/conventions/full-text/?cid=59).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 215-226

1. relación jurídica *inter vivos* o *mortis causa*, mediante la cual un constituyente coloca bienes bajo el control de un *trustee*, ya sea en el interés de un beneficiario, ya sea para una finalidad determinada;
2. formación de una masa distinta con los bienes encomendados, independiente del patrimonio del *trustee,* quien es titular frente a terceros y tiene facultades administrativas y dispositivas amplias, debiendo dar cuenta de su utilización.

Esta Convención, vigente desde 1992, buscó subsumir en ese perfil no solo al *Trust*, sino también a las llamadas *Fiducia Latinoamericana* y *Fideicomiso Mexicano*, ya en pleno funcionamiento; al *Threuhand* alemán, y al *Bewind* de los Países Bajos[49]. Si bien no fue ratificado por la República Argentina, esta dictó la Ley 24.441[50], (1995), y a partir de allí, fusionado bajo el nombre de Fideicomiso, figura prácticamente obsoleta y muy discutida de nuestro Código Civil de 1871[51], resultó completamente operativa y, aunque de comienzos tímidos, creció y continua *in crescendo* en una proporción geométrica siendo, al día de la fecha, uno de los sostenes más fuertes del mercado inmobiliario entre otros fines más diversos. El novel Código Civil y Comercial de la Nación Argentina[52] decidió incorporarlo en la sistematización del derecho sustancial.

[49] Rodriguez Azuero (2002: 96-99).

[50] Ley 24441, *Ley de financiamiento de la vivienda y la construcción,* sancionada el 22-12-94 y promulgada el 9-1-95, regula al Fideicomiso bajo el Título 1, a 26. El art. 1 establece: "Habrá fideicomiso cuando una persona (Fiduciante) transmita la propiedad Fiduciaria de bienes determinados a otra (Fiduciario), quien se obliga a ejercerla en beneficio de quien se designe en el contrato (beneficiario), y a transmitirlo al cumplimiento de un plazo o condición al Fiduciante, al beneficiario o al fideicomisario".

[51] Sancionado por Ley 340, fue ley de la Nación desde el 1-1-1871 hasta el 31-2015 –hoy conocido como Código Civil de Vélez Sársfield, luego de su abrogación– establecía la nulidad de las sustituciones fideicomisarias: Art. 3.724: "El testador puede subrogar alguno al heredero nombrado en el testamento, para cuando este heredero no quiera o no pueda aceptar la herencia. Solo esta clase de sustitución es permitida en los testamentos"; Art. 3.732: "Son de ningún valor las disposiciones del testador, por las que llame a un tercero al todo o parte de lo que reste de la herencia, al morir el heredero instituido, y por las que declare inenajenable el todo o parte de la herencia", aunque admitía la existencia de un dominio revocable en el art. 2661: Art. 2.661: "Dominio imperfecto es el derecho real revocable o Fiduciario de una sola persona sobre una cosa propia, mueble o inmueble, o el reservado por el dueño perfecto de una cosa que enajena solamente su dominio útil" y el 2662: "Dominio fiduciario es el que se adquiere en un fideicomiso singular, subordinado a durar solamente hasta el cumplimiento de una condición resolutiva, o hasta el vencimiento de un plazo resolutivo, para el efecto de restituir la cosa a un tercero" .http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/105000-109999/109481/texact.htm

[52] Ley 26994 sanciona el nuevo *Código Civil y Comercial* regulando al Fideicomiso contractual en su art. 1666: "Hay contrato de fideicomiso cuando una parte, llamada fiduciante, transmite o se compromete a transmitir la propiedad de bienes a otra persona denominada fiduciario, quien se obliga a ejercerla en beneficio de otra llamada beneficiario, que se designa en el contrato, y a transmitirla al cumplimiento de un plazo o condición al fideicomisario", y al testamentario, en el art. 1699*:* "El fideicomiso también puede constituirse por testamento, el que debe contener, al menos, las enunciaciones requeridas por el artículo 1667".

Conclusiones

Consideramos que, demostrada la importancia tanto en la sociedad romana como en la actual de los negocios fiduciarios, la fuente más completa se encuentra en el texto gayano. Por lo tanto, estamos en condiciones de sostener la hipótesis planteada, poniendo de resalto la trascendental relevancia del palimpsesto veronés encontrado por Niebuhr para la comprensión del mecanismo fiduciario tal como se desarrollaba en la época arcaica y clásica romanas, cimiento a partir del cual se ha conformado el simbiótico instituto actual: *Fiducia-Fideicomiso*, como creación de un sistema híbrido para paliar la necesidad contemporánea de *aggiornarse* a la flexibilidad del *Trust* anglosajón en los países de raigambre jurídica romanista.

Bibliografía

Belda Mercado, J. (2002), "Perspectiva histórica de la Fiducia Romana", en: *Opera Historica ad iurisprudentiam excpectantia, Series Maior XV*, Granada, Institutum Historiae Iuris Universitatis Granatiensis.

Bueno Delgado, J. A. (2004), "El bronce de Bonanza", en: *AFDUA*, pp. 154-165.

Di Pietro, A. (trad.) (1997), *Institutas – Gayo*, Buenos Aires, Abeledo Perrot.

Di Pietro, A. (1999), *Derecho Privado Romano*, Buenos Aires, Abeledo Perrot.

Escobar, A. (2006), "El palimpsesto grecolatino como fenómeno literario y textual", en: *Colección Actas, Filología, Institución "Fernando el Católico"* (C.S.I.C.), Zaragoza.

Fuenteseca Díaz, P. (1994), "Líneas generales de la *Fiducia cum creditore*", en: *Derecho Romano de Obligaciones – Homenaje al profesor José Luis Murga Gener*, pp. 387-438.

Gómez de la Serna, P. (1850), *Curso Histórico Exegético del Derecho Romano comparado con el Español*, vols. 1 y 2, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino.

Jordano Barea, J. B. (1959), *El negocio fiduciario*, Barcelona, J. M. Bosch.

Lenel, O. (1889), *Palingeneia Iuris Civilis*, t. 1 y 2, Roma, Il Gigno Galileo Galilei.

Longo, C. (1933), *Corso di Diritto Romano - La Fiducia*, Milano, Giuffré Editore.

Maffei (trad.) (1845), *Gaii Institutionum*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.

Messina, G. (1948), *Scritti Giuridici I. Negozi fiduciari*, Milano, Giuffré Editore.

Rodríguez Azuero, S. (2005), *Negocios fiduciarios*, Bogotá, Legis.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 215-226

"Tenencias" y *tenentes* en Galicia a través de los documentos de la cancillería de Alfonso VII (1126-1157). Algunas reflexiones

Sonia Vital Fernández
Universidad de Salamanca
svitalf@gmail.com

Breve apunte histórico

El reino de León de Alfonso VII (1126-1157) acoge, por un lado, a una monarquía que busca consolidarse y reforzar la autoridad regia, muy debilitada durante la agitada etapa anterior del reinado de su madre, la reina doña Urraca (1109-1126); y, por otro lado, a una aristocracia que ha alcanzado durante esa etapa convulsa un poder capaz de disputar la propia autoridad del rey. Ambas realidades defienden sus intereses en escenarios de poder que, necesariamente, se superponen.

Al acceder al trono de León, Alfonso VII llevó a cabo una importante política de atracción de esta aristocracia por medio de la negociación y del pacto feudal. Negociación que buscaba lograr su apoyo y, por tanto, su fidelidad, evitando conflictos y rebeliones que pudieran perturbar la consolidación del rey en el trono. La aristocracia, a su vez, pretendía que el rey reconociese el poder que ostentaba y le garantizase el seguir prosperando en las esferas de poder, a través de los beneficios que podía obtener por su servicio al monarca. La clave de la negociación estaba en tratar de mantener satisfecha a la aristocracia, facilitándole la participación política en el reino, pero, al mismo tiempo, controlando el poder que ejercía. El éxito de la negociación suponía el establecimiento de un vínculo entre la aristocracia y el rey que se sellaba a través de un pacto feudal. Pacto que era inestable en la medida en que lo era la relación feudal que lo establecía y que dependía en demasía de una *fidelitas* siempre renegociable. De hecho, Alfonso VII debió negociar con una aristocracia engrandecida durante las épocas precedentes, lo que hacía todavía más inestable esa relación.

De forma específica, por lo que se refiere al área gallega del reino, la aristocracia había conseguido consolidar posiciones de poder durante la época del conde Raimundo de Borgoña y, después, durante la etapa del turbulento reinado de doña Urraca, aprovechando el "vacío" de poder generado a la muerte del conde borgoñón en 1107.

Galicia, como el *territorium Portucalense*, en el plan político de Alfonso VI (1065-1109), era un territorio de realengo gobernado por un miembro de la familia real, bajo delegación del titular del trono de León. Ambos territorios los regía una autoridad directa que

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

dependía del monarca: Raimundo y Henrique de Borgoña, yernos de Alfonso VI, gobernaban respectivamente Galicia y Portugal. Esta realidad había permitido que algunos aristócratas se hiciesen poderosos bajo la protección de estas autoridades, obteniendo privilegios por sus servicios[1]. El poder alcanzado por Pedro Fróilaz de Traba, fiel colaborador del conde Raimundo, se explica en ese sentido.

Fallecido Raimundo de Borgoña, la aristocracia gallega intenta reposicionarse en el poder, desarrollando una serie de estrategias propias. Según la *Historia Compostelana*, Alfonso VI había promovido un juramento de la aristocracia gallega al infante Alfonso Raimúndez (futuro Alfonso VII), quien estaría recibiendo derechos de señorío sobre Galicia[2]. Me he ocupado de este asunto en otro lugar, aludiendo a la posibilidad de que el juramento que recoge la crónica respondiese, en realidad, al interés de esta aristocracia por preservar su posición política, garantizando el mantenimiento del *statu quo* alcanzado en época del conde Raimundo[3]. Desaparecido también el rey Alfonso VI, su sucesora, la reina Urraca, no designó a una autoridad para que gobernase Galicia como lo había hecho su padre; tampoco lo hará Alfonso VII. Galicia se integra de nuevo en el reino de León, bajo la jurisdicción directa del rey; ello conlleva necesariamente la supresión de una "corte gallega", donde la aristocracia se había hecho poderosa, obteniendo beneficios por el servicio a una autoridad directa[4]. Además, los gallegos entran en competencia con el resto de aristócratas del reino con los que, a partir de ahora, se disputarán los cargos de la corte y las prerrogativas de gobierno. Se detecta, pues, una pérdida efectiva de poder de la aristocracia gallega respecto a la época anterior[5]; lo que habría motivado que algunos aristócratas buscaran progresar en otros lugares, eligiendo una nueva autoridad a la que servir y de la que obtener beneficios. Los mejor posicionados en el poder dirigieron su mirada a Portugal, donde aún existía una autoridad directa que dependía del rey de León. Allí, desplegaron estrategias propias que les permitieron oscilar entre la corte portuguesa y leonesa, obteniendo beneficios de ambas y, en algunos casos, desarrollar una política matrimonial vinculada a la familia real portuguesa[6]. Otros miembros de la aristocracia consiguieron trasladar

[1] Es significativa la experiencia de Pedro Fróilaz, Froila Díaz, Suero Vermúdez o Munio Vela bajo el conde Raimundo de Borgoña. *Vid*.: Barón Faraldo (2011: 540-560).
[2] Falque Rey (1994: 152-154).
[3] Vital Fernández (2016: 49-52).
[4] Andrés Barón Faraldo habla de la "existencia en torno a la figura del conde Raimundo, de todo un aparato de poder que reproducía de forma similar, la compleja estructura administrativa del *palatium regis* de Alfonso VII" (Barón Faraldo, 2011: 535).
[5] Ya Ermelindo Portela aludió a esta pérdida de poder a causa de la distribución de poderes que realiza Alfonso VII (Portela Silva, 1989: 339) y Vicente A. Álvarez Palenzuela lo calificó como "eclipse político de la nobleza gallega" (Álvarez Palenzuela, 1999: 87). *Vid*. también: (Vital Fernández, 2011: 112-113 y 119; y 2016: 70). Ningún gallego ocupó cargos cortesanos en época de Alfonso VII. La pérdida efectiva de poder abocó a la aristocracia a una posición local o regional y al mantenimiento de una estrecha relación con el rey.
[6] No es contradictorio en la realidad feudal que la aristocracia establezca bases sólidas en Portugal, mientras sigue participando de un poder en León y manteniendo, allí, otras importantes bases de poder. Fernando y Vermudo Pérez, entre otros, pusieron en práctica esta estrategia aristocrática (Vital Fernández, 2016: 53-67).

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

su poder a otros lugares del reino como Asturias y León, sin duda ayudados por el patrocinio de la reina Urraca[7]. Aún otros se aseguraron una posición de éxito sobre el territorio gallego, estableciendo alianzas matrimoniales con la familia Traba, la más poderosa del momento[8]. Esta variedad de actitudes manifiesta la capacidad de la aristocracia para reaccionar ante una disminución efectiva del progreso en el poder. Se trata de un grupo dinámico que, continuamente, ha de poner en juego estrategias que le lleven a diversificar sus bases patrimoniales y sus alianzas para mantener su privilegiada posición social y política y ser objetivo, no solo de la negociación con el rey, sino, sobre todo, de su favor regio.

En Portugal, a la altura de 1128, Afonso Henriques asumió el gobierno del condado tras vencer en São Mamede a su madre, la infanta doña Teresa, viuda de Henrique de Borgoña. El portugués estaba llevando a cabo una política agresiva, de ruptura con el reino de León. Esta política tiene ya sus orígenes en época de su madre, pero adquiere ahora una fuerza imparable, aglutinando a la aristocracia portuguesa descontenta con la política anterior. Alfonso VII habrá de hacer frente a las pretensiones, cada vez más autónomas, de su primo portugués, quien, además, buscaba extender su dominio sobre Galicia, era reacio a reconocer la superior autoridad de Alfonso VII como rey de León y, luego, emperador, y acabará por constituir a Portugal en un reino. Esta realidad sumada a una participación, cada vez más débil, de la aristocracia gallega en las esferas de poder pusieron en dificultades a Alfonso VII que, no solo hubo de hacer frente a las invasiones de Galicia de Afonso Henriques, sino que, además, hubo de luchar contra quienes le habían facilitado la entrada en Galicia. Los condes gallegos Gómez Núñez y Rodrigo Pérez de Traba, *tenentes* de castillos y territorios en el sur de Galicia por delegación de Alfonso VII, le traicionaron: no solo omitieron la defensa de esos territorios, sino que, atraídos por lo que el portugués podía brindarles[9], los pusieron a su servicio mientras éste mantenía una guerra abierta contra el rey de León, señor natural de los gallegos.

Indudablemente, además, entre Galicia y Portugal existían profundas identidades sociales, culturales y políticas que no pueden obviarse al analizar esta actitud de la aristocracia.

[7] Suero Vermúdez y Froila Díaz son claros ejemplos. Ambos trasladaron su influencia a tierras leonesas y Suero Vermúdez, también, a Asturias. Sin duda, este traslado de poder debió ser negociado por los magnates con la reina, ya que ambos tenían intereses patrimoniales en esas zonas. Sobre estos condes son interesantes: Canal Sánchez-Pagín, 1986 y Calleja Puerta, 2001.

[8] Vital Fernández (2011: 117-118); (2016: 64-66).

[9] Portugal ofrece a la aristocracia gallega descontenta no solo puestos en la corte sino, también, los beneficios de la participación en las campañas militares promovidas al sur por Afonso Henriques. Se trata, por tanto, de la oportunidad para esta aristocracia de poder pasar a la primera línea de la política del momento, aprovechando la atracción de aristócratas que estaba llevando a cabo el portugués. Tanto Gómez Núñez como Rodrigo Pérez de Traba no siguieron prosperando en Galicia y su actuación política se redujo al ejercicio de las "tenencias" que poseían al sur del Miño. Así, su rebelión se explicaría por la voluntad de querer prosperar, obteniendo beneficios mayores en Portugal, ya que, de hecho, la distribución de poderes de Alfonso VII estaba confinando a la aristocracia gallega al ejercicio de un poder local o regional en Galicia (Vital Fernández, 2016: 56-62).

El sistema de "tenencias" de Alfonso VII

Entre los siglos X y XI tuvo lugar en el reino astur-leonés un fortalecimiento de la autoridad regia que buscaba un equilibrio dentro de un sistema feudal: el rey aspiraba a situarse por encima de los demás poderes feudales, en un contexto en el que la aristocracia, largamente favorecida por concesiones regias, se había apropiado de la renta que debía retornar al monarca y había privatizado el poder que ejercía sobre el territorio. Ya en este momento, la aristocracia se relacionaba con el rey a través de pactos feudales que requerían la fidelidad del vasallo y su correspondiente recompensa. De este modo, se había producido en el reino astur-leonés una transformación en las relaciones de poder entre el rey y la aristocracia, puesto que lo que antes se regía por una relación entre rey-súbdito, ahora, había virado hacia una relación propiamente feudal sustentada en el vínculo señor-vasallo. La relación entre el rey y la aristocracia se medía, pues, por el compromiso de fidelidad, privado y personal, al que se llegaba a través de la negociación. Compromiso que podía romperse en cualquier momento y que, como la *fidelitas*, siempre era renegociable[10]. De esta forma se entiende que el vasallo perdiese *honores* al rebelarse contra la autoridad del monarca porque ellos eran la garantía de un pacto y de una fidelidad, ahora, rotos.

En este contexto, el rey, como garante de la *potestas publica*, había introducido una novedad que se dirigía a la recuperación de la *iussio regis*: la delegación de jurisdicción de forma temporal y revocable con asignaciones de gobierno que diferían sustancialmente de las donaciones o concesiones feudales. Así, no era necesario que se produjese un acto de infidelidad que conllevase la ruptura del pacto feudal para que el rey recuperase la concesión hecha a su vasallo[11]. Asistimos, por lo tanto, a una renovación de la concepción del poder del rey como *potestas publica* que implica una intervención y un control estricto del monarca en la administración del reino y en la distribución de poderes, tratando de debilitar el poder de la aristocracia. Intervención que se observa, en primer lugar, en la creación del cargo de merino a principios del siglo XI y con un gran desarrollo a mediados de esa centuria[12]. El "merinato" garantizaba este control más efectivo y directo del territorio por parte del rey porque era una institución que dependía de él, estaba caracterizada por la movilidad y la revocabilidad de los

[10] Sobre estas cuestiones es muy interesante el artículo: Mínguez Fernández, 2007a: esp. 59 y 68).
[11] Mínguez Fernández (2007b: 34 y 75-76).
[12] Mínguez Fernández (2007a: 75-76) y (2007b: 55). El merino, como oficial público, se ocupaba de la administración económica, de la recaudación de las rentas y tributos y de velar por que se prestasen los servicios personales en los grandes dominios territoriales. En el siglo XII, además, el merino se ocupará, también, de la aplicación de la justicia y de movilizar a los hombres de la merindad para incorporarlos al ejército del rey (García de Valdeavellano, 1970: 503-504).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

cargos, y excluía a la aristocracia magnaticia[13], siendo los merinos miembros de una aristocracia inferior de tipo local o regional. Además, las vinculaciones entre el rey y estos cargos no respondían a una fidelidad vasallática, sino a una concepción pública del poder que el monarca podía transmitir de acuerdo a disposiciones jurisdiccionales[14].

Por lo que se refiere a la "tenencia", sus precedentes se sitúan, también, a principios del siglo XI, aunque su difusión se concreta en el reinado de Alfonso VII[15]. Los *tenentes* ejercían funciones delegadas de gobierno en los territorios que se les asignaban, incluyéndose la defensa del territorio, la administración de justicia y la recaudación de rentas; lo que suponía un control más estricto del rey en contraposición a lo que venía sucediendo en los condados durante el siglo X. Esto último se relaciona directamente con un evidente retroceso del poder condal, cuyo título, en el siglo XII, estaba claramente en recesión y relegado a una significación meramente honorífica. El poder que en ese momento ejercían los condes sobre el territorio era en realidad el ejercicio de la "tenencia" y, progresivamente, el rey va a ir sustituyendo el poder de los condes por el de los *tenentes* que era delegado y revocable[16]. Estos últimos eran, por tanto, miembros de la alta aristocracia, cuyo poder el rey no podía menospreciar; por ello, promovió su participación política en el reino, aunque restringió el ejercicio directo de su poder, sometiéndolo a la voluntad regia. Es evidente que la "tenencia" se consolida como claro indicio de la afirmación del poder regio y que, en esta realidad, progresaron en el poder quienes se situaron en la *gratia* del rey y obtuvieron su favor regio. A fin de cuentas, era el rey, depositario de la *potestas publica*, quien podía transferirla.

Como en el "merinato", en la "tenencia" el rey podía reemplazar a un magnate por otro, generando una movilidad de los delegados regios que actuaban sobre el territorio. El análisis de este sistema en el reinado de Alfonso VII, a partir del estudio de las dataciones personales y de las listas de confirmantes de los documentos de su cancillería, revela, con numerosos datos, esta importante circunstancia. La gran movilidad que se producía en estas estructuras de poder pone en evidencia la intención del rey de desvincular y alejar a la alta

[13] Mínguez Fernández (2007b: 57-58). *Vid*. también un análisis de este cargo en época de Alfonso VII en (Vital Fernández, 2012: 321-334).
[14] Mínguez Fernández (2007b: 59).
[15] En época de Alfonso VII no hay aún una profusión generalizada del término *tenente*, pero sí se observa la expansión de la práctica de la "tenencia" respecto a la época anterior. Pese a todo, la utilización de los vocablos *tenens* y *tenente* en la documentación experimenta, durante este reinado, una progresiva difusión. Son análogos los términos *potestas, mandante, dominante, imperante, obtinente, principiante* y sus derivados.
[16] A lo largo de las páginas de mi tesis doctoral constato que en el reinado de Alfonso VII se asiste a una evidente y progresiva desvinculación de la aristocracia de los territorios asociados a su título condal. Esto se explica porque los títulos condales no se asocian ya a un territorio específico, sino que los condes se sitúan en el gobierno de territorios por delegación regia, actúan allí en nombre del rey y nunca como base de su patrimonio condal. Alfonso VII concedió algunos títulos condales, aunque su número es muy reducido respecto a épocas anteriores y su consideración es meramente honorífica (Vital Fernández, 2012).

aristocracia de sus grandes bases patrimoniales y de poder, asignándoles "tenencias" en territorios distantes a ellas; al mismo tiempo, la aristocracia se iba familiarizando con el ejercicio de un poder que dependía solo de la voluntad del rey.

Sin embargo, Alfonso VII también utilizó la asignación de "tenencias" como una herramienta de pacificación y de atracción de aristócratas en la negociación que define su política pactista. Este aspecto se percibe claramente en los pactos que se intuyen al resolverse las rebeliones: los magnates que, tras la rebelión, se situaron bajo la protección de Alfonso VII, lo hicieron ejerciendo el gobierno de territorios a menudo importantes. No cabe duda de que el rey hizo uso de este sistema para resolver conflictos con la aristocracia, pero también para atraer a magnates poderosos a su causa e, incluso, para recompensar su *fidelitas*. Así, se equiparaba la asignación de "tenencias" con la concesión de *honores* propia de las relaciones de carácter feudal. De modo que si, por un lado, el rey lograba que parte del poder que ejercía la aristocracia dependiera de su voluntad, por el otro, el sistema de "tenencias" se integraba, de forma irremediable, dentro de la estructura feudo-vasallática, al formar parte de la negociación entre el rey y la alta aristocracia porque su forma de vincularse era estrictamente feudal. Al integrarse en la estructura feudo-vasallática, este sistema adoleció de la extrema dependencia a la *fidelitas* que era inestable. En este sentido, siendo la "tenencia" un elemento clave para cerrar alianzas y pactos, los miembros más poderosos de la aristocracia pudieron valerse de su posición para forzar la negociación con el rey.

El sistema de "tenencias" en Galicia

El análisis de las "tenencias" gallegas de esta época, a partir de la documentación de la cancillería regia, proporciona datos sugestivos que se refieren a lugares que se articulan en torno al río Miño, en su recorrido hacia el sur. Alfonso VII delega el gobierno de plazas estratégicas, mayoritariamente en el sur de Galicia, a hombres que, en principio, le son fieles. Las dificultades políticas del momento explican esta circunstancia: al frente del *territorium Portucalense* se sitúa Afonso Henriques que ejerce un poder cada vez más soberano y que invade Galicia en más de una ocasión. Esta realidad habría obligado al rey de León a dar mayor peso a los territorios que, bien organizados en torno al río Miño, ofrecían, no solo una buena retaguardia, sino, también, una considerable presión respecto a la "frontera" con Portugal. Frontera que se dibuja, ahora, por los abusos de poder de Afonso Henriques. Las "tenencias" gallegas de Alfonso VII adquieren, por tanto, un claro valor defensivo como refuerzo de esa nueva frontera.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

Las listas de confirmantes y las dataciones personales de los documentos de la cancillería real son una fuente excepcional para el estudio de los *tenentes*. A través de sus datos es posible elaborar un análisis fidedigno de los *tenentes* y las "tenencias" del momento, ya que, si los documentos son auténticos, la información que contienen ha de ser correcta; y, precisamente, la autoridad regia que asigna las "tenencias" es la misma de la que emanan estos documentos. Sin bien, hay que tener en cuenta que se trata de datos incompletos porque solo se pueden analizar los documentos que han llegado hasta nosotros.

Estos datos sitúan al conde Rodrigo Vela, importante colaborador de Alfonso VII contra Afonso Henriques, en Lemos y Sarria hasta su fallecimiento en 1143[17]; en 1146, ambas "tenencias" figuran en manos del conde Fernando Pérez de Traba, que en 1144 tenía también Deza[18]. *Castella de Bubal*, que otras veces aparece como dos "tenencias" diferenciadas, estaba gobernada por Arias Calvo en 1151[19], quien había logrado establecer una valiosa alianza matrimonial, casando a sus dos hijos con dos mujeres de la familia Traba. Más al sur, reforzando esa frontera con Portugal, se localizan Allariz, Limia, Toroño y Tui: Allariz estuvo en manos del magnate Melendo Núñez en 1133[20]; tras su pronto fallecimiento debió pasar a manos de Fernando Yáñez[21], seguramente como recompensa por la magnífica colaboración que estaba dando al rey de León contra el portugués. En sus manos, el monarca puso también la "tenencia" de Limia[22], aunque anteriormente la había gobernado el conde Rodrigo Pérez de Traba que figura ahí en 1135[23]. Sin lugar a dudas, Rodrigo Pérez perdió la "tenencia" a causa de su rebelión y traición al rey, quien, de nuevo, premió a Fernando Yáñez; más tarde, se situaron en Limia Arias Calvo, en los años 1147 y 1149[24] y, finalmente, Gonzalo Pérez de Traba en 1151[25]. Por último, la documentación alberga referencias sobre el gobierno de Toroño y Tui por el conde Gómez Núñez, en 1129 y 1138-1139

[17] El conde Rodrigo Vela ostentaba la "tenencia" de esos territorios desde época de la reina Urraca. El último documento del rey que lo sitúa en Sarria es: 1143/04/21, Toledo, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 97.
[18] Para Lemos y Sarria *vid*. 1146/05/10, Guadaceleto, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 112; para Deza vid. 1144/07, en: Lucas Álvarez (1958: 103-104).
[19] 1151/02/21. Peral, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 132.
[20] 1133/05/13. Zafra, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 48.
[21] En este caso, es la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (en adelante *CAI*) la que refiere el dato y no la documentación regia: *In diebus illis erat in Limia quidam dux nomine Fredinandus Iohannis, strenuus miles imperatoris et amicus fidelis, tenebatque castellum quod dicitur Alleris et alia plurima, ideoque ipse et filii et fratres eius et amici uiriliter parauerunt bellum contra regem Portugalensium* (*CAI*. 1.75) (Maya Sánchez, 1990: 185).
[22] Tampoco en este caso la documentación regia nos aporta información en este sentido. Es de nuevo la *CAI* la que le cita como *princeps Limie*, *CAI*. 1.81 (Maya Sánchez, 1990: 187).
[23] 1135/12/5, Palencia, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 58.
[24] 1147/06/9, Ribaguadiana, Calatrava y 1149 en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 114 y 122, respectivamente.
[25] 1151/03/2, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 133.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

respectivamente[26]; tras su traición, ambas "tenencias" pasaron a manos de Pelayo Curvo, hijo de Fernando Yáñez, en 1149[27].

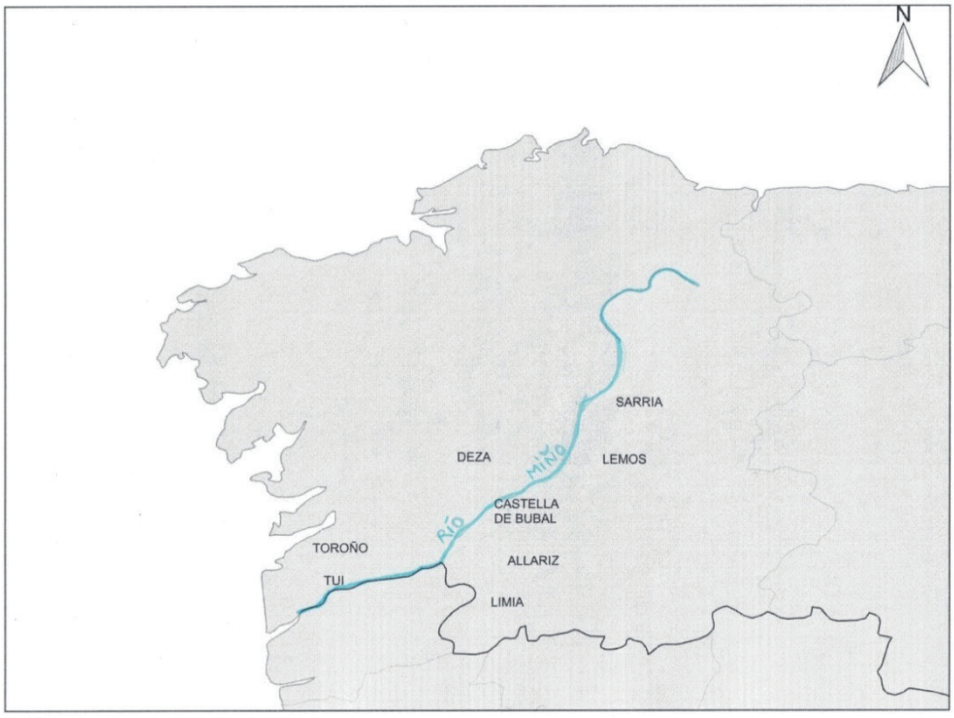


Fig. 1. Mapa sobre la distribución de "tenencias" en Galicia a partir de los datos de la documentación regia de Alfonso VII.

Ciertamente, un análisis de los datos de la documentación privada ayudaría a completar este esquema con referencias a la organización y gobierno del resto del territorio gallego, aludiendo a "tenencias" de interior dominadas por la misma aristocracia que está actuando en los territorios del sur[28]. Sin embargo, para lo que me ocupa en este trabajo, es revelador del difícil momento político de Alfonso VII en Galicia que en su documentación no aparezcan alusiones a esos lugares del interior, mientras sí figuran los territorios que son significativos para la defensa del reino. Evidentemente el problema político con Portugal preocupaba al rey de León y la distribución de "tenencias" en el sur de Galicia fue una forma de asegurarse una intervención directa sobre el territorio, a través de la delegación de su potestad a hombres de su confianza.

[26] Para Toroño *vid*.: 1129/02/4, en: Ayala Martínez, 1995: doc. 25; para Tui *vid*.: 1138/12/11, Santiago, y 1138/12/12, Santiago, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 79 y 80, respectivamente y 1139/11/30, Segovia, en: Villar García, 1990: doc. 29.
[27] Sobre su posición en Toroño *vid*.: 1152/09/9, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 147, y sobre su posición en Tui *vid*.: 1149, Salamanca, y 1149/04/23, Salamanca, en: Recuero Astray *et al.*, 1998: doc. 123 y doc. 126.
[28] A partir de los datos que proporciona Simon Barton en el apéndice de su libro, (Barton, 2002: 230, 241-242, 257 y 297-299), he realizado una lista, sin intención de exhaustividad, de esas otras "tenencias" gallegas de interior donde figuran los condes Rodrigo Vela, Rodrigo Pérez y Fernando Pérez de Traba, y el hijo y el yerno de este último, Gonzalo Fernández de Traba y Álvaro Rodríguez, respectivamente: Montenegro, Ribadeo, Suarón, Monterroso, Trasancos, Trastámara, Aranga, Traba y Rábade.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

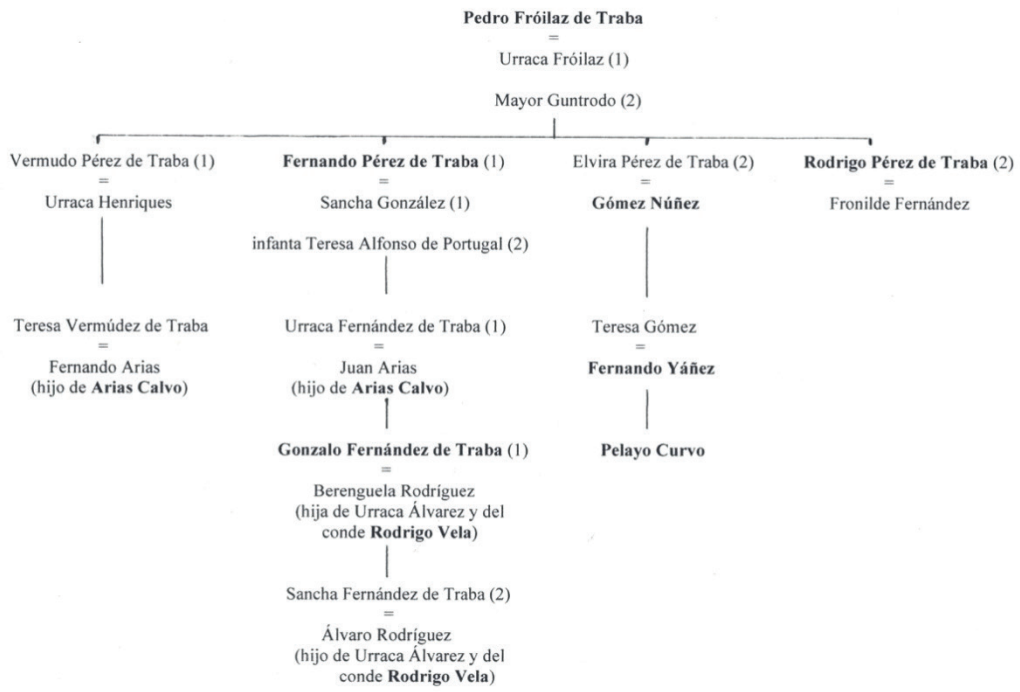


Fig. 2. Cuadro genealógico de los miembros de la familia Traba y de sus aliados por parentesco que figuran en las "tenencias" de Alfonso VII.

La identificación de los *tenentes* en estas tierras gallegas permite constatar que en todas las "tenencias" figuran miembros de la poderosa familia Traba; ya fuesen miembros de sangre o quienes habían emparentado con la familia mediante alianzas matrimoniales[29]. Estos últimos, en un principio menos influyentes, se habían vuelto más visibles al rey por su parentesco con los Traba. Alfonso VII no podía desestimar el poder de esta familia, más aún cuando le mostraba su *fidelitas* en Galicia. Seguramente prefería tener a estos hombres a su favor y no mirando hacia Portugal. Así, también el rebelde Rodrigo Pérez fue readmitido en la corte y acabó ostentando el ejercicio de un poder en Galicia a través de la "tenencia"[30]. La influencia de los Traba en la corte y, en particular, de quien lidera el grupo familiar asume una importancia capital: Fernando Pérez es el elegido como ayo del futuro rey de León, Fernando II, quien, luego, se casará en segundas nupcias con una hija de este magnate: Teresa Fernández de Traba.

[29] A excepción de Melendo Núñez, hijo del conde Nuño Velázquez (Barton, 2002: 256, n. 2), que tenía Allariz en 1133. Sin embargo, a su fallecimiento, esta "tenencia", como todas las gallegas a lo largo del reinado de Alfonso VII, recae en la familia Traba.

[30] Simon Barton lo sitúa en Castella, Bubal, Deza, Monterroso y Limia a partir del año 1155 (Barton, 2002: 297). De todas formas, su readmisión en la corte es tardía y no aparece de forma más asidua en ella hasta ese mismo año 1155 (Vital Fernández, 2016: 62).

La nómina de magnates en las "tenencias" confirma que Alfonso VII apenas concedió el título condal a la aristocracia gallega delegada en ellas. Entre los condes que las gobernaron figuran Gómez Núñez, Rodrigo Vela y Fernando Pérez de Traba que habían alcanzado tal dignidad en el reinado de doña Urraca; mientras que Rodrigo Pérez de Traba lo recibió en el año 1127 y Gonzalo Fernández de Traba lo alcanzó en 1155[31]. Estas dos únicas concesiones del título condal a magnates gallegos por parte de Alfonso VII, tan separadas en el tiempo –principio y final de su reinado–, son reveladoras de las transformaciones sociales y políticas del reino: la aristocracia ejercía el gobierno de territorios delegados con o sin la dignidad condal que se demuestra meramente honorífica.

Por último, la movilidad de los titulares de las "tenencias" era un instrumento eficaz que evitaba no solo la concentración de poder de la aristocracia, sino también la patrimonialización de las "tenencias"[32]. El caso gallego es particular por la influencia de la familia Traba y por las propias circunstancias políticas que obligaban al rey a depositar su confianza en quien le mostraba fidelidad; lo que supuso que fueran los Traba quienes acopiasen la titularidad de todas las "tenencias" en este momento. Sin embargo, un análisis con una perspectiva más amplia en el tiempo y con unas circunstancias políticas distintas[33], corrobora la alternancia de magnates y de grupos familiares provenientes de otros lugares en las "tenencias" gallegas. Estos las ocuparon por algunos meses o por pocos años, recuperándolas, a veces, años después; lo que, en definitiva, confirma que la "tenencia" no era otra cosa que un cargo delegado por el rey, cuya asignación dependía de su voluntad, pero también de su propia capacidad para poderlo transferir como garante de la *potestas publica*.

Bibliografía

Álvarez Palenzuela, V. A. (1999), "Los orígenes de la nobleza castellano-leonesa", en: *La nobleza peninsular en la Edad Media*, Ávila, Fundación Sánchez-Albornoz, pp. 67-88.

Ayala Martínez, C. (1995), *Libro de privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XV)*, Madrid, Editorial Complutense.

[31] Barton (2002: 297 y 257).
[32] Este fenómeno no puede concretarse hasta el siglo XIII, aunque en el siglo XII haya indicios que apuntan hacia esa evolución de la "tenencia".
[33] Un trabajo, actualmente en curso, donde elaboro un seguimiento de estas "tenencias" en el reinado de Fernando II de León me lleva a lanzar esta afirmación.

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

Barón Faraldo, A. (2011), "Magnates y *nobiles* en la curia del conde Raimundo de Borgoña. *Totius Gallecie princeps* (ca. 1091-1107)", en: *Estudios Mindonienses*, nº 27, pp. 531-574.

Barton, S. (2002), *The aristocracy in twelfth-century León and Castile*, Cambridge, Cambridge University Press.

Calleja Puerta, M. (2001), *El conde Suero Vermúdez, su parentela y su entorno social. La aristocracia asturleonesa en los siglos XI y XII*, Oviedo, Ediciones KRK.

Canal Sánchez-Pagín, J. M. (1986), "El conde leonés Don Fruela Díaz y su esposa, la navarra Doña Estefanía Sánchez (siglos XI-XII)", en: *Príncipe de Viana*, nº 47, pp. 23-42.

Falque Rey, E. (1994), *Historia Compostelana: Introducción, traducción, notas e índices*, Madrid, Akal.

García de Valdeavellano, L. (1970), *Curso de Historia de las Instituciones Españolas. De los orígenes al final de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente.

Lucas Álvarez, M. (1958), "La colección diplomática del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro", en: *Compostellanum*, vol. 3, pp. 29-116.

Maya Sánchez, A. (1990), "Chronica Adefonsi Imperatoris", en: *Chronica Hispana: Saeculi XII*, Parte I, *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, nº 71, Turnhout, pp. 109-248.

Mínguez Fernández, J. M. (2007a), "Pacto privado feudal y estructura pública en la organización del poder político en la alta Edad Media", en: *Res publica*, nº 17, pp. 59-80.

Mínguez Fernández, J. M. (2007b), "Pervivencia y transformaciones de la concepción y práctica del poder en el Reino de León (siglos X y XI)", en: *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 25, pp. 15-65.

Portela Silva, E. (1989), "La articulación de la sociedad feudal en Galicia", en: *En torno al feudalismo hispánico. I Congreso de Estudios Medievales*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, pp. 331-339.

Recuero Astray, M. *et al.* (1998), *Documentos Medievales del Reino de Galicia, I: Alfonso VII (1116-1157)*, A Coruña, Xunta de Galicia.

Villar García, L. M. (1990), *Documentación medieval de la catedral de Segovia, 1115-1300*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Vital Fernández, S. (2011), "La participación política de la nobleza gallega en el reinado de Alfonso VII (1126-1157). Entre la rebelión y la lealtad al rey", en: *Studia Historica. Historia Medieval*, nº 29, pp. 99-120.

Vital Fernández, S. (2012), *Reino e Imperio: poder, negociación y articulación interior en época de Alfonso VII*, Salamanca, Tesis Doctoral inédita.

Vital Fernández, S. (2016), "La alta aristocracia gallega y sus estrategias en el poder ante los cambios políticos y sociales en época de Alfonso VII", en: *Minius*, nº 24, pp. 43-75.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 227-238

Las invasiones "bárbaras" y la "caída" del Imperio Romano. Una lectura desde los manuales escolares bonaerenses (1999 – 2006)

David Waiman
Dpto. Humanidades, UNS
dwaiman@hotmail.com

Los manuales escolares: algunas consideraciones teóricas

Los textos de enseñanza media entendidos como representaciones ideológicas[1] de un tiempo y un espacio concreto son el soporte para llevar a cabo esta investigación. En lo temporal nos ubicamos dentro de un arco que va desde 1999 hasta 2006 inclusive[2], en pleno período de reforma educativa nacional. En lo espacial, lo circunscribimos a los textos escolares que circulan en el territorio de la provincia de Buenos Aires[3].

Dichas herramientas didácticas son regladas por el Estado, a través de los diseños curriculares, y pensadas-producidas por editoriales que reparten las labores en dos actores de importancia dispar, los autores (desdibujados en los nuevos textos por colaboraciones colectivas de más de seis participantes[4] por edición) y los editores (cuyo peso es definitorio en las maquetaciones y el diseño, como también en el tratamiento de los contenidos educativos que finalmente se disponen al lector). En esta lógica particular que pasa en los años noventa del eje cultural al comercial, y sin introducirnos en el uso del manual dentro del aula, es que nos preguntamos sobre la articulación entre la historiografía escolar y los contenidos de historia medieval en la manualística del período abordado, en definitiva, si podemos o no hablar de una verdadera "transposición didáctica" en los textos escolares de Ciencias Sociales de séptimo grado de Educación General Básica (EGB).

Son los editores[5] y su lógica comercial[6] los que llevan a resistir una profunda actualización historiográfica[7] de los contenidos medievales. Los materiales curriculares que

[1] Para mayor información sobre el tema: Escolano Benito (1992) y Martha y Dobaño Fernández (2001).
[2] Este recorte histórico se basa en el inicio y final de los nuevos diseños de la provincia de Buenos Aires, producto de la reforma a nivel nacional.
[3] En general los manuales escolares analizados son obtenidos de bibliotecas escolares, compra-venta de libros usados de diferentes ciudades de la provincia y donaciones de los propios autores que los realizaron.
[4] Esto se contrapone a los textos previos cuya autoría era individual.
[5] Los que deben ser analizados en un contexto histórico (los años noventa) de transnacionalización y concentración empresarial dentro del mundo editorial, reforzando la competitividad de mercado, incluso en la concepción que poseen de los libros de texto escolar que producen, los que se valoran en este proceso como mercancías.
[6] Sobre la lógica comercial de las editoriales en la reforma de los años noventa, véase: Tosi (2010).
[7] La normativa curricular de la provincia, en concordancia con Nación, fija incorporar nuevos temas y agentes al relato histórico como son las mujeres o los niños. Lejos de esto, se sigue repitiendo un discurso dominante

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 239-247

se ofrecen en el mercado refuerzan el tradicionalismo de los discursos históricos que producen, para asegurar e incrementar las ventas de dicha "mercancía"[8] por un público amplio que se observa, desde las editoriales, como resistente a los cambios y a los dinamismos textuales.

Todo esto presenta a los textos escolares como configuraciones históricas, en tanto, construcciones culturales, expresando muchas de las sensibilidades educativas, socio-económicas y simbólicas del momento histórico en que se producen dichas herramientas didácticas y visibilizando las luchas entre autores y editores por el dominio discursivo del tiempo histórico en el entramado de la cultura escolar[9].

Los manuales escolares de Ciencias Sociales, séptimo de EGB, donde se explica el paso del mundo antiguo al medieval, revoluciona su contenido por la negativa, reduciendo la palabra escrita por el uso de imágenes y aumento de colores (hacer del producto algo más llamativo para el consumidor). El contenido escrito que permanece sobre el tema se legitima mediante la invención de un código disciplinar[10] formado por un arcaísmo historiográfico[11], memorismo, elitismo y nacionalismo. Estas cuatro variables se pueden encontrar en la narrativa vinculada al tema de las invasiones y su vinculación con el Imperio Romano de Occidente.

Se aprecia un abordaje temático presentado sin actualización historiográfica (con relatos nacidos a principios del siglo XX) y sin mejoramiento didáctico, pensando que su discurso debe ser explicado a un público de entre trece y catorce años de edad, en tanto, generaciones que pertenecen al siglo XXI y que no son especialistas en el tema como, en muchos casos, tampoco lo son los docentes que lo enseñan (se evidencian vacíos explicativos que hacen que el tema se desarrolle en función de memorismos y formatos meramente hechológicos[12] que no ayuda a pensar el tema con real conciencia histórica).

---

basado en explicaciones de grandes hombres guerreros en todo el proceso explicativo de la Edad Media en general.

[8] Horacio Zabaljáuregui alude a los libros de texto como si se tratase de productos lácteos con fecha de vencimiento. Véase: Botto (2006).

[9] Esta categoría rompe con la idea de transposición didáctica implementada por Chevallard, planteando que no siempre todo lo que se produce en los ámbitos especializados del saber se readapta luego al ámbito escolar. Véase: Juliá (2001).

[10] Véase: Cuesta Fernández (1997).

[11] Este código disciplinar que atraviesa a la Historia como disciplina escolar, la entrelaza con otro término específico como es el de historiografía escolar, el cual refuerza la idea de una narrativa tradicional en el discurso histórico que sobrevive a escenarios, inclusive, de reformas educativas estructurales a nivel nacional y provincial. Véase: Valls Montes (2012).

[12] Referenciando posturas historiográficas positivistas gestadas hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 239-247

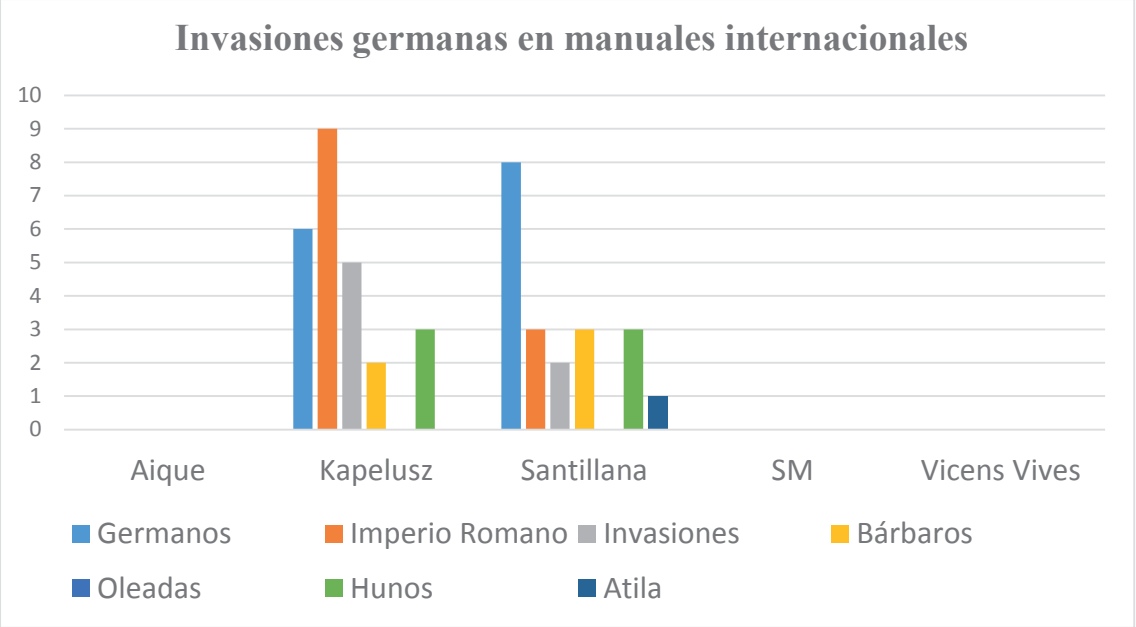
En este marco de reflexiones, la hipótesis de la investigación se centra en demostrar que el tratamiento que transmiten los manuales escolares bonaerenses, entre 1999 y 2006, de las invasiones germanas y su vinculación con el Imperio no se modifica sustancialmente respecto de los discursos anteriores a falta de un diálogo profundo entre el discurso escolar conservado por editores, la didáctica específica y la historiografía académica. Verificar esta hipótesis demanda realizar un recorrido que permita mostrar cómo los manuales escolares bonaerenses, en tal período de tiempo, son gestados al calor de una cultura escolar, esto es:

> Un conjunto de teorías, principios, normas, rituales, hábitos y prácticas que se encuentran sedimentadas a lo largo del tiempo en forma de tradiciones, regularidades y reglas de juego no puestas en entredicho y compartidas por sus actores, en el seno de las instituciones educativas y que se transmiten de generación en generación.
> (Viñao Frago, 2006: 59)

Las invasiones en los manuales escolares internacionales

Las fuentes a utilizarse para este trabajo se vinculan exclusivamente a editoriales internacionales que operan en el ámbito nacional. De las mismas, podemos distinguir dos líneas de abordaje con respecto al tema de las invasiones. En primer lugar, las que analizan el fenómeno como explicación para el tránsito entre antigüedad y medievalismo. Entre ellas se encuentran Kapelusz y Santillana. En segundo lugar, las que deciden no explicar el fenómeno y saltar de un Imperio Romano en crisis a nuevos reinos romano-germánicos sin mencionar el fenómeno de las migraciones-invasiones. En este caso situamos a las editoriales españolas Aique, SM y Vicens Vives, las cuales sin presentar ninguna explicación causal del tránsito del mundo antiguo al medieval, obligan a sus lectores a memorizar los hechos narrados por medio de acontecimientos y periodizaciones desconectados.

Durante el análisis profundo del contenido histórico que trabajamos, se desarrollan tres ejes explicativos del tema. El primero reflexiona sobre las categorías germanidad y romanidad en el período de las invasiones. El segundo binomio analiza lo germano y lo bárbaro, observando el rol que juegan ambos términos en su dialéctica discursiva. En tercer lugar, se pone en juego el binomio migraciones-invasiones, observando lo bélico en el proceso de la narrativa sobre la Edad Media.



Fuente: Elaboración propia con información obtenida de los manuales trabajados.

Como se puede observar en el gráfico, el primer binomio diferencia la preeminencia de vocablos usados por ambas editoriales. Kapelusz pone énfasis en el eje romano imperial como modelo de poder centralizado frente a los grupos germanos que son caracterizados bajo formatos tribales. Es así que la editorial expresa que:

> Desde principios del siglo V, el Imperio Romano era asolado por invasiones de **pueblos germanos**… Estos pueblos, que en general conformaban **aldeas campesinas** y no organizaron ciudades importantes, convivían en relativamente paz con los romanos.
>
> (Ajón *et al*., 2004: 190)

Es interesante puntualizar de la cita dos cuestiones a resaltar. Primero, la contradicción explicativa que pone al germano como violento y pacífico en el mismo desarrollo temático. Segundo, se entabla una conexión visual directa, resaltando en negrita, dos expresiones discursivas: pueblos germanos y aldeas campesinas, dando la idea del atraso cultural germano frente a lo romano como ícono de civilización.

A pesar de los vínculos, más o menos pacíficos o violentos, entre romanos y germanos, el eslabón desencadenante, también resaltado en negrita, es el elemento huno, de los que se dice que:

> Su autoridad (la de los jefes germanos) se vio puesta a prueba cuando el territorio que controlaban fue invadido imprevistamente por un pueblo nómada de origen asiático:

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 239-247

> los **hunos**. Ante esta situación, decidieron cruzar las fronteras del Imperio en busca de botín y nuevas tierras de cultivo.
>
> (Ajón *et al.*, 2004: 190)

El movimiento germano se explica como consecuencia de otro movimiento mayor, diferente étnicamente, sin interconexión alguna, retomando las teorías historiográficas de las décadas del treinta y cuarenta que sostienen las Teorías de las Bolas de Billar por las que los pueblos germanos no se mezclan con otros pueblos en sus movimientos por los diferentes espacios geográficos y retoma, además, la postura tradicional del germano como buen salvaje. Si bien estas discusiones ya están fuertemente criticadas en las esferas académicas del saber, todavía se imponen como fenómenos explicativos en la cultura escolar del manual de nivel medio como verdad incuestionable.

Santillana, a diferencia de Kapelusz, resalta los elementos germanos por sobre los romanos, aunque en el desarrollo de los contenidos vuelve a repetir las mismas secuencias explicativas. Es así que sobre la relación entre romanos y germanos nos aclara que: "El avance de los hunos y germanos desencadenó la **caída** del Imperio Romano de Occidente… su **entrada masiva e impetuosa**… motivada por la presión de los hunos" (Arzeno *et al.*, 2005: 201)[13].

Se refuerza el carácter violento, tanto de hunos como de germanos (se recurre a teorías historiográficas arcaicas[14]) y se pone énfasis en una explicación unicausal que pone foco en la presión huna como elemento desestabilizante, no dejando sitio a problematizar el tema en su amplitud. A pesar de remarcar en negrita el término caída para el Imperio en Occidente y entrada masiva e impetuosa para los germanos, posteriormente se afirma que: "Los germanos fueron romanizados mientras los romanos se germanizaban" (Arzeno *et al*., 2005: 201).

Estas afirmaciones tan categóricas llevan a generar procesos memorísticos de adquirir conocimientos aislados, por las propias contradicciones explicativas y/o vaciamientos de contenidos profundos en el análisis. Si bien se aclara que la romanidad cae impetuosamente por los elementos germanos, luego se destaca que los germanos se romanizan, esto, plantea procesos ilógicos de poder racionalizar el pasado y entenderlo desde

[13] Téngase en cuenta que las versiones 2000, 2001 y 2002 de Santillana no abordan el tema de las invasiones, siendo este manual una excepción en las explicaciones que realiza la editorial sobre el paso de la Antigüedad al Medioevo y por ello lo ponemos en análisis.

[14] Téngase presente que ninguno de estos textos recupera la idea de etnogénesis, que hoy circula por las esferas universitarias como teoría mayormente adecuada para explicar la temática. Sobre la categoría teórica etnogénesis, véase García Moreno (1992).

su complejidad de estudio (la única causa que se pone de esa caída es externa, causado por pueblos bárbaros).

El segundo eje de análisis que se desprende del gráfico, centrado en las categorías Germanos-Bárbaros, arroja el dato que en la mayoría de los discursos empleados por las editoriales, ambos términos funcionan como sinónimos. Siendo lo bárbaro definido como extranjero (Kapelusz - Santillana) vinculando el origen de la palabra con lo griego por oposición. Es así que Santillana, por ejemplo, expresa: "Los griegos llamaban bárbaros a los pueblos extranjeros. Se denominan **invasiones "bárbaras"** a la irrupción de los **germanos**" (Arzeno *et al*., 2005: 201).

Asimismo, Santillana no vincula lo bárbaro a la figura de Atila, resaltando un relato que distingue los genéricos (germanos-bárbaros) de los individuos con poder (líderes guerreros-Atila).

El tercer eje que podemos observar en el gráfico está orientado a analizar la relación que existe entre las categorías historiográficas Invasiones-Migraciones. Las editoriales no mencionan el término migración de pueblos germanos al territorio imperial romano y centran su abordaje vinculando el proceso como masivo y violento, esto es, como invasiones germanas (bárbaras) contra las estructuras imperiales romanas (civilizadas). Se recupera así un dilema que lejos de ser antiguo-medieval, tiene más que ver con una historiografía decimonónica que se funde en los relatos históricos universales dentro de los manuales escolares de la provincia de Buenos Aires.

Cuando nos detenemos a profundizar en los términos Invasiones-Oleadas, tanto Kapelusz como Santillana centran sus discursos en el primer término. Sin embargo, a pesar de no explicitarse esa asociación de categorías historiográficas, se genera de hecho un vínculo narrativo al expresarse que: "A esta complicada situación [interna] se sumó una serie de invasiones… **entrada violenta de grupos germanos**" (Ajón *et al.*, 2004: 191).

Para Kapelusz, la caída romana se produce por factores internos y externos, complejizando la tradicional postura de explicar dicho final exclusivamente por el elemento germano. A pesar de este adelanto historiográfico por parte de la editorial, se sigue insistiendo en la hoy cuestionada obra del historiador francés Musset[15] que allá por la década del sesenta plantea las invasiones del siglo V como oleadas, esto es, como "una serie de invasiones" parafraseando al manual Kapelusz.

[15] Para mayor información, véase Musset (1969).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 239-247

En el caso de Santillana, tampoco se usa el término oleadas para la explicación de las invasiones. Sin embargo, utilizando la misma lógica discursiva que Kapelusz, lo introduce en la narrativa de manera indirecta cuando explica que: "su entrada masiva e impetuosa en el siglo V… no debe verse como una invasión repentina*"* (Arzeno *et al*., 2005: 201), insistiendo que el contacto con lo romano es constante a lo largo de varios siglos.

Se use o no el término oleadas, lo que se puede dejar bien sentado que se sigue teniendo una mirada historiográfica del tema que es tradicional y que vincula a las invasiones como una de las explicaciones más importantes para explicar la caída del Imperio Romano de Occidente, por su carácter violento y constante. Estas explicaciones tradicionales que circulan dentro de los manuales áulicos de enseñanza no hacen más que visibilizar los desfasajes y atrasos historiográficos de la cultura escolar frente a la cultura académica universitaria.

A modo de conclusión

A lo largo del trabajo se recuperaron nociones teóricas importantes para entender el caso específico que aquí presentamos. En primer lugar, entender que los manuales escolares son fuentes históricas, ya que portan ideologías, producto de las relaciones entre autores y editores, transmitidas en el marco de una cultura escolar tradicional que impone un código disciplinar a los saberes históricos en la escuela, código dominado por el arcaísmo historiográfico (no podemos hablar de una verdadera transposición didáctica entre el mundo académico y el escolar), memorismo (la mayoría de las editoriales no buscan la manera de hacer pensar históricamente sino con procesos unicausales poco reales en el campo de las Ciencias Humanas), elitismo (se sigue reproduciendo la historia de las invasiones como fenómeno esencialmente bélico, violento y de grandes hombres) y nacionalismo (la "caída" romana en occidente, puso en marcha los mecanismos de los actuales Estados nacionales, creando un uso de la historia, que lejos de problematizarla y desnaturalizarla, la deviene en gestar fervor patriótico, ilusión de diversas identidades nacionales en un mundo que se pretende globalizado).

En segundo lugar, la diferencia entre, por un lado, una mayoría de editoriales que deciden no abordar el tema, reforzando el memorismo impuesto por temas desconectados unos de otros, que los alumnos deben estudiar porque sí dentro de los manuales que producen, pasando sin explicación causal entre una antigüedad dominada por un Imperio y un medioevo fragmentado en múltiples reinos romano-germanos en Occidente y, por otro, dos editoriales, las que a pesar de abordar el tema de forma tradicional, buscan una conectividad

lógica para los procesos históricos y sus periodizaciones[16], pensando que el público al que apunta no es especialista en estos temas y, seguramente, una gran parte de él, no lo será nunca. El dilema es por qué enseñamos lo que enseñamos, relatos de finales del siglo XIX y principios del XX, a los que visibilizamos como "naturales", a jóvenes del siglo XXI que por su contexto recién están aprendiendo a pensar históricamente. La mayoría de los manuales, en este escenario planteado, lejos de ayudarlos en ese proceso, lo dificultan generando silencios explicativos. Ahí está nuestro gran desafío como formadores de formadores, desnaturalizar y problematizar el pasado, para que, en suma, se pueda transmitir a las nuevas generaciones nuevos marcos de análisis históricos.

Fuentes

Ajón, A. *et al.* (2004), *Ciencias Sociales 7*, Buenos Aires, Kapelusz.

Arzeno, M. *et al.* (2005), *Ciencias Sociales 7*, Buenos Aires, Santillana.

Bibliografía

Botto, M. (2006), "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial", en: De Diego, J. L. (ed.), *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2000*, Buenos Aires, FCE, pp. 209-248.

Cuesta Fernández, R. (1997), *Sociogénesis de una disciplina escolar: La Historia*, Barcelona, Pomares - Corredor.

Escolano Benito, A. (1992), "El libro escolar y la memoria histórica de la educación", en: Aa.Vv.: *El libro y la escuela*, Madrid.

García Moreno, L. (1992), *Las claves de los pueblos germánicos. 500 a.C. - 711*, Barcelona, Planeta.

Julia, D. (2001), "La cultura escolar como objeto histórico", en: *Revista Brasileira de História da Educaçao*, vol. 1, pp. 9-44.

[16] La diferenciación con las editoriales internacionales, las que no abordan el tema analizado, se da por un mayor respeto de los editores de Kapelusz y Santillana a las producciones originales presentadas por los autores convocados. En la mayoría de empresas de capital extranjero, dedicadas a manuales escolares, el poder editor se torna más activo en la época estudiada recortando las confecciones explicativas de los especialistas sin importar los procesos lógicos de desarrollo histórico. Insistimos en el poder editor, en detrimento de los autores especialistas, desde la década del noventa y con la reforma educativa junto con los cambios materiales dentro de las estructuras y contenidos internos de los textos escolares que pasan de ser productos culturales a bienes eminentemente comerciales de corto plazo. En definitiva, los manuales deben poseer formatos discursivos parecidos de una edición a otra con el único objetivo de asegurar ser vendido, solo las grandes empresas como Kapelusz y Santillana pueden correr los riesgos de innovar mínimamente sus presentaciones sin el miedo de que les caigan sus ventas.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 239-247

Musset, L. (1969), *Las invasiones. Las oleadas germánicas,* Barcelona, Labor.

Rodríguez, M. - Dobaño Fernández, P. (2001), *Los libros de texto como objeto de estudio*, Buenos Aires, La Colmena.

Tosi, C. (2010), "El mercado de los libros de texto. Un análisis sobre el proceso de edición", en: *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, Universidad de La Plata, pp. 1-8

Valls Montes, R. (2012), *Historiografía escolar española: siglos XIX – XXI*, Madrid, UNED.

Viñao Frago, A. (2006), *Sistemas educativos, culturas escolares y reformas: continuidades y cambios*, Madrid, Morata.

De pícaros y gallos: algunas relaciones intertextuales entre el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón

Verónica Marcela Zalba
Dpto. Humanidades, UNS
vmzalba@uns.edu.ar

La confrontación entre *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, obras de los Siglos de Oro pertenecientes a distintos momentos y géneros, el primero al diálogo renacentista y el segundo a la picaresca, permite observar referencias a fuentes comunes, así como la recurrencia a similares temas y procedimientos empleados por ambos autores. La descripción comparativa de estos aspectos será el objetivo del presente trabajo.

La redacción del *Crotalón* puede ubicarse entre 1552 y 1553, según Asunción Rallo, a partir de datos históricos mencionados en el canto sexto. Aunque firmado por un tal Cristóforo Gnofoso se le atribuye la autoría a Cristóbal de Villalón, famoso humanista, docente de la Universidad de Valladolid (1530-1545), estudioso de las Escrituras, autor de una *Gramática Castellana* y conocedor del legado cultural del siglo XVI. Esta obra cuenta la historia de un gallo, reencarnación del filósofo Pitágoras, que adoctrina a un zapatero llamado Miçilo para hacerlo sabio, y adquiere la forma discursiva del diálogo renacentista de clara intención didáctica. A lo largo de los veinte cantos del gallo, nos va mostrando a su dueño y a nosotros lo aprendido a partir de las sucesivas reencarnaciones o vidas en los que los griegos denominaron *metempsicosis*. El gallo da en diversas ocasiones su parecer sobre cómo es el mundo y las gentes que lo habitan:

> GALLO. No quiero, Miçilo, que dexes de trabajar, no demos ocasión a *morir de hambre*[1], pues todo se puede hazer, prinçipalmente cuando de ti tengo entendido que **cuelgas con tus orejas de mi lengua**, como hizieron los françeses de la lengua de Hércules Ogomio admirable orador. Agora, pues, óyeme y sabrás que como yo considerasse en el mundo con gran cuidado todas las cosas que hay entre los mortales, y hallasse ser todas dignas de risa, bajas y pereçederas: las riquezas, los imperios, los offiçios de república y mandos; menospreçiando todo esto, con gran deseo me esforçé a emplear mi **entendimiento y affición** en aquellas cosas que de su cogeta son buenas a la verdad.
>
> (Villalón, 1990: 292-293)

[1] Aparece mencionado aquí el tema del *hambre*, central del género picaresco. Aunque la solución es distinta ya que aquí se estimula el trabajo honrado, y en el *Guzmán de Alfarache*, el personaje termina encaminado al delito. Las cursivas y negritas son para la presente ponencia.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 248-256

A través del diálogo, el zapatero recorre el camino desde el estado de *ydiotes* (ignorancia bienaventurada) hasta la *sabiduría*, cuando asume una postura crítica frente a la realidad y el descubrimiento de la verdadera riqueza que es la espiritual. (Rallo, 1990: 63-64).

En el adoctrinamiento del gallo advertimos las distintas partes del diálogo conversacional ya que cumple su *propositio (*al mostrar la depravación del hombre) y la *resolutio* (cuando Miçilo ha comprendido las enseñanzas y asume un estado de *dignitas hominis* (Rallo, 1990: 64). El zapatero, iluminado por el conocimiento, muestra en su discurso una elocuencia desconocida. Lamentablemente para el ave, nada lo librará de una cruel muerte, cuando unas malas vecinas del zapatero, estando este ausente de su casa, entran al corral y lo sacrifican para comer. Miçilo reaparece triste en el último canto pero convertido en maestro de su vecino Demofón, quien en calidad de nuevo discípulo, reiniciará el círculo. Un importante eslabón de la cadena será la figura del lector de la obra (receptor o narratario extradiégetico)[2] que asiste como testigo de las enseñanzas del gallo y la transformación de Miçilo.

Por otro lado, *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán fue publicado en 1602 y 1604 (dos partes), pertenece al género picaresco, cuyo antecedente es la obra anónima del *Lazarillo de Tormes*. El estudioso Américo Castro observa sin embargo cierto didactismo generado por el tipo de narrador, la estructura, los temas, las fuentes, entre otros[3].

En cuanto a las fuentes, son importantes para ambas obras, las que se vinculan con el *estilo satírico* siendo un antecedente común los textos de Luciano de Samósata, cuyo modelo dialógico es uno de los preferidos en el Renacimiento. Por un lado, el gallo imita su forma satírica para hablar de la corrupción social, aludiendo a su obra *Icaromenipo*, a la cual hace un homenaje. La referencia al autor clásico, se hace patente en varios pasajes del Guzmán, y es destacada por Gracián en el *Criticón*, mencionando a Mateo Alemán como "amigo de Luciano"[4].

Otro autor que influyó en ambas obras es Erasmo de Rotterdam. Se logra entrever sus ideas en la censura que hace el gallo a los vicios de la sociedad y especialmente la Iglesia, a través de ironías y agudezas. Una de ellas es, en el tercer canto, cuando el gallo cuenta una de sus vidas como clérigo rico, exaltando la ira del zapatero que hasta el momento había

[2] Según los conceptos de Genette (1972).
[3] Cf. Micó (2012: 55).
[4] Aparece en boca de su personaje el Acertador, en el Libro III, crisi iii "La Verdad de parto". (Gracián, 2004: 605).

tenido una actitud más pasiva, atrayendo con su reacción intempestiva la reflexión y empatía con los lectores[5].

Sin embargo, aunque en ambas obras se habla de la función de la Iglesia y sus ministros, los críticos notan en Mateo Alemán una mirada más benevolente hacia los clérigos, siendo ellos muchas veces los que dan consuelo al personaje después de alguna aventura ya sea con alguna narración interesante (alimento espiritual) o pan (alimento para el cuerpo)[6].

Ambos comparten la crítica a otros tipos sociales. En el caso del *Guzmán* desarrolla, según Micó, dos vías: por un lado, la crítica social mostrando la corrupción social en los distintos oficios (jueces, escribanos, mendigos, venteros, etc.); por otro, con las "normas retóricas y ejemplos de la literatura antigua" (Micó, 2012: 40)

En *El Crotalón,* se incorporan los distintos tipos sociales a través de la *metempsicosis*, cuando reproduce en su discurso momentos autobiográficos de sus vidas pasadas con experiencias variadas y graciosas, como resume en el séptimo canto, antes de olvidarse que por ser gallo su *memoria* es frágil[7].

En la picaresca lo percibimos en los cambios de amos que vive el personaje. La mayoría, en la primera parte, actúan en calidad de compañeros de viaje, como el arriero o los clérigos, intercambiando con Guzmán su rol de narrador. Tal es el caso del arriero, que le cuenta lo que le pasó a la ventera como castigo por sus engaños; o el clérigo, que le narra la historia intercalada de Ozmín y Daraja (novelita morisca) para hacerle olvidar el hambre y las palizas injustas.

Con respecto al narrador, podemos decir que se destaca el relato autobiográfico en primera persona. Se establece también un diálogo entre el personaje del Guzmán y el lector "tú" al que sermonea, amonesta, advierte, aconseja en forma permanente. Según Michel

[5] GALLO: Pues siempre es esa vuestra opinión, que los seglares [no] querríades que ningún clérigo tuviesse nada, ni aún con qué se mantener.
MICILO: ¿Pues qué malo sería? Antes me pareçe que les sería muy mejor, porque más libremente podrían entender en las cosas spirituales para que fueron ordenados, si no se ocupassen en las temporales. Y aun yo os prometo que si el pueblo os viesse que hazíades lo que debíades a vuestro estado, que no sólo no os llevassen la parte de los diezmos que dezís que os llevan, pero que os darían mucho más. (Villalón, 1990: 127).

[6] "Ahora bien, para olvidar algo de lo pasado y entretener el camino con algún alivio, en acabando las horas con mi compañero, les contaré una historia, mucha parte della que aconteció en Sevilla. Todos le agradecimos la merced y, porque ya concluían su rezado, estuvimos esperando en silencio y deseo" (Alemán, primera parte, tomo 1, cap. 7, 2012: 213). "Yo estaba tan traspasado de hambre, que casi quería espirar; y no atreviéndome con palabras, de vergüenza o cobardía, con los ojos le pedí me diese un bocado por amor de Dios. El buen fraile, entendiéndome, dijo con un ahínco cual si le fuera la vida en darlo:-Vive el Señor, aunque me quedara sin ello y cual tú estás ahora, te lo diera. Toma, hijo." (Alemán, primera parte, tomo 2, cap. 1, 2012: 269).

[7] GALLO: Quiero te dezir del que más me acordare conforme a mi memoria, porque como es la nuestra más flaca que hay en [el] animal no te podré guardar orden en el dezir: fue monja, fue ximio, fue avestruz, fue un pobre Timón, fue un perro, fue un triste y miserable *siervo sclavo*, y fue un rico mercader, fue Ícaro Menipo el que subió al çielo y vio allá a Dios. (Villalón, 1990: 211).

 ISBN 978-987-655-186-1, pp. 248-256

Cavillac: "Guzmán redacta *su confesión general* pensando en un destinatario que se halla inmerso en las mismas pasiones humanas que él debió afrontar con pésima fortuna"[8].

El pícaro devenido en ladrón ha sido castigado y llevado a las galeras. Estando allí, esperando una cédula que le conmute la sentencia, empieza su relato a un narratario principal. Sabremos toda su vida, desde su nacimiento hasta la actualidad. En ese recorrido observaremos el *determinismo* que ha marcado su existencia (herencia familiar e infortunios que lo impulsaron al delito), y conoceremos su *experiencia de vida*, el conocimiento adquirido por la fuerza. Eso es lo que desea compartir con el lector, matizado con ejemplos, anécdotas, cuentecillos, refranes, etc. porque:

> Su palabra es la única arma con la cual puede valerse en un mundo que se le presenta hostil y en el cual tiene que usar todo su ingenio para sobrevivir y destacarse sobre los demás. Sobre todo Guzmán tiene que ganarse el favor de todos, o, al menos, de quienes ostentan el poder, ya que está en espera de una cédula.
>
> (Figueroa, 2005: 103)

Todos esos elementos son propios del género didáctico y ya estaba marcado desde el prólogo dirigido al "discreto lector" o "curioso lector" en el primer capítulo:

> Mucho te digo que *deseo decirte*, y mucho dejé de *escribir*, que te *escribo*. Haz como *leas* lo que *leyeres* y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los eches como barreduras al muladar del olvido. Mira que podrá ser escobilla de precio. Recoge, junta esa tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego del espíritu, y te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca. No es todo de mi aljaba; mucho escogí de doctos varones y santos: eso te alabo y vendo. Y pues no hay cosa buena que no proceda de las manos de Dios, ni tan mala que no le resulte alguna gloria, y en todo tiene parte, abraza, recibe en ti la provechosa, dejando lo no tal o malo como mío. Aunque estoy confiado que las cosas que no pueden dañar suelen aprovechar muchas veces.
>
> (Alemán, 2012: 111)

En el caso de El Crotalón, el autor también se dirige en el prólogo al "lector curioso":

> Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplaze más leer cosas del donaire: coplas, chançonetas y sonetos de placer, antes que oír cosas graves, prinçipalmente si son hechas en reprehensión, porque a ninguno aplaze que en sus flaquezas *le digan la verdad*, por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façiçias,* fábulas, novelas y donaires, en los cuales, *tomando sabor para leer*, vengan a aprovecharse de aquello que quiere mi intinción. Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos endereçados en este mesmo fin. Como Ysopo y Catón, Aulo Gelio, Juan Bocacio, Juan Pogio florentín; y otros

[8] Cavillac (2001: 319).

> muchos que sería largo contar, hasta Aristóteles, Plutarco, Platón. Y Cristo enseñó con parábolas y exemplos al pueblo y sus discípulos la doctrina celestial. El título de la obra es *Crotalón*: que es vocablo griego; que en castellano quiere decir: juego de sonajas, o terreñuelas, conforme a la intinción del auctor.
>
> (Villalón, 1990: 83-84)

Vemos aquí varios puntos en común: la forma en que se dirigen a un tipo de lector determinado, comprometido con la búsqueda de conocimiento, la mención a las fuentes diversas de donde ha tomado las historias y anécdotas intercaladas, lecturas que obviamente no pasarán desapercibidas a un receptor ilustrado. Aparece la referencia a la divinidad en ambos casos como fuente de conocimiento. En el caso de *Guzmán*, justifica sus digresiones e interrupciones ya que al igual que el gallo, se trata de un caso de *memoria* sobre sus diferentes vidas y experiencias relatadas "oralmente".

Ambos dicen contar *verdades*, ¿pero es posible creer a un gallo parlanchín y a un ladrón mentiroso? ¿Qué tipo de arte tienen estos narradores capaces de hacer creer a sus oyentes (intra o extradiegéticos) que son ciertas las cosas que cuentan? Dice Miçilo, en el primer canto del gallo:

> Agora me parece, gallo, que me comienças a **encantar** o, por mejor dezir, a **engañar**, porque comienças por una cosa tan repugnante y **tan lejos de la verisimilitud para poderla creer**. Porque según yo he *oído* y *me acuerdo*, ese filósofo Pithágoras fue el más virtuoso hombre que hubo en su tiempo.
>
> (Villalón, 1990: 100)

El gallo, con el don persuasivo de la palabra, irá convenciendo al zapatero pese a su inicial incredulidad, y le hablará de vidas pasadas muy distintas entre sí de las cuales obtuviera valiosas lecciones.

En el caso del mismo Guzmán, ya pasado un tiempo haciendo fechorías se compara a sí mismo tanto con animales malvados, como con sabios filósofos (Demóstenes) o personajes literarios[9].

[9] (…) los aduladores, los que tienen lágrimas de cocodrilo, a los alacranes, que no muerden con la cola y hieren con la cola, a los lisonjeros, que con dulces palabras acarician el cuerpo y con amargas obras destruyen el alma. Estos tales eran a quien todo les estaba bien, y *en los como yo era maldad y bellaquería*. Engañéme; con mi engaño me desenvolví de manera que desde muy lejos me conocieran la enfermedad, aunque todo era niñería de poca estimación (2012, parte 1, libro 2, cap. 6, 319). Preguntárasme: ¿Dónde va Guzmán tan cargado de ciencia? ¿Qué piensa hacer con ella? ¿Para qué fin la loa con tan largas arengas y engrandece con tales veras? ¿Qué nos quiere decir? ¿A dónde ha de parar? Por mi fe, hermano mío, a dar con ella en un esportón, que fue la ciencia que estudié para ganar de comer, que es una buena parte della; pues quien ha oficio ha beneficio y el que otro no sabía para pasar la vida, tanto lo estimé para mí en aquel tiempo, como *en el suyo Demóstenes la elocuencia y sus astucias Ulixes* (Alemán, parte 1, libro 2, cap. 7, 2012: 330).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 248-256

Evidentemente el tema del engaño es punto común en ambas obras y la vida pícara de Guzmán y las vivencias del gallo, les han otorgado conocimiento. A diferencia del gallo, Guzmán ha priorizado lo adquirido en beneficio propio. Recién en este estadio de reflexión final, lo sacará a relucir para el lector en su papel de antihéroe.

En cuanto al tema de la misoginia**,** esta es frecuente en la literatura española desde el medioevo. En el caso del *Crotalón,* numerosos pasajes hablan de su desprecio por la perversión y fácil corruptibilidad de la mujer. Tal es el caso del canto octavo donde describe su vida como monja, uniéndolo a la crítica a la Iglesia anteriormente mencionada[10].

También se percibe en la descripción de las mancebas de los clérigos la influencia de Erasmo, orientada a criticar la corrupción de la religión, así como aparece en la obra de Luciano *Necromancia* donde desciende al infierno y cuenta sobre las almas que allí están[11].

Al final de la obra, son unas campesinas, mujeres crueles, las que entran a robar al corral del zapatero, discípulo del gallo y terminan con la vida del animal, tal como le relata Miçilo a Demofón[12].

En el caso del *Guzmán*, la crítica hacia lo femenino está planteada desde los primeros capítulos por el propio narrador en primera persona. Su madre y su abuela están descriptas como promiscuas, marcando un destino inevitable desde su misma concepción, marcadas por el hambre y la pobreza[13].

[10] "(…) éste es el género de gente más vano y más perdido y de menos seso que en el mundo hay (…) dízense ser orden de religión, yo digo que es más confusión, y si algún orden tienen, es en el comer y dormir, y en lo que toca a religión es todo aire y liviandad, tan lexos de la verdadera religión de Cristo como de Hierusalén." (Villalón, 1990: 224).

[11] " (…) llegó al río gran multitud de almas que querían pasar, las cuales todas venían hermosas, agraçiadas y bien dispuestas al pareçer, y miré que cada una dellas llevaba un ramillete en la mano, cuál de enzina, cuál de castaño, roble, çiprés; y yo pregunté a mi ángel qué compañía era aquella de almas que estaban allí, porque me pareçió ser para el infierno de demasiado solaz. Él me respondió, que todas eran almas de mançebas de clérigos, y yo le pregunté: 'Pues, ¿qué significan aquellos ramilletes que llevan en las manos, pues en ellas no denotan la virginidad?; y él me respondió que desde la primitiva Iglesia habían sido las mançebas de los abbades mulas del diablo para acarrear leña para atizar el fuego del infierno, y que por ser entonçes pocas, aunque traían grandes cargas, no lo podían abastar, y agora les mandaban que llevase cada una un solo ramillete con el cual por ser tantas bastaban proveer con gran ventaja lo que antes no se podía con mucho basteçer." (Villalón, 1990: 354-355).

[12] "Suçedió que este día de carnestolendas que passó, unas mugeres desta nuestra vezindad con temeraria libertad, haziendo solamente cuenta, y pareçiéndoles que era día privillegiado, me entraron mi casa estando yo ausente, que cautelosamente aguardaron que fuesse ansí, y tomaron mi gallo y lleváronle al campo, y con una gran grita y alarido le corrieron arrojándole las unas a las otras; y como suelen dezir 'daca el gallo, toma el gallo', les quedaban las plumas en la mano. En fin, fue pelado y desnudo de su adornado y hermoso vestido, y no contentas con esto rendiéndosele el desventurado sin poderles huir, confiándose de su inoçençia, pensando que no pasara adelante su *tirana* crueldad, subjetándoseles con humildad, pensando que por esta vía las pudiera convençer y se les pudiera escapar, sacaron de sus estuches cuchillos, y sin tener respecto alguno a su inoçençia le cortaron su dorada y hermosa çerviz, y de común acuerdo hiçieron çena epulenta dél." (Villalón, 1990: 436).

[13] "Si mi madre enredó a dos, mi abuela dos docenas. Y como a pollos-como dicen-los hacía comer juntos en un tiesto y dormir en un nidal, sin picarse los unos a los otros ni ser necesario echalles capirotes. Con esta hija enredó cien linajes, diciendo y jurando a cada padre que era suya; y a todos les parecía: a cuál en los ojos, a cuál

Asimismo una mala ventera lo engaña en su primera salida, aprovechándose de su inexperiencia y hambre, con la consecuente desilusión por la perfidia del género humano[14]. Guzmán se convertirá en un cínico y un descreído, orientado a la vida delictiva.

La asociación al mal o lo demoníaco también se encuentra asociada[15]. Aunque Alemán le da un tono humorístico al mostrarlo frente al receptor preocupado por su honra.

En el caso de *El Crotalón*, la mención al diablo surge por referencias que hace el gallo a sus anteriores vidas de pecador, como cuando se cruza con la bruja fiel representante del demonio tentador[16], o describe los funerales del marqués de Gasto en el onceno canto, con un excesivo despliegue de cruces que alejarían a los más atrevidos demonios[17]. En este último caso, usa como Alemán el humor y la ironía, contrastando la opulencia de los funerales y la vanidad terrenal del muerto, cuya conducta sería atractiva al demonio por sus excesos, con la paz que a fuerza de cruces pretende obtener en el más allá.

La figura demoníaca se destaca en la elección de un animal como el gallo, para convertirse en maestro de moral y disciplina ya que está asociado al mal en la fauna alegórica medieval como el Basilisco[18]. Esta figura híbrida, mitad gallo y mitad serpiente, podía petrificar con su mirada. En este caso, inmoviliza con la palabra al zapatero.

Como explica Figueroa Fernández:

> En la estructura y en la narración, existen motivos que abren distintas vías para que la fiebre por la escritura se traslade de la dimensión de lector a la dimensión de escritor.

---

en la boca y en más partes y composturas del cuerpo, hasta fingir lunares para ellos, sin faltar a quien pareciera en el escupir." (Alemán, primera parte, tomo 1, cap. 2, 2012: 160).

[14] "Llegué a una venta sudado, polvoroso, despeado, triste y, sobre todo, el molino picado, el diente agudo y el estómago débil. Sería mediodía. Pedí de comer; dijeron que no había sino sólo huevos. No tan malo si lo fueran: que a la bellaca de la ventera, con el mucho calor o que la zorra le matase la gallina, se quedaron empollados, y por no perderlo todo los iba encajando con otros buenos. (…) Comí, como el puerco a la bellota, todo a hecho; aunque verdaderamente sentía crujir entre los dientes los tiernecitos huesos de los sin ventura pollos, que era como hacerme cosquillas en las encías." (Alemán, Primera parte, tomo I, cap. 3, 2012: 167-168)

[15] "Poníame muchas veces a pensar la vida de mis padres y lo que experimenté en la corta mía, lo que tan sin propósito sustentaron y a tanta costa. '¡Oh- decía-, lo que carga el peso de *la honra* y cómo no hay metal que se le iguale! ¡A cuánto está obligado el desventurado que della hubiere de usar!(…) Que diz que ha de estar sujeta mi honra de la boca del descomedido y de la mano del atrevido, el uno porque dijo y el otro porque hizo lo que fuerzas ni poder humano pudieran resistirlo. ¿Qué frenesí de **Satanás** casó este mal abuso con el hombre, que tan desatinado lo tiene? Como si no supiésemos que la honra es hija de la virtud, y en tanto que uno fuere virtuoso será honrado, y será imposible quitarme la honra si no me quitaren la virtud, que es el centro della." (Alemán, primera parte, libro 2, cap. 2, 2012: 278).

[16] Villalón (1990: 166).

[17] MIÇILO: Debían de llevar tantas cruzes porque el **diablo** si viene por el muerto más huye de muchas que de una.

GALLO. Seguía luego a las cruzes el reverendo cabildo de la iglesia mayor y toda la clereçía con cruzes de plata, y todas las parrochias [con todos sus] capellanes, clérigos, frailes y monjas de todas órdenes y religiones (…).

MIÇILO. Éstos bastarán defenderle el cuerpo si todos **los diablos del infierno** vinieran. (Villalón, 1990: 282).

[18] Cf. Cirlot (1991: 98-99).

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 248-256

> Por otro lado, es importante destacar este aspecto del relato fraccionado que caracteriza al relato picaresco. Incluso, podríamos hablar de *relatos de ruptura* aunque (…) se trata de una ruptura provisional que nos aleja de aquello que estábamos a punto de descubrir. Entonces sería mejor hablar de *relatos de suspenso* o de *hipnotización*, ya que el narrador suspende el hilo de la narración o hipnotiza a quien escucha el cuento para obtener algo de él.
>
> (Figueroa, 2005: 104)

El poder de *hipnotizar*, como la de la serpiente o basilisco, es un recurso que utiliza el gallo para mantener en vilo la atención de su discípulo, inmovilizándolo, cortando su apetito por la obtención de conocimiento (alimento espiritual). La interrupción de la narración hasta el día siguiente, aprovechando su curiosidad y la de nosotros lectores, mantendrá fija la atención en lo verdaderamente importante. Tal es el caso, al final del canto once, donde se anticipa lo mejor por venir:

> MIÇILO: O mi çelestial gallo, si pudiesse yo tanto açerca de ti que me quisiesses *por narración comunicar* esa tu bienaventurança de que gozaste siendo Ícaro Menipo, y *contarme* lo mucho que viste allá; si esto impetrasse de ti, profiérome de **quedar yo hoy sin comer** por darte doblada ración.
> GALLO. No puedo, Miçilo, dexar de te complazer en cuanto me quisieres mandar, y ansí te quiero dezir cosas que los hombres nunca vieron ni oyeron hasta hoy. Tienes neçesidad de nueva atenção, porque hasta agora has oído cosas de mí que tú las puedes haber visto y esperimentado como yo, pero hablar del çielo, y de los ángeles, y del mesmo Dios no es capaz hombre mortal para le comprehender mientras está aquí, sin muy particular privillegio de Dios. Y porque la xornada es grande y tengo flaca memoria déxame recolegir, que si tu gusto está dispuesto como requiere la materia de que hemos de tratar, yo me profiero de hazerte bienaventurado hoy, de aquella bienaventurança de que *se goza por el oír*. Y pues el día pareçe ser venido aparéjate [en tu tienda] *que mañana oirás* [lo demás].
>
> (Villalón, 1990: 290)

La técnica de la ruptura que vemos en el Guzmán provocada por los distintos cuentos y anécdotas es similar al producido por el gallo, para provocar ese suspenso que mantiene el interés del oyente/lector, tan necesario para la realización de sendos objetivos.

A modo de conclusión, podemos ver en la selección de algunos pasajes de las obras, tales como los primeros capítulos y aquellos que denotan la presencia intertextual de las fuentes mencionadas, la relación entre ambas obras que no ha sido demasiado explorada por la crítica. Algunos aspectos analizados como el elemento autobiográfico, la crítica a la figura femenina, los pasajes que censuran a la Iglesia y el claro adoctrinamiento al receptor ponen en evidencia el vínculo entre ellas y podrán renovar el enfoque con las que son estudiadas.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 248-256

Bibliografía

Castro, A. (1960), *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.

Cavillac, M. (2001), "El diálogo del narrador con el narratario en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán", en: *Criticón*, n°. 81-82, pp. 317-330.

Cirlot, J. E. (1991), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

Figueroa Fernández, M. (2005), "El Pícaro como cuentista: análisis de la función narrativa en el Guzmán de Alfarache", en: *Revista de Filología*, pp. 97-108.

Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

Gracián, B. (2004), *El Criticón*, Madrid, Cátedra. Edición de Santos Alonso.

Micó. J. M. (2012) (ed.), *Alemán, M. Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra.

Vian Herrero, A. (1984), "El Crotalón: el texto y sus sentidos", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 33, n°. 2, pp. 451-483.

Villalón, C. (1990), *El Crotalón*, Madrid, Cátedra. Edición de Asunción Rallo.

ISBN 978-987-655-186-1, pp. 248-256