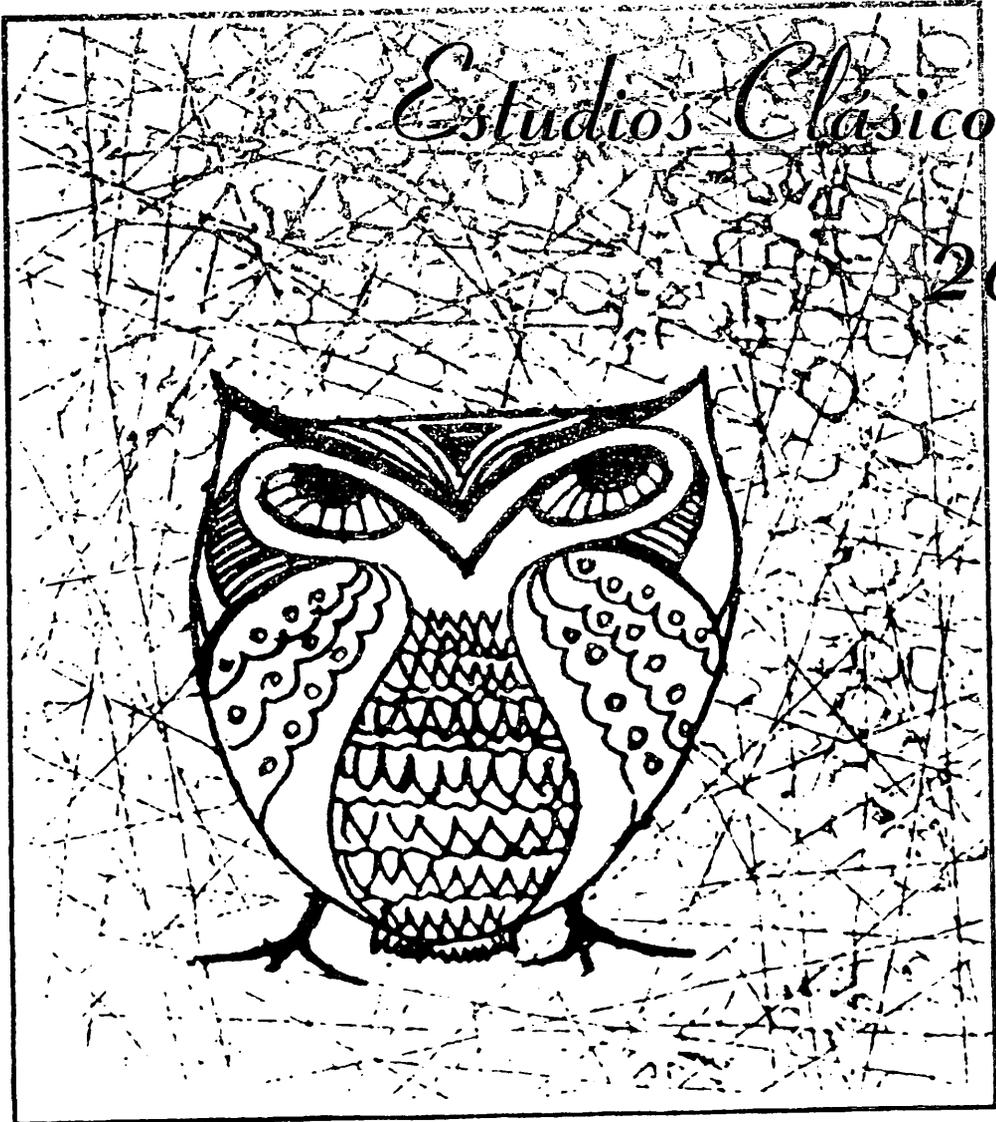


Revista de

Estudios Clásicos

26



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

I.S.N.N. 0325-3465

*Revista de
Estudios Clásicos*

*Revista de
Estudios Clásicos*

26



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

Mendoza - 1997

Autoridades:

Directora: *Hortencia Larrañaga de Bullones*

Consejo de Redacción:

Esther R. de Driban

María E. Guevara de Alvarez

Elena E. Bonelli de Molina

Elena Ciardonei de Pelliza

© Copyright by **Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas**

Todos los derechos reservados

Tapa: Grabado de *Ricardo Scilipoti*



Editorial de la
Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario - Parque Gral. San Martín

Casilla de Correo 345 - 5500.

Mendoza - República Argentina

Fax: 00-54 061-380457 - E-mail: editor@logos.edu.ar

Impreso en los Talleres gráficos de la Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
En Mendoza, en el mes de noviembre de 1997.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Artículos

ESCRITURA POÉTICA DE LA HISTORIA EN LA ODA I, 37 de Q. HORACIO FLACO

M. Estela Assis de Rojo

El polisistema cultural romano del siglo I a. C. se presenta ante los estudiosos del siglo XX como una red de intrincadas y complejas relaciones entre los subsistemas que lo integran. Dentro de ese polisistema, el de la 'literatura', ofrece múltiples y enriquecedoras posibilidades de análisis tanto en sus signos concretos, los textos, como en sus relaciones con otros discursos sociales. Así es posible, por un lado, tomar conciencia de las diferentes fuerzas sociales, políticas, económicas, artísticas, etc., que operan en la producción de los textos y por otro, ver en qué medida éstos se constituyen en emergentes significativos del momento histórico en que se producen. Es importante tener en cuenta tanto las relaciones que un texto literario mantiene con los contextos más diversos, como el tipo de escritor que se tiende a configurar, la forma o el género literario elegido para la manifestación de la cosmovisión del escritor y el público al que se dirige.

Desde este plano conceptual, la *Oda I, 37*¹ de Q. Horacio Flaco se encuentra en un punto clave de su quehacer

literario. De la misma manera en que la batalla de Actium (objeto de tematización en este poema) genera múltiples consecuencias en los diversos órdenes de la vida de Roma , así con esta oda se abre una nueva etapa en la poesía de carácter cívico de Horacio. Su análisis nos conducirá a comprender el cambio de actitud política e ideológica del poeta en el marco de una interpretación poética y personal sobre los hechos históricos más trascendentales para la vida de la ciudad. Este cambio significa el abandono de una actitud detractora y negativa hacia la realidad para asumir un mayor compromiso con ella, contribuyendo desde la literatura a la configuración de un nuevo orden cultural.

Las circunstancias de producción

El contexto histórico nos presenta a una Roma convulsionada por la guerra civil. Después de la muerte de César se desencadenan las persecuciones a los representantes de la facción contraria a él y se perfila en el campo de la política el enfrentamiento entre Octavio y Marco Antonio que hará crisis posteriormente y concluirá con la batalla de Actium.

La inseguridad, angustia, temor por la vida misma predominan en la mayoría de los ciudadanos, testigos -a veces impotentes- de las luchas sanguinarias. En este marco, Horacio, llevado quizás por el entusiasmo personal, por su educación y formación filosófica a las cuales debe probablemente un cierto espíritu antitiránico, toma partido por Bruto y participa de la batalla de Filipos (42 a.C.) con el cargo de *tribunus militum*. La derrota y la conciencia de sus limitaciones dejan hondas marcas en el poeta. Es la época de mayor crisis personal: Horacio se encuentra en una difícil situación por su participación en la *factio* vencida; al pesimismo se agregan el horror por la guerra y la desconfianza hacia los conductores, a los que no considera capaces, por sus

apetencias individuales, de liberar a Roma de los momentos críticos por los que está pasando. Este estado de ánimo se potencializa en el *Epodo XVI* en el que llega a proponer como solución utópica para Roma la huida hacia otros mundos pues no existen garantías de salvación dentro de la ciudad. Este epodo, junto con el VII, nos remiten, como afirma P. Fedeli²

"...alla situazione di incertezza che si respirava a Roma prima dello scontro finale tra Ottaviano e Antonio e alla cupa atmosfera delle lotte civili, diffusa nelle popolazioni italiche".

Esta primera época de incertidumbres llega a su fin cuando Horacio ingresa en el círculo de Mecenas y adhiere luego a la ideología del principado. El punto capital de encuentro entre ambas épocas radica en que Horacio cree firmemente en la reconciliación de las partes como primera condición de superación de la crisis y en la conducción de un hombre que asuma, con la anuencia de los dioses y en nombre de toda la sociedad, los destinos de Roma.

Teniendo en cuenta la relación entre los hechos históricos y su recepción por el poeta, podemos distinguir así dos etapas fundamentales, según consideremos su interpretación y participación en la vida política. La primera, sellada por su adhesión a la *factio* de los nobles, de los representantes de la tradición republicana, se caracteriza por el disconformismo y la admonición. Por otro lado, su posición de rechazo a la situación imperante de pugnas personales se evidencia claramente en algunos de sus epodos por ejemplo, en los que elabora, según P. Fedeli una "poesía d' impegno civile" atenta a las circunstancias políticas contemporáneas.

Es el período de mayor tensión entre la realidad vivida y la realidad anhelada por el poeta, la una no encaja en la otra y este desajuste es la fuente más importante de inspiración en la poesía de carácter patriótico. La segunda etapa, bajo la

protección de Mecenas y la amistad de Augusto, significa la consagración del poeta como *vates* de la *urbs*; convencido de la función conciliadora del *princeps*, Horacio está atento a las modulaciones del nuevo régimen porque con él espera ver realizados sus ideales.

Las Odas

Son, en gran medida, una respuesta positiva a la ideología del principado. En ellas Horacio une los temas personales e íntimos a los colectivos en los que asume poéticamente los acontecimientos y recuerda las personalidades más relevantes de su tiempo, convirtiéndose con ello en el intérprete de la grandeza de Roma. A esta combinación de temáticas e intereses se unen por un lado la tradición griega clásica, presente en la aceptación de modelos como Alceo en primer lugar, pero también Anacreonte, Simónides e incluso Píndaro y por otro la experiencia de los alejandrinos con su renovación formal. Vida real y vida literaria se conjugan así armoniosamente. No sólo los hechos de la sociedad sino la tradición griega y helenística se constituyen en referentes de la creación poética y en modelo de vida y de actuación personal, civil y literaria.

La armonización entre vida privada y pública (no en el sentido de participar activamente en política pues Horacio rechazó toda posibilidad de un cargo ofrecido en su oportunidad por Augusto, sino de acompañar con su producción literaria la ideología del régimen augustal) se evidencia, pues, en las *Odas*, compuestas entre los años 30 y 23 a.C. Una gran variedad temática sella el interés por la vida en sus más variados aspectos y revela que la poesía puede no solamente interpretar los grandes y significativos acontecimientos de la historia y los pequeños e íntimos de la vida, sino darles existencia y perennidad a través de la

escritura. Dentro de esa producción tan heterogénea y dúctil, centramos la atención en las odas nacionales o patrióticas del Libro I, entre ellas, en la *Oda I, 37* que, junto con algunas del mismo libro (2, 12, 14, 35), muestra la permanente preocupación de Horacio por las vicisitudes de Roma. El interés patriótico se intensifica en los otros libros y culmina en el libro III ya que en el IV el poeta está más atento a los logros de la familia imperial que a los destinos de Roma misma. Y ello se debe a que la producción horaciana acompaña, en este sentido, la evolución de los procesos de organización estatal. En las primeras odas Augusto es todavía una esperanza, una posibilidad de concreción de los anhelos más sentidos de paz y equilibrio, en momentos de tensión y peligros. Su programa se impone luego a los romanos como única solución posible pues la otra, la huida que proponía anteriormente Horacio, queda circunscripta al plano del deseo y de la utopía y es irrealizable, salvo en el mundo de la poesía, concebido como espacio de realización de las aspiraciones del hombre. En las odas posteriores Augusto se convierte en el intermediario de los romanos ante los dioses y restaura la *res publica* a través de la reactualización de la tradición más auténticamente romana, concretando de esta manera el ideal de Roma tanto en el ámbito poético como en el de la realidad. En las últimas, ese ideal está logrado y el poeta glorifica más que a Roma al emperador y a su familia porque ellos hicieron posible tal realización y porque Roma se encarna en ellos. Como afirma W. Y. Sellar³:

"... No one is more essentially Roman in his sympathy with the great characteristics of his race and the dominant feeling of his time... As Virgil he (Horacio) has an ideal Rome, glorified in his imagination; and of that Rome August gradually becomes the representative" ..

Oda I, 37

Los motivos intimistas conviven, pues, con otros relacionados con la ideología augustal y la puesta en marcha de su programa. En esta oda ambos motivos están presentes: un hecho puntual genera determinadas resonancias interiores que llevan a una glorificación de las *res gestae* del príncipe y las consecuencias benéficas de su acción para Roma. Si Horacio elige para poetizar la estructura de la oda es porque ella exalta un acontecimiento individual, conmemorativo, en un tono exultante y optimista. De esta manera, la forma se acomoda al tema que genera la composición poética y ésta alcanza niveles de perfección formal al mismo tiempo que expresa cabalmente los sentimientos del imaginario colectivo a los que el poeta da existencia literaria.

El referente histórico de la oda es la batalla de Actium (31 a. C.), de profunda y radical significación en el mundo romano; por ello, no es de extrañar una tematización casi inmediata a los hechos, tal como se da también en el epodo 9. Este hecho histórico-bélico representa un corte entre un pasado temido, inseguro, desordenado y un futuro seguro, promisorio, pacífico. Con él se inaugura la *pax augustea* que garantiza el orden frente al caos, el desequilibrio, la desmesura. A partir de estos acontecimientos, y quizás ya un poco antes, con la incorporación de Horacio al ámbito de influencia de Mecenas, se evidencia un giro en la vida del poeta, quien ha dejado atrás la insatisfacción y las discrepancias para dar lugar a la esperanza, a la aceptación de un nuevo orden. Es la situación de aquel que en un primer momento se mantiene alejado de los círculos del poder por haber compartido otra postura ideológica para ser después atraído por ellos y a cuyo servicio pone lo mejor de su entusiasmo y fe: la poesía.

El poema tiene como destinatarios a los *sodales*, a quienes el poeta invita a participar de los festejos de la victoria. Esta invitación se hace extensiva a toda la sociedad romana y

en ella también se incluye el poeta mismo, quien en un acto de aparente anonimato, se diluye en la colectividad para universalizar de este modo su propuesta y darle mayor fuerza impresiva: todo aquel que se sienta romano debe unírsele y expresar sus sentimientos de alegría ante la derrota de Cleopatra ya que había puesto a Roma en el mayor de los peligros. De esta manera el triunfo de Augusto es el de todos los romanos pues afecta los destinos del imperio. Pero el sujeto lírico no puede permanecer oculto. Al comienzo del poema expresa la euforia del triunfo para pasar luego al temor ante las amenazas de la reina egipcia, al elogio de las *res gestae* del César y a la admiración por Cleopatra, con la que cierra su poema. Ese sujeto se desdobra entre el enunciador del discurso y su destinatario, con lo cual el texto gana en riqueza de matices y significaciones. Estratégicamente, el poema asume una sola voz: la del poeta, voz autorizada por la función profética de la palabra.

La oda se estructura alrededor de una serie de oposiciones binarias en los diversos niveles textuales. Ellas permiten que el mensaje sea más claro y ampliamente aceptado por el receptor, tanto a nivel afectivo como intelectual. Al mismo tiempo, el juego de oposiciones en el texto contribuye a definir con signo positivo todo lo relacionado con el mundo romano mientras que lo egipcio-oriental aparece connotado negativamente, salvo en lo que respecta a la caracterización de Cleopatra lo cual admite la *variatio*, propia de la técnica alejandrina.

En el eje temporal se oponen dos dimensiones: el presente, comprendido por la unidad iniciada con el adverbio *nunc*, y el pasado, con el adverbio *antehac*. Alrededor de ellos el poeta desarrolla los núcleos de sentido que definen dos mundos irreductibles, en permanente pugna: el de la civilización romana y el otro, el ajeno y amenazador. La oposición se resuelve con el triunfo del primero sobre el segundo, acorde a los hechos históricos e interpretados en favor de los postulados

de la ideología imperial, la cual se apoyaba en la concepción providencialista del Estado romano que aseguraba para Roma el gobierno del mundo.

El presente de pura exaltación está concentrado en la primera estrofa: el peligro recientemente conjurado debe ser celebrado con la dignidad propia de los grandes acontecimientos. El enlace con la lírica griega arcaica a través de la resonancia de los versos de Alceo confiere al comienzo de la oda el tono celebratorio propio de este tipo de composición. Éste se intensifica con la mención de los *saliaribus dapibus* pues la celebración cobra nuevos sentidos al ubicarse en un ámbito exclusivamente romano, remitiéndolo además a la tradición guerrera más antigua de las procesiones saliares en honor de Marte, el dios de la guerra. La construcción perifrástica pasiva acentúa la función perlocutiva del lenguaje, a la cual nadie puede sustraerse. El ambiente festivo cierra en sí misma la estrofa en una unidad en que emisor y receptor acuerdan manifiestamente el gozo: es evidente en esta unidad la construcción de un discurso monológico que no da lugar a réplica alguna sino a la aceptación total del discurso horaciano.

El pasado es la negación del presente. Para el mundo romano, la oposición está expresada sintéticamente en la fórmula *nefas*, la cual implica que el receptor penetra en el ámbito de lo no permitido y lo asume como tal. Es imposible pensar en el *caecubum*, símbolo de la alegría; ella está vedada en tanto el peligro acecha y no se ha asegurado la victoria. A partir de esta referencia el poeta se aboca selectivamente a dos momentos del pasado: al comienzo la reina Cleopatra, dueña absoluta del texto poético, se constituye en oponente. La segunda estrofa, a modo de presentación brevísima de la situación, da lugar al desarrollo de la tercera en donde se amplían las notas negativas dadas discursivamente tanto a nivel actancial como semántico-lexical. La referencia nominal *dementes, impotens, ebria, fatale monstrum* satura la imagen

de la egipcia, sin nombrarla siquiera, en un acto de negación del nombre que para un romano daba existencia y plenitud. El siguiente movimiento se da en las estrofas cuarta y quinta en que cambia el enfoque, el sujeto es en ellas César y el centro de atención está puesto en la acción misma, no es necesaria una calificación pues ésta se desprende de los actos heroicos. Se trata de infundir a través de un símil la elevación propia del momento decisivo que se describe. El tono épico se consigue por la concentración de las acciones en una sola, la huida y persecución que concluye con la enunciación de la finalidad: reducir a cadenas al *fatale monstrum*.

A este momento del pasado que representa el mayor punto de tensión épica, le sucede otro que confiere al poema su más alta liricidad. El poeta retorna a Cleopatra, cuya figura ocupa nuevamente el poema y lo clausura magistralmente. El *monstrum*, ese algo que supera las normas de la naturaleza y que causa asombro y hasta horror, se yergue ahora ante el receptor en toda su grandeza: el odio y el temor ceden su lugar a la admiración por la muerte conscientemente elegida y se produce un giro en la concepción de la personalidad de la reina, quien con un acto de libertad y heroicidad, ha desafiado al poder máximo de la tierra. El antihéroe alcanza con ello la dimensión trágica del héroe. El cambio de focalización está firmemente asegurado a través de la calificación positiva, opuesta a las notas negativas dadas anteriormente, que ahora es *generosius, nec muliebriter, vultu sereno, fortis, ferocior, non humilis mulier*. La simetría de las construcciones sintácticas, reforzada por los participios que intensifican la acción y por las calificaciones ponderativas, se conjuga perfectamente con la admiración que, apenas contenida, se expresa entusiastamente en esta equilibrada estructuración de la frase.

La grandeza trágico-lírica del final deriva tanto del *pathos* dramático de la acción personal de la reina como de su proyección y significación política e ideológica: su muerte deja

de ser un acto individual, íntimo, concreto, para transformarse en un símbolo del coraje varonil y en un grito de libertad. Es en este punto en donde cobra verdadera dimensión el enfrentamiento de las fuerzas opuestas a la avasallante expansión romana.

La conmiseración hacia el enemigo caído engrandece al sujeto lírico detrás del cual éste involucra a la sociedad romana, pero esta grandeza no le es exclusiva sino compartida por el imaginario colectivo y la ideología imperial. Proviene del respeto a la dignidad del comportamiento de los seres humanos que los romanos heredaron de los griegos. Esta actitud funciona como modelo al que los romanos al menos aspiran, aunque en la práctica social no siempre se haya dado. De igual manera Virgilio en la *Eneida*⁴, por medio de Anquises, advierte a Eneas sobre la misión de Roma.

Tu regere imperio populos, Romane, memento
(haec tibi erunt artes), pacisque imponere
/morem,
parcere subiectis et debellare superbos.

Así, tanto uno como otro poeta reflejan en sus obras patrones comunes que operan en la sociedad y que ordenan la conducta de los hombres tanto a nivel personal como social y político. Como afirma D. Fraenkel⁵:

"And as an ideal it took root in the Roman mind, whose hardy, if somewhat dry, nature proved fertile for the growth of some of the finest plants from the garden of Greek ethics. The rulers of the "orbis terrarum" came to recognize that you ought to humiliate your defeated enemy, and that by trying to degrade him you will in fact degrade yourself".

Si bien Horacio no se encuentra en una posición de absoluta adhesión al régimen augustal como podría ser el caso de Virgilio, es evidente que pesa sobre él la conciencia del peligro que había representado Cleopatra pues estaban en juego dos sistemas de valores antitéticos. La oposición César/Cleopatra ejemplifica esta preocupación. Aunque al final el poema cobra dimensión trágica en el engrandecimiento de la reina, en la mente del poeta rige el código punitivo como consecuencia de la *hybris* que empujó a la egipcia a cometer acciones nefastas contra el Capitolio, y por ello es considerada como única responsable del intento de destrucción.

Este enfrentamiento básico entre los dos sujetos de la acción conduce a otro, no tratado en el texto pero sí presente por ausencia, a nivel connotativo: César/Antonio. Este ha sido silenciado pero opera detrás de la figura de Cleopatra. La inclusión de Antonio en el texto hubiera derivado, a nivel de sentido, en un enfrentamiento entre *cives Romani* que el poeta no desea pues entonces ya no hubiera sido una guerra contra el enemigo externo de Roma sino una lucha intestina más. Además, a nivel de recepción, el interés dramático se diluiría por otros caminos que lo desviarían de la exaltación del triunfo y del homenaje a la reina. Sabiamente, se anula a Antonio de modo que el enfrentamiento se centra en los representantes de la romanidad por un lado y de lo no-romano, por el otro. Al condensar esta oposición de sujetos y de situaciones el poema cobra valor simbólico, centrándose en la oposición de la cosmovisión de Occidente *versus* Oriente.

Los dos ejes isotópicos del poema, exaltación del triunfo romano y elogio del valor ante la muerte, se interrelacionan opuestamente pues por una parte se agranda la figura de Augusto, a quien se reconoce el mérito exclusivo de la victoria final y por otra se ennoblece el acto dignificador por el cual Cleopatra se instala en la memoria del pueblo. Mientras ella estaba viva, no había lugar para la admiración sino para el temor; sólo después, cuando decidió su muerte y se

autoeliminó como amenaza, se reconoce su valentía. El elogio a un enemigo muerto gloriosamente es factible en la organización imperial debido a la independencia de que gozaban los poetas y gracias a la concepción humanitaria de respetar al vencido, propia del mundo greco-latino.

En el centro de la estructuración estrófica comprendida por *antehac* el poeta fija su atención en la actuación de César que se transforma así en sujeto y a la vez en objeto y destinatario de alabanzas; a su alrededor gira Cleopatra, a quien él da vida y muerte. El oxímoron se resuelve favorablemente para Augusto y Roma: al comienzo, la vida de la reina significaba amenazas para el imperio; al final, su muerte es vida y poder para los romanos, es motivo de felicidad y de seguridad.

Es así como, a través del juego de oposiciones en los distintos niveles textuales, la *Oda I, 37* es un ejemplo del acto de creación mediante el cual el poeta manifiesta sus sentimientos más auténticos y humanitarios y busca compartirlos con la sociedad a través de paradigmas y prácticas sociales compartidas. La concepción de Horacio sobre la realidad política sin duda ha girado positivamente en favor del cambio. El poeta no puede sustraerse a él. Cuando Roma era un caos, envuelta en luchas civiles, no pudo dejar de hacer oír su voz admonitoria y de manifestar su pensamiento con propuestas que anulaban a Roma como paraíso para el hombre. Sólo después, cuando Augusto surgió como figura clave de la romanidad, el poeta sintió afectiva e intelectualmente la necesidad de expresar poéticamente su adhesión, transformándose así en el intérprete de la nueva realidad socio-político-cultural. De este modo la poesía cumple la función social de interpretar el mundo y de difundir esa enunciación impregnada de la sacralidad del arte. Son las musas las inspiradoras del poeta, quien se transforma, por la magia del proceso creador, en *vates*, en profeta que da forma a lo que todos sienten y difícilmente pueden expresar.

En conclusión, la *Oda I, 37* está enclavada en un momento significativo de la producción poética de Horacio. La evolución positiva hacia los intereses patriótico-civiles se enriquece con elementos afectivos, de compromiso personal, que superan una optimista interpretación de la realidad romana para alcanzar niveles superiores y más profundos en la búsqueda de códigos que regulen humanitariamente la relación entre los hombres. Más allá del equilibrio formal y estructural late una perfecta armonía. La creación poética configura sentimientos patriótico-cívicos que a su vez desocultan otros que conforman la *humanitas* -respeto por el otro, empatía y solidaridad, compasión- tan exaltada en el mundo romano como modelo de vida y fuente de creación para el poeta.

Notas

1 HORACE. *The Odes and Epodes*. London, Harvard University Press, 1956.

2 Paolo FEDELI. *Letteratura Latina*. Napoli, Il Tripode, 1991, p. 268.

3 W. Y. SELLAR. *The Roman Poets of the Augustean Age*. Great Britain, Oxford University Press, 1937, p. 150.

4 VIRGILE. *Enéide, livres I-VI*. Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 195, vv. 851-3.

5 Eduard FRAENKEL. *Horace*. Great Britain, Oxford paperbacks, 1966, p. 160.

EL MITO COMO ESTRUCTURADOR DEL RELATO EN LAS NOVELAS DE ÁLVARO CUNQUEIRO

"Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva".

(G. Bachelard. *El aire y los sueños*)

Guadalupe Barandica de Yaya

Este trabajo se propone ofrecer una lectura de tres relatos de Álvaro Cunqueiro a la luz del tratamiento de la materia mítica en cada uno de ellos. Si bien el centro de atención está en la tercera de las obras que comentaremos, la referencia a las otras dos es oportuna pues el modo de recrear los mitos es similar en las tres.

Desde el título mismo -*Merlín y familia, Las mocedades de Ulises, Un hombre que se parecía a Orestes*- las obras de Cunqueiro despiertan la evocación de cuanto sabemos acerca de cada personaje mencionado: su origen, el espacio en que se desarrolló su existencia, los nombres de quienes lo acompañaron en su vida. También acuden a nuestra memoria los textos a través de los cuales hemos accedido a su conocimiento, pues los tres son personajes literarios; sus hazañas están construidas con palabras. Por otra parte,

distinguimos claramente los ámbitos mitológicos que les han dado nacimiento. Como señala C. Morán Fraga en su "Entrevista con Álvaro Cunqueiro", son cuatro los mundos míticos fundamentales en la obra del autor gallego: el clásico grecolatino, el mundo mítico céltico (bretón, del ciclo artúrico), el clásico renacentista y el oriental (árabe, bizantino), todos ambientados en el mundo gallego¹.

Reconocemos dos ámbitos mitológicos en las obras a que nos referimos: el céltico (Merlín) y el grecolatino (Ulises, Orestes). De ellos proviene la materia con que se han elaborado las tres historias. La forma en que tradicionalmente se han presentado esas historias es, por otra parte, diferente. Nos referimos a los géneros literarios que han privilegiado el desarrollo de uno u otro motivo.

Merlín es protagonista de varias obras de la literatura bretona que nos narran los episodios relativos a su vida y a su arte profético. Se lo asocia con la figura de Myrddin, antiguo bardo galés del cual quedan algunas composiciones. Los cantos bárdicos se remontan a los siglos XI y XII, época a la que pertenecen los manuscritos que conocemos. Uno de ellos, el *Diálogo entre Myrddin y Taliessin*, que se refiere a una batalla acaecida en el siglo VI, atestigua la presencia de Merlín como personaje legendario de la poesía galesa. Godofredo de Monmouth publicó en 1134 unas *Profecías de Merlín* que narran la oportuna intervención del niño Merlín a través de sus profecías durante el gobierno del rey bretón Vortigern. Más tarde, por el éxito de las profecías, Godofredo compuso una *Vida de Merlín* en la que ampliaba considerablemente la información acerca de este misterioso personaje. Lo conocemos, pues, a través de poemas legendarios y también por su participación en novelas caballerescas².

Ulises es el protagonista de un poema épico, la *Odisea*, que suele considerarse como el primer relato de aventuras de la literatura occidental. Está asociado a la épica heroica. Su

intervención en la *Ilíada*, la otra gran epopeya griega, está marcada por la astucia, cualidad que lo identifica también en la *Odisea*. Sin embargo, en esta última obra se enriquece la dimensión humana de Ulises, pues a la astucia se suma la capacidad para experimentar los sentimientos propios del hombre de todos los tiempos. Reconocemos, sobre todo, la nostalgia por la patria que añora, su amada Ítaca, inseparable del amor que siente por su familia. La nostalgia y el amor a su esposa y a su hijo lo harán rechazar, por ejemplo, el ofrecimiento de Calipso de alcanzar la inmortalidad si se queda a vivir con ella en la isla Ogiqia. Ulises prefiere regresar con los suyos y cumplir su destino como hombre mortal. Es, entonces, la epopeya, la forma literaria que se ocupa de Ulises.

Orestes, por último, si bien es mencionado en el concilio de los dioses al comienzo de la *Odisea*, como parte de una situación ejemplar por la cual los hombres se acarreamos su propia desgracia, alcanza verdadera notoriedad como personaje de la tragedia. Esquilo lo elige como protagonista de dos de las obras que componen la trilogía de la *Orestíada*. También Sófocles se ocupa de él en *Electra*; Eurípides, además de hacerlo protagonista de su *Orestes*, lo incluye en *Electra*, *Ifigenia en Táuride* y en *Ifigenia en Áulide*. Orestes representa el fin de una estirpe maldita, la de los Atridas, cuyas faltas se remontaban al imprudente fundador de la familia, el rey Tántalo. Le corresponde al joven hijo de Agamenón aceptar la voluntad de Zeus, que el oráculo de Apolo en Delfos le hace conocer, esto es, castigar a los que han asesinado a su padre: Clitemnestra, su madre, y Egisto, amante y cómplice de ella. La decisión de Orestes es difícilísima, pues debe optar entre la lealtad a su padre y rey, asesinado arteramente, y el deber hacia la sangre de su madre, que lo liga a los más antiguos cultos de la religión mediterránea. La opción de Orestes de vengar a su padre, a costa de su propia cordura -pues las Erinias, castigadoras de los crímenes cometidos contra la

propia sangre materna, lo persiguen y enloquecen con su terrible presencia- representa, entre otras cosas, el triunfo de la religión patriarcal uránica sobre la antigua religión que adoraba a la Madre Tierra. Su función es altamente significativa en la historia de la mitología griega.

Hasta aquí, brevemente, lo que ya sabíamos sobre estos personajes. Veamos cómo los recrea Cunqueiro y qué función cumple este conocimiento en la lectura de los nuevos textos.

Merlín y familia

Esta obra, publicada en 1955, era, según dice el propio autor, su preferida³. Las historias que en ella se incluyen están ligadas, parcialmente, por la voz de un narrador básico -Felipe de Amancia- y por el espacio legendario de Miranda.

El narrador durante la mayor parte de la obra cuenta desde su presente los años mozos, de crecimiento y aprendizaje. Algo tiene esta obra de novela de formación. Dice Felipe:

Ahora que viejo y fatigado voy, perdido con los años el amable calor de moza fantasía, por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados, en la flor de la juventud, en la antigua y ancha selva de Esmelle, son solamente una mentira; que por haber sido tan contada, tan imaginada en la memoria mía, creo yo, el embustero, que en verdad aquellos días pasaron por mí, y aun me labraron sueños e inquietudes [...]. Verdad, mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias, ovillo a ovillo⁴.

Además de la de Felipe, pueden oírse otras dos voces: la del narrador que introduce el relato del caballero inglés y el mismo caballero inglés, encargado de dar "Noticias varias de la vida de don Merlín, mago de Bretaña".

Considerando que las historias que se cuentan sobre Merlín -y en general sobre todos los personajes- son las que no están "en los libros de historia que se leen en las escuelas"⁵, no es exactamente el mito conocido, el relato conocido, lo que permite asociar entre sí todos esos episodios recreados. Es decir, no es el mito como narración lo que, haciendo las veces de relato básico o referencial, permite establecer un marco de reconocimiento para el nuevo relato. Es verdad que cada narración instaura su propia realidad, se hace creíble en tanto muestra coherencia en su construcción. Cabe preguntarse qué hace coherente, creíble, verosímil este *Merlín y familia*. Creo que es el mito, no como narración, sino como encarnación de un personaje, en este caso Merlín, su mágica naturaleza. Invocando su nombre desde el título mismo, *Merlín y familia*, se formula una invitación a todo lo que es familiar a Merlín, lo que forma parte de su realidad mágica, no apegada a las leyes del mundo convencional.

Merlín, la sola mención, mágica evocación del legendario mago, construye en la voz de distintos narradores, la tierra escondida, existente pero irreconocible de Mirandá, donde todo puede suceder.

Las mocedades de Ulises

Dice Álvaro Cunqueiro en el comienzo de este bello libro:

Este libro no es un novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje -el aprendizaje del oficio de hombre-, sin duda difícil. Son las mocedades que uno hubiera querido para sí, vagancias de libre primogénito en una tierra antigua, y acaso fatigada⁶.

Esta parte de ensueños y de asombros que constituyen el aprendizaje de Ulises comienza con el nacimiento del primogénito de Laertes y Euriclea. Es curioso, o quizás no tanto, que Cunqueiro haya elegido a Euriclea como madre de Ulises. En la *Odisea*, lleva este nombre la nodriza de Ulises, una esclava a quien Laertes había tratado siempre de modo respetuoso, diferente del trato dispensado al resto de la servidumbre. Ella amaba al hijo de su amo como si fuese su propio hijo, y es la primera en reconocerlo en el palacio, cuando Ulises regresa disfrazado de mendigo para cumplir su vengaza contra los pretendientes.

En este relato, Euriclea será la madre comprensiva, que dejará partir al hijo, no sin antes darle un dorado membrillo del huerto familiar para que lo acompañe en su viaje por el estéril mar.

El viaje de Ulises, asociado con el aprendizaje, tiene mucho de Telemaquia. Este Ulises es un Telémaco que se prepara para recibir a su padre legendario, para ser digno de llevar el nombre que le han dado. Nombre de peso. Nombre marino. Este mozo Ulises debe hacerse a la mar para ser Ulises. Encontrará en su viaje personajes parecidos a los que conoció su homónimo, aunque no siempre sean igualmente

peligrosos. Ofelia será como un Cíclope, sólo que amable y asustadiza. Los mendigos que buscan abrigo en el palomar, serán como los pretendientes que acosan el palacio de Ulises en la Ítaca de la *Odisea*.

El aprendizaje comienza en las largas caminatas por la isla de Ítaca, en compañía de Poliades, el tabernero, quien lo invita a soñar. Después, en el mar, en "La joven Iris", el anciano Basílides le aconseja que encuentre un gesto inusitado "que permita decir, cuando se lo reconozca en algún imitante, que aquello es propiamente Ulises de Ítaca"⁷.

Va definiendo teatralmente Ulises su carácter de héroe. Tiene de griego el nombre, pero de caballero andante el gesto. Gusta de recitar el Amadís y de representar los papeles que conmuevan a su auditorio ocasional.

Conoce a Penélope, y por un extraño azar, después de un largo vagabundeo regresa él a su patria confiado en que ella ha de estar esperándolo. No es así. Debe partir nuevamente a buscarla, esta vez en nave propia, de cuyos tripulantes nada se dice, quizás porque se ha completado la formación del viajero y la compañía no es significativa. Describe el narrador el reencuentro de los enamorados introducido por un bello símil a la manera homérica, y asocia la figura de la amada con la del mar, origen de la vida:

Vinieron a sus oídos las sílabas rodando, como a la quilla de la nave arrastrada en invierno a la arena, llegan tres olas ya vencidas y solamente espuma, cuando sube el mar. Los dedos reconocieron los ojos y la boca antes de que pudieran hacerlo los ojos y la boca. Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción, mojándole el rostro:

- ¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!⁸.

En la historia de este Ulises se tiene presente al otro Ulises -además del San Ulises que aparece en el índice onomástico- al de la epopeya, no sólo por la fuerza evocadora del nombre -tanto el de Ulises como el de los otros personajes asociados con su historia- sino por la presencia constante del mar. Es un libro de cielo y mar abierto. Es también un relato de aventuras, si no heroicas y "divinales" como las del otro Ulises, en cambio, profundamente humanas.

Un hombre que se parecía a Orestes

Se inicia con un epígrafe supuestamente extraído de la *Orestíada*. En realidad, no existe tal diálogo en la *Orestíada* ni en ningún otro texto trágico griego. Según Manuel Rabanal Alvarez: "La supuesta cita de Esquilo era una cita: -¿amañada?, ¿adaptada?, ¿mal traducida?- de la *Poética* de Aristóteles"⁹.

Añade este autor que el propio Cunqueiro le confesó que había extraído la cita de su *Poética* de Aristóteles, edición interlineada de Hachette, pero que no recordaba que el texto era aristotélico, "no sabía si el tal silogismo era invención, o si había leído algo parecido en alguna parte. De ahí el atribuírselo a Esquilo"¹⁰.

Hemos señalado antes que a Orestes le corresponde el difícil papel de acabar con la línea de culpa heredada por los miembros de su familia desde los tiempos del fundador de la estirpe. Es el iniciador de un nuevo tiempo, tanto para la casa real como para el pueblo que ella gobierna. Tiempo auspicioso y feliz. Para ello debe aceptar su destino, que le es indicado por el oráculo de Apolo en Delfos. Con pequeñas variantes (especialmente el modo de reconocimiento), la tragedia griega

muestra el cumplimiento de la ardua labor justiciera de Orestes, su aprendizaje heroico, no a través de un viaje por distintos reinos, sino a través del horror de la locura provocada por las Erinias.

En el artículo antes citado de Rabanal Alvarez, se hace hincapié en la anagnórisis, procedimiento fundamental para el cumplimiento del destino trágico. Debe existir el reconocimiento. Ese reconocimiento desencadena los acontecimientos y conduce al dolor, único medio para el aprendizaje.

En las tragedias griegas, el reconocimiento de Orestes compromete a Electra, principal instigadora de la vengaza. En el relato de Cunqueiro, esa princesa, según sabemos por el índice onomástico, queda en Tebas a la espera de que se cumpla el castigo a los regicidas, envejeciendo.

Ifigenia, por otra parte, según los trágicos había sido llevada a Áulide por orden de su padre Agamenón, a fin de que, mediante su inmolación, los dioses concedieran vientos favorables a la flota aquea que se dirigía a Troya. Por su actitud resignada, Artemisa resolvió salvar la vida de Ifigenia y la reemplazó inadvertidamente por una cierva. Llevó a la princesa a su santuario en Táuride donde Ifigenia quedó consagrada al servicio de la diosa como su sacerdotisa. Esta función sagrada permitirá el reencuentro con su hermano Orestes en otro momento del ciclo de los Atridas. En la obra de Cunqueiro, Ifigenia vive en la ciudad natal, esperando a su hermano pues está destinada a participar en su drama. Lo espera, lo sueña y su sueño la mantiene joven. Se alude aquí, como en otros textos de Cunqueiro¹¹ al poder creador de la palabra. Cita Concepción Sanfiz Fernández a A. Tarrío en relación con la palabra creadora:

O soño é esencial na obra do Mindoniense, pero non a experiencia onírica común, senón a

ensoñación que resulta de ve-la realidade pasada pola lingua. E a propia lingua quen produco o prodixio da realidade¹².

Los otros participantes de la tragedia, que se van desgastando como en una pesadilla, son Egisto y Clitemnestra. Ellos también esperan la llegada de Orestes. Durante este tiempo van llegando otros 'Orestes' sucesivos, jóvenes que se le parecen, que tiene algún rasgo que los asocia con el príncipe vengador. Ya casi nadie recuerda, salvo los mayores, al que ha de venir a la ciudad. En ese momento aparece don León. Tiene en común con Ulises de Itaca el cuidado en mostrar el gesto que lo define, cierta teatralidad que contribuye a reforzar los rasgos que lo acercan al príncipe ausente: su porte noble, la habilidad para blandir la espada, la sortija, la hebilla del cinturón, que figuraba una serpiente anillada en un ciervo. Sin embargo, el índice onomástico asegura que don León era un joven acaudalado que viajaba para olvidar un desengaño amoroso, y que una vez había visto al príncipe Orestes, a quien había reconocido por la armadura negra y por el yelmo con cuatro plumas.

Ese Orestes, el verdadero, llega finalmente a la ciudad -lo sabemos por lo que nos informan en el apartado que le corresponde de los Retratos-, cuando ya no queda nadie que lo esté esperando, nadie que pueda ni quiera hacerle frente. Ha elegido viajar para vivir, para no envejecer. Un marinero le había dicho: "Mientras viajes, no serás un hombre viejo. Pero el día en que decidas descansar, aunque sea mañana, lo serás"¹³. Para él, su viaje es su propio sueño. Quienes lo esperan, sin embargo se van consumiendo, como se puede ver, por ejemplo, en la referencia al barquero, especie de Caronte como todos los barqueros, que trata de detener el paso del tiempo que llegará con la construcción del puente. Quince años después de muerto Filipo el barquero, cuando llega al vado

Orestes, el nieto de Filipo le informa al viajero que la semana entrante comenzarán a construir el puente.

Parece abundar este relato en referencias temporales. La primera es la alusión a la ofrenda obligada a los santos Cosme y Damián. Si se trata de la celebración de su fiesta litúrgica, entonces la acción comienza el día 27 de setiembre. Las otras referencias se miden en años, décadas más bien, que resultan engañosas. Si Tadeo, el mendigo, había conocido a Micaela la jorobadita cuando él era mozo -¿veinte años atrás?- nos preguntamos quién era el joven de aire señorial que Micaela conoce aquel día en el puerto. El joven don León, en efecto, cuenta al herrero una historia sobre el origen prestigioso de su caballo, capaz de nadar junto al navío que transporta a su amado dado que su abuelo era un caballo-mascarón de proa. Si era don León, como cree Tadeo, quien estaba en el muelle ese día cuando la jorobadita lo vio, ¿cómo puede ser tan joven? ¿Es que también tiene un sueño que le detiene el tiempo?

Las historias que no tienen paralelo con el mito trágico, como la de doña Inés, también son pertinentes en la economía narrativa de esta obra. Doña Inés, en efecto, cuyo nombre evoca el de todas las amadas abandonadas, todas las que sufren por amor, también espera a alguien que no llega.

El sueño y la espera, más que la venganza, son las fuerzas que mueven o detienen esta historia.

Orestes verdadero, cuya imagen se desdibuja por la sucesiva llegada de todos los que se parecen a él, sabe no podrá vivir jamás en su ciudad natal, porque por no llegar a cumplir con lo que el destino le había asignado, ha perdido su sitio. Vuelve al camino para seguir siendo, mientras viva, un príncipe errante.

Esta obra, inspirada en un motivo trágico, es la que tiene el tono más sombrío -en comparación con las otras dos que comentamos-. La tragedia, sin embargo, se ha desplazado del personaje de Orestes al de Egisto. Su lento padecer sin

certidumbre de que el vengador llegue, le confiere carácter trágico, pues es un hombre que se enfrenta con el destino que le ha tocado en suerte, consciente de que las fuerzas de los contricantes son desiguales y que él debe perder.

La relación entre las tres obras de Cunqueiro que comentamos y la materia mítica con que están elaboradas es indiscutible. Lo que hemos tratado de establecer es la función de esa presencia mítica en estos textos cunqueiranos. Partiendo del aparentemente menos estructurado de los textos *-Merlín y familia-* hemos observado que la sola mención del mago Merlín predispone para escuchar relatos maravillosos. Si la estructura de una obra tiene relación con su coherencia, con su construcción, y ésta está relacionada directamente con la verosimilitud, podemos decir que la presencia de Merlín confiere verosimilitud a estos textos que componen *Merlín y familia*, pues legitima la apertura hacia lo mágico, como una colección medieval de ejemplos o fábulas enmarcadas. ¿Cuál es el marco en este caso? El personaje que da título a la obra, aunque no participe él de todas las historias.

En el caso de *Las mocedades de Ulises*, el mito aporta a la construcción del relato no sólo el nombre del personaje -sabemos que se trata de otro Ulises, aunque comparte numerosos rasgos con el de la epopeya-, sino también el espacio marino, así como el motivo del viaje de formación -por esto último Ulises parece estar más emparentado con Telémaco que con el Laertíada fecundo en ardid-. Cuando hablamos de lo que aporta el nombre, nos referimos no sólo al nombre del protagonista, sino también al de todos los que pertenecen al mismo ámbito mítico: Penélope, Laertes, Euriclea. Este mismo procedimiento lo hablamos observado también en *Merlín y familia*. Precisamente en la palabra 'Familia' está contenida esta idea de pertenencia al mismo dominio legendario -entre los "familiares" de Merlín están doña Ginebra y el rey Arturo, entre otros-.

En *Un hombre que se parecía a Orestes* los personajes del mito clásico están casi en pleno -falta quizás un Píades que acompañe y anime al vengador-. La obra de Cunqueiro está estructurada en torno a la espera, ingrediente reconocible también en la tragedia clásica. Lo novedoso es el antídoto de la espera, lo que permite soportarla, es decir, el sueño. Si bien el sueño es un componente esencial en la narrativa de este autor, en esta obra adquiere una dimensión altamente significativa para el desarrollo de la narración. El sueño supone una recreación de la vida, una mitificación de la realidad a partir de la propia palabra creadora. Llega un momento, sin embargo, en que los mitos se superponen, se alcanzan, y terminan por desvanecerse. Esto ocurre con la familia que aguarda la llegada de Orestes y el cumplimiento de su venganza. Ifigeia sueña a su hermano, lo espera, y en tanto lo sueña el tiempo real del relato, válido para los demás habitantes de la ciudad, no la toca. Continúa siendo una adolescente. Egisto y Clitemnestra construyen su sueño a base de ritos. Ella, el rito cotidiano de arreglarse, alimentarse, hacer labores femeninas, controlar a los criados; él, el periódico rito de controlar las armas y los accesos al palacio. Orestes, por su parte, elude la venganza mediante un incansable peregrinar. Sabe que si se detiene, envèjecerá. Los sueños, pues, son opuestos. Por ello llegará un momento en que acaben por perder fuerza y, cuando ya no exista nadie en palacio para aguardar al príncipe, éste, debilitado, llegará a la ciudad sin posibilidad de cumplir con su función en el mito clásico: vengarse e iniciar una nueva era.

Los nombres de los personajes míticos y sus respectivas historias alimentan los tres relatos a que nos hemos referido. Son alusiones que permiten integrar en la misma estructura

significativa diferentes formas de discurso y diferentes narradores sin que la unidad del texto corra peligro. Contribuyen a la construcción de la coherencia interna del relato sumados a la práctica del ensoñar, de la que también participa el lector.

Notas

- 1 C. MORÁN FRAGA. "Entrevista con Álvaro Cunqueiro". *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela, Instituto Fernando el Católico, 1982, pp. 378-379.
- 2 GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, t. VII, Barcelona, Montaner y Simón, 1967, pp. 105-106.
- 3 C. MORÁN FRAGA. *op. cit.*, p. 382.
- 4 Á. CUNQUEIRO. *Merlín y familia*. 2a. ed. Barcelona, Destino, 1969, p. s. n.
- 5 Ídem. *op. cit.*, p. 192.
- 6 Ídem. *Las mocedades de Ulises*. 2a. ed. Barcelona, Destino, 1970, p. s. n.
- 7 Ídem. *op. cit.*, p. 123.
- 8 Ídem. *op. cit.*, p. 270.
- 9 M. RABANAL ALVAREZ. "El mito de Orestes en la novela del gallego Á. Cunqueiro". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXIX (1974-1975), p. 215.
- 10 Ídem, *Ibidem*.
- 11 -¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
- De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en las rodillas y el mentón en la palma de la mano, sueñas y comienzas a hablar. (*Las mocedades de Ulises*, p. 67)
- 12 A. TARRÍO. *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo, Galaxia, 1989. Citado en: C. SANFIZ FERNÁNDEZ. "Cunqueiro o el sueño como necesidad vital". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XL, nº 105 (1992), p. 298.
- 13 Á. CUNQUEIRO. *Un hombre que se parecía a Orestes*. Barcelona, Destino, 1969, p. 31.

UN DISCURSO QUE HIERE Y UN DISCURSO QUE APACIGUA EN EL CANTO I DE LA ILÍADA vv. 225-284*

Hortencia Larrañaga de Bullones

Nadie como Homero para usar con variedad, riqueza y precisión su instrumento: la palabra. Bellamente dice lo más, empleando el menor número posible de vocablos. Homero usa la palabra con poder poético y la palabra con poder oratorio. Quintiliano, desde el punto de vista de la oratoria, emite una apreciación significativa del gran poeta griego: "...Es a la vez exuberante y conciso, chispeante y serio... Es incomparable por su vigor poético y por su poder oratorio..."

Bowra¹ nos asegura que "Homero no opera propiamente con palabras aisladas sino con frases, en cuya elección se pone el mismo cuidado que prestan los poetas a las palabras".

En este trabajo intentaremos analizar el uso de frases y palabras aisladas en dos discursos del canto I de la *Ilíada*: un discurso de Aquiles y otro de Néstor.

Es el momento de la disputa entre Agamenón y Aquiles. La discusión ha alcanzado su punto culminante. Aquiles ha puesto la mano en la empuñadura de la espada, dudando de si había de matar al Atrida o reprimir su cólera. En ese momento, Hera envía desde el Olimpo a Atenea para aconsejar a Aquiles:

"Vengo del cielo para apaciguar tu cólera, por si obedecieres. Y me envía Hera..., la diosa de níveos brazos, que os ama cordialmente a ambos y por vosotros se preocupa. ¡Vamos! No pelees, no desenvaines la espada e injúriale de palabra, como te parezca... Domínate y obedéceos".

(*Il.*, I, vv. 207-214)

El hijo de Peleo, para obedecer a la diosa Atenea, refrena su ímpetu y ataca a Agamenón con "injuriosas voces". Las palabras, las frases, el discurso son en su boca una formidable espada que esgrime sin titubear.

El discurso de Aquiles es breve; se extiende a lo largo de veinte versos. Lo consideraremos como instrumento de significación y como instrumento de expresión.

Como instrumento de significación, la pieza oratoria de Aquiles devela ante los guerreros aqueos y ante el auditorio-lector un contenido. Nos presenta al desnudo el ser, la persona de Agamenón. Abarca diferentes facetas del Atrida. Del plano estrictamente individual pasa al plano guerrero, para finalizar en el plano del dirigente político.

Agamenón es atacado en los tres planos con palabras y frases hirientes y sangrantes que, como golpes de espada, desgarran su corteza, penetran en su interior y dejan al descubierto su verdadero ser.

La ofensiva se inicia con una estocada breve, pero incisiva y tajante: οἰνοβαπῆς.

Este vocablo se encuentra en posición relevante porque: 1) está en caso vocativo; 2) inicia el verso y el discurso; 3) es un vocablo poco usado, no desgastado, muy expresivo; 4) está aplicado al rey de reyes, a Agamenón Atrida, y su empleo es escandaloso; 5) es una de las pocas veces que Homero emplea la palabra aislada, sola. Este estilo debía ser escuchado como una forma distinta, revolucionaria; 6) es un

término ofensivo, peyorativo. Etimológicamente significa 'entorpecido, pesado por el vino', 'ebrio, embriagado por la bebida, BORRACHO'. Alude a un exceso, a un desborde, a una degradación de la humanidad, a la irracionalidad porque embota la razón y los sentidos y porque además indica un atentado contra la moderación y el equilibrio.

Οἶνοβαρῆς ha permitido un descubrimiento de Agamenón, muy diferente del presentado por su jerarquía.

De οἶνοβαρῆς, vocablo que significa "pesado por el vino", pesado de significaciones, complejo semánticamente, se pasa de inmediato a la faceta guerrera del hijo de Atreo. Homero lo hace con dos símiles sorprendentes, que nos desconciertan y que están sacados del mundo animal: uno sobre el perro y otro sobre el ciervo. Estos símiles están contrapuestos pero son complementarios:

...ΚΥΝΟΣ ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο

(//, I, v. 225)

"... que tienes cara de perro y corazón de ciervo".

Con esta singular referencia al perro y al ciervo nos sustrae el poeta, como en un *flash*, del momento de terrible tensión que se vive y que ha sido intensificado por el empleo de οἶνοβαρῆς. Además, la referencia a estos animales resalta con viveza la debilidad del aludido². Escoge Homero del perro no sus cualidades proverbiales como su olfato, inteligencia o lealtad a su amo, sino la fiera del perro guardián exteriorizada en sus ojos, gruñidos, ladridos. Y compara por la expresión de su rostro a Agamenón con este perro. Con increíble plasticidad el poeta confronta la ferocidad del perro (aparición en Agamenón pues abarca sólo su cara) con el corazón del ciervo. Éste es un animal manso, inofensivo, tímido, cuya salvación depende exclusivamente a la rapidez de su huida, de la velocidad de sus patas. En otra parte de la *Ilíada*, Homero nos lo confirma:

... τὸν μὲν τ' ἤλυξε πόδεσσι
φεύγων, ὄφρ' αἶμα λιαρὸν καὶ γούνατ' ὀρώρη·
(//, XI, vv. 476-7)

"... el ciervo escapó de él huyendo con sus patas, en tanto la sangre se mantuvo caliente y sus rodillas pudieron moverse";

El poeta entrecruza los dos símiles: "cara de perro" y "corazón de ciervo" y origina una evocación con precisas e inequívocas resonancias de la falsa apariencia y de la cobardía de Agamenón.

Esta nueva embestida de Aquiles, con dos estocadas sucesivas y combinadas, descubre nuevas significaciones negativas del jefe supremo de los aqueos.

Las dos frases están en caso vocativo y son desarrolladas y fundamentadas en los tres versos siguientes:

οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἄμα λαῶ θωρηχθῆναι
οὔτε λοχόνδ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
τέτληκας θυμῶ· τὸ δέ τοι κῆρ· εἶδεται εἶναι
(//, I, vv. 226-8)

"jamás te has atrevido en tu corazón a tomar las armas con el pueblo en la guerra ni a ir en emboscada con los más valientes de los aqueos. Esto te parece que es la muerte".

El verbo τέτληκας, en pret. perfecto, acción acabada, cumplida, está destacado al comienzo del verso 228 y nos da la certeza del hecho del cual se acusa al Atrida.

Los dos campos en los que Agamenón ha demostrado ser cobarde están introducidos por una anáfora: Οὔτε...Οὔτε, reforzada por ΠΟΤΕ (nunca, jamás, con la negación). La anáfora y el adverbio realzan la significación de lo que se ha dicho en

una especie de litote, en forma negativa. Aquiles finaliza, corroborando lo anterior, con una expresión afirmativa, breve, categórica y clara:

... τὸ δέ τοι κήρ εἶδεταί εἶναι
(//, I, v. 228)

A la letra dice: "... y esto a ti la muerte parece ser". (Esto te parece que es la muerte).

Las cuatro primeras palabras son monosílabos: τὸ - δέ - τοι - κήρ -, penetrantes, filosos, verdaderas estocadas. Κήρ, la muerte, aparece enmarcada entre aliteraciones: τὸ, τοι y εἶ, εἶ y un homoioteleuton al finalizar el verso αἰ. Esta repetición, esta percusión de sonidos iguales, iniciales y finales, insisten como lo hace toda la oración por cuarta vez, en el *leit motiv* de la cobardía de Agamenón, verdadera deshonra del jefe de los ejércitos griegos. A la vez, la reiteración de sonidos señala los γολφ_3 sucesivos, sin tregua y sin pausa, con los que Aquiles ataca a su contricante.

Esta faz guerrera del Atrida es unida por el hijo de Peleo a la del dirigente:

ἢ πολὺ λῶϊόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν
δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἶπη·
(//. I, 229.230)

"sin duda, es mucho mejor arrebatar en el vasto campamento de los aqueos los dones de aquel que te contradiga".

En estos versos, Aquiles denuncia la rapacidad, la prepotencia y la injusticia del rey de hombres Agamenón Atrida.

Los dos versos son resumidos, con un procedimiento inverso al que desarrolló antes, en una frase nominativa con valor de vocativo; *δημοβόρος βασιλεύς* (rey devorador de tu

pueblo).

Es otro asalto de Aquiles. Sus profundas estocadas nos descubren a Agamenón como dirigente político: un rey ambicioso, prepotente, que se impone por la fuerza, sin que le importe romper el orden, la armonía de la justicia.

El resto del discurso versa sobre el juramento que prestará Aquiles y es índice de la gravedad de la transgresión cometida por Agamenón contra Aquiles. Se alude al origen del cetro que llevan en sus manos los hijos de los aqueos como símbolo del orden y de la armonía de la justicia y de las leyes de Zeus. Se hace referencia asimismo a un futuro cierto y dramático, porque se sabe que el respeto de Aquiles por el juramento lo lleva a la cita con el destino, con su muerte.

El discurso de Aquiles ha penetrado en Agamenón y lo ha despojado de su corteza. Queda ante nuestros ojos su ser descarnado, al rojo vivo: un ser desmesurado, que atenta contra la moderación y el equilibrio, cobarde como guerrero y ambicioso, rapaz, injusto y prepotente como rey.

Pero el parlamento de Aquiles no es sólo instrumento de significación sino también de expresión. En este sentido según Heidegger, va a constituirse en la morada del ser Aquiles y nos lo va a develar.

Es una alocución natural, que desconoce los doctos preceptos de la oratoria. No está organizado lógicamente y fragmentado, lo que no impide que sea una formidable pieza del género epidíctico detractor.

Su ataque es sorpresivo, inmediato, sin ningún exordio. Bulle en él la pasión, la ira, el coraje. Esta modalidad nos habla de la juventud, del temperamento y de la sinceridad del orador, que sin ataduras ni prejuicio, sin temor, ataca y desenmascara al hombre más poderoso de todos los aqueos.

A continuación se levanta Néstor. Homero lo presenta:
... τοῖσι δὲ Νέστωρ

ἤδυεπῆς ἀνόρουσε, λιγύς Πυλίων ἀγορητής,
τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδῆ.
(//. I, 247-9)

"... pero se levantó Néstor, suave en el hablar, elocuente orador de los pilios, de cuya boca fluían las palabras más dulces que la miel".

Si hacemos un rápido análisis del discurso de Néstor, no encontramos ningún vocabulario ni expresiones que justifiquen la afirmación de Homero. Al contrario, es más bien duro y firme. ¿En qué consiste entonces su dulzura?

Intentaremos desentrañar de dónde procede su suavidad en el hablar y la dulcedumbre de sus palabras, en qué se ha basado Homero para emitir su juicio.

Inicia el anciano su arenga deliberativa³ con un grito de dolor: ὦ πόποι, ¡oh grandes dioses! Su grito es un díque de contención en la lucha de palabras entre Aquiles y el Atrida. De inmediato da la razón de su clamor:

...ἦ μέγα πένθος Ἄχαιῖδα γαῖαν ἰκάνει·
(//. I, 254)

"... en verdad, un gran pesar llega a la tierra aquea".

El extender a toda la tierra aquea la aflicción que sienten los griegos por el altercado de los dos héroes crea un suspenso, una expectativa que aparta de la lucha. Y se contraponen el gran dolor caído sobre la tierra aquea, μέγα πένθος, con el gran gozo en el que participarían desde el primero hasta el último de los troyanos si llegaran a oírlos: γηθήσαι ... μέγα κεχαροῖατο... La anáfora ἦ... ἦ y la reiteración del μέγα en los dos términos ('tierra aquea y enemigos') trazan el paralelo, pero mientras que a la primera llega el dolor, los enemigos se alegrarían y regocijarían, lo que está expresado con dos acciones verbales (γηθήσαι,

En la narración se hace, veladamente, alusión a una edad de oro a la que pertenecieron los héroes mencionados, que son presentados como ejemplo, y los seres salvajes, los centauros, que aquéllos exterminaron. Una y otra vez reitera el anciano la excelencia y la superioridad de tales héroes (Perítoos, Driante, Ceneo, Exadio, Polifemo y Teseo Egida) con respecto "a vosotros", les dice. Y enseguida asegura:

οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι.

(//. I, v.262)

"no vi ni veré jamás hombres como tales"

en donde las aliteraciones οὐ ... οὐ , ἴδ ... ἴδ .. remarcan fuertemente la negación.

Más adelante insiste tercamente en la fortaleza de esos hombres con tres anáforas que resaltan el término ΚΑΡΤΙΣΤΟΙ: "muy fuertes".

ΚΑΡΤΙΣΤΟΙ Δῆ ΚΕῖΝΟΙ ΕΠΙΧΘΟΝΙΩΝ ΤΡΑΦΕΝ ΑΝΔΡΩΝ·
ΚΑΡΤΙΣΤΟΙ ΜΕΝ ἜΣΑΝ ΚΑΙ ΚΑΡΤΙΣΤΟΙΣ ΕΜΑΧΟΝΤΟ.

(//. I, vv. 266-7)

"estos se criaron los más fuertes de los hombres que habitan la tierra, los más fuertes eran y combatieron con otros muy fuertes".

Y casi al final de su exposición sobre los héroes paradigmáticos dice con insistencia, exaltando también su propio valor:

καὶ μαχόμεν κατ' ἔμ' αὐτὸν ἐγώ· κείνοισι δ' ἄν
οὔ τις

τῶν οἱ νῦν βροτοί εἰσιν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο·

(//. I, vv. 271-272)

"también peleé yo (junto a ellos) según mis propias fuerzas. Con ellos no pelearía ninguno de los mortales que hoy pueblan la tierra".

A la vez Néstor hace hincapié en el trato cordial que esos seres excepcionales le dispensaron y en el hecho de que jamás lo desdijeron, por el contrario, ellos mismos lo hicieron venir desde Pilos y siguieron sus consejos.

Los dos versos finales de su alocución son invadidos por formas verbales que significan escuchar, dejarse persuadir, obedecer: ξύνιεν, πείθοντο, πίθεσθε y πείθεσθαι.

καὶ μὲν μευ βουλευῶν ξύνιεν πείθοντό τε μύθῳ·
ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὑμμες, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον.

(//. I, vv. 273-4)

"y además escuchaban mis consejos y se dejaban persuadir por mi palabra. Vamos, dejaos persuadir también vosotros puesto que lo mejor es dejarse persuadir (=obedecer)".

Los imperfectos indican la acción repetida del obedecer por parte de esos hombres valientes. La exhortación retoma los mismos vocablos del v. 259: ἀλλὰ πίθεσθε, "ea, dejaos persuadir (=obedecer)", pero ahora han adquirido mayor fuerza por el largo relato, por la repetición de formas del verbo πείθομαι: πείθοντο, "se dejaban persuadir por mi palabra"; además están reforzados por la conclusión: ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον: "puesto que dejarse persuadir (=obedecer) es lo mejor".

En los últimos diez versos del discurso desarrolla Néstor los consejos, las exhortaciones. Alternativamente se dirige, con cinco versos en total, a Agamenón y con otros cinco a Aquiles, utilizando un procedimiento similar en ambos casos: primero enuncia la exhortación negativa y después la fundamenta; todo precedido por una fuerte anáfora: μήτε σύ...μήτε σύ.

En primer lugar se dirige a Agamenón, pues él es el jefe:
μήτε σὺ τόνδ' ἀγαθὸς περ ἐὼν ἀποαίρεο κούρην,
ἀλλ' ἕα, ὡς οἱ πρόωτα δόσαν γέρας υἱέσσι Ἀχαιῶν.

(//. I, vv. 275-276)

"ni tú arrebatas la joven a éste, aunque seas valiente, sino déjasela, puesto que primero se la dieron como recompensa los hijos de los aqueos".

La prohibición es reforzada por una exhortativa afirmativa.

De pronto, interrumpe la arenga a Agamenón y se vuelve hacia Aquiles:

μήτε σύ, Πηλεΐδη, ἔθελ' ἐριζέμεναι. βασιλῆϊ
ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς
σκηπτοῦχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.

(//, I, vv. 277-279)

"ni tú, Pelida, quieras querellar frente a frente con un rey, puesto que jamás obtuvo honra semejante a la suya ningún rey que empuña cetro y a quien Zeus dio gloria".

Con un juego de palabras, casi iguales y con igual acepción, pero una, **κάρτερος**, "fuerte", en grado positivo, y la otra **φέρτερος**, "más fuerte", en grado comparativo, referidas a Aquiles y a Agamenón respectivamente y ambas colocadas en el 2º dáctilo, el anciano rey de los pilios intenta poner en su lugar a Aquiles.

εἰ δὲ σὺ κάρτερος ἔσσι, Θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ,
ἀλλ' ὅ γε φέρτερος ἔστιν, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει.

(//, I, vv. 280-281)

"y si tú eres fuerte, bien, una madre que es diosa te dio a luz, sin embargo él ciertamente es más poderoso, puesto que impera sobre más hombres".

Y retoma, después de cinco versos dirigidos a Aquiles,

el discurso interrumpido a Agamenón hasta completar cinco versos.

Como en el caso de Aquiles, al que se ha dirigido con su epíteto Πηλείδῃ, también se dirige a Agamenón con su epíteto en vocativo Ἄτρεΐδῃ. A él sigue una exhortación: "haz cesar tu cólera", σὺ δὲ παύε τεὸν μένος, reforzada por una súplica muy personal y sentida: "yo te ruego deponer la ira contra Aquiles"

...αὐτὰρ ἔγωγε
λίσσομ' Ἄχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον...
(//, I, vv. 283-284)

El yo está intensificado en griego con la partícula γε y resaltado, al final del verso, del mismo modo que lo está el verbo λίσσομαι "te ruego", al principio del verso siguiente.

Y paralelamente, como elogió y exaltó la figura de Agamenón al finalizar la alocución dirigida a Aquiles, ahora cierra la de Agamenón con la gran alabanza del Pelida:

... ὅς μέγα πᾶσιν
ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο.
(//. I, vv. 284-285)

"... el cual es entre todos los aqueos el gran antemural de la funesta guerra".

Tanto los sucesivos hipérbatos que alteran el orden y oscurecen el verso y medio final: μέγα separado de ἔρκος, πᾶσιν de Ἀχαιοῖσιν y πολέμοιο κακοῖο de, ἔρκος, como la ruptura del discurso de Agamenón señalan el rompimiento de un orden, de una armonía: de la justicia por parte de Agamenón y del respeto al orden jerárquico (del desacato, para decirlo en términos de moda) por parte de Aquiles.

El anciano Néstor intenta reparar el desequilibrio

producido. Da a cada uno de los héroes en conflicto lo que le corresponde: ensalza sus cualidades, con firmeza puntualiza sus errores y con sus consejos le marca la correcta conducta a seguir. Este esfuerzo por restablecer el orden quebrantado, el ardor por implantar la justicia y el respeto, constituyen la dulzura de su prédica. Ellos son la fuente de la que fluyen sus "palabras más dulce que la miel".

La alocución de Néstor como instrumento de expresión del ser-Néstor nos habla de un rey, anciano ya, que ha visto, según Homero, pasar dos generaciones de hombres y reina sobre la tercera, nos descubre un ser hábil en el hablar y en aplacar los ánimos alterados, un hombre sabio y experimentado que desea evitar los males que se derivan de la injusticia y del desacato a la autoridad instituida.

Como conclusión podemos decir que en los oradores las palabras (aisladas o en frases) tienen una función relevante. Sin embargo, en el discurso detractor de Aquiles, éstas son más descarnadas, injuriosas y violentas, por tanto más incisivas y desgarradoras. La simplicidad del ataque, breve y cortante, no le quita fuerza sino que le da más poder.

El discurso deliberativo de Néstor, en cambio, está sabiamente estructurado. Podríamos distinguir las cuatro partes que señala Aristóteles: proemio, prótesis, pistis y epílogo. Aparecen además numerosos recursos retóricos que tienden a apaciguar: palabras, exclamaciones, repeticiones, correlaciones, anáforas y un extenso relato (paradigma). Sin embargo, lo más importante de este mensaje radica en su significación: restablecer el orden quebrantado. De aquí surge el intento de convencer a los dos héroes para que depongan su actitud. Y este esfuerzo de Néstor por aplacar los ánimos y restablecer la armonía constituye su valor, su dulzura.

Notas

* Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Lingüística, que se realizó en Mendoza en 1993.

1 C. M. BOWRA. *Introducción a la literatura griega*. Madrid, Guadarrama, 1968, p. 81.

2 Carlos DISANDRO. *La poesía physica de Homero*. La Plata, ed. Hostería Volante, 1982, Cap. IV: El expresionismo del bestiario.

3 El discurso deliberativo es el de las asambleas, porque su objetivo es persuadir. La clasificación aparece en Heinrich LAUSBERG. *Manual de Retórica*. Madrid, Gredos, 1966.

LOS AUTORES LATINOS REFLEXIONAN SOBRE SU PROPIA LENGUA

*Laura López de Vega
Dolores H. Granados de Arena*

En este trabajo nos proponemos presentar una serie de reflexiones de autores latinos sobre su propia lengua para demostrar que esta inquietud que lleva a los lingüistas de hoy a poner la lengua como objeto de estudio es un asunto muy antiguo. La lengua ha sido un asunto preocupante para los autores antiguos que, intuitiva y rudimentariamente por cierto, han plasmado muchísimas observaciones sobre los distintos aspectos de la misma. Sin pretender ser exhaustivos en el tema, ofreceremos un *corpus* de testimonios del discurrir de los romanos sobre su lengua.

Los romanos reflexionaron sobre el valor de la herencia griega y reconocieron el papel de su literatura como modelo. Prueba de esto son las numerosísimas expresiones de autores latinos que se han mostrado orgullosos de ser continuadores de la literatura griega. Por ejemplo el poeta Horacio, en *Oda* III, 30 se vanagloria de "ser el primero en haber adaptado los versos eólicos a los metros itálicos"¹. Virgilio, en la *Egloga* IV invoca a las Musas sicilianas, lo que evidenció su filiación con la

poesía de Teócrito, nacido en Siracusa, Magna Grecia. Plauto y Terencio en sus prólogos o en sus didascalias resaltan sus conexiones con Menandro, Filemón o Dífilo.

Pero también los poetas latinos reconocen su propio valor. El mismo Horacio, en la misma *Oda* III, 30, comienza afirmando: "He concluido un monumento más duradero que el bronce"². Propertio que en *Elegía* IV, 1, 64, quiere que Umbría, patria del Calímaco romano (es decir él mismo) se enorgullezca con sus libros, pronostica acerca de la *Eneida*: "Nace no sé qué más grande que la *Ilíada*"³. El epitafio que la tradición quiere que Plauto haya escrito sobre él mismo, implica una reflexión seria sobre el valor de su comedia y su propio manejo de los chistes y los ritmos:

Ahora que Plauto ha alcanzado la muerte,
la Comedia está de luto, la escena está
desierta, luego la risa, los chistes, los
juegos y los innúmeros ritmos, todos han
llorado al mismo tiempo⁴.

Existe entonces un espíritu crítico, un espíritu de observación en los escritores romanos que hace que conviertan en objeto de contemplación sus propias capacidades e incapacidades. Lo importante es el esfuerzo que hicieron por merecer y superar en la medida de lo posible lo heredado, esfuerzo que podría resumirse en el verso: "Nuestros poetas no dejaron nada sin intentar"⁵.

Su espíritu crítico los lleva también a reflexionar sobre la lengua que hablan y con la que escriben. César en su obra *De Analogía*, que no ha llegado hasta nosotros, decía -según testimonio que nos trae Varrón- que, como existieron dos ciudades con el mismo nombre, Alba, una en el Lacio y otra cerca del lago Fucino, "los romanos quisieron hacer distinción entre los habitantes de una y otra ciudad: a unos los llamaron

Albani y a los otros Albenses⁶.

El profesor Soria nos decía en sus clases que "era preocupación de los romanos compararse; entre los autores latinos es común encontrar confrontaciones de sus propias costumbres con las de otros pueblos. Interesa sobre todo la comparación con los griegos. Ellos quieren igualarse a los griegos, pero sabiéndose diferentes y queriendo mantenerse diferentes. De aquí nace el espíritu de emulación, el fenómeno universal de que la cultura es una tarea compartida".

Esta confrontación o intención de compararse con los griegos se da también en la lengua. Quintiliano recomienda que al niño debe instruírsele desde el comienzo en la lengua griega. En *Institutiones Oratoriae* I, 1, 12, nos dice: "Prefiero que el niño comience desde la lengua griega porque la latina, que es de uso de la mayoría nos empapa, aunque no lo queramos y al mismo tiempo debe ser instruido antes en las letras griegas de donde fluyeron las nuestras"⁷.

Sin embargo marca también algunos reparos: "No querría, con todo, que esto se hiciera tan escrupulosamente que el niño hablara y aprendiera sólo el griego. En efecto, de aquí dimanaban muchísimos defectos, ya de pronunciación, corrompida por un acento extranjero, ya de vocabulario"⁸.

Hay de parte de Quintiliano un reconocimiento de la superioridad del griego, pero al mismo tiempo existe en él la certeza de que el latín tiene recursos suficientes para contrarrestar esa superioridad. En el Libro XII, 36 se plantea este desaffo: "No podemos ser tan delicados (como los griegos): seamos más vigorosos; somos vencidos por su sutileza: cobremos fuerza por el peso de las palabras; ellos tienen una propiedad más segura en la lengua: superémoslos por la riqueza"⁹.

Este asunto de la riqueza de la lengua preocupó seriamente a los escritores romanos. La opinión común era naturalmente que la lengua griega era más rica que la latina y

así lo dice Cicerón en *Tusculanas* II, 15, 35,: "Los griegos aquellos cuya lengua es más rica que la nuestra"¹⁰. Pero un poco más adelante añade Cicerón que la lengua griega tiene una sola palabra *ponos* para significar: 'trabajo' y 'dolor'. En cambio los romanos marcan la diferencia. Termina su comentario con aquello tan conocido de: "¡Oh Grecia, a veces tan escasa de palabras, aunque tienes la pretensión de poseer tantas! Una cosa es sufrir, otra cosa es trabajar".

El mismo autor en *De Finibus* I, 3, 10, dice también: "Me doy cuenta y frecuentemente he dicho que la lengua latina no sólo no es pobre, como generalmente se piensa, sino que es más rica que la lengua griega"¹¹. Esto mismo lo afirma en *De Finibus* III, 2, 5: "No nos vence la Grecia en abundancia de palabras sino por el contrario somos nosotros en esta parte superiores"¹².

Estas dos opiniones que parecen contradictorias (la de *Tusc.* II, 15, 35 y las del *De Finibus*) no nos parece que revelen falta de firmeza en las convicciones de Cicerón, ni un patriotismo exagerado sino que él aceptaba la superioridad de la lengua griega sólo cuando se trataba de transmitir actividades intelectuales superiores, es decir, filosofía.

En Lucrecio encontramos reiteradamente la idea de que la lengua es un obstáculo para él; le resulta insuficiente para exponer un tema filosófico denso. En el libro I del *De Rerum Natura* afirma: "No se me escapa que es difícil ilustrar con versos latinos los difíciles descubrimientos de los griegos, sobre todo porque en muchos casos hay que trabajar con términos nuevos a causa de la pobreza de la lengua y de la variedad de los temas"¹³.

En I, 830-832 repite la idea: "Examinemos ahora lo que los griegos llaman la *homoeomería* de Anaxágoras y que la pobreza de la lengua materna no nos permite darle nombre en nuestro idioma"¹⁴. Lo que él llama "*patrii sermonis egestas*" parece obsesionarlo. En III, 260-261 encontramos: "Sin

quererlo yo, me obstaculiza la pobreza de la lengua materna, pero sin embargo, como pueda abordar el tema, lo tocaré sumariamente"¹⁵.

También Séneca manifiesta esa conciencia de la pobreza de la lengua. En *Epístola* 58, 1-2 manifiesta: "Nunca he comprendido mejor que hoy cuán grande es la pobreza, más aún, la escasez de nuestro vocabulario. Hablando ocasionalmente de Platón, nos encontramos con innumerables conceptos que reclamaban un término preciso y no lo tenían; otros en cambio, habiéndolo tenido, lo habían perdido por descuido nuestro. ¿Pero quién soportaría el descuido en medio de la escasez?"¹⁶.

Hacemos la salvedad de que Lucrecio y Séneca, como antes Cicerón, se quejan de la pobreza de la lengua en el momento de abordar temas filosóficos, para los que los romanos tenían una natural inhibición por su mentalidad concreta y práctica. Sin embargo, Cicerón en *De Natura Deorum*, escrito hacia el 45 a. C., reconoce los progresos que se han conseguido en la lengua. "Gran número de personas muy conocedoras de las enseñanzas griegas no habían podido compartir sus conocimientos con sus conciudadanos porque desconfiaban de su posibilidad de expresar en latín las enseñanzas que habían recibido de los griegos y ciertamente en este aspecto creo que hemos hecho tales progresos que ni siguiera en la riqueza de vocabulario somos superados por los griegos"¹⁷.

Los tres autores, Lucrecio, Séneca y Cicerón se resisten a transcribir sin más el término griego que expresa el pensamiento filosófico. Más que hablar griego en latín, Cicerón ambiciona en latín el equivalente de lo que le ofrece el griego. "Intentaré (me esforzaré por) hablar en latín"¹⁸. Para Séneca "el concepto filosófico a expresar debe ser designado por una palabra que tenga el valor y no el aspecto del griego"¹⁹.

Es evidente que hay una gran carencia de sustantivos

abstractos requeridos por la filosofía, explicable por el fondo rural de la lengua latina y la tendencia a la practicidad del carácter de los romanos. Es precisamente la conciencia de esa carencia, que -como dice Marouzeau- sólo podía ser sentida a partir de un cierto nivel de emancipación intelectual, lo que lleva a los autores a esforzarse por formarlos. Cicerón en *De Finibus* reclama con insistencia el derecho a los neologismos: "... si se concedió a los griegos... y fue lícito a los hombres doctos, cuando trataban de cosas no trilladas, usar de palabras insólitas, ¿cuánto más se nos debe conceder a nosotros que ahora por primera vez nos atrevemos a tocarlas?"²⁰.

Cicerón mantuvo siempre un respeto escrupuloso para el latín. Cuando se decide a crear un término nuevo, procede de a poco, por aproximaciones sucesivas, y a veces recurriendo a perífrasis. Para lograr un equivalente del *pathos* griego, ensaya en *Brutus* XXIV, 93 *motusque omnis animi*: "todo movimiento del espíritu"; en *Tusculanas* IV, 4, 10 *quae Graeci pathē vocant, nobis perturbationes appellari magis quam morbos placet*: "lo que los griegos llaman *pathē* a nosotros nos complace que sean llamadas pasiones más que enfermedades". En *De Officiis* I, 27 dice: *omnis sedatio perturbationum animi*: "todo apaciguamiento de las pasiones del espíritu". Duda siempre de la propiedad del abstracto logrado con el sufijo *-itudo* y vacila entre *beatitudo* y *beatitas* "ya que ambas suenan fuerte, pero hemos de suavizar las palabras con el uso", dice en *De Natura Deorum* I, 34, 95. Busca la diferencia entre *anxietas* y *angor* (*Tusculanas* IV, XII, 27) y nunca parece conforme. Algunas de sus cartas a Ático son también escenario de discusiones sobre la acepción de la palabra de la que intenta un equivalente.

Las mismas inquietudes aparecen en Séneca, a pesar de lo cual es indiscutible que contribuyeron al enriquecimiento de la lengua filosófica. Es Cicerón quien ocupa el primer lugar en este enriquecimiento y él mismo lo considera así, de acuerdo

con el texto de *Brutus* LXXII, 253, en el cual pone en boca de uno de los interlocutores, Ático, el juicio de César sobre la labor de Cicerón: "tú has sido casi el primero y el descubridor de la abundancia (de la lengua)"²¹.

Jules Marouzeau en *Algunos aspectos de la formación del latín literario*, al analizar el paso de la indigencia original de la lengua, de la *patrii sermonis egestas* de la que se queja Lucrecio, a la *copia dicendi* de los autores clásicos, señala que, además de considerar factores de enriquecimiento exteriores como la influencia griega y la acción de la elocuencia asiática, no se debe pasar por alto lo que los latinos encontraron en su propia tradición, esto es, la riqueza de expresión en la lengua religiosa y jurídica. En la primera, las fórmulas de plegarias y de invocación forman una fraseología riquísima que se introduce en la literatura, en particular en los grandes géneros y de la que muy a menudo echan mano los oradores. La lengua jurídica, por la preocupación de distinguir, de analizar, de examinar, de probar, de aclarar, multiplica los términos, distingue los sentidos, matiza la expresión, busca la propiedad de las palabras. Y lo señala Quintiliano cuando en V, 14, 34 de sus *Instituciones* afirma: "... los jurisconsultos, cuyo mayor trabajo está alrededor de la propiedad de las palabras"²².

En algún momento, los escritores latinos hacen apreciaciones acerca de la pronunciación, aportando verdaderos testimonios para el conocimiento de la misma. Cicerón habla del juicio inapelable del oído en la correcta pronunciación cuando afirma en *Orator*, 150: "Aunque las sentencias sean agradables y fuertes, si se expresan con palabras desaliñadas, ofenderán los oídos, cuyo juicio es el más exigente. Y esto en verdad la lengua latina lo tiene en cuenta a tal punto que nadie hay tan rústico que no quiera unir los vocablos"²³. Con *coniungere vocales* Cicerón expresa de manera insuficiente, con una expresión única, diferentes hechos: sinalefa, sinéresis y contracción.

Quintiliano, por otra parte, llama la atención sobre los finales de palabra en latín y los compara con el griego al que considera más eufónico²⁴: "Nosotros cerramos (las palabras) con aquella letra *m*, casi mugiente, en la que ninguna palabra remata en griego; por el contrario ellos colocan en ese lugar, sobre todo la agradable *ny* tintineante por decirlo así, la cual entre nosotros es rarísima en las terminaciones". Cicerón insiste en aquello que suena mal al oído, verdadero juez en la elección de las palabras. En *Orator*, 163, cita un verso de autor desconocido: *finis frugifera et efferta arva Asia tenet* y lo califica como "verso viciado por una letra muy áspera": *versus inquinatus insuavissima littera*. La letra de desagradable sonido sería la *f*, con la que el autor ha buscado una aliteración que resultaba poco eufónica al oído de los romanos, según el juicio de Cicerón.

También Quintiliano habla del sonido desagradable de la *f*, cuyo modo de articulación describe de muy rudimentaria manera: "Pues también aquella letra *f*, que es la sexta de las nuestras, debe ser pronunciada por un sonido que no es propio de la voz humana o mejor dicho no tiene nada de ella, entre los intersticios de los dientes, cuando está seguida de una vocal en cierto modo se quiebra (pierde fuerza) y cada vez que choca con alguna de las consonantes, se vuelve mucho más áspera"²⁵.

La tendencia a simplificar en una las dos vocales del diptongo era vista como un rasgo de rusticidad en la pronunciación. Lo atestigua Varrón en *De Lingua Latina* V, 97 cuando dice que en el campo o en la provincia la gente llama a los cabritos *hedi*, *non haedi* como en Roma. La anécdota que nos trae Suetonio en *Vida de los doce Césares* sobre el emperador Vespasiano, que pronunciaba *plostrum* en lugar de *plaustrum* demuestra que la tendencia a la simplificación del diptongo había penetrado en la pronunciación de la ciudad. Es un purista de la lengua el que se permite el atrevimiento de

corregir, en un banquete, la pronunciación del emperador. La anécdota termina en que Vespasiano se encuentra al día siguiente con el que se había atrevido a corregirle la plana, que se llamaba *Florus*, nombre con una *o* auténtica y lo saluda diciendo *salve Flaure*.

En el *De Oratore* III, 12, 42-45, Cicerón hace numerosas reflexiones sobre la pronunciación de la urbe, que se consideraba la mejor y la más digna de ser imitada: "... pero yo me refiero a la perfecta pronunciación... que así como entre los griegos es propia de los áticos, en la lengua latina es propia sobre todo de esta ciudad"²⁶.

Se refiere a continuación a la pureza de la lengua que se preserva en la ciudad y hace una curiosa referencia a que las mujeres son más conservadoras en el uso de la lengua: "Teniendo pues los romanos de la ciudad una pronunciación suya, en la cual nada que ofenda, nada que desagrade, nada que suene o huela a extraño y anticuado pueda admitirse, imitémosla y no sólo huyamos de la rústica aspereza sino de las innovaciones extranjeras". "Cuando oigo a mi suegra Lelia (porque las mujeres conservan mejor la tradición antigua y como oyen y hablan a poca gente, retienen siempre lo primero que oyeron, me parece oír a Plauto o a Nevio; su pronunciación es recta y sencilla, sin rastro de ostentación o imitación..."²⁷.

Los romanos reflexionaron también sobre el valor de los arcaísmos: *pervetusta verba o prisca vocabula* los llamaban. Tito Livio dice en *Ab urbe condita* 43, 13, 12: "Por lo demás también a mí que escribo hechos, no sé de qué manera la antigüedad vuelve mi espíritu antiguo"²⁸.

Tal vez por eso, cuando describe los orígenes legendarios de Roma usa arcaísmos con prodigalidad, siendo él un autor clásico. Se esfuerza por conferir dignidad y un aire de distancia con respecto a su época mediante el uso de formas arcaicas.

Cicerón en *De Oratore* III, 201 cita el uso de arcaísmos

entre los tres medios a los que debe recurrir el orador en lo que concierne a palabras tomadas aisladamente: "en palabras aisladas... que usemos con frecuencia palabras tomadas metafóricamente, que a veces usemos palabras creadas (neologismos), que raramente usemos palabras arcaicas"²⁹.

Ya en *De Oratore* III, 193 ha adelantado que en general el empleo de palabras arcaicas está permitido a los poetas más libremente que a los demás. El lirismo en su búsqueda sutil de expresión poética hace también alianzas con los arcaísmos que, como los nombres geográficos de países lejanos, tienen un sonido especial.

Los escritores romanos saben cuándo hacer uso de los arcaísmos. En Virgilio casi siempre aparecen dictados por el tema: en los discursos de Júpiter es el contexto majestuoso el que los avala. También en el libro VI de la *Eneida* cuando Eneas llega a la laguna Estigia, la Sibila habla dentro de un halo arcaico. Los arcaísmos aparecen en lugares apropiados para armonizar con el tema. Cicerón, por su parte, en *De Senectute* se permite un vocabulario filosófico-moral con expresiones arcaicas propias del viejo Catón que es el personaje principal. El mismo Catón usó en su obra arcaísmos como un recurso deliberado para proporcionar dignidad y solemnidad a su estilo, lo que revela reflexión sobre su propio uso de la lengua que se comprueba perfectamente cuando discute sobre la diferencia de sentido entre *festinare* y *properare* o distingue *falsarius* de *mendax* (*Origines* 11).

También buscan conscientemente el colorido arcaico los poetas que tienen en alta estima la poesía de Enio, por ejemplo Lucrecio, que usa genitivos de la primera declinación en *ai*; que dice *arbos* por *arbor*, que usa infinitivos pasivos en *ier*, etc.

A la inversa los *poetae novi* rechazan los arcaísmos y los consideran contrarios a la *elegantia* y la *urbanitas*, pero los admiten como tradición poética.

En resumen las palabras arcaicas tienen que dar su

lugar a las nuevas porque, como dice Horacio en la *Epístola a los Pisones*: "Como los bosques cambian de hojas de acuerdo con los años que declinan, y las primeras caen, así se extingue la etapa antigua de las palabras y florecen a la manera de las jóvenes, las nacidas hace poco y cobran vigor"³⁰.

Hemos visto antes por el testimonio de Cicerón que se considera la lengua de la urbe como la más pura y correcta. El término *urbanitas*, aplicado a la lengua es definido por Varrón en *De Lingua Latina* I, 1 como *incorrupta loquendi observatio secundum Romanam linguam*: "la observación pura del hablar según la lengua de Roma", y por Quintiliano de esta manera: "Pues se llama urbanidad, con la que creo significar una lengua que, ya por las palabras, por la pronunciación, por la propiedad, lleva cierto sabor propio de la ciudad y una velada erudición sacada de la conversación de la gente culta, a la cual urbanidad es contraria la rusticidad"³¹. Más adelante agrega aquello tan conocido: "Según mi opinión la urbanidad es aquélla en la que nada malsonante, nada agreste, nada grosero, nada extraño ni por el sentido, ni por las palabras, ni por el gesto o el ademán pueda descubrirse"³².

Uno de los personajes de Plauto, curiosamente, destaca que la facilidad de palabra es privilegio de los habitantes de la ciudad. En *Truculentus* 682 nos dice: "*postquam in urbem crebro commeo, dicax sum*": "Luego que llego a la ciudad, con frecuencia me vuelvo hablador".

La idea de que Roma, a medida que afirma su expansión atrae a gentes de las provincias que traen consigo sus particularidades dialectales y, por consiguiente, deterioran la lengua urbana, la expresa Cicerón en *Brutus*, 75, 258: "Pero entonces casi todos los que no habían vivido fuera de Roma ni los había corrompido ninguna tosquedad doméstica, hablaban correctamente. Pero el tiempo deterioró esta calidad, no sólo en Roma sino también en Grecia. En efecto vinieron a Atenas y a esta ciudad desde diversos lugares muchos que hablaban

mal"³³.

Los escritores reflexionan también sobre la importancia de la propiedad del lenguaje. A este respecto dice Cicerón en *De Oratore*: "Por lo tanto, usamos de las palabras que son propias, el nombre verdadero de las cosas, por así decir, nacidas casi con las cosas mismas... Es mérito del orador en el uso de las palabras propias que huya de las triviales y desusadas y se valga de términos elegidos y claros"³⁴.

Quintiliano, por su parte, dice que el hecho de no encontrar en ocasiones la palabra propia, justa, lleva a cierto abuso de lo que los griegos llaman *catacresis*, uso de palabras en sentido figurado: "Muchas cosas no tienen un término propio en griego y en latín". En efecto, a la acción de arrojar un dardo (*iaculum*) se llama *iaculari*; la de arrojar una pelota o una estaca carece de denominación asignada y, como es manifiesto qué es *lapidare* (arrojar piedras), así la acción de arrojar terrones de tierra o pedazos de tejas no tiene nombre. De aquí que el abuso que se denomina *catacresis* sea necesario"³⁵.

Quintiliano se refiere también al uso de los homónimos, cuya intelección puede no resultar clara: "... deben ser evitadas aquellas palabras que se llaman homónimas, por ejemplo *taurus* que, si no se explica, no se entenderá si es el animal, o un monte (en Licia) o una constelación, o un nombre de persona, o la raíz de un árbol"³⁶. En todos los casos, la guía para hablar buen latín era el uso, que como dice Horacio en la *Epístola a los Pisones*, "es el árbitro, el juez y la norma suprema del hablar"³⁷.

Querríamos terminar estos testimonios con la valoración de la facultad del lenguaje conferida al hombre que hace Cicerón en *De Natura Deorum*: "y ahora, la reina de las artes, la facultad del lenguaje, qué gloriosa y divina es: en primer lugar nos capacita para aprender lo que no sabemos y para enseñar a otros lo que conocemos; en segundo lugar, con ella exhortamos y persuadimos, con ella consolamos a los afligidos,

con ella apartamos del temor a los que tienen miedo, con ella ponemos freno a la pasión y aplacamos la concupiscencia y la ira; la facultad de la palabra es la que nos ha unido con los lazos de la justicia, de la ley y de la ciudad; nos ha apartado del salvajismo y la barbarie"³⁸.

Notas

* Este trabajo fue presentado en el Congreso Nacional de Lingüística. Mendoza. 1993.

1 HORACIO. *Odas* III, 30, 10... 13-14: *Dicar.../ princeps Aeolium carmen ad Italos/deduxisse modos...*

2 HORACIO. *Odas* III, 30,1: *Exegi monumentum aere perennius.*

3 PROPERCIO. *Elegías*, II, 34,66: *Nescio quid maius nascitur Iliade.*

4 *Potsquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget scaena est deserta, dein Risus Ludus locusque et Numeri simul omnes conlacrimarunt.*

5 HORACIO. *Epistola ad Pisones*, 285: *Nil intemptatum nostri liquere poetae.*

6 CAESAR. *Analogia: Volentes Romani discretionem facere, istos Albanos dixerunt, illos Albenses.*

7 QUINTILIANO. *Institutiones Oratoriae* I, 1, 12: *A sermone Graeco puerum incipere malo, quia Latinum, qui pluribus in usu est, vel nobis nolentibus perbibet, simul quia disciplinis quoque Graecis prius instituendus est, unde et nostrae fluxerunt.*

8 QUINTILIANO. *Op. Cit.* I, 1, 13: *Non tamen hoc adeo superstitiose fieri velim, ut diu, tantum Graece loquatur aut discat... Hoc enim accidunt et oris plurima vitia in peregrinum sonum corrupti et sermonis.*

9 QUINTILIANO. *Op. Cit.* XII, 36: *Non possumus esse tam graciles: simus fortiores. Subtilitate vincimur: valeamus pondere. Proprietas penes illos est certior: copia vincamus.*

10 CICERÓN. *Tusculanas* II, 15, 35: *Graeci illi, quorum copiosior est lingua quam nostra: ... O verborum inops, interdum, quibus abundare te semper putas, Graecis! Aliud, inquam, est dolere, aliud laborare.*

11 CICERÓN. *De Finibus* I, 3, 10: *Sentio et saepe disserui, Latinam linguam non modo non inopem, ut vulgo putarent, sed locupletiozem etiam esse quam Graecam...*

12 CICERÓN. *De Finibus* III, 2, 5: *... nos non modo non vinci a Graecis verborum copia sed esse in ea etiam superiores.*

13 LUCRECIO. *De Rerum Natura* I, 136-139: *Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta/difficile inlustrare Latinis versibus esse,/multa novis verbis praesertim cum sit agendum/propter egestatem linguae et rerum novitatem.*

14 LUCRECIO. *Op. Cit.* I, 830, 832: *Nunc et Anaxagorae scrutemur homoeomeriam/quam Grai memorant nec nostra dicere lingua/concedit nobis patrii sermonis egestas.*

15 LUCRECIO. *Op. Cit.* III, 260-261: *abstrahit invitum patrii sermonis egestas/sed tamen, ut potero summatim attingere, tangam.*

16 SENECA. *Epíst. a Lucilio* LVIII, 1-2: *Quanta verborum nobis paupertas, immo egestas sit, numquam magis quam hodierno die intellexi. Mille res inciderunt, cum forte de Platone loqueremur, quae nomina desiderarent nec haberent, quaedam vero, quae cum habuissent, fastidio nostro perdidissent. Quis autem ferat in egestate fastidium?*

17 CICERÓN, *De Natura Deorum* I, 3, 8: *Complures enim Graecis institutionibus eruditi ea quae didicerant cum civibus suis communicare non poterant, quod illa quae a Graecis accepissent Latine dici posse diffiderent: quo in genere tantum profecisse videmur ut a Graecis ne verborum quidem copia vinceremur.*

18 CICERÓN. *Tusculanas*. I, 8, 15: *Enitar ut Latine loquar:*

19 SENECA. *De Tranquillitate animi* II, 3: *... res ipsa de qua agitur aliquo signanda nomine est, quod appellationis Graece vim debet habere, non faciem.*

20 CICERÓN. *De Finibus* III, 2,4-5: *Quod si in ea lingua... concessum est ut doctissimi homines de rebus non pervagatis inusitatis verbis uterentur, quanto id nobis magis est concedendum qui ea nunc primum audemus attingere?*

21 CICERÓN. *Brutus* LXXII, 253: *te paene principem copiae atque inventorem.*

22 QUINTILIANO. *Op. Cit.* V, 14, 34: *... iurisconsulti quorum summus circa verborum proprietatem labor est...*

23 CICERÓN. *Orator*, 150: *Quamvis enim suaves gravesque sententiae, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendent aures, quarum est iudicium superbissimum. Quod quidem Latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit quin vocales nolit coniungere.*

24 QUINTILIANO, *Op. Cit.* XII, 31: *Nos illa quasi mugiente in littera claudimus, in quam nullum Graece verbum cadit; at illi ne iucundam et in fine praecipue quasi tinnientem illius loco ponunt, quae est apud nos rarissima in clausulis.*

25 QUINTILIANO. *Op. Cit.* XII, 10, 29: *Nam et illa, quae est sexta nostrarum, paene non humana voce vel omnino non voce potius inter discrimina dentium efflata est; quae, etiam cum vocalem proxima accipit, quassa quodammodo, utique quotiens aliquam consonantium frangit... multi fit horridior.*

26 CICERÓN. *De Oratore* III, 42: *Sed hanc dico suavitatem ... quae quidem ut apud Graecos Atticorum, sic in Latino sermone huius est urbis maxime propria.*

27 CICERÓN. *De Oratore* III, 44-45: *Quare cum sit quaedam certa vox Romani generis urbisque propria, in qua nihil offendi, nihil displicere, nihil animadverti possit, nihil sonare aut olere peregrinum, hanc sequamur, neque solum rusticum asperitatem sed etiam peregrinam insolentiam fugere discamus. Equidem cum audio socrum meam Laeliam --facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conservant, quod multorum sermonis expertes ea tenent semper quae prima didicerunt- sed eam sic audio, ut Plautum mihi aut Naevium videar audire; sono ipso vocis ita recto et simplici est, ut nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur...*

28 TITO LIVIO. *Ab urbe condita* 43, 13, 12: *Ceterum et mihi vetustas res scribenti nescio quo pacto antiquus fit animus.*

29 CICERÓN. *De Oratore* III, 201: *... in singulis verbis ut tralatis utamur frequenter interdumque factis, raro autem etiam pervetustis.*

30 HORACIO. *Epist. Ad Pis.* 60-62: *Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.*

31 QUINTILIANO. *Op. Cit.* VI, 3, 17: *Nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari video sermonem praeferentem in verbis et sono et usu proprium quendam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem... cui contraria sit rusticitas.*

32 QUINTILIANO. *Op. Cit.* VI, 3, 107. *Nam meo quidem iudicio illa est urbanitas, in qua nihil absonum, nihil agreste, nihil inconditum, nihil peregrinum neque sensu neque verbis neque ore gestive posse deprehendi.*

33 CICERÓN. *Brutus* 75, 258: *Sed omnes tum fere, qui nec extra urbem hanc vixerant neque eos aliqua barbaries domestica infuscaverat, recte loquebantur. Sed hanc certe rem deteriore[m] vetustas fecit et Romae et in Graecia. Confluxerunt enim et Athenas et in hanc urbem multi inquinat[e] loquentes ex diversis locis.*

34 CICERÓN. *De Oratore*, III, 149, 150: *Ergo utimur verbis quae propria sunt et certa quasi vocabula rerum, paene una nata cum rebus ipsis... In propriis est verbis laus oratoris, ut abiecta et obseleta fugiat, lectisque atque illustribus utatur...*

35 QUINTILIANO. *Op. Cit.* VIII, 2, 4-5. *Multa sunt et Graece et Latine non denominata. Nam et, qui iaculum emittit, iaculari dicitur, qui pilam aut sudem, appellatione privatim sibi adsignata caret; et ut lapidare quid sit, manifestum est, ita glebarum testarumque iactus, non habet nomen. Unde abusio, quae catajresis dicitur, necessaria.*

36 QUINTILIANO. *Op. Cit.* VII, II, 13: *... vitanda sunt ea verba quae homonyma vocantur ut taurus animal sit an mons an signum in coelo an nomen hominis an radix arboris nisi distinctum, non intelligetur.*

37 HORACIO. *Epist. Ad Pis.* 71-72: *usus /quem p[ro]p[ri]os arbitrium est et ius et norma loquendi.*

38 CICERÓN. *De Natura Deorum* II, 148: *Iam vero domina rerum..., eloquendi vis, quam est praeclara quamque divina! quae primum efficit ut et ea quae ignoramus discere et ea quae scimus alios docere possimus; deinde hac cohortamur, hac persuademus, hac consolamur afflictos, hac deducimus perterritos a timore, hac gestientes comprimimus, hac cupiditates iracundiasque restinguimus, haec nos iuris legum urbium societate devinxit, haec a vita inmani et fera segregavit.*

LA MUERTE EN LA GRECIA CLÁSICA

*Manuel Maita Astudillo**

Cuando apartamos la mirada de nuestra realidad y la dirigimos a la ancestral cultura egipcia, vemos sus majestuosas pirámides, soñamos con desfilas por los decorados pasillos de las tumbas reales, nos quedamos sin aliento ante las máscaras mortuorias y los sarcófagos; cuando pensamos en los etruscos, no cesamos de preguntarnos la razón de la fascinación que causa en nosotros la sonrisa de los esposos difuntos; en ambas culturas la idea de la muerte se nos presenta claramente, pero cuando echamos una ojeada a la vida de los antiguos griegos nos encontramos con un pueblo cuyos logros artísticos e intelectuales están orientados a la exaltación de los principios vitales del hombre, a la glorificación de la belleza y los goces supremos que da la vida. Con un espíritu racional apegado a las nociones vitales como el de los helenos pareciera que la muerte no hubiera significado mucho para ellos; por ello es que en este trabajo nos proponemos reflexionar sobre la manera en que los griegos del período clásico -y hemos escogido este período no sólo porque en éste la cultura griega alcanzó su cenit, sino porque en él se aprecia mejor que en otros la fusión de elementos de épocas y orígenes diversos- se enfrentaron a la

muerte, la realidad que siempre ha estado presente en la vida humana y que por lo tanto no pudo ser ignorada por una civilización que nos legó realizaciones brillantes. Al profundizar en la idea que los griegos tenían acerca de la muerte, nos asaltan incógnitas como la de si ¿los griegos reafirmaron su vitalidad con las ideas y representaciones de la muerte?, ¿significaba la muerte la culminación de un ciclo vital o sólo un trance hacia una nueva vida?; si la muerte era la puerta a otra existencia, ¿cómo sería ésta?, ¿acaso el consciente del individuo sobrevivía o sólo se trataba de una sombra sin capacidad de razonar?, ¿las representaciones de asuntos cotidianos en objetos consagrados al culto funerario reflejaban cotidianidad de la muerte o constituyeron un mecanismo de negación de ésta?, ¿qué función cumplieron dentro de la sociedad los cuidados a los que se sometía el cuerpo del difunto?, y así una serie de interrogantes más acerca de lo que pensaban y sentían los griegos en relación a la muerte, a los que nos enfrentamos por medio del análisis de los restos materiales y fuentes literarias que han llegado hasta nosotros. He aquí algunos resultados:

"Ya está oscureciendo y se acerca una comitiva al Cerámico, a lo lejos se oyen los cantos melancólicos acompañados por el *aulós*, también se escuchan los gritos desgarradores de las plañideras contratadas para la ocasión. Ya la procesión se va aproximando, a la cabeza va una doncella que porta un *lékythos* de fina hechura, de cuello muy alto, de color negro y en cuyo fondo blanco se ve al difunto Melos retratado en la flor de la vida, cazando aves silvestres en compañía de su fiel perro Argos. Siguen en el cortejo los músicos de tonadas tristes y las plañideras, más atrás sobre una carretilla descansa el cuerpo del amado por todos; ya se cumple el tercer día desde que su alma escapó por entre sus labios, ya su viuda y sus deudos lo lavaron con aguas

perfumadas y envolvieron su cuerpo sin vida con finas piezas de lienzo níveo como los brazos de la inmortal consorte del Tonante; sobre su cabeza colocaron una agraciada corona de flores, y en su boca lleva el *óbolo* que debe entregar al anciano Caronte una vez que cruce los ríos infernales, también lleva consigo una torta endulzada con miel para frenar la furia del cruel Cerbero. Hoy Melos en su despedida de este mundo está radiante, sus deudos van junto a él, le siguen los amigos que fieles a sus juramentos no dudan en acompañarlo hasta su última morada. Una vez en el lugar escogido, la negra comitiva deposita el cuerpo de Melos en la entraña de la divina Gea. Sobre el sitio una bella estela recordará a los transeúntes la gloria del personaje allí enterrado. Dentro de tres días los dolientes traerán tortas, leche y vinos, y luego al día noveno, y al cumplirse un mes. Después Melos será recordado todos los años en el aniversario de su deceso y en ocasión de las *Anthesterias*. Su viuda y sus deudos abandonarán los ropajes oscuros y se dejarán crecer los cabellos, y así la vida seguirá siendo como antes".

Este entierro descrito no corresponde por supuesto al de un ciudadano pobre, pero refleja los aspectos más comunes de la ceremonia fúnebre en la que se mezclan elementos novedosos con otros más antiguos fijados por la tradición, lo que permite apreciar que un culto tan complejo no pudo haber tenido tanta difusión en una cultura que se hubiera caracterizado por ignorar la realidad de la muerte. El ritual funerario del lavatorio y arreglo del cuerpo del difunto, no con las mejores galas pero sí con atuendos que evidencien su purificación, sugieren la existencia de otra dimensión espacial a la que el difunto se dirige, y que presenta una significación importantísima dada la pureza que debe transmitir desde su llegada. Ese 'más allá' presenta varias formas; la más conocida es la difundida por los poemas homéricos y recalca

por los poetas líricos: el hombre al morir, deja escapar su espíritu por la boca y éste se dirige a las profundidades del Hades, allí será juzgado por los jueces Minos, Radamantis, Éaco y Triptólemo, permanecerá en ese reino como una sombra y únicamente recobrará la conciencia cuando beba la sangre de un animal sacrificado para tal fin. Con semejante esperanza no es raro que Homero afirme:

"... tal es la suerte de los mortales, cuando han muerto; ni a las carnes ni a los huesos sostienen los tendones, la fuerza violenta del fuego brillante los destruye, tan pronto como el aliento los blancos huesos abandona, y el alma, como un sueño, emprende el vuelo y revolotea"¹.

El panorama del Hades se ve aún más ennegrecido por los castigos de los que actuaron contra los dioses; pero no hay muestra más pesimista de lo que es el reino de los muertos que las palabras de Aquiles a Ulises:

"... preferiría ser labrador y servir a otro, aunque fuera un hombre indigente y que tuviera pocos recursos, a reinar sobre los muertos"².

Evidentemente una idea de la muerte tan pesimista favorecía la exaltación de los goces de la vida, pero además debía de mantener en zozobra al griego común debido a que de acuerdo con Arquíloco y con Simónides:

"nadie es inmune a la muerte"³,

por lo tanto la presencia de la realidad mortuoria se hace evidente en la cotidianidad griega, y mientras más se elevaban como ideales aquellas reflexiones referentes a la vida, más se

temían las referentes a la muerte.

El cortejo fúnebre descrito anteriormente contaba con músicos que entonaban melodías tristes que recordaban los célebres cantos de Orfeo, el uso del *aulós* para acompañar estos cánticos se justifica por los lúgubres sonidos emitidos por el instrumento. El vestido negro que se usaba es común en muchas culturas y expresaba la relación del deudo con los dioses subterráneos en cuyas moradas jamás penetra la luz. El cortarse el cabello implicaba la comunión de un elemento vital con el difunto en trance hacia un nueva dimensión. Aquiles sentó el precedente con Patroclo, y así la tradición fomentaría estas prácticas y otras como la de introducir una moneda en la boca del fallecido para que éste pagara los servicios del barquero infernal, y la de enterrar las armas junto a su dueño. Si bien Solón proscribió la suntuosidad en las ceremonias fúnebres, prontamente se popularizaron, precisamente por la difusión que el culto a los muertos tuvo durante la época clásica, en la que la antigua idea de la vida en el más allá se mantuvo pero con algunas significativas variantes que disminuyeron la pesada carga que la muerte significaba para el griego.

La difusión de cultos foráneos en el Ática favoreció el cambio de las concepciones que sobre la muerte se habían tenido. La aparición del orfismo, de origen tracio, y las prácticas de los misterios eleusinos asociadas al culto a Dionisos, eliminaron gran parte del pesimismo del culto a los muertos al ofrecer la posibilidad de gozar de bondades aun después de la vida. Este cambio consistía en proponer el abandono de la idea de una muerte que conllevaba una existencia gris y sombría en el Hades, por una nueva concepción en la que aquellos hombres justos e iniciados en los misterios gozarían de una permanencia plácida junto a sus iguales una vez traspasado el umbral de la muerte. Como se puede apreciar, la creencia en la vida de ultratumba aún se

mantiene pero ésta es diferente, ya que se le infundió cierto optimismo al eliminarse los espectros terribles del reino de los muertos, por la implantación de virtudes como la justicia y la equidad como reguladores de la vida ultraterrena. Un nuevo elemento vinculaba directamente al hombre vivo con el que muere: la iniciación en los misterios. Esta práctica tan sagrada para los griegos implicaba la participación del iniciado en los principios vitales ocultos de la naturaleza y, por lo tanto, la experimentación de estas manifestaciones supraterráneas preparaba al iniciado para aceptar la muerte como la liberadora de su prisión corpórea y material y que le abría las puertas para el disfrute de las verdades divinas.

Otras teorías sobre la vida después de la muerte nacieron de las reflexiones de insignes filósofos y poetas que de alguna forma lograron influir en el modo de pensar del resto de la población.

Tales de Mileto, Anaximandro y Anaxímenes coincidieron en afirmar la inmortalidad de la esencia del universo y de la inmortalidad misma. La tesis de la inmortalidad sería defendida con la de la reencarnación continua:

"A la muerte le sigue un renacer. No hay fin absoluto. Cuando se muere se deja de ser algo para renacer en otra cosa"⁴.

Pero fue Pitágoras quien defendió más que nadie la idea de la metempsicosis o trasmigración de las almas; para él las almas son *dáimones* inmortales que cayendo de las moradas divinas, sufren la prisión corporal, con la muerte se purifican en el Hades y vuelven a ascender a los cielos para reencarnar en cualquier ser vivo.

Demócrito, baluarte de la teoría atomista, considera al hombre como formado por partículas atómicas, y la vida se hace presente en él sólo porque constantemente absorbe

partículas anímicas que se encuentran esparcidas en el aire; cuando el hombre muere, las partículas que forman su alma vuelven al aire, por lo tanto el alma humana es inmortal en cuanto que participa de la esencia universal, pero sus manifestaciones individuales desaparecen con la muerte. Todas estas ideas filosóficas, algunas más oscuras que otras, si bien es difícil que fuesen asimiladas por la gran mayoría de los griegos, tuvieron en cambio una amplia difusión en los círculos aristocráticos e intelectuales, de modo que algunos de ellos haciendo algunas variaciones a las teorías originales para volverlas más asequibles, contribuyeron a la difusión de éstas: Píndaro mezcla en sus poemas ideas homéricas y trasmigración de las almas; Sófocles presenta a un Edipo premiado con la inmortalidad; Eurípides toma parte de las ideas de Demócrito al considerar que el alma humana participa de la conciencia inmortal al incorporarse al éter inmortal; y, como ellos, otros tantos artistas como Polignoto y Aristófanes, que le refrescaban a la audiencia helena las cosas que se dicen sobre la muerte y los muertos.

El mismo Platón en sus primeras obras se consideraba desconocedor de la suerte de los difuntos, pero más adelante aceptaría la tesis de la trasmigración de las almas: el alma para lograr purificarse debe cumplir con varias existencias en la tierra durante un lapso de mil años, para librarse del yugo material y entrar en comunión con lo puro y eterno⁵. Para Platón el alma es inmortal dado que los males que le son propios y contrarios como la injusticia, la intemperancia, la cobardía y la ignorancia no pueden destruirla. Platón está en contra además de la tradición homérico-hesíodica que pinta al Hades como un lugar de horrores supremos; para este pensador el Hades es el sitio en el que se juzgan las acciones de los hombres y por lo tanto aquellos que han sabido llevar sus vidas por el camino de la rectitud y la justicia no tienen nada que temer en su paso al otro mundo.

Pero no siempre la muerte era un fin odioso a los hombres, ya que no había gloria mayor en la antigua Grecia que el morir por la *pólis*. El culto a los héroes de orígenes muy remotos seguía vigente en el período clásico; las palabras de Hesfodo que consideraba a los héroes como *dáimones* terrestres que apartaban los males y velaban por la conservación de la vida humana, se mantuvieron presentes en la mentalidad griega por mucho tiempo, como lo revela el siguiente epitafio:

"Por el esforzado Agatón, que murió en Abdera, toda esta ciudad lloró en su pira"⁶,

o este otro:

"Extranjero, anuncia a los lacedemonios que aquí yacemos por obedecer a sus palabras"⁷.

El historiador Tucídides señala como "la muerte más hermosa"⁸ aquella que sobreviene en la lucha por defender a la *pólis* de sus enemigos. A los caídos en batalla, tal como nos lo hace saber el historiador, se les ofrecía un funeral colectivo, en el que desfilaban tantos ataúdes como tribus hubiera en la *pólis*. Luego se cumplía con todos los ritos funerarios y se escogía un personaje público para hacer la oración y el elogio a los muertos. Después del entierro se celebraba el banquete fúnebre como era costumbre y se realizaban los juegos agonales; estas celebraciones servían para asegurarse los buenos augurios de los difuntos y permitir el normal desenvolvimiento de la vida diaria. La *pólis* se encargaba además del cuidado y educación de los que hubieran quedado huérfanos por la guerra.

Pese a todos los cuidados que se tenían para cumplir a cabalidad con las ceremonias funerarias, hubo ocasiones como

durante la peste que asoló a Atenas en la Guerra del Peloponeso, en que las prácticas fúnebres debieron ceder ante la higiene, y frente a un enorme número de víctimas, las cremaciones colectivas se impusieron. Dato curioso es el que nos transmite Tucídides acerca de lo que hicieron los atenienses para librarse de la epidemia:

"... cuantas tumbas había en Delos fueron trasladadas de allí y prohibieron que en adelante muriera o diera a luz nadie en la isla..."⁹.

La purificación se justifica por tratarse de la isla consagrada a Apolo, quien es entre otras cosas el dios que cura los males. Llama la atención que tanto el alumbramiento como la muerte sean causa de impureza, cuando ambas realidades son opuestas y complementarias: la primera señala el principio de la vida, la otra el ocaso, y de acuerdo con los principios heracliteanos todo nace de su opuesto.

Con lo expuesto hasta ahora es fácil comprender cómo un pueblo tan complejo en sus logros intelectuales y maravillosamente hábil en sus creaciones artísticas, no podía ignorar una verdad que como todo mortal estaba obligado a enfrentar. Para ello el griego no se armó de unos elementos que formaran una religión mortuoria bien definida como la de otros pueblos, sino que fue adquiriendo con el tiempo una serie de prácticas, creencias, representaciones y teorías que le permitieron contar con un abanico de posibilidades a la hora de enfrentarse a los hilos y a las tijeras de las Parcas.

Notas

* Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

1 *Od.* XI, vv. 218-222.

2 *Od.* XI, vv. 489-491.

3 ARQ. *Frag.* 8; SIM. *Frag.* 7.

4 HERÁCLITO. *Frag.* 25, 64, 66, 67.

5 *Fedro*, 249 b; *Rep.* X, 618 a, 260 ss.

6 ANACREONTE. *Frag.* 100.

7 SIMÓNIDES. *Frag.* 82.

8 II, 44.

9 III, 104.

10 Para este artículo se han manejado, entre otros:

C.M. BOWRA. *La aventura griega*. Madrid, Guadarrama, 1960.

R. COHEN. *Historia de Grecia*. Barcelona, Surco, 1958.

R. FLACELIÈRE. *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid, Temas Hoy, 1985.

PLATÓN. *Diálogos*. México, Unam, 1965.

PLATÓN. *Diálogos*. Madrid, Gredos, 1988.

PLATÓN. *República*. Madrid, Gredos, 1988.

I poeti lirici. Bologna, Zanichelli, 1931.

E. ROHDE. *Psique*. México, F.C.E., 1983.

TUCÍDIDES. *La Guerra del Peloponeso*. Madrid, Biblioteca Clásica Hernando, 1952.

EXEMPLUM, IRONÍA Y PARODIA EN LAS ELEGÍAS 3 y 4 DEL LIBRO II DE TIBULO

Alicia Schniebs

La relación existente entre las elegías 3 y 4 del libro II¹ ya ha sido observada en parte por la crítica y suele convenirse en que el tema que las une es el *servitium amoris*² y en que ambas tienen en común el hecho de mostrar la degradación moral del EGO que cede ante valores y actitudes que contradicen aquellos que ha predicado de sí mismo en el libro I. Respecto del valor asignado a estas afirmaciones del poeta, las opiniones van desde la perspectiva fáctica de considerar que son la consecuencia de su desgraciado amor por una mujer ambiciosa -Némesis- hasta la propuesta de que, particularmente la elegía 3, es una muestra cabal del Tibulo *ludibundus*.

Especial interés ha despertado el *exemplum* mitológico de Apolo y Admeto, pieza llamativa en un autor que no recurre a esta técnica tan frecuente en los otros dos elegíacos. Sin embargo, a pesar de que el *exemplum* remite claramente al *servitium*³ y de que éste es un tema común a los dos poemas considerados, pocos han reparado, Bright⁴ entre ellos, en que

el alcance del paradigma mitológico excede los límites de la elegía 3 y abarca también la 4. Precisamente lo excepcional del recurso dentro del discurso tibuliano nos lleva a desechar una razón meramente ornamental y a indagar acerca de su función. En este sentido consideramos que, puesto que el *Apolo servus* es el término *maius* de una comparación cuyo término *minus*⁶ es el *ego servus* del enunciado, el *exemplum* mitológico afecta no sólo el poema que lo contiene sino el díptico que desarrolla el tópico del *servitium*.

Creemos, como dice Cairns, que "...Tibullus wrote them as complementary poems to be read against each other. The reader thus derived from the subtle contrast not just two treatments of a single theme in a single elegy but four treatments of the same, or of two analogous themes in two elegies"⁶. Esta aplicación extensiva del paradigma mitológico al díptico se apoya tanto en el plano lingüístico discursivo propiamente dicho como en el conceptual, afecta la interpretación de los dos poemas y conduce a una explicitación de la propuesta poética del autor. Las hipótesis propuestas pueden formularse del siguiente modo:

- 1.- ambos poemas conforman una unidad de sentido cuyo tema es el *servitium* y en el cual el *exemplum* de Apolo opera como matriz conceptual
- 2.- ambos poemas son un ejercicio paródico cuyo hipotexto es el mismo Tibulo
- 3.- ambos poemas constituyen una ironía cuya consecuencia es la anulación del valor de verdad.

1.- El *exemplum*: Unidad de sentido y función

El tema del *servitium* es, sin duda, un estrecho lazo entre las dos elegías. De hecho, este tópico abre y cierra la elegía 3 y abre la elegía 4, lo que hace decir a Putnam que la elegía II 4 empieza precisamente allí donde termina la II 3⁷. Con

todo, y si bien éste es el núcleo temático, aparece encuadrado dentro de una formulación más amplia, una suerte de repertorio de recursos del amante, uno de los cuales es justamente el *servitium*. Esos recursos están sujetos a un patrón de evaluación - el *prodesse amanti*- y tienen una finalidad: lograr el acercamiento a la amada, el cual, en estos dos textos, se define como un acto de contemplación. Sin embargo, a pesar de que en esta suerte de largo soliloquio que abarca el díptico, el EGO pasa revista a una serie de recursos, llama la atención el hecho de que el recurso que oficia como núcleo -el *servitium*- y su finalidad -la mirada- ocupen lugares claves dentro del esquema compositivo:

- al comienzo y al final de la elegía 3:

comienzo: mirada: ...*cum adspicerem dominam...* (v.5)

servitium: v. 5 ss.

final: mirada: ...*si copia rara videndi* (v.77)

servitium: *ducite: ad imperium dominae sulcabitur*
/agros

non ego me vinclis verberibusque nego
(vv.79-80)

- al comienzo y final de la elegía 4:

comienzo: *servitium*: *sic mihi servitium video dominamque*
/paratam (v.1)

final: mirada: *si modo me placido videat Nemesis mea voltu*
(v.59)

En el esquema compositivo, entonces, el *servitium* -el recurso- y la mirada -la finalidad- forman una suerte de marco que encierra y enlaza con forma de quiasmo las dos elegías:

mirada / *servitium*...mirada / *servitium*
ELEGIA 3

servitium / mirada
ELEGIA 4

Con esta exposición de recursos del amante este par de poemas se inscribe dentro de la *erotodidaxis* y responden al rol

de *praeceptor amoris*⁸ que Tibulo se atribuye a sí mismo en la elegía I 4:

*gloria cuique sua est: me qui spernentur amantes
consultent: cunctis ianua nostra patet.*

*Tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem
deducat iuvenum sedula turba senem* (vv.77-80).

Ahora bien, la enumeración de recursos y su evaluación a partir del *prodesse* es una de las claves para vincular estas dos elegías entre sí y con el resto de la obra y está expresamente mencionada en relación con Apolo. La mención de este dios está hecha de manera tal que un lector *doctus*, como lo es el previsto por un poeta *doctus*⁹, se ve llevado a establecer un lazo inmediato entre sus dos apariciones (II 3, 11-32, y II 4, 13-20), a partir de una serie de semejanzas formales:

- en ambas elegías la mención del dios está a continuación de la referencia al *servitium* del EGO.
- en ambas la palabra *Apollo* ocupa el último lugar en el verso:

Pavit et Admeti tauros formosus Apollo (3, 11)

nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo (4, 13);

- dentro del cuerpo del poema ocupa un lugar semejante. Huelga recordar que este tipo de relaciones surgidas de una palabra o de un grupo de ellas, debe haber sido fácilmente recuperable por parte de un público para el cual la cita, la mención, en definitiva la intertextualidad en un sentido pleno, fue uno de los ejes esenciales de su producción literaria.

Vemos entonces que en el nivel del discurso de superficie el *servitium*, Apolo y el *prodesse* constituyen elementos específicos y explícitos que vinculan los dos poemas entre sí. Estos tres elementos aparecen precisamente

en el *exemplum* mitológico cuya conformación y sentido corresponde analizar ahora.

El primer elemento a tener en cuenta es que el *exemplum* aparece, en el discurso de superficie, como un equivalente de la situación del EGO, como su *paradeigma*. El *exemplum*, por lo tanto, establece *per se* una comparación entre el EGO y el dios indicada a nivel lexical por *et* del verso 11: *Pavit et Admeti tauros formosus Apollo*. Esta comparación se realiza por lo tanto sobre la base de dos ejes: el eje APOLO y el eje EGO. En lo que respecta al eje APOLO los elementos del *exemplum* pueden agruparse en dos series, una afirmativa y otra negativa.

serie afirmativa:

- trabajos serviles: *pavit (v. 11)*
 - ...*solitus stabulis expellere vaccas (v. 14a)*
 - ...*illo vitulum gestante per agros (v. 17)*

serie negativa:

- aspecto físico: *(non) intonsae ... comae (v.12) / horrere sacros... capillos (v.23)*
 - ... *inoratumque caput crinesque solutos (v.25)*
 - ... *quaereret .. comam (v. 26)*
- poesía / música: *(non) cithara (v. 12)¹⁰*
 - (non) carmina docta (v.20)*: aquí cabe aclarar que consideramos esta mención un elemento negativo a partir de la antítesis burlesca claramente marcada por el quiasmo *mugitu carmina docta boves* y el valor enfático de la primera posición del *rumpere*¹¹.
 - docuisse...*(vv.14b-16): toda esta exhibición de

/comas (vv.7-8)
adnue: sic tibi sint intonsi, Phoebe, capilli,
sic tua perpetuo sit tibi casta soror (vv.121-122)

-poesía/música: *huc age cum cithara carminibusque veni (v.2)*

-oráculos: *tu procul eventura vides ... (v.11)*

El Apolo del *servitium* es, por lo tanto, aun dentro del contexto tibuliano, una suerte de NO Apolo. El *servitium* no es sólo una tarea innoble que el dios debe llevar a cabo sino que en tanto y en cuanto es *servus*, deja de ser dios a tal punto que el incumplimiento de sus rasgos propios afecta y perturba a hombres y divinidades (vv. 21-24)¹³.

Ahora bien, teniendo en cuenta que desde el punto de vista conceptual el *servitium* implica la anulación de la identidad, los elementos que constituyen el otro eje de la comparación, el del EGO, repetirán en parte los del dios pero en parte deberán serle propios y exclusivos ya que el dios y el EGO son entidades esencialmente distintas. La función de los elementos comunes a uno y otro es reforzar, en el plano discursivo, la finalidad comparativa propia de todo *exemplum*. Estos elementos comunes son:

- trabajos serviles: *O ego, cum adspicerem dominam, quam
fortiter illic*

*versarem valido pingue bidente solum
agricolaeque modo curvum sectarer aratrum,
dum subigunt steriles arva serenda boves//
(II, 3, 5-8)*

*Ducite: ad imperium dominae sulcabitur agros
(ib., 79)*

- aspecto físico: *Nec quererer, quod sol graciles exureret artus,*

laederet et teneras pussula rupta manus,
(*ib.*, 9-10)

- poesía/música: *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti*
(4, 15)

- uso de hierbas: *Quicquid habet Circe , quicquid Medea veneni*
quicquid et herbarum Thessala terra gerit,
et quod, ubi indomitis gregibus Venus adflat
/amores,
hippomanes cupidae stillat ab inguine
/equae,
si modo me placido videat Nemesis mea voltu,
mille alias herbas misceat illa, bibam
(*ib.*, 55-60)

(esta presentación responde a la técnica que G.Williams denomina "aserción arbitraria de semejanza"¹⁴.)

La distribución de estos cuatro elementos comunes a los dos ejes que cimentan la base de la comparación, abarca la totalidad del díptico pues, como puede observarse, sólo los dos primeros -el trabajo servil y el aspecto físico- aparecen en la elegía 3, mientras que los dos restantes son presentados recién en la 4. Sin embargo, aparte de ellos, el ser del EGO se define por otra serie de elementos que son exclusivos. Al igual que sucede con Apolo, el lector conoce esos rasgos distintivos de la identidad del EGO no porque se los mencione expresamente en estos poemas, sino porque forman parte de su bagaje, de su 'cultura'. Claramente dice el poeta a propósito de su actitud frente a la *ferrea aetas*, '*nota loquor*'(3,59)¹⁵. Son, efectivamente 'cosas sabidas' pues Tibulo supone, como se verá más adelante, un destinatario competente que conoce al EGO. Ese EGO, tal como se nos presenta en los poemas anteriores, puede definirse por cuatro rasgos propios:

- valoración del *rus* y de las divinidades del campo - Baco, sobre todo-
 - *pietas* respecto de Venus
 - *pietas* respecto de los Lares y de la tierra familiar
 - rechazo de la riqueza como lo contrario del amor
- De esos rasgos que determinan su identidad, sólo el primero aparece anulado en la elegía 3:

*At tibi dura seges, Nemesim qui abducis ab urbe,
persolvat nulla semina terra fide,
Et tu, Bacche tener, iucundae consitor uvae,
tu quoque devotos, Bacche, relinque lacus (vv.61-64).*

En cuanto a los restantes rasgos, el tema de la oposición entre riqueza y amor está presentado en la elegía 3, pero allí el EGO se limita a sugerir la posibilidad de invertir ese principio suyo: *iam veniant praedae, si Venus optat opes* (v.50). Queda claro entonces que al terminar la elegía 3, el EGO, cuyo *servitium* se compara con el de Apolo, no ha cumplido sino parcialmente con ese recurso, pues, tanto en los elementos comunes como en los propios, conserva todavía parte de su identidad. Por ese motivo, al comienzo de la elegía 4 se habla de un *servitium sed triste* (v. 3) en obvia oposición al *felices* (3,29) del *servire* de Apolo. La predicación *felix / triste* es aplicable al *servitium* en la medida en que éste logra su propósito, esto es, cumple con el *prodesse amanti*. Recién en la elegía 4, donde se explicita la anulación de los elementos comunes - poesía y uso de hierbas - y no comunes - la *pietas* hacia Venus y los Lares y la inversión de la oposición entre amor y riqueza-, se completa la eliminación de la identidad del EGO exigida, en el plano conceptual, para su transformación en *servus*:

- anulación de la *pietas* hacia Venus;
- aut rapiam suspensa sacris insignia fanis
sed Venus ante alios est violanda mihi.*

*illa malum facinus suadet dominamque rapacem
dat mihi:sacrilegas sentiat illa manus (vv. 23-26)*

- anulación de la *pietas* hacia los Lares y la tierra familiar:

*Quin etiam sedes iubeat si vendere avitas,
ite sub imperium sub titulumque, Lares (vv.53-54)*

- anulación del principio de la oposición entre amor y riqueza: esta anulación es progresiva y merece un comentario especial. A lo largo de todo este camino de auto-eliminación implicado por el *servitium*, la validez de los distintos recursos, su capacidad de *prodesse*, se confrontan con la *praeda* -uno de los recursos posibles- que, como ya se anuncia en la elegía 3 (v. 35), es lo que diferencia el tiempo de Apolo de este tiempo del EGO. A su vez, este tratamiento de la *praeda* no se completa en la primera elegía. En efecto Tibulo, en una docta exhibición de destreza argumentativa, presenta el tema desde cuatro aspectos posibles de los que aparecen dos en la elegía 3 y dos en la elegía 4: el objeto -*praeda*- en sí mismo (3, 36-40), el sujeto destinador en relación con el objeto -el *praedator* como acumulador de riquezas - (3, 41-46), el sujeto destinador en relación con el destinatario -el *praedator* como corruptor de las *puellae*- (4, 27-38), el destinatario -*puellae avarae* / *puellae bonae*- (4, 39-50). La continuidad de este tema de un poema al otro¹⁶, está además señalada por un elemento formal que sirve de indicio para el lector: en ambos textos el tema de la riqueza está surcado por una anáfora de realización equivalente que, a la vez que deslinda sus distintos aspectos, vincula los poemas entre sí. Así tenemos *at tu* (v.33), *at mihi* (v. 47) y *at tibi* (v. 61) en la elegía 3 y *at mihi* (v.21), *at tibi* (v.39) y *at bona* (v. 45) en la 4¹⁷.

Queda por decir una palabra acerca del procedimiento utilizado respecto del elemento común que hemos llamado 'uso de hierbas'. Hemos hablado de que en este punto la similitud del EGO con Apolo es arbitraria pues la resonancia léxica del discurso de superficie invita a presuponer una identidad que no

es tal. En el *exemplum* el dios Apolo no logra obtener resultados favorables con su *medica ars* por medio de la cual puede habitualmente manipular unas hierbas que son salubres y que tienen por finalidad eliminar las *curae*:

Nec potuit curas sanare salubribus herbis:

quicquid erat medicae, vicerat, artis, amor (vv.13-14)

Muy por el contrario, a lo largo de todo el poemario tibuliano, las hierbas asociadas al EGO, que desconoce toda *ars* para manipularlas, tiene que ver con la magia y su objetivo no es eliminar la pena de amor sino acercarse a la persona amada¹⁸. Sin embargo, consideramos que esta resonancia léxica que señala una falsa equivalencia en el discurso de superficie esconde una comparación válida en el plano conceptual, en el cual ya habíamos aclarado que el *servitium* consiste en un cambio total de identidad. El dístico que cierra la elegía 4 (vv.59-60) nos muestra, en efecto, un EGO dispuesto a consumir unas hierbas preparadas y suministradas por la amada y esa relación invierte la que aparece en el resto de la producción tibuliana donde son los demás los que las consumen mientras el EGO oficia de dador y no de destinatario. Finalmente, respecto de la pérdida de identidad, no debemos olvidar que estas hierbas implican el grado máximo de anulación, pues, en el contexto tibuliano, suponen la supresión del entendimiento. Eliminados entonces a lo largo del dístico los rasgos comunes que constituyen la identidad del EGO, el resultado de este *servitium*, en total equivalencia con lo visto en el *exemplum*, es un NO EGO. En este sentido, no compartimos el parecer de Gaisser quien, en razón de tomar en cuenta solamente la elegía 3, opina que el EGO elige el *servitium* porque, a pesar de ser vergonzoso, es más digno que abandonar sus principios¹⁹. En nuestra opinión, el *servitium* se completa precisamente con la violación de esos principios expuesta en la elegía 4 pues sólo así el EGO deja de ser quien

verbaque aratoris rustica discit Amor.

Para el lector de Tibulo, las palabras *rus*, *urbs*, *amor*, *ferreus* suponen, por debajo de su significación denotativa, un plus de significación que abarca los siguientes aspectos: un diccionario connotativo -asignación de determinado significado a cada significante, significado que supone necesariamente una predicación-, un sistema de correspondencias entre enunciados y situaciones y finalmente un estilo o modalidad discursiva. Dado que es el EGO el que funciona como sujeto de todo este universo, la suma de estos datos constituyen su identidad poética. De las cuatro palabras mencionadas, que por sí mismas pueden resumir la cosmovisión tibuliana de los poemas anteriores, tomaremos *rus* por la especial relevancia que tiene en la constatación inmediata de la parodia.

Al comienzo mismo de la elegía 3 leemos: *Rura, meam, Cornute...* El término *rura*, además de la connotación que conlleva en Tibulo, establece una relación inmedata con la elegía II 1 en la cual se celebran el campo, sus actividades y muy especialmente el dios Baco cuya presencia se invoca para la *lustratio*. Por otra parte, a pesar de la importancia que tiene en la cosmovisión de este poeta, el sustantivo *rus* aparece sólo diez veces en los libros I y II del *corpus*, de las cuales cinco están en la elegía II 1 y todas ellas (vv.37, 47, 49, 59y 61) en la misma primera posición que tiene en el primer verso de la elegía II 3. La evocación parece ineludible. El vocativo *Cornute*²² establece una relación directa con la elegía inmediatamente precedente -la II 2- en la que se afirma la oposición entre el amor y la riqueza, representada por la habitual metonimia tibuliana del *negotium* (vv. 11-14).

Por otra parte, además de los cuatro términos presentes en el inicio del poema que remiten -en contexto inmediato o diferido- a la cosmovisión anterior, hay otros ecos verbales que invitan a una lectura paródica. Citaremos algunos de ellos:

- los versos: *O pereat quicumque legit viridesque smaragdos
et niveam Tyrio murice tingit ovem (Il 4, 27-28)*

recuerdan e invierten:

*O quantum est auri pereat potiusque smaragdi
quam flet ob nostras ulla puella vias (I 1, 51-
52)*

*Quid Tyrio recubare toro sine amore secundo
prodest, cum fletu nox vigilanda venit? (I 2,75-
76)*

- los versos: *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti (Il 4,
15)*

recuerdan: *Ite procul, Musae, si nihil ista valent (ib., 20)*
... vos signa tubaeque
ite procul, cupidis vulnera ferte viris
ferre et opes... (I 1,75-77)

- los versos: *aut rapiam suspensa sacris insignia fanis
sed Venus ante alios est violanda mihi.
Illa malum facinus suadet dominamque rapacem
dat mihi: sacrilegas sentiat illa manus (Il 4,23-
26)*

recuerdan e invierten:

*Num Veneris magnae violavi numina verbo,
et mea nunc poenas impia lingua luit?
Num feror incestus sedes adiisse deorum
sertaque de sanctis deripuisse focis? (I 2,79-
82)*

Este mecanismo de remisión a los poemas anteriores crea en el lector la expectativa de encontrarse con los dos primeros

elementos del universo connotativo -el diccionario y el sistema de situaciones- y, a su vez, le sirve para constatar la inversión de ese universo: el universo connotativo está invertido en el rechazo de los valores predicados en todo el poemario anterior y la actual situación invierte la planteada en los poemas 1, 2 y 5 del libro I donde el campo es el espacio en el cual, en el deseo del sujeto, el amor es posible y en el cual asume un rol de *dominus*.

El otro elemento, el que tiene que ver con el estilo, también aparece invertido y lo está precisamente por el *exemplum* dado que:

- este recurso no es propio del estilo de este autor. Su presencia aquí supone reconocer ese estilo anterior y dar cuenta de la variación
- este *exemplum* lo emparenta de manera clara con Calímaco, cosa inusual ya que, a diferencia por ejemplo de Propertio, sabemos que no existe en Tibulo el hábito de establecer filiaciones o modelos
- este *exemplum* lo vincula directamente con Virgilio. Esto implica la idea del pastor y conlleva la inclusión totalmente inusual de un ámbito bucólico en la elegía²³.

El conjunto de estos elementos formales que se observan en el discurso de superficie, actualizan en el lector su 'cultura' respecto de la identidad del EGO y lo ponen en condiciones de verificar la inversión y, con ello, el proceso de anulación que, en el plano conceptual, presupone el *servitium*.

3.- La Ironía

Comprobado que el EGO de las elegías 3 y 4 del libro II supone el conocimiento del EGO del resto de la obra y lo invierte, corresponde preguntarse cuál es el valor de esta inversión. Al respecto, más allá de la interpretación

autobiográfica tradicional comentada al principio del trabajo, hoy la crítica suele coincidir en que estamos ante una parodia puesta al servicio de la ironía²⁴. Más específicamente, frente a una ironía basada en la 'persona', siguiendo la definición de Quintiliano: *In eo vero genere, quo contraria ostenduntur, ironia est: illusionem vocant. Quae aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura, nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationis voluntatem (VIII 6,54)*. Sin embargo, el reconocimiento de la ironía conduce por lo general a los críticos a la afirmación de que nos encontramos aquí frente a una muestra del *Tibullus ludibundus* por la cual este EGO *servus*, que transgrede sus propios principios, debe ser invalidado frente al otro EGO, el que sirve de base a la ironía y la parodia, al que se le asigna valor de verdad²⁵.

Nuestra opinión es que en el ejercicio de la ironía y la parodia, tal como están planteadas, los dos EGO se anulan recíprocamente. Recurramos a las palabras del mismo Tibulo. Cuando al final de la elegía II 4 está sumido en su progresiva auto-eliminación y acaba de reiterar la condena de la riqueza, actitud propia del EGO parodiado, dice: *Vera quidem moneo, sed prosunt quid mihi vera? / Illius est nobis lege colendus amor (vv. 51-52)*. A partir de esto se nos plantea una serie de interrogantes:

- si es verdad (*vera*) que el amor no es compatible con la riqueza, ¿la ley que ordena (obsérvese el valor obligatorio de la perifrástica del v. 52 y el *iubeat* del siguiente) lo contrario es, por lo tanto, falsa?
- si esa es la ley del amor, ¿a qué se refiere el EGO cuando en la I 5 dice: ... *sunt numina amanti / saevit et iniusta lege relicta Venus?* (vv. 57-58)
- ¿cuál es la 'verdadera' Venus, la del EGO parodiado que rechaza la riqueza o la del díptico que la exige?
- ¿cuál es el verdadero *amator*, el *pauper* o el *dives*?
- ¿en qué consiste la enseñanza de este *praeceptor amoris*?

¿Con qué autoridad enseña si lo que considera verdadero no le sirve y lo que le sirve es falso y condenable? Una vez más es el *exemplum* el que, a través de la parodia, nos da la respuesta. Al terminar el mito de Apolo, aparece un sugerente comentario:

Fabula nunc ille est: sed cui sua cura puella est

fabula sit mavult quam sine amore deus (vv. 31-32)

El término *fabula*²⁶ aparece otra única vez en Tibulo en la elegía I 4, dedicada al amor homosexual. Esta elegía, que también es una pieza de *erotodidaxis*, tiene otros ecos verbales respecto de la II 3 más allá del hecho evidente de que la relación Apolo-Admeto es una relación homosexual. En la I 4, en efecto, se desarrolla el tema del *servitium* y se hace mención de la degradación física que produce (vv. 47-48), de la cabellera de Apolo (vv. 36-37) y, muy especialmente, de los *doctos ... poetas* (v. 61) y del EGO *praeceptor* (vv. 75-80). Al terminar esta elegía relacionada por más de un motivo con nuestro díptico, dice Tibulo:

parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,

cum mea ridebunt vana magisteria (vv. 83-84)

Consideramos que el *ridebunt* de la I 4 se cumple precisamente en el díptico en la medida en que muestra que todos los *magisteria* son efectivamente *vana* porque no cumplen con el principio del *prodesse amanti*, según lo expresa la II 4: *Vera quidem moneo sed prosunt quid mihi vera?* (v.51). Este verso es, de alguna manera, una expansión del verso final de la elegía I 4. Podríamos casi arriesgar una combinación entre ambos que dijera: *Vera quidem moneo sed vana*. Incluso, puesto que para el EGO tampoco el *servitium* cumple con el *prodesse*, el díptico mismo es un *vanum magisterium*.

La consecuencia de toda esta sutil y 'docta' parodia irónica es la suspensión del valor de verdad puesto que los dos EGO se niegan o anulan mutuamente. Es apropiado recordar aquí las opiniones de Paul Veyne²⁷ quien advierte que los elegíacos trabajan con más de una verdad simultáneamente y

que, deliberadamente, desmienten una con la otra de modo de crear un efecto de desorientación. Este propósito tiene por fundamento una estética que pretende independizar el texto de su significación literal. La ironía elegíaca no consiste en decir una cosa e implicar otra sino en decir cosas contradictorias y así el texto, lejos de espejar la realidad, es equívoco hasta el vértigo y produce un borramiento de la 'historia'. No se trata de afirmar un divorcio entre el texto y su referente sino de señalar que, para esta estética, el texto en sí mismo es su fin y principio. El *carmen* de Tibulo, del cual el propio Apolo es *auctor* (II 4,13), es efectivamente *doctum* pero su 'doctrina' es literaria y, como la del dios, precisa de un público competente que comprenda el código, que reconozca el *lusus* y no ose interrumpirlo con sus mugidos (II 3, 20). Desenmascarada la ironía, lo que queda es un poeta indicando que el asunto de su verdadero *magisterium* no es el amor sino la poesía misma.

Notas

1 Las citas de Tibulo siguen la edición de LENZ-GALINSKY, Leiden, Brill, 1971.

2 Cf., entre otros, H. Dettmer, "The arrangement of Tibullus' Books 1 and 2", *PHILOLOGUS* 124, 1980.

3 Para un estudio del episodio de Admeto en relación con el *servitium* cf. Murgatroyd, "*Servitium amoris and the Roman Elegists*", *LATOMUS* XL, 1981 y R.O.A.M. Lyne, "*Servitium amoris*" Cq. XXIX, 1979.

4 D. BRIGHT, *Haec mihi fingebam. Tibullus in his world*. Leiden, Brill, 1978.

5 Utilizamos estos términos para designar los dos polos de la comparación dado que, dentro de la clasificación presentada por Lausberg, se trata claramente de un *exemplum impar* del tipo *ex maiore ad minus ductum*. Cf. H. LAUSBERG. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1966, p. 410.

6 F. CAIRNS. *Tibullus: a hellenistic poet at Rome*. Cambridge, 1979, p. 210.

7 M. PUTNAM. *Tibullus: A Commentary*. Oklahoma, 1973.

8 Cf. A. J. Wheeler. "Erotic Teaching in Roman Elegy". CPh 1909-10

9 Para el tipo de competencia prevista en el lector por parte de los poetas augusteos remitimos a G. WILLIAMS. *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven, 1980 y F. CAIRNS. *op. cit.*

10 Las probables fuentes alejandrinas de este *exemplum* pueden verse en A. Foulon. "Tibulle II 3 et l'alexandrinisme". REL. 1980.

11 Cf. el análisis de este dístico en M. PUTNAM. "Simple Tibullus and the Ruse of the Style". YFS, 1970.

12 Cf. R.J. Littlewood. "Humour in Tibullus". ANRN // 30.3.

13 Por otra parte, si Apolo necesita recurrir al *servitium* es porque el amor en sí mismo no sirve para generar amor. Este es otro elemento en común entre el EGO y el dios ya que, como observa Gaissner, el *aperte de los vv. 29 y 71*, que relaciona el tiempo de Apolo con el de la *aurea aetas*, no señala la semejanza sino la diferencia de los dos momentos. En el tiempo de Apolo, posterior a la *aurea actas* y anterior al del EGO, ya el amor no es completamente libre pues

existe el *servitium*. Cf. J. Gaisser. "Tubullus 2.3 and Vergil's Tenth Eclogue". TAPHA, 1977.

14 G. WILLIAMS, *op. cit.*, pp.62-94. Así designa este autor un tipo de técnica que consiste en utilizar *paradeigmata* cuya similaridad con el elemento ilustrado es sólo parcial y se deduce no sólo del discurso de superficie sino sobre todo del plano conceptual.

15 Para las dudas y enmiendas surgidas a partir de este *nota*, cf. D. BRIGHT, *op. cit.*, p. 203.

16 La constatación de esta continuidad hace decir a J. Gaisser "*the connection of servitium with gifts for Nemesis, not explicit in 2.3. is the subject of 2.4 which, in many ways, can be read as a comment on the present elegy*" (*op. cit.* p. 141 n. 26).

17 Para el valor de esta *figura repetitionis* en Tibulo, cf. J. Veremans. "L'anaphore dans l'oeuvre de Tibulle". LAC, 1981.

18 Cf. I 2, 65-66.

19 *op. cit.*

20 Tomamos el término 'parodia' con el valor que le asigna G. GENETTE. *Palympsestes*. Paris, 1982: una relación tal que un texto A, o hipotexto, aparece en un texto B, con una modalidad que no es la cita.

21 Tomamos este término, en un sentido amplio, a partir de O. DUCROT. *Decir y no decir*. Barcelona, 1982.

22 Los valores posibles de esta y otras dedicatorias están estudiadas por M. Citroni. "Dedicatari e lettori della poesia elegiaca". *Tredecim secoli di elegia latina. ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE*. Assis, 1988.

23 En este sentido la relación con la bucólica X observada por Gaisser (*op. cit.*) refuerza y es reforzada por nuestra propuesta ya que ambas lecturas sostienen la recuperación de un registro paródico que bien puede ser pluridireccional.

24 Para la relación entre ironía y parodia seguimos los criterios de L. Hutcheon. "Ironie et parodie: strategie et structure". *POÉTIQUE*, 1978 y "Ironie, satire et parodie". *POÉTIQUE*, 1981.

25 Cf. F. CAIRNS. *op. cit.*, p. 212 y A. La Penna. "L'elegia di Tibullo come meditazione lirica". *ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDIO SU ALBIO TIBULO*. Roma-Palestrina, 1984.

26 El sustantivo *fabula* es polisémico. Derivado del verbo *fari*, tiene varios significados translaticios entre los cuales cabe mencionar aquí los de 'objeto de habladurías' y 'relato irreal o fantasioso'. Algunos estudiosos como K.F.SMITH (*The Elegies of Albius Tibullus, The Corpus Tibullianum edited with introduction and notes on books I, II and IV 2-4*. Darmstad, 1985, 2ed.) F. DELLA CORTE (*Tibullo. Le elegie*. Firenze, 1980) y D. BRIGHT (*op.cit.*) consideran que en los dos casos se debe entender la primera de las dos acepciones mencionadas. Otros, como R. Whitaker ("*The Unity of Tibullus 2.3*". *CQ*, 1979) creen que debe entenderse 'objeto de habladuría' en la I 4 pero defiende el valor de 'relato fantástico' para la II 3. En nuestra opinión, Tibulo está haciendo uso de esa polisemia y, de este modo, reforzando la ironía. Tanto el EGO *praeceptor* como el dios *servus* son 'objeto de habladuría' en su rol de personajes de una historia de amor, pero, a su vez, son un 'relato fantástico' en la medida en que ni uno ni otro son más que un juego poético.

27 P. VEYNE. *A elegia erotica romana. O amor, a poesia e o Occidente*. Sao Paulo, 1985 (particularmente los capítulos tercero y cuarto).

**REMINISCENCIAS VIRGILIANAS EN TRES PASAJES
DE LA *RUSTICATIO MEXICANA*
DE RAFAEL LANDÍVAR**

Marcela A. Suárez

Según Genette, "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos se define bajo el nombre de *transtextualidad*"¹.

La transtextualidad incluye la *hipertextualidad*, relación por transformación o imitación, que une un texto llamado *hipertexto* a uno anterior o *hipotexto*, evocado más o menos explícitamente, sin que sea necesario hablar de él o citarlo².

En este sentido, la *Rusticatio Mexicana* deriva de un texto anterior, las *Geórgicas*, por imitación.

Ahora bien, conviene aclarar qué se entiende por imitación³.

Tal como nosotros la consideramos, la imitación, lejos de ser una figura, es una técnica que se distingue por su función: imitar un estilo considerando al hipotexto como un género. Así, pues, es posible identificar los rasgos estilísticos

y temáticos propios del texto a imitar para luego generalizarlos en lo que Genette denomina "red de mimetismos"⁴, es decir, rasgos puntuales de imitación.

Los ecos del poema virgiliano en la *Rusticatio Mexicana* configuran una red de mimetismos, de los cuales analizaremos dos: uno estilístico -la técnica de la norma- y el otro temático -el uso de los suelos.

Tanto Virgilio como Landívar crecen cerca de los animales, entre el bosque, los ríos, las fuentes y lagunas, en contacto con la tierra (*iustissima tellus/tellus mollis, studiosa*) y el amor a los campos y al paisaje. Ambos unen en sus obras el sentimiento hacia la naturaleza y el conocimiento del labrador y de la agricultura logrado por medio de la observación.

Landívar es un gran espectador de las prácticas y costumbres relacionadas con la explotación agrícola. Es por eso que a través de la *Rusticatio Mexicana* se ponen de manifiesto no sólo consideraciones acerca del cultivo del añil (L.V) y de la caña de azúcar (L.IX), sino también acerca de la incidencia del medio como factor fundamental del paisaje agrario⁵.

La elección de las tierras y el acondicionamiento de las mismas para el sembrado merecen especial atención. Por tal motivo, Virgilio, en su poema didáctico-descriptivo, sugiere:

A- Conocer anticipadamente el comportamiento del cielo, los antiguos cultivos, los hábitos de los terrenos, que produce cada región y que rechaza: *Ac prius ignotum ferro quam scindimus aequor, / ventos et varium caeli praediscere morem / cura sit ac patrios cultusque habitusque locorum, / et quid quaeque ferat regio et quid quaeque recuset*⁶.

B- Examinar la naturaleza y las cualidades de los campos: *Nunc locus arborum ingenii: quae robora cuique, / quis color, et quae sit rebus natura ferendis*⁷.

C- Atacar la hierba con asiduos rastrillos: ... *intereunt segetes, subit aspera silva, / lappaeque tribolique, interque nitentia culta/ infelix lolium et steriles dominantur avenae./ Quod nisi assiduis herbam insectabere rastris/... heu! magnum alterius frustra spectabis acervom/ concussaque famen in silvis solabere quercu⁸.*

D- Incendiar los campos para eliminar todo vicio y obtener ciertas ventajas:*Saepe etiam sterilis incendere profuit agros, / atque levem stipulam crepitantibus urere flammis: / sive inde occultas viris et pabula terrae / pinguia concipiunt, sive illis omne per ignem/ excoquitur vitium atque exsudat inutilis umor,/ seu pluris calor ille vias et caeca relaxat / spiramenta, novas veniat qua sucus in herbas, / seu durat magis vias et venas adstringit hiantis, / ne tenues pluviae rapide potentia solis / acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat⁹.*

E- Desmenuzar los terrones con rastrillos y ararlos: *Multum adeo, rastris glaebas qui frangit inertis / vimineasque trahit cratis, iuvat arva, neque illum / flava Ceres alto nequiquam spectat Olympo; / et qui, proscisso quae suscitatur aequore terga, / rursus in obliquom verso perrumpit aratro / exercetque frequens tellurem atque imperat arvis¹⁰.*

Teniendo como hipotexto a las Geórgicas, Landívar establece tres normas fundamentales que iluminan la importancia revelada por los rasgos del marco natural -clima, suelo y medio biológico- en toda la agricultura primitiva.

Según el diccionario de la Real Academia Española, la norma es una regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar las conductas, tareas y actividades¹¹.

El programa de utilización y conservación de las tierras se ajusta, pues, a tres normas o contenidos intelectuales -elegir (*deligere*), examinar (*perpendere*) y acondicionar

(*prosternere, revellere*)- que se realizan a través del mismo modo gramatical: el imperativo¹².

Dicha modalidad de enunciación -la imperativa- implica un proceso gradual y progresivo que va desde la pura intuición teórica manifiesta en los verbos *deligere* y *perpendere*, hasta la acción práctica connotada por los verbos *prosternere* y *revellere*.

Como primera medida el jesuita se refiere al clima e insiste en que hay que escoger lugares cálidos, libres del frío invernal y las escarchas: *Principio tractus caeli fervore praeusos, / Phoebus ubi vires frangit sudore liquatas, / delige, virgultis culto iam rure serendis. / Nam lectos si forte agros horrore nivali / obsideat frigus, vexetve infesta pruina, / nec calamis unquam segetum laetabere natis, / arida nec magnos reparabunt iugera sumptus*¹³.

En razón de que *nec vero terrae ferre omnes omnia possunt*¹⁴, el antigüeño sigue a Virgilio y aconseja para cada cultivo tener en cuenta la región, las características de la misma y el clima, conocimientos estos sin los cuales no podrá asegurarse el éxito del trabajo.

Para referirse a los fenómenos meteorológicos Landívar, al igual que su referente, utiliza un vocabulario desprovisto de todo pedantismo científico, pero no por ello menos rico, conformado por sustantivos y adjetivos de uso habitual¹⁵: - *nivalis*¹⁶, *caelum*¹⁷, de donde viene los vientos y las lluvias¹⁸, *frigus*¹⁹ y *pruina*²⁰, cuyo poder nocivo está acentuado por el adjetivo *infesta*, es decir, escarcha enemiga.

El frío, la escarcha, la nieve ponen en peligro la cosecha, razón por la cual se hace imprescindible actuar con prudencia y elegir regiones cálidas, tostadas por el cielo canicular.

Con respecto al clima escribe Clavijero: ¿"Qué clima más dulce y más conveniente a la vida que aquel en el cual se

goza todo el año de las delicias de la campiña y la tierra se ve siempre adornada de yerbas y de flores, los campos están cubiertos de granos y los árboles cargados de frutos, el ganado mayor y menor, dispensando trabajos al hombre, no tienen Providencia para mantenerse, ni de su techo para resistir a la inclemencia de la estación, ni la nieve o la escarcha obliga al hombre a estarse al fuego, ni el ardiente calor del estío lo destierra de la población sino que experimentando siempre benigna consigo a la naturaleza, goza indiferentemente en todas las estaciones o de la compañía de los hombres en la ciudad o de los inocentes placeres del campo?²¹.

Esta es la idea que nuestros poetas tienen de un clima dulce en el que se afirma el reinado perpetuo de la primavera. Es por ello que Virgilio declara: *Hic ver adsiduom atque alienis mensibus aestas*²².

A lo dicho anteriormente sobre los factores climáticos y la región, se suma la importancia que reviste analizar la calidad del suelo y el tipo de semillas que éste puede aceptar o rechazar: *Tum vigil incultae glebae perpende vigorem; / quod versata ferat semen, quod dura recuset, / quoque tibi lucro facienda impendio possit/ reddere: quae videas nigris compacta medullis aequora, crede mihi, turgescunt ubere gleba, / nec meliora satis praestat natura ferendis*²³.

En esta instancia nuestro vate recuerda el verso 53 del libro I de las *Geórgicas* -*et quid quaeque ferat regio et quid quaeque recuset*- en el que el sueño de los granos se interrumpe por un brusco reclamo de la realidad, y canta *quod versata ferat semen, quod dura recuset* ²⁴, un verso que es prácticamente calco del virgiliano. Pero Landívar precisa aún más las condiciones del suelo a través de dos predicativos: *versata* y *dura*, es decir, tierra floja y de terrón duro.

Tanto uno como el otro se refieren a la relación entre los cultivos y el terreno y en ambos el método por el cual se reconoce la naturaleza del mismo no es científico sino más bien

intuitivo.

Desde el punto de vista sintáctico, se observa que ambos versos, de acuerdo con el método distribucional²⁵, se caracterizan por tener una distribución semejante en la que es posible determinar la misma clase de equivalencias integrada por los siguientes miembros: *quod semen-quid / quod-quid*, cuya función sintáctica es la de OD de los verbos *ferat* y *recuset* respectivamente.

Los cultivos dependen de la tierra que les prodiga alimento²⁶. Consciente de esto, Landívar recomienda la tierra negra por su fertilidad. La *nigra terra*, como la llama Virgilio (G. II, 203), o *la nigris compacta medullis aequora*, de acuerdo con la metáfora landivariana (V. 22-23), contiene un alto porcentaje de materia en descomposición a raíz de la cual es siempre de una gran riqueza²⁷. De ahí que el antigüeño escriba *turgescunt ubere gleba*, dejándose llevar por el estro del mantuanò que exalta el doble mérito de Italia: *terra antiqua potens armis atque ubere glebae*²⁸.

En Landívar la expresión ocupa la misma posición que en Virgilio: los dos últimos pies del segundo hemistiquio. Con respecto al sustantivo *gleba*, "tierra ligada" según San Isidoro²⁹, la única diferencia se presenta en el caso: ablativo en la *Rusticatio* y genitivo en las *Geórgicas*.

En virtud de que los llanos de morenas entrañas son los más fecundos, la naturaleza no puede proporcionar otros mejores para la siembra, y aquí nuevamente el final landivariano: *nec meliora satis praestat natura ferendis*³⁰, nos remite a *quis color et quae rebus natura ferendis*³¹.

Finalmente, Landívar exhorta a acondicionar los campos eliminando la sombra que producen los matorrales y arrancando los arbustos y las zarzas: *Quod si densus humum delectam lucus obumbret / aut crebris immixta rubis virgulta replerint, / ocyus immitis sylvam prosterne bipenni, / cumque rubis aspris frondosa arbusta revelle; / quae siccata vehat plaustris operosa*

*iuventus,/ ac multos aggesta domi conservet in annos*³².

La agricultura practicada por los indígenas en América se caracteriza por el desmonte y la quema de las tierras para desmontar y cultivar otras cuando disminuye la fertilidad de las primeras. Landívar, conocedor de estas costumbres, se refiere a ellas en *R.M. V*, 25-30 presentándonos, por un lado, las condiciones que son perjudiciales para los campos y, por otro, la solución a las mismas.

La tierra elegida *-humum delectam-* puede verse invadida por: matorrales entremezclados con zarzas³³ y por un *densus lucus*³⁴, es decir, un bosque cuya densidad impide el pasaje de la luz solar³⁵. De ahí que el poeta utilice este sustantivo reforzado por el adjetivo *densus* -denso, cerrado- para aludir metonímicamente a la sombra.

Virgilio, en cambio, menciona explícitamente la sombra que oscurece el campo:

*...et ruris opaci
falce premes umbras...*
G. I, 156-157

y aconseja reducirla con la hoz³⁶.

Para acabar con las mencionadas amenazas el poeta guatemalteco recomienda hachar el bosque para eliminar la sombra:

... sylvam prosterne bipenni, R.M. V, 27

y arrancar los arbustos y las zarzas:

*cumque rubis aspris*³⁷ *frondosa arbusta revelle;*
R.M. V, 28

Sylva (del gr. ξύλον: leño), utilizado aquí como sustituto semántico de *lucus*, se define como un bosque espeso donde se corta leña de los árboles³⁸. Esta connotación, que establece

una distinción entre ambos sustantivos *-sylva / lucus-*, es importante porque en los últimos dos versos del párrafo se hace mención de la utilidad que los troncos y las zarzas tendrán en el hogar una vez que estén secos.

Conocedor de ciertos hábitos perniciosos con respecto a la explotación de la tierra, nuestro vate establece normas con el propósito de contribuir a instaurar un nuevo plan de preservación ecológica.

Ahora bien, no hay duda de que Landívar es el responsable del acto ilocutorio y de que el texto funciona como un medio para apoderarse de su destinatario. La tensión que se entabla entre ambos *-enunciador y destinatario-* se detecta a partir del modo imperativo, como ya hemos visto: hay alguien que imparte normas *-Landívar-* y alguien que debe cumplirlas. ¿Quién se esconde, pues, detrás de la segunda persona del singular? El 'tú' landivariano es un pronombre abarcador que representa a la juventud americana, cuyo desafío es descubrir la naturaleza en la aventura de observarla y heredar la tierra conservando de generación en generación sus recursos y productividad, tal como aparece consignado en el Apéndice:

*Disce tuas magni felices pendere terras
divitiasque agri praestantia munera caeli,
explorare animo ac longum indagare tuendo.
Alter inauratos phoebeo lumine campos
incautis oculis, brutorum more, sequatur,
omniaque ignavus consumat tempora ludis.
Tu tamen interea, magnum cui mentis acumen,
antiquos exuta, novos nunc indue sensus,
et reserare sagax naturae arcana professa
ingenii totas vestigans exere vires
thesaurosque tuos grato reclude labore³⁹.*

Conclusión

Lejos de ser una pedantería, imitar es uno de los métodos utilizados por los poetas para embellecer sus obras y prodigarles una cierta autoridad siguiendo el texto a pie juntillas o adaptando con gran destreza el complejo estilístico y temático.

Los ecos virgilianos en el poema americano configuran, tal como dijimos al comienzo, una red de mimetismos de los cuales hemos analizado dos: el mimetismo estilístico de la norma y el mimetismo temático de los suelos.

La *Rusticatio Mexicana*, al igual que las *Geórgicas*, no constituye un manual de labranza sino más bien una descripción selectiva, rica en alusiones y sutilmente reveladora del ideario de su autor. Ninguno de los dos vates manifiesta la intención de proveer una instrucción sistemática, pero ambos tienden, por medio de la norma, es decir por medio de consejos y exhortaciones, a agudizar los conocimientos sobre las prácticas agrícolas y a avivar la conciencia del equilibrio natural.

Landívar abreva en la fuente virgiliana y encuentra en ella un modo de expresión imaginativo para volcar el amor a su tierra. Como buen latinista, formado en la admiración de los clásicos, atesora y acrecienta la herencia del mantuano, cuyo vigor descriptivo ilumina sus hexámetros, en medio de una apacible tranquilidad que hace de América un paraje utópico. Sólo entonces un mérito inefable como el suyo puede recorrer los asuntos más difíciles y los más simples por medio de un verbo equilibrado entre el espíritu y la naturaleza tropicales, pero con un profundo sabor clásico.

Notas

1 Gerad GENETTE. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10.

2 *Ibid.*, p. 14.

3 Acerca del concepto de *μίμησις*, cf. ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 58.

Para Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 283, es una figura de construcción por revolución que apunta a un fenómeno exclusivamente sintáctico.

4 G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 102.

5 Acerca de este tema, cf. GARCIA TORNEL, BEL ADEL y GOMEZ FAYREN, "Factores y elementos del paisaje agrario en las Geórgicas de Virgilio", I SVirg., Universidad de Murcia, 1982.

6 G. I, 50-53.

7 G. II, 177-178.

8 G. I, 152-159.

9 G. I, 94-99.

10 G. I, 94-99

11 *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa-Calpe, vigésima edición, 1984, s.v. norma.

12 Dominique MAINGUENEAU, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Bs. As., Hachette, 1989, p. 125.

13 *R. M. V.*, 12-18.

14 VERG., G. II, 109.

15 P. D'HÉROUVILLE. *Géorgiques 1-2, Champs - Vergers - Forêts*. Paris, Les Belles Lettres, 1942, p. 127.

16 Cf. VERG., G. III, 318.

17 Cf. VERG., G. I, 51.

18 Según SAN ISIDORO, *Etym*, XIII, IV, 3, s.v. *caelum*, este término designa al cielo por oposición a la tierra, tema en torno al cual tienen lugar los consejos. A veces este sustantivo se utiliza como sinónimo de *aer*. Por eso Lucrecio en IV, 133 dice: *Caelum quod dicitur aer*.

19 Cf. VERG., G. I, 93.

20 Cf. VERG., G. I, 230. Según SAN ISIDORO, *Etym*. XIII, X, 8, s.v. *pruina*, este término, cuya etimología se relaciona con el sustantivo griego ΠŪQ, hace referencia al frío de la mañana que quema como el

- fuego. En este sentido leemos en A. ERNOUT, A. MEILLET. *Dictionnaire étymologique de langue latine*, Paris, Librairie Klincksieck, 1967, s.v. *pruina*: *pruina, dicta quod fruges ac virgulta perurat*.
- 21 Francisco J. CLAVIJERO, *Historia Antigua de México*, México. Porrúa, 1945, Disertación II, pp. 122-123.
- 22 G. II, 149.
- 23 R.M., V, 19-24.
- 24 R.M., V, 20.
- 25 D. MAINGUENEAU, *loc. cit.*, pp. 76-79.
- 26 VARRÓN, *Rust.* I, VII, 5 y I, IX, 1: *Sequitur secundum illud, quali terra solum sit fundi, a qua parte vel maxime bonus aut non bonus appellatur. Refert enim, quae res in eo seri nascique et cuius modi possuit: non enim eadem omnia in eodem agro recte possunt. Terra, inquam, cuius modi sit refert et ad quam rem bona aut non bona sit.*
- 27 Raymond BILLIARD. *L'agriculture dans l'antiquité d'après les Géorgiques de Virgile*. Paris, De Broccard, 1928, p. 38.
- 28 *Aen.* III, 164.
- 29 ISID., *Etym.* XVI, I, 3, s.v. *gleba*.
- 30 R.M. V. 24.
- 31 G. II, 178.
- 32 R.M. V, 25-30.
- 33 Tal como lo expresa SAN ISIDORO, *Etym.* XVII, VI, 18, s.v. *virgultum*, con este término se alude a la varilla que nace de raíz y es talada por los agricultores por ser inútil.
- 34 ERNOUT-MEILLET, *loc. cit.*, s.v. *locus*; Serv., ad. *Aen.* I, 130: *lucus est arborum multitudo cum religione, nemus vero composita multitudo arborum, silva, diffusa et inculta.*
- 35 ISID., *Etym.* XVII, VI, 7, s.v. *lucus*.
- 36 Virgilio, al describir los peligros que corren los terrenos, si no se toman las debidas precauciones, cita en G. I, 152-154;
- ... *intereunt segetes, subit aspera silva,*
lappaeque tribolique, interque nitentia culta
infelix lolium et steriles dominantur avenae.
- 37 Hay que tener en cuenta la presencia de la forma *aspris*, empleada por los poetas dactílicos para evitar el crético. En *Aen.* II, 379 la encontramos: *improvisum aspris veluti qui sentibus anguem.*

38 ISID., *Etym.* XVII, VI, 5, s.v. *sylva*.
39 *R.M. App.*, 102-112.

Nota

LOS HÁPAX EN LA LITERATURA*

Los primeros comentarios referidos a la literatura occidental los encontramos en Jenófanes y Heráclito aunque de un modo circunstancial y sólo en aspectos que interesaban a intenciones contenidas en sus contextos filosóficos¹.

Igual posición tiene Platón. Si bien les dedicó más espacio que los dos presocráticos citados, sus consideraciones sobre la poesía están también incluidas en su filosofía política. Allí cita fragmentos sin detenerse a investigar de qué modo funcionan en el contexto del que han sido extraídos; su preocupación es sólo moral. El filósofo se ocupa de la poesía como si se tratara de una parte integrante de un programa educativo: su moralismo no se reduce solamente a emitir juicios morales, sino que juzga lo que debe ser prohibido por dañar a los jóvenes nutriendo sus pasiones o imaginación².

Más cerca de la crítica literaria está *Las Ranas* de Aristófanes. En esta comedia hay un intento bien logrado para establecer el valor poético y moral de Esquilo y Eurípides, pero la obra todavía no puede ser considerada como un trabajo científico. El poeta crea una fantasía cómica donde sus juicios literarios se mezclan en admirables escenas de farsa, burla y sátira .

Fue Aristóteles con su *Poética* quien inicia el estudio de la literatura de un modo que pretendía ser científico y sobre la base de lo que él consideró como específicamente poético. Su obra es un trabajo de pionero que señala y ordena en detalle un nuevo campo del saber, si bien se concentra en aspectos formales y de dicción.

A partir de Aristóteles la obra literaria no ha dejado de ser objeto de preocupación de críticos, comentaristas, filólogos y filósofos, quienes empleando diferentes métodos y recursos, intentan penetrar en ella parcial o integralmente de acuerdo con sus inquietudes y puntos de vista.

Podremos coincidir con ellos o no, pero pensamos que cada uno de esos aportes puede contribuir a una nueva interpretación, salvo que los conceptos vertidos contengan errores demostrables o den muestra evidente de insensibilidad artística.

Nuestro criterio al estudiar una obra de arte es abordarla considerando tres dimensiones: la artística, la histórico-cultural y la que contempla el contenido o pensamiento del autor.

Tales dimensiones no son consideradas en ningún caso independientemente unas de otras, sino teniendo siempre presente la interrelación que existe entre ellas y de qué modo actúan en la obra, ya sea ésta considerada en su totalidad o en alguno de los aspectos que se intente estudiar.

Éste es el criterio que hemos seguido para estudiar los hápax en la literatura. Por esta razón y sobre todo en los ejemplos ilustrativos nos hemos circunscripto a la literatura griega, campo que es de nuestro dominio, si bien pensamos que los conceptos que sobre ellos se exponen son aplicables a cualquier literatura.

La palabra hápax empleada para designar vocablos o construcciones que se registran en un solo lugar, es una transcripción del vocablo griego ἅπαξ, adverbio que significa 'una vez', 'una sola vez'.

Ningún diccionario de la lengua griega clásica registra el significado que le asignamos actualmente. Tampoco figura con esta acepción en los diccionarios de lengua latina³.

Si bien no hemos podido verificar con exactitud en qué fecha comienza a usarse con tal acepción, no hay duda de que fue a partir del siglo XX y que los primeros en emplearla fueron los filólogos que se ocupan de los textos clásicos⁴.

El *Dictionnaire Larousse de la langue Française* en la edición de 1979⁵ registra la palabra como una abreviatura de ἄπαξ λεγόμενον "chose dite une fois", expresión que da como conocida desde 1922. La incluye dentro del campo de la lingüística y la define: "Mot ou expression dont on ne connait qu'un exemple dans un corpus".

El *Grande Dizionario Della Lingua Italiana* de Salvatore Battaglia de 1972⁶, encasilla el vocablo en literatura y lo define "Espressione o parola di cui è documentato un unico esempio in un testo scritto o in una particolare lingua o letteratura o che ricorre una sola volta nell' intera opera di un autore. Per estens., esemplare unico di un determinato tipo stilistico, artistico, iconografico, ecc".

Consigna como fuente en que se ha documentado a Alfredo Panzini, autor del *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*⁷ y cita textualmente las dos acepciones con que allí aparece el término:

"Panzini IV-315 'Hápax legómenon', locuz, greca usata dai grammatici per significare che una parola, un modo, una forma non sono stati usati che una sola volta.

= Voce dotta, deriv. dalla locuz gr. ἄπαξ λεγόμενον "detto una sola volta che compare in italiano anche nella forma hápax legómenon (pl. hápax legómena)".

También en el *Webster's New International Dictionary of the English Language* (1949)⁸ está consignada la expresión "hápax legómenon", pl. "hápax legómena" (Gr), la que es definida: "Said or used but once, as a rare word, verbal form,

etc., evidenced by a single citation".

En nuestra lengua hemos encontrado la palabra por primera vez en la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso (1968) donde aparece: "hápax. m. Filol. Rasgo lingüístico (palabra, forma, construcción, etc.) que se documenta una sola vez"⁹.

En el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia aparece recién en la vigésima edición T. II (1984)¹⁰: "Hápax (del adv. gr. ἅπαξ, una sola vez, en las frases ἅπαξ ληγόμενον (sic)¹¹ o ἅπαξ εἰρημένα dicho una vez, dichos una vez) m. Tecnicismo empleado en lexicografía o en trabajos de crítica textual para indicar que una voz se ha registrado una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto".

La *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa-Calpe la registra en el suplemento 1981-82, editado en 1985¹², con la misma acepción de la Real Academia: "Tecnicismo empleado en lexicografía o en trabajo de crítica textual para indicar que hay un solo testimonio de una voz en una lengua".

Consideramos que el ingreso de la palabra hápax en los diccionarios de lenguas modernas con la acepciones consignadas y los campos que abarca la acreditan para extender el uso, que tiene afianzado en filología clásica, a la terminología de todas las otras literaturas, aunque ella todavía no aparece en todos los manuales y diccionarios de retórica y terminología literaria. Hemos consultado las obras de H. Lausberg, de Angelo Marchesi y Joaquín Forradelas y de A. J. Greimas y J. Courtés¹³. Sólo la registra la de Marchesi y Forradelas.

De los fenómenos lingüísticos que pueden denominarse hápax (palabra, expresiones, modismos, construcciones que aparecen una sola vez), en la presente nota nos ocuparemos solamente de las palabras.

El escritor en esa tarea de encontrar la expresión que traduzca exactamente sus ideas, busca la palabra o la

construcción que mejor se adapte a las características de la obra y a la idiosincrasia de los personajes.

Azorín en *El escritor* nos dice. "hay en todo momento... una palabra, la precisa, ésta y no otra que debemos utilizar y que no sabemos cuál era. La palabra está en el aire, revolotea, como una mariposa y nosotros hemos de acatarla"¹⁴.

Y más adelante, en el capítulo XXIII, agrega: "El afán de un escritor es la palabra limpia, concreta, pura, precisa; esa palabra brilla ante nosotros con el destello de una moneda de oro"¹⁵.

Entre los recursos con que cuenta el escritor para encontrar la palabra precisa (cultismos, vulgarismos, arcaísmos, tecnicismos, adaptación de vocablos extranjeros) está el de la creación de palabras nuevas con el consiguiente aporte que ello significa para la lengua. Por supuesto que el neologismo literario no alcanza de ningún modo la misma gravitación en la evolución y enriquecimiento del idioma que el que procede de la fuente oral y popular. A menudo permanece como cultismo o sólo lo recontramos en el ámbito de las letras.

Los neologismos son creaciones resultantes de la derivación, la composición o de nuevas significaciones que adquieren voces que ya están en uso, mediante la carga de nuevas sugerencias en el significado de uso corriente.

Puede suceder que la palabra o expresión tenga resonancia o no la tenga. Si tiene repercusión en la mente de los demás, se la recuerda y es usada nuevamente por otro u otros escritores o bien por los hablantes; si no la alcanza, queda registrada por única vez y constituye lo que se ha dado en llamar hápax. Cuando el vocablo creado ingresa en la lengua, su uso queda convalidado por este hecho; si constituye un único caso, su validez debe ser justificada.

Así, en la lengua griega nos encontramos con el adjetivo αὐτόχειρ (hecho con la propia mano), una creación esquilea,

que es adoptada por Sófocles, Aristófanes, Eurípides, y que se generaliza luego incluso en la prosa.

En cambio el adjetivo ἐμπεδόμοχθον (eternamente penosa) creado por Píndaro para referirse a la vida que debe soportar Tántalo en el Hades (*Ol.* I, v. 96) aparece solamente en ese lugar, pero por su contenido semántico y composición fónica sugiere plenamente la idea que el autor quiso expresar y armoniza con su estilo.

Por el contrario, no nos parece tan feliz el hápax μυριάμφορος (que lleva una carga de diez mil ánforas) (v. 521 de la *Paz*) con que Aristófanes califica a 'palabra' para aludir a la abundancia que traerá la Paz.

La evaluación de un hápax exige consideraciones de diversos aspectos.

En lo que respecta a su formación, debe seguir las mismas pautas que cualquier neologismo. Si bien no es imprescindible que esté condicionado por un gramaticalismo dogmático que responda a rigurosas normas y reglas gramaticales, por lo menos debe responder al espíritu de la lengua, a las posibilidades que ella y su sistema admitan y sobre todo poseer el mínimo sentido necesario para que sea inteligible.

En lo que atañe a la significación, es menester verificar si logra transmitirnos la realidad íntima que intenta expresar el poeta.

Para ello, no podemos considerar la palabra en sí misma, en forma aislada, porque ella juega fonética y semánticamente en función del contexto, y más aun, puede tender nexos que alerten nuestra mente y nuestros sentidos hacia otros pasajes o hacia la comprensión de la obra en su totalidad.

Como bien lo señala Breal en *Essai de sémantique*¹⁶ la palabra en estado aislado no existe muy claramente, está expuesta a soldarse con lo que la precede y con lo que la sigue.

Por la conexión de las palabras podemos descubrir intenciones, emociones, vivencias del mundo espiritual del poeta.

Es lo que ocurre con el hápax ἀνδρόβουλος (de resoluciones varoniles) aplicado al corazón de Clitemnestra en el v. 11 del prólogo del *Agamenón* de Esquilo. En esta tragedia el dramaturgo se aparta del relato tradicional, donde la mujer aparecía como cómplice del asesinato del esposo, y la convierte en protagonista. El adjetivo, con que la califica cuando es nombrada por primera vez, sirve para atraer la atención sobre la inflexibilidad de la heroína, capaz de cometer fría y premeditadamente el crimen.

Por otra parte, el hápax como todo neologismo, es un recurso expresivo que responde a las más diversas intenciones del autor. Puede contribuir a realzar el tono que se intenta imprimir al pasaje: serio, jocoso, dramático, lírico.

En el *Agamenón*, en un pasaje de hondo dramatismo, cuando en el párodos el coro se refiere al sacrificio de Ifigenia, se detiene para participarnos los encontrados sentimientos del padre en el momento en que debe tomar la dolorosa decisión de hacer perecer a su hija "manchando las manos paternas con ρείσθροισ (corrientes de sangre) παρθενοσφάγοισιν (del degüello de una virgen)" (vv. 208-9). El último vocablo, un hápax formado por παρθένος (virgen, doncella) y σφάζω (degollar), contribuye a cargar el acto de toda la crueldad e impiedad que contiene, sobre todo, por el efecto contrastante que provoca al estar precedido de la expresión "hija, adorno de la casa" y seguido de la indicación del lugar "junto al altar".

En los vv. 331-334 de las *Nubes*, Aristófanes pone en boca de Sócrates el lenguaje pomposo que ha elegido para su personaje y lo logra por medio de varios hápax en cuya significación asoma también la burla, la gracia y el ingenio. Nos habla de θουριομάντεις (adivinos de Turio) para referirse a los charlatanes; de ἰατροτέχναι (artistas en medicina) para aludir

a los médicos, de σφραγιδονυχαργοχομήται (palabra que resume el concepto perezosos que sólo piensan en sus anillos, en sus uñas y en sus cabellos) para condensar los rasgos propios de hombres que viven pendientes de su apariencia, en una época en que los ciudadanos se iban alejando de los ideales heroicos, ῥσματοχάμπται (los que componen cantos) para referirse a los poetas líricos. La acumulación de estos compuestos alisonantes logra acertadamente el efecto buscado.

También se recurre a los hápax para traducir sensaciones externas: color, movimiento, espacio, tiempo, o internas: hambre, sed, fatiga, angustia, alegría, sosiego, paz; para realzar imágenes estáticas o dinámicas, para lograr efectos onomatopéyicos.

En el *Prometeo* de Esquilo las expresiones ΠÉΤΡΑΙΣ ὕψηλοχρήμνοΙς (rocas de escarpados precipicios) (vv- 4-5), φάραγγι δυσχειμέρω (precipicio azotado por las tempestades) (v. 15) y τῶδ' ἀπανθρώπῳ (roca sin hombres, es decir desolada) (v. 20) nos sugieren un paisaje montañoso y abrupto, azotado por las tempestades y con escarpados precipicios. Para calificar a estos últimos crea la palabra ὕψηλόχρημνοΙ, un hápax, en el que al igual que en el adjetivo δυσχειμέρω, los elementos fónicos contribuyen a acentuar el contenido: graficar el desierto no habitado donde ha sido confinado el Titán, como castigo.

En el *Agamenón* (vv. 192-196) para describir el desgaste, la angustia y la inquietud que provoca en el ejército la tormenta que le impide partir desde Aulis a Troya, el dramaturgo utiliza, entre otros vocablos de igual expresividad tales como νησιτίδες (que causa hambre) y δύσορμοΙ (de peligrosos amarres), el compuesto χαχόσχολοΙ (causante de vientos funestos), usado sólo en este lugar.

La concisión lograda con estas voces contrasta con el significado de las mismas que explicita los inconvenientes y

sufrimientos que "consumían a la flor de los argivos".

Para medir el grado de originalidad y audacia de un autor en su capacidad para crear esos vocablos únicos, hay que considerarlo dentro de la idiosincrasia de la lengua y de la época en que se registran.

La lengua griega es una lengua creativa, espontánea, donde predomina la vivacidad, la sonoridad, la musicalidad, la visualización, la riqueza de vocabulario, la libertad de formas, sin que ello implique de algún modo desorden. Tales notas denuncian el poder creador e imaginativo del pueblo griego. No es extraño, entonces, que los poetas acudan frecuentemente a la creación personal para transmitir su pensamiento o provocar un efecto deseado.

Sin embargo, se hace necesario establecer una separación entre los autores anteriores a la sofística y los que son posteriores a este movimiento.

La lengua griega se desarrolló y alcanzó su perfección a través de la épica, la lírica y comienzos del drama. A partir de la sofística nace la preocupación por la sistematización, por poner orden en la lengua, por establecer divisiones y normas en las construcciones.

Se explica, pues, sin dificultad, que es en el primer momento donde predomina el fenómeno de la creación, si bien tal fenómeno nunca decayó en las letras griegas y hay autores pertenecientes a la segunda etapa de la lengua que son maestros en este arte como ocurre con Aristófanes, quien junto con Píndaro y Esquilo son quienes mejor representan esta particularidad de la literatura griega.

Dora G. Scaramella

Notas

* Comunicación presentada en el Congreso Nacional de Lingüística que se realizó en Mendoza en 1993.

1 "Homero y Hesfodo han atribuido a los dioses todo cuanto es motivo de vergüenza y censura entre los hombres: robar, cometer adulterio y engañarse recíprocamente". (Diels 11).

"Homero merece que se lo olvide y que no se lo considere en las competiciones. Arqulfoco también". Heráclito (Diels 42).

2 Ver *República*, Libro X.

3 Hemos consultado:

A. BAILLY. *Dictionnaire grec-français*. Edition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris, Librairie Hachette, 1950.

H.G. LIDDEL and R. SCOTT. *Greek-English Lexicon*. Great Britain, U. Oxford, 1966.

STEPHANUS. *Thesaurus Graecae Linguae*. Vol. II, Austria, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1954.

A. BLANQUEZ FRAILE. *Diccionario latino-español*. IV Ed., Barcelona, Editorial Ramón Sopena S.A., 1958.

A. FORCELLINI, *Lexicon Totius Latinitatis*. T. II, Patavi Typis Seminarii, MCMXXX.

4 Una prueba de lo que afirmamos es el hecho de que la palabra registrada por el *Grand Dictionnaire Universal Larousse* del siglo XX (1930), no aparece en el del siglo XIX.

5 *Dictionnaire Larousse de la langue Française*. France, Librairie Larousse, Paris, VI^e., 1979.

6 Salvatore BATTAGLIA. *Grande Dizionario Della Lingua Italiana*. T. VI. Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1972.

7 Alfredo PANZINI. *Dizionario moderno delle parole che non si trovano ei dizionari comuni*, con un Proemio de Schiaffini e con un' Appendice di ottomila voci nuovamente compilata da B. Migliorini, Milano, 1950 (1ra. ed. originale, 1905).

8 A. M. WEBSTER. *New International Dictionary of the English Language*. Springfield, Mas, U.S.A., Merriam company publishers, 1949.

9 M. ALONSO. *Enciclopedia del Idioma*. Diccionario histórico y moderno de la lengua española. T. II. Madrid, Aguilar S.A., 1968,
10 *Diccionario De La Lengua Española*. Real Academia Española, vigésima ed., España, Talleres Gráficos de la Edit. Espasa Calpe A. A., 1984.

11 Forma correcta ἄπαξ λεγόμενον.

12 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*. Suplemento Anual 1981-1982. Madrid, Espasa Calpe S. A., 1985.

13 Agradecemos la bibliografía suministrada para el tema por la Prof. Dolores C. de Guembe:

H. LAUSBERG. *Manual de retórica literaria. Fundamento de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 2 tomos, 1966.

A. MARCHESI y J. FORRADELAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989.

A. J. GREIMAS y J. COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982.

En el Diccionario de Marchesi y Forradelas se dice: "hápax legómenon: se trata de cualquier palabra o expresión que se documenta una sola vez en el sistema lingüístico o en un corpus determinado (obra literaria, lengua de un autor, etc.): a sueras frás (Arcipreste de Hita), cura silvana (García Lorca)".

14 AZORÍN. *El escritor*. Buenos Aires, 1942. p. 76.

15 *Op. cit.*, pp. 133-134.

16 M. BREAL. *Essai de sémantique*. Paris, 1904. Citado por R. CASTAGNINO. *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova, 1953. p. 120.

Reseñas

ANALES DE FILOLOGÍA CLÁSICA, Tomo XIII, Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, 1995.

La revista presenta, en primer término, un artículo de Nora Andrade, "La comensalidad de los dioses". Parte de la idea de que el hombre griego no se resigna a la certeza de que, por ser hombre, ha de morir, sino que "alimenta la nostalgia de la inmortalidad". Andrade propone considerar que la *Ilíada* es, en realidad "una versión literariamente muy elaborada de un mito de búsqueda de la inmortalidad". Ya no considera la autora que la ira de Aquiles sea el tema fundamental del poema, sino el rechazo de la muerte, su cuestionamiento por parte del héroe. Lo que quiere transmitir la *Ilíada* es que aceptar ese límite es el fundamento de lo humano. El sufrimiento y el goce soportados mientras se espera la muerte, hacen al hombre, precisamente, hombre.

La comparación con el poema de *Gilgamesh* se aporta para corroborar la tesis de la autora.

Jorge Binaghi es autor del artículo titulado "El final del libro III de las Historias de Tácito". Binaghi, nos ofrece un trabajo, ajustado al texto, sobre los capítulos finales -78 en adelante- del libro III, a los que considera de fundamental importancia. Observa atentamente el estilo de Tácito en cuanto al vocabulario con que se refiere a la plebe y al ejército (sustantivos, adjetivos, tiempos verbales); a los diversos recursos estilísticos; a la funcionalidad de algunas escenas; al uso que hace Tácito de Virgilio. Observa la influencia de este último en una historia que llama 'dramática'.

En las notas al pie de página, aparece la bibliografía con la que Binaghi está de acuerdo o no, y lo va demostrando, según el caso.

Elisabeth Caballero de del Sastre hace a Juvenal objeto de su estudio, nuevamente, en un aporte que titula "Ferrea aetas et indignatio en Juvenal". En este trabajo aborda el tema de la *indignatio*, y lo relaciona con el tópico de las edades, del que se vale la sátira en la oposición realidad - ideal. La *indignatio* nace ante lo que Juvenal advierte como una degradación poética, producto de una sociedad también degradada. La autora del trabajo muestra claros ejemplos de las sátiras; va señalando los vicios que han transgredido los valores tradicionales y que no permiten vislumbrar un futuro mejor. Roma, la ciudad llena de todos los vicios, su pueblo, el Imperio que degenera, son en las sátiras de Juvenal la razón de la *indignatio*. Mejor que otros géneros literarios, la sátira es testigo y puede denunciar los males de la *ferrea aetas*, porque, como dice la autora de este artículo, con esta visión nació el género satírico.

"De Roma a Buenos Aires: un manuscrito latino fechado en 1709". Pablo Cavallero encontró en Buenos Aires, en el Depósito General de la Biblioteca del Seminario Metropolitano, un pequeño manuscrito al que bautizó "manuscrito de Minerva". En este artículo nos lo presenta y hace algunos avances de lo que será la edición que promete para más adelante. Cavallero transcribe la portada y parte del libro primero, y los traduce, mientras agrega observaciones de diversa índole en las notas. También se pueden apreciar algunos dibujos que acompañan el texto. El autor del manuscrito es un dominico, Ambrosio Tantuccio, quien lo escribió en Roma, en 1709. Su pequeña obra es un tratado que se titula *Breve Summularum Compendium*, en tres libros, más *Selecte Quaestiones ex Summulis*, todo en cuarenta y ocho folios.

Por su parte, María Inés Crespo, se centra en "El concepto de ἀνάγκη como organizador semántico de la imaginería en el Prometeo encadenado". La autora advierte que

este trabajo es parte de una amplia investigación acerca de la imaginería en el Prometeo, y se propone aplicar un modelo de análisis semántico que le permita "profundizar las relaciones existentes entre 'forma', 'contenido', 'estilo', y 'mensaje' en el texto de la tragedia griega". Luego de una introducción en la que establece la base teórica de su análisis y su objetivo, ordena la exposición con varios subtítulos. El primero, "La temática del Prometeo", señala que la oposición armonía-desarmonía es el eje del sistema de imaginería de la obra de Esquilo. Establece las causas, el síntoma y las consecuencias de la desarmonía. A continuación, se ocupa del "Sistema de imágenes", que se apoya en aquella oposición, con tres subsistemas principales: coerción / libertad, enfermedad / curación y oscuridad / luz. Del primer subsistema, "el más rico y complejo", presenta un gráfico. Sigue con "Análisis semántico", "Estructura y sistematización del espacio estudiado", "La matriz metafórica y la figura nuclear del espacio". Analiza un importante número de lexemas que pertenecen al polo de la coerción, y termina con "Interpretación y conclusión del espacio estudiado".

María Cristina Davolio y María Luisa Femenías escriben a continuación "Nota sobre el Fedón y el Eudemo". Es un trabajo breve. En él, las autoras se proponen demostrar que no es satisfactoria la opinión de O. Gigon con respecto a la relación entre las dos obras en cuanto al concepto de 'inmortalidad'. Para lograr su objetivo, presentan los fragmentos de Tesmistio y Simplicio que se refieren al tema en cuestión, y muestran, en pasajes del *Fedón*, cómo es considerada el alma. Ordenan el material como sigue: I) Postulación de la supremacía del intelecto. II) Platón procede a la justificación de I a través de la reminiscencia. III) Postulación de un plano eidético como causa (*aitía*) del mundo fenomenológico. IV) La pertenencia del alma al plano de lo inteligible -a partir del pasaje 106b-, y V) La paridad ontológica

del alma con las ideas.

Delia A. Deli escribe "Los tiempos del relato en las Argonaúticas de Apolonio de Rodas". Para entrar en el tema que se propone, parte de los conceptos acerca del discurso narrativo, de Genette, que a la vez se basa en las categorías de Todorov, tiempo, aspecto y modo. Analiza el canto III de las *Argonaúticas* a partir de la categoría 'tiempo', y lo compara con el uso que hace Homero del tiempo, y la existencia en la *Odisea* de las leyes de sucesión y de los tiempos muertos. Se ocupa la autora de analepsis y prolepsis, las analiza y ejemplifica con claridad; de la transformación del mito en algo cotidiano; de la pausa descriptiva; de la velocidad del relato y el ritmo de la narración (como alternancias de tiempo); del *excursus* etnográfico, el resumen, etcétera, y señala que, en cuanto al tiempo, la obra oscila entre la expansión narrativa y la condensación del relato.

El trabajo que sigue, "Ilíada E: Discurso y Símil en la ἄριστεία de Diomedes", es de las profesoras Lucía A. Liñares y Patricia M. Saconi. Como lo enuncia el título, las autoras analizan este texto a partir del discurso directo y de los símiles que se refieren a Diomedes, con lo que intentan determinar el fenómeno de la ἄριστεία del héroe. La relación de este último con la diosa Palas Atenea -que le ha dado μένος y lo ha hecho capaz de reconocer lo humano y lo divino-, condiciona el accionar de Diomedes. Las autoras consideran uno a uno los símiles y los discursos directos y establecen la estructura del espacio donde ellos se relacionan y construyen el texto.

"La 'sustituta' de Roma" se titula el aporte de Aldo Alejandro Mariño. El autor considera, en orden histórico, los intentos de cambio de la capital del Imperio Romano, la ciudad de Roma, por otra ciudad. Parte de Julio César, "...el primero al que se le endilgó la intención de trasladar la capital...", "...hablaría sin fundamento". En segundo lugar, presenta el proyecto de Marco Antonio, "...alejandrino, antipatriótico,

monárquico y por ende traidor", como se lo consideró. Con todo, el gusto por lo oriental se fue acentuando en los sucesivos emperadores, que, sin embargo, no intentaron trasladar la capital. Con Diocleciano se utilizan otras sedes de gobierno, pero en Roma siguen el poder y la administración. Sólo con Constantino aparece una digna sustituta de Roma. Constantinopla fue para los emperadores siguientes la sede del Imperio y, a partir de Zenón (474-491), dejó de ser, también, su corazón.

Josefina Nagore de Zand propone "Una aproximación intertextual al *Carmen Saeculare*". Lo hace a partir de la Égloga IV de Virgilio. Organiza su exposición de la siguiente manera:

1. Motivos recurrentes en la Égloga IV y en el *Carmen Saeculare*. 1.1. Apolo y Diana. 1.2. Caracterización de la época. 1.3. Las parcas. 1.4. La actividad poética. 1.5. Conclusiones.

2. Aportes del análisis intertextual a la interpretación del *Carmen Saeculare*.

Conclusiones.

Nagore de Zand enriquece este esquema de trabajo con una atenta mirada a los dos textos que compara. Observa la actitud de los poetas ante la poesía y la época de Augusto. Para cada observación cita los versos correspondientes, donde examina los aspectos morfológicos, sintácticos, de estilo, mitológicos, históricos. De todo ello deduce "una estrecha afinidad, una absoluta compenetración (de Horacio) con el modo de poetizar y con la cosmovisión de Virgilio".

Gerardo H. Pagés se ocupa de "Un perfil humano: A. Persio Flaco". El profesor Pagés encuentra textos de Persio que nos muestran diversos aspectos del pensamiento del autor de

las *Sátiras*. Estos aspectos van configurando la personalidad de un "irreprochable hombre de bien". Persio es un autor que no se ha leído mucho, tal vez porque su lectura es trabajosa. Es un escritor "esquivo", dice Pagés, pero se vuelve sencillo precisamente cuando se refiere a su propia experiencia, a los recuerdos de su vida. Los versos del poeta tomados como ejemplos son muchos y muy claros, y con esa misma claridad están traducidos por el autor de este artículo. Pagés subraya la importancia de las fuentes y nos exhorta a volver a los textos.

En su aporte para esta revista, "Universalidad y Humanismo en el teatro de Terencio", el profesor José Riquelme Otálora, de la Universidad de Zaragoza, parte de la opinión de que la comedia romana es un elemento insoslayable para el conocimiento del mundo antiguo, porque se ocupa del verdadero protagonista de la historia, el pueblo. Muestra, ya en la época de Terencio, la actitud ante el hombre que los romanos llamaron, desde entonces, humanismo. Compara el tratamiento que Terencio y Plauto hicieron de los personajes de sus comedias, y encuentra mayor fuerza cómica en éste, pero un seguimiento más cercano de los modelos griegos y una mayor penetración en el alma del hombre, en aquél. En el teatro de Terencio observa un procedimiento técnico, la dicotomía, con el que caracteriza a sus personajes, y de los tres usos diferentes de este recurso nos ofrece ejemplos.

La contribución de Ofelia Noemí Salgado, de la Fundación Pastor, de Madrid, es su trabajo "Hispanismo y moralidad de Marcial". Se refiere especialmente a las *Laudes Hispaniae* de Marcial, cuya "poética carta geográfica" quiere delimitar para establecer el auténtico sentido moral de los epigramas. Cita a Lorenzo Riber y al profesor Dolç Dolç, estudiosos del tema de Marcial y de la España antigua, con quienes la autora del artículo establece diferencias de opinión. El tema en cuestión es el de las canciones de Gades y el uso que de los términos relacionados con ellas hace Marcial para

referirse a una ciudad que poco tenía de romana, y, a partir de él, -y con el mismo sentido de rechazo y desagrado-, Juvenal y Plinio el Joven.

"Actividades romanas registradas en el librito de Catulo y que aún no han perdido vigencia", es el título del trabajo de Alberto J. Vaccaro. El profesor Vaccaro recorre la obra del poeta con la intención de mostrar los versos que nos ofrecen datos sobre usos y costumbres romanos, muchos de ellos vigentes actualmente. Estos datos no son muchos ya que, como Vaccaro reconoce, la propia naturaleza de la poesía catuliana, fundamentalmente lírica, no da lugar a comentarios de carácter costumbrista. No obstante, el autor del artículo señala versos donde se hace referencia a los usos sociales -comidas, festividades, acontecimientos, monedas-, que reconocemos como antecedentes de los actuales.

Miguel de Vedia es el autor del siguiente trabajo, "O crudelis adhuc. Hor., Carmen IV 10". En él se interesa por varios aspectos del *carmen* y por el sujeto del poema, en su relación con el sujeto horaciano; por el tema de los dones de los dioses y su fugacidad, y de la toma de conciencia de la temporalidad. Encuentra los ecos, en este *carmen*, de Virgilio, *Ecl.* II, 4. Hace un rastreo interesante del vocabulario y las figuras que se relacionan con el tema propuesto.

La producción de Mariana S. Ventura se ocupa en este caso de "Manumisión o venganza: el dinero en Plauto". Ya que el dinero es el "factor central" de la obra de Plauto -dice la autora- indagará cuál es la función de aquél en los textos plautinos. En su trabajo, muy rico en datos, Ventura ordena los términos que se refieren al dinero, según la frecuencia con que aparecen, y considera que la elección de Plauto por uno u otro puede ser intencional, -aunque coincida con el uso corriente-, como también su distribución a través de los textos. Estudia tres aspectos: los matices semánticos de los términos; las unidades monetarias que nombra Plauto, y los objetos que, en

las comedias, tienen un determinado precio. A partir de un estudio detallado de dichos aspectos, la autora observa un desfase entre el dinero de la realidad y el de la obra de Plauto, donde el dinero está al servicio de la intención del autor; en cuanto a los esclavos, hay una 'deconstrucción' del concepto de dinero, y una reconstrucción cuando se lo vincula con la figura del amo.

Al llegar a las últimas páginas de la revista, Mariana Ventura hace otro interesante aporte. En la sección Documentos aparece una traducción del artículo de Richard Heinze, *Auctoritas*, de la que es responsable, y que revisó el profesor Eduardo J. Prieto, director del Instituto de Filología Clásica que publica esta revista. Mariana Ventura hace, en el prólogo a su traducción, observaciones de carácter filológico e histórico referidas al artículo de Heinze, sobre un tema tan caro a los romanos. Vale la pena copiar textualmente su objetivo:

"Finalmente, ¿por qué traducir y reeditar *Auctoritas* a casi setenta años de su publicación original? Para poner en circulación uno de los estudios más serios que se hayan llevado a cabo acerca de un concepto que, como éste, recorre y define la historia y cultura romanas. Para ejemplo de la profundidad, utilidad y vigencia de la investigación filológica. Para testimonio de los alcances científicos, pero también de las limitaciones históricas de una generación que marcó un hito en el desarrollo de la filología clásica y que constituye, en última instancia, el referente *-auctoritas* al fin- a partir del cual se piensa la investigación filológica hoy".

El conjunto de trabajos que ofrece este número de *Anales de Filología Clásica*, además de la variedad de los

temas, de los puntos de vista y de los métodos de trabajo de los autores, interesa también por la elaboración que se hace en ellos de una bibliografía, en general, actualizada.

La portada recuerda, con el cariño y el respeto que mereció, a la licenciada Ana María Pendás de Buzón. Los colegas de Mendoza adhieren sinceramente a ese cálido recuerdo de la que fue Secretaria de Redacción de la revista *Anales*.

Elena Ciardonei de Pelliza

**Filippo CAPPONI. *Entomología pliniana* (N. H. XI, 1-120).
Università di Genova. Facoltà di lettere. 1994. 231 pp.**

A pocos años del siglo XXI, cuando el avance tecnológico parece dominar el mundo, hay sin embargo un interés por volver a la naturaleza y por lograr un equilibrio ecológico mediante el respeto y la consideración de los pequeños seres que, desde el principio de la creación, pueblan el planeta. Así, la mirada de los científicos redescubre con instrumentos más exactos el fascinante reino de los insectos. Pero ese interés no es nuevo, tiene una vieja data: griegos y romanos expusieron sus conclusiones acerca de la vida de esos animales diminutos que han acompañado al hombre, durante milenios, en la aventura de la vida. Precisamente, Filippo Capponi, en una publicación de la Facultad de Letras de la Universidad de Génova ha realizado un estudio sobre la entomología pliniana.

Como sabemos, Plinio el Viejo, que vivió entre los años 23 y 79 de la era cristiana, en la época de los Flavios, fue autor de una *Historia Natural*, que constituyó para la época una inmensa enciclopedia y que fue, en la Edad Media, la base capital para los estudios sobre la Naturaleza. En esta *Historia Natural*, Plinio ha dedicado los apartados 1 a 120, del libro XI, a la descripción de los insectos, en un trabajo que, por su simplicidad sintáctica y por su lenguaje de uso común, aparece como accesible para el lector, tanto lego como erudito. Sin embargo, como dice Capponi, para el entomólogo moderno el estudio pliniano resulta insuficiente y artificioso, dado que aquel autor latino no poseía un método científico de trabajo; sus afirmaciones provienen de hechos entomológicos no verificados, de 'mirabilia', de creencias populares ... Además, hay una imitación pliniana de Aristóteles y utilización de otras

fuentes.

La publicación de Capponi se estructura en trece capítulos, con una conclusión final, un índice de insectos y una bibliografía. Los trece capítulos abordan los temas de la obra pliniana que continúan interesando al estudioso de hoy: las abejas, los arácnidos, las hormigas, la generación espontánea, la duración de la vida, entre otros. En lo que se refiere al índice de insectos, incluye el nombre latino de los mismos, el lugar donde aparece mencionado y la equivalencia conocida. La bibliografía incluye tres apartados: el referido a ediciones de la *Historia Natural* de Plinio, el de las ediciones de obras biológicas de Aristóteles y una bibliografía general.

Lo interesante de la conclusión a la que arriba Capponi es que, si por una parte, se atribuye a Plinio la culpa de haber oscurecido con su brevedad los resultados de las observaciones aristotélicas y de la escuela peripatética, por otra parte se debe reconocer con objetividad el mérito de haber expuesto acabadamente, como lo exige una enciclopedia, las antiguas investigaciones producidas por la ciencia griega en el pequeño mundo de los insectos. Además, es mérito indiscutible de Plinio, el haber adherido a través de una obra de carácter práctico a las ideas de Tito, que sabía bien cómo en su imperio el "humilde vulgo" podía desarrollar energías en el ejército, en la construcción de casas, en la agricultura, en el transporte, en el comercio, pero además, con el mejoramiento de los niveles de vida, era capaz de elevarse, por medio de un saber distinto, al conocimiento de una ciencia de la naturaleza, concebida no como antítesis de una naturaleza reducida a la animalidad, sino como estudio de la naturaleza, emblema de perfección y armonía.

M. Ramallo de Perotti

Vincenzo CONSOLO. *L'olivo e l'olivastro*. Milano, Mondadori, 1994, 148 pp.

Sin duda, el último libro de Vincenzo Consolo no es para una lectura rápida: nutrido en significados, trabajado al máximo en la prosa que identifica al autor, dificultoso de definir si nos guiamos por las fórmulas discursivas en uso.

En primera instancia podríamos decir que es el relato del fastidio de vivir que hoy muchos sienten pero que no saben expresar. Es un libro amargo e irónico, construido a fragmentos como fragmentario es el mundo del relato: la Sicilia desde la posguerra a nuestros días.

En efecto, Consolo -siciliano, milanés por necesidad, graduado en Jurisprudencia, uno de los más importantes narradores italianos contemporáneos- regresa al mundo campesino de su isla para registrar una cultura que ya no existe porque Sicilia se ha vuelto tierra inhospitalaria y allí suceden las cosas más horribles. Sí, ese ámbito que el autor tan bien conocía, su *alma terra*, era una cultura; era un mundo de trabajo, de dolor y de miseria y también de afectos y de respeto y de valores. Ahora todo ha cambiado para peor: en este momento histórico Sicilia no puede considerarse una civilización. Consolo constata: consumismo desenfrenado, individualismo despiadado, desidia, alienación, corrupción; la 'barbarización' general del mundo mediterráneo que alcanza tierra, cielo, mar, mente y cultura.

Consolo siente y expresa a su modo la nostalgia por la Sicilia campesina, por la humanidad perdida; sentimiento éste que recuerda a Vittorini con quien nuestro autor comparte el desasosiego por el género humano ofendido y el íntimo deseo de recuperar la conciencia de los 'deberes' que sólo vive el hombre de precisos principios morales.

Vittorini y Consolo, dos narradores que podemos arrimar con pertenencia en cuanto ambos son hijos de la cultura siciliana y se reconocen en el filón del realismo. Ambos regresan física y literariamente a su tierra y traducen la experiencia en arte, en una literatura que es reflexión sobre la condición humana. Para ambos, no es sólo un viaje en sus recuerdos de sicilianos sino en lo concreto recorriendo pueblos, costas, valles y montañas y los senderos que unen la geografía y la historia de una isla de corazón antiguo.

El libro que nos ocupa es un relato en diecisiete capítulos, que absorbe distintos módulos discursivos -novela, diario de viaje, reportaje, leyenda, libelo, memoria, invectiva, ensayos y momentos de efectiva poesía- y que engarza casos de intertextualidad en una continua combinación de texturas -fragmentos de textos homéricos y de Esquilo, versos de August von Platen y de T. S. Eliot, titulares de periódicos, trozos de reportajes y hasta textos expositivos de diccionarios y libros de historia.

El título funciona a modo de metáfora vegetal. El olivo y el olivastro (nos permitimos el neologismo en lugar del vocablo español "acebuche"), o sea, la naturaleza labrada, cultivada, y la otra, la silvestre y amenazadora. Una distinción sugerente entre lo humano armonioso y racional y lo inhumano, salvaje, bastardo y hasta perverso: distinción que tan bien ilustra el árbol que crece en ramas vigorosas y el arbusto que se vuelve vicio. En consecuencia, contraste, contraposición entre la isla serena, de una belleza excepcional, rica en historia y en tradiciones -que se manifiesta en los elementos arquitectónicos de cada pueblo, sea pequeño o más importante- y la fealdad de la Sicilia moderna, producto despreciable de la técnica y la industria. Como el olivastro amenaza con sofocar el olivo, así la nueva civilización, poco a poco, va carcomiendo y anulando las expresiones humanas más genuinas -es el caso, siguiendo nuestro ejemplo, de la

degradación que llega a las inigualables manifestaciones de arte clásico, normando o árabe.

La imagen del olivo y del olivastro aparece en la *Odisea*. Consolo la acoge en un epígrafe y a lo largo de la enunciación, con marcación tipográfica pero sin explicitar la referencia hasta el apéndice, porque el dato cultural está incorporado al imaginario del lector culto que pide el libro. En el canto V, Odiseo herido, desnudo, solo, en el máximo momento de la degradación humana, se esconde bajo un arbusto. Homero explica que de él salen ramas de olivo y de olivastro, la manera con que nos indica una bifurcación de sendero o de destino entre el pasado y el futuro del héroe: en la isla de los feacios, un país remoto e incontaminado, Odiseo encuentra una ciudad perfecta, un reino de utopía; podría elegir permanecer allí pero siente la urgencia de la realidad y de la historia, de la razón y de los afectos; necesita regresar a Ítaca.

La misma urgencia de regresar a la patria, la misma urgencia de la memoria siente Consolo y viaja a Sicilia para encontrar la isla de las maravillas y de la barbarie, del perfume a jazmín, azahar o albahaca y de la contaminación industrial, de los pórticos barrocos y de los muertos carbonizados, de una naturaleza encantadora y de depósitos de nafta, cemento y estiércol. Consolo no reconoce su tierra: disolución urbana, especulación inmobiliaria, derrame de ácidos y toxinas, nubes de cuervos sobre toba y escombros, ruinas de terremotos, partidas presupuestarias desviadas y afectados radicados en lugares provisorios. Un verdadero viaje al infierno, guiado por la memoria que "confiere espesor al presente", dice el autor en una entrevista en la cual casi define la obra: "Es un libro de enorme desesperación a pesar de que aquí y allá asomen tenues resplandores de sobrevivencia".

Esta nueva Tebaida de inmundicia y de fango está presentada desde la visión de Consolo, hombre inquieto, rebelde, hastiado de civilización, que va por el mundo con su

equipaje de remordimientos y de pena y que, por momentos, se queda sin voz. La suya es la afasia del artista que se opone al poder. Hay situaciones -explica el escritor en la mencionada entrevista- en que la desesperación es tal que no se encuentran interlocutores. Cuenta una tercera persona, transparentemente autobiográfica, que recuerda al juglar -'il contastorie'- que encantaba al público con la musicalidad de la voz, con el ritmo de la palabra, y que transmitía un contenido esencial, con la esencialidad a que quedaba reducido un relato contado tantas veces. Una voz con la cadencia de la oralidad que muy bien se traduce en la sonoridad de la prosa de Consolo, trabajada con un detalle y una intensidad raras en la literatura de nuestros días. Su lengua es una amalgama original de palabras arcaicas cultas y populares, la sintaxis discurre en un encabalgamiento acumulativo que ensambla aliteraciones y rimas imperfectas. El conjunto cuaja en un lenguaje barroco, deliberadamente rebuscado, casi intraducible, pero de extrema verdad y poesía porque es una elección que va más allá de lo formal y se hunde en la profundidad de la narración, a punto tal que el lenguaje se hace el protagonista de las obras del escritor. Y en este libro, se vuelve hilo en tensión para guiarnos en el viaje a Sicilia hoy, Ítaca perdida que se convierte en metáfora de Italia.

Gloria Galli de Ortega

Ramón CORNAVACA. "El Simposio platónico en tres obras de Leopoldo Marechal". En: *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. Córdoba, Talleres Gráficos de José Solsona, 1993, pp. 11-17.

El tema está contenido en un breve pero sustancioso artículo publicado en un volumen que reúne los trabajos expuestos en el "Curso de actualización para graduados", organizado por iniciativa de los profesores de literaturas europeas no hispánicas de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba. Este curso contó con el auspicio de la citada Escuela y con la colaboración de profesores de otras escuelas de la misma Facultad.

El artículo que nos ocupa consta de introducción, exposición y apéndice.

En la introducción, el autor advierte que su intención no es aportar elementos teóricos, sino mostrar un ejemplo de intertextualidad desde la perspectiva de la literatura comparada, perspectiva que deja claramente diseñada por medio de una adecuada metodología y el manejo de la terminología específica.

La exposición estructurada en dos partes, con subtítulos que delimitan los diferentes *item* del asunto tratado, transmite el pensamiento y juicios valorativos del autor de un modo conveniente.

En la primera parte, como noticia al margen del motivo central de su artículo, Cornavaca se ocupa de otros tres casos de intertextualidad de autores clásicos que detecta en el autor argentino: Homero, Aristófanes y Hesfodo.

Al referirse a Homero destaca la notable influencia que el autor griego ejerció en toda la producción de Marechal y de

un modo especial en *Adán Buenosayres* por la cercanía que tiene esta novela con la epopeya y por constituir "una realización espiritual que se traduce fundamentalmente por el simbolismo del viaje".

La reiteración del tema del viaje en otras obras de Marechal, como el *Banquete de Severo Arcángelo* y el *Megafón*, y el modo de ser asumido por el escritor argentino conducen al autor del artículo a afirmar que dicho simbolismo constituye un leit-motiv no sólo de las obras marechalianas sino también de la vida del escritor como tal y como hombre.

La correspondencia entre *Adán Buenosayres* y el modelo griego es observado en toda la novela y en el cotejo van siendo señalados los pasajes donde aparece la intertextualidad como cita fiel o con leves modificaciones.

En lo que respecta a Aristófanes, no le quedan dudas a Cornavaca que también ha de haber sido leído y asimilado por el autor estudiado. La influencia del comediógrafo griego es perceptible en varios pasajes suyos y se vuelve evidente en el primer capítulo del libro III de *Adán Buenosayres*, cuando se imita al coro de *Las Ranas* de la comedia aristofanesca en una intertextualidad directa, aunque como es característico en Marechal, todo el pasaje está al mismo tiempo teñido de motivos típicos de la realidad argentina.

La influencia de Hesíodo presente en la concepción cíclica de la historia que asumió Marechal y que revela como hipotexto el mito hesiódico de la edades de los *Trabajos y Días*, es motivo también de un acertado comentario.

La segunda parte de la exposición está dedicada a mostrar la presencia del *Simposio* platónico en la obra marechaliana.

Un breve comentario sobre el contenido del diálogo de Platón sirve de introducción al comentario de los textos de Marechal en que se evoca el citado diálogo.

El análisis de *Descenso y ascenso del alma por la*

belleza nos ofrece una clara visión de la estética allí expuesta y una precisa enumeración de los hipotextos que han sido utilizados, individualizándose las traducciones literales descubiertas en diferentes pasajes. A pesar de que Cornavaca confiesa que sólo ha realizado una lectura superficial, los conceptos vertidos trasuntan un profundo conocimiento tanto del autor argentino como del filósofo griego.

El estudio de la erótica de *Adán Buenosayres* en cotejo con el *Simposio* señala de qué modo la teoría expuesta en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* se convierte en experiencia vital en el libro II de *Adán Buenosayres*. Allí se hace notar una correspondencia casi exacta con el contenido expuesto en *Descenso y ascenso...*, pero se trata de una historia particular, donde la experiencia erótica del protagonista es descrita por Marechal con términos que revelan la filiación platónica, si bien junto a ella aparecen otras tradiciones tales como la tradición hermética medieval.

Cierra la exposición el tratamiento del influjo del *Simposio* en *El Banquete de Severo Arcángelo*. Cornavaca encuentra en esta obra un modo diferente de recepción del diálogo platónico en virtud de que no comprueba una intertextualidad fácil de descubrir. Los vestigios platónicos se revelan por signos que comienzan a detectarse en el título para ir luego descubriéndose tras la lectura reflexiva, a lo largo del texto.

El apéndice contiene el registro de los textos que sirvieron de apoyo al estudio realizado.

La bibliografía consignada muestra que se ha trabajado casi exclusivamente con las fuentes y que los conceptos vertidos y las conclusiones a que se arriba son fruto de una aguda reflexión sobre esas fuentes y de una posesión sólida de conocimientos filosóficos y literarios del mundo griego.

Dora G. Scaramella

José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación.* Madrid, Gredos, 1993, 254 pp.

A pesar de lo que parece sugerir el título, esta obra no pretende ser una historia de la teoría sobre la interpretación de textos. Su propósito es acercarse a los modos de interpretar utilizados desde la antigüedad hasta la Edad Media, con el fin de reconocer en la obra de esos lejanos intérpretes respuestas válidas a preguntas todavía vigentes.

El autor especifica que, ante la variedad y complejidad del asunto que lo ocupa, se ha visto obligado a practicar calas en la historia de la teoría de la interpretación anterior al Renacimiento. Sin embargo alude, en reiteradas oportunidades a lo largo de la obra, a la continuación de su investigación, centrada en este caso en el Siglo de Oro español.

Reconoce también que su reflexión se basa en el resultado de las investigaciones de especialistas en filología clásica y en historia de la filosofía, y confirma esa afirmación con una nutrida bibliografía.

El estudio de los autores antiguos se concentra en tres aspectos: la interpretación alegórica, la utilización de los poetas en la educación y la crítica literaria. Si bien se refiere brevemente a autores anteriores a Platón -Teágenes de Regio, Anaxágoras, Aristófanes- el eje de la obra es el ilustre discípulo de Sócrates. Justifica esa elección la indiscutible 'modernidad' de Platón, nacida de la rica polifonía de su discurso, así como el hecho de que ese pensador, más que proponer tajantes soluciones, plantea problemas que aún no han sido resueltos.

Lo más destacable de la práctica de la interpretación en Platón, aparte de su teoría sobre la escritura, es la contradicción entre lo que juzga reprochable aplicar y lo que

efectivamente aplica (critica la interpretación alegórica y utiliza la alegoría; desestima la aplicación de la poesía en la educación y recurre a las citas de poetas). Dice Domínguez Caparrós:

A los tópicos con los que se suele identificar la teoría platónica (teorías de la imitación, del furor poético, de la censura), habría que añadir su pensamiento sobre la naturaleza lábil, inaprensible, de *un* significado literario. Para mí está claro que Platón puede aducirse como defensor de una pluralidad significativa del texto, y como defensor del relativismo interpretativo; después de todo, el mundo sensible no es más que el mundo de las apariencias (p. 86).

La práctica de la interpretación de textos después de Platón -Aristóteles, estoicos, Evémero, Plutarco, intérpretes de sueños y oráculos- no ofrece nada nuevo en cuanto a planteamiento y discusión de problemas, sino una amplia variedad de ejemplos, especialmente de interpretación alegórica por la influencia del estoicismo incluso en autores judíos y cristianos.

En los autores cristianos -apologetas de los siglos II y III, Santos Padres e intérpretes medievales como Hugo de San Víctor y Santo Tomás de Aquino- es claramente reconocible la doble naturaleza de la *interpretatio*, traducción de la *herméneia* griega -que en principio significaba "expresión" y poco a poco fue incorporando el significado de "interpretación"- . En efecto, si interpretar supone un esfuerzo para vencer la distancia inherente al texto escrito a fin de acercarlo al presente del lector, contiene también un ingrediente retórico, pues debe ir acompañado de fuerza de convicción. Cuando los intérpretes cristianos se acercan a las Sagradas Escrituras, pretenden no

sólo comprender lo que se dice en ellas, sino establecerlo con claridad para toda la comunidad cristiana a fin de evitar desvíos.

Como reflexión acerca de la relación entre teología y poesía se incluye en el apéndice una carta de Petrarca -carta X, 4 de *Le familiari-*, que contiene además una breve explicación del propio autor sobre un poema que le enviara al destinatario de la carta.

Una mención especial merece el pensamiento platónico sobre la escritura, que tuvo poca fortuna por una parte, y mucha fortuna por otra. Afirma Domínguez Caparrós:

En efecto, la proliferación de comentarios sobre el texto escrito no parece seguir el consejo de Platón, desconfiado ante todo lo que sea fijado en la escritura; por otra parte, la abundancia de comentarios confirma la idea platónica de la riqueza significativa del texto. Pero sobre todo, los comentarios alegóricos de tipo cristiano tienen su significación más profunda en el platonismo: el mundo visible es signo del mundo espiritual o ideal (p. 217).

María Guadalupe Barandica de Yaya

**Dora G. SCARAMELLA. *Las Metamorfosis en la Literatura* .
Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 1995,
82 pp., 19,70 x 13,80 cm. Tapa: Apollo y Dafne, Lorenzo
Bernini.**

Como el prólogo lo explica, la autora intenta "ofrecer una exposición ordenada y sistemática de un tema" que ha motivado su interés desde mucho tiempo atrás y que fue objeto de un seminario, en Mendoza, y de un curso, en Resistencia, a partir de un estudio sobre "Proteo y su proyección en la literatura occidental". La investigación focaliza tanto los campos en que se observan las metamorfosis como los modos literarios de su manifestación.

La *Introducción* analiza el término 'metamorfosis' y clasifica en tres grupos los casos de conversiones: evolución o progreso, involución o degradación y evolución seguida de una involución. Paralelamente, se observan matices diferenciales según se trate de un fenómeno natural, un mito tradicional o una invención. Ofrece oportunos ejemplos correspondientes a las artes plásticas (pintura, diseño, escultura, teatro, cine y televisión, música y literatura). Trata asimismo los cambios naturales geográficos, tales como la orogenia, el desvío de cauces, los cambios en las playas y en las nubes; también las estaciones y finalmente el devenir humano. Luego de explicar las concepciones lamarckiana y darwiniana sobre la mutación de las especies, comenta en detalle el *Informe para una Academia* de Franz Kafka y *El rinoceronte* de Eugène Ionesco.

En *La metamorfosis como creencia mítica* plantea las dos corrientes de interpretación del mito: en una, los sentidos tautegórico y simbólico o alegórico, y en la otra, el mito como modo de aprehensión de la realidad. Al respecto, revisa los

estudios de Frazer, Levy-Strauss y Hegel. Y recuerda la existencia de diferentes ópticas para considerar estos mitos: por el objetivo perseguido, de donde resulta el etiológico, el ejemplar, el genésico, el palingenésico, el explicativo de un topónimo; por el resultado, en cuyo caso la transformación puede ser simple y acumulativa o compuesta; por la duración, que provoca metamorfosis definitiva o cíclica; por el agente que las produce, externo o el mismo sujeto; por la causa -castigo, salvación de un peligro o dolor, engaño, venganza, envidia, falta de sentimientos, acceso a un deseo o recompensa-. Se detiene luego en *Las metamorfosis* de Ovidio, obra en la que predominan los cambios etiológicos.

En *El mito de la metamorfosis en literatura* distingue, junto con Pierre Albouy, el mito propiamente dicho, ritual y religioso, del 'mito literario' y objeta la tajante división de Northop Frye del mito en relación con los contextos cultural y cultural. En efecto, la literatura profana se ha nutrido de la religiosa y cultural: dos testimonios son Hesíodo y el *Fedón* (81 e) de Platón. De allí que aparece, por un lado, la supervivencia del mito y, por otro, la creación de nuevo material, generalmente de índole genésica, escatológica o etiológica. Además, aconseja que no se identifique la literatura de la metamorfosis con la fantástica, a pesar de reconocer la existencia de puntos de contacto.

El dios marino Proteo, en quien los mitólogos modernos encuentran un equivalente del antropomorfismo del mar, ocupa luego un apartado especial. Rastrea su presencia en variadas fuentes (Maspero, *Odisea IV*, 351 y ss., *Helena* de Eurípides, los *Nueve libros* de Heródoto, Diodoro de Sicilia) y trae a colación las *Geórgicas IV*, 317-57, rescatando los aportes con que el poeta latino enriquece el modelo homérico. Le suceden interesantes comentarios sobre variados textos de la literatura española e hispanoamericana: *Motivos de Proteo* de José E. Rodó, *La metamorfosis de Proteo* de Guillermo de Torre, los

tres poemas de Jorge Luis Borges, "Proteo" y "Otra versión de Proteo" en *El oro de los tigres* y "Poema del cuarto elemento" en *El otro, el mismo*, "Parábola II" de Antonio Machado en *Campos de Castilla*.

Otra vertiente gestadora es la creación personal. Así, por ejemplo, *La metamorfosis* de Kafka. Vinculada con estados psíquicos, remite a *La Bolsa* de Julián Martel y relacionada con ciencia-ficción, a *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, entre cuyos relatos se detiene en "El marciano".

Concluye la autora:

"La frecuencia con que aparece el tema de la metamorfosis en la historia de la literatura ha hecho que se convierta en un 'leit-motiv' con la capacidad de ser inagotable como lo es el cambio mismo. La razón de la reiteración de este tema radica en la atracción que ha ejercido en escritores y lectores. El escritor encuentra en él una forma original de ejercitar su ingenio e imaginación para expresar su pensar y sentir; el lector, experimenta una mezcla de curiosidad y asombro y el goce intelectual de llegar a descubrir el mensaje que se le ha querido transmitir en ese mundo de fantasía" (pp. 76-77).

Completa el volumen un detallado y útil informe sobre la metamorfosis en distintos autores y épocas, elaborado por la Prof. Angélica Mansilla. La presentación de este registro y los nombres de profesores en su nota 4ª, en la que agradece la colaboración de los mismos, reflejan también -permítaseme acotar- la proverbial generosidad de Dora Scaramella en el reconocimiento del trabajo de sus colegas y en la promoción desinteresada de sus alumnos y exalumnos.

Muchos y fructíferos años de docencia e investigación

avalan este libro, tan ameno en su lectura como ordenado, profundo y completo en el tratamiento del tema. Las catorce obras analizadas, así como las múltiples referencias a situaciones y ejemplos, algunos de ellos muy recientes como la película "Nazareno Cruz y el lobo" y las últimas propagandas televisivas y otros del acervo folclórico -baste citar la leyenda del lobizón- son muestra de una observación aguda y actualizada de la realidad y de una vastísima experiencia lectora. Es evidente que, detrás de la escritora, está la maestra, decidida a enseñar con claridad y alegría contagiosa.

En estos momentos de acentuado interés por la literatura comparada, el volumen publicado resulta un aporte muy bienvenido y más aún si tenemos en cuenta el hecho de que el estudio nace a partir de las fuentes clásicas y vuelve a ellas, con la convicción entusiasta de su inobjetable y fecundante vigencia.

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

Noticias

VIII JORNADAS DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Se realizaron en la ciudad de Buenos Aires durante los días 28, 29 y 30 de junio de 1995 las VIII Jornadas de Estudios Clásicos organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina y el Instituto de Estudios Grecolatinos Prof. F. Nóvoa. La sede fue el amplio edificio de la Facultad situado en B. Mitre 1869 de la Capital.

Extraña paradoja: en un contexto de altavoces y farrago vehicular, de centenares de seres humanos apresurados y preocupados, del desasosiego de una ciudad cada vez más presionada por problemas de diversa índole y agobiada por un intenso frío, un grupo de profesores y alumnos se reunieron con la coordinación del Prof. Alfredo J. Schroeder para pensar, reflexionar, estudiar, escuchar con atención (cosa que no siempre se hace) los planteos que sobre la naturaleza se hicieron griegos y romanos. El tema, justamente, que concentró el interés de estas Jornadas fue "Concepto y valoración de la naturaleza en la cultura Grecolatina". Asistieron numerosos profesores de varias universidades como así también alumnos de la facultad anfitriona.

La excelente organización, la calidez y preparación de las personas lograron que las Jornadas se desarrollaran en un ambiente grato y de elevado nivel académico.

La inauguración estuvo a cargo de Mons. Guillermo P. Blanco que habló acerca del alcance del verdadero humanismo.

Las Jornadas se distribuyeron en un intenso trabajo de comisiones y conferencias a la tarde y de cursos a la mañana. Citamos estos últimos:

"Poesía latina: de la métrica a la rítmica", por la Prof. Amalia Nocito.

"Papirología y Literatura", por el Prof. Rodolfo Buzón.

"La imagen platónica de la naturaleza y su presencia en

la ciencia contemporánea", por el Prof. Oscar Beltrán.

Entre las numerosas conferencias recordamos:

"Naturaleza y logos en la concepción ciceroniana del hombre", por la Prof. Laura Corso.

"La naturaleza en el estoicismo griego", por la Prof. Victoria Juliá.

"Tradicón clásica y tradición cristiana en la caballería de Don Quijote", por el Prof. Aquilino Suárez Pallasá.

La conferencia de clausura estuvo a cargo de la Prof. Ana de Georgalos: "El mar desde Homero hasta Odysseas Elytis". La disertante habló con mucha sensibilidad acerca del escritor premiado con el Nobel y logró expresar el significado que siempre tuvo y tiene el mar para los griegos, desde la antigüedad hasta hoy, tanto en el lenguaje más exquisito de la poesía como de la vida misma.

Hacemos notar un hecho sumamente simpático: la presencia de la Sra. esposa del Embajador de Grecia en el acto de clausura.

Por último el ágape reunió, como en el Simposio, a los amantes de la cultura clásica para conversar sobre sus temas predilectos.

De nuestra Facultad asistieron la Prof. Consulta Dora Scaramella, la Prof. Elbia Difabio de Raimondo y la Prof. Beatriz Ardesi de Tarantuviez. Las profesoras de Raimondo y de Tarantuviez participaron con trabajos sobre Cleantes y su Himno a Zeus, que realizaron en forma interdisciplinaria con la dirección de la Prof. Scaramella y del Dr. Martín Zubiría.

El Instituto de Estudios Grecolatinos Prof. Nóvoa invita a participar en las próximas Jornadas, es decir las IX, que se organizarán los 25, 26 y 27 de junio de 1997 sobre el tema central no excluyente "Religión y mito en la cultura grecolatina".

Beatriz Ardesi de Tarantuviez

CONGRESO INTERNACIONAL "MUNDO CLÁSICO Y CINE"

En la ciudad de Rosario, entre los días 14 y 18 de agosto de 1995, se realizó este Congreso organizado por el Área de Lenguas Clásicas de la Escuela de Letras, el Centro de Estudios Latinos, el Centro de Italianística, el Centro de Estudios Teatrales, el Centro de Estudios de Historia de Europa y la Escuela de Graduados, organismos de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Fue auspiciado por la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, el Centro de Estudios Canadienses (U.N.R.) y la Unión Latina.

Asistieron profesores e investigadores de nuestro país y un importante número de alumnos de la Facultad dueña de casa; también público en general, atraído por el tema del Congreso. Asistieron especialmente invitados, el Dr. Pedro Cano Alonso, de la Universidad Autónoma de Barcelona; el Prof. Arturo Firpo, de la Universidad de Clermont-Ferrand, Francia; la Prof. Isabel Alonso Avila, de la Universidad de Granada, y la Prof. Matusca Pescini, de la Scuola de Livorno, Italia. Para presentar sus investigaciones, estuvieron presentes profesoras de la U. de San Pablo.

El objetivo de este Congreso era conmemorar el 25º aniversario de la fundación de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos y el centenario del cine. Se propuso también la presentación de los Proyectos de Investigación del Área de Estudios Clásicos.

El lunes 14, en el acto de apertura, se escucharon palabras de bienvenida del Sr. Decano de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, Dr. Héctor Vásquez; de la Prof. Nora Múgica, Directora de la Escuela de Letras de esa Facultad; de la Prof. Elizabeth Caballero de del Sastre,

Presidenta de la AADEC, y del Prof. Emilio Bellón, especialista en cine. La actuación del Ensemble de la Municipalidad de Rosario, que interpretó música de películas, puso alegres ritmos al comienzo del Congreso. Por la tarde comenzaron las actividades, según el cronograma establecido.

Todas las mañanas, de 8 a 10, se reunían dos comisiones que consideraban los informes de las investigaciones presentadas. De 10.30 a 12.30, durante tres días, tenía lugar el seminario que sobre el tema "Los protagonistas del final de la República romana en el cine" dictó el Dr. Pedro Cano Alonso. Por la tarde, a primera hora, se dictaban dos conferencias ilustradas con la proyección de películas. Anoto los títulos de las conferencias para que se aprecie la variedad de los temas abordados:

- . Una proyección hacia el futuro de la catábasis (Ofelia Manzi. UBA).
- . Furia en el Olimpo. Una catábasis narratológica de "Furia de titanes". (Armando Capalbo. UBA).
- . Acerca del guión cinematográfico: problemática en torno al concepto de adaptación. (Gustavo Mosquera, realizador. FUC, Bs.As.). La tragedia en el lenguaje teatral y el cinematográfico. (Aldo Pricco. UNR).
- . La película argentina a partir de la tragedia griega. (Arturo Firpo. Francia).
- . La Orestíada de Esquilo y el documental de P.P. Passonili. (Elena Huber y Claudia Baricco. UBA).
- . El mundo antiguo romano a través de la comedia cinematográfica italiana. (Matusca Pescini. Italia).
- . Fellini, Satyricon, una mirada decadentista. (Patricio Cernadas. UBA).
- . Estructura de tragedia clásica en "La bella y la bestia" de Disney. (Pedro Cano Alonso. España).
- . El cine histórico: un doble discurso sobre el pasado: las "películas de romanos" durante el primer franquismo. (Isabel

Alonso. España).

. Una visita al mundo clásico desde el afiche cinematográfico. (Emilio Bellón. UBA).

Todas las tardes, a las 19, paneles de especialistas trataban temas relacionados con la película que se proyectaba a continuación. Los temas de debate y las películas correspondientes fueron los siguientes:

. La catábasis en el mundo clásico: el descenso de Orfeo. (Orfeo, Jean Cocteau).

. La tragedia clásica en el cine. (Gritos de mujer [Medea], J. Dassin).

. El mito clásico y el psicoanálisis. (Edipo Rey, P.P. Passolini).

. Una mirada paródica al mundo romano. (Algo gracioso sucedió camino al Foro, R. Lester).

. Roma, su historia y visión oblicua en el cine de hoy. (Escipión, L. Magni).

En cuanto al segundo objetivo del Congreso, las investigaciones en marcha, en las comisiones que recibieron los informes se pudo comprobar una muy rica gama de intereses y preocupaciones. En las investigaciones que comienzan y en las que llevan ya algún tiempo de trabajo, es interesante observar que algunos grupos de investigadores son interdisciplinarios o que sus componentes pertenecen a más de una universidad, incluidas las extranjeras.

El informe de las investigaciones en curso ofreció los siguientes temas:

1. Cine y trabajo histórico. Aplicación en el aula. (INES, Rosario).

2. Crisis y transición. En torno a lo cultural y sus paradigmas. Los "hombres de Iglesia". (UNR - UBA).

3. Cultura y sociedad en el mundo clásico. (UN Mar del Plata - U BARI. Italia).

4. De la enseñanza de las lenguas a la traducción. (UNR).

5. El discurso como clave de análisis de la técnica dramática de

Sófocles. (UN del Sur).

6. El imaginario femenino en la literatura latina. (Fines de la República y Principado). (UBA).

7. El origen de la ciudad entre los antiguos y modernos. (UN Catamarca).

8. Estudio filológico y lingüístico de la obra de Dionisio Areopagita. (UBA).

9. Etimologías grecolatinas, una efectiva posibilidad para enriquecer el idioma. Parte II: educación. (UN Cuyo).

10. Hagiografía y antigüedad tardía. (UNR).

11. La ambigüedad de la tragedia griega: entre la realidad social y la literatura. (UNR).

12. La comedia de la polis ateniense del siglo V a.C. Espacio literario y espacio social. (UNR - UNL).

13. La historiografía italiana sobre el *tardo antico*. Tras la huellas de S. Mazarino y A. Momigliano. (UNR).

14. La interacción pasional en la Retórica de Aristóteles. Sistematización teórica y aplicación al análisis textual. (U de los Andes. Mérida, Venezuela).

15. La mujer en los textos clásicos griegos. (UN Comahue-UBA).

16. Las mujeres y el amor en la Grecia antigua. (UNR).

17. La palabra elocuente: un territorio para el lenguaje y la retórica latina. (UNR).

18. Los estudios clásicos en Tucumán: el pensamiento y la obra de Rodolfo Mondolfo y de Antonio Tovar. (UN Tucumán).

19. Los personajes de la *palliata* plautina. Tratamiento, desarrollo y proyección de algunos tipos. (UNR).

20. Maestría y especialización en Estudios Clásicos. (UN Cuyo).

21. Manipulación del mito clásico a nivel de intertextualidad en literaturas nacionales distintas de la latina y la griega. (UN Córdoba).

22. Medéia. Intertextualidade em Passolini e Euripides. (U San

Pablo).

23. Mondolfo y mundo clásico. (UNR).

24. Paralelos entre "The Warriors" de Walter Hill e "Anábasis" de Xenofonte. (U San Pablo).

25. Política y retórica en las Orationes Caesarianae. (UBA - UNR).

26. Profecía y "usos del pasado". (UNR - UBA).

27. Proyecto del Centro de Estudios Latinos. (UN La Plata).

28. Relaciones entre el discurso político de la República romana del siglo I a. C. y el de la sociedad argentina del siglo XIX. (UNT).

29 TESSERA. Cuaderno de textos y ejercicios para el primer curso de latín universitario. (UN San Juan).

30. Transcripción y traducción de Actae Camerarii, Processus Consistorialia, Acta Miscellanea y Miscellanea correspondientes a Obispos de la Diócesis del Tucumán (Siglos XVI al XIX). (UN Córdoba).

Aunque el Congreso no tuvo la asistencia de encuentros anteriores -problemas económicos sumados al comienzo del segundo semestre-, hubo sin embargo representantes de la mayoría de las universidades del país. El encuentro con los colegas-amigos dio calor a una semana verdaderamente invernal, en el marco de la muy cordial acogida de los dueños de casa.

Elena Ciardonei de Pelliza

PREMIO

El Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas y el Ateneo Zona Cuyo de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, en el acto de Colación de Grados del año 1995 de la Facultad, entregó la distinción establecida para el alumno que al egresar haya obtenido el mayor promedio en las asignaturas de clásicas de la carrera de Letras.

El premio correspondió a *Estela Adriana Di Lorenzo*.