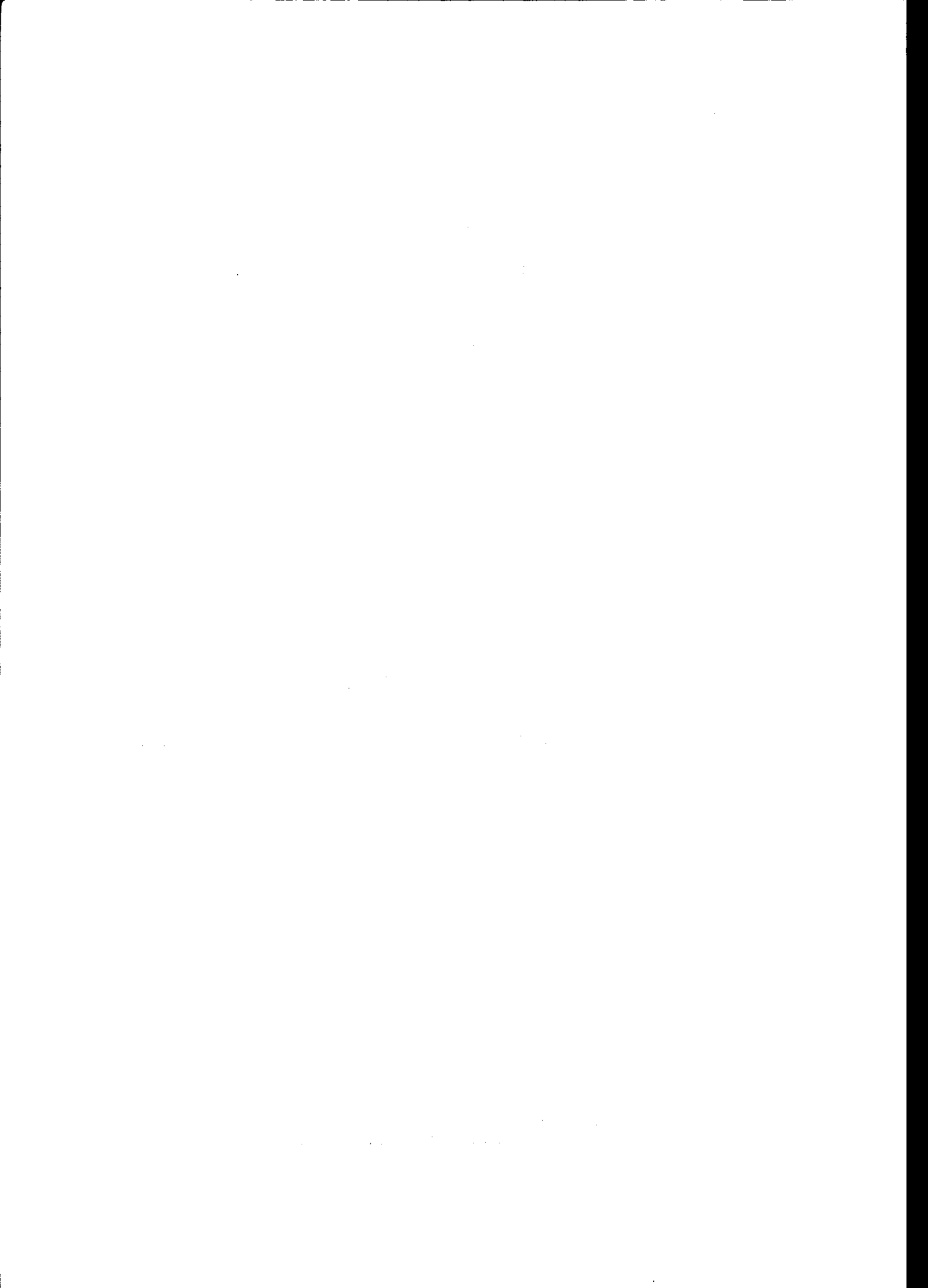




Letras

*Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad
Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*

DICIEMBRE 1984 - ABRIL 1985



AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decano

Sr. Pbro. JOSÉ LUIS TORACA

Director del Departamento de Letras

Prof. FRANCISCO NÓVOA

Secretaria Académica

Profª MARTA SUSANA CAMPOS

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Prof. LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Secretarias de Redacción

Profª DOLORES de DURAÑONA Y VEDIA
y Profª L. S. SORIANO DE PENSEL

Prosecretaria de Redacción

Profª LILIANA G. MASSOCCO DE LABONIA

Consejo Asesor

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO, Dr. CARMELO DI LEO,
Profª ELENA JUNCAL, Profª MARÍA ESTHER MANGARIELLO,
Profª TERESA IRIS GIOVACCHINI, Dra. NILDA E. BROGGINI
y Prof. OSVALDO BLAS DALMASSO

Consejo de Administración

Profª GRACIELA BILUCAGLIA, Profª LILIANA GARABELLI
y Sr. LUIS JAIME BURMEISTER

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY DEPARTMENT

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

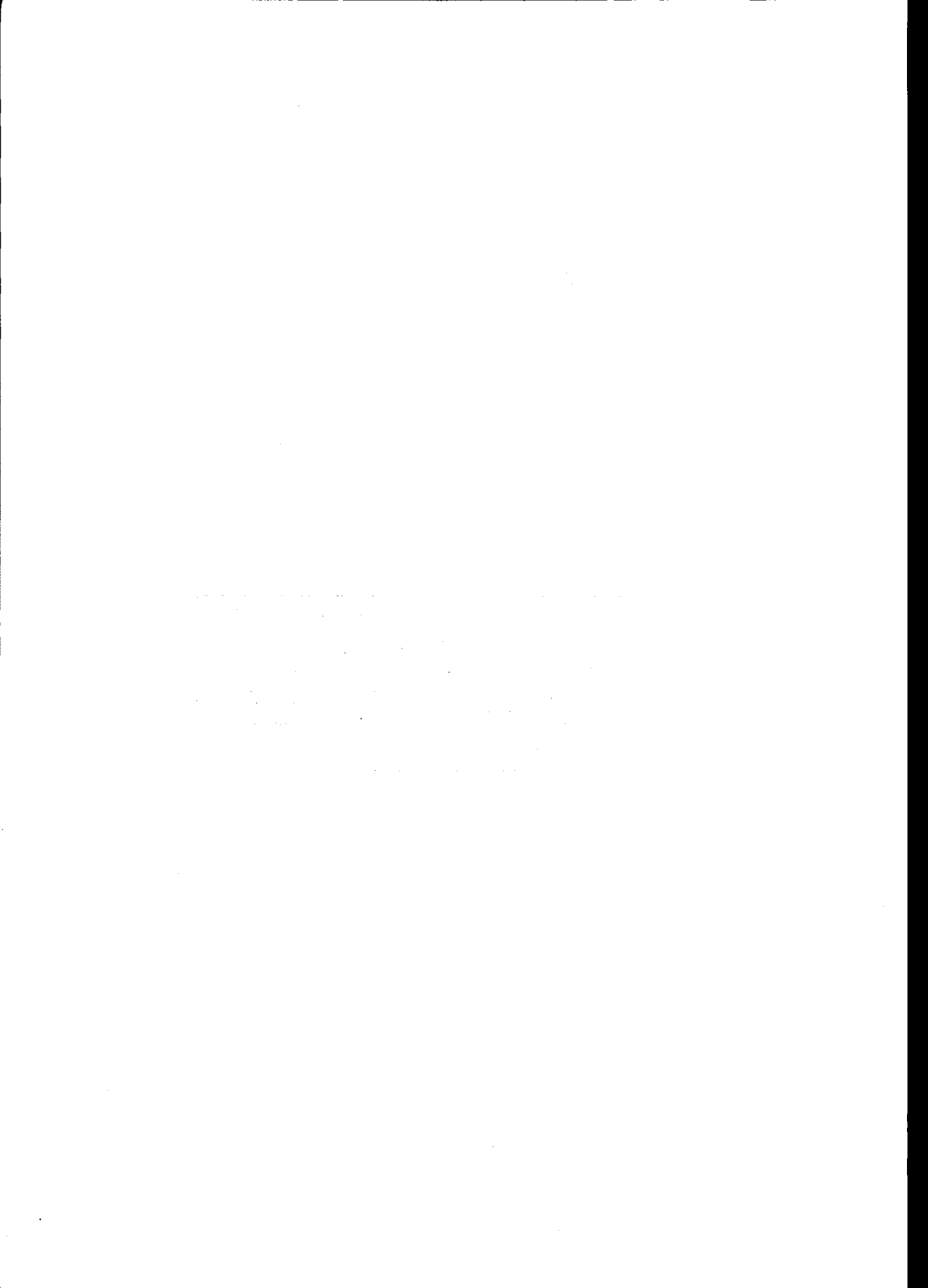
PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

PHILOSOPHY 201

A punto de aparecer este número, ha fallecido el doctor Francisco Nóvoa, el 24 de junio de 1985. LETRAS expresa el dolor de la inesperada ausencia de su Director a través de las palabras que pronunciara al despedirlo el profesor Alfredo J. Schroeder (ver p. 253).



En ocasión de los ochenta años del profesor Francisco Nóvoa, la revista Letras por él fundada quiere editar este número en homenaje a su fecunda vida docente.

Proveniente de la cátedra de Latín IV de la Facultad de Filosofía y Letras de la U. B. A., el doctor Nóvoa se incorporó, desde la fundación de nuestra Facultad de Letras, al claustro universitario como titular de la misma asignatura.

Fue también el segundo decano de nuestra Casa, sucediendo en el cargo al profesor Ángel J. Battistessa y, desde la unificación de las carreras humanísticas, no cesó de dirigir hasta el presente el Departamento de Letras.

Cincuenta años en el ejercicio de la docencia le han merecido el aprecio y el cariño de numerosas generaciones de alumnos que lo recuerdan siempre como maestro ejemplar. Y en efecto así lo reconoció también el Honorable Consejo Superior de la Universidad Católica, cuando hace ya varios años le confirió el título de "Profesor Extraordinario", distinción por la que se honra a los docentes de relevantes méritos en el ejercicio de la Cátedra.

Maestro de alma, cultor infatigable de los clásicos latinos, el influjo de su erudición y de su amor por la docencia ha marcado fuertemente el espíritu de nuestra Facultad de Letras. Por él, entre nosotros, aprender a pensar es también aprender a admirar. Porque en la medida en que el profesor Nóvoa admira y logra hacer partícipes de su admiración a sus alumnos, es como lo reconocemos como maestro. Y esto se nota en la mezcla de respeto y entusiasmo con que muchos se han dedicado al cultivo de las humanidades. Tenían un ejemplo que imitar en ese saber hondo y añejo, en esa ciencia comunicada con pasión, pero no de esas pasiones que enceguecen, sino de las que abren la inteligencia.

Y de ese modo la cultura latina cumplió desde su Cátedra la misión de disciplinar los espíritus. Les infunde vigor obligándolos a abstraer ductilidad y agudeza por medio del análisis y la versión.

Como se lo hemos oído decir tantas veces, la misión de los estudios clásicos es la formación del hombre, paideia o humanitas. Las letras humanas dan lecciones de vida, porque señalan nuestros deberes, iluminan nuestro destino y nuestra dignidad de hombres. Pensamos en las palabras de San Agustín: "Dis-cite litteras. Quare? Ut sis homo".

Por eso no olvidamos nunca la preferencia del profesor Nóvoa por los escritos cargados de sabiduría humana, los sabrosos comentarios a tal texto de

Cicerón, o a ciertas frases de Séneca, de Virgilio, de César, o del mismo Terencio, ese Homo Sum que le arrancaba acentos personales, casi confesionales, a un hombre tan callado sobre sí mismo.

Sobre todo era un enamorado de la verdad, a cuyo solo nombre su alma parecía desbordarle y atraernos con un suave y firme llamado. Pero creo que lo que más lo seducía de la antigüedad clásica era esa sobriedad, ese ne quid nimis, especie de recato con que se envuelve en los pliegues de una discreta belleza. Por eso nos repetía que los grandes textos latinos valen tanto por lo que dicen como por lo que callan. Porque es preciso evitarles a los jóvenes lo excepcional, lo desmesurado, lo mórbido. La sabiduría antigua es un tesoro de salud, de buen sentido, de medida, una fuente de moralidad y de civilidad.

Hablar de estas cosas es referirnos al modo de ser de nuestro estimado profesor Nóvoa. Surge nítida su figura como la de un medallón clásico. Así lo hemos visto siempre, como un verdadero latino, sobrio, laborioso, prudente, piadoso.

La piedad cristiana acrisolada y profunda corona su profesión y su vida: por ambas al mismo tiempo, por las palabras y las obras sólidamente ligadas, todo su vivir es una cátedra que merece nuestro reconocimiento y proclama nuestra gratitud.

JOSÉ LUIS TORACA
Decano

SEMBLANZA DEL MAESTRO FRANCISCO NÓVOA

Francisco Nóvoa es un latinista y un helenista eximio. Conoce amplia y profundamente ambas lenguas y su literatura. Sabe leer e interpretar muy bien a los autores clásicos griegos y romanos.

Más allá de tales conocimientos, Nóvoa es él mismo *un humanista*, dueño de una vasta cultura, que hace de él un auténtico *maestro universitario*.

Desde joven ha consagrado su fecunda vida al estudio y enseñanza de las lenguas clásicas. Traducciones y exégesis de textos de ellas es su rico repertorio.

Una larga vida de estudioso, consagrada enteramente a la enseñanza de las Humanidades clásicas. A través de las aulas, primero de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde fuera vicedecano, y después a través de las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, donde también fuera decano, Nóvoa ha ido irradiando su decantada sabiduría, encarnada en una inagotable bondad.

Pero, por sobre todo, Nóvoa ha sido y es un *maestro*. Conoce bien lo que enseña, sabe transmitir su enseñanza y ama lo que enseña y ama también a sus alumnos. En él, como en pocos, se realiza la comunidad de la cátedra.

Las lenguas y literaturas clásicas han logrado penetrar muy adentro de su espíritu y puede decirse que han llegado a trazar los rasgos de su fisonomía de maestro. Porque Nóvoa es él mismo un clásico. Su porte sobrio y elegante, su manera de enseñar, sus modales medidos y equilibrados, el dominio permanente de sus palabras y gestos, toda su manera de ser y presentarse, son el fruto de un espíritu impregnado de *sofrosine*.

Toda esta vida y modo de ser humanista de Nóvoa brotan y están nutridos *por una vida acendradamente cristiana*. Vida académica y vida cristiana están en él íntimamente unidas. Más aún, su vida cristiana impregna y vigoriza todo el amplio ámbito de su vida académica. *Nóvoa es un humanista y un maestro cristiano*.

A lo largo de esos cincuenta años, consagrados sin interrupción a la investigación y docencia de las Humanidades clásicas, vividos con estilo clásico, conforme con su enseñanza, y vivificados desde lo más hondo por una auténtica vida cristiana, Nóvoa encarna la figura del *maestro y del universitario católico*.

OCTAVIO N. DERISI
*Obispo Rector Honorario de la
Universidad Católica Argentina*

LA SENTENCIA CLAVE: *SED EARUM UT AEDIFICIORUM*

Cicerón, en *Brutus*, narra la historia de la elocuencia a la vez que sostiene, tal como queda sugerido en el título de este humilde homenaje al eximio profesor Francisco Nóvoa, que el discurso verbal puede compararse con un edificio en el que la memoria pone, por así decirlo, los fundamentos, mientras que la declamación crea la luz. He aquí un principio ciceroniano que es susceptible de convertirse en norma para todo latinista y también para todo profesor de latín, más aún para un maestro del latín que ha hecho de la enseñanza del idioma clásico la meta central de su vida, y este es el caso del egregio maestro, el profesor Nóvoa, quien durante 50 años desempeña tan noble oficio. La ejemplar dedicación de nuestro homenajeado exalta los valores de lo que se suele llamar una lengua muerta, pues ella lejos de ser algo ya perimido e ineficaz, cuando es estudiada, leída, escrita y practicada, revela su cualidad vitalizadora y su gran utilidad formativa para el hombre de hoy. A los ochenta años de su vida, cumplidos en este 1984, Francisco Nóvoa así lo comprende, pero asimismo lo manifiesta en la tarea cumplida. En efecto, su sensibilidad pedagógica y humanista le permitieron descubrir las cualidades del idioma que hablaron los grandes oradores y escritores en la Antigüedad romana, no sólo como forjadoras de la mente, sino también como promotoras de la comunicación y de la expresión verbal. Aun dentro de su modesta y silenciosa actuación, no porque ella carezca de importancia y relieve científico, sino porque siempre fue desempeñada con una proverbial humildad, nuestro querido maestro, el profesor Francisco Nóvoa, se ha constituido en una de las personalidades más típicas y originales de la Universidad Católica Argentina. Emulo del verbo ciceroniano y el de otros autores latinos, llegó a templar su carácter en los sólidos moldes de la prudencia y serenidad estoicas, mientras que lo nutría con la savia fecunda de la caridad cristiana. Esta lectura y profundización en los textos latinos se traduce en la mesura y ponderación de los ademanes, en el porte y el habla. De ahí que bastará un solo gesto, parecidamente a lo que sucede con ciertos datos arqueológicos que remiten desde la exigüidad de los indicios al edificio entero o a la ciudad enterrada bajo sucesivas capas geológicas, para que a partir de él podamos atisbar o reconstruir la imagen de su ideal interior. Dicho gesto de carácter verbal pudimos recogerlo ávidamente cuando el profesor Nóvoa, después de una misa celebratoria que reunía a profesores y alumnos en un conmovedor homenaje a los 50 años de su labor docente, agradeció con brevísimas frases. Resumió lo que sentía, diciendo aproximadamente lo siguiente: "Si bien estoy hondamente emocionado por el homenaje tan afectuoso que se me ha brindado hoy, soy incapaz de expresarlo en un ampuloso discurso de agradecimiento, tal vez por sentirme demasiado atado al sentencioso idioma del austero a la vez que perfecto Cicerón..." No tengo plena seguridad de haber repetido exactamente lo dicho, pero esto es lo que en esencia quiso expresar. Son pocas y breves palabras y sin embargo cuánta riqueza de contenido revelan. A partir de estos datos mínimos, procuraremos penetrar hasta aquella interioridad en la que nuestro querido profesor,

en seguimiento de Cicerón, se representa la suprema belleza del discurso humano. En efecto, lo supremamente bello sólo con el pensamiento y la mente podemos captarlo, no con los ojos, no con los oídos, no con sentido alguno, sólo así *cogitare tamen posumus pulchiora*.¹ Por eso, seguirá afirmando el maestro de la retórica, que Fidias, en rigor, "imitaba", al labrar la bella estatua de Zeus o de Minerva, no a un hombre o a una mujer concretos, sino una imagen de su espíritu, una perfecta aparición de la belleza ante los ojos de la imaginación, que dirigía su mano en la ejecución técnica. Ahora bien, si del gran autor latino volvemos a nuestro maestro homenajeado usando la palabra maestro en el más alto sentido del término, seremos capaces de comprender que su actitud tan circunspecta, su escueta expresión de agradecimiento así como su sencilla aceptación de las limitadas posibilidades de lenguaje, revelan, en el fondo, el respeto por el ideal ciceroniano de la elocuencia. Gracias al arquetipo lingüístico que le proporciona el gran maestro de retórica, habrá experimentado una exigencia cada vez más perentoria de ir ajustando las formas sensibles al ideal interior, medida y patrón de cuanto se dice o escribe. Dentro de semejante perspectiva, lo visible imita la belleza puramente pensada, así como el oído refleja la elocuencia que en el alma llevamos. Además y en continuidad con la estética ciceroniana, todo orador descubre en su propia imaginación este arquetipo de la belleza perfecta. Solamente valiéndose del pensamiento y de la imaginación podrá construir el hombre en su propio espíritu las más bellas formas sensibles.

Ciertamente que esta asimilación de la estética del gran romano y la de tantos otros textos latinos han acuñado en nuestro profesor Nóvoa ese temple "humanista" que lo distingue. Aclaremos que tal espíritu humanista no puede ser más que una réplica del humanismo tradicional, enraizado en el dominio perfecto de la lengua, ya que supone un sabio uso de las modulaciones lingüísticas y un recurso a las bellas formas requeridas por cada necesidad expresiva. Más aún, semejante uso y empleo preciso, confiere al latín una modalidad prototípica respecto de los demás idiomas modernos. El sentido de la enseñanza del latín no es por eso mismo reductible a una formación puramente estética sino que también exige la creación en el alumno de una determinada disposición existencial, es decir, de una nueva abertura al mundo. La alta poesía, el arte literario de los antiguos, el armonioso estilo de Cicerón, todo ello posee efectivamente la fuerza de despertar el ser humano del hombre. Quien acepte esta fuerza, quien logre incorporarla en su espíritu, se pone en condiciones de hacer revivir en sí las más altas posibilidades humanas; esto es, de humanizarse a través de una experiencia congenial. En tal proceso se liberan las fuerzas interiores del hombre; éste despierta de la somnolienta apatía de la vida, y el alma extiende, por así decirlo, "sus alas". Es precisamente el hecho de que lo humano se haga sentir en el hombre —en el *medium* del lenguaje— y así origine la actividad anímica como constitución básica, que toma forma lo que entendemos por don de la educación lingüística. Tal contacto humano de hombre a hombre, logrado por la precisa y correcta forma lingüística es algo que el profesor Nóvoa percibe y lleva a la práctica, siempre guiado por su imagen sencilla y caritativa del hombre. Más aún, es algo que intuye como esencial para el dominio de la lengua, ya que ella se convier-

¹ Citado por EDGAR DE BRUYNE en *Historia de la Estética*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pp. 346-47.

te en modélica a la vez que incrementa tanto las posibilidades gramaticales como sintácticas del orden lógico del pensamiento que de esta manera encuentra su expresión verbal significativa y coherente.

La estructura del pensamiento es, en efecto, otra meta de la retórica ciceroniana, y es en este aspecto que el estructuralismo moderno hallaría su antecedente más auténtico. Cicerón recalca que la elocuencia está basada sobre la elegancia correcta y pura en que deben emplearse las palabras en el discurso. Si los pensamientos se expresan agudamente para enseñar, lo hacen de manera original y artística para deleitar y con énfasis para conmover. Desde el punto de vista estructural, las palabras se ordenan en conjuntos caracterizados por su dulzura rítmica y musical. También los pensamientos tienen su composición, es decir, una ordenación que conduce a la argumentación.

Podríamos sintetizar someramente nuestra reflexión sobre la virtud de este gran maestro del latín que es Francisco Nóvoa: su enseñanza estriba sobre todo en la transmisión amorosa de la práctica de la lengua latina, y ésta, en cuanto algo estructurado o, dicho de otro modo, en cuanto contenido literario de todas las lenguas occidentales, proclama —como lo sostiene Bernard Hansler²— de un modo misterioso “el todo” de lo existente; la educación lingüística nos abre, por lo tanto, el camino al todo, por cuyo medio se supera la profunda miseria de lo parcial y particular; pues el mundo entero aflora en el lenguaje y traspasa con él al hombre, que se ha adueñado de él”.

CARMEN BALZER
Universidad Católica Argentina

² BERNHARD HANSSLER, *El humanismo en la encrucijada*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.

CATULO: CARMEN 3

El carmen 3, es bien sabido, se inserta entre las *nugae* de C. Valerio Catulo, el poeta nacido en la Galia Cisalpina, región a la que Cicerón llamó *flos ac robur Italiae* y que fue cuna de más de uno de los *poetae novi*, entre los cuales Catulo se convirtió en un clásico, citado como autoridad por Plinio el Joven y de quien Ovidio cantó: *Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo*.

Ellas son esas poesías breves, de composición refinada, que siguen la consigna de Calímaco, *méga, bíblícn, méga, kakón*, en las que la espontaneidad y la simplicidad natural surgen, al decir de Bayet, en contradicción con el trabajo de la construcción y de la expresión, con una selección rigurosa del vocabulario en el que cada palabra tiene sentido pleno, y en las que lo proveniente del alejandrino se une con la personalidad del poeta más íntimamente que en los grandes poemas.

Recordando el carmen 1, dirá también Jean Bayet que son fruto de un docto trabajo y destinadas a vivir más de un siglo, de modo que hay en ellas una voluntad de arte.

Son las que Lafaye considera poesías de circunstancia, con las que el poeta nos hace entrar en su vida, en la que, a la vez, el mundo exterior interviene continuamente. Encierran una impresión del momento, que debe ser expresada rápidamente para que no se esfume y brevemente para no darle una importancia que no tiene.

Esas composiciones, en su origen, eran extrañas al gusto natural de los romanos, a pesar del éxito con que fueron cultivadas a partir del tiempo de Cicerón, pues, apunta Lafaye, un romano no hubiera imaginado que hubiera un arte de no decir nada y que esa nada, por obra del arte, llegara a ser algo. Y ese algo, podemos agregar, no tiene ningún fin didáctico sino eternizar un aspecto fugitivo de la belleza, según palabras de Catin. De ahí que los *poetae novi*, como Levio, Valerio Catón, Licinio Calvo, Helvio Cinna y Catulo, debieron tropezar con grandes dificultades para su aclimatación.

En ellas el espíritu juega con lo real, se opone a la *gravitas romana*, pero logra universalidad y sensibilidad individual a la vez. La simplicidad del poeta, añadirá Bayet, nace de su espontaneidad afectiva y logra la expresión más feliz cuando se entrega por completo a la vivacidad del sentimiento y da frescura de fuente a sus modelos literarios. Y todo esto está presente en el c. 3, en el que un tema helenístico común es trabajado por el artista de tal modo que alcanza verdadera originalidad.

La poesía es una breve pieza que puede servir para ejemplificar muchos recursos estilísticos, propios de un poeta docto, con los que logra su propia y musical expresión, como paranomasia, anáfora, interjecciones, metáfora, antíte-

sis, animización, repeticiones, a la vez que no desdeña el empleo de giros y vocabulario de inspiración popular, como el onomatopéyico *pipiare* o los diminutivos.

Está escrito en endecasílabos falecios, metro que no fue invención de los alejandrinos porque ya aparece en autores anteriores, pero que se difundió y tomó su nombre a partir de esa escuela y que en Roma hasta entonces ningún otro poeta había sabido u osado emplear con la señorial desenvoltura con que él lo usa.

Tanto éste como el c. 2 fueron admirados desde la antigüedad. Así Marcial nombra varias veces el gorrión de Catulo, por ejemplo: *Vicit, Maxime, passer Catulli* (I, 8, 3); sirvió de modelo a Ovidio que, en sus Amores, presenta al poeta, en los Campos Elíseos, con la frente juvenil coronada de hiedra; lo imitó también Estacio y Lenchantin en su edición apunta que en estos versos se inspiró Petrarca, que, entre sus muchos manuscritos, tenía copia de Catulo, para el soneto 71: *Piangete o donne e con voi pianga Amore, / piangete amanti per ciascun paese.*

La poesía, al decir de Herescu, no es sino una imitación de la nenia popular, pero realizada según las leyes de la poesía alejandrina, en la que era un tema familiar el del pequeño animal favorito muerto, como lo demuestran unos treinta epigramas de la Antología, aunque generalmente no hablaban del de la propia amada como sucede aquí, de manera que los versos de Catulo son personales a pesar de su helenismo y los poetas latinos lo imitaron directamente a él, sin compararlo con ningún griego más antiguo.

No falta en el poema ninguno de los motivos esenciales de la lamentación y va desarrollando sucesivamente:

a) la incitación al dolor, ya que en los dos primeros versos representantes del cielo y de la tierra, elegidos con un criterio selectivo en cuanto tienen de más delicado y gentil, son invitados al duelo;

b) el anuncio del mal acaecido;

c) las cualidades del muerto, en una vívida descripción dinámica, y según el orden del plan tradicional de la *laudatio funebris* que se conoce por Cicerón y Quintiliano: los *bona naturae et fortunae aut corporis* y luego las *res gestae ad cuiusque virtutis genus*;

d) la imprecación a la muerte implacable (*malae tenebrae Orci*) con la fórmula acostumbrada de la *exsecratio*: *vobis male sit!*;

e) el dolor por la pérdida sufrida, para llegar a un final sutilmente irónico, pues llora más que la muerte del pájaro el que por su culpa se enrojecan los ojitos de su amada, es decir, que convierte en culpable a aquel cuya muerte canta y por cuya suerte ella sufre, más de lo que parece sufrir por el propio poeta, si nos atenemos a las *tristis animi curas*, del c. 2.

Esto ha permitido a algunos críticos reconocer en el c. 3 una parodia del canto fúnebre alejandrino por animales muertos, y la ironía se vio espe-

cialmente en la estructura general del poema y en el apóstrofe al Orco, que no se puede negar que es desproporcionado si se toma en serio. Kroll habla de humorismo y parodia en esta poesía, pero, sin llegar a eso, dice Ronconi, hay la afabilidad un poco divertida con la que se sonríe a un niño que llora por un juguete roto y, por consolarlo, se hace como que se toma en serio su pesar, y señala, apenas dibujada aquí, una técnica que llevará al humorismo en otras composiciones: el estilo se va elevando gradualmente en su tono de modo que resulta más inesperado el final. Así a la escena de vida que encierran los versos 5-10, se opone en el 11 el lento marchar por un camino oscuro que conduce al Orco. En *it per iter* emplea una aliteración que sirve para enfatizar esas palabras: *tenebricosum* aporta algo solemne con la idea de oscuridad y dificultad que implica; el v. 12 *illuc unde negant redire quemquam* expresa un grave pensamiento y el apóstrofe con la referencia a un hecho ineludible tienen en sí una desproporción frente al objeto, desproporción buscada y acentuada por los versos siguientes, ricos en diminutivos familiares.

La poesía sabe también de otras interpretaciones, de las cuales citaremos algunas. Así Lafaye, a fines del siglo pasado, dirá que en este carmen Catulo piensa en Lesbía y en la separación inevitable, ya que todo está sometido a un destino común: la muerte, y que hay acento trágico en su grito de rebelión ante las tinieblas del Orco, que devoran todo lo bello que existe en el mundo. Sin embargo, el mismo crítico, al referirse a las *mugae* en general, manifiesta que a veces no se sabe si habla o no en serio ya que, como poesía de circunstancia, se ignora con qué espíritu fue escrita o cuál su humor del momento.

Lo cierto es que la antítesis vida-muerte del animal cantado es común en los poemas alejandrinos y también se encuentra aquí, pero la idea de la muerte como *una nox perpetua* y la felicidad efímera del hombre es propia del poeta, como lo demuestran los versos del carmen 5. Ha señalado Plessis que el lamento sobre la rapidez de la vida, "la rebelión contra las leyes que rigen el mundo es sentimiento bien latino" y Catulo en esto también lo es.

Jules Humbert manifiesta que en este poema hay un tono melancólico que no aparece en sus modelos y Bignone destaca que a ese ser de la naturaleza que los otros poetas nos habían hecho compadecer muerto en la poesía helenística, lo hace revivir. "Y con el gorrión hace vivir y sufrir a la adorada figura de mujer, con sus bellos ojos llenos de lágrimas".

Domenico Braga rechaza la tesis de Kroll. Dice que lo principal en este carmen es la oposición entre presente y pasado, alegre éste, triste aquél, y que no hay sólo correspondencia de afectos entre Lesbía y el pájaro, sino entre el poeta y esa criatura, ya que Catulo hace suyo el dolor de la amada al decir *míhi abstulistis, no illi*. Y agrega: "El llanto del poeta es la continuación y el eco del llanto de Lesbía".

Para Bayet el carácter más constante de toda la obra es la obsesión sexual, pero tanto el c. 2 como el 3 parecen resultar de la utilización puramente literaria de temas trillados.

Leon Catin dirá que a la vez que el elogio del pájaro, el poeta encuentra ocasión de lamentar un destino brutal que lleva ciegamente a la muerte a seres que tienen la misión de embellecer la vida.

En críticos más cercanos a nosotros en el tiempo se encuentran interpretaciones bien diferentes. Así E. N. Genovese (en un trabajo registrado en *L'Année Philologique*, 1974), al referirse a los poemas 2 y 3, sostiene que el gorrión puede ser entendido en distintos niveles simbólicos, todos ellos circunscritos a la esfera erótica, y que las dos poesías son más que una parodia alejandrina, el relato hábilmente disimulado de un episodio amoroso.

Por su parte, G. Giangrande manifiesta que las dos composiciones no son plenamente comprendidas si no se tiene en cuenta el sentido obsceno que la palabra *passer* puede tener en la lengua vulgar como sinónimo de *mentula* (En *L'Année Philologique*, 1978).

En cuanto a los diminutivos que aparecen en la poesía, podemos decir con Soria que "son un hecho lingüístico, síntoma exterior de un clima espiritual individual" y "adquieren el valor de signo de una disposición subjetiva".

Catulo es uno de los poetas más ricos en ellos, especialmente en las *nugae*; sirven a la poesía como un medio de arte por su musicalidad y capacidad expresiva y él se vale de ellos oportunamente para obtener un determinado matiz. Así el poeta docto no deja de lado elementos de la lengua familiar.

Ronconi los ha estudiado detenidamente y nos atenemos a lo dicho por él. Por ejemplo, *Misellus*, usado por Lucrecio para dar una idea de mezquindad (*misella spes*), tenía en la lengua cotidiana un sentido de conmiseración, pero en él se presta a un tono irónico, como en el c. 40,1 al referirlo a Ravidus y en el 45,21: *Septimius misellus*. *Miselle* lo aplica al gorrión cuya muerte canta con entonación semiseria, mientras que en el 101,6 *miser* dice de su hermano y de sí mismo en el 8,1.

Turgiduli ocelli es afectivo, pero con un aire sonriente que se acentúa por el acercamiento de los dos diminutivos. *Bellum*, *bella* eran ya en su época más de la lengua coloquial que afectivos, pero en asonancia con los otros adquieren el mismo color. *Mellitus* solía referirse a personas y en este caso, dice Ronconi, aunque aplicado al pájaro, apunta en dirección a Lesbia que lo llora como a persona querida. Y agrega que cada diminutivo tiene un sentido particular en su puesto gracias al arte del poeta. Los *turgiduli ocelli* de este carmen suenan diferentes de los *nec nigri ocelli* de la amiga de Formiano (43, 2). "Estamos frente al diminutivo del estilo de los *neoterói* que refleja la preeminencia del elemento subjetivo y presenta las cosas como son vistas a través del lente de la afectividad".

Otra consideración es a quién está referida esta poesía, quién es esa *puella* que llora por su gorrión. La gran mayoría de los críticos la identifican, como ya se ha señalado, con la Lesbia de tantos otros poemas y consideran que el poeta debió escribir estos versos en los primeros tiempos de su pasión por ella y que allí aparece una Lesbia dulce, de gran sensibilidad, tal vez idealizada por el artista. Para otros, por la escena que literalmente hace surgir en nuestra imaginación, el carmen debe referirse a un amor anterior a la llegada de Catulo a Roma y a su relación con Lesbia, mujer mayor que él por sus años (si se la identifica con Clodia) y de compleja personalidad.

Con Bayet podemos preguntarnos si éste y otros poemas son testimonios de vida u obras ligeras de arte. Pero dado el fin asignado a las *nugae*, el eternizar estéticamente un instante fugitivo, lo único realmente importante es el placer que la gracia, el refinamiento y la vivacidad de estos versos proporcionan.

En ellos, como dijo Ellis, naturaleza y arte son dos elementos que forman una combinación tan feliz que no se distingue uno de otro.

MARÍA ASUNCIÓN ABUIN

BIBLIOGRAFÍA

- BAYET, JEAN, "Catulle, la Grèce et la Rome", en *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*. Genève, Fondation Hardt. Entretiens sur l'antiquité classique, t. II, 1953.
- BIGNONE, ETTORE, "Catulo". En *Historia de la literatura latina*. Buenos Aires, 1952.
- BRAGA, DOMENICO, *Catullo e i poeti greci*. Messina-Firenze, 1950.
- CATIN, LEON, "Le roman de Catulle" en *Bulletin de l'Association G. Budé. Supplément Lettres d'Humanité*, t. XI, 3e. série, n° 4, 1952.
- HERESCU, N. I., "Catulle 3: Un écho des nénies dans la littérature", en *Revue des études latines*, 25e. a., 1947, París, 1948.
- HUMBERT, JULES, "La poésie au temps de Cicéron: Catulle et les poètes de l'école alexandrine", en *Histoire illustrée de la littérature latine*, París, Toulouse, 1932.
- LAFAYE, GEORGES, *Catulle et ses modèles*, París, 1894.
- PLESSIS, FREDÉRIC, "Catulle", en *La poésie latine*, París, 1909.
- RONCONI, ALESSANDRO, *Studi catulliani*. Bari, 1953.
- SORIA, CLAUDIO, "Introducción al estudio de los diminutivos de Catulo", en *Revista de Estudios Clásicos*, t. II, Mendoza, 1946.

TIEMPO, VIDA Y MUERTE EN L. A. SÉNECA SU ACTUALIDAD

Fundamentada en una metafísica asistemática, surge una moral senequista vigorosa. que trasciende el ámbito temporal de su autor.

Esta trascendencia es posible porque Séneca hace depender lo moral de tres consideraciones básicas: vida, tiempo, muerte. Sus interrogantes, sus respuestas, se repiten en la filosofía contemporánea, revestidos quizás con otras togas, pero reconocibles.

Sus conceptos básicos son:

- 1) El tiempo es la raíz de la vida.
- 2) Vida es existir (duración) y quehacer (realización).
- 3) Muerte es no-vida y no-existencia.

Surgen de estas consideraciones tres corolarios:

- a) Si vida es tiempo, vida propiamente dicha es sólo el presente.
- b) Si vida es existir y quehacer, la vida es dada y no-dada. (Aparente contradicción).
- c) Muerte como no-vida (pasado) es condición de la vida misma; muerte como no-existencia acaece en la vida y es condición de la existencia.

Proyección en lo moral:

- I) Valorar y atesorar el tiempo; no diferir; no inquietarse por el futuro o el pasado.
- II) Necesidad intrínseca de la libertad como opción y por consiguiente, responsabilidad. Vivir conforme a virtudes que contribuyan al quehacer vital.
- III) Superar el temor a la muerte: saber morir para saber vivir. La filosofía enseña a morir bien y a vivir bien.

Consideraciones metafísicas

¿Qué es la vida, don de los dioses? ¹ Vida es tiempo; lo temporal es raíz de lo vital. No hay brevedad de vida que no incluya el tiempo: "*Unus autem dies gradus vitae est*" (Ep. XII, 6).

¹ Las citas corresponden a L. A. Senecae, *Ad Lucilium, Epistulae Morales* (I y II) Romae, Typis Regiae Officinae Polygraphicae, 1931. Considero que esta obra muestra la madurez del pensamiento senequista.

Este tiempo-vital es único, dividido arbitrariamente en edades de acuerdo con la evolución biopsíquica del hombre (Eps. XIII, 6; XLIX, 3; LXX, 2). No son divisiones reales sino aspectos humanos proyectados en el tiempo-vital.

Fundamentalmente tiempo es duración (Ep. XCIII, 4). El hombre es el que determina la rapidez o lentitud de su transcurrir por la propia consideración de la conciencia.

Comparado con el tiempo cósmico, el tiempo vital es sumamente breve: "*Punctum est quod vivimus et adhuc puncto minus*" (Ep. XLIX, 3). En esta brevedad existencial, el hombre percibe tres aspectos: el futuro como apetencia y proyección de sí mismo en un tiempo posible; el presente como cumplimiento o no de esas expectativas; el pasado como lo logrado o perdido (Ep. CXXIV, 17). Pero vida es sólo el presente en tanto es posible vivirlo (Ep. CXX, 18).²

El futuro —expectación de vida— es incierto y ajeno al hombre (Ep. CI, 4). El pasado, por haber sido ya vivido, tampoco es vida y no se lo posee: "*Haec paria sunt: non eris nec fuisti. Utrumque tempus alienum est*" (Ep. LXXVII, 11). El pasado no queda desligado del presente, ya que la continuidad de la conciencia permite recordar lo vivido como experiencia conformante del presente.³ El recuerdo, como tal, es presente, no pasado-presente.

Séneca valora el pasado apartándose de la Stoa, que lo incluye entre las cosas indiferentes (*adiáphora*).⁴ Así Marco Aurelio exhorta a olvidar el pasado y vivir el presente.

El tiempo vital se presenta como inversión del tiempo cósmico. En éste el efecto (presente) es resultado de la causa (pasado) y el efecto es, a su vez, potencial causa (futuro).

Característica de este tiempo-vital es el fluir continuo, el dinamismo propio. "*Respice celeritatem rapidissimi temporis, cogita brevitatem huius spatii, per quod citissimi curramus*" (Ep. XCIX, 7. Cfr. Eps. I, 2; XLIX, 2). Séneca lo remarca uniendo a *tempus* verbos de movimiento o adjetivos que señalan su rapidez y fuga.

El transcurrir temporal es ajeno al gobierno humano que se encuentra impotente para detenerlo; "...*in rem unam laboremus, ne hanc temporis pernicissimi celeritatem, quam retinere non possumus, relictis demum intellegamus*" (Ep. CVIII, 27).

Este dinamismo determina otra característica: la brevedad de la vida por comparación con el tiempo cósmico o nuestras apetencias: "...*omnes, quan-*

² GARCÍA MORENTE, *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 397/8: "La vida en su raíz contiene el tiempo. La existencia, el ser de la existencia humana —hablando en términos de Heidegger— o lo que equivale a lo mismo: la estructura ontológica de la vida es el tiempo... La vida, tan pronto como ha sido, deja de ser... el presente es un «sido» del futuro; es un futuro sido... Este futuro sido que es el presente, nos hace ver la vida como tiempo.

³ El pasado como conformante del presente ha sido considerado por Séneca más extensamente en *De brevitae vitae*: "*Sumus quod fuimus*".

⁴ C. J. DE VOGEL, *Greek Philosophy* (III) E. J. Brill, Leiden, Netherlands, 1964, p. 143.

tum breuitatatem aevi, si uniuerso compares, et iuuenes et senes, in aequo sumus... Hoc quod uiuimus, proximum nihilst;... (Ep. XCIX, 31).

La vida se presenta también limitada por un término *a quo* (nacimiento) y un término *ad quem* (muerte). El nacimiento ("entrada" según Séneca) es único en su forma y común para todos los hombres. La muerte ("salida") adopta múltiples formas y éstas dependen de los dioses, de la acción de otros hombres o de la propia acción. Pero aunque son múltiples las formas de morir, la muerte es una. ¿Qué es la muerte? Es no existir: "*Mors est non esse...*" (Ep. LIV, 4). No hay en ella grados; no es mayor o menor; es acabar la vida: "*Mors nulla maior aut minor est; habet eundem in omnibus modum, finisse uitam*" (Ep. LXVI, 43).

La muerte trae consigo el problema de la pervivencia. Séneca no se define: "*Mors quid est? Finis aut transitus*" (Ep. LXV, 23). Como *finis* acepta la teoría estoica de disolverse en el Todo (Ep. LXXI, 13/14). Pero ansía la pervivencia —alude con frecuencia al platonismo— despojada de las consideraciones míticas tradicionales aceptables sólo en la niñez: "*Die iste, quem tamquam extremum reformidas, aeterni natalis est*" (Ep. CII, 26. Cfr. la misma epístola, 28/29).

La muerte es condición natural de la vida: "*Uita enim cum exceptione mortis data est; ad hanc itur*" (Ep. XXX, 16). "...*cui nasci contigit, mori restat*" (Ep. XCIX, 8. Cfr. IV, 9; CXXIII, 16).

En este tema Séneca realiza una fundamental distinción: la muerte como no-existencia es la "última" muerte: "*Mors non una venit, sed quae rapit, ultima mors est*" (Ep. XXV, 21). Si la denomina *ultima* es porque la no-vida es también muerte; de este modo, cuanto hemos vivido, cuanto es pasado, está en poder de la muerte: "*Quicquid aetatis retro est, mors tenet*" (Ep. I, 2. Cfr. LVIII, 23).

La muerte se incorpora con tal fuerza en la vida que, en la medida en que vivimos, morimos. La muerte sigue al hombre: "*Mors me sequitur; fugit uita*" (Ep. XLIX, 9). El pasado es muerte y, por lo tanto, cada día morimos "...*non repente nos in mortem incidere, sed minutam procedere: cotidie morimur...*; *hunc ipsum quem agimus, diem cum morte diuidimus*" (Ep. XXIV, 19/20). Séneca le confiere un matiz "trágico" al vivir: la captación de esta realidad marca el límite y la impotencia humana.⁵

Tiempo-vida fugaz y escurridizo que nos enfrenta en cada instante con la no-vida, mueve a valorarlo y a entender que vivir no es mero existir. La vida ni se agota en la mera existencia ni puede valorarse por la duración temporal: "*Octoginta annis vixit. Immo octoginta annis fuit, nisi forte sic uixisse eum dicis, quomodo dicuntur arbores uiuere*" (Ep. XCIII, 4).

⁵ MARTIN BUBER, *¿Qué es el hombre?*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1979, p. 87. (Analiza la doctrina de Heidegger). "Pero sólo si se habla del comportamiento del hombre con su ser, de la actitud hacia sí mismo, se puede limitar la muerte al momento final; mas si nos referimos al ser objetivo, entonces la muerte se halla presente en el momento actual como una fuerza que pugna con la fuerza de la vida; la situación de momento en esta lucha determina la índole del hombre como Existencia, esto es, como comprensión del ser con vistas a la muerte, del hombre como ser que comienza a morir cuando comienza a vivir y que no puede tener la vida sin el morir...".

Séneca penetra en una consideración más profunda: vida-dada es existir pero vida auténtica ("*vita vitalis, ut ait Ennius*", CICERO, *De Amicitia*, VI) es vivir de una manera determinada, de acuerdo con criterios elegidos por el mismo hombre: "*Doce non esse positum bonum vitae in spatio eius, sed in usu; posse fieri, immo saepissime fieri, ut qui diu uixit, parum uixerit*" (Ep. XLIX, 10. Cfr. Ep. LXX, 4).⁶

Vivir como existir puede ser extenso, como quehacer, mínimo: "*...et intelleges etiam in longissima uita minimum esse, quod uiuitur*" (Ep. XCIX, 11). Si la vida no se agota en el mero existir, ésta no puede ser indiferente a pesar de que el estoicismo la incluye entre *adiáphora*. El hombre no es espectador, sino actor en la comedia de la vida: "*Quomodo fabula sic uita non quam diu, sed quam bene acta est, refert*" (Ep. LXXVII, 20).⁷

Aprender este quehacer vital es tarea de toda la vida: "*Tamdiu discendum est, quamdiu nescias; si prouerbio credimus, quamdiu uiuas. Nec ulli hoc rei magis conuenit quam huic: tamdiu discendum est, quemadmodum uiuas, quamdiu uiuas*" (Ep. LXXVI, 3). La filosofía se presenta como guía de este aprendizaje: "*Quis dubitare, mi Lucili, potest, quin deorum immortalium munus sit quod uiuimus, philosophiae quod bene uiuimus?*" (Ep. XC, 1).⁸

Consideraciones morales

Si vida es quehacer del hombre, supone libertad y responsabilidad. Libertad para elegir entre las circunstancias posibles con el fin de realizar un ideal de vida y responsabilidad de esta elección (Ep. CIV, 23). En primer lugar, el hombre debe captar que el tiempo-vital es su única posesión auténtica: "*Omnia, Lucili, aliena sunt; tempus tantum nostrum est*" (Ep. I, 3.).

Otras posesiones (linaje, riquezas, cargos) son inciertas y caducas y no sólo no contribuyen a realizar la "vida vital" sino que, a veces, la obstaculizan.

Esta posesión es frágil y escurridiza y cualquiera puede privarnos de parte de ella. Nadie, ni aun deseándolo, puede restituirnos el tiempo que nos ha consumido (Ep. I, 3.).

¿Cuál es la conclusión? Valorar el tiempo porque es valorar la vida; comprender que al dejar escurrir el tiempo, dejamos escurrir la vida. "*Id agamus, ut nostrum omne tempus sit*" (Ep. LXXXI, 36). "*Dum differtur, uita transcurrit*" (Ep. I, 1).

Pero la vida como tal es el presente, es el ahora: "*Quis nescit hoc ipso non esse bonum id, quod futurum est, quia futurum est? Nam quod bonum est, utique prodest*" (Ep. CXVII, 27). La vida debe ser vivida "*hic et nunc*".

⁶ JULIÁN MARÍAS, *Introducción a la filosofía*, Madrid, Manuales de la Revista de Occidente, 1960, p. 368: "...quiero decir que no basta con vivir, sino que es menester vivir una vida determinada... El hombre tiene que hacer su vida... necesita decidirse, elegir entre sus posibilidades una determinada y no otra...".

⁷ J. MARÍAS, *ibídem*, p. 428: "El hombre no es sólo actor de su vida sino también autor de ella, porque tiene que inventarla...; se encuentra puesto en el escenario, pero tiene que inventar su propio personaje y representar —ejecutar, realizar— ese proyecto imaginado".

⁸ KARL JASPERS, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 103: "Entonces es el filosofar a una, aprender a vivir y saber morir".

El mayor vicio es el diferir para el mañana puesto que el futuro incierto no es nuestro. Diferir es aceptar durar y, en cierta forma, rehusarse a realizar el quehacer vital. En esto se afirma el precepto senequista: (*tempus collige et serua*) (Ep. I, 1. Cfr. Eps. XCIX, 5; CI, 7, 8, 9).

Vida como quehacer supone opción de los medios o circunstancias que favorezcan su realización, desechando los que la limitan o se oponen. Hay un vivir bien (Ep. XC, 1) y un vivir mal que es peor que la misma muerte: "...*maius periculum sit male utuendi quam cito moriendi*" (Ep. LVIII, 34).

Séneca describe extensamente el vivir bien: es vida *feliz* en tranquilidad y seguridad (Ep. XCII, 3); vida *plena* (Ep. LXXXV, 22); vida *recta* (Ep. XCII, 24); es *alcanzar la sabiduría* (Ep. XCIII, 8). Esta vida se logra por el ejercicio de la virtudes: "*animi magnitudo*", "*constantia*", "*ordo in rebus*", "*modus*", "*uoluntans innoxia ac benigna*", dirigidas por la "*ratio*" (Ep. XCIII, 3).

Pero vivir bien, supone también morir bien. Así afirma que la muerte no es ni buena ni mala; se torna buena si en ella se ejercita la virtud de la fortaleza (muerte de Catón); es vergonzosa si está ausente. (Muerte de Bruto): "...*uides ipsam mortem nec malum esse nec bonum; Cato illa honestissime usus est, turpissime Brutus*" (Ep. LXXXII, 13, 15, 23). Por el contexto general —aunque no lo afirma explícitamente— entiendo que la muerte es un bien relativo en tanto ésta nos enseña a valorar la vida.

Sin embargo, el hombre teme a la muerte porque la percibe como un mal y porque tiene una innata tendencia a la permanencia (Ep. LXXXII, 15). Es necesario aprender a morir para morir bien: "*egregia res est mortem condiscere*" (Ep. XXVI, 8).

Si es un acto único, ¿cabe hablar de aprendizaje? Sí, porque el acto único de la muerte "última" se aprende al morir cada día. El desprecio de la muerte es la superación del temor a ésta y, por lo tanto, la superación de todo temor: "*Mihi crede, Lucili, adeo mors timenda non est, ut beneficium eius nihil timendum sit*" (Ep. XXIV, 11).

Quien lo logra es sabio, aunque siga presente *amor uitae*; "*Una est catena quae nos alligatos tenet, amor uitae, qui ut non est abiciendus, ita minuendus est*" (Ep. XXVI, 10).

Séneca rescata así a la muerte de "las cosas indiferentes" para los estoicos y se aparta de éstos al reconocer la permanencia de *amor uitae*. El sabio no es pasivo sino que lucha por superar esa atadura a la vida; por la virtud —que en Séneca cobra dinamismo— lo logra pero sin proponerse como meta la indiferencia.⁹

Si la muerte está en manos de los dioses, se la debe aguardar con ánimo ecuánime. Pero, ¿puede el hombre quitarse la vida? Séneca afirma: "Nadie está obligado a vivir" (Ep. XII, 10). Y más aún: "*Placet: uiue. Non placet: licet eo*

⁹ JUAN R. SEPICH, *Introducción a la ética*, Buenos Aires, Emecé, 1952, p. 98. (Al referirse a San Agustín): "Se adelanta diez siglos al Renacimiento que suplantó el concepto de *virtus estoico* como pasividad ante los golpes de la fortuna o el hado, con el concepto de *virtus dinámico* o fuerza creadora que llega a dominar la fortuna". Nota: (se refiere a Séneca)... "en su Epístola IX ennoblece la *apatía* en cuanto *noster sapiens vincit quidem incommodum omne, sed sentit*".

reverti, unde venisti" (Ep. LXX, 15). Enuncia casos concretos de muerte voluntaria justificada (Eps. XXIV y LXX). ¿Por qué la justifica? Porque si la vida es quehacer, el hombre debe poseer libertad para realizarla. En la servidumbre no hay opción. Enaltece la muerte voluntaria de aquellos que buscaron en ella la libertad (Ep. XXIV; Ep. LXII). Y así concluye: "Meditar en la muerte es meditar en la libertad" (Ep. XXVI, 10): "*Meditor mortem*"; *qui hoc dicit, meditari libertatem iubet*". Hay otras formas de servidumbre, la ancianidad, la enfermedad, el dolor. En estas situaciones se justifica la muerte voluntaria; no es huir del padecimiento sino que éste puede llegar a ser impedimento para realizar la vida en libertad. Séneca se incluye en esta situación (Ep. LVIII, 36).

Meditar en la muerte es propio de la *gravitas*; enfrentarla, propio de la *firmitas*. Esta supone aceptación racional del hecho angustiante; el innato sentimiento humano *amor vitae* y también, la voluntad fortalecida que se afirma y eleva por un ideal. Séneca enumera hechos históricos en que el romano se comporta como *vir fortis*, por el ideal: Roma (Ep. XXIV).

A pesar de estas consideraciones y ejemplos, Séneca elogia la postura de Sócrates, quien prefiere aguardar con entereza el momento fijado por los dioses antes que anticiparlo. "Viene quien te mata, espera" (Ep. LXX, 8). Aquél desea para sí esa actitud e históricamente la cumple.

Al analizar el tema de la muerte, el filósofo rompe el individualismo estoico: "yo-muerte".¹⁰ Introduce el "tú": "nosotros-muerte". Un amigo es tal, cuando deseo sustituirlo ante la muerte: "*In quid amicum paro? Ut habeam pro quo mori possim... , cuius me morti opponam et impendam*" (Ep. IX, 10).

No es nuevo este tema en la literatura latina; numerosas son las alusiones a Orestes y Píades. Plauto da un paso más adelante: la sustitución del esclavo para liberar al amo (*Captivi*).

Resta considerar muerte y pervivencia. Las respuestas estoicas no satisfacen plenamente a Séneca; son frecuentes las referencias a las ideas platónicas (Ep. CII) aunque no manifiesta una adhesión total. Queda latente su afán por una vida más allá de la muerte que convierta a ésta en un "tránsito".

Tiempo, vida, muerte, son realidades existenciales que lo conmueven. Por esto se afirma que da un tono "trágico" a su filosofía.¹¹

Creo que es algo más profundo: Séneca capta existencialmente la esencial contingencia humana; la raíz temporal de la vida; la aparente contradicción entre vida-dada (existir) y vida-no-dada (quehacer); la muerte en la vida. Sus

¹⁰ GIUSEPPE MELLI, *La filosofía greca da Epicuro ai neoplatonici*, Firenze, Sansoni, 1932, p. 128: "*L'Etica stoica presenta una doppia tendenza e carattere: da una parte una tendenza individualista in quanto proclama che il saggio basta a se stesso, è indipendente da tutti i beni esterni, incrollabile nella coscienza della sua virtù e della sua felicità...; La prima tendenza... , si vede soprattutto poi nella giustificazione ch'essi tentano del suicidio*".

¹¹ JUAN C. GARCÍA BORRÓN MORAL, *Séneca y los estoicos*, Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Luis Vives", de filosofía, 1956, p. 194: "Es trágica, repito, la obra de Séneca, sin excepción alguna. Es trágica la consideración de la naturaleza como hostil al hombre; trágica la constatación de que no es posible eximirse de tal hostilidad; trágica la aceptación de la lucha, el oponer el pecho a lo hostil; trágico el sentimiento del deber de no dejarse vencer... y trágico, en fin, la eterna presencia de la muerte".

reflexiones esbozan la problemática del hombre y, por lo tanto, trascienden su propio ámbito histórico adquiriendo una continua actualidad.

Según este planteo "existencial" —recalco las comillas— senequista, no apruebo la afirmación de Julián Marías: "De hecho la filosofía ha tardado unos dos mil quinientos años en hacerlo (preguntarse por la vida)... Porque en efecto, el hombre tarda en caer en la cuenta de esa realidad que es la vida; y la razón es que, por lo pronto, no me encuentro *con* ella sino *en* ella".¹²

Séneca rompe el esquema estoico por el valor que otorga a la vida y la muerte; por considerar el pasado como conformante del presente; por el sentido dinámico que confiere a la virtud; por superar el individualismo en el ámbito más estrecho "yo-muerte" por "tú-yo-ante-la-muerte". (Atisbo de "estar-dos-en-recíproca-presencia").

Postulo rescatar a Séneca del rígido encasillamiento "filósofo estoico" para estudiarlo en su verdadera dimensión filosófica.

Con derecho puedo afirmar de él (uso sus propias palabras): "*Uixit; ad posteros usque transiuit et se in memoriam dedit*" (Ep. XCIII, 5).

SARA ALONSO DOPICO
Universidad Católica Argentina

¹² J. MARÍAS, ob. cit., p. 224.

FRENTE A DOS TEXTOS CLAUDELIANOS

A Francisco Nóvoa, con el recuerdo siempre amistoso de diálogos y de libros.

Para asignar incuestionable decoro a estas líneas congratulatorias, como otras veces y en ocasión diversa, acudo a la palabra católicamente insigne de Paul Claudel. Puesto que se trata de versiones comentadas, cuanto se pierda en el traslado verbal y en los párrafos sobreañadidos no puede empañar en mucho ni la cordialidad de mi pláceme ni la oportunidad en que lo expreso.

Cual en sus dramas, sus ensayos y dilucidaciones exegéticas, en sus poemas Claudel se nos da todo en uno, por donde, o directa, o transpuesta, la presentación de sus páginas vuelve a configurar una lírica prenda, entonadora y cierta, de edificación moral y de disfrute estético. Elegidas entre otras, aún inéditas, aquí hago sitio a las dos traducciones castellanas que siguen, apenas adicionadas una y otra con breve indicación orientadora para que el lector se "sitúe".

Muchos son los Franciscos que de edificante manera se alistan en las páginas ya seculares del *Flos Sanctorum* y en las de las hagiografías recientes: en el remontado elenco ni siquiera falta una Francisca notoria, y hasta la exenta numeración de esos nombres suena celebradora y cantable:

Francisco de Asís,
Francisco de Paula,
Francisco Javier,
Francisco de Borgia,
Francisco Caracciolo,
Francisco Solano,
Francisco de Sales,
Francisco Regis,
Francisco de Posadas,
Francisca, romana...

Aunque lleven el mismo uncioso apelativo, nadie tan singular, diferenciado y justificado como lo está cada santo en su orbe: ninguno de ellos queda sin luminoso resalte, porque el de la santidad tipifica un modo de ser arquetípico infinitamente matizado e intransferible. En atención al espacio delimitado hoy el traslado a sólo un par de poemas. Si en la composición ofrendada a San Francisco de Asís, el escritor de Francia traza una semblanza del dechado terreno de la más pura emulación evangélica, en la dedicada a San Francisco Javier el mismo maestro galo sólo diseña espaciosamente la irreprimible andanza del misionero ignaciano; el caballero a lo divino a quien le movieron, sin planetarios retenes, las ansias de la prédica suasoria y el brío del apostolado intrépido.

Acorde con el orden cronológico, transcribo en primer término la semblanza del santo umbro. El poema se integra con tres encuadres de evocación

y doctrina. Precedo el primero de esos encuadres con este conato de epítome, seguidamente explicado in extenso.

La composición se inicia con la sencillez de una conseja: "Ved lo que aconteció una vez a un hombre de buena voluntad".

Muy luego, tan pronto como el ánimo se dispone para escuchar el relato de uno de los prodigios de esa buena voluntad y de la Gracia, Claudel nos previene que no ha de detenerse en la narración de la biografía externa de Francisco.

Para eso, con los escritos del propio taumaturgo, los de su amigo más íntimo, frate Leone, el *Speculum perfectionis*, etc. y los de otros coetáneos, como la *Legenda prima* y la *Legenda secunda*, de Tommaso da Celano; aparte, las *Fioretti*, en los muros de Santa Croce, en Florencia, y en los frescos de la basílica de Asís, perfilada, conmovedora, la plástica biografía moral de Giotto. En lo moderno, con sus cálidas páginas iluminadoras, el libro de P. Sabatier; el de G. Joergensen, el de G. K. Chesterton o el de Julien Green, de data todavía próxima.

No es precisamente Francisco quien me interesa por sí mismo, y dejemos a un lado, si os parece, el siglo XIII y Asís y Bernardone.

A Claudel, en Francisco, lo que más le importa es el proceso de "evangelización progresiva" del cuerpo y de todas las potencias. Si por momentos alude a episodios de la vida de "El Pobrecito" (la restauración de la pequeña iglesia, figuración simbólica de la misma Iglesia, la prédica, el retiro en el monte de la Verna, los Estigmas, etc.), ello es únicamente para recordar la gesta del que fue sólo donación y canto.

El místico desposado con la Pobreza, la Castidad y la Obediencia celebra con pleno gozo los bellos espectáculos y las limpias fruiciones de la tierra, frente a cuyo bíblico regalo el hombre suele estarse, sin embargo, inerte y sin comprender, como un muerto. Claro que ni siquiera el reconocimiento de estas excelencias atenúa la trascendente nostalgia de Francisco:

¿Cómo podríamos gozar de la vida en tanto que la eternidad está ausente?

En el incomparable "imitador" de Jesucristo —su espejo— esa nostalgia es un ansia irresistible. Enteramente transido por ella y por su propia caridad devoradora ("... *tutto serafico d'ardore*, como lo columbra Dante: *Divina Comedia*, Par., XI, 37), Francisco poco tarda en sentirse unimismado partícipe de la Pasión del Maestro, de la Cruz y de su eficacia perenne.

Y este que desciende tambaleándose de la Verna y que muestra en secreto a Clara esa llaga y esa cicatriz dolorosas, es Jesucristo con Francisco, hechos una sola cosa viviente y sufriente y redentora!

* * *

SAN FRANCISCO DE ASÍS

Ved lo que aconteció una vez a un hombre de buena voluntad.

No es precisamente Francisco quien me interesa por sí mismo, y dejemos a un lado, si os parece, el siglo XIII y Asís y Bernardone.

Lo que existe para todos los tiempos y lo que vale la pena de ser mirado en verdad,

es este testigo en presencia de Dios que reacciona con evidente sinceridad, es este hombre que inhábilmente e ingenuamente, poco a poco y como puede, aprende una lección sobrehumana íntegra.

es lo que se ve de este negociador del Abismo mientras conversa con el Indígena.

Quien mira a Francisco ya no acierta a pensar en otra cosa, aunque sólo se lo puede ver de espaldas.

Es nuestro campeón,
se mantiene firme ahí donde nosotros sólo llegaríamos para perder el pie en caída rápida.

Cuando se arranca los vestidos y se desnuda por entero,
cuando acarrea piedras una por una a esa iglesia tambaleante y desbaratada en extremo,

cuando parte completamente sólo con ánimo de cruzada y predica el Evangelio,

son otros tantos golpes de Estado contra el silencio y la interpretación ingenua según se le alcanza de su interlocutor difícil y severo.

Pero en vano ensayas esto o aquello, es sólo a ti, pobre hermanito, a quien se guarda rencor.

¡He aquí a Francisco, con la boca abierta como un muerto que ha muerto en la cólera de Dios!

Empleemos las palabras al revés, ahí donde la expresión desmaya,
¿y cómo llamar a eso que nos aprieta el corazón y nos desgarras las entrañas y que se abre sitio en nosotros por la fuerza y con una intolerable brutalidad?

Y ese íntimo golpe sordo, ese brusco golpe único que sucede a nuestra perfecta inmovilidad.

No hay pobreza mayor que la de estar muerto.

Francisco ha dado su alma en tal medida que ni siquiera conserva el cuerpo.

En vano se le pediría una explicación, ya no tiene nada que decirnos.

Pertenece a alguien que no sabe explicar sino colmar hasta lo infinito.

Ahora, por entero, es sólo donación, una especie de esposo y de recién nacido.

marcha ante la visión de todos los hombres como un hombre enajenado por el vino,

es una especie de esposo gimiente y sonriente y titubeante y herido por esa gloria de la que es consorte inexplicable.

La Prudencia le ha abierto su casa, la Sabiduría lo ha invitado a su mesa santificante.

No hay necesidad de vestidos ni de dinero, no hay necesidad de ello para aquel que posee eternamente hoy las cosas que han sido preparadas sólo para mañana.

Y por cierto que no hay nada que decir en contra de la uva, de la fresa o del higo que son frutos azucarados y delectables.
la Sabiduría para aquel que no los toca los ha puesto con profusión sobre la mesa.

El que habita en la Gloria no tiene necesidad de comida ni de hartazgo. Francisco ha comprendido al mundo ahora que le es extraño.

Ahora que las cosas ya no tienen nada que temer de él, ahora que él ya no tiene nada que hacer con ellas ni qué pedirles tiránico,
¡cómo se abren para él, como se le vuelven transparente y fraternales!

Dios lo pasea como en el paraíso a través del misterio de las criaturas naturales.

¡Qué hermoso espectáculo! ¡Qué importante! ¡Y el hombre en medio de todo esto, groseramente, sin comprender nada y sin saber lo que posee!

¡Dios mío!, ¡nada has hecho en vano, y qué pena sería dejar que todo eso se pierda!

Toda esta belleza que no sirve para nada, y toda esta Italia en pleno azur, ¿para qué pueden servir de modo cierto si no es para dilatar en nosotros la insatisfacción y el deseo?

¿Cómo podríamos gozar de la vida en tanto que la eternidad está ausente?

¿Cómo podríamos gozar de la vida en tanto que nuestro amor está ausente?

Sin pausa, en la profundidad del bosque plañe la paloma gimiente.

¡La llaga que haces faltando, y la sed que grita en nuestro fondo, y la expansión a modo de cuatro miembros de nuestra oración y de nuestro pecado, eso es lo que arranca potentemente a Jesús del fondo de Dios dislocado!

Hay algo mejor que lo que los Judíos han encontrado en madera para clavar al Dios-Hijo.

Francisco es requisado para que sirva en su carne al Crucifijo.

¡Y éste que desciende tambaleándose de la Verna y que muestra en secreto a Clara esa llaga y esa cicatriz dolorosas,
es Jesucristo con Francisco hechos una sola cosa viviente y sufriendo y redentoral

Previas unas líneas indicativas tomadas en el Misal benedictino, pasemos al santo de los vastos derroteros:

San Francisco Javier (1506-1552), conmovido, después de una larga resistencia, por la frase que le repetía constantemente San Ignacio: "¿De qué le sirve al hombre ganar el universo si pierde su alma?", se convirtió en uno de los más celosos cooperadores de la Compañía de Jesús que acaba de nacer. "Id por todo el mundo y predicad la buena nueva a toda criatura", dice el *Evangelio*. "Su voz se ha difundido por toda la tierra y su palabra por los extremos del mundo", agrega la *Epístola*. Este fue el programa de toda la vida de San Francisco.

Javier, cuya predicación y cuyos milagros hicieron entrar en la Iglesia a los pueblos de las Indias. Allí evangelizó, así como en el Japón, más de cincuenta reinos y convirtió un número incalculable de paganos...

Como en un fresco recorrido por imágenes estremecidas y espléndidas, antitético retratista de laceradas criaturas humanas y de bienaventurados radiosos, en sus versículos Claudel explaya la gesta incruenta del espacioso viajero. Afirmador denodado de la fe robustecida con el mérito de las obras, el perentorio poeta de Francia por veces no puede menos que mostrarse opositor resuelto frente al no hacer de la pasividad espiritual en todas sus formas —el quietismo, el jansenismo, la acidia, el apocamiento de la voluntad o la encogida renuencia ante el casero menester de cada día. De concierto con la vocación itinerante de Francisco Javier (que fue muy parecida a la trashumancia extrínseca y a la concentración interior del Claudel diplomático) nuestro autor contrapone en su poema la alerta actividad del genuino hombre de Occidente a la amodorrada inanidad de algunos pueblos orientales y aun no orientales. La resonancia del *Quantum potes, tantum aude* —“Cuanto puedes, tanto intenta”— de la Secuencia kirial *Lauda, Sion, Salvatorem*... sostiene pues todas las inflexiones del poema. Con verbo amorosamente persuasivo cuando no perentorio, la semblanza del misionero y el abierto panorama que le sirve de fondo patentizan la estimuladora ejemplaridad de “el hombre diminuto”, el delegado ignaciano que sin más recurso ni más aliciente que el mandato de su maestro supo cernir “el Asia inmensa”.

SAN FRANCISCO JAVIER

Tras de Alejandro el Grande y de ese Baco del que la poesía nos habla,
he aquí a Francisco, el tercero, que se pone camino hacia el Asia,
sin falange y sin elefantes, sin armas y sin contingentes armados,
y no como rey entre el amplio retozar de los perros de guerra, y radioso,
y coronado,

el más alto entre las altas espigas de hierro y con el racimo de Europa que
entre los dedos sostiene,
sino enteramente solo, y pequeño, y negro, y sucio, y aferrado a la Cruz
fuertemente.

Se ha hecho un vasto silencio sobre el mar y el barco boga hacia Satanás.

Ya desde ese umbral maldito se expande un soplo sofocante y pertinaz.

¡He aquí el Infierno por todas partes y sus pueblos que marchan con
callada cautela,
el Paraíso de la desesperación que huele bien, y que aúlla en la noche y
forcejea!

De un lado la India, y el Japón allá lejos, y la China y las grandes Islas
pútridas,

la India tendida hacia abajo, humeante de hogueras y de pirámides oscuras,
entre el grito de los animales sepultureros y el olor de vaca y carne humana,
(Negra condena y convulsiva con tu verdugo obscenamente enlazada,
¡oh secreto de la tortura y profundidad de la blasfemia airada!)

De un lado los millones del Asia, la huesta del Príncipe de este mundo, (¡Y el tres veces infame Buda totalmente blanco sobre la tierra alargado como un gusano inmundol)

De un lado el Asia remontada hasta el cielo y profunda hasta el Infierno—el soplo llega, una ondulación estremecida pasa sobre el mar inmenso—del otro, ese barco sobre el mar, un punto negro, y en el puente sin un pensamiento para el puerto, sin una mirada para el horizonte aleve, un sacerdote con toscas medias agujereadas, arrodillado junto al mástil, en actitud fervorosa,

leyendo el Oficio del día y la carta de Loyola.

Ahora desde Goa hasta la China y desde Etiopía hasta el Japón, él ha abierto la trinchera y por doquiera ha trazado la circunvalación.

El Diablo no es más amplio que Dios, el Infierno no es tan vasto como el Amor,

y Jericó después de todo no es tan grande que no pueda ser sitiada en derredor.

Él ha reconocido todos los puestos y ha levantado la enseña obsidional; su cuerpo por la eternidad enfrenta a la puerta principal.

Atranca todas las salidas, estrecha todas las entradas de Sodoma, los senderos impuros; la inmensa Asia entera está cernida por este hombre diminuto.

Más penetrante que la trompeta y más superior que el trueno, ha citado a la muchedumbre encerrada y ha proclamado la luz por entero.

¡He aquí la muerte de la muerte y el puñal en el corazón de la Gehenna, la mordedura en el corazón del inerte Infierno hasta que reviente y se pudra en dispersión completa!

Francisco, capitán de Dios, ha terminado sus caravanas: ya no le quedan zapatos en los pies y su carne está más desgarrada que su sotana.

Hizo lo que se le dijo que debía hacer, no enteramente todo, pero sí todo lo que pudo.

Que se lo acueste, pues, en la tierra, porque ya no puede más su ánimo robusto.

Y es cierto que la China está ahí, y es cierto que él no está todavía dentro de ella:

pero, puesto que no puede entrar, muere delante, ya en la hora extrema.

Se extiende, posa a un lado el breviario negro.

dice: ¡Jesús!, perdona a sus enemigos, reza su rezo extremo.

Y tranquilo como un soldado, juntos los pies y atiesado el cuerpo en ya definitiva actitud,
cierra austeramente los ojos y se cubre, sereno, con la señal de la Cruz.

• • •

Conclusivamente, y en escueta correspondencia con las llamadas incluidas en este doble comentario a las traducciones, valga la referencia bibliográfica que sigue:

1. Dedicado por Paul Claudel: "A Françoise de Marcilly". *Saint François*, Paris, N.R.F., 1946, con ilustraciones de José María Sert, *Oeuvre poétique*, Paris, N.R.F. Bibliothèque de la Pleiade, 1957. Cfr. *Oeuvres complètes*, "Poésie", Paris, N.R.F., Gallimard, t. II, pp. 489-492.

2. Dedicado por el mismo autor: "A Francis Jammes pour sa fête". *Corona Benignitatis Annus Dei*, Paris, 1915; *Morceaux choisis*, Paris, N.R.F., 1925; *Écoute, ma fille*, Paris, Gallimard, 1934; *Oeuvre poétique*, N.R.F. Bibliothèque de la Pleiade, Paris, 1957. Cfr. *Oeuvres complètes*, "Poésie", N.R.F., Gallimard, t. I, pp. 350-352.

ÁNGEL J. BATTISTESSA
Academia Argentina de Letras
Universidad de Buenos Aires

LA MUERTE DE VIRGILIO, DE HERMANN BROCH

Una obra clásica, en opinión de Thomas Stearns Eliot, puede surgir solamente como fruto de la maduración de una cultura, de su lengua y de su producción literaria. Y esa obra es necesariamente el producto de un espíritu maduro.¹ ¿Qué otro poeta merece con mayor justicia que Virgilio ser llamado un clásico?

La *Eneida*, cuyo héroe, Eneas, es un hombre que cumple su destino, se convirtió en símbolo de Roma y lo que Eneas significa para Roma, eso significa la antigua Roma para Europa, para el mundo occidental. Virgilio, considerado el poeta por excelencia, inspiró a escritores de todos los tiempos y quizás sea la *Divina Comedia* el resultado más precioso de esa influencia espiritual.

Siete siglos después, Hermann Broch también se sintió atraído por la personalidad y la obra del mantuano. Había nacido en Viena en el año 1886 y cursado estudios de física, abandonados luego para dedicarse a la matemática, a la filosofía y a la pedagogía. Durante la ocupación de Austria por las fuerzas alemanas fue encarcelado; pudo huir y se radicó finalmente en los Estados Unidos de Norteamérica, donde murió en el año 1951. Broch sintió en Virgilio un alma afín y vio en los finales del período republicano de Roma una época semejante a la que le tocaba vivir. Así Virgilio se convirtió en la figura central de su obra más importante, *La muerte de Virgilio*, publicada en 1945.²

La obra que nos ocupa muestra al poeta Virgilio durante el día que precede a su muerte, en el momento de la misma y aun más allá de ella —pero muerte también de carácter universal, muerte que puede ser la de cualquier hombre— ya que el final de *La muerte de Virgilio* nos sumerge en las experiencias del poeta ante el aniquilamiento de su cuerpo y la liberación de su alma. Y esta perspectiva de la muerte desde la experiencia del sujeto, del yo que vence a lo precedero, es nueva.

Broch comienza su obra con la descripción de la llegada al puerto de *Brundisium* de las naves que traen de regreso a Italia al emperador Augusto y a su séquito. Sobre la cubierta de una de ellas yace Virgilio, moribundo, en un lecho tendido especialmente para él. Rodeado por el bullicio de los demás pasajeros, el poeta, solo, reflexiona. Había marchado a Atenas para concluir la *Eneida* y consagrarse luego al estudio de la filosofía. Ante la insistencia de Augusto ha aceptado acompañarlo de regreso a Roma, y vuelve ahora, enfermo de gravedad; en Megara, adonde había ido con el César, el sol brillaba con demasiada intensidad. Así había perdido sus fuerzas y la esperanza de con-

¹ "Was ist ein Klassiker?", *Antike und Abendland* 3 (1948), p. 11.

² HERMANN BROCH, *Der Tod des Vergil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978² (Kommentierte Werkausgabe, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Band. 4. Suhrkamp Taschenbuch, 296). Traducciones: *La muerte de Virgilio*, trad. por Aristides Gregori, Buenos Aires, Peuser, 1946; *La muerte de Virgilio*, versión de J. M. Ripalda sobre la traducción de A. Gregori, Madrid, Alianza, 1979 (Alianza Tres, 55). Las citas han sido tomadas de la última de las ediciones mencionadas.

cluir la *Eneida*, la esperanza de una experiencia filosófica y científica, la esperanza de alcanzar el conocimiento y la salvación por el conocimiento. Pero su renuncia no era un acto voluntario, era el cumplimiento de una imposición de su destino. Él había sido impulsado, como Eneas, por "las fuerzas ineludibles de la vida".³ "Campesino... por... nacimiento... había sido expulsado fuera de la comunidad".⁴ Cada vez más lejos de la verdadera vida, "sólo al borde de sus campos había caminado, sólo al borde de su vida había vivido".⁵

Repentinamente, en medio de un silencio, se eleva la canción de un esclavo músico: "canción sin nombre del muchacho sin nombre".⁶ Para Virgilio, un guía hacia la eternidad.

Al atracar las naves la plebe expectante aclama al emperador. Es el primer contacto que con ella tiene Virgilio, quien entonces reconoce cuánto se ha alejado de ese pueblo al que ensalzó sin describirlo de verdad. Y ése había sido su error.

Virgilio es bajado de la nave en una litera; le siguen dos esclavos que llevan el cofre con el manuscrito de la *Eneida*. En ese momento hace su aparición un joven, que recoge la toga olvidada del poeta, un joven de aspecto campesino, ni esclavo ni sirviente, que a Virgilio se le presenta conocido y familiar. Lisaniás —sólo más tarde revelará su nombre— se convierte en jefe de los esclavos que llevan la litera. Cruzan la plaza del puerto, en la que se agolpa la multitud, y en su trayecto hacia el palacio de Augusto atraviesan primero las desiertas calles del puerto y luego la llamada "calle de la miseria". Se establece así el segundo contacto de Virgilio con la plebe, con el mundo bajo y sórdido, que lo denigra con toda clase de insultos. De nuevo se le revela la inutilidad de su obra poética como fuente de conocimiento.

Llegan al palacio de Augusto. Allí son despedidos sus acompañantes, pero Virgilio, casi contra su voluntad, retiene al joven a su lado. Alojan a Virgilio en una de las habitaciones destinadas a los huéspedes; con él solamente permanece Lisaniás, convertido en su otro yo. Y en un ensueño, agitado por la fiebre, Virgilio vislumbra la esperanza de alcanzar el conocimiento por medio de la poesía. Al salir del estado febril, agotado y sintiéndose viejo, despide al jovencito y, en medio de un acceso de tos, se arrastra hasta su lecho.

Al comienzo de la segunda parte Virgilio yace en el lecho, sumido en un profundo delirio. En su desvarío, yacer significa descansar, amar y morir. Virgilio, consciente de su muerte cercana, con la claridad que provoca la fiebre, reflexiona acerca de su vida e, incitado por la visión del cofre con el manuscrito de la *Eneida*, sobre su obra. Por un instante hasta cree en la posibilidad de retomar su trabajo. Pero ya no le queda esperanza alguna; inconclusos habrán de quedar la *Eneida* y su propio destino.

Una fuerza misteriosa lo empuja hacia la ventana de su habitación: siente la necesidad de desviar la vista de sí mismo y volverla al mundo. Presiente que algo debe ocurrir necesariamente, si bien ignora qué será. Después de una larga e insoportable espera tiene lugar la llamada "escena de la calle": dos

³ P. 13.

⁴ P. 13.

⁵ P. 13.

⁶ P. 20.

hombres y una mujer, borrachos, son los protagonistas de una disputa que, por sus características, se acerca al esperpento. Se trata de una nueva irrupción de la plebe, de la realidad. En la mente de Virgilio, que nuevamente ha caído en un profundo delirio, se suceden diversos pensamientos: el valor de la belleza, cuya búsqueda lo ha llevado por un camino equivocado, el del arte, el del amor, la existencia de un deber a cumplir. Hasta que Virgilio comprende que debe llegar al aniquilamiento, es decir, que debe destruir su obra. Una gran calma lo envuelve, pero un grito angustiado sale de sus labios: "Quemar la *Eneida*".⁷

Como atraído por esas palabras se presenta Lisantias y alega en favor de la obra del poeta, a quien le dice: "Eterno es el eco de tu poesía".⁸ Virgilio rechaza esas palabras, que representan para él la tentación de albergar una nueva esperanza. El diálogo entre el poeta y el joven pone de manifiesto la lucha interior de Virgilio entre el deseo de conservar su obra y la necesidad de destruirla. Hasta que una voz le revela el camino a seguir: "¡Abre los ojos al amor!".⁹ Virgilio, sumido en un profundo sopor, comienza a percibir algunos ruidos del mundo exterior. En ese momento una visión, que es un ángel pero que tiene ciertos rasgos de Lisantias, le dice: "¡Entra en la creación que fue una vez y es nuevamente! ¡Y que tu nombre sea Virgilio: ha llegado tu hora!".¹⁰

La tercera parte comienza con la descripción del despertar del poeta quien siente una mirada fija en él y tiene la esperanza de que sea la de Lisantias. Pero se trata sólo del esclavo que anuncia la visita de sus amigos Plocio Tucca y Lucio Vario, preocupados por su salud. Virgilio, obsesionado por la necesidad de quemar la *Eneida*, suplica a sus amigos que lo hagan por él, pero éstos reaccionan con dolor e indignación. Tiene lugar entonces una discusión acerca del valor de la literatura como realidad. Para Virgilio no debe quedar nada irreal y la *Eneida* lo es en tanto no lleva en sí conocimiento sino sólo belleza. La ley de la belleza, de la armonía, que es la del artista, está por debajo de la ley de la realidad, que es la ley del amor, amor terreno, amor divino. Los amigos parten sin que Virgilio haya obtenido de ellos la promesa de destruir su obra.

El poeta entra en un estado de sueño o de delirio en el que dialoga alternativamente con Lisantias y con el esclavo acerca del dios por venir, un dios que puede traer la salvación por medio del amor. La llegada del médico interrumpe su ensueño. Virgilio, que parece haber recobrado sus fuerzas, conversa con él, Carondas, sobre medicina e incluso hace algunas objeciones al tratamiento que éste propone. Unos esclavos, bajo la dirección del médico, asean a Virgilio y limpian la habitación: todo debe quedar dispuesto para la anunciada visita de Augusto.

Rodeado de un profundo silencio llega el César y ordena que se los deje solos. Virgilio sospecha desde el primer momento cuál es el verdadero motivo de la visita: no interés por su persona, sino por la *Eneida*. Y no se engaña. Augusto, informado por Vario y Tucca de que Virgilio desea quemar su obra,

7 P. 178.

8 P. 179.

9 P. 221.

10 P. 229.

intenta hacerlo desistir de su propósito. Se inicia entonces una larga conversación en la que cada uno de los interlocutores trata de convencer al otro de que la razón está de su parte, y en la que uno de los temas más tratados es el del valor del arte para el Estado. Augusto ve en la *Eneida* un medio para alcanzar la gloria perdurable y por ello se opone a su destrucción. No puede comprender que para Virgilio sea un imperativo quemar la *Eneida* y lo acusa de odiarlo por no querer entregarle la obra. Virgilio, en un aparente acto de reconciliación, se la ofrece, asegurándole que fue compuesta pensando en él y que a él está dedicada. El César se niega primero a aceptarla pero de inmediato accede a llevarla consigo a Roma, donde el poeta, una vez recobrada la salud, podrá concluirla. Pero Virgilio sabe que eso no sucederá. Augusto se retira llevándose el poema, tras anunciar a los que allí estaban tan buena noticia. Virgilio sabe que el momento de su muerte está muy cercano y que le quedan sólo unos instantes para cumplir con un deseo, con lo que él considera su obligación: introducir ciertas enmiendas y agregados en su testamento. Cayendo a menudo en el delirio dicta a Vario y a Tucce sus últimas disposiciones, que concluye dejando su anillo a Lisantias.

En la cuarta parte se nos presenta la visión postrera que Virgilio tiene del mundo y las sensaciones e impresiones que experimenta en su muerte. Entre la muerte y la vida, entre la realidad y el delirio, ve a Augusto, a Plocio, a Lucio, a Horacio, a Propercio, sus amigos, y se siente llevado como en una barca hacia el puerto desconocido y último. Él mismo se percibe como elemento constitutivo de la naturaleza, como agua que fluye. Ya no hay actividad ni vida sino una compenetración que elimina toda discordancia y división. Ya no se necesitan los nombres, pues lo interior y lo exterior son uno solo. Lisantias es el único que conserva "nombre, destino y recuerdo".¹¹ Es el guía de Virgilio, el guía que lo conducirá al fin del viaje. En su mano brilla el anillo de Virgilio. Es el genio, que también es esencia fundamental, y que se desvanece volando hacia el sol y deja en su lugar, como última transformación, a Plocia Hieria, que representa a la madre y al amor anhelado pero no concretado. Y en su mano brilla ahora el anillo de Virgilio. El genio, al que Broch llama recuerdo consolador en la primera inmensidad, es substituido por una guía de esperanza en la segunda inmensidad. Virgilio, que tiene la sensación de flotar en el aire una mañana de primavera pero en la que el tiempo ya no existe, llega a la orilla en la que está Plocia, una Plocia casi terrena pero que no tiene ya el anillo, que parece brillar ahora en la estrella que la ilumina. Plocia y Virgilio se vuelven uno, junto con el niño, pero cuando Virgilio despierta ella ha desaparecido. El poeta experimenta una serie de metamorfosis: es animal, es vegetal y después es "barro y tierra y piedra",¹² retorno a los orígenes y disolución corporal del poeta.

Conserva el discernimiento y alcanza finalmente la palabra inefable, que está más allá del lenguaje, el *lógos*.

Para Lützel el impulso decisivo para la elección de la figura de Virgilio surgió de la lectura del libro de Theodor Haecker, *Vergil, Vater des Abendlandes*.¹³ Pero como bien señaló Weigand, la lectura de la *Divina Comedia*

¹¹ P. 451.

¹² P. 477.

¹³ PAUL MICHAEL LÜTZELER, "Entstehungschronologie". En: Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, ed. cit., p. 516.

parece haber influido en Broch más que las obras del mismo Virgilio.¹⁴ Si tenemos en cuenta en el relato de su muerte la presencia de un guía que lo conduce al más allá, Lisianias, presencia anunciada ya en la canción del esclavo músico que resonaba en el barco, cuya voz es guía hacia el éter de las esferas (alusión a la región de los astros en la que Cicerón coloca la morada celestial) y que al acercarse al más allá es reemplazado por la figura femenina de Floxia, y los versos de la *Divina Comedia* que Broch utilizó para uno de los epígrafos de su obra:

*Lo duca ed io per quel cammino asccto
Entrammo a ritomar nel chiaro mondo;
E, senza cura aver d'alcun riposo,
Salimmo su, el primo ed io secondo,
Tanto ch'io vidi delle cose belle
Che porta il ciel, per un pertugio tondo;
E quindi uscimmo a riveder le stelle (Inferno XXXIV, 133-139),*

si tenemos en cuenta la presencia del guía y los versos del Florentino, no deben quedar dudas de que fue la obra de Dante la influencia fundamental que decidió a Broch a escribir *La muerte de Virgilio*.

Sin embargo, tampoco debemos olvidar que a Broch no sólo le eran familiares las obras del mantuano, como nos lo demuestran los numerosos versos virgilianos entretejidos o citados en la obra,¹⁵ sino que también conocía los testimonios conservados sobre la vida del autor de la *Eneida* y las leyendas que en torno a él surgieron en la Edad Media.¹⁶ Son numerosas también las alusiones a la antigüedad en su obra: los cuatro elementos constitutivos del ser, la alusión a Cicerón al referirse a la región de los astros, el evidente recuerdo de la oda tercera del libro primero de Horacio, al comienzo de la obra, donde encontramos el barco que conduce a Virgilio —viaje funesto, aunque por otras causas, que confirma los temores de Horacio— y el tema del temor por la navegación, para no mencionar sino unos pocos.

Broch dice que “es posible entender con mayor facilidad la composición de una obra si se parte de su génesis técnica”.¹⁷ En el caso de *La muerte de Virgilio* las referencias epistolares del autor a la composición de su novela y las sucesivas redacciones a las que sometió el texto —procedimiento que utilizó también en otras obras suyas— permiten, por cierto, adentrarse en la técnica brochiana.

La primera redacción, titulada *Die Heimkehr des Vergils*, fue leída por radio en Viena en el año 1937. Constaba de sólo nueve páginas y contenía en germen los elementos fundamentales de la quinta y última redacción. A diferencia de lo que ocurre en las sucesivas redacciones, aquí la conversación con Mecenas (en la redacción final reemplazado por Tucca y Vario) lo lleva a reconciliarse con su obra.

¹⁴ HERMANN J. WEIGAND, “Broch’s *Death of Virgil*. Program notes”. En: *Publications of the Modern Language Association of America* 62, 2 (1947), pp. 525-554.

¹⁵ Cfr. PAUL MICHAEL LÜTZELER, “Nachweis der Vergil-Zitate eus *Der Tod des Vergil*”. En: *Materialien zu Hermann Broch “Der Tod des Vergil”*, hrsg. von Paul Michael Lützel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976 (Suhrkamp Taschenbuch, 317), pp. 306-363.

¹⁶ HERMANN BROCH, “Quellen”. En su *Der Tod des Vergil*, ed. cit., pp. 496-502.

¹⁷ Citado por MANFRED DURZAK en *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis*, Stuttgart, Kohlhammer, 1978, p. 80.

La segunda, que no lleva título alguno, es del mismo año que la primera. En esas cuarenta y ocho páginas aparecen por primera vez el motivo del esclavo cantor y del joven de Epiro, que recoge en el barco el manto del poeta, al que guía hasta el palacio de Augusto. En posteriores redacciones será llamado Lisania y no presenta características campesinas, sino que es descripto como un hermoso y perfumado jovencito. Aquí aparecen también por vez primera la escena entre dos hombres y una mujer del pueblo ante el palacio de Augusto, bajo la ventana de la habitación de Virgilio, la visita de Vario y Tuca y la visita de Augusto y la discusión con él.

En el año 1938, cuando fue encarcelado, Broch trabajaba en la tercera redacción. Continuó su trabajo en la prisión gracias a la bondad de unos campesinos que, de contrabando, le llevaban papel a su celda. La concluyó ya en el exilio, en Escocia. El episodio de la "calle de la miseria" y la figura de Plocia, a quien se asocia con la Sibila de Cumas de la cuarta égloga, pertenecen a esta nueva redacción, que cubría noventa páginas y que recibió el significativo título *Erzählung vom Tode*.

La cuarta redacción, considerablemente más larga —abarca trescientas treinta y ocho páginas— surgió entre fines del año 1938 y el año 1940, cuando Broch ya estaba en los Estados Unidos de Norteamérica. En *Die Heimfahrt des Vergil* —ese es su título— aparece un nuevo personaje, el esclavo, de fundamental importancia para la presentación de Virgilio como profeta, y la inserción o ampliación de las partes dialogadas.

De la quinta redacción, escrita entre los años 1940 y 1945, hay dos versiones. La primera mantiene el título de la cuarta, pero ha sido notablemente ampliada: son ahora quinientas veintiocho páginas. La segunda versión lleva el título definitivo, *Der Tod des Vergil*, y en ella las cuatro partes presentan por primera vez un subtítulo. Ya no aparecen nuevos temas; hay sólo una reelaboración de la obra.

Pero con ello Broch no dio por terminada su labor; en las pruebas de imprenta introdujo pequeñas modificaciones que, sin embargo, no alteraron la última versión.

La novela está dividida en cuatro partes, que llevan un título y un subtítulo: "Agua - El arribo"; "Fuego - El descenso"; "Tierra - La espera"; "Éter - El regreso". Para los títulos, Broch tomó los nombres de los cuatro elementos constitutivos del ser, que se encuentran en la teoría de los presocráticos, en Empédocles, por ejemplo, y que fuera posteriormente desarrollada por Aristóteles. Con ello pone de manifiesto su concepción de la obra como una auténtica cosmogonía. Los subtítulos, por su parte, aluden al progreso de la acción. El arribo, a través del agua, es el retorno al hogar, pero también la llegada al fin de la vida terrena. La segunda parte es el descenso a lo más profundo de sí mismo, comparable a un descenso a los infiernos, del que surge la necesidad de destruir su obra por medio del fuego, para alcanzar lo que podríamos denominar la salvación, o sea, la superación de la muerte. La tercera parte describe los últimos momentos conscientes de Virgilio en la tierra, la espera antes de regresar, después de su muerte —la cuarta parte— al mundo del conocimiento puro simbolizado en el éter.

Aunque escrita en tercera persona, *La muerte de Virgilio* consiste en realidad en un único y largo monólogo interior en el que se confunden las.

impresiones provocadas en el poeta moribundo por el mundo exterior con los pensamientos y las visiones que, exaltadas por la fiebre, le llegan desde su mundo interior. El yo del moribundo, que es presentado al mismo tiempo desde un punto de vista subjetivo (lo que ese yo experimenta) y desde un punto de vista objetivo (como objeto de observación) confiere unidad a esta amplia obra. Los momentos de vigilia y de delirio febril se suceden sin una clara separación y constituyen la trama que permite el maravilloso desarrollo de las visiones.

Broch, para quien *La muerte de Virgilio* debe considerarse una obra lírica, "un autocomentario lírico", ha utilizado en su composición lo que él denomina un "método musical" y que puede compararse con el de la variación en el campo de la música.¹⁸ El autor parte de la capa más superficial de la realidad para profundizar en sucesivos niveles, empleando cada vez la materia contenida en el nivel superior. Broch compara la estructura de su obra con la de una sinfonía: "lo corrobora —dice— la distribución totalmente natural en cuatro partes".¹⁹ La significativa diferencia de longitud de esas cuatro partes, la primera y la cuarta mucho más breves que las otras dos, las asimila más estrechamente con los dos movimientos rápidos, el primero y el cuarto y los dos lentos, el segundo y el tercero, de una sinfonía.

El estilo brochiano se caracteriza por la presencia de períodos extremadamente largos —el mismo Broch dice que algunos de los que aparecen en la segunda parte son, sin lugar a dudas, los más largos de la literatura universal—, por repeticiones de palabras y de construcciones y por el uso del substantivo como frase condensadora, recurso éste propio de la lengua alemana. Este particular manejo de su lengua, al que se añade el paso de un tiempo verbal a otro sin que se produzcan confusiones, sirve a un único fin: el intento de captar la simultaneidad del acontecer todo.

Es necesario destacar, además, que en la segunda parte Broch ha incorporado en el texto en prosa diez composiciones en verso, diez elegías como él las llama, que constituyen el núcleo de la obra en tanto condensan poéticamente sus temas fundamentales.

Hacer un exhaustivo comentario de los muchos temas que Broch incorpora y reelabora en *La muerte de Virgilio* es una tarea que excede los límites de este trabajo. Por lo tanto me detendré tan sólo en un aspecto, que le confiere a la obra una amplia proyección: el carácter de profeta atribuido por Broch a Virgilio.

Ya los primeros cristianos vieron en la obra del mantuano, especialmente en la cuarta égloga, un preanuncio de la figura de Cristo y se sintieron atraídos particularmente por sus cualidades morales, por su alma inocente y bella, que ellos consideraban pronta a captar la palabra del Salvador. Pasajes de Virgilio, y de otros autores de la antigüedad clásica, fueron citados para confirmar las verdades de la fe cristiana, aun al costo de modificar su sentido original para conformarlos a ellas. Lo vemos con claridad en los numerosos centones compuestos con versos virgilianos, pero que poseían un

¹⁸ "Consideraciones en torno a *La muerte de Virgilio*". En HERMANN BROCH, *Poesías e investigación*, trad. y prólogo de Ramón Ibero, introducción de Hannah Arendt, Barcelona, Barral Editores, 1974 (Breve Biblioteca de Respuesta, 114), p. 333.

¹⁹ *Ibid.*

argumento cristiano. Esa tradición, que perduró a lo largo de toda la Edad Media y que alcanzó quizás su expresión más acabada en la *Divina Comedia*, llevó a Virgilio hasta las iglesias cristianas (en la catedral de Zamora, España, por ejemplo, su figura ocupa un lugar entre los profetas) y se refleja en el profundo afecto de las palabras que, según la tradición, San Pablo habría pronunciado ante la tumba de Virgilio:

*Quem te reddidisset, si te uiuum inuenissem, Poetarum maxime!*²⁰

Son numerosos los pasajes en que el Virgilio de Broch se convierte en profeta de una nueva era, en la que a las características propias de la edad de oro, como la paz y la abundancia, se suman las de la vida cristiana y del reino de Dios. Pero son alusiones presentadas en admirable sincretismo con rasgos del paganismo y cuyo sentido último solamente puede intuirse.

Los elementos cristianos se encuentran ya en la segunda parte. Virgilio compara su yacer de enfermo con el del niño y el de la muerte y una voz, que es un ángel y es Lisánias al mismo tiempo, lo exhorta: "¡Abre los ojos al Amor!",²¹ amor que participa de las características del amor divino.

En la tercera parte estos elementos se intensifican y adquieren para Virgilio un carácter acuciante. En su primera conversación con Vario y Tucca, acosado por la fiebre, tiene su visión profética: "la muchedumbre, jubilosa de placer, se apiñaba alrededor de una cruz a la que está clavado un esclavo insumiso, rugiendo de dolor, ... las cruces eran cada vez más..., se multiplicaban, entre lenguas de antorchas, entre lenguas de llamas, ... un mar de llamas, que caía sobre la ciudad de Roma... Vio y supo que así ocurriría... ¿Por qué tenía que saberlo él solamente?"²²

La promesa de redención está representada por la figura del esclavo, no la del esclavo real, el camarero, sino por otro que en el delirio de la fiebre y en el sueño se le superpone. El esclavo es quien tiende el puente entre el paganismo y el cristianismo cuando modifica los versos 5 a 7 de la égloga cuarta, para conferirles un nuevo sentido: "Pero la maldición de la soberanía alternativamente entregada y reconquistada se extingue (alusión al mito de las edades), cuando en la cadena de las divinas generaciones aparece el que dio a luz la Virgen: es el primero que no se rebela; fluye en el Padre y el Padre fluye en él; están unidos en el Espíritu, tres en uno eternamente".²³

En el diálogo con Augusto, en el que trata de convencerlo de la necesidad de sacrificar su obra, es decir, de aniquilarse para alcanzar el bien supremo, es Virgilio quien trata de mostrar al emperador la existencia de un bien que está por encima de lo terrenal. Y nuevamente el único que comprende es Virgilio: "Está bien (dice Augusto), o sea que ni tú ni yo realizaremos la acción redentora; dejaremos pues que la realice el Salvador que entrevés y en quien apenas puedo creer".²⁴

²⁰ Citado en: DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali, Firenze, La nuova Italia, 1967, 3ª ristampa (Il pensiero storico, 16), t. I, p. 121, nota 1.

²¹ P. 221.

²² Pp. 247-248.

²³ P. 263.

²⁴ P. 383.

Con la figura de este salvador se vincula el tema místico del dios desconocido, idea que está en el fondo de los sistemas gnósticos en los que los dioses conocidos se subordinan al dios primordial e inefable. Si bien la idea es de origen pagano, se la encuentra también en el *Nuevo Testamento* en relación con el Padre. Recordemos, por ejemplo, cuando San Pablo, en su visita a Atenas, relaciona al dios desconocido, a quien se le había erigido un altar, con Dios Padre.²⁵

En estrecha relación con lo expuesto está el problema del conocimiento. Virgilio había marchado a Atenas para dar fin a la *Eneida* y poder consagrarse luego, hasta el fin de sus días, al estudio de la filosofía, que para los antiguos era la que podía y debía proporcionar una vida perfecta, es decir, la felicidad. Virgilio, que en una clara alusión a Lucrecio, había expresado ya en las *Geórgicas* su profundo anhelo: *felix qui potuit rerum cognoscere causas*,²⁶ aspira a alcanzar el conocimiento último en tanto superación del tiempo y de la muerte. El camino emprendido por Virgilio era el del arte, el de la poesía. Pero él ya no acabará la *Eneida* porque ese arte no es realidad, porque ese no es el camino que lleva al conocimiento. Y así llega a convenirse de que debe quemar su obra. "Mi obra —dice— fue una búsqueda del conocimiento, sin convertirse en conocimiento, sin ser conocimiento".²⁷ En el hecho de que finalmente Virgilio consienta en no destruirla algunos críticos han visto el reconocimiento del valor del arte por parte del poeta. Nosotros consideramos —sin embargo— que Virgilio llega a comprender que el sacrificio no consiste en aniquilar su obra sino su propio orgullo, que pretendía lograr una perfección no alcanzable en la tierra.

Muchos otros temas cargados de simbolismo, complejo juego de luces y sombras, figuran en esta novela: el del nombre, que descansa en la creencia mágica según la cual revelarlo es poner al descubierto la esencia misma de su poseedor y dejarlo a merced de los demás; el del agua, que nos remonta a lo primordial, a la gestación, a la purificación; el de la nave, que alude a la vida como tránsito e inseguridad, son algunos de ellos.

Creador inagotable de símbolos y alusiones, entretejidos con sutileza en ésta su obra maestra, Broch ocupa un lugar único en la narrativa de nuestro tiempo. La riqueza de su saber y de su sentir, la profundidad de su pensamiento, no se agotan ni mucho menos en este análisis. Vano sería intentarlo, vana ilusión tal vez querer comprender esta obra en sus estratos más profundos. Einstein, en cuya casa de Princeton vivió Broch en el verano del año 1939, lo expresa claramente en una carta que enviara al mismo Broch: "Estoy fascinado por su *Virgilio*... Lo esencial es y permanecerá siempre misterioso; sólo puede ser sentido, no comprendido".²⁸

RODOLFO P. BUZÓN
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

²⁵ *Hechos*, 17, 23.

²⁶ II 490.

²⁷ P. 320.

²⁸ Citado en: *Hermann Broch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, dargestellt von Manfred Durzak, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1966 (Rowohlts Monographien, 118).

QUEVEDO, "POETA DE LOS HONRADOS"

A propósito de sus entremeses

En el *Discurso de todos los diablos*, cuando los ministros de Lucifer llevan a su presencia a la mujer tapada y al poeta de los pícaros, "dos figuras tan perniciosas", el príncipe de los infiernos pregunta: "¿Tú eres el poeta de los pícaros, que has llenado el mundo de disparates y locuras?". Y el pobre poeta de los pícaros, autor de jácaras y cantarcillos picantes se defiende acusando a su vez a los "poetas de los honrados", que "en los entremeses, deshonorando mujeres, afrentando maridos y tachando costumbres y entreteniendo con la malicia, acabando con palos o con músicos, que es peor" dan que decir a Satanás.¹

Pues él, don Francisco de Quevedo, como un "poeta de los honrados", por oposición al "poeta de los pícaros", en sus entremeses ha afrentado a maridos: y ha cuestionado la sociedad de su tiempo. En esto ha seguido la irrenunciable tendencia que se manifiesta en su copiosa obra satírica: la representación de una sociedad degradada y de sus tipos característicos en forma caricaturesca e hilarante.

Para ello se vale de dos elementos esenciales del grotesco: en lo temático, el retrato; en lo discursivo, la creación idiomática. Estos elementos, que aparecen en sus obras más representativas, como el *Buscón*, los *Sueños*, *La hora de todos*, el *Discurso de todos los diablos*, y en ese *corpus* poético satírico que marca, sin disputa, el ápice de su originalidad, encuentran en este género teatral menor un cauce apropiado a su expresión. Así, pues, de los dos polos entre los cuales, según Eugenio Asensio, se mueve la concepción del entremés: a) la pintura de la sociedad contemporánea; b) la literatura narrativa, descriptiva o dramática,² a Quevedo sólo le interesa el primero.

Durante centurias la crítica consideró los entremeses de Quevedo como producción sin importancia. El primero en revalorarlos fue el hispanista italiano Guido Mancini seguido por Eugenio Asensio.³

De su carácter de "relleno" (se representaba entre los actos de las comedias), deriva su nombre, "entremés", palabra que como "sátira" y "farsa" acusa

¹ Cfr. el texto en la edición de Felicidad Buendía, *Quevedo, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961⁵, t. I, Prosa, pp. 213b-214a.

² EUGENIO ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, p. 25.

³ GUIDO MANCINI, *Gli "entremeses" nell'arte di Quevedo*, Pisa, Goliardica, 1965. E. ASENSIO, ob. cit., p. 178, afirma "el papel importante que desempeñó en la historia del teatro menor" y, al mismo tiempo, señala cómo los entremesistas contemporáneos y los que le siguieron "cogieron en el huerto de Quevedo generosas semillas para su propio jardín".

un origen relacionado con la ingestión.⁴ Su tono era obligatoriamente festivo; los personajes, de rango inferior ("porque entremés de rey jamás se ha visto", dice Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 73); su extensión, breve, lo cual determina la concentración de lo cómico; su finalidad, el deleite. En la segunda década del siglo XVII comienza el auge del "entremés de figuras", es decir, se debilita el argumento para dar lugar a un desfile de tipos característicos de deformidades y extravagancias sociales o morales. Estas "figuras" son personajes estereotipados, de todos conocidos,⁵ son tipos cómicos que Quevedo presenta en sus obras satíricas y festivas desde su juventud.

Tampoco rige en el entremés uno de los principios de la comedia española enunciado por Alexander A. Parker: el de la justicia poética.⁶ En el entremés los ladrones, los adúlteros, los rufianes no reciben castigo alguno; de aquí su amoralidad. Si en la comedia esa justicia poética restituye el orden social y moral y lleva la acción del caos a la armonía, en el entremés el desorden impera hasta el final, y está subrayado por la reyerta y batahola con que suele cerrarse.

En la trayectoria de este género dentro de la literatura dramática española, desde Lope de Rueda, su genial iniciador tan admirado por Cervantes, hasta Quiñones de Benavente, que fija de manera definitiva sus caracteres a través de un centenar y medio de piezas, la personalidad de Quevedo descuella no por la coherencia de las estructuras ni por la riqueza argumental; su valor reside, como se ha dicho, en la creación caricatural de "figuras" y además en la creación caricatural del lenguaje, mediante el cual expresa su peculiar cosmovisión satírica y grotesca.

El *Entremés de Pandurico* y el de *El médico* que muchos editores, entre ellos Astrana Marín, consideran de Quevedo, es evidente que no le pertenecen; nada hay, ni en el tratamiento del tema y de los personajes, ni en el vocabulario, que pueda atribuirse a nuestro autor. Tampoco está fehacientemente comprobada la paternidad de *Los refranes del viejo celoso*; sin embargo, James O. Crosby afirma: "*Los refranes*, por sus valores literarios, bien pudiera ser de Quevedo". En cambio, este mismo crítico considera, con respecto al entremés *El hospital de los malcasados* que tantas veces le fue atribuido, que "no existe

⁴ Se lo llamaba también "comedia antigua", aunque este nombre debía haber caído en desuso ya a principios del siglo XVII, según el testimonio de Lope de Vega en el *Arte nuevo* (1609): "De donde se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias / antiguas..." (vv. 68-70). Sin embargo, Alonso J. de Salas Barbadillo, después de vacilaciones en piezas anteriores, denomina "comedias antiguas" a los cuatro entremeses incluidos en *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* (Madrid, 1635). Y dice en la dedicatoria a don Antonio Hurtado de Mendoza: "Estas cuatro comedias antiguas (propio título suyo) a quien el vulgo de España llama entremeses (y no sé con qué razón, pero ¿cuándo la tuvo el vulgo?)...". Véanse estas cuatro comedias antiguas (*Doña Ventosa, El caballero bailarín, El Prado de Madrid y baile de la capona, El padrazo y las hijazas*) en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, tomo I, vol. 1, pp. 285 y ss.

⁵ Para el concepto de *figura* en Quevedo, véase E. ASENSIO, ob. cit., pp. 178-95; y MELCHORA ROMANOS, "Sobre la semántica de *figura* y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 25-30 de agosto de 1980), Roma, 1982, t. II, pp. 903-11.

⁶ Véase su "Aproximación al teatro español del Siglo de Oro" (trad. española de H. Grigera Naón), *Cuadernos del idioma*, año III, n.º 11 (Buenos Aires, 1969), pp. 85-109. Original inglés: Londres, 1957.

ningún fundamento real para seguir manteniendo la paternidad de Quevedo, cuando menos por ahora".⁷ Asensio, por su parte, señala la indudable pérdida de bastantes entremeses de don Francisco.

De lo que ha quedado, y desechando las atribuciones falsas o dudosas, pertenecen indiscutiblemente a Quevedo los siguientes doce entremeses: *La venta*, *El marión* (dos partes), *El Caballero Tenaza*, *El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma*, *El zurdo alanceador* (llamado también *Los enfadosos*), *Diego Moreno* (dos partes), *Bárbara* (dos partes), *La vieja Muñatones*, *La destreza*, *La polilla de Madrid*.

Los cinco últimos fueron descubiertos por E. Asensio no hace muchos años; estaban incluidos, junto con otros ya éditos, en un manuscrito existente en la Biblioteca pública de Évora (Portugal); fueron publicados por vez primera por el mismo Asensio en su *Itinerario del entremés*, precedidos de un estudio sustancial. Este descubrimiento de Asensio nos ha permitido el acceso a los tres únicos entremeses en prosa, *Diego Moreno*, *Bárbara* y *La vieja Muñatones*, que justamente por estar en prosa pertenecen, sin duda, a la primera producción entremesil de Quevedo (anteriores a 1618 según Asensio). Los otros dos, en verso (*La destreza* y *La polilla de Madrid*), son evidentemente posteriores (para Asensio de hacia 1624), pues a medida que avanza el siglo XVII el entremés abandona la prosa, quizás por contaminación con la comedia que, desde Lope de Vega, se escribe exclusivamente en forma polimétrica.

Cualquier estudio que hoy se emprenda sobre estas manifestaciones dramáticas del arte de Quevedo, debe tener en cuenta solamente los doce entremeses enumerados, salvo que un nuevo y feliz hallazgo amplíe con certeza ese número.

La temática de estas piezas emparenta algunas de ellas con la picaresca; el desfile de tipos y la presentación de "figuras", con la producción satírica del mismo Quevedo; las técnicas empleadas, con los recursos cómicos y grotescos explotados por el autor en algunas de sus geniales creaciones (los *Sueños*, el *Poema de Orlando el enamorado*, etc.); el lenguaje, admirable creación deformadora, con el empleado en su obra satírica, especialmente en su poesía, creación cuyas normas paródicas, imitatorias, trastrocadoras y combinatorias de elementos de la lengua general originan un juego verbal a veces alucinante, el cual, unido a una incontenible sucesión de imágenes inéditas, transforman estas obras en "una orgía de invención verbal y visual", como dice Raimundo Lida.⁸

Vamos a considerar los entremeses de Quevedo desde algunos puntos de vista, sin pretender realizar un estudio exhaustivo de su problemática. En cada caso ejemplificaremos con las piezas más significativas, pero advirtiendo que en otras pueden aparecer los mismos elementos, aunque no con tanta relevancia como en las escogidas.

⁷ Cfr. JAMES O. CROSBY, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 78 y 79, respectivamente.

⁸ "Sobre el arte verbal del *Buscón*", *Philological Quarterly*, vol. 51, nº 1 (enero 1972), p. 264.

1. Los temas

Es evidente que los tres temas más acosados por Quevedo en sus entremeses son:

1.1. El dinero (*La vieja Muñatones, El Caballero Tenaza, El niño y Peralvillo de Madrid, La destreza*).

1.2. El matrimonio (*El marido fantasma, Diego Moreno*).

1.3. El mundo al revés (*El marión, El zurdo alanceador*).

1.1. *El dinero*. El tema del dinero al que Emilio Alarcos García ha dedicado un bien documentado estudio,⁹ aparece tempranamente en nuestro autor: la famosa letrilla "Poderoso caballero es don Dinero" es anterior a sus 23 años, pues figura en las *Flores de poetas ilustres*, primera antología de la poesía española, publicada por el poeta Pedro Espinosa en 1605, pero cuya aprobación es de 1603. En ella se incluyen 18 composiciones de Quevedo, algunas de las cuales ponen de manifiesto que su temática satírica y aun las formas expresivas que la sirven estaban ya en sazón en su temprana juventud.

El tema del dinero se encarna en las pedigueñas, pedidoras o pidonas, saltadoras, tomajonas, tomonas o tomascas.¹⁰ Todas las mujeres son diestras en la sonsaca, en la arrebatía; saben rapar, pelar, desollar, trasquilar, hacer cuartos a la víctima. El vocabulario es inmenso. Son insaciables en pedir dinero, joyas, entradas a las comedias, vestidos. Jóvenes o viejas, guapas o feas, todas son maestras en el arte de desplumar al candidato. Frente a ellas, el Caballero Tenaza, siempre en guardia, aunque a veces pueda llegar a ser vencido. La pareja doña Anzuelo-don Tenaza crea con frecuencia una tensión entre ambos sexos que queda sin solucionarse. En su poesía satírica ni entre los dioses desaparece esta situación: en el soneto "A Apolo siguiendo a Dafne" el poeta aconseja al dios: "si la quieres gozar, paga y no alumbres". Y sigue:

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla;
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.

Ni Júpiter se salva: ¿cómo consiguió el amor de Dánae?, pues convirtiéndose en lluvia de oro.¹¹

En las *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, obra juvenil escrita entre 1600 y 1606, se dan consejos para "guardar la mosca y gastar la prosa" como se dice en el largo título. Esta temática no es, por supuesto, creación de Quevedo; se encuentra contemporáneamente en otros autores, tanto españoles como italianos. Las *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, que circularon manuscritas durante muchos años, se popularizaron, y el personaje pasó a ser un bien mostren-

⁹ "El dinero en las obras de Quevedo", en *Homenaje a E. Alarcos García*, Valladolid, Universidad de . . . , 1965, tomo I, pp. 375-442.

¹⁰ La figura de la pedigueña ha sido tratada por AMÉDÉE MAS. *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, Ed. Hispano-americanas, 1957, pp. 150-57.

¹¹ Véase este soneto que comienza "Bermejazo platero de las cumbres" en Francisco de Quevedo, *Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 578.

co. Quevedo se plagia a sí mismo, casi veinte años después, en el entremés titulado *El Caballero Tenaza*, donde aprovecha no sólo el tipo sino muchas expresiones y situaciones de su obra de juventud. En el entremés aparece la pareja doña Anzuelo-don Tenaza; Anzuelo, tapada, quiere obtener dinero o alhajas de Tenaza; éste le pide que descubra el rostro ("córrele al frontispicio el cortinaje"). La repetición y el paralelismo de situaciones, que caracterizan esta pieza, conllevan la comicidad; es un recurso de la comedia del arte incorporado por los entremesistas como medio para provocar la risa. La tensión no se resuelve de ninguna manera: por un lado Anzuelo y sus Niñas pidiendo; por otra Tenaza y sus Niños negando. Y así hasta el final.

El niño y Peralvillo de Madrid presenta mayor interés y una complejidad de factura muy superior. Ante todo, el personaje, ese Tenaza niño, tan sabio a su muy corta edad. Decidido a marchar a Madrid, su madre le aconseja cómo cuidarse de los sablazos de las pedigüeñas. A esta introducción sigue el cuerpo del entremés que (aunque no hay indicaciones escénicas) suponemos que ocurre en el camino a la Corte. Esto da lugar al encuentro del niño con una serie de tipos, comenzando por el amolador Juan Francés (el oficio de amolador era siempre, en la literatura, ejercido por franceses). Juan Francés toma ahora el papel de la madre; avariento como buen gabacho, le explica que Madrid es un Peralvillo,¹² donde las mujeres asaetean a los hombres y los deshacen en cuartos:

Y de ese Peralvillo que ahora lloras,
los cuadrilleros son estas señoras,
que con dacas buidos
y tomas penetrantes,
si no los asaetean
los ajoyan, ya piden, ya tiendean.¹³

Y comienzan a pasar las víctimas: Alonso-Alvillo, asaeteado con varas de medir, medidas de saetre y tijeras; Diego-Alvillo, rodeado de ollas y pucheros y asadores; Cosme-Alvillo, lleno de procesos, escribanías y plumas en el cabello y las manos; y, finalmente, Antonio-Alvillo, lleno de carteles de comedias y papelones de confituras. Son los ajusticiados, asaeteados por las pedigüeñas, que los han empobrecido a fuerza de exigirles regalos: vestidos, comilonas, dinero, entradas a los patios de comedias. Estamos aquí en un terreno simbólico, en donde los atributos de los personajes representan, por sí solos, la causa de su despojo por parte de las mujeres. ¡Qué lejos el sabroso realismo de los entremeses cervantinos, de perfección dramática insuperable! Pero en Quevedo la desbordante fantasía tiene el poder de dramatizar visiones, y la capacidad de corporizar conceptos ingeniosos. Las acotaciones escénicas, contradiciendo

¹² Peralvillo era el lugar, cercano a Madrid, donde los cuadrilleros de la Santa Hermandad asaeteaban a los condenados y luego los dividían en cuartos que arrojaban en las encrucijadas de los caminos.

¹³ p. 275a. Los entremeses *El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma* y *La venta* aparecieron en *Las tres Musas últimas castellanias, segunda cumbre del Farnaso español*, Madrid, 1670, en la Musa Euterpe. Seguimos, para estas piezas, la versión de Florencio Janer, *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. LXIX, tercero de los dedicados a Quevedo. A esta edición corresponde la paginación indicada y las que se refieran a estos cuatro entremeses. Para *El Caballero Tenaza* seguimos la muy defectuosa edición de Felicidad Buendía, *Quevedo, Obras completas*, Verso, Madrid, 1960⁴, pp. 560-64.

la práctica general son en este entremés sumamente significativas; Quevedo recurre a una técnica del retrato empleada también en los *Sueños* y en la poesía satírica especialmente, y que recuerda la usada por Arcimboldo: la técnica del retrato compuesto.¹⁴ Y para coronar todo este simbolismo, en el final aparece el símbolo que los comprende a todos: una bolsa vacía (la *bolsicalavera*) sobre dos huesos de muerto. El epílogo, pese a la ausencia de indicaciones escénicas, pareciera suceder en Madrid: tres mujeres quieren la bolsa del niño, que se resiste, declarándose el Santo Niño de la *Guarda* (no de la Guardia). Un canto final, entonado por las mujeres, resume la situación:

Pues que da en no damos
este muchacho,
bien será que le demos
todas al diablo,
Niño de mis ojos,
haz cuando lloras,
para ti pucheros,
para mí ollas.
(p. 276b-277a)

1.2. *El matrimonio*. Tema viejo como la misma institución del matrimonio, ha sido pasto de los satíricos de todos los tiempos.¹⁵ Quevedo, que lo cultiva desde su juventud, comienza inspirándose en la Sátira IV de Juvenal para evolucionar luego especialmente hacia los logros verbales, en los cuales se manifiesta su eficacia inigualable. Por supuesto que no se trata de uniones pacíficas y felices, sino de los, al parecer, ineludibles desastres que el matrimonio acarrea al hombre. Frente a la mujer lúbrica, despótica, gastadora, intemperante, charlatana, amiga de vecinas, una notable galería de maridos sufrientes desfila por sus páginas satíricas: el cornudo (los hay de varias clases, desde el que ignora su triste situación hasta el orgulloso de su *cornudería*), el martirizado por la suegra, el viejo casado con niña, el tardíamente arrepentido, el hastiado. Otros tipos marginales son objeto de su atención: el casamentero, la alcahueta, la dueña.

El entremés ofrecía un campo fecundo para desarrollar esta temática. Entre las piezas que nos han llegado, sólo dos están directamente relacionadas con el tema: *El marido fantasma* y *Diego Moreno*, que no trataremos en este apartado pues lo reservamos para el de "figuras".

El marido fantasma es interesantísimo por la mezcla de sátira y visión. Muñoz, el galán que teme casarse por miedo a los parientes de la mujer, habla con su amigo Mendoza sobre el asunto: "Vusté perdió linda ocasión en Eva", comenta el amigo en el diálogo inicial. Muñoz se duerme y, en sueños, su amigo Lobón, recién casado, le revela las amarguras matrimoniales. "Suegras tienes las voces", le dice Muñoz en el diálogo onírico; y más adelante: "Encalabrinas con hedor de yerno".¹⁶ La escena visionaria se completa, pues Lobón es

¹⁴ Compárense las descripciones de Cosme, Alonso, Diego y Antonio con la de los boticarios en el *Sueño de la Muerte* (1622), ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973, pp. 189-91. Véase también el trabajo de MARGARITA LEVISI, "Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo", *Comparative Literature*, XX (1968), pp. 217-35.

¹⁵ Para el tema del matrimonio en Quevedo es indispensable la consulta de A. MAS, ob. cit., cap. II.

¹⁶ Sobre la figura de la suegra, cfr. A. MAS, ob. cit., pp. 95-99.

rodeado por su mujer, suegra, suegro, casamentero, dueña y criadas; todos exigen, todos ordenan; todos piden. Lobón ruega a Muñoz, como un poseído: "Sácame de la suegra que padezco". Al despertar, Muñoz se decide por la soltería, pero Lobón reaparece, ahora en la vigilia, ya viudo, con su traje de luto:

Unas pocas de tercianas
con ayuda de un doctor,
me quitaron a navaja
la esposa persecución.

(p. 282b)

Y aconseja a su amigo el matrimonio, pues sólo a este precio se puede gozar del deleite de enviudar. Porque *matrimonio* comienza con *matri* 'madre' y acaba con *monio* 'demonio'. Mediante un ingenioso juego de palabras, la disociación en este caso, descompone el vocablo en dos elementos, de donde casarse es aguantar a una "madre demonio", es decir, a la suegra. La tensión cómica, servida por una creación idiomática extremada, ha ido en aumento hasta culminar en el cinismo final. Este tipo de viudo feliz ya ha sido cultivado por Quevedo: en *El mundo por de dentro* (1612) se presenta un cortejo que acompaña el entierro de una mujer; el viudo, cargado de lutos, con el sombrero calado hasta las narices, arrastrando "diez arrobas de cola" va pensando, entre fingidos dolores, en cómo sustituir a la difunta.¹⁷ En *El marido fantasma* las figuras preponderantes son la de la suegra y la del marido mártir.

1.3. *El mundo al revés*. Este tema, caro al Barroco, llega a alcanzar caracteres angustiosos en la literatura seria, inclusive en la de Quevedo; y, por otra parte, sirve admirablemente a los fines de la cultura carnavalesca, a la que don Francisco contribuyó como ningún otro escritor del Siglo de Oro.¹⁸ Todo está subvertido: el orden, la moral, la tabla de valores, la naturaleza misma. Este asunto constituye el motivo central de *La hora de todos*, desde el pórtico olímpico con que se abre la obra. Pero en el entremés, esta temática se aligera de toda trascendencia y muestra el lado ridículo de dicha subversión. Ilustran principalmente este tema de los entremeses *El marión* y *El zurdo alanceador*, de los cuales, en este ítem, sólo analizaremos el primero.

El marión, entremés doble, en verso, es una hilarante presentación del tipo del marión, es decir, del afeminado. Don Costanzo, el marión, asume dos papeles: el doncello y el malmaridado. El entremés, dividido en dos breves

¹⁷ Es uno de los cuadros que constituyen este *Sueño*; cfr. en la ed. citada de Felipe Maldonado, pp. 168-70.

¹⁸ Sobre la cultura carnavalesca o cultura cómica popular, ver el libro ya clásico de MIJAIL BAJTIN sobre Rabelais, traducido al español con el título *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974. Para el tema del mundo al revés consúltese HELEN F. GRANT, "The world upside-down", en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age* (Homenaje a Edward M. Wilson), London, Tamesis Books, 1973, pp. 103-35. En *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*. Études réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo, Paris, J. Vrin, 1979, se reúnen los trabajos presentados al Coloquio internacional que sobre el tema se celebró en Tours del 17 al 19 de noviembre de 1977; entre ellos hay algunos sobre el tema en Quevedo. Véase también VIVIANE CARASSO, "L'usage du thème du «Monde à l'envers» dans *La hora de todos* de Quevedo", en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, 1981, pp. 155-64 (Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, t. XVII).

partes, dedica cada a una a un aspecto de su personalidad. La primera parte, una escena de calle y ventana, presenta, en la noche, a don Costanzo en la reja, rechazando sucesivamente los requiebros y regalos de sus tres pretendientes: doña María, doña Bernarda y doña Teresa; ésta, inclusive, ha llevado músicos para darle una serenata. Don Costanzo teme que aparezca su padre. Cuando las mujeres han sacado las espadas para batirse en duelo por el "doncello", la escena es interrumpida por la presencia del progenitor, que pregunta por "la honra" y amenaza con mandar a un convento a su hijo si el honor familiar hubiese sido mancillado. Ante las protestas de don Costanzo y las afirmaciones de las tres mujeres, todo se calma. Baile final.

La segunda parte es una escena de interior. Don Costanzo se ha casado con doña María y sufre las exigencias y golpes que ella le propina, más las amenazas de devolverlo a la casa paterna. Él prefiere acogerse a un convento, pero exige la dote, que ella ha gastado en el juego. Ante el ruido de la reyerta acuden los vecinos. Doña María se dispone a partir, no sin antes requerir a la criada la espada y el manto, el broquel, el sombrero y la linterna, pues volverá muy tarde. Mientras tanto, él quedará hilando en la rueca. Salen los músicos. Doña María ordena a don Costanzo, que cree estar preñado, que baile.¹⁹ Y él contesta, como una sumisa malcasada:

Es muy justo
obedecerla en todo y darle gusto.

La primera parte del entremés parodia, en sus circunstancias y expresiones, la comedia de capa y espada, con la doncella requerida, el padre cuidadoso de la honra familiar, el amago de duelo, en fin, la capa y la espada.

Si damos crédito a los escritores de la época, el afeminamiento del varón preocupaba a moralistas y satíricos. La pérdida de las antiguas virtudes viriles está presente en Quevedo, y a veces muy en serio, como en su *Epístola satírica y censoria* al Conde de Olivares (1624), cuando pide al valido de Felipe IV que reprima el vicio, la mollicie, el gusto por sedas y perfumes en los caballeros cortesanos, tan distintos de aquellos rudos soldados que forjaron la grandeza española.

El tema del marión fue desarrollado también por Quiñones de Benavente en *Los mariones*, donde se dan situaciones muy similares a las que encontramos en la pieza de Quevedo.

2. Las figuras

Analizaremos especialmente la figura del cornudo (*Diego Moreno*) y pasaremos revista a otras figuras presentes en *El zurdo alanceador*.

La técnica del retrato adquiere en Quevedo caracteres de singular maestría. Con pocos rasgos fantasiosos e hiperbólicos crea figuras inconfundibles, verdaderas caricaturas, en las que entran en consideración tanto los aspectos

¹⁹ Para *El marión* seguimos la edición de F. Buendía citada en nota 13, pp. 554-59. El tema del bobo que se cree preñado está en Boccaccio, *Decamerón*, novela 3, jornada IX, donde los amigos de Calandrino, para quitarle dinero, le hacen creer que se encuentra en ese estado.

físicos como los morales, los gestos y actitudes. En los entremeses, dado el carácter teatral de las piezas, no se alude a los caracteres físicos de los personajes, ni en el texto ni, en general, en las escasísimas acotaciones escénicas, excepción hecha de *El niño y Peralvillo de Madrid*, a lo cual ya nos hemos referido. Quedaba librada al arbitrio del actor la caracterización exterior del personaje.

Desde los escritos satíricos menores de su época juvenil, especialmente en su *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, Quevedo ha cultivado el retrato satírico y grotesco; y pasando por la inolvidable estampa del Dómine Cabra, del *Buscón* (Quevedo tiene alrededor de 23 años), llega hasta las figuras surrealistas de los *Sueños*, del *Poema de Orlando*, de *La hora de todos* y de la poesía satírica y burlesca. Quevedo ha pintado una estupenda galería de tipos y "figuras". En los entremeses ha dado mucha mayor importancia, en el plano lingüístico, a los aspectos morales que a los físicos y exteriores (vestimenta, gestos, actitudes, aliño, etc.). Y es obvio que así sucediera, pues éstos estaban a la vista de los espectadores, y su creación, como hemos dicho, correría a cargo de los representantes.

2.1. *El cornudo*. En *Diego Moreno*, "su más perfecto entremés en prosa", según Asensio,²⁰ se delinea de manera admirable el tipo del marido consentidor, manso y aprovechado, que retribuye las ventajas económicas que le proporciona el buen tallo de su mujer, con una actitud "comprensiva": aquel toser fuertemente al entrar en casa, aquel salir a tomar fresco cuando llega el candidato, y aquella expresión, para alertar a su mujer, que en voz bien alta y a manera de estribillo repite al poner la llave en la cerradura de la puerta: "Yo soy c'abro", no son más que algunas de las formas en que este tipo de cornudo (Quevedo los hace desfilar en su obra burlesca clasificándolos en especies) contribuye al bienestar económico de su casa.

Si la figura de Diego Moreno era tradicional, como el mismo Asensio ha demostrado,²¹ no hay duda de que es Quevedo quien fija definitivamente el tipo, que a partir de él entra en la literatura culta de la época, y en la suya propia, como se puede apreciar en el *Sueño de la Muerte* (1622), donde Diego Moreno aparece al final de un desfile de personillas pertenecientes al mundo de la literatura oral y la paremiología.

2.2. *Otras figuras*. Como desfile de tipos, no ya estudio de uno solo, merecitate *El zurdo alancador*.²² Quevedo la llamó, en realidad, *Los enfadosos*, título bajo el cual reunía los distintos tipos que desfilan en la pieza. El título por el cual hoy es conocido le fue dado por los editores. Se trata de un "entremés de figuras".

²⁰ Seguimos el texto de este entremés en ASENSIO, ob. cit., pp. 259-85.

²¹ Ob. cit., pp. 204 y ss. Véase para la figura del cornudo en la obra de Quevedo, A. MAS, ob. cit., pp. 104-23.

²² Este entremés, estrenado por Amarilis (María de Córdoba) en Sevilla, en 1624, ante el Rey y su corte, se encuentra en un ms. de la Biblioteca Colombina. Seguimos la edición de F. Buendía mencionada en nota 13, pp. 577-81. Sobre el tipo del zurdo, véase *Sueño del Infierno*, ed. F. Maldonado, pp. 131-32; y el artículo de MICHÈLE GENDREAU-MASSALOUX, "Le gaucher selon Quevedo: un homme à l'envers", en *L'image du monde renversé...* (ver cita nota 18), pp. 73-81.

Este entremés es precioso por la creación idiomática (es el más importante en este sentido) más que por sus valores dramáticos, ya que su estructura es deshilvanada, mera superposición de cuadros en los cuales, a partir de la palabra, se proyecta la figura.

Desfilan en *El zurdo alanceador*: a) los calvos divididos en subtipos, según las características de la calva que ostentan; b) las viejas afeitadas con "caras nietas" sobre la "caraza agüela"; c) la pedigüeña manoteadora, perfilada ya en el *Buscón*; d) el zurdo don Bonzales, también zambo; e) el hacia-caballero que explica sus paseos por el Prado y la Carrera, sus maneras de montar a la jineta y a la brida, sus incursiones por la plaza de toros como alanceador cobarde; f) la prostituta doña Lorenza que "ha sido cien doncellas en diez años".²³

La palabra es, en realidad, la que crea el espacio escénico y los personajes; es la palabra la que puebla el escenario. Así, la fuerza cómica de este entremés es inseparable de su contexto lingüístico, del cual veremos algunas muestras en el apartado siguiente.

3. La creación idiomática

La creación idiomática juntamente con la creación de imágenes son los elementos más destacados y originales de la obra burlesca y satírica de Quevedo. A varios siglos de su producción, la distancia nos permite valorar esa obra desde puntos de vista puramente estéticos, desligada de las convenciones del género y de las circunstancias históricas, personales y sociales que la vieron nacer. Por esto cobra incesantemente interés, pues la obra de Quevedo representa conjuntamente no sólo una visión particular del mundo, sino también el hallazgo de una lengua capaz de representar esa visión.

La necesidad de Quevedo de crear palabras y expresiones deriva de su potente conceptismo, de su poder admirable de sintetizar, a veces en una sola palabra, un pensamiento complejo, una concepción moral o una densa imagen sensible. Además, su visión grotesca, deformada, degradada del mundo y del hombre, conforma una nueva realidad, que sustituye a la realidad sensible que todos conocemos. Esta nueva realidad requiere una lengua nueva.

En varios de sus entremeses se manifiesta esta necesidad, que resuelve mediante la formación de un lenguaje de efectos cómicos, logrado por la creación de nuevos vocablos y nuevas expresiones que amplían y enriquecen los campos de significación. Hemos hecho un recuento de las nuevas voces y frases adverbiales, de las formaciones mediante apareamientos de núcleos y modificadores que en la realidad resultan imposibles. Tres entremeses se destacan por esta creación: *La venta*, *El marido fantasma* y, especialmente, *El zurdo alanceador*, aunque en casi todos apunta en mayor o menor grado la técnica desrealizadora del lenguaje.

Tomando como ejemplo los tres entremeses que acabamos de mencionar, intentaremos un agrupamiento y clasificación de innovaciones lingüísticas, ad-

²³ Se alude burlescamente a la tradición de las cien doncellas que Mauregato, rey de Asturias entre 783 y 791, ofreció como tributo a su aliado Abderramán. Mauregato fue célebre por sus desafueros.

virtiéndolo que la lista no pretende ser completa y tiene sólo valor de ejemplificación.²⁴ Usamos las siglas siguientes:

V: *La venta*
MF: *El marido fantasma*
Z: *El zurdo alanceador*

3.1. Creación léxica

antojicalvo (Z)
archiladrillo (V; *ladrillo* 'ladrón' en germanía)
cachimarido (Z; formado sobre *cachidiablo*)
calvano (Z)
chúrrete calvete "calva grasienta" (Z; *churre* 'pringue que corre de alguna cosa grasa')
desmujerar 'enviudar' (MF)
miraduras (V)
protoladrón (V)
yernalmente (MF)

3.2. Parodia de expresiones dadas

ayunar a coche y agua (MF; formada sobre: ayunar a pan y agua)
dar dueña a narices (MF; sobre: dar humo a narices)
entrársele los condes en el cuerpo (Z; sobre: entrársele los diablos en el cuerpo).
estar enmaridado (Z; sobre: estar enamorado)
pasar a chinche (V; sobre: pasar a cuchillo)
pasar a pestaña 'enamorar con caídas de ojos' (V; sobre: pasar a cuchillo)
ponerse a marido en una moza (Z; sobre: ponerse a criado en una casa)
sacar [a uno] de suegras (MF; sobre: sacar a uno de dudas, de penas, etc.)
tocar a colmillo 'llamar a comer' (V; sobre: tocar a rebato, al arma, a muerto, etc.)
yernar el alma (MF; sobre: partir el alma)

3.3. Verbos con complementos sorprendidos

amagar maridos (MF)
arremangar los bigotes (V)
devanar las tripas (V)
enramar [los bigotes] con almodrote (V)
llover culebras (MF)
madurar tarde de marido (MF)

²⁴ Seguimos en parte, y sólo en algunos ítems, la clasificación propuesta en nuestro artículo "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo", *Filología*, XIII (1966-67), pp. 95-135. Véase también el importante ensayo de E. ALARCOS GARCÍA, "Quevedo y la parodia idiomática", *Archivum*, V (Oviedo, 1955), pp. 3-38.

restallar la calva (Z)
restañar los sisonos (V)
templar las quijadas (V)

3.4. *Nombres con complementos sorprendidos*

boca derrengada (V)
bocanada de personas (V)
bonete sempiterno (Z)
calva a oscuras (Z)
cara de comezón (Z)
cara nieta 'cara rejuvenecida por los afeites' (Z)
caraza agüela (Z)
carreteras del tiempo 'viejas' (Z)
coronilla en cueros (Z)
dedos clericales (V)
esposa persecución (MF)
gorra eternal (Z)
gorra perdurable (Z)
guedejas en pena 'peluca' (Z)
hambre canina de marido (MF)
hedor de yerno (MF)
marido fantasma (MF)
marqués de habla (Z)
mascadores de montante (V)
miraduras delincuentes (V)
rostro rempujado (Z)
tempestad de hermosura (V)
torbellino de mozona (V)
vieja orejón encamisada (Z)
voces suegras (MF)
visión descasadera (MF)

3.5. *La construcción adjetivo + de + sustantivo*

ahusada de linaje (MF)
calva de amigas y parientas (MF)
enfadosa de traseras (Z)
estreñido de sombrero (Z)
fruncida de apariencias (V)
mocha de tías (MF)
sordo de gorra (Z)

En cuanto a los campos de significación el panorama es muy amplio. Por ejemplo, en *El zurdo alanceador*, al referirse a los calvos, despliega en abanico una familia de palabras y expresiones de notable riqueza: calvinos, calvanos, calvísimos calvudos, antojicalvos, chúrrete calvete; la calva es una "coronilla en cueros", y los calvos son "perros chinos". Hay distintos tipos de calvas: calva Anás, calva Herodes, calva Judas; hay calvas lucias "teñidas con ribete". Entre los distintos tipos de calvo está el que nunca se saca el sombrero: por eso es "gorra eternal", "gorra fija", "gorra perdurable", "regatón de gorra",

“bonete sempiterno”; lleva la “calva a oscuras”; nunca saluda por no descubrirla, y por esto lo califica de “estreñido de sombrero”, etc.

Por su parte, las viejas son, en este mismo entremés, “niñas pintadas y añadidas”, “carreteras del tiempo”; disimulan su calvicie con “guedejas en pena”, es decir, con pelucas hechas con cabello de difuntas; a estos rizos hay que decirles misas. De noche, la “vieja orejón encamisada” se pone “sobre caraza agüela cara nieta”, es decir, la mascarilla de afeites. En *La ropavejera*, que no consideramos para confeccionar las listas precedentes, la vieja “habla con muletas” y “calza las encías /.../ con dientes de alquiler, como las mulas” (‘usa dientes postizos’), etc.

Podríamos seguir enumerando diversas manifestaciones lingüísticas de originalidad innegable, que revelan la agudeza, el extremado ingenio de su autor. Y que hacen, a veces, tan difícil la comprensión de estos textos, algunos de los cuales figuran entre los más complejos, lingüísticamente, de la literatura española.

4. Técnica de desrealización y deshumanización

Uno de los caracteres atribuidos al subgénero del entremés es el del realismo; mejor dicho, el del costumbrismo. Personajes generalmente urbanos, tipificados por cierto, pero inmersos en lo cotidiano. Nada de esto en Quevedo, cuyas piezas se caracterizan por una marcada desrealización. En el *Entremés de la venta*, la animalización del ventero y la moza están presentes desde los nombres: Corneja y Grajal, respectivamente. *El marido fantasma*, como hemos dicho, pertenece a la literatura visionaria, que Quevedo lleva a su culminación en los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* y *La hora de todos*.

Este carácter de deshumanización y desrealización opone los entremeses de Quevedo a todos los del Siglo de Oro; es característica casi constante en todos ellos, pero sobresale en *El marión*, *El niño y Peralvillo de Madrid* y *La ropavejera*. Este entremés es, a nuestro entender, la pieza más significativa en este sentido. Propone una visión alucinante: la vieja no vende ropa, es “ropavejera de la vida”; vende pedazos de cuerpos humanos, a los cuales también remienda:

Yo vendo retacillos de personas,
yo vendo tarazonas de mujeres,
yo trastejo cabezas y copetes,
yo guiso con almíbar los bigotes.
Desde aquí veo una mujer y un hombre
(nadie tema que nombre)
que no ha catorce días que estuvieron
en mi percha colgados,
y están por doce partes remendados.²⁵

Después de un diálogo introductorio entre Rastrojo y la vieja, en el que ella da cuenta de su condición (“soy calcetera yo del mundo todo...”), sigue el cuerpo del entremés y el epílogo que lo cierra. El cuerpo del entremés consiste en el desfile de los que van a comprar: a) doña Sancha alquila una dentadura “que no ha servido sino en una boda”; b) don Crisóstomo busca dos piernas y tintura para pelo y barbas; c) la dueña Godínez quiere casarse

²⁵ Edición Janer (ver nota 13), pp. 277b-278a.

y pide que se la rejuvenezca, cosa que se logrará hirviéndole la cara en dos leñas; d) Ortega, el capón, pide dos dedos de bozo y elementos para aparentar virilidad, por lo cual la vieja lo manda al vestuario de los gallos; e) doña Ana, que dice no tener todavía 22 años, atribuye a melancolía el haber perdido los dientes, el tener mordiscadas las facciones, etc., y la vieja promete remendarle la cara.

En el epílogo los músicos piden a la vieja que remiende los bailes viejos, como el rastrojo, la zarabanda, etc. Salen los bailarines y la vieja les va limpiando las caras con un paño.

Esta obrita risueña tiene un trasfondo inquietante y complementa una de las técnicas del retrato muy cultivadas por Quevedo; pero no se trata aquí del retrato humano formado por elementos extrahumanos (el retrato compuesto),²⁶ sino el formado por elementos humanos cambiados de lugar y sin conexión los unos con los otros, técnica empleada por Quevedo en su poesía satírica, especialmente.²⁷ El intercambio de partes del cuerpo produce, como en el caso de los elementos extrahumanos, un efecto monstruoso. Si somos capaces de visualizar este tipo de retrato, asistiremos a una metamorfosis aterradora. En *La ropavejera*, además, subyace el tan mentado tema de la hipocresía, la simulación de lo que no se es ni se tiene: el capón que quiere parecer viril, la vieja que quiere rejuvenecerse, la desdentada que alquila los dientes; hasta las piernas de don Crisóstomo no le pertenecen. ¿En qué consiste la realidad de la figura humana? Recurso surrealista el de Quevedo, que en otras obras llega a resultados admirables, como en el *Sueño del Juicio Final*, cuando los muertos que resucitan para presentarse ante el tribunal del Juicio buscan sus miembros y facciones para constituirse nuevamente.

¿A qué apunta Quevedo con sus entremeses? Al mismo blanco al que apunta el resto de su obra satírica y burlesca: la representación de su peculiar y amarga visión del mundo y de los hombres. El mundo es un teatro y nosotros somos las figuras. Ilusión, mentira, hipocresía. La vieja imagen, a la que Calderón dio forma definitiva y magistral en su auto famoso, está también en Quevedo, en sus entremeses de finalidad cómica, pero nutridos de un escepticismo desengañado.

En su *Epicteto traducido* (1634), dice en el capítulo XIX:

No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo,
que muda el aparato por instantes,
y que todos en él somos farsantes.²⁸

CELINA SABOR DE CORTAZAR
*Instituto de Filología y Literaturas
Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (UBA)*
Academia Argentina de Letras

²⁶ Véase, como ejemplo de retrato compuesto, el de la Dueña Quintañoña, *Sueño de la Muerte*, ed. F. Maldonado, p. 223.

²⁷ Cfr. el soneto "Rostro de blanca nieve fondo en grajo" y el romance "Viejecita, arredo vayas", en la ed. de J. M. Blecua, citada en nota 11, pp. 589 y 977, respectivamente.

²⁸ Cfr. ed. F. Buendía, Verso, p. 795ab.

ROMA, EN NUESTRO SABER PAREMIOLÓGICO

Al doctor Francisco Nóvoa, investigador y noble maestro, al cumplir medio siglo consagrado a la transmisión del legado clásico.

YA HABÍAN NACIDO

Nuestra lengua encierra ciertas expresiones de las cuales nadie diría que no nos pertenecen. Son nuestros, sin duda, estos refranes: *a caballo regalado no se le miran los dientes, el pez grande come al chico, perro que ladra no muerde*. Son refranes nuestros, pero no nacieron con nosotros. Vivieron en el latín muchos siglos antes de que el castellano se hablara en estas tierras del Río de la Plata.

San Jerónimo, padre de la Iglesia que murió en el año 420, da testimonio del primer refrán. En la introducción a sus *Comentarios sobre la "Epístola a los efesios"*, respondiendo a probables e injustas críticas, dice: "Soy poco elocuente, ¿te afecta? Lee a otro más elocuente. No traduzco dignamente al latín el griego. Lee a los griegos, si tienes conocimiento de esta lengua; o, si sólo conoces latín, no juzgues acerca de lo recibido gratuitamente, como lo recomienda el proverbio popular: No mires los dientes del caballo regalado (*Equi dentes inspicere donati*)".¹

Marco Terencio Varrón, en el siglo I a. C., expresaba: "Todas las cosas son, por naturaleza, iguales a las humanas. Apremia quien puede más, así como el pez grande frecuentemente come a los pequeños (*piscis ut saepe minutos magni comest*)".²

Por último, palabras de Ennio recuerdan el tercer refrán: *canes sine dentibus latrat* ("el perro ladra sin dientes").³ Ennio vivió entre los años 239 y 169. Cien años antes del nacimiento de este poeta, en pleno corazón de Asia pueblos bárbaros de Bactriana usaban un refrán muy similar que Quinto Curcio, en sus *Historias*, traduce así: *canem tímídum vehementius latrare, quam mordere*, esto es, el perro tímido tiene más vehemencia para ladrar que para morder.⁴

LA GOTA DE AGUA

Desde hace más de dos mil años la gota de agua que horada la roca es imagen del valor de una acción constante.

¹ SAN JERÓNIMO, *Comentarios sobre la "Epístola a los efesios"*, Pról.

² VARRÓN, en NONIO MARCELO, *De la compendiosa doctrina*, II, 81, 7-9.

³ ENNIO, en VARRÓN, *De la lengua latina*, VII, 32.

⁴ QUINTO CURCIO, *Historias*, VII, 4, 13.

Al observar que los efectos de ciertos hechos no son perceptibles inmediatamente, Lucrecio menciona, entre otros, el caer continuo de la gota que excava la piedra y el uso constante que desgasta permanentemente el anillo y la reja del arado.⁵

En el pasaje del libro primero de *De rerum natura* donde se expresa lo anterior, el poeta latino del siglo I a. C. no agrega ningún sentido figurado a lo dicho sobre la acción de la gota de agua. En cambio, más adelante, en el libro cuarto, Lucrecio se sirve de ella para señalar posibles efectos de ciertos actos de la vida humana. La acción de la gota de agua que horada la roca se presenta, así, como un hecho analógico, y las palabras que la expresan, y que en el libro primero han sido usadas únicamente en sentido propio, muestran ahora la posibilidad de alcanzar un nuevo valor: el sentido tropológico. Lucrecio dice: No por influencia de los dioses ni por las flechas de Venus, una mujercilla de belleza bastante mediocre llega, en ciertas ocasiones, a ser amada. A veces, ella misma, por su conducta y por el cuidado de su persona, dispone a otro para que éste comparta su vida. Además, la costumbre engendra el amor (*consuetudo concinnat amorem*), pues aquello que es golpeado con frecuencia, aunque levemente, al cabo de mucho tiempo es vencido y cede. ¿No ves, acaso, que hasta las gotas de agua perforan las piedras, si durante largo tiempo caen sobre ellas? (*Nonne vides etiam guttas in saxa cadentis / umoris longo in spatio pertundere saxa?*).⁶

Como en el libro primero de *De rerum natura*, Ovidio, en la décima del libro cuarto de las epístolas escritas en su destierro del Ponto Euxino, habla de la gota que horada la roca y del anillo y de la reja del arado que se desgastan por el uso, aunque su propósito no es mostrar que los efectos de ciertas acciones no son percibidos por el ojo humano en el momento de producirse; sino señalar, como lo hace Lucrecio en el libro cuarto, que una acción reiterada puede producir grandes efectos.

Sin embargo, y contrariamente a lo que se pudiera esperar, en su epístola Ovidio no se propone agregar un hecho más a los hechos posibles, sino presentar uno que ha escapado de aquella rigurosa ley. Este hecho es su propia vida, que no se ha extinguido, a pesar de los seis largos y duros años que, obligado por el destierro impuesto por Augusto, habita "las costas de los cimérios, entre los getas, cubiertos de pieles". "¿Qué peñascos —dice, en efecto, a su querido amigo Albinovano—, qué hierro comparas con mi dureza? La gota excava la piedra (*gutta cavat lapidem*), el anillo se consume por el uso, la encorvada reja del arado es desgastada por la tierra compacta. El tiempo devorador, pues, destruye todo, menos a mí; y la muerte, vencida por mi fortaleza, también se detiene."⁷

Como excepción a la ley que enuncia el conocido proverbio, adquieren particular importancia las palabras de esta epístola, que Ovidio escribió unos cuatro años antes de morir, en su destierro del Ponto.

⁵ LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, I, 311-314.

⁶ IV, 1278-1287.

⁷ OVIDIO, *Epístolas desde el Ponto*, IV, 10, 1-8.

LA ZORRA Y EL EMPERADOR

Alopecia significa "caída o pérdida del pelo". El vocablo procede del griego *alōpekía*, derivado de *alōpex*, "zorra". Los griegos crearon ese nombre porque llamó su atención la frecuente pérdida del pelo del zorro. Los griegos, y también los romanos, advirtieron asimismo que, a pesar del paso del tiempo y de sus repetidos cambios de pelo, el zorro mantenía invariables sus instintos y que en ese animal, que con su nuevo pelo seguía siendo tan *zorro* como lo había sido con su viejo pelo, la naturaleza les ofrecía una imagen exacta de la vida de ciertos hombres.

En la Antigüedad los refranes fueron usados con frecuencia. Uno de ellos, nacido de la mencionada particularidad del zorro, tuvo un destino aún más notable. Fue el de haber ingresado en la historia de un hombre que llegó a ser el más importante de su época: el emperador Vespasiano, que reinó en Roma entre los años 69 y 79.

Este emperador, dice Suetonio, tenía un defecto que se le reprochaba con razón: su amor al dinero. Vespasiano, continúa Suetonio, no contento con haber reclamado el pago de los impuestos no abonados durante el gobierno del emperador Galba, con haber establecido otros y con haber aumentado los tributos de las provincias y hasta duplicado el de algunas, públicamente realizó negocios comprando grandes cantidades de ciertas mercancías para venderlas posteriormente en pequeñas cantidades y a mayor precio, negocios que habrían sido deshonestos aun en un simple ciudadano. El emperador, agrega, tampoco vaciló en vender, a los candidatos, sus magistraturas; y a los acusados—inocentes o culpables—, sus absoluciones. Se cree, además, que solía colocar en los cargos más importantes a las personas más rapaces con el fin de condenarlas más tarde, cuando se hubieren enriquecido, por lo cual se decía corrientemente que las usaba como esponjas, pues mojaba a las que estaban secas y exprimía a las que estaban mojadas. Afirman algunos, concluye Suetonio, que Vespasiano era ambicioso por naturaleza y que esto le fue reprochado por un viejo esclavo suyo cuando, en cierta oportunidad, el emperador se negó a concederle gratuitamente la libertad. Este esclavo, que cuidaba bueyes, pues era *bubulcus*, había imaginado que, al ocupar el trono, su amo había perdido aquella antigua avidez o la había moderado lo suficiente como para examinarlo del pago de su manumisión, y, al comprobar lo contrario, sintió gran enojo y lo manifestó en esta sentencia: *Vulpes pilum mutat, non mores*.⁸

Desde hace mil novecientos años el gigantesco Coliseo evoca la figura de Vespasiano, el emperador a quien debe su existencia. Por obra de un esclavo y por el relato de Suetonio un conocido refrán de nuestro tiempo también evoca la memoria del emperador; porque las palabras del esclavo fueron éstas: "La zorra cambia el pelo; no, las costumbres" o, para decirlo con una expresión nuestra: "El zorro pierde el pelo; pero no, las mañas".

MANOS Y CLAVOS. LA SOMBRA DE UN PELO

Los romanos del siglo I d. C. conocían un refrán que hoy es nuestro: *una mano lava la otra*. En el *Satiricón*, de Petronio, al organizador de un mal

⁸ Suetonio, *Vespasiano*, XVI, 1-5.

espectáculo que manifiesta: “Con todo, te he dado un espectáculo”, Echion, un *centonarius* o traperero, replica: “Y yo te aplaudo. Echa cuentas. Te doy más de lo que he recibido. Una mano lava la otra mano (*Manus manum lavat*)”.⁹ En la *Divi Claudii Apocolocyntosis* —obra burlesca cuyo nombre, parodia de apoteosis, significa “transformación en calabaza” y en la cual Séneca refiere cómo el difunto emperador Claudio procura, en vano, ser admitido entre los dioses— Hércules, que en un determinado momento va, muy preocupado, de un lado a otro, dice: “No me mires con malos ojos. Se trata un asunto mío. Si luego tú quieres algo, yo, a mi vez, lo haré: una mano lava la otra mano (*manus manum lavat*)”.¹⁰

Un refrán latino semejante a aquél, en su forma, y conocido en el siglo I a C. es: *un clavo saca otro clavo*, que Cicerón emplea en sus *Cuestiones tusculanas* cuando, al señalar los medios por los cuales el espíritu puede librarse del amor sensual, expresa: “Algunos también consideran que el viejo amor debe ser expulsado por un nuevo amor, del mismo modo que un clavo debe ser sacado por otro clavo (*tamquam clavo clavum eiciendum*)”.¹¹

Con alguna frecuencia se oye: *el sol sale para todos, el sol los alumbró a todos*. Hace no menos de mil novecientos años los romanos expresaron ese mismo pensamiento y dijeron, como Petronio: *Sol omnibus lucet* (“El sol alumbró a todos”).¹² La luz del sol, que llega a todos, alumbró también “al más encumbrao”. La estrofa de Hernández donde esto se expresa termina con una sentencia ya enunciada por Publilio Siro, en el siglo I antes de Cristo. Dice Martín Fierro:

la luz que baja del cielo
alumbró al más encumbrao,
y hasta el pelo más delgado
hace su sombra en el suelo.¹³

Dice, en efecto, Publilio Siro: *Etiám capillus unus habet umbram suam* (“Hasta un cabello sólo tiene su sombra”).¹⁴

LA OCASIÓN Y EL FILO DE UNA NAVAJA

El máximo poema de nuestra literatura gauchesca advierte:

Aprovecha la ocasión
el hombre que es diligente;
y téngalo bien presente,
si al compararla no yerro:
la ocasión es como el fierro,
se ha de machacar caliente.¹⁵

Viejos refranes latinos se sirven del mismo conocimiento práctico que expresa la sextilla del poema de Hernández: el hierro se ha de forjar sólo cuando el calor reduce su consistencia. *Ferrum cudendum est dum candet in igne* (“El

⁹ PETRONIO, *Satiricón*, XLV, 13.

¹⁰ SÉNECA, *Apocolocyntosis del Divino Claudio*, IX, 6.

¹¹ CICERÓN, *Cuestiones tusculanas*, IV, XXXV, 75.

¹² PETRONIO, *Satiricón*, C, 1.

¹³ JOSÉ HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, II, 3, 7.

¹⁴ PUBLILIO SIRO, *Sentencias*, 186.

¹⁵ II, 32, 15.

hierro debe ser forjado mientras está candente en el fuego”), dice un refrán. *Ferrum, cum igne candet, tundendum* (“El hierro, cuando se pone rojo por el fuego, debe ser martillado”), expresa otro.¹⁶

Es conocido el aforismo en el que Hipócrates de Cos, nacido hacia mediados del siglo v a.C., habla de la vida, del arte, de la experiencia y del juicio, y dice: de la primera, que es breve; de la segunda, que es vasta, y de las demás: que es poco segura, una; y difícil, el último.

En su aforismo, el llamado padre de la medicina también expone otra sentencia. En efecto, después de la vida y del arte menciona la *oportunidad* u *ocasión* —llamada, en griego, *kairós*— y de ella dice que es *oxys*, esto es, “rápida”, “huidiza”.¹⁷

Para los antiguos romanos, la ocasión, considerada asimismo fugaz y difícil de aprehender, encontró acertada expresión en una imagen que aún muestran algunos refranes, como: *a la Ocasión la pintan calva y con un mechón en la frente* o *la Ocasión es calva y tiene un mechón en la frente*.

Uno de los *Disticha Catonis* expresa:

*Rem tibi quam nosces aptam dimittere noli:
fronte capillata, post est Occasio calva.*

(“No dejes aquella cosa que conoces que es conveniente para ti: la Ocasión, que tiene la frente cubierta de cabellos, es calva en la parte posterior.”)¹⁸

Antes de que se escribiera este dístico, Fedro, fabulista del siglo I, había referido que para representar la brevedad de la ocasión (*occasionem rerum significat brevem*) los antiguos imaginaron el Tiempo como “un calvo de carrera veloz, en equilibrio sobre una navaja”. Este calvo, aunque en la parte posterior de su cabeza no tiene pelos, los tiene, sin embargo, en su frente (*calvus, comosa fronte, nudo occipitio*), de modo que puede ser aprehendido; pero sólo de frente. Si no ocurre así, y escapa, nadie, ni Júpiter mismo, lo podrá detener (*non ipse possit Iuppiter reprehendere*).¹⁹

La fábula de Fedro, como el dístico de Catón, recuerda los refranes antes mencionados; pero al mostrar el Tiempo, “en equilibrio sobre una navaja”, la fábula recuerda, además, otra expresión: *sobre el filo de una navaja*. Esta, que es más antigua aún que las anteriores, se corresponde literalmente con la griega *epi xyroy akmés*, que aparece por primera vez en el canto décimo de la *Iliada*, usada por el anciano Néstor para expresar, a Diomedes Tidida, el gravísimo peligro en que se encuentran los aqueos.²⁰

En tiempos posteriores a los de Homero la expresión *epi xyroy akmés* se convierte en proverbial y la emplean diferentes escritores, entre ellos Heródoto, en una arenga de Dionisios, general de los focenses.²¹

¹⁶ AUGUSTO ARTHABER, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*. Milano, Ulrico Hoepli, editore, 1929, n.º 503. En esta obra se enuncian expresiones latinas que son analizadas en el presente trabajo.

¹⁷ HIPÓCRATES, *Aforismos*, I, 1.

¹⁸ *Distichos de Catón*, II, 26.

¹⁹ FEDRO, *Fábulas*, V, 8. Con las palabras transcriptas, Luis Segalá y Estalella traduce las primeras de la fábula: *Cursu volucris, pendens in novacula, / calvus [...]* (FEDRO, *Fábulas esópicas*, Barcelona, Bosch, s/f, p. 189).

²⁰ HOMERO, *Iliada*, X, 173.

²¹ HERÓDOTO, *Nueve libros de historias*, VI, 11.

Nuestra expresión: *estar sobre el filo de una navaja*, como su similar: *estar en el filo de una espada*, significa: estar en un momento crítico, en un instante extremadamente peligroso. Nuestra expresión tiene hoy, pues, el mismo significado que hace veintiocho siglos tuvieron las palabras de Homero: *epi xyroy akmés*.

LA LEY ES TELA DE ARAÑA

En el libro tercero de los *Fastos* observa Ovidio que las leyes fueron dictadas en Roma para contener a los más fuertes y limitar el poder que, en detrimento de la justicia y de los más débiles, les daba su condición de tales.²²

En la payada del canto trigésimo, de la segunda parte, del *Martín Fierro*, afirmaciones del moreno denuncian la tergiversación de aquel sentido. Las leyes, según el moreno, no contienen a los fuertes y, además, obligan a los débiles. "La ley —expresa— se hace para todos, / mas sólo al pobre le rige."²³

De diferentes modos, por medio de símiles y de metáforas, el moreno define luego la ley. Dice, así:

Es la ley como la lluvia:
nunca puede ser pareja;
[.....]
la ley es como el cuchillo:
no ofiende a quien lo maneja.

Le suelen llamar espada,
y el nombre le viene bien;
los que la gobiernan ven
a dónde han de dar el tajo:
le caí al que se halla abajo
y corta sin ver a quién.

Hay muchos que son doctores,
y de su cencia no dudo;
mas yo soy un negro rudo,
y, aunque de esto poco entiendo,
estoy diariamente viendo
que aplican la del embudo.²⁴

Todas estas expresiones del moreno son agudas; pero mayor agudeza aún encierra la definición de la estrofa quincuagésima cuarta. En ésta, y sirviéndose de otras metáforas, el moreno también muestra cómo, sobre la ley, vuelven a imponerse constantemente los más fuertes. Afirma el cantor:

La ley es tela de araña,
en mi inorancia lo esplico:
no la tema el hombre rico,
nunca la tema el que mande,
pues la ruempe el bicho grande
y sólo enrieda a los chicos.²⁵

²² *Inde datae leges, ne firmior omnia posset* (OVIDIO, *Fastos*, III, 279).

²³ II, 30, 53, 5-6.

²⁴ II, 30, 55-57.

²⁵ II, 30, 54.

Dieciocho siglos antes de que José Hernández compusiera su poema, el escritor latino Valerio Máximo refería que el escita Anacarsis ingeniosamente comparaba las leyes con las telas de las arañas, porque del mismo modo que éstas retienen a los insectos más débiles y dejan pasar a los más fuertes (*infirmiora animalia retinere, valentiora transmittere*), las leyes constriñen a los humildes y a los pobres y no contienen a los ricos y a los poderosos (*humiles et pauperes constringi, divites et praepotentes non alligari*).²⁶

Anacarsis vivió hacia el 592 antes de Cristo. Más de veinticuatro siglos tenían, pues, las palabras dichas por el moreno en la payada del *Martín Fierro*; y aunque aquel moreno era, como él mismo lo declara, “un negro rudo” e ignorante, esas palabras estuvieron cargadas de sabiduría porque fueron las de Anacarsis, y Anacarsis fue uno de los grandes sabios de Grecia.²⁷

LA TRANSMISIÓN DEL LEGADO

“Una generación va —dice el *Eclesiastés*—, otra generación viene; pero la tierra para siempre permanece. Sale el sol y el sol se pone; corre hacia su lugar y allí vuelve a salir [...]. Lo que fue, eso será; lo que se hizo, eso se hará: nada nuevo hay bajo el sol. Si algo hay de que se diga: «Mira, eso sí que es nuevo», aun eso ya era en los siglos que nos precedieron. No hay recuerdo de los antiguos, como tampoco de los venideros quedará memoria en los que después vendrán.”²⁸

La identidad, o la similitud, entre aquello que siglos pasados hicieron o expresaron y aquello que hoy se hace o se dice es, algunas veces, resultado de simples coincidencias. Sin tener vinculaciones, épocas y pueblos diversos suelen alcanzar iguales o semejantes expresiones, gustos, costumbres, etcétera.

Otras veces, en cambio, estas identidades, o estas semejanzas, van más allá de las simples coincidencias. Son, en efecto, legados, como la herencia recibida de Roma por los pueblos nacidos del desmembramiento de su Imperio.

Este legado de Roma ingresa en nuestro mundo por dos cauces diferentes. Una parte, expresa Cesare Foligno, se transmite “de pueblo a pueblo y de generación a generación por medio de tradiciones”, usos, leyendas, concepciones intelectuales y conceptos artísticos. “La otra parte, quizá más rica en sí misma,” es gradualmente recuperada “por los esfuerzos incesantes, el trabajo, el estudio y las excavaciones e investigaciones de los eruditos durante los últimos siglos de la Edad Media y en la época moderna”.²⁹

Por obra de ambas transmisiones del legado, en nuestro mundo late hoy el corazón de la antigua Roma y, como lo muestran los refranes analizados precedentemente, los romanos que vivieron hace dos mil años hablan con la voz de nuestro pueblo y aun con la voz de los personajes de nuestra literatura gaudesca.

²⁶ VALERIO MÁXIMO, *Hechos y dichos memorables*, VII, 2, 14, extr.

²⁷ DIÓGENES LAERCIO, *Vidas de filósofos ilustres*, Proem., 9, 13.

²⁸ *Eclesiastés*, I, 4-5 y 9-11 (traducción de: *Biblia de Jerusalén*. Bruselas, Desclée de Brouwer, 1967, p. 856).

²⁹ CESARE FOLIGNO, “La transmisión del legado”, en UNIVERSIDAD DE OXFORD, *El legado de Roma*. Madrid, Ediciones Pegaso, 1947, pp. 14-15.

En la Antigüedad la vida fue comparada con una antorcha; y la existencia humana, con una *lampadedromía*, o carrera de postas con antorchas, porque así como de la anterior ha recibido la vida, cada generación debe transmitirla a la siguiente. Los padres —señala, en efecto, Platón—, engendrando y criando hijos, transmiten la vida, como una antorcha;³⁰ y en breve tiempo, observa Lucrecio, las generaciones se reemplazan y, como los competidores de una *lampadedromía*, se entregan la antorcha de la vida (*et quasi cursores vitae lampada tradunt*).³¹

Una parte del legado de Roma se transmite, como la vida humana, de pueblo a pueblo y de generación a generación; pero la parte “quizá más rica en sí misma” llega a nosotros por obra “de un largo esfuerzo colectivo de investigación”.³²

Noble es, sin duda, la labor de investigadores y de maestros que dedican su vida al estudio y a la transmisión de la cultura romana y aun de su lengua, tan antigua como sabia; y es noble no sólo porque a través de los siglos conserva la parte quizás más rica y valiosa del mundo romano, sino porque, como en una *lampadedromía*, el destino de quienes se consagran a ella no es llegar y alcanzar el triunfo, sino avanzar, y avanzar siempre, para que otros reciban de sus manos el testimonio de aquel antiguo mundo.

Es verdad que alguna vez la luz también corona a cuantos de ese modo consagran su vida; pero, después de entregar a otros la antorcha que por un tiempo llevan en alto, todos vuelven a la noche.

Hoy las tinieblas de los siglos cubren a cuantos consagraron su vida a la transmisión del legado de la Antigüedad. Sin embargo, han sido vencidas. Una línea de luz une el remoto pasado clásico con los días presentes. Es la línea de luz de una *lampadedromía* universal. Cuantos consagraron su vida a la transmisión del legado clásico la han descripto con la antorcha que un día empuñaron y que nunca cayó de sus manos.

ELSO DARÍO DI BERNARDO
Universidad Católica Argentina
Universidad Tecnológica Nacional

³⁰ PLATÓN, *Leyes*, VI, 776,b.

³¹ LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, II, 78-79.

³² CESARE FOLIGNO, ob. cit., p. 15.

VIDA, MUERTE Y TIEMPO EN LOS POEMAS HOMÉRICOS

Vida

Una imagen bastante precisa de la vida podía ser conservada por cantos más o menos populares; pero aun concediendo que el interés popular y nacional hiciera sugerencias a Homero, no logramos entender, se pregunta E. Romagnoli en su *II libro della poesia greca*, de dónde el poeta podía derivar la rica e inagotable energía de inspiración, que lo sostenía aun en los más pequeños particulares para representar una vida de la cual en su tiempo no quedaba ninguna imagen.

Homero no es un nombre: es un hombre, un artista, un poeta. Las formas, los colores, los sonidos de la vida que palpita, son su cuidado y su alegría.

Una descripción explícita de la vida ya la tenemos en las figuraciones del escudo de Aquiles, en donde está además la concepción del hombre propia del *epos*, como bien observa W. Jaeger, en su *Paideia*. Hefesto representó allí la tierra, el cielo, el mar, el sol, la luna y las constelaciones; además dos ciudades; en una nupcias, banquetes, cantos, mujeres que están en las puertas para mirar, el pueblo reunido en la plaza, un pleito, los jueces sentados en círculo.

Alrededor de la otra ciudad hay dos ejércitos acampados; los ciudadanos no se rinden; también las mujeres, los niños y los viejos acuden a las murallas para defenderlas; los demonios de la guerra y de la muerte. Junto a ellos, un campo: los aradores con los bueyes, un hombre con una copa de vino, la cosecha, los campesinos con la hoz, las espigas amontonadas, el dueño que asiste callado y contento, el banquete, la viña y la vendimia, bailes y, rodeando todo el escudo, la corriente del Océano.

Para los ojos de Homero todo se transforma en imagen completa de la vida concreta; pero Homero y los poetas griegos en general no nos dan solamente un fragmento cualquiera de la realidad, sino que seleccionan aquellos aspectos de la existencia que tienen alguna relación con un determinado ideal.

La Iliada es el poema en el cual la guerra es todavía la única realidad de la vida. Sobre esta actividad humana, que Homero conoce en todas sus gradaciones, vemos cómo se desarrolla un acontecimiento particular: la ira de Aquiles, en el secreto de cuya alma está encerrada la verdadera decisión. Para el hombre el carácter es su destino —*ethos anthropo daimon*—: hago mía una cita de Heráclito, utilizada por Jaeger en su obra ya citada.

Frente a un Aquiles que consuma su existencia en una llamarada de pasión juvenil y al cual un acto de piedad redime, Héctor es la naturaleza reflexiva: combate por un deber, porque por encima de su vida está su honor y el de su patria. Se despide de su esposa para el último combate y el episodio se transforma en tragedia del destino humano; la vida de Héctor deviene símbolo de la vida humana.

El personaje de Aquiles, en cambio, se transforma en símbolo del alma griega frente a la experiencia de la vida. En su trabajo sobre Homero, E. Turolla observa que con Aquiles el griego es puesto frente al dolor y a la pasión; el alma sensible y delicada frente a esta experiencia de la pasión y del instinto busca un refugio. Entonces Aquiles se transforma en Ulises.

Con la *Odisea* pasamos de una concepción heroica y trágica de la vida a un mundo de cosas íntimas, domésticas, más humilde, pero también un mundo novelesco más allá de la historia: divinidades enamoradas y luego niñas, pueblos buenos y ricos, mendigos errantes, una isla lejana y deseada, una esposa fiel, un rey vilipendiado que triunfa y que es esperado como un redentor, que viene a hacer justicia y todo se torna como antes.

La fantasía pasa insensiblemente de la verdad histórica al campo que le es propio, con un traspaso cuyo punto preciso para los griegos anteriores a Sócrates —aclara Turolla en su obra ya citada— no se sabría determinar; no había la percepción, la sospecha de encontrarse frente a dos actividades distintas del espíritu.

Un ejemplo de cuanto acabamos de decir nos lo da el episodio de Nausícaa: la actividad femenina a orillas del mar, la ropa lavada, el grito por la pelota extraviada, el hombre desnudo y naufrago que habla como un dios y, anteriormente, el sueño en la pureza del relato; todo esto es real, es una sucesión de acontecimientos que parecen comunes; sin embargo el poeta, sin que nos demos cuenta, nos ha llevado al país de las hadas.

¡Cuán distinto el encuentro de Eneas y Didol Trágico y con todo el peso de la historia de Roma. Mientras Virgilio es tenso y dramático, en Homero brilla la sonrisa inocente de Nausícaa, integrante de un mundo femenino, del cual Homero supo exaltar la posición social, su rol de guía inspiradora y espiritual (Palas Atenea) y, en fin, la belleza: la belleza de Helena, que tantas desgracias trajo a Troya, basta para desarmar con sólo su aparecer a los viejos troyanos.

Ulises no sólo busca salvar la propia vida, sino tener también un refugio, su lejana y pequeña Itaca, un hogar en donde pueda florecer la vida del hombre: afuera está el ciclope salvaje, Circe, el país de los gigantes antropófagos.

El espíritu griego, con estas aventuras de Ulises, es puesto frente al infinito en el espacio, del cual el alma griega busca alejarse. Todos los espacios de la tierra no valen la pequeña Itaca, rodeada por las olas; en ella está encerrado el significado de la vida; en la *Odisea* el espíritu, llevado frente a grandezas infinitas, reacciona y sufriendo busca el refugio en lo concluido, lo limitado, el hogar. En Ulises, para el cual la vida está hecha de *pathea*, "hay algo que preanuncia las formas del helenismo tardío, cuyo tono esencial es un ejercicio del espíritu para conseguir un fin preciso: la inmunidad; la inmunidad del dolor" (E. Turolla).

Muerte

Frente a la muerte los dioses homéricos son impotentes: ellos que son formas del hombre viviente, cuya vida guían y rigen, nada pueden más allá de la vida. Se presenta así el problema de lo que pensaba Homero de la muerte y del destino del hombre después de la muerte. Hay que creer que los hombres contemporáneos de Homero no tuvieron ideas bien definidas.

En la visión religiosa del poeta no podía hallar lugar la figuración concreta del más allá y las famosas palabras con que Aquiles, el héroe que había antepuesto la fama a la vida, declara preferir la vida terrenal aún más mezquina a la existencia incolora del Hades (488-491), son una confirmación de esto.

Hades no es otra cosa que el lado negativo de la vida; sin embargo, es prácticamente imposible describirlo; las descripciones homéricas, sobre todo las de la primera Nekyia, son una tentativa de representar este mundo de la muerte. Conviene recordar que la religión homérica fue el resultado de un vasto sincretismo religioso, en el cual la visión de la vida y de la muerte se había encontrado con una religión mediterránea predominantemente agrícola.

De los poemas homéricos deducimos que fue práctica común la cremación del cadáver, realizada con el fin de permitir al alma del muerto la entrada en el Hades. Esta alma se presenta generalmente como una pálida imagen inconsistente, *eidolon*, carente de fuerza, a la cual de alguna manera se le concede una intervención en el reino de los vivos.

Todo lo que de vivo y de vital hay en el hombre deriva de su cuerpo, según la visión homérica; hasta que el cadáver no ha sido destruido, el alma conserva algo de esta fuerza vital; pero apenas aquel cuerpo se ha vuelto inhabitable, el alma siente esta ligazón como un sufrimiento; es obra de hombre piadoso liberarla de esto. Y así, toda relación entre los vivos y el muerto queda rota para siempre. Las dos descripciones del más allá que están en la *Odisea*, aunque no exentas de contradicciones, confirman sustancialmente cuanto se ha dicho aquí.

La narración de la primera Nekyia, después de la descripción de un rito de evocación de los muertos por medio de la sangre, nos presenta un cuadro de la vida del más allá. La mayor parte de los muertos aparecen como sombras que vuelan, privados de memoria, puesto que para adquirir vitalidad y conocimiento, por lo menos con respecto a los vivientes, tienen necesidad de beber la sangre de las víctimas sacrificadas.

No está dicho si estas almas tienen la facultad de reconocer a un ser viviente, pero las actitudes con las cuales nos son presentadas nos obligan a atribuirles cierto grado de sensibilidad. Odiseo ve, en fin, la imagen de Heracles, la cual, como la de Tiresias y de Elpenor, es capaz de reconocer a un ser viviente sin necesidad de beber la sangre.

Hay que creer que en esta descripción del más allá no falten interpolaciones; a pesar de las aporías innegables, en el caso que se quisiera aceptar como unitaria toda la primera Nekyia, no cambiaría la visión del más allá considerada propiamente homérica.

La segunda Nekyia (01-102) es considerada, así como todo el libro, posterior.¹ Ella, sin embargo, no agrega nada sustancialmente nuevo; de su lectura aprendemos solamente que las almas de los muertos pueden reconocerse entre sí y razonar acerca de su vida terrenal. No se hace ninguna mención de una posible relación entre vivos y muertos.

En los poemas homéricos no faltan, sin embargo, pasajes que muestran en el poeta la conciencia de una imagen distinta del más allá. Ellos se remontan,

¹ Cfr. M. PAGLIARO, *La religione*, Enciclopedia classica, SEI.

en parte, a lo que sabemos del culto en la edad minoica y micenea; ya hemos visto el ritual de la sangre en la primera Nekyia; si el pasaje es homérico, forzosamente debe fundamentarse sobre un recuerdo histórico. En otro pasaje el poeta nos dice que sobre la hoguera del guerrero muerto a veces eran depositadas sus armas; el hecho aparece como un recuerdo de una costumbre formada en un ambiente en el cual se creía que el muerto podría todavía usar los objetos que lo acompañaban en la tumba. En este sentido, particular atención merecen las honras fúnebres en honor de Patroclo; Aquiles ha demorado en quemar el cuerpo del amigo, queriendo antes matar a Héctor; se puede pensar, aunque Homero no lo diga —observa M. Pagliaro en la obra citada—, que Patroclo no habría podido gozar de la venganza, si su alma ya hubiese entrado en el Hades; pero cuando la venganza se ha hecho, Aquiles demora todavía; el alma de Patroclo interviene entonces en un sueño para recordar al amigo su deseo de entrar en el reino de los muertos; sin embargo, las honras prosiguen un día entero; víctimas humanas y animales son sacrificados sobre la hoguera, sobre la cual se depositan ánforas de miel y aceite y Aquiles hace ofrenda de su cabellera; finalmente se desarrollan los juegos fúnebres.

Este solemne aparato no se entiende, si se niega al muerto toda posibilidad de gozar de las ofrendas y de los honores. Aquí vemos cómo se trenzan dos distintas escatologías.

Es lícito concluir que si Homero entiende el más allá como un oscuro reino poblado por sombras inconsistentes, al cual era negada toda relación con el mundo de los vivos, conoció sin embargo la existencia de una fe distinta, por la cual el muerto no se alejaba completamente de sus afectos terrenales y gustaba recibir por parte de los vivientes homenajes de dones y de honores.

Tiempo

La *Iliada* empieza exabrupto y la guerra es tratada como un punto de un acontecer que precede y que continuará después del fin del poema. La máxima dificultad con la cual tuvo que luchar el genio de Homero ha sido el cálculo del tiempo: hacer coincidir el dato tradicional de una guerra de diez años con la necesidad de un episodio que tenía que ser rápido, el relato de una impresión de la vida. Mientras lo que llamamos *Iliada* —la guerra de Troya— se presentaba como una masa inerte en el tiempo, la *Aquileida* tenía que ser viva, de un ímpetu veloz.

También en la *Odisea* tenemos un conjunto de acontecimientos distribuidos en un período larguísimo de tiempo, veinte años. También en esta obra, un núcleo de acontecimientos de fantástica narración (aventuras de Ulises por los mares y en Ítaca) está unido con un ciclo de evocación histórica (*Telemaquía*).

Ambos poemas, dice Turolla en su obra mencionada, son vistos como a la luz de un relámpago: presente, pasado y futuro están como en el resplandor de un instante.

En la *Iliada* estamos en el noveno año de guerra, cerca de la solución, en el momento más crítico y desde el presente el poeta se remonta a acontecimientos del tiempo pasado.

En la *Odisea* los acontecimientos de diez años están todos reunidos en la mente del hombre que los había padecido, por medio del genial hallazgo del relato a los feacios.

Por cierto que a veces el ritmo del acontecer es tan largo que el tiempo nos parece idealizado en una intuición irracional de él: extremos elogios, hechos en el momento de la muerte, que sólo entonces salen de la sombra, y el poeta, con la luz de su canto, arranca el nombre por un momento de la tiniebla y del olvido.

Al final de la *Iliada*, cuando Aquiles vuelve al combate, la situación retorna *grosso modo* a lo que era al principio del poema, antes del retiro del héroe.

Una vez que Ulises se ha reintegrado a su hogar, si suponemos que sale nuevamente, no nos queda sino esperar el regreso a su Itaca, más que la interpretación personalísima de un Dante en el canto XXVI de su Infierno.

El tiempo lineal, orientado, irreversible, es prácticamente desconocido por Homero y por los griegos en general, para los cuales la única concepción del tiempo es la cíclica. Bastaría pensar en su teoría del ciclo de las constituciones, por la cual el gobierno de uno solo engendra el de unos pocos, que a su vez origina el de la multitud, que produce a su vez el de uno solo.

J. Perret en su trabajo sobre Virgilio marca bien la diferencia de la concepción del tiempo entre Homero y Virgilio cuando escribe:

Así como los episodios de la *Eneida* simbolizan acontecimientos de la historia romana o temas importantes del destino romano, el tiempo de la *Eneida* configura el tiempo de la vida del pueblo romano. La tensión que existe entre el momento en que Eneas vencido abandona Troya y el momento en que después de la muerte de Turno ha asegurado el derecho de instalarse definitivamente en Italia, corresponde a la tensión que existe entre los dos polos de la historia romana, Eneas y Augusto. La tempestad, que dispersa las naves de los troyanos, simboliza los peligros que tuvo que enfrentar Roma a lo largo de su historia; desde el solo punto de vista literario, esta concepción modifica la narración épica, situada de ahora en adelante en un tiempo orientado, irreversible (p. 52).

Volviendo a Homero y a los griegos me parece oportuno para aclarar aún más su concepción del tiempo, recordar algunos conceptos formulados por M. Eliade en su trabajo *El mito del eterno retorno*:

La humanidad arcaica se defendía como podía de todo lo que la historia comportaba de nuevo y de irreversible (p. 52).

Así... los griegos en el mito del eterno retorno buscaban satisfacer su sed metafísica de lo óntico y de lo estático (pues desde el punto de vista de lo infinito, el devenir de las cosas que vuelven sin cesar en el mismo estado es por consiguiente anulado y hasta puede afirmarse que el mundo queda en su lugar) (p. 86).

Conclusiones marginales, pero no menos importantes saca el mismo Eliade, cuando añade que así se explica en los primitivos la nostalgia del paraíso perdido y cómo los griegos no concebían la historia como teofanía.

Para corroborar el concepto del retorno cíclico del tiempo el mismo autor cita de una obra de Platón (*Política*, 269 c) cuanto sigue:

En este universo, que es el nuestro, ora la divinidad guía el conjunto de la revolución circular, ora lo abandona a sí mismo, una vez que las revoluciones han alcanzado en duración la medida que conviene a este universo y empieza de nuevo a dar vuelta en sentido opuesto al de su propio movimiento.

Vida, muerte y tiempo en los poemas de Homero, un poeta del Mediterráneo, un mar alrededor del cual han nacido y se han desarrollado civilizaciones importantísimas, que no está muerto, si aún puede inspirar a poetas modernos, como E. Montale, premio Nobel. No está de más transcribir para el lector, en texto original, una de sus primeras poesías, que se titula "Mediterráneo":

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane,
t'era accanto, lo sai,
lá nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non piú degno
mi crdo del solemne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era que un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.

CARMELO DI LEO
Universidad Católica Argentina

BIBLIOGRAFÍA

- ROMAGNOLI, E., *Il libro della poesia greca*. Milano, Treves.
TUROLLA, E., *Saggio su la poesia di Omero*. Bari, Laterza.
JAEGER, W., *Paideia*, Firenze. La Nueva Italia.
ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*. Al'anza, Emecé.

EL VINO DE HORACIO

¡Bebamos! ¡Por qué esperamos a las antorchas? Queda un dedo de día.

¡Descuelga las grandes copas, las pintadas!

El hijo de Semele y de Zeus dio a los hombres el vino que hace olvidar los males.

ALCEO DE MITILENE, FR. 41 (B.)

Resulta ocioso señalar la importancia que la temática vinculada con el vino ha tenido y tiene a lo largo de la historia literaria. Desde las Sagradas Escrituras¹ hasta Homero²; desde Hesíodo³ hasta los alejandrinos⁴ pasando por los trágicos y los comediógrafos,⁵ desde Virgilio⁶ hasta el Arcipreste de Hita,⁷ desde los románticos⁸ hasta los contemporáneos, sin olvidar a los par-

¹ En el Antiguo Testamento hay tres grupos de referencias: a) El origen del vino, en el episodio de Noé, *Génesis*, IX, 22 ss. b) Los beneficios de la moderación en el consumo del vino, en *Proverbios*, XX, 1 y XXIII, 29 ss.; en *Eclesiastés*, X, 19; en *Cantar de Cantares*, I, 2, IV, 10 y VII, 10; en *Sabiduría*, II, 17 y en *Eclesiástico*, XIX, 1, XXXI, 25 y XL, 20. c) La condena de la ebriedad, en *Isaias*, XIX, 14, XXIV, 20 y XXVIII, 7; en *Jeremías*, XXXV, 5 y LI, 7/39, y en *Nahum*, III, 11. En el Nuevo Testamento aparece el carácter sagrado del vino a través de las palabras de Jesús: "Este es el caliz de mi sangre" y de la referencia a que no volverá a probar el fruto de la vid, aludiendo a su muerte inminente. Con términos semejantes aparecen tales conceptos en *Mateo*, XXVI, 28 ss., en *Marcos*, XXIV, 22 ss. y en *Lucas*, XXII, 17 ss. La condena de la ebriedad puede verse en *Gálatas*, V, 19 ss. y en *Corintios*, XI, 20, ss.

² Son frecuentes en Homero las menciones del vino como elemento religioso (libación en honor de los dioses), pero la referencia más importante aparece en el episodio del Cíclope, en *Odisea*, IX, 345/370.

³ Recuérdense los pasajes de los *Trabajos y días* dedicados al cultivo de la vid y la producción del vino.

⁴ Los epigramas de Calímaco son ricos en alusiones al vino. El pensamiento científico alejandrino trabajó también el tema del cultivo de la vid y su elaboración posterior.

⁵ En *Las bacantes* y en *El cíclope*, de Eurípides, el vino es un elemento importante. Las comedias de Aristófanes aluden a la embriaguez, al mal uso del vino; Menandro ridiculiza al ebrio, fustiga el desenfreno de la bebida. En sus herederos latinos, Plauto y Terencio, se hace frecuente también tal alusión.

⁶ Al margen de las referencias rituales que aparecen a menudo en la *Eneida*, el vino en Virgilio tiene importante lugar poético en las *Geórgicas*, libro II.

⁷ La poesía medieval es un cantero inagotable de alusiones y referencias al vino. Una semblanza de raíz horaciana aparece en el *Libro de buen amor*, vv. 541/548. No deben olvidarse los *Carmina Burana* y los poemas de autores persas y árabes —como Omar Khayyam y Aben Guzmán— que ejercieron notable influencia en la lírica del medioevo.

⁸ La evasión de la dura y hostil realidad cotidiana, en los románticos, es un tópico que se conjuga habitualmente con el del vino. Recuérdese a Espronceda, a Keats, a Zorrilla, a Musset, entre otros.

nasianos, simbolistas, realistas o modernistas,⁹ no hay autor que no haya sentido motivaciones emanadas de la magia del vino, ya para alabarlo, ya para condenarlo, para excitar a la inspiración o para evadirse de un ámbito que le resulta demasiado rutinario o demasiado hostil.

Sin duda, la poesía lírica es el campo que mejores y más abundantes frutos produce a partir de tales motivaciones, sobre todo en aquellos poetas de raíz epicúrea,¹⁰ que, como Horacio, lo cultivan con profundo conocimiento del tema y amplia gama de matices alrededor de él.

El presente trabajo propone el seguimiento de la presencia del vino en la obra de Horacio. En un primer plano de superficie se examinan las denominaciones del vino y las cualidades que el poeta le atribuye; en un segundo plano, más profundo, se analizan los diversos matices de significación que presenta el vino a lo largo del *corpus*; a continuación se confrontan estos matices con los que presentan aquellas composiciones específicamente dedicadas al vino. Las conclusiones, finalmente, tienden a aclarar los caracteres de la inserción del tema estudiado dentro de la gran línea temática de la lírica horaciana.¹¹

LOS NOMBRES DEL VINO

Horacio recurre a cuatro tipos de denominaciones:

1) Sustantivos comunes que designan al vino.

a) VINUM. Es la denominación más frecuente.¹²

"Nec regna *vini* sortiere talis..." (Od., I, 4, 17).

"Nunc *vino* pellite curas". (Od., I, 7, 31).

"*Vino* et lucernis..." (Od., I, 27, 5).

"Neque dulci / mala *vino* lavere..." (Od., III, 12, 1-2).

"Nam lactuca innatata acri / post *vinum* stomacho" (Sat., II, 4, 60).

"Panis ematur, holus, *vini* sextarius..." (Sat., I, 1, 74).

"*Vino* quinquenni..." (Sat., II, 8, 47).

⁹ Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, han encendido con vino muchas de sus páginas. Sus contemporáneos prosistas realistas mostraron terribles cuadros de los efectos de la embriaguez sobre la sociedad. Baste recordar a Zola, a Dostoiewsky, o a nuestros narradores de la década del 90, como Cambaceres, Ocantos, Podestá y otros. Un muestrario valioso de esta presencia del vino en las letras puede verse en el trabajo de Cristina Isabel del Rosso, "Temas horacianos: el vino" (Antología), publicado en *Filosofía, ciencia y arte en la cultura de Occidente*, Buenos Aires, Ediciones del Laberinto, 1983, pp. 104-117.

¹⁰ Empleo aquí el término "epicúreo" en su acepción corriente, vinculada con el cultivo de los placeres, sobre todo los del buen comer y beber y los de Venus.

¹¹ Opino que la lírica de Horacio tiene un punto temático convergente que es el Tiempo. Este aspecto de la poesía horaciana ha sido expuesto por mí en un trabajo próximo a publicarse en los *Anales de Filología Clásica* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y que se titula, precisamente, "El tiempo: punto de convergencia de la temática horaciana". El vino, según lo expuesto en dicho trabajo, es un elemento suavizante de la angustia que el incesante transcurrir del tiempo provoca en los seres humanos.

¹² Pongo atención sobre este uso del sustantivo que más concreta y directamente nombra al objeto en cuestión, sobre todo por tratarse, Horacio, de un poeta de carácter barroco. Obsérvese como contrapartida que el *tiempo*, eje de su temática según se ha señalado, que aparece manifiestamente en unas ochenta composiciones, es designado casi siempre por Horacio con términos indirectos (*dies, aetas, aevum, hora, annus, vita, hiems*) y muy rara vez con su nombre concreto (*tempus*).

Con preferencia, el poeta emplea este sustantivo en plural.

- "Vina liques..." (Od., I, 11, 6).
"Quis post *vina*..." (Od., I, 18, 5).
"Vina Syra reparata merce" (Od., I, 31, 12).
"Huc *vina* et unguenta..." (Od., II, 3, 13).
"Promere languidiora *vina*" (Od., III, 21, 8).
"Nardo *vina* merebere" (Od., IV, 12, 16).
"Et horna dulci *vina* promens dolio..." (Epod., II, 47).
"Tu *vina* Torquato move consule pressa meo" (Epod., XIII, 6).
"Qui miscet faece Falerna / *vina*..." (Sat., II, 4, 55-56).
"Caecuba *vina* ferens..." (Sat., II, 8, 15).
"Nam *vina* nihil moror illius orae" (Epist., I, 15, 16).
"Libera *vina* referre" (Ad Pis., 85).

b) MERUM. Se trata, en rigor, de un adjetivo sustantivado que alude a una forma de beber el vino: puro, sin aditamentos.

- "Molli, Plance, *mero*..." (Od., I, 7, 19).
"Deprcme quadrimum (...) *merum*..." (Od., I, 9, 7-8).
"Immodicae *mero* / rixae..." (Od., I, 13, 11-12).
"Rixa super *mero* / debellata..." (Od., I, 18, 8-9).
"Bimi cum patera *meri*..." (Od., I, 19, 15).
"Et nimium *mero* / Hylaeum..." (Od., II, 12, 5-6).
"Et *mero* / tinguet pavementum..." (Od., II, 14, 26-27).
"Dulci digne *mero* non sine floribus" (Od., III, 13, 2).
"Cras Genium *mero* / curabis..." (Od., III, 17, 14-15).
"Saepe *mero* caluisse virtus" (Od., III, 21, 12).
"Nec certare iuvat *mero*..." (Od., IV, 1, 31).

En la misma línea semántica aparece el adjetivo sustantivado MULSUM —literalmente "suavizado, endulzado"— que alude al vino mezclado con miel.¹³

"Leni praecordia *mulso* / prolueris melius" (Sat., II, 4, 26-27).

2) Sustantivos comunes que designan al vino por sinécdoque.

a) LIQUOR¹⁴

"Quid orat, de patera novum / fundens *liquorem*?" (Od., I, 31, 2-3).

b) UVA.

"Fertili Baccho minimum Falernis
invidet *uvae*" (Od., II, 6, 19-20).
"Caecubum et prelo domitam Caleno
tu bibes *uvam*" (Od., I, 20, 9-10).

¹³ En griego moderno el nombre de *krasi* dado al vino no significa sino "mezcla, combinación".

¹⁴ Este término, que originariamente significa "líquido", ha pasado, en las lenguas neolatinas, a designar a una bebida alcohólica (castellano "licor", francés *liqueur*, italiano *liquore*).

c) VITIS.

"Mea nec Falernae / temperant vites..." (Od., I, 29, 10-11).
"Nec Falerna / vitis Achaemeniumque costum" (Od., III, 1, 43-44).

ch) MELLA.

"Aut pressa puris mella condit amphoris" (Epod., II, 15).

d) CADUS.

"Quo Chium pretio cadum / mercemur..." (Od., III, 19, 5-6).

3) Sustantivos propios que nombran a los más importantes vinos que consumían los romanos en tiempos de Horacio.

a) El FALERNO. Es el más famoso de los vinos itálicos, si bien no todos los testimonios lo dan como el mejor. Originario de Campania, toma su nombre del *ager Falernus*, ubicado entre el río Volturno y el monte Másico, lugar donde se cultivaba la vid con la que se elaboraba. Los Falernos forman una familia de vinos de distintos matices de sabor —dulce, seco, áspero— y de color —blanco y tinto—, cuyo *bouquet* se enriquecía con añejamientos de hasta veinte años.¹⁵ En el *corpus* horaciano es el que registra mayor frecuencia alusiva.

"Vultis severi me quoque sumere
partem Falerni?" (Od., I, 27, 9-10).
"Reclinatum bearis / interiore nota Falerni" (Od., II, 3, 7-8).
"Ardentis Falerni / pocula..." (Od., II, 11, 19-20).
"Ut Chio nota si commixta Falerni est" (Sat., I, 10, 24).
"Nisi Hymettia mella Falerno / ne biberis diluta" (Sat., II, 2, 15-16).
"Doctus eris vivam mixto mersare Falerno" (Sat., III, 4, 19).
"Aufidius forti miscebat mella Falerno" (Sat., II, 4, 24).
"Quem noras bibulum media de luce Falerni" (Epist., I, 14, 34).

b) El CÉCUBO. Rival de Falerno en calidad, se producía en la zona limítrofe del Lacio y Campania. Para Plinio es el mejor de los vinos itálicos.¹⁶ Registra también frecuentes alusiones en la obra de Horacio.

"Caecubum (...) tu bibes..." (Od., I, 20, 9-10).
"Antehace nefas depromere Caecubum" (Od., I, 37, 5).
"Absumet heres Caecuba dignior" (Od., II, 14, 25).
"Promae reconditum, / Lyde, strenua Caecubum..." (Od., III, 28, 2-3).
"Quando repostum Caecubum..." (Epod., IX, 1).
"Metire nobis Caecubum" (Epod., IX, 36).

¹⁵ Dice Plinio en *Historia naturalis*, XIV, 63: "Secunda nobilitas Falerno agro erat et ex eo maxime Faustiniانو; (...) Falernus ager a ponte Campano laeva petentibus Urbanum coloniam Sullanam nuper Capuae contributam incipit, Faustinianus circiter IIII milia passuum a vico Caedicii, qui vicus a Sinuessa VI M. passuum abest. Nec ulli nunc vino maior auctoritas; solo vinorum flamma accenditur. Tria eius genera: austerum, dulce, tenue. Quidam ita distinguunt, summis collibus Caucinum gigni, mediis Faustinianum imis falernum. Non omittendum autem nulli eorum quae celebrentur iucundum saporem uvae esse".

¹⁶ "Antea Caecubo erat generositas celeberrima in palustribus populetis sinu Amyntano, quod iam intercudit incuria coloni locique angusta, magis tamen fossa Neronis, quam a Baiano lacu Ostiam usque navigabilem inchoaverat". Plinio, H.N., XIV, 61.

c) **EL MASICO.** Era un buen vino, proveniente del monte homónimo de Campania, al que a veces los pocos conocedores confundían con el de Falerno. En menor grado que los anteriores, su mención por parte de Horacio es bastante frecuente.¹⁷

"Est qui nec veteris pocula *Massici*..." (Od., I, 1, 19).

"Quocumque lectum nomine *Massicum* / servas..." (Od., III, 21, 5).

"Oblivioso levía *Massico* / ciboria exple..." (Od., II, 7, 21-22).

ch) **EL SABINO y el ALBANO.** Estos son vinos de segunda calidad, con caracteres muy específicos de sabor.¹⁸ Su mención no es ya frecuente en Horacio.

"Vile potabis medicis *Sabinum* / cantharis..." (Od., I, 20, 1-2).

"Est mihi (...) plenus *Albani* cadus" (Od., IV, 11, 1-2).

"*Albanum*, *Maecenas*, sive *Falernum*..." (Sat., II, 8, 16).

d) **EL CHIO y el LESBIO.** Se trata de vinos griegos de excelente calidad. Sus nombres son genéricos y aluden a la región de origen de cada uno.¹⁹ El primero de ellos, sobre todo, aparece en varias citas horacianas.

"Ut *Chio* nota si commixta *Falerni* est" (Sat., I, 10, 24).

"Si positis intus *Chii* veterisque *Falerni*..." (Sat., II, 3, 115).

"Alcon *Chium* maris expers." (Sat., II, 8, 15).

"Hic innocentis pocula *Lesbii*..." (Od., I, 17, 21).

Frecuentemente los nombres de todos los vinos indicados aparecen como adjetivos y se da el caso del Sorrentino que sólo es mencionado como calificativo de *vinum*.²⁰

"*Falernis* (...) uvis" (Od., II, 6, 19-20).

"*Falerna* vitis..." (Od., III, I, 43-44).

"*Chium* (...) cadum..." (Od., III, 19, 5).

"Et *Chia* vina aut *Lesbia*" (Epod., IX, 34).

"*Massica* (...) vina..." (Sat., II, 4, 51).

"*Surrentina* (...) *Falerna* / vina..." (Sat., II, 4, 55).

"*Caecuba* vina ferentes..." (Sat., II, 8, 15).

4) Sustantivos propios que son distintas advocaciones de la deidad ctónica protectora de la vid.

a) **BACCHIUS.** Es uno de los nombres de Diónyosos o Bákkhos, dios que representa a la fuerza creadora y la energía de la naturaleza. Es el específico protector de la vitivinicultura.

"Nec *Laestrygonia Bacchus* in amphora
languescit..." (Od., III, 16, 34-35).

¹⁷ "Certant *Massica* atque a monte *Gauro Puteolos Baiasque* prospectantia". Plinio, H.N., XIV, 64.

¹⁸ "Ad tertiam palmam varie venere *Albana urbi vicina, paredulcia ac rara in austero*". Plinio, H.N., XIV, 64.

¹⁹ "In summa gloria post *Homericam illa, de quibus supra diximus, fuere Thasium Chium-que ex Chio quod Ariusium vocant. His addidit Lesbium Erasisirati maximi medici auctoritas, circiter CCCCL anno urbis Romae* (...) *Lesbium sponte naturae suae mare sapit*". Plinio, H.N., XIV, 73.

²⁰ "*Surrentina in vineis tantum nascentia, convalescentibus maxime probata propter tenuitatem salubritatemque*". Plinio, H.N., XIV, 64.

b) **LIBER**. El nombre de *Liber pater* corresponde a una antigua deidad itálica —equivalente a Diónyosos— a la que se la asocia con Ceres y con Líbera o Perséfone. Es un dios del vino y la vendimia y, en general, de todo producto vegetal o animal.²¹

"*Liber vota bonos ducit ad exitus*" (*Od.*, IV, 8, 34).
"Sed pressum Calibus ducere *Liberum*
si gestis"... (*Od.*, IV, 12, 14-15).
"Conditá cum verax aperit praecordia *Liber*" (*Sat.*, II, 4, 89).

c) **EUHIUS**. Es un sobrenombre de Baco —en griego *Eyíos*— derivado de la voz *evohe* —en griego *eoyí*—, grito característico de las Bacantes.

"Monet Sithoniis non levis *Euhius*" (*Od.*, I, 18, 9).
"Dissipat *Euhus* / curas edaces" (*Od.*, II, 11, 16-17).

ch) **LYAÆUS**. Es un epíteto de Baco —en griego *Lyaios*— que etimológicamente significa "liberador".²²

"Arcanum iocoso / consilium retegis *Lyaeo*" (*Od.*, III, 21, 15-16).
"Curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci *Lyaeo* solvere" (*Epod.*, IX, 37-38).

LAS CUALIDADES DEL VINO

Los adjetivos que Horacio aplica al vino, bajo sus distintas denominaciones, pueden agruparse en cuatro tipos:

1) Relativos al proceso de elaboración y añejamiento.

"*Pressum* (...) *Liberum*" (*Od.*, IV, 12, 14).
"*Pressa* (...) mella ..." (*Epod.*, II, 15).
"*Vina* (...) *pressa*..." (*Epod.*, XIII, 6).
"*Repostum* *Caecubum*..." (*Epod.*, IX, 1).
"*Novum* (...) liquorem..." (*Od.*, I, 31, 2-3).
"*Veteris* (...) *Massici*..." (*Od.*, I, 1, 19).
"*Veterisque* *Falerni*..." (*Sat.*, II, 3, 115).
"*Quadrimum* (...) *merum*..." (*Od.*, I, 9, 7-8).
"*Bimí* (...) *meri*..." (*Od.*, I, 19, 15).

2) Relativos a la calidad del vino.

"*Vile* (...) *Sabinum*..." (*Od.*, I, 20, 1).
"*Reconditum* (...) *Caecubum*..." (*Od.*, III, 28, 2-3).
"*Lectum* (...) *Massicum*..." (*Od.*, III, 21, 5).
"*Interiore nota* *Falerni* (*Od.*, III, 3, 8).²³

²¹ Las fiestas *Liberalia* se celebraban en honor de este dios a mediados de marzo, para pedir prosperidad y buenas cosechas, y en el otoño, para agradecer por el producto de la tierra. Del nombre de Liber provienen los términos *libare*, *libatio*.

²² La raíz "ly-" que aparece en *lyein* / *lysis*, alude a una liberación que apunta a las penas y los dolores.

²³ Si bien no es rigurosamente un adjetivo, la expresión vale como tal. *Nota* es la etiqueta que indica la fecha de elaboración del vino, con los nombres de los cónsules de ese año. *Interiore* señala que está al fondo de la bodega, ya porque se trata de un vino de varios años, ya porque se lo coloca allí para beberlo sólo en determinadas ocasiones.

3) Relativos a las características físicas del vino.

- "*Molli* (...) *mero*..." (Od., I, 7, 19).
"Non *levis* *Euhius* ..." (Od., I, 27, 9-10).²⁴
"Arden*tis* *Falerni*..." (Od., II, 11, 19).
"Dulci (...) *vino*..." (Od., III, 12, 1-2).
"Dulci (...) *mero*..." (Od., III, 13, 2).
"Et *horna dulci vina promens dolio*"²⁵ (Epd., II, 47).
"Dulci *Lyaeo*..." (Epd., IX, 38).
"Languid*ora* *vina*" (Od., III, 21, 8).
"Forti (...) *Falerno*" (Sat., II, 4, 24).
"Leni (...) *mulso*..." (Sat., II, 4, 26).
"Generosum et *lene* (sc. *vinum*) *requiro*" (Epist., I, 15, 18).
"Mixto (...) *Falerno*" (Sat., II, 4, 19).

4) Relativos a los efectos del vino sobre el bebedor.

- "Innocentis (...) *Lesbii*..." (Od., I, 17, 21).
"Modici (...) *Liberi*..." (Od., I, 18, 7).
"Inmodicae *mero / rixae*..." (Od., I, 13, 11-12).
"Oblivioso (...) *Massico*..." (Od., II, 7, 21).
"Iocoso (...) *Lyaeo*" (Od., III, 21, 15-16).
"Libera *vina*..." (Ad. *Pisones*, 85).
"Verax (...) *Liber*..." (Sat., I, 4, 89).

El relevamiento de nombres y cualidades del vino trazado en este primer plano de análisis muestra una tendencia que podría calificarse de "realista", por parte de Horacio, para la mención y la atribución cualitativa del vino. En efecto, en los ejemplos registrados, un ochenta por ciento de las denominaciones tiene carácter "real" (*vinum, merum*, las clases de vino) y el veinte por ciento restante, metafórico (las sinécdoques y los nombres míticos). Con respecto a las cualidades, un setenta por ciento apunta a caracteres concretos del vino (elaboración, añejamiento, calidad, cualidades físicas) y el treinta por ciento restante personifica en el vino al bebedor a través de efectos y actitudes que aquél le provoca.

EL VINO COMO NÚCLEO SIGNIFICATIVO

Conocimiento del vino

Horacio manifiesta un prolijo y sólido conocimiento de los distintos aspectos del vino, sus orígenes, elaboración, métodos de mejoramiento, y condiciones de acompañamiento para una buena comida. He aquí algunos ejemplos que ilustran sobre dicho conocimiento:

1) Lugares donde se produce un buen vino.

"Vina bibes iterum *Tauro diffusa palustres*
inter Minturnas Sinuessanumque Petrinum".

²⁴ Este adjetivo resulta ambiguo. Puede tratarse de otra acepción de *austerus* —según clasifica Plinio— o simplemente alude a un vino fuerte.

²⁵ El adjetivo *dulci* califica a *dolio*, pero se trata de una hipálage; el destinatario de la cualidad es el vino.

Los lugares aquí citados corresponden a las regiones de producción del Falerno, el Másico y el Cécubo. Ver notas 15, 16 y 17.

“(Nam vina nihil moror illius orae;
rure meo possum quidvis perferre patique:
ad mare cum veni, generosum et lene requiro,
quod curas abigat, quod cum spe divite manet
in venas animumque meum, quod verba ministret)” (*Epist.*, I, 15, 16-20)

Horacio se refiere aquí a los vinos de la región meridional —el tema de la epístola gira alrededor de un viaje que realizará, por razones de salud, a Velia o a Salerno— los que no tienen las positivas cualidades de aquellos que se producen en sus tierras (*meo rure*).

La actividad viñatera, vale la pena recordarlo, es una de las más nobles tareas que cumple el proverbial *homo beatus* que vive *procul negotiis*, según dice el poeta en el Épodo II.

“Ergo aut adulta vitium propagine
altas maritat populos” (vv. 9-10).
“Aut pressa puris mella condit amphoris” (v. 15).

2) Procedimientos para mejorar las condiciones del vino.

a) Exposición de las ánforas al aire libre para atenuar rudeza y exceso de aroma.

“Massica si caelo suppones vina sereno,
nocturna, siquid crassi est, tenuabitur aura,
et decedet odor nervis inimicus...” (*Sat.*, II, 4, 51-53).

b) Métodos de filtrado y clarificación.

“At illa integrum perdunt lino vitiata saporem.
Surrentina vafer qui miscet faece Falerna
vina, columbino limum bene colligit ovo,
quatenus ima petit volvens aliena vitellus” (*Sat.*, II, 4, 53-57).

c) Combinaciones de vinos y elementos modificadores de sabores y aromas.

“Vile potabis modicis Sabinum
cantharis, Graeca quod ipse testa
conditum levi (...)” (*Od.*, I, 20, 1-3).

El ánfora griega, impregnada del sabor de un vino superior, puede mejorar al humilde vino que se guarda en ella. El término *conditum* tiene un sentido más específico que el de “guardado”, “colocado”, se trata de un específico enriquecimiento del *bouquet* del vino a través de la miel y algunas especias.²⁶

²⁶ “Apud alios nardi etiam et malobathri selibris in musti congios duos additis, qualia nunc quoque fiunt pipere et melle addito, quae alii condita, alii piperata appellant”. Plinio, *H.N.*, XIV, 108.

El agregado de miel, para endulzar al Falerno, era frecuente. Así se obtenía el *mulsum* que, según la tradición medicinal, alejaba los males del intestino.

"Cum labor extuderit fastidia, siccus, inanis,
sperne cibum vilem, nisi Hymmetia mella Falerno
ne biberis diluta" (*Sat.*, II, 2, 14-16).

"Aufidius forti miscebat mella Falerno:
mendose, quoniam vacuis committere venis.
nil nisi lene decet; leni praecordia mulso
prolueris melius" (*Sat.*, II, 4, 24-27).

Este motivo de la combinación de vinos aparece como símil poético para realzar la delicadeza de una expresión en la Sátira décima del primer libro. Hablando de la mezcla de palabras griegas con las latinas, dice Horacio:

"At sermo lingua concinnus utraque
suavior, ut Chio nota si commixta Falerni est" ²⁷ (*Sat.*, I, 10, 23-24).

3) Relaciones entre el vino y las comidas.

a) Empleo del vino en la cocción de determinados manjares.

"Ne gallina malum responset dura palato,
doctus eris vivam mixto mersare Falerno:
hoc teneram faciet" (*Sat.*, II, 4, 18-20).

Junto a la citada virtud de ablandar las carnes duras, sobre todo aquellas demasiado frescas —según el contexto de la cita anterior—, tiene el vino la de enriquecer las densas salsas con que los romanos acompañaban las carnes. El refinamiento de Horacio llega a la sutileza de recomendar el empleo de vinos de Italia durante la cocción y de vinos griegos con posterioridad a ésta.

"His mixtum ius est: oleo quod prima Venafri
pressit cella, garo de sucis piscis Iiberi;
vino quinquenni, verum citra mare nato,
dum coquitur (cocto Chium sic convenit ut non
hoc magis ullum aliud), pipere albo, non sine aceto
quod Methymnaeam vitio mutaverit uvam" ²⁸ (*Sat.*, II, 8, 45-50).

b) El vino como acompañante de las comidas.

"Caecuba vina ferens, Alcon Chium maris experts.²⁹
Hic erus: "Albanum, Maecenas, sive Falernum
te magis adpositis delectat, habemus utrumque" (*Sat.*, II, 8, 15-17).

"post hunc quoque potus,
condita cum verax aperit praecordia Liber" (*Sat.*, I, 4, 88-89).

²⁷ El Quíos y el Falerno están tomados aquí como representantes ilustres de los mejores vinos griegos e itálicos respectivamente; de allí la fuerza del símil.

²⁸ Se alude aquí al vinagre obtenido a partir del vino de Metimma, que es una de las variantes locales del Lesbio.

²⁹ Una muestra de refinamiento frecuente en los buenos bebedores consistía en modificar el sabor del Quíos con un poco de agua de mar.

En ambos casos, el contexto describe a un grupo de amigos durante la comida. Si bien es distinto el motivo de la inserción de la escena en uno y otro poema, el ejemplo vale sólo por la mención del vino.

4) Conciencia del valor del vino como bien material.

“Premant Calena falce quibus dedit
fortuna vitem, dives ut aureis
mercator exsiccet culillis
vina Syra reparata merce” (*Od.*, I, 31, 9-13).

“Quamquam nec Calabrae mella ferunt apes
nec Laestrygonia Bacchus in amphora
languescit mihi nec pinguis Gallicis
Crescunt vellera pascuis,
importuna tamen pauperis abest” (*Od.*, III, 16, 33-37).

Alude el poeta a veces al precio del vino, sobre el cual no siempre está en ánimo de discutir.

“Quo Chium pretio cadum
mercemur (...) taces” (*Od.*, III, 19, 5-8).

“Me nec femina nec puer
iam nec spes animi credula mutui
nec certare iuvat mero
nec vincire novis tempora floribus” (*Od.*, IV, 1, 29-32).

RELACIÓN DE LOS HOMBRES CON EL VINO

De acuerdo con el concepto horaciano de *aurea mediocritas*,³⁰ la moderación debe ser el eje que marca la correcta relación entre el hombre y el vino. Horacio insiste en el carácter equilibrado que todo placer debe mostrar para que no se torne dañino. A través de un puñado de citas puede seguirse con detalle el pensamiento del poeta sobre el tema.

a) El vino forma parte de aquellas cosas que agradan a la naturaleza humana.

“Nescis quo valeat nummus? quem praebeat usum?
Panis ematur, holus, vini sextarius, adde
quis humana sibi doleat natura negatis” (*Sat.*, I, 1, 73-75).

b) Es un lícito goce que contribuye al *vivere beatus*,³¹ y se asocia con el sentimiento de bienestar y tranquilidad.

“Est qui nec veteris pocula Massici
nec partem solido demere de die
spernit” (*Od.*, I, 1, 19).

³⁰ La expresión *aurea mediocritas* —dorada med'anía— aparece en *Od.*, II, 10, 5. Con respecto al tratamiento del tópico, es importante la confrontación con *Sat.*, I, 1, y I, 2.

³¹ La vida campesina y la práctica del ocio fecundo, lejos de mundanales preocupaciones, se describe en el Épodo II, en el que se registra la expresión “*Beatus ille qui procul negotiis...*”, que da motivo a la que aquí se emplea.

"Dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
derprome quadrimum Sabina
o Thaliarche, merum diota" (*Od.*, I, 9, 5-8).

"Hic innocentis pocula Lesbii
duces sub umbra..." (*Od.*, I, 17, 21-22).

c) No es indecoroso beber; la bebida sana es elemento coherente con la vida sencilla.

"Simplici myrto nihil allabores
sedulus, curo: neque te ministrum
dedecet myrtus neque me sub arta
vite bibentem" (*Od.*, I, 38, 5-8).

ch) El vino está presente en los momentos de alegría y de descanso, y beneficia al hombre como una buena comida o una siesta en un *locus amoenus*.

"Seu maestus omni tempore vixeris
seu te in remoto gramine per dies
festos reclinatum bearis
interiore nota Falerni" (*Od.*, I, 3, 5-8).

"Quem tenues decuere togae mitidique capilli,
quem noras bibulum media de luce Falerni,
cena brevis iuvat et prope rivum somnus in herba,
nec lusisse pudet, sed non incidere ludum" (*Epist.*, I, 14, 32-36).

d) Quien no puede gozar del vino sin temor es dedicado.

"Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
mala vino lavere aut examinari
metuentis patruae verbera linguae" (*Od.*, III, 12, 1-3).

Las ideas apuntadas confluyen en un plano más profundo hacia el núcleo temático fundamental de la lírica horaciana: el tiempo. La imagen de la primavera como modelo de vida, y su irremediable camino hacia el invierno, imagen de muerte, está asociada a la conjunción vino-perfumes-flores, de la que se goza mientras no llega la muerte.³² Una de las composiciones más ricas del *corpus* horaciano, en este sentido, es la tercera Oda del libro segundo, una de cuyas estrofas sintetiza admirablemente las asociaciones antedichas:

"Huc vina et unguenta et ninium breves
flores amoenae ferre iube rosae,
dum res et aetas et sororum
fila trium patitur atra" (*Od.*, II, 3, 13-16).

Es importante señalar cómo Horacio alude también a la contrafigura de la moderación y ataca y critica a quienes, por desmesura en el beber, se dejan dominar por las pasiones o dan una imagen vergonzosa de sí mismos.³³

³² Véanse las dos Odas relativas a la primavera: I, 4 y IV, 7.

³³ El motivo de la moderación y la desmesura en el beber es de larga tradición literaria. En Homero (*Odisea*, XI, 293/4): "El dulce vino, que también a los otros daña, te trastorna, si lo tomas ávidamente y lo bebes con desmesura". En *Teognis*: "El vino que se bebe mesuradamente es algo bueno; si se lo toma con exceso, es cosa mala".

"Si positis intus Chii veterisque Falerni
mille cadis, nihil est, tercentum milibus, acre
potet acetum..." (Sat., II, 3, 115-117).

"Fis anus, et tamen / vis formosa videri
ludisque et bibis impudens" (Od., IV, 13, 2-4).

"Uror, seu tibi candidos
turparunt umeros inmodicae mero
rixae, sive puer furens
inpressit memorem dentem labris notam" (Od., I, 13, 10-13).

Este motivo de la inmoderación y la desmesura aparece también en las Odas I, 18 y I, 27, de las que se hace un análisis más detenido en este mismo artículo.

En la relación del hombre con el vino hay efectos positivos, más allá del simple goce de beber que éste puede provocar, los que, en conjunto, tienden al logro de la "ataraxia", estado ideal para el ser humano, según los epicúreos. Ellos son, sobre todo:

a) El alejamiento de las preocupaciones.³⁴

"O fortes peioraque passi
mecum saepe viri, nunc vino pellite curas;
cras ingens iterabimus aequor" (Od., I, 7, 30-32).

Obsérvese aquí también la relación vino-tiempo, en la oposición *nunc / cras*. El vino es tiempo de vida y ayuda a pasarla sin las penas que están implicadas en la muerte.

"Albus ut obscuro deterget nubila caelo
saepe Notus neque parturit imbres
perpetuo, sic tu sapiens finire memento
tristitiam vitaeque labores
molli, Plance, mero, seu te fulgentia signis
castra tenent seu densa tenebit
Tiburis umbra tui" (Od., I, 7, 17-21).

"Cur non...
Assyriaque nardo
potamus uncti? Dissipat Euhius
curas edaces. Quis puer ociosus
restinguet ardentis Falerni
pocula praetereunte lympha?" (Od., II, 11, 13-20).

En esta cita, perteneciente a una composición netamente epicúrea, vuelve a aparecer la conjunción vino-perfume, asociada a la de vino-vida, a través de la alusión al calor del Falerno.

³⁴ Es este el motivo más frecuente en el tratamiento literario del vino. Como antecedentes pueden citarse el fragmento de Alceo que sirve de epígrafe al presente trabajo, el fragmento 879-884 B de *Teognis* —"Bebiendo vino alejarás tus penosas preocupaciones; estarás mucho más liviano, protegido con tal coraza"— y el pasaje de *Las bacantes*, de Eurípides, vv. 381-385, que dice: "Haz cesar las preocupaciones cuando el espíritu del racimo circule en el banquete de los dioses, y en las fiestas la cratera abraza con el sueño a los hombres coronados de hiedra".

b) El alejamiento del dolor, del temor y de todo mal.

"Quod si dolentem nec Phrygius lapis
nec purpurarum sidere clarior
delenit usus nec Falerna
vitis Achaemeniumque costum..." (Od., III, 1, 41-44).

"Capaciores affer huc, puer, scyphos
et Chia vina aut Lesbia
vel, quod fluentem nauseam coerceat,
metire nobis Caecubum;
curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci Lyaeo solvere" (Epod., IX, 33-38).

"Illic omne malum vino cantuque levato,
deformis aegrimoniae dulcibus alloquiis" (Epod., XIII, 17-18).

En este último ejemplo, el canto se une al vino en la función de apaciguar los males.

Un interesante repertorio de las virtudes del vino que se manifiestan en sus efectos sobre el ser humano es el que Horacio desarrolla en el célebre elogio del vino de la Epístola quinta, libro primero:

"Quo mihi fortunam, si non conceditur uti?
Parcus ob heredis curam nimiumque severus
adsidet insano: potare et spargere flores
incipiam patiarque vel inconsultus haberi
Quid non ebrietas dissignat? Operta recludit,
spes iubet esse ratas, ad proelia trudit inertem,
sollicitis animis onus eximit, addocet artes.
Fecundi calices quem non fecere disertum?
Contracta quem non in paupertate solutum?" (Epist., I, 5, 12-20).

Cumple también el vino una serie de funciones sociales, en las que el hombre tiene un motivo valioso de goce, al compartirlo con otros hombres e incluso con los dioses, a través del ritual.

a) El vino como ofrenda religiosa.

"Quid dedicatum poscit Apollinem
vates? Quid orat de patera novum
funden liquorem?" (Od., I, 31, 1-3).

"Dum potes, aridum
compone lignum: cras Genium mero
curabis et porco bimensuri
cum famulis operum solutis" (Od., III, 17, 13-16).

"Hic vivum mihi caespitem, hic
verbenas, pueri, ponite turaque
bimi cum patera meri
mactata veniet lenior hostia" (Od., I, 19, 13-16).

Entre las frecuentes alusiones al empleo del vino en los sacrificios —tres de las cuales acaban de transcribirse— hay una que se vincula con la idea de la desmesura, y de cómo un mal empleo del vino en el ritual puede provocar

un aflojamiento en el ejercicio de la piedad para con los dioses y una deformación moral en quien realiza ese mal empleo:

“Postquam coepit agros extendere victor et urbes
latior amplecti murus vinoque diurno
placari Genius festis impune diebus,
accessit numerisque modisque licentia maior.
Indoctus quid enim saperet liberque laborum
rusticus urbano canfusus, turpis honesto?” (*Ad Pisones*, 208-213).

b) El vino como medio de celebración.

“Quando repostum Caecubum ad festas dapes,
victore laetus Caesare,
tecum sub alta (sic Iovi gratum) domo,
beate Maecenas, bibam...” (*Epod.*, IX, 1-4).

En este Épodo, Horacio celebra junto a Mecenas el triunfo de Octavio en Actium, y el vino y la música —*sonante mixtum tibiis carmen lyra* (v. 5)— son medios idóneos de celebración.

El vino, las flores, la hiedra y el sacrificio de un cordero son manifestaciones celebratorias del cumpleaños de Mecenas:

“Est mihi nonum superantis annum
plenus Albani cadus; est in horto,
Phylli, nectendis apium coronis;
est heredae vis (...) (*Od.*, IV, 11, 1-4).

En los festejos públicos de las “Neptunalia”:

“Festo quid potius die
Neptumi faciam? Prome reconditum,
Lyde, strenua Caecubum
munitaeque adhibe vim sapientiae” (*Od.*, III, 28, 1-4).

En el himno epinicio de la batalla de Actium, hermano del ya citado Épodo IX:

“Nunc est bibendum, nunc pede libero
pulsanda tellus, nunc Saliaribus
ornare pulvinar deorum
tempus erat dapibus, sodales.
Antehac nefas depromere Caecubum
cellis avitis (...) (*Od.*, I, 37, 1-6)

En el reencuentro con un amigo largamente alejado por la guerra y el exilio:

“Olivioso levia Massico
ciboria exple, funde capacibus
unguenta de conchis. Quis udo
deproperare apio coronas.
curatve myrto? Quem Venus arbitrum
dicet bibendi? Non ego sanius
bacchabor Edonis: recepto
dulce mihi fuerere est amicol (*Od.*, II, 7, 21-28).

Un último aspecto de la relación hombre-vino, que resulta fundamental en el caso de un poeta lírico, es el de la vinculación entre el vino y la creación literaria, tema que Horacio desarrolla en dos de sus Epístolas.

En una lista de agentes motivadores de la poesía lírica, incluye Horacio al vino, en su *Arte poética*:

"Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre" (*Ad Pisones*, 83-85).

Recordando la sentencia de Cratino, según la cual los bebedores de agua no pueden escribir buenos versos, Horacio pasa revista a aquellos poetas que aludieron elogiosamente al vino, como Homero o Ennio, y fustiga a quienes muestran un aspecto severo creyendo que con su actitud exterior están reflejando una sólida moralidad. Se burla de paso de sus serviles imitadores que se embriagan para estar a tono con cierta temática de su poesía.

"Prisco si credis, Maecenas docte, Cratino,
nulla placere diu nec vivere carmina possunt,
quae scribantur aquae potioribus. Ut male sanos
adscripsit Liber Satyris Faunisque poetas,
vina fere dulces oluerunt mane Camenae;
laudibus arguit vini vinosus Homerus;
Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
prosiluit dicenda. "Forum putealque Libonis
mandabo siccis, adimam cantare severis":
hoc simul edixi, non cessavere poetae
nocturno certare mero, putere diurno.
Quid? Siquis voltu torto ferus et pede nudo
exiguaeque togae simulet textore Catonem,
virtutemne repraesentet moresque Catonis?" (*Epist.*, I, 19, 1-14).

ODAS ENÓTICAS Y ODAS BÁQUICAS ³⁵

Un denso y prolijo resumen de las ideas de Horacio vinculadas con el vino puede extraerse de tres odas específicamente dedicadas al tema y otras dos referidas a Baco. El examen de tales composiciones completa y redondea la exposición del presente artículo.

ODA XVIII DEL LIBRO I. ³⁶

Esta composición, dirigida a Quintilio Varo, tiene una clara estructura en la que el repertorio temático se apoya sólidamente.

Los dos primeros versos

"Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem
circa mite solum Tiburis et moenia Catili;"

³⁵ Llamo "enótico" al poema en que el vino tiene carácter protagónico, y "báquico" a aquel en que el vino está representado por sus aspectos religiosos, míticos o rituales.

³⁶ Esta oda tiene ecos de una composición de Alceo. El fragmento 44 B del poeta de Mitilene dice: "Μέδεν ἄλλο φυτεύσεις δένδριον ἀμπέλοοι" (No plantarás ningún otro árbol antes que la vida).

encierran una alusión a dos fuentes de su inspiración poética —la literaria, a través de la evocación de Alceo, y la del paisaje cercano, a través de la mención del Tíbur— que se enlazan por medio de la vid, calificada aquí de *sacra*, sin duda por el valor ritual del vino.

Los versos 3 y 4

“sicis omnia nam dura deus proposuit neque
mordaces aliter diffugiunt sollicitudines”.

acentúan el carácter divino de la virtud ahuyentadora de preocupaciones que el vino posee.

Las interrogaciones retóricas de los versos 5 y 6

“Quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat?
Quis non te potius, Bacche paer, teque, decens Venus?”

cierran la primera parte de la oda, con un severo paralelismo entre dos elementos negativos (*militia / pauperies*) y dos elementos positivos (Baco / Venus, esto es, vino y amor); paralelismo que, acentuado por la interrogación, destaca la fuerza anuladora de los segundos elementos sobre los primeros.

La segunda parte, que comprende los versos 7 a 11, aborda el tema de la inmoderación en la bebida y sus efectos: la pérdida del equilibrio, que conduce a la pelea y a la falta de discernimiento entre el bien y el mal.

“Ac ne quis modici transiliat munera Liberi,
centaurea monet cum Lapithis rixa super mero
debellata, monet Sithoniis non levis Eulius,
cum fas atque nefas exiguo fine libidinum
discernunt avidi”.

La tercera y última parte es una plegaria a Baco, precedida de una invocación en la que se esconde una sutil referencia política.³⁷

“Non ego te, candide Bassareu,
invitum quatiā nec variis obsita frondibus
sub divum rapiam”.³⁸

La plegaria hace hincapié en la necesidad de apartar de sí todo exceso, para no caer en el egoísmo, la soberbia y la indiscreción. De este modo, el poeta hace propios y aplicables a su vida los conceptos sobre moderación vertidos en la segunda parte de la oda.

“Saeva tene cum Berecynthio
cornu tympana, quae subsequitur caecus amor sui
et tollens vacuum plus nimio gloria verticem
arcanique fides prodiga, perlucidior vitro”.

³⁷ Antonio había tomado en Oriente los atributos de Baco.

³⁸ El epíteto Bassareus proviene de la palabra griega *bassara* o *bassarís*, que designa la piel de zorro con que se cubrían las Bacantes.

Tanto en la invocación como en la plegaria, la presencia del vino se da con imágenes indirectas, relacionadas con el ritual dionisiaco: el verbo *quatiam*, que alude a una ceremonia báquica, y el Berecinto, monte de Frigia donde se celebraban los cultos de Cibeles, de características similares a los de Baco.

ODA XXVII DEL LIBRO I³⁹

También esta composición combina dos fuentes inspiradoras: una literaria, de Anacreonte (ver nota 39), y otra de experiencia inmediata, la reunión de un grupo de amigos que beben y conversan.

Tres secciones pueden distinguirse en ella, demarcadas por los destinatarios de la voz del poeta: el lector (estrofa 1), los convivas (estrofas 2 y 3) y uno de ellos en especial (estrofas 4 a 6).

La primera sección expone con claridad la idea de que el vino debe servir para acompañar una situación alegre y no para provocar sangrientas riñas.

‘Natis in usum laetitiae scyphis
pugnare Thracum est; tollite barbarum
morem verecundumque Bacchum
sanguineis prohibete rixis’.

La segunda sección comienza con un enunciado que reitera el concepto vertido en la primera: son incompatibles el vino y la espada. Esta afirmación sirve de nexo para incitar a los invitados a mantenerse en la posición tradicional del banquete, sobre los lechos.

“Vino et lucernis Medus acinaces
inmane quantum discrepat: impium
lenite clamorem, sodales,
et cubito remanete presso”.

Obsérvese el carácter de *impium* atribuido al sustantivo *clamorem* (se trata, sin duda, de un clamor de guerra) y la oposición que frente a este sustantivo producen los dos verbos que indican serenidad y reposo (*lenite* / *remanete*).

El poeta comparte ahora el vino con los invitados y pide que uno de ellos confíe sus cuitas a los otros.

“Vultis severi me quoque sumere
partem Falerni? Dicat Opuntiae
frater Megyllae, quo beatus
volnere, qua pereat sagitta”.

³⁹ El fragmento 43 D, de Anacreonte, tiene notables puntos de contacto con esta composición: “Vamos, pues, muchacho, tráenos ya el ánfora, para que la beba de un sorbo a la salud y vierte en las copas diez partes de agua y cinco de vino, de modo que, sin exceso, una vez más me agite con furor báquico (...). Entreguémonos entonces a la bebida escita, con vino, no con estrépito y palabras vanas, sino embriagándonos con bellos himnos”.

Reitera la invitación a la confidencia al hermano de Megylla, y envuelve estas palabras en una delicada referencia mitológica, con la que cierra el poema.

“Cessat voluntas? Non alia bibam
mercede. Quae te cumque domat Venus,
non erubescendis adurit
ignibus ingenuoque semper
amore peccas: quiquid habes, age,
depone tutis auribus... Al miser,
quanta laborabas Charybdi,
digne puer meliore flamma!
Quae saga, quis te solvere Thessalis
magus venenis, quis poterit deus?
Vix illigatum te triformi
Pegasus expediente Chimaera”.

ODA XXI DEL LIBRO III

Larga tradición literaria sustenta el tema de esta oda: en varios epigramas de la *Antología Griega* y en un importante fragmento de Baquílides aparece el ánfora receptora del vino como destinataria del canto del poeta.⁴⁰

Con el pretexto de beber, junto a su amigo Corvino Mesala, el vino guardado en dicha ánfora, Horacio enumera las virtudes y potencias de ese vino. Así el poema llega a ser un amplio muestrario de efectos positivos —si la moderación está presente— o negativos —si no lo está— que el vino provoca en los seres humanos. Ellos son:

a) Discusiones, bromas, amoríos, sueño.

“O nata mecum consule Manlio,
seu tu querellas sive geris iocos
seu rixam et insanos amores
seu facilem, pia testa, somnum” (vv. 1-4).

b) Alejamiento del dolor y las preocupaciones.

“Tu lene tormentum ingenio admoves
plerumque duro, tu sapientium
curas et arcanum iocoso
consilium retegis Lyaeo” (vv. 13-16).

c) Recuperación de la esperanza, de la fuerza, de la seguridad en sí mismo.

“Tu spem reducis mentibus anxiis
viresque et addis cornua pauperi,
post te neque iratos trementi
regum apices neque militum arma” (vv. 17-20).

⁴⁰ Se trata de los Epigramas n° 134, de Posidipo; n° 135, anónimo; n° 229, de Marco Argentario; n° 246, del mismo autor y n° 248, de Argentario. En cuanto al fragmento de Baquílides, es el que dice: “Es dulce circunstancia levantar el espíritu con el calor de las copas. Que la esperanza de Afrodita alimente los pensamientos enriquecidos con los dones dionisiacos. (El vino) quita completamente las penas a los hombres, libera las murallas de las ciudades, enseña a todos a ejercer autoridad. ¡Casas adornadas con oro, márfil y mármoles! A través del mar iluminado, las naves traen de Egipto la mayor riqueza. Así palpita el corazón de aquel que bebe” (Fr. 16, Jebb).

Enmarcan esta enumeración otros conceptos importantes referidos al vino, al margen de sus virtudes o cualidades:

a) Un buen vino se bebe en una buena ocasión.

*"Quocumque lectum nomine Massicum
servas, moveri digna bono die,
descende, Corvino iubente
promere languidiora vina" (vv. 5-8).*

b) La sed de sabiduría no es incompatible con la del vino; aun el hombre más austero puede sentirse positivamente estimulado por él.

*"Non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus, te negleget horridus;
narratur et prisci Catonis
saepe mero caluisse virtus" (vv. 9-12).*

c) El vino y el amor son bienes efímeros que deben gozarse antes de que el tiempo los diluya.

*"Te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum solvere Gratiae
vivaeque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus" (vv. 21-24).*

Con respecto a las odas báquicas, no agregan ellas demasiado a lo ya expuesto, pero merecen una consideración, aunque breve, en los límites de este trabajo, por tratarse de composiciones muy elaboradas, casi de ejercicios literarios —imitaciones de antiguos ditirambos— en las que el vino se manifiesta a través de la figura de su dios, a la vez protector e inspirador del poeta.

Horacio despliega aquí un conocimiento prolijo de la mitología griega, y lo maneja con un fin estético que sale airoso de las presiones que, tanto del lado de la erudición como de la referencia a lo inmediato, podrían malograrlo.

ODA XIX DEL LIBRO II

En esta composición aparece el dios Baco con una serie de caracteres que bien pueden asociarse con los que el poeta ha otorgado al vino en otras.

a) Aporta alegría.

*"Euhoe, recenti mans trepidat metu
plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur (...)" (vv. 5-7).*

b) Tiene fuerza creadora.

*"Fas pervicaces est mihi Thyiadas
vini que fontem, lactis et uberes
cantare rivos atque truncis
lapsa cavis iterare mella" (vv. 9-12).*

c) Acompaña al juego, a la risa, a la danza.

"...Choreis aptior et iocis
ludique dictus (...)" (vv. 25-26).

ch) Es capaz de encender una lucha titánica.

"Tu flectis amnes, tu mare barbarum,
tu separatis uvidus in iugis
nodo coercens viperino
Bistonidum sine fraude crines;
tu, cum parentis regna per arduum
cohors Gigantum scanderet impia,
Rhoetum retorsisti leonis
unguibus horribilique mala" (vv. 17-24).

d) Concilia en él la paz y la guerra.

"...Non sat idoneus
pugnae ferebaris; sed idem
pacis eras mediusque belli" (vv. 26-28).

e) Puede modificar una conducta violenta y atenuarla.

"Te vidit insons Cerberus aureo
cornu decorum, leniter atterens
caudam et recedentis trilingui
ore pedes tetigitque crura (vv. 29-32).

En opinión de Fraenkel, Horacio manifiesta en esta oda una experiencia teofánica. El ha conocido a Diónyos, a ninfas, sátiros, héroes y animales míticos, a través de una extensa tradición literaria; y no ha tenido más que cerrar los ojos para verlos, y para admirar en Baco el poder que de él emana. Se percibe en el poema cómo las visiones de una vieja religión, renovadas en el entusiasmo de un poeta, adquieren fresca vitalidad.⁴¹

Otros comentaristas, en cambio,⁴² ven en esta oda un mero artificio de estilo que le permite al poeta abordar con firmeza un juego de ataques. En efecto, al decirse protegido por un dios que da alegría (a sus amigos) y a la vez furiosa locura (a sus enemigos), Horacio les recuerda a sus detractores que su talento tiene afiladas armas contra ellos y que antes de ser el poeta de las *Odas*, lo fue de los *Épodos* y de las *Sátiras*.⁴³

ODA XXV DEL LIBRO III

Para Fraenkel⁴⁴ esta oda y la anterior describen la participación de Horacio en un ritual dionisiaco, aquélla, en el pasado, y ésta en el presente. Am-

⁴¹ E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford Clarendon Press, 1959, pp. 199-201 y 257 ss.

⁴² PLEISIS y LEJAY en la edición de Horace, *Oeuvres*, París, Hachette, 1955; F. VILLENEUVE en la edición de Horace, *Odes et Epodes*, París, Les Belles Lettres, 1946, pp. 83/84 y 137.

⁴³ Recuérdese que la línea temática de los *Épodos* y las *Sátiras* es agresivamente crítica.

⁴⁴ Véase nota 41.

bas —aun con el enriquecimiento literario aportado por las *Bacantes* de Eurípides y por otras obras griegas— manifiestan las emociones surgidas de la presencia del dios. La pintura del entusiasmo báquico que Horacio recibió de los viejos poetas se transforma aquí en una perfecta pintura del entusiasmo de un artista en acto de creación.

Hay dos momentos en que la presencia del vino se hace más notable: en la introducción y en el final.

“Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? Quae nemora aut quos agor in specus
velox mente nova? Quibus
antris egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?” (vv. 1-6).

La expresión *tui plenum* es la clave de este exordio. ¿Necesita el poeta embriagarse para cantar la gloria de Augusto? ¿En qué medida? Y la respuesta nos hace caer en un barroco juego conceptual: o porque es tarea difícil y el vino —Baco a través de él— puede brindarle su ayuda, o porque sólo ebrio —aquí la carga satírica resulta bastante pesada— sería capaz de hacerlo.

En el final hay una alusión a un “dulce peligro”, en la que tal vez se esconda la idea de la desmesura en la que tan fácilmente puede caerse, a causa del placer que el vino lleva consigo.

“Nil parvum aut humili modo
nil mortale loquar. Dulce periculum est,
o Lenaeae, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino” (vv. 17-20).

CONCLUSIÓN

La larga lista de ejemplos extraídos del *corpus* horaciano —y otros tantos que han quedado en el camino— muestra una particular predilección del poeta por el vino, ya como núcleo temático, ya como alusión significativa, ya como mero recurso enunciativo. El amplio espectro en que se abre el tratamiento poético del vino por parte de Horacio, lo convierte en una gran metáfora, casi en un símbolo, de la vida humana.

El vino abarca lo efímero (por su condición hedónica) y lo intemporal (por su vinculación con la divinidad); lo lícitamente placentero (en su moderada degustación) y lo desagradable (en su desmesura); lo dulce y amable (en su presencia) y lo doloroso (en su ausencia). Las condiciones en que el valor del vino se torna más alto y positivo son aquellas que tienden al logro de una existencia capaz de superar la angustia, el dolor y la desesperanza que su finita temporalidad le impone.

ALFREDO EDUARDO FRASCHINI
Universidad de Buenos Aires

90
e
93

(2)

TRES CLAVES DE SOLEDAD EN ANTONIO MACHADO

*A la benevolencia del doctor Francisco Nóvoa,
en su 80 aniversario*

El tema de la soledad recorre toda la poesía de Antonio Machado, pero se va modulando de distinta manera según las actitudes poéticas del creador. Por tal motivo, tomaremos tres poemas pertenecientes respectivamente a los tres libros de poesía del autor que, a su vez, marcan a nuestro juicio tres etapas distintas de su actividad creadora. Los textos son el poema VII de *Soledades, galerías y otros poemas*; el poema XXX de la serie "Proverbios y cantares", de *Campos de Castilla* y el soneto IV de "Los sueños dialogados", de *Nuevas Canciones*.¹

El poema VII apareció originariamente en la revista modernista *Helios*, luego en la primera edición de *Soledades*, de 1903, y pervivió en la versión de *Soledades, galerías y otros poemas*, de 1907. El poema describe el peregrinaje espiritual y sentimental del poeta solitario por el íntimo patio de la infancia. Lo contemplado se fusiona con el yo lírico del poeta en una emotiva recordación que se manifiesta en el tono lírico de la canción.² El peregrinaje se inicia con un particular impresionista:

...El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta,
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...

La impronta constante es la vinculación en el espacio de la infancia, del limonero y el agua como signos del tiempo. El verbo "suspender" en presente indica la actitud sostenida en la proyección del fruto. El modo de reflejarse alude al sueño que rescata, recrea y recompone la realidad. "Encanto" y "oro" aluden simultáneamente, en símbolo disémico, a frescura y magia en el primer caso y a color e inalterabilidad en el segundo.

El poeta nos sitúa en la circunstancia temporal del momento de la contemplación y justifica el uso denotativo de la palabra "casi" refiriéndola a la fecha ("...tibia tarde de marzo / que el hálito de abril cercano lleva..."). El poeta en su actitud de búsqueda, hoy como ayer está solo, está hoy en el patio de ayer y persiste el silencio en torno a su actitud de buceo interior. El objeto de la búsqueda es indefinido ("*una*", "*alguna*", "*algún*", "*algún*"). Luego lo buscado se define como lo inasible, lo inapresable, lo deseable ("ilusión", "recuerdo", "vagar de túnica ligera"). En el pasado se busca la pureza, la frescura: "ilusión cándida", "fragancias vírgenes". Evoca y recrea el clima afectivo mediante imágenes olfativas: "...el buen perfume de la hierba buena / y de

¹ Citamos por ANTONIO MACHADO, *Obras. Poesía y Prosa*. Edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, 1973, 4ª edición, pp. 67, 218, 306, respectivamente.

² W. KAYSER, "Actitudes y formas de lo lírico" (en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 445-460).

la buena albahaca / que tenía mi madre en sus macetas...". El aroma está relacionado con la ternura y la bondad de su madre desplazada al carácter de las hierbas que siguen sahumando el ámbito del patio como recordación de lo que hoy está ausente ("... ese aroma de ausencia..."). El aroma despierta inteligencia y corazón pero divide al poeta en una expectativa dicotómica: esperanza y desesperanza ("...que dice al alma luminosa: nunca, / y al corazón: espera."). En ellas se resumirán las alternativas de su latido vital de solitario.

Mediante un desdoblamiento interior el poeta dialoga hoy con la fuente de ayer, recordándole un gesto habitual en lenguaje familiar y coloquial ("...Que tú me viste hundir..."). A través del mismo recuerda y reclama el derecho y la necesidad de recoger los frutos del fondo de la fuente. Hoy también tiene la necesidad de apresar el tiempo y detenerlo, como la fuente encantada, para que no fluya hacia la muerte. La palabra "casi", en el estribillo final, no alude ya a la proximidad del esplendor de la primavera, sino a la circunstancia espiritual del alma del poeta para quien ya no hay la misma cantidad de expectativas de futura vitalidad.

Hay un recorrido en soledad por un espacio interior del hoy en el que se refleja un espacio de ayer, cerrado, apresador de aromas de ausencia y de primaveras no plenas. La clave de la soledad en este poema refleja una constante en este primer libro de Machado y también de la primera etapa de su obra. Es una reflexión por vía introspectiva de la conciencia de su ser en el tiempo, de su ser en soledad, de su ser para la muerte. La postura reflexiva destinada a la dilucidación de su ser íntimo, de su propio pasado y de su situación existencial, se manifiesta en el tono de la canción en el que, como indica Kayser: "...no hay ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo (el yo y el ello); aquí es todo interioridad. La manifestación lírica es la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. A este lenguaje lo llamamos lenguaje de la canción".³

Esta canción se mueve en el ritmo de la expresión de lo anhelado y de búsqueda serena, entre esperanza y desesperanza, por los caminos del alma.

En su segundo libro, *Campos de Castilla*, Machado sale a la visión del paisaje exterior. En 1904 Unamuno publica en *Almas de jóvenes*, una carta que le envió Machado en la que le dice: "...Yo, al menos, sería un ingrato si no reconociera que a usted debo el haber saltado la tapia de mi corral o de mi huerto".⁴ En este libro Machado coincide con la visión regeneracionista del '98 y se encuentra con la propuesta común de aprehender el paisaje de España, de leer la intrahistoria y de buscar en el hombre al otro y en España a lo otro.

En la serie "Proverbios y cantares", el poeta amalgama la tradición proverbial con la visión del folklore, del saber del pueblo. En el poema XXX de esta serie de *Campos de Castilla* dice:

El que espera desespera,
dice la voz popular.
¡Qué verdad tan verdadera!
La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés. (218)

³ W. KAYSER, ob. cit., p. 446.

⁴ MIGUEL DE UNAMUNO, *Almas de jóvenes*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944, p. 22.

Es el único poema de esta serie que se configura como una "solear", una de las especies más representativas del cante hondo. Inicia el poema con un refrán popular que condensa la actitud angustiada del hombre ante su expectativa final. Al igual que el poema VII analizado anteriormente aparece la dicotomía entre esperanza y desesperanza, sólo que aquí esta experiencia no se reduce a la conciencia individual sino que se condensa la experiencia de los hombres todos en el refrán que acuña y retransmite un saber sentido por muchos. El poeta lo transcribe y corrobora que lo dicen otros, como queriendo subrayar ese común denominador de la experiencia humana. Pero lo modula de manera personal, aireando el refrán y recontextuándolo en el marco de su dolorosa vivencia de soledad. El tercer verso adquiere andadura comprobatoria, un poco celebrante y en tono exclamativo. Pero el cuarto verso retoma el tono grave que condensó la experiencia popular para indicar, a través de una definición tautológica, un sentimiento irreversible ante el conflicto de esperar sin saber nada acerca de nuestro fin. Como en el poema VII el ánimo fluctúa entre la esperanza y la desesperanza, pero en este caso más cerca del punto final del camino, por lo tanto adquiere un tono más grave que no es ya el de la canción sino el del refrán que se combina con el proverbio ("la verdad es lo que es"), para adquirir el tono sentencioso que inaugura en la visión machadiana el camino a los apócrifos y a su vez incorpora, por esta vía, la inquietud filosófica y el saber del pueblo, para seguir interrogándose por el destino de soledad que todavía no entiende. La actitud lírica del autor, en este caso, se aproxima a lo que Kayser considera una actitud épica dentro de lo lírico: "...el yo está frente a un «ello», frente a un «ente», lo capta y lo expresa..."⁵

El "ello" en este caso está objetivado en el refrán que manifiesta una experiencia colectiva, en la que se incluye el poeta, pero que está manejada a mayor distancia, en la que no se funden los elementos en la pura interioridad, sino que se busca la manifestación comprobatoria de una verdad filosófica enunciada en forma sentenciosa.

Nuevas canciones es un libro que, como indica José María Valverde, está escrito: "...ya con el alma vuelta a una contemplación última..."⁶

Analizaremos el soneto IV de "Los sueños dialogados":

¡Oh soledad, mi sola compañía,
oh musa del portento que el vocablo
diste a mi voz que nunca te pedía!
Responde a mi pregunta: ¿Con quién hablo?

Ausente de ruidosa mascarada,
divierto mi tristeza sin amigo,
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo.

Hoy pienso: este que soy será quien sea;
no es ya mi grave enigma este semblante
que en el íntimo espejo se recrea

sino el misterio de tu voz amante.
Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante (p. 306).

⁵ W. KAYSER, ob. cit., p. 446.

⁶ J. MA. VALVERDE, "Introducción" a *Nuevas Canciones* y *De un cancionero apócrifo*, Madrid, Clásicos Castalia, 1971, p. 40.

En "Los sueños dialogados", como indicáramos en un trabajo anterior,⁷ Machado traza el periplo poético y espiritual de su obra anterior. En el soneto IV, después de rechazar en III un amor que lo reclama tardíamente, según la circunstancia espiritual que vive el poeta y al que le dice que ahora marcha hacia la mar", dialoga con la soledad, que asimila a la muerte, apostrofándola. Esta actitud coincide, dentro de la clasificación de Kayser con la forma dramática de lo lírico: "...aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un «tú»".⁸ La dramatización es evidente en la configuración de la imagen de la muerte y en la forma dialogada, el tono es apelativo con una temperatura de urgencia que llega al patetismo estoico. Machado fusiona en la muerte y el misterio acerca de ella, la objetivación de su constante y profunda soledad. Por eso insta a la misma a revelársele aunque el precio sea la muerte. El conocimiento de su fin es el único motivo de su desvelo. No le importa ya saber quién es (en *Soledades, Galerías y otros poemas*, esta preocupación es constante: "...más cuéntame, fuente de lengua encantada, / cuéntame mi alegre leyenda olvidada... [VI]; " Oh dime, noche amiga, amada vieja, / ... dime, si sabes, vieja amada, dime / si son más las lágrimas que vierto!..." [XXXVII]; "...Pregunté a la tarde de abril que moría: / ¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?... [XLIII]; "¿Qué fue de aquél mi corazón sonoro?... [XCI]; "...¿Y ha de morir contigo el mundo mágico..." [LXXVIII]; etcétera); sino saber qué es la muerte: "...no es ya mi grave enigma este semblante / que en el íntimo espejo se recrea, / sino el misterio de tu voz amante".

El poeta consigna que la conciencia de la soledad alimentó constantemente su voz. Para dialogar con ella y desentrañar su misterio se apartó del mundo. Recogió la experiencia de la angustia que provoca la soledad en los otros para terminar enfrentándose cara a cara con ese fantasma que rondó por su vida.

La voz lírica de Antonio Machado vivió en constante y paradójica compañía de la soledad en asedio de la verdad del alma que, en su primera etapa se sitúa en el espacio de su huerto y en el tiempo de su interioridad, en la segunda en el espacio de Castilla y en la voz experimentada del hombre común cuyo mensaje condensa en un "ello" en el que busca una verdad objetiva y valedera y una respuesta filosófica universal al problema de la otredad, y en la tercera etapa, que a nuestro juicio se corresponde con su tercero y último libro de poemas, lo objetivo se transforma en un "tú" al que apela y apostrofa para descifrar un misterio.

Las actitudes y las formas líricas pasan de la canción a la épica y a la dramática, tres variantes por las que se expresa, con una voz universal, toda la dimensión de la soledad humana y todas las posibilidades de consustanciarse con ella para reclamarle una respuesta que lo rescate de su desesperanzada circunstancia temporal.

TERESA IRIS GIOVACCHINI
 Universidad Católica Argentina
 Consejo Nacional de Investigaciones
 Científicas y Técnicas

⁷ T. I. GIOVACCHINI. "«Los sueños dialogados» de A. MACHADO" (en *Comunicaciones de Literatura Española*, Buenos Aires, Fac. de Fil. y Letras U.C.A., 1979, n° 5, pp. 3-5).

⁸ W. KAYSER, ob. cit., p. 446.

LA LUZ DEL ALBA EN LA CANCIÓN MEDIEVAL¹

El tema literario de la luz del alba aparece con connotaciones diversas en las canciones medievales y renacentistas de las líricas española y francesa. Ligado al símbolo universal de la luz, que en su fiel retorno cotidiano manifiesta el triunfo del día sobre la noche, de la aurora sobre la tiniebla, este tema adquiere desde sus orígenes románicos modalidades precisas que pueden reunirse genéricamente en dos grupos.

El primero de ellos está formado por las canciones llamadas *alba*. Las *albas* desarrollan siempre la misma situación: los enamorados se encuentran durante la noche, y la llegada del día pone fin a su amoroso diálogo: el mundo de ensueño y de dicha, donde la única luz es el amor mismo, se retira, inexorablemente derrotado por la crueldad de la luz diurna. Así, en sus líneas esenciales, el tema parece haber sido universal. Hay albas chinas del siglo VI antes de Cristo; hay una muy célebre de Meleagro:

Oh, alba, ¿por qué, cruel para los amantes, viniste tan temprano
a mi lecho? ¡Ojalá pudieras volver sobre tus pasos rápidamente,
y convertirte en noche!²

De la Edad Media se conserva una notable alba bilingüe, con estrofas en latín y un estribillo en provenzal, que data del siglo X.



Phe - bi cla - ro non - dum or - to iu - ba - re,



fert au - ro - ra lu - men ter - ris te - nu - e:



spi - cu - la - tor pi - gris cla - mat: "Sur - gi - tel"

¹ La palabra *cancción* está empleada en sentido amplio: "texto poético «puesto en música» (monofonía o polifonía) y destinado al canto".

² Cfr. PETER DRONKE, *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. 215 y ss.



L'al - ba par' u - met mar,



a - tra sol, po - y pas.



A bi - gil, mi - ra clar te - ne - bras!

<i>En incautos</i>	<i>hostium insidie</i>
<i>torpentesque</i>	<i>gliscunt intercipere</i>
<i>quos suadet</i>	<i>preco clamans surgere.</i>

*L'alba par' umet mar,
atra sol, poy pas'.
A bigil mira clar tenebras!*

Traducción: Cuando el claro rayo de Febo aun no ha surgido, la Aurora lleva a la tierra su tenue luz. El vigía grita a los soñolientos: "¡Levantaos!"

El alba atavía al húmedo mar, arrastra al sol y se va. ¡Ay, centinela, mira cómo se iluminan las tinieblas!

Las acechanzas de sus enemigos se ciernen para sorprender a los incautos y a los soñolientos, a quienes el vigía exhorta a levantarse.

El alba atavía al húmedo mar, arrastra al sol y se va. ¡Ay centinela, mira cómo se iluminan las tinieblas!³

Las diferencias de lengua y estilo entre estrofas y estribillo están poderosamente realizadas por el ritmo y la forma melódica.

Pero esta *alba* no es un canto de enamorados. Más bien parece un canto de centinelas que vigilan en la noche al enemigo. Esta interpretación militar es más convincente aun cuando se sabe que abundaban los himnos litúrgicos, inspirados en Prudencio, en los que se exhorta a los fieles a dejar el lecho a

³ DRONKE, ob. cit., pp. 217 y ss., y 302. El estribillo sería popular, y más antiguo que los versos latinos.

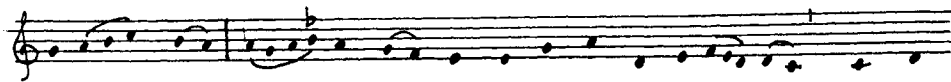
la llegada del día, pues los demonios nocturnos tratan de atacar a los hombres en los momentos inciertos de la aurora.⁴

En el siglo XII, los poetas y músicos occitanos llamados trovadores, retoman y funden los géneros anteriores. Claramente erótica, como es lógico entre los inventores del "amor cortés", el *alba* trovadoresca aparece perfectamente formada. Consiste esencialmente en un diálogo entre el amante que está secretamente en las habitaciones de su amiga, y el amigo que vigila, encargado de avisar el momento en que el alba se acerca.

He aquí un *alba* de Giraut de Borneil, donde cada estrofa termina con el mismo estribillo: la palabra *alba*, repetida con obsesionante insistencia. El texto erótico y hasta desenfadado contrasta con la frase del comienzo (ardiente invocación a Dios) y la melodía, que conserva una gravedad religiosa y hace pensar en las más bellas melodías gregorianas. Se expresarían así, quizás, las remotas relaciones del género con la música litúrgica.



Reis glo-ri-os, ve--rais lums e clar--tatz. Deus po-de-ros, Sen--her si



a vos... platz, al... men com-panh si-atz fi-zels a-iu--da..., qu'eu no



lo vi... pos... la nochs... fo ven-gu---da, et a-des se-ra... l'al----- ba

...
*Bel companho, en chantan vos apel,
 no dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel
 que vai queren lo jorn per lo boschatge,
 et ai paor que'l gilos vos assatge.*

Et ades sera l'alba

...
*Bel dous companh, tan sui en ric sojorn
 qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
 car la gensor que anc nasques de maire
 tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire
 lo fol gilos ni l'alba.⁵*

⁴ Cfr. el himno *Ales diei nuntius*, de Prudencio:

*Auferte, clamat, lectulos,
 aegro sopore desides;
 castique, recti ac sobrii,
 vigilate, jam sum proximus.*

Para los orígenes litúrgicos del *alba*, cfr. YOLE M. RUGGERI SCUDERI, "Per le origini dell' *alba*". En: *Cultura Neolatina*, año III, fasc. II, III, 1943, pp. 191-202.

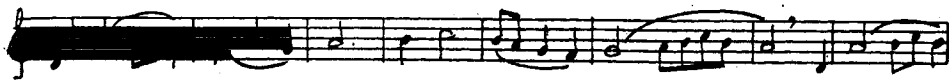
⁵ París, Bibl. Nat. Ms. fr. 22543, fo. 8v.

Traducción: Rey glorioso, verdadera luz y claridad, Dios poderoso, Señor; si os place, protegéd a mi compañero, pues no lo vi desde que vino la noche, y pronto será el alba...

Hermoso compañero, os llamo cantando. No durmáis más, que oigo cantar el pájaro que va buscando el día por el bosque, y temo que algún celoso os asalte, y pronto será el alba...

[Y el amante contesta] Dulce compañero, estoy en tan buena compañía, que no quisiera que hubiera más alba ni día, pues la más bella que jamás nació tengo y abrazo, y por eso no me importan el loco celoso, ni el alba.

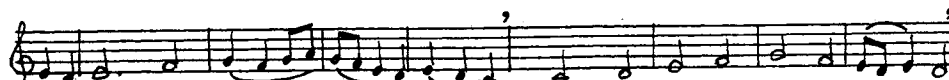
Esta canción fue celeberrima. Sólo algunos años después de su composición era ya bien conocida en Castilla. El rey Alfonso el Sabio la revistió de carácter religioso en una de las *Cantigas* de Loor de Santa María. El alba ya no es aquí la separadora de los amantes, sino la Virgen misma, que nos trajo la Luz: nuestro Señor. El diseño melódico sigue con bastante fidelidad la línea del *alba* de Borneil, y el texto conserva el mismo estribillo: la palabra *alba*.



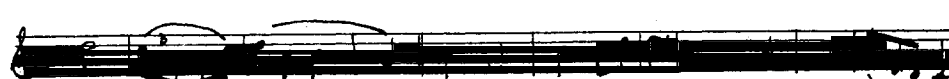
Vir-gen..., Ma-dre gro-ri o-sa..... de Deus....



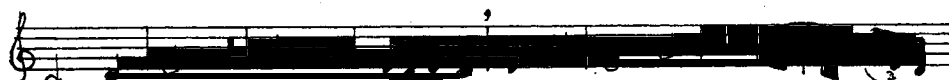
fi-lla et es-po-sa..... san-ta..., no-



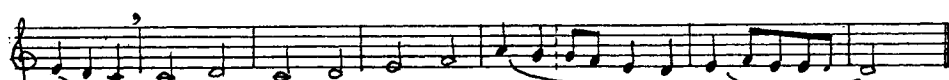
...bre, pre-ci-o-sa..., ¿quen te lo-ar sa-be-ri-a



ou po-di-a.....? Ca Deus que... é lum-a et di-a.....



se-gund' a nos-sa na-tu-ra non vi-ra-mos sa-fi-gu-



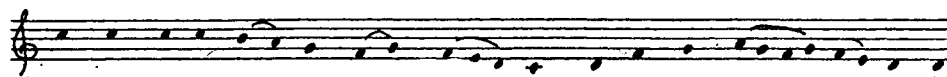
ra.... se non por ti, que fust' al-va.....

Traducción: Virgen Madre gloriosa, de Dios hija y esposa, santa, noble, preciosa, ¿quién sabe o puede alabarte? Pues de Dios, que es luz y día para nuestra raza, sólo vemos el Rostro por ti, que eres alba.⁶

Y he aquí otro ejemplo, francés esta vez, del siglo XIII, del *alba* dialogada entre el vigía y el amante.



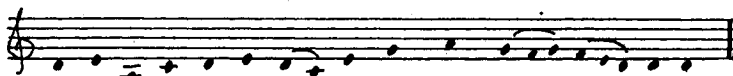
Gai-te de la tor, Gar-dez... en... tor Les murs, se Deus vos voi----e



Cor sont a se - jor... Da me et... sei---gnor, Et la - rron vont... en... proi - e



Hu et hu et hu et hul... Je l'ai... ve-ü La jus... soz la... cou--droit - e.



Hu et hu et hu et hul... A bien pres l'o---cir---roi - e.

...
*Nè sont pas plusor
 li robeor
 ni acun que je voie,
 qui gist en la flor,
 soz coverror,
 cui nomer n'oseroie.
 Hu et hu et hu et hul
 Qu'il soit teü,
 compainz, a ceste voie.
 Hu et hu et hu et hul
 Bien ai seü
 que nous en aurons joiel!⁷*
 ...

Traducción: ¡Centinela de la torre! Mira los muros a tu alrededor, y que Dios te vea. Pues damas y caballeros están descansando, y el ladrón busca su presa.

¡Hu y hu y hu y hul! Allí lo vi, bajo los avellanos.
 ¡Hu y hu y hu y hul! Por poco lo mataría.

[El amante responde] No son muchos los ladrones, ni veo a nadie. Y aquí pace entre flores, bajo cobertor, alguien que no me atrevo a nombrar.

¡Hu y hu y hu y hul! Silencio, compañero, por este camino.
 ¡Hu y hu y hu y hul! Bien supe que lo gozaremos.

⁶ Transcripción en HIGINIO ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona, Diputación provincial, Biblioteca Central, 1943, vol. 2. Cantiga nº 340, p. 371.

⁷ París, Bibl. Nat. Ms. fr. 20050, fo. 83. Jeanroy y Bédier descubrieron la forma dialogada de esta canción.

El tema evoluciona rápidamente en los siglos siguientes. El recuerdo primitivo del vigía se pierde, y se gana en concisión y belleza. El diálogo seguirá siendo una de las características del género, sin embargo, pero se desarrollará entre los amantes mismos, o bien entre el amante y un pájaro anunciador del día. Y a veces el enamorado se resiste a ver la realidad y atribuye el resplandor creciente a la luz de la luna, como Romeo en *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, o lo atribuye a la irradiante belleza del amor vivido, como en esta *alba* francesa del siglo XIII, llena de impúdico candor:

*Entre moi et mon ami
en un bois qu'est les Betune,
alames jouant mardi
toute la nuit a la lune,
tant qu'il ajourna
et que l'aloue chanta
qui dit: "Amis, alons ent."
Et il respont doucement:
"Il n'est mie jours,
saverouse au cors gent;
si m'aït amours,
l'alouette nous ment."*

*Adonc se trait près de mí,
et je ne fut pas enfrune;
bien trois fois me baisa il,
ainsi fis je lui plus d'une.
Qu'ainz ne m'enota.
Adonc vousissions nous la
que celle nuit durast cent,
mais que plus n'alast disant:
"Il n'est mie jours,
saverouse au cors gent;
si m'aït amours,
l'alouette nous ment." 8*

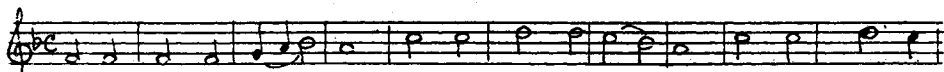
Traducción: Mi amigo y yo fuimos a jugar a un bosque cerca de Betune, toda la noche del martes, bajo la luna. Y amaneció, y cantó la alondra, diciendo: "Amigos, partid". Y él respondió dulcemente: "No es de día, galana de cuerpo gentil. Por mi amor, la alondra nos miente".

Y entonces se acercó a mí, y yo no me resistí. Me besó más de tres veces, y yo lo besé más de una, y esto no me molestó. Y hubiéramos deseado que esa noche durase ciento, y que no se dijera ya: "No es de día, galana de cuerpo gentil. Por mi amor, la alondra nos miente".

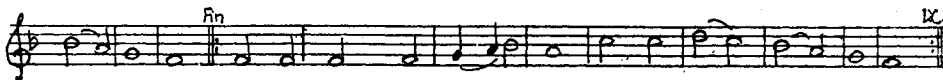
Las canciones españolas, con su tan característica concisión, restringen aun los elementos del género, pero manteniendo el clima esencial. Ya no es el vigía armado, ni la lírica alondra quienes anuncian el día, sino, más realista y prosaicamente, el gallo, que se convierte así en un personaje de primera magnitud literaria.⁹ He aquí un cantar que fue popularísimo en los siglos XV y XVI, y cuyas huellas encontraremos hasta nuestros días.

⁸ DRONKE, ob. cit., pp. 233 y ss.

⁹ Vimos aparecer el gallo en el himno de Prudencio ya citado. También aparece en



Ya can - tan los ga - - - llos, buen a - - - mor y ve - - - te. Ca - ta que a - - -
An - tes mo - ri - rí - - - a que de a - quí me fue - - - se aun - que ama - - -



ma - - - ne - ce. Que can - ten los ga - - - llos, yo ¿có - mo... me - i - rí - a,
ne - - - cie - se. si ten - go en los bra - zos la que más... que - - - rí - a?

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.

Que canten los gallos,
yo, ¿cómo me iría
si tengo en los brazos
la que más quería?
Antes moriría
que de aquí me fuese,
aunque amaneciese.

¿Piensas, mi señor,
que so yo contenta?
Dios sabe el dolor
que se me acrecienta,
pues la tal afrenta
a mí se me ofrece.
Vete, que amanece.
Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.¹⁰

otros himnos de Laudes. Por ejemplo, el atribuido a San Ambrosio, *Aeterne rerum conditor*, dice en su quinta estrofa:

*Surgamos ergo strenue:
Gallus iacentes, excitat,
et somnolentos increpat,
gallus negantes arguit.*

Y en la sexta:

Gallo canente, spes redit...

El gallo, ave solar por excelencia, adorna tradicionalmente los campanarios de las iglesias cristianas pues es símbolo de vigilancia, y, anunciador del día que sucede a la noche, se convirtió en un emblema del Cristo en la simbología románica. Cfr. MARIE MADELEINE DAVY, *Essai sur la symbolique romane*. Paris, Flammarion, 1955, p. 162; y el artículo "Coq" en: OLIVIER BEIGBEDER, *Lexique des symboles*. Colección *Zodiaque*, La Pierre qui Vire, 1969.

¹⁰ *Cancionero de Palacio*, nº 155. Transcripción de HIGENIO ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes católicos*. Polifonía profana, vol. 1. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1947.

Es la melodía cantada por el tenor, que es evidentemente la voz *prius facta* de la composición a cuatro voces de Vilches. Esta misma melodía, aparentemente de tono popular, acompaña un villancico de Fray Ambrosio Montesino (*Cancionero*, Toledo, 1508). Cfr. FRANCISCO ASENJO BARBIERI, *Cancionero musical español de los siglos xv y xvi*. Buenos Aires, Schapire, 1945, nota al presente villancico, p. 217.

En Aragón se canta hasta hoy esta canción recogida por mí:



Can - ta el ga - llo, canta-el ga - - - llo, canta-el ga-llo - y - a - ma - ne - - - ce
La ni - ña que amo - res tie - - - ne, tar - de o nun-ca se - a - dor - me - - - ce

Rosalía de Castro, en *Cantares gallegos*, glosa la copla popular:

Cantan os galos pra o día:
érguete, meu ben, e vaite.
—¿Cómo me hei de ir, queridiña,
cómo me hei de ir e deixarte?

En la Argentina, las reminiscencias conservadas son múltiples:

Ya cantaron los gallos,
ya viene el día,
cada cual a su casa
y yo a la mía.

Ya cantaron los gallos,
ya viene el día,
es la hora de darnos
la despedida.¹¹

A veces, los cantores criollos apostrofán al pobre gallo que ha venido tan poco oportunamente a interrumpir los amores:

Ve si tú, gallo, supieras
lo que cuesta un buen querer,
no cantarías tan apriesa
a la hora de amanecer.

Pero el gallo se defiende con sabiduría:

¿Para qué de mí se quejan
los que se precian de amar
si es de mi naturaleza
el madrugar y el cantar? ¹²

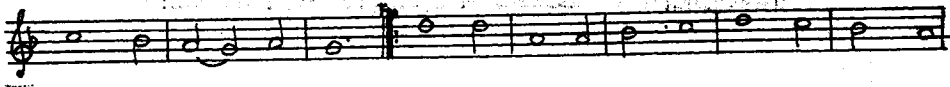
En el siglo xv francés, un alba tardía mantiene aún el diálogo característico entre los amantes:



Trop pen - ser me font a - mours, dor - mir ne puis Sy je ne voy mes - a
Vous viendrez a la fe - nes - tr'à la mi - nuyt: Quant mon pè - re dor-mi-

¹¹ JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires, 1926.

¹² JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1937, pp. 133 y 276.



mours tou-tes... les nuytz. Com-ment par-le-ray je à vous fin franc cuer
ra j'ou-vri--- ray l'uys. Vous y par-le-rez assés mon a - mi



doux
doux

*Trop penser me font amours,
dormir ne puis
si je ne voy mes amours
toutes les nuytz*

*"Comment parleray-je a vous,
fin franc cuer doux?"
"Vous y parlerez assés,
mon amy doux:
vous viendrez a la fenestre
a la minuyt;
quant mon père dormira
f'ouvrtray l'uys."*

Trop penser me font amours...

*Le gallant n'oblia pas
ce qu'on luy dist,
de venir a la fenestre
a la minuyt;
la fille ne dormoit pas,
tantoust l'oyst
toute nue en sa chemise
el luy ouvrît.*

Trop penser me font amours...

*"Mon amy, la nuit s'en va
et le jour vient:
despartir de noz amours
il nous convient;
baisons nous, acollons nous,
mon amy gent,
comme font vrays amoureux
secretement."*

Trop penser me font amours... 13

Traducción: Amores me hacen pensar demasiado; no puedo dormir si no veo a mi amor todas las noches.

¹³ Paris. Bibl. Nat. Ms. fr. 12744. Transcripción de Auguste Gevaert, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1875, nº 30, p. 17.

“¿Cómo podré hablarte, corazón fino, franco y dulce?” “Me hablaréis, dulce amigo: venid a mi ventana a medianoche; cuando mi padre duerma, abriré el postigo.”

El galán no olvidó lo que le dijeron de venir a la ventana a medianoche. La niña no dormía: apenas lo oyó, desnuda en su camisa, le abrió.

“Amigo, la noche se va y viene el día. Debemos separarnos de nuestros amores. Besémonos y abracémonos, amigo gentil; como lo hacen los verdaderos amantes, secretamente.”

El segundo grupo de canciones al que hicimos referencia trata el tema del alba de manera diferente: la luz del día no es ya signo de separación, sino, por lo contrario, signo de encuentro de los enamorados después de una larga noche de insomnio y de espera. El alba se convierte entonces en fuente de alegría y de plenitud. Una vez más, los estudiosos han detectado este nuevo aspecto del alba en oraciones e himnos latinos cantados en los oficios de *Laudes*. En ellos, el sol aparece como símbolo de Cristo¹⁴ (a quien se llama a veces Sol de Justicia), y su aparición indica el perpetuo triunfo de la Luz sobre las Tinieblas, de la Gracia sobre el Pecado. Con este mismo sentido se sigue cantando hasta hoy la llegada del alba, como en esta canción navideña:

¿Dónde vas, aurora?
¿Dónde vas, estrella,
que del sol anuncia
la luz clara y bella,
la luz clara y bella,
con el nacimiento
del Hijo de Dios?¹⁵

Y Lope de Vega retoma un cantar ya tradicional en su época, cuando escribe en *El Cardenal de Belén* (acto III, Ac., IV, p. 182a):

Alegraos, pastores,
ya viene el albore.
Tened alegría
que ya viene el día.

Sin embargo, la connotación amorosa es también de antigua data. Las muchachas andaluzas del siglo XII cantaban ya en una breve *jarcha*:

*Non dormireyo, mamma,
a rayo de mañana.
Bon Abu-l-Qasim,
la feche de matrana.*

Traducción: No dormiré, madre, al rayar la mañana. Buen Abu-l-Qasim, cara de aurora.¹⁶

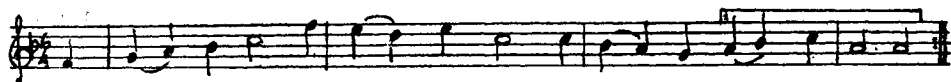
¹⁴ Un solo ejemplo: el himno *Splendor paternae gloriae* de San Ambrosio. La segunda estrofa dice:

*Verusque sol illabere
micans nitore perpeti...*

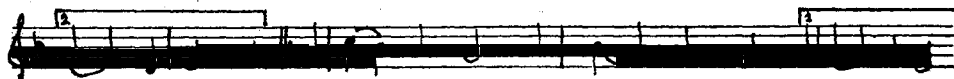
¹⁵ *Cancionero musical de la provincia de Madrid*. Vol. 1, p. 31. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Barcelona, Madrid, Instituto Español de Musicología, 1957.

¹⁶ Cf. MARCIT FRENK ALATORRE, *Lírica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra, 1978, p. 3.

Un gran porcentaje de canciones de troveros franceses del siglo XIII, calca-
das sobre los modelos trovadorescos del siglo anterior, comienzan con las
palabras *Huy main*, es decir, "hoy a la mañana" o bien *Main me levai*, es decir,
"a la mañana me levanté". Y el resto de la canción nos relata las dulzuras del
encuentro, realizado en general en el marco idílico de un jardín o un vergel,
junto a la fuente, mientras el ruiseñor entona su mejor canto. Es ésta la atmós-
fera sugerida por la canción de mayo del trovero Moniot de Arras. La melodía
fue justamente célebre por su extraordinaria fineza y frescura.



Ce fut... en mai, au douz... tens gai que la... se-sons... est be-le
Main me... le-vai, jo-er... m'al - lai lez d'u--- ne



fon----te-nel--le. En un... vergier clos d'es---glan - tier oi... u-ne
la vi... dan-cer un che-----va - tier



vi - el - - le

et u - ne de -- moi - sel - - le.

*Ce fut en mai
au douz tens gai
que la secons est belle,
main me levai,
joer m'allai
lez d'une fontenelle.*

*En un vergier
clos d'esglantier
oi une vielle,
la vi dancier
un chevalier
et une demoiselle.*

*Cors orent gent
et avenant,
et molt tres bien dançoient,
en acolant
et en baisant
molt bel se deduisoient.*

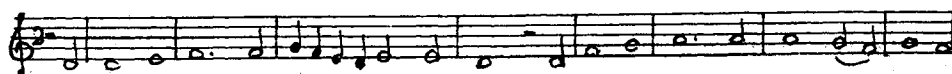
*En un destor
au chief du tor
dot et dot s'en aloient,
de sor la flor
le gieu d'amor
a lor plaisir faisoient.¹⁷*

¹⁷ Transcripción de Friedrich Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*. Halle, 1932, p. 208.

Traducción: Fue en mayo, en el dulce tiempo alegre, cuando todo es hermoso. Al amanecer me levanté y a gozar me fui, junto a la fuentequilla. En un vergel cercado de rosales oí una viola y vi danzar a un caballero y una damisela.

De cuerpo gentil y agradable, muy bien danzaban. Se besaban y abrazaban, y deliciosamente pasaban el tiempo. Por un recodo, cerca de la torre, mano en mano se alejaban. Y bajo la flor, jugaban cuanto querían el juego del amor.

Dos siglos más tarde, en el xv, volvemos a encontrar la misma atmósfera paradisíaca unida a la llegada del día. Esta vez, el encuentro de los enamorados está apenas sugerido, pero da razón y sentido a la canción entera. La melodía es típica del siglo xv por las cadencias bien marcadas que subrayan cada verso, cadencias que a veces aparecen provistas de un giro melódico ornamentado.



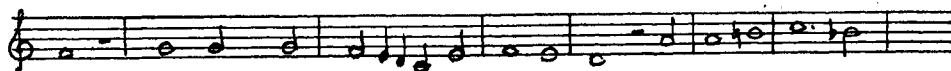
La der-niè-re nui-tée..... d'ap-vril en u-ne cham-bre m'y dor--may-e



sy doul-ce-ment m'y re-pou-say---- e En ac-ten-dant le moys..... de may



qui n'es-toit guè-res loing..... de moy Il me vint ung sou-ve---ne-



ment d'al-ler veoir m'a----mye par a-mour. Je m'y le-vay a-



per-----te-ment pour al-ler veoir..... s'il es-toit jour.

*Est-il jour? si m'aïst Dieux, ouy;
Adonc je me mys en la voye
pour aller veoir sy trouveroye
la tresgracieuse au cueur gay
.....*

*J'ouy chanter ung si doux chant
qu'il n'est homme si près de mort,
si l'escoutoit, bien je m'en vant,
qui n'y pransist moult grant confort.*

*C'estoynt les oysillons du bots,
le doux rousigneul et la troye,
qui demenoyent si très grant joye
qu'avis me fut en bonne foy
que paradis fust près de moy.*¹⁸

Traducción: La última noche de abril dormía yo en mi habitación y dulcemente descansaba, esperando el mes de mayo que tan cerca de mí estaba.

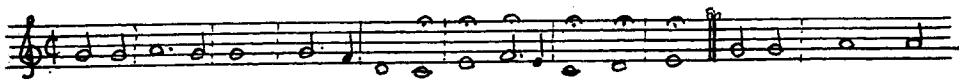
Me vino de pronto el recuerdo de la amiga que amo. Me levanté rápidamente para ver si ya era de día.

¿Era de día? Por Dios, sí. Entonces me puse en camino para encontrar a la tan graciosa de corazón alegre.

Oí cantar un canto tan dulce que ni siquiera un hombre cercano a la muerte, al escucharlo, dejaría de sentir un gran consuelo.

Eran los pájaros del bosque, el dulce ruiseñor y el tordo que tan gran gozo desplegaban. Y así creí que el Paraíso estaba junto a mí.

Más sugerente aún es ésta de fines del siglo xv, en la que se advierten, a través de la estructura paralelística, la influencia de la lírica gallega y sus canciones de amigo, puestas en boca femenina y ya tradicionales en el siglo xii:



Al al - ba ve - nid, buen a-mi-go, al al ba ve - nid. A - mi - go-el que
ve - ni - d al al



yo más que - rí - a
ba..... del - dí - a

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo el que yo más quería,
venid al alba del día.

Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

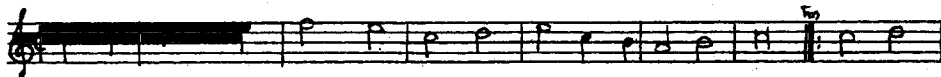
Venid a la luz del día,
non trayays compañía.

Venid a la luz del alba,
non trayays gran compañía.¹⁹

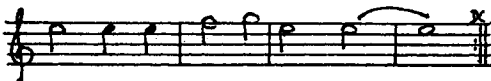
¹⁸ París. Bibl. Nat. Ms. fr. 12744. Transcripción de Gevaert, ob. cit. n° 70, p. 39.

¹⁹ *Cancionero de Palacio*, n° 7. Transcripción de Anglés, ob. cit. Es la voz superior de una composición a tres.

Otras veces, no es la mujer la que llama, sino el enamorado, como en esta canción popular desde el siglo xv, de la que damos la versión más antigua, del *Cancionero de Palacio*.²⁰



Des - - - cien - de - al va - lle, ni - ña, non e - ra de dí - a. Ni - ña
Que an dan por los cen - te - nos, des - cien -



de ru - bios ca - - - - be - llos,
de a los cor - - - - de - ros

Desciende al valle, niña,
non era de día.

Niña de rubios cabellos,
desciende a los corderos
que andan por los centenos,
non era de día.

¿Y quién no se emociona ante la magia encantatoria que Lope de Vega despliega en *La locura por la honra*?

¿Cuándo saliredes, alba,
alba galana,
cuándo salideres, alba?

Alba más bella que el sol,
alba galana,
alba de las dos estrellas,
linda serrana,
¿cuándo verán mis ojos
luces tan claras? ²¹

²⁰ *Cancionero de Palacio*, nº 206. Transcripción de Anglés, ob. cit. Es la voz del tenor, voz *prius facta* y de origen popular. Sesenta años después, Juan Vázquez la retoma en la voz superior de su villancico, *Descendid al valle, la niña* (*Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*, Sevilla, 1560, nº11), cuyo texto dice:

Descendid al valle, la niña,
que ya es venido el día.

Descendid, niña de amor
que ya es venido el albor.
Veréis a vuestro amador
que en veros se alegraría.

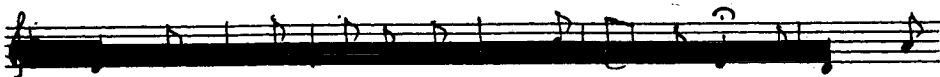
El estribillo fue muy difundido. Aparece en las *Obras* de Jorge de Montemayor (1554), en el *Cancionero de Galanes* y otras fuentes.

²¹ *La locura por la honra*, Acad., nueva serie, t. 7, p. 300 a. (acto II).

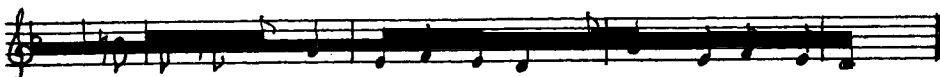
Sin embargo, las cosas no son siempre tan deliciosas. ¡Cuántas veces la niña o el amante se levantan al alba, y bajan al jardín, y oyen al ruiseñor... pero nadie responde a sus llamados! Y deben contentarse con hablar al ruiseñor como a un confidente. Pues el ruiseñor, que canta durante la noche, conoce los males y artimañas del amor, y es un cómplice innato, cuando no un maestro experimentado. Con este carácter aparece en esta canción folklórica de los Alpes franceses, descendiente de otras muy semejantes del siglo XVI:



Ros - si - gno - let... des bois, Ros - si - gno - let sau - va - - ge, Ap -



prends - moi ton lan - ga - ge, ap - prends - moi à... par - ler, ap - prends - moi



la ma - niè - re com - ment il faut ai - mer, com - ment il faut ai - mer.

*Comment il faut aimer,
je m'en vas te le dire:
faut embrasser les filles,
les caresser souvent,
en leur disant: La belle,
je serai ton amant.²²*

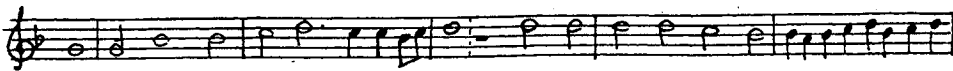
Traducción: Ruiseñorcito del bosque, ruiseñorcito silvestre, enséñame tu lenguaje, enséñame a hablar, enséñame cómo hay que amar.

—¿Cómo hay que amar? Ya te lo digo: hay que abrazar a las muchachas y acariciarlas mucho, diciéndoles: ¡Bella, yo seré tu amante!

Otras veces, el ruiseñor se convierte en mensajero. A él se le encomiendan los secretos y pedidos para el amigo lejano. Así lo dice esta levísima canción del siglo XV francés, mezcla de francés y de occitano.

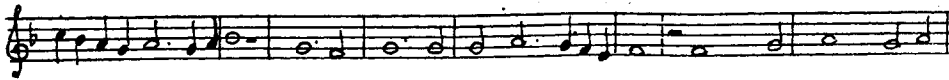


La din - de - rin - di - ne, la din - de - rin - - di - ne, la din - de - - rin - - - - din.



M'y le - vay par un ma - - - - - tin, plus ma - tin que ne sou - loy - - - - -

²² Lanza del Vasto, *Chansonnier populaire*. París, Seuil, 1947.



-----e. M'en en - tray en no jar ----- din, pour cueillir la gi-



rou ---- fla - de, la din - de - rin - din.

*Rencontray le rousignou
qui estoit dessoubz l'ombrade.*

*Rousignou, beau rousignou,
va moy faire ung messatge.*

*Au plus gentil compaignon
qui soit en toute l'armade.*

*Porte pourpoint de veloux
et la chausse d'escarlade.²³*

Traducción: La dinderindine, la dinderindine, la dinderindin. Me levanté una mañana, más temprano que de costumbre. Entré en un jardín para recoger el alhelí. Encontré al ruiseñor que cantaba bajo la sombra. —Ruiseñor, hermoso ruiseñor, ve a llevarme este mensaje al más gentil compañero de toda la armada. Lleva jubón de terciopelo y calzas de escarlata.

Un canto popular del siglo xv resuena en *La Celestina*, en labios de Melibea:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores,
cómo espero acá asentada.²⁴

¿Y quién no ve la influencia del tema en esta canción leonesa, del folklore español actual? La versión ha sido recogida por mí:



Ba ja la - ni - ña - al huer ---- to, co - ge - las flo ---- res. Can - ta - ban en la



ra --- ma los rui - se - ño ---- res.

²³ París, Bibl. Nat. Ms. fr. 12744. Transcripción de Gevaert, ob. cit. n° 104, p. 57. Se conserva otra versión de este texto, con otra música, en el *Cancionero de Palacio*, n° 357, transcripción de Anglés, ob. cit. El primer verso dice *Dindirindin, dirindin, dirindaña*, y el texto es mezcla, en este caso, de francés, italiano, castellano y occitano.

²⁴ *La Celestina*, acto XIX.

Ay, madre, el pajarillo,
al rayar el alba,
tristemente suspira
de rama en rama.

Pajarillo que cantas
al alborada,
guía a mi pastorcillo
por las montañas.

O también en la tan argentina:

Palomita blanca, vidualitá
pecho colorado,
llévale un suspiro, vidualitá,
a mi bien amado.

Que la sobria delicadeza de estas canciones haya abierto en nosotros ese espacio de calma y de espera que hace posible la aparición del alba interior. Y que, como dice al apóstol San Pedro, "el lucero de la mañana se levante en nuestros corazones".²⁵

CLARA CORTAZAR DE GOETTMANN.
Universidad Nacional de La Plata
Universidad del Salvador

²⁵ 2 Pedro, 1, 20.

ALCESTES DESCIEDE AL HADES

Alcestes, al parecer, es una de las más antiguas tragedias que se conservan de Eurípides. La tetralogía que integraba ganó la segunda mención durante el arcontado de Glaucino, en el año -430. Por su temática, según algunas referencias, se remonta al año -440, en el que se produjo un acercamiento de Tebas hacia Atenas.

Dentro de la tetralogía que formaban *Las cretenses*, *Alcmeón en Psófida* y *Télefo* ocupaba el cuarto lugar reservado para el drama satírico. Sin embargo, *Alcestes* por su contenido no es un drama satírico ni una tragedia. La obra alcanza por momentos el nivel trágico; en otros éste alterna con lo cómico, como en el debate que sostiene Admeto con su padre Feres ante el cadáver de Alcestes. Con todo, Eurípides selecciona con mesura el material burlesco y no quita la gravedad propia de la tragedia. Por eso *Alcestes* puede considerarse una tragicomedia.

La acción en sí es muy simple pero no exenta de incidentes dramáticos. El dios Apolo tiene a su cargo el prólogo. Zeus ha fulminado a Asclepio, el hijo de Apolo, quien se venga de mata a los Cíclopes. Zeus le impone como castigo apacentar los bueyes de Admeto, señor de Tesalia e hijo de Feres.

Allí, en la ciudad de Feres, vive Admeto, rico señor, hospitalario, que goza del favor de los dioses, aunque ha cometido el pecado de olvidar que debía rendir tributo a la diosa Artemisa en el día de su boda. Condenado a morir, es salvado de Thánatos por Apolo, pero las Moiras le exigen un reemplazante. En la búsqueda infructuosa, nadie, ni siquiera sus ancianos padres, están dispuestos al sacrificio. Sólo su esposa Alcestes acepta la propuesta.

Al comenzar la obra Alcestes expira en los brazos de Admeto, que entonces comprende su destino y gana humanidad, redimido y purificado por el dolor. Ha perdido a su abnegada esposa, modelo de amor maternal, ama de su hogar, bondadosa hasta con los esclavos.

En su casa, el hijo de Feres levanta a su esposa Alcestes en los brazos. Es el día en que debe abandonar la vida (vv. 19-20). La sacerdotisa de los difuntos, Thánatos, va a llevarla a la morada de Hades pues está vigilando el día en que Alcestes debe morir. Va a llevarla a la morada de los muertos llamada *Háides*, *Aídes*, *Aídos oikos*, *Aidōneús*, al Hades, *es ets Háidou oíkon*, para que viva *en Háidou, pár Háidei*.

La muerte (Thánatos) discute con Apolo, al que recrimina por haber impedido el deceso de Admeto (v. 29 y ss.). Cometió un delito al confiscar y abolir las honras de los difuntos (*tímās enérōn*). Insiste en que llevará a Alcestes a la morada de los muertos (*hoi kátō, hoi énerthe*), a los infiernos, debajo de la tierra (*nerteran hupō khthóna*, v. 47). Apolo vaticina a la Muerte que llegará a la morada de Feres un hombre enviado por Euristeo, el rey de

Micenas, a buscar a Tracia un carro de cuatro caballos. Será recibido como huésped de Admeto y le arrabatará la mujer a la Muerte (vv. 65-70).¹

Thánatos afirma que la mujer de Admeto descenderá a las moradas de Hades y está dispuesta a iniciar, con la espada, el sacrificio de la cabellera (vv. 73-76). Este sacrificio señalaba el duelo. Por lo demás, ya se cortara un bucle, ya se rasurara la cabeza, se trataba de un rito expiatorio al que se sumaban cánticos y libaciones, para purificarse de un muerto (Paus. VIII, 34, 2; Sóf. *El. 90*; Eur. *If. en Táur. 50*).

En la casa hay silencio. No se sabe si Alcestes vive o ha muerto. No se escuchan lamentos ni batir de manos ni siquiera un quejido que indiquen que todo se ha consumado. Tampoco se ven, junto a las puertas, los servidores que, si estuviera muerta, no callarían (vv. 86-90). Delante de las puertas no hay agua lustral ni se ven cabelleras cortadas en señal de duelo; no golpean sus manos las mujeres jóvenes (vv. 98-104).

La ley de Solón prohibía los gritos de las mujeres. Los trenos de la época histórica no debían diferir de los homéricos, cantados según el modo cario (Eur. *Med. 1208*). Todos los sacrificios se han cumplido. Sobre los altares de los dioses se han dispuesto las ovejas y otros animales para ofrendar la sangre (v. 133 y ss.).

Una servidora, al ver a las mujeres que lloran, responde a la pregunta del coro, si Alcestes vive. Está viva y muerta, con la cabeza inclinada (*prona*), moribunda. Se ha preparado con el atavío con el que se la enterará.

En Atenas la ley obligaba a los parientes más cercanos a enterrar al muerto. En el momento de la muerte se le cerraban la boca y los ojos. En la boca se depositaba la ofrenda para el barquero Caronte (lo que desconocían Homero y Hesíodo), costumbre, al parecer, del siglo VI a. C. (Luciano, *Diálogo de los muertos*, 22, 2; Aristóf., *Ran.* 139; cfr. A. Freixas, "El peso de las almas, alrededor de un texto de Procopio", *Anales de Historia Antigua y Medieval*, 1956, p. 15).

Las mujeres ungen y lavan el cuerpo del difunto y lo envuelven en paños limpios; siempre lo hacen los parientes más cercanos (Platón, *Fedr.*, 115c y ss.; Eur. *Héc.* 610). En las habitaciones interiores de la casa se lo tendía sobre un lecho. Previamente, debajo del cadáver se colocaba orégano por sus virtudes atropaicas: alejaba los malos espíritus e insectos. Se lo adornaba con joyas: collares, pulseras, brazaletes, amuletos. En la cabeza se le colocaban guirnaldas de metal o de oro (Cfr. Aristóf., *As. de las mujeres* 1030 y ss.).

Cuando Alcestes se dio cuenta de que llegaba el gran día lavó su blanca piel (v. 152 y ss.). Tomó de una habitación revestida de cedro vestidos y alhajas. Se adornó adecuadamente y de pie ante el altar invocó a Hestia, la diosa del hogar (v. 162), a la que pidió por sus hijos huérfanos. Coronó los altares de su morada. Cortó una rama de mirto (v. 172), al que se le atribuía un poder purificador² y estaba consagrado a Deméter (cfr. Eur., *Electra* 324,

¹ Alusión a uno de los trabajos que Euristeo asignó a Heracles; conquistar los caballos de Diomedes, rey de Tracia.

² Igualmente, el nardo de hermosos racimos, antigua corona de las dos grandes diosas, Deméter y Core. Hades raptó a Core cuando recogía un narciso. (*Himn. homérico a Deméter*, v. 8).

512; Sóf., *Ed. en Col.* 681 y ss.). La diosa Deméter estaba en el culto íntimamente unida con el de su esposo Hades, señor del infierno, que tenía poder para hacerse invisible por el yelmo que llevaba. Este dios era hermano de Zeus y de Poseidón. También se lo llamaba Zeus subterráneo. Junto con su esposa protegía las cosechas, por lo que era adorado con otros nombres como el de Plutón, divinidad de los difuntos. En la época clásica Deméter era adorada junto con su hija Perséfone o Core (*Il.* XX 157). Se decía *epaine Persephónēia* y *kóre Demetros* o *kóre*. En la época homérica Core y Perséfone no existían separadas de Deméter, que era la reina de los muertos, inflexible (Eur., *Fern.* 684; divinidad terrible, *ipthmie*, Apol. de Rodas IV, 896; *nertéra theós*, Sóf., *Ed. en Col.* 1548).

Con serenidad Alceste entra en la cámara nupcial. Se despide de sus seres queridos y estalla en lágrimas. Hijos y servidores la lloran. Alceste tiende la diestra a todos (v. 193 y ss.).

Admeto la tiene en sus brazos y llorando le pide que no lo abandone (v. 201 y ss.). Alceste aún respira débilmente, *empnéous' éti*. Mientras muere quiere mirar por última vez la claridad del sol.

El Coro se pregunta si cortará su cabellera y vestirá el hábito negro del luto e invoca a Apolo, para que, como en otro tiempo, en el que engañó a las diosas del Destino, imponga un límite al asesino Hades (v. 215 y ss.). Señala también que Alceste sale del palacio acompañada de su esposo y que descenderá al Hades, debajo de la tierra (vv. 233-7). La moribunda se dirige al sol, a la tierra y a los techos de su morada y al lecho nupcial de su patria Yolcos. Dice ver a Hades, el invisible Señor del Infierno. La espera la barca de doble remo y Caronte, el barquero de los muertos que, con la mano en la pértiga, la urge (v. 249 y ss.).

Cuando los cadáveres eran enterrados, Caronte transportaba las almas que aguardaban en la costa sobre la laguna Estigia o el Aqueronte. El pago para el viaje era el óbolo que el difunto llevaba debajo de la lengua.

Era creencia común que existía un lugar subterráneo en el que residían las almas. Estaba separado del otro mundo por ríos y lagos infranqueables como la laguna Estigia (La Odiosa), el Aqueronte (Río del Dolor), el Cocito (Río de las Quejas), el Pyriphlegueton (Río del Fuego) y el Leteo (Río del Olvido).

Ya dominada por la Muerte, Alceste relata a Admeto que alguien la lleva hacia la morada de los muertos (vv. 260 y ss.). El alado Hades observa debajo de sus sombrías cejas. Muestra síntomas de desfallecimiento: "Dejadme, acostadme", dice Alceste. "No puedo con los pies. Hades está cerca. La noche tenebrosa se extiende ante mis ojos. Hijos, hijos, ya no tenéis madre (v. 270). ¡Ojalá pudierais ver, hijos míos, regocijándoos, esta luz que surge!" También siente Alceste que se fatigan sus ojos ensombrecidos (v. 385). Dice adiós. Eumelo, uno de los hijos, la llama pero el padre lo disuade porque ella no escucha ni ve (v. 393 y ss.).

Al día siguiente de la muerte se hacía en Ática la exposición del cadáver (*próthesis*). El difunto descansaba con un cojín debajo de la cabeza, con los pies hacia la puerta, sobre un lecho en el que se disponía una especie de sombrilla o espantapájaros para ahuyentar las moscas. Parientes e invi-

tados de sexo masculino eran los asistentes, mientras que a las mujeres les estaba reservada la casa o el atrio. En la exposición se producían manifestaciones de dolor (*kōkúein* o *threnéin*), atemperadas por la ley de Solón.

Por las características singulares de este deceso, Eurípides no permite entrever si había tenido lugar la *próthesis*.

Admeto afirma que conocía la desgracia que le iba a alcanzar. No le cayó de improviso. Ordena al Coro (v. 420) que espere el cortejo fúnebre, que él hará partir. Mientras tanto pide se entone el peán al dios implacable del infierno y dispone el luto y además que se rasuren sus súbditos tesalios (v. 425 y ss.). Los que uncen las cuadrigas y las sillas harán lo mismo con los caballos. El recogimiento durará doce lunas.

El transporte del muerto o *ekphorá*, para el cual se hacían libaciones en muchas partes, ocurría el tercer día después de la muerte. Al finalizar la noche o antes de la salida del sol, para no contaminar los rayos (Dem. 43, 62) era sacado el cadáver del lecho en que había sido expuesto. Lo acompañaba un cortejo de hombres y mujeres que entonaban sus lamentos y se golpeaban la cabeza. Depositado en la sepultura, recibía el homenaje y las honras.

El Coro desea para Alceste un viaje feliz a la morada de Hades (v. 435 y ss.), la mansión sin sol, la del dios de los muertos, el que domina en las sombras (*Zeus katakthónios*, II. V, 457; Paus. 11, 24, 4), el dios *tón kátō*, *tón énerthe*. Él es quien recibe las almas después de la cremación, después de que el cuerpo enterrado o reducido a cenizas era depositado en una tumba. Pero el alma subsistía y vivía consciente, de ahí las expresiones "vivir, habitar en el Hades".

A partir de los tiempos históricos hay variantes con respecto a la tumba. Estaba permitido el entierro y se mantuvo simultáneamente con la inhumación y la incineración (Tuc. 2, 52; 6, 11, 71; Dióg. Laer. V, 60; Plat., *Fed.* 115). En Atenas desde el siglo VI y hasta el IV predomina la inhumación. Durante la cremación se hacían libaciones. El lugar de la sepultura se consideraba sagrado. La duración del duelo era variable; en Atenas alcanzaba a treinta días.

Hades y el viejo conductor de los muertos, Caronte, sabían que había fallecido la mejor de las mujeres. Ha pasado el lago Aqueronte en la barca de doble remo (v. 440 y ss.).

El Corifeo comenta que Admeto ha abierto la casa para recibir al huésped Heracles, con los párpados todavía húmedos de llorar sobre el cuerpo de su querida esposa que ha muerto hace un rato en el hogar (v. 600).

Todos se aprestan a honrarla. El anciano Feres y sus acompañantes llevan los ornamentos fúnebres para rendirle tributo (v. 613), puesto que han transportado el cuerpo preparado hacia la tumba y la pira (v. 608).

Un servidor confiesa al extraño huésped que están de luto con la cabeza rasurada y las vestiduras negras porque ha muerto la mujer de Admeto (vv. 808-9). Admeto, a pesar de su rostro apesadumbrado y los ojos llenos de lágrimas, había conseguido engañar a Heracles y convencerlo de que llevaba a la tumba a un difunto extraño.

Heracles se propone ir a vigilar al señor de los muertos, el que viste de negro (v. 843 y ss.), y piensa que lo va a encontrar bebiendo cerca de la tumba la sangre de las víctimas (cfr. *Od.* XI, 23). Intentará tomarlo rodeándolo con los brazos y arrebatarle la mujer. Si no lo consigue descenderá y suplicará a Core y al Señor de las moradas sin sol (v. 850 y ss.). Confía en que ha de llevar a Alceste hacia arriba y que la depositará en las manos de quien lo hospedó.

El Coro trata de consolar a Admeto por la pérdida irreparable de Alceste, ya que llorando no resucitará a los que han muerto (v. 990) y le aconseja que acate los designios de la divinidad (v. 1070).

Heracles, después de un duelo singular con la Muerte, consigue rescatar a Alceste y la lleva, cubierta con un velo, al palacio de Admeto. Frente a éste, sin embargo, se lamenta de no tener poder suficiente como para volverla a la luz del día, sacándola de los recintos infernales. Admeto replica: "Imposible, los muertos no pueden retornar a la luz" (vv. 1075-6), en coincidencia con el Coro, cuando trataba de consolarlo.

Heracles entrega a Admeto la mujer, sin decirle quién es, y le pide que la cuida hasta que vuelva de luchar contra el rey de los hestonios. Le dice que la ha ganado en unos juegos (v. 1032) y que se la deja para que sirva en su casa.

Admeto al fin acepta. Le tiende la mano a la desconocida para introducirla en la casa, pero Heracles entonces le quita el velo. Admeto reconoce a Alceste, pero duda, cree en el engaño de algún dios. Luego quiere saber cómo Heracles logró devolverla a la luz (v. 1039).

Heracles refiere el combate que libró con el dios de los Infiernos (v. 1040).

Alceste está privada del habla. No estaba permitido oír su voz antes de que fuera purificada, porque había sido consagrada a los dioses infernales, y hasta tanto pasaran tres días (v. 1144 y ss.).

Acerca de este plazo indicado por Heracles no hay otras referencias, aunque tres eran los días que debían transcurrir para sacar el cadáver de la casa e inhumarlo (E. Rohde, *Psyché*, Madrid, 1942, p. 173). A continuación Admeto dispone la organización de coros y que se ofrezcan sacrificios a los dioses (v. 1155 y ss.).

En este delicioso drama doméstico, Eurípides, como tragediógrafo, ha partido del material mitológico. Los personajes Admeto y Alceste pertenecen a Tesalia. De ellos hablan las fuentes homéricas. Alceste era la más hermosa de las hijas de Pelias (*Il.* 11, 715) y por su padre, nieta de Poseidón (*Od.* 11, 254); vivía en Yolcos. Sin embargo, en los poemas homéricos no se menciona el sacrificio de Alceste, aunque la leyenda debió ser tratada en *Las Eeas* o *Catálogo de las mujeres*, atribuida a Hesíodo, y reconstruida, ya que es fragmentaria. El punto de partida es que Asclepio fue castigado por Zeus porque resucitó a un muerto.

Píndaro (*Pit.* 111, 1, 58), los escolios, Filodemo, los escolios de *Alceste*, los de Pausanias (11, 26, 4 y ss.), Apolodoro e Higino (*Fabulae*, 49 y 51) son fuentes para la reconstrucción.

Asclepio era hijo de Apolo. Éste lo sacó de las entrañas de la madre, cuando estaba ya en la pira fúnebre. Píndaro dice que el dios lo salvó y confió a los cuidados del centauro Quirón. De él aprendió el arte de curar y resucitar a los muertos. Zeus, en castigo, lo fulminó con su rayo (Apolod., *Bibl.* 111, X, 3). Pero Apolo vengó su muerte al matar a los Cíclopes, artesanos del fuego de Zeus. Cuando el dios lo iba a precipitar en el Tártaro, Leto intercedió. Apolo fue condenado a servir un año en la casa de Admeto, rey de Feres. Allí apacentaba los rebaños. Admeto pretendía a Alcestes. Pelias, que era el rey de Yolcos, la había prometido en matrimonio al que se presentara en un carro tirado por leones y jabalíes. Gracias a Apolo, Admeto desposa a Alcestes, pero en la fiesta de bodas se olvida de sacrificar a Artemisa. En la cámara nupcial encuentra serpientes. Las Parcas conceden a Admeto, que debe morir, salvarse, si alguien lo reemplaza. Cuando se ha cumplido el sacrificio de Alcestes, Core, la esposa de Hades, devuelve a Alcestes a la luz (Apolod., o. c., 1, 915). En *Las Eneas* es por mediación de Perséfone. Esta era la forma tradicional del mito conocida hasta el siglo VII. La versión variaba en cuanto al castigo impuesto a Apolo.

En otra versión Heracles, que había sido recibido tan hospitalariamente por Admeto, salva a Alcestes (Eur., *Alc.* 850). La versión de Eurípides corría como popular: Heracles sacaba a la mujer del Hades. Este tema fue llevado a la escena por primera vez por Frínico, contemporáneo de Esquilo. Hesiquio conservó un verso de la obra homónima que parecía referir la lucha entre Heracles y Thánatos con el final conocido, del que tuvo conocimiento Apolodoro (1, 9, 15). Plutarco (en *De defectu orac.*, 15, 417) reproduce un verso de un drama de Sófocles, titulado *Admeto*.

Pero la versión íntegra del mito conocida fue tratada por Eurípides, quien supo interesar a su auditorio partiendo de la vida cotidiana y mostrar las costumbres en relación con el ritual fúnebre, desde la preparación del cadáver, la exposición, hasta el transporte para la inhumación o cremación. Cada uno de los detalles pertenecía a la vida cotidiana y debía tocar muy de cerca a quienes los habían vivido. El misterio de la muerte o la muerte en sí queda sin develar. Sólo es sugerido como un pesado sueño. Tampoco se podían ver las almas comparadas con un sueño, un humo.

En el final apoteótico de una mesurada burguesía Alcestes emerge velada y silenciosa a su vida de rutina. Ha dejado el Hades. El milagro se ha producido.

Heracles, el más importante de los héroes griegos, el que agrupa el mayor número de mitos,³ acompaña a Alcestes en este relato mitológico que Eurípides trabaja y ambienta, en una aventura imposible, en un hogar burgués.

El objeto de la palabra *mythos* seguirá en este caso como en todos siendo inaccesible⁴ y ha sobrevivido, aunque alterado, en los relatos en torno de los dioses, seres divinos, héroes y difuntos habitantes del más allá.

MARÍA CELINA GRIFFERO
Universidad de Buenos Aires

³ G. MÉAUTIS, *Mythologie Grécque*, Bruselas, 1959, p. 189.

⁴ FURIO JESI, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976.

PERVIVENCIAS LITERARIAS DE LEYENDAS DE LA CONQUISTA

*Al doctor Francisco Nóvoa, por su magisterio
en Humanidades y en humanidad*

En el momento del descubrimiento y conquista de América se abre a la imaginación europea un vastísimo campo virgen sobre el cual puede hacer volar la fantasía. La novedad del continente recién descubierto suscita en los habitantes del viejo mundo el recuerdo de antiguas mitologías y leyendas con las que reemplazan los datos reales en el campo de la historia, de la geografía, de la botánica o zoología y de la antropología. Renacen creencias, como la de la fuente de la eterna juventud o la de las Amazonas, que ahora se localizan en las nuevas tierras.

El conquistador traía en su bagaje un amplio caudal de esperanzas y una remota tradición mítica: netamente folklórica para los más ignorantes, la fabulación literaria acompañaba a los más cultos. América prometía a los viajeros toda suerte de aventuras. El oro, la plata, las piedras preciosas actuaban como señuelos para un rápido enriquecimiento. Lo ya descubierto en México y Perú era una realidad que justificaba con creces cualquier sueño, por prometedor que fuera.

Como el mito de El Dorado que cambia de significación y se metamorfosea con diversas apariencias que encubren las más variadas fantasías, así aquí y allá surgen distintos espejismos que se sustentan en tres bases: las creencias o ficciones de los conquistadores, los mitos aborígenes y los relatos sobre la realidad americana que trasladan su ubicación en consonancia con una geografía incierta e inmensurable. Lo que se ve y lo que se cree ver: ciudades y riquezas que aparecen y desaparecen ante el conquistador como visiones alucinadas. Aún hoy las brillazones, al viajero que atraviesa la pampa o se tiende a descansar bajo un árbol a la hora de la siesta, le hacen concebir imágenes inusitadas. ¿Cómo no entender que las tuvieron quienes se figuraron ver las siete ciudades encantadas, o El Dorado, bajo sus múltiples formas, o la ciudad de los Césares?

En el momento en que se descubre el Río de la Plata, la búsqueda de metales preciosos no había cejado. El oro de los aztecas o del Perú o el fabuloso rescate de Atahualpa acicateaban la codicia del viajero que arribaba. La toponimia de nuestro país es reveladora de lo que anhelaban encontrar: Argentina, Río de la Plata. Por aquí soñaban llegar a la opulenta Sierra de la Plata, situada en los cerros del Potosí y en las minas de Charcas, dominio de los indios caracaraes. La plata los atraía hacia las latitudes australes donde no les aguardaba ningún tipo de abundancia material. Tampoco los aborígenes de estas zonas tenían la docilidad de los de Centroamérica. Los españoles afrontarán en sus primeros pasos por estas tierras otros mitos totalmente opuestos a sus expectativas: el de la antropofagia y el del hambre.

Sin embargo, ningún enfrentamiento desanima a los intrépidos conquistadores que buscan hallar tercamente una realidad que se amolde a sus deseos. Nacerá así el último y más meridional de los mitos, el de la ciudad de los Césares o remota trapalanda que con sus fuegos fatuos seguirá atrayendo incautos hasta el siglo XVIII. Cada uno de estos mitos influyó en la historia y acrecienta el acervo literario de nuestra patria.

La antropofagia

Este es un motivo literario de amplia tradicionalidad. En el descubrimiento mismo del Río de la Plata mito e historia confluyen en su creación. Su origen está indisolublemente unido al Mar Dulce y, siempre a sus orillas, encuentra nuevo derrotero con el hambre que padecieron los acompañantes del primer Adelantado don Pedro de Mendoza.

Entre las múltiples leyendas —acaso con base cierta— que atemorizaban a los audaces navegantes de la conquista, la de las tribus caníbales era una de las más tenebrosas. Cuando en 1516, don Juan de Solís que remonta el recién descubierto río, a bordo de la *Latina*, ha accedido, en la costa oriental del Paraná, al desembarco por las señas amistosas y de ofrenda con que lo convidan los naturales de nuestra actual provincia de Entre Ríos, de súbito el imprevisto final y las columnas de humo que se divisan en las cercanías ponen, en los impotentes espectadores que quedaron en la carabela, una horrible certidumbre. Algo peor que la muerte los paraliza de espanto. Los índices de que han topado con caníbales no pueden ser más claros. Al engaño se sucede el ataque traidor y a éste el desnudar las víctimas y descuartizarlas, en tanto que el humo forma en los alrededores densos nubarrones corroboratorios y los indígenas se alejan cargando con el resto de los cuerpos.

Ya en el Bernal Díaz se mencionaban tribus que preparaban sus ollas ante la llegada de los blancos, pero con el trágico fin de Solís, las márgenes del Plata quedan unidas desde un principio al canibalismo legendario.

En *El Mar Dulce*, de Roberto J. Payró, subtitulada “Crónica novelesca del Descubrimiento del Río de la Plata” el secretario de Solís, Rodrigo Rodríguez, es quien primero alerta sobre la costumbre de los indígenas. Fray Buenaventura asocia la idea de que unos hombres se comen a otros con lo expresado el día anterior por Solís, cuando la muerte del despensero Martín García: “La tumba del marino debe ser el fondo del mar, donde sirva de pasto a los peces y se incorpore dentro de su elemento a la vida universal. Pero ni Martín García era mareante ni aquí falta espacio para que descanse en tierra...”¹ Y así es enterrado en la isla que toma el nombre del primer español que muere en estas latitudes. Con la muerte de don Juan Díaz de Solís el sacerdote ve en su final el castigo divino frente a su herejía: “¡Dios mío! ¡Tu santa ira es terrible, señor! Herejía y blasfemia fue lo que dijo anoche el desgraciado capitán... El vientre de los peces... la vida universal... Y ahora... ¡No, no lo creo, no puedo creerlo!”² Tal vez en la perspectiva herética de Solís su muerte, de haberla presentado, hubiera cobrado otra significación, ya que el descubridor y su río quedaron así unidos no sólo en la “vida universal” sino en la consolidación del primero de los mitos.

¹ Buenos Aires, Losada, 1957, p. 200.

² *Ibidem*, p. 210.

Este sigue siendo recreado en la literatura actual y, conforme se aleja en el tiempo, recobra nueva semántica. Buena prueba de ello es el cuento "Los que comimos a Solís", de María Esther de Miguel, editado en 1965.

En este acabado relato la autora retoma la vieja leyenda pero con nuevos personajes y con original simbolismo. Como epígrafe estos versos de Martín del Barco Centenera en *La Argentina*:

Ioan Díaz de Solís, dio vela al viento,
Al Paranna aportó, do los engaños,
Del timbú le causaron finamiento,
En un pequeño río de gran fama
Que a causa suya de Traición se llama.

Ellos constituyen el marco de referencia histórico para un cuento contemporáneo. El desplazamiento de planos coloca al protagonista en el bando opuesto al capitán enviado por Fernando el Católico y, a pesar del tiempo transcurrido, todavía puede identificarse así: "Yo soy de los que comimos a Solís". La narración no es lineal. Comienza con la ira del comisario Cáceres frente al ejecutor del crimen, aquel "que había hecho lo que ningún cristiano podía ni siquiera pensar sin estremecerse". El detenido tiene "el rostro aindado más de animal o de bicho que de hombre" y cuando queda solo en su celda a modo de *racconto* desfila toda su vida. El río es columna vertebral del cuento. Su flujo arrastra las imágenes: la del cadáver del padre "hinchado, verde y casi comido por las sabandijas"; la peregrinación de la madre con los hijos a la rastra; el encuentro providencial con el otro hombre que vendría a ocupar el lugar del progenitor; el aprendizaje en el dominio de la indócil naturaleza y la muerte de ese hombre que lo guió y llenó el vacío paterno en una pelea cuando aún lo necesitaba. Fue entonces al orfelinato, a una disciplina y encierro a los que no estaba acostumbrado. Allí fue donde conoció ese retazo de historia, la llegada de Solís por el Mar Dulce y la traición y el canibalismo de los timbúes. El terror y el asco contraían la cara de sus compañeros, pero él, el Ñuto Asencio, no participaba de esos sentimientos: "no se extrañó, como los otros, de que los indios hicieran lo que hicieron, ni sintió asco por ello; más aún; fue como si de algún modo hubiera esperado primero y gozado después con ese final en que el triunfo correspondía a ellos, los dueños del monte y no a esos entrometidos que llegaban con barcos y uniformes. Además, él sabía que las cosas eran así en esa selva que no conocían ni el maestrito endeble ni esos muchachos salidos de las ranchadas de ciudad; porque esas cosas se aprendían sólo a la intemperie, allá, donde él había medido la fiereza del cazador que defiende su tierra o protege su vida persiguiendo, matando, descuartizando. Y también comiendo, si se le daba la gana, de eso que ya era suyo porque lo había conquistado de puro macho".³ Después de esta revelación su único camino es volver a la libertad y lo logra huyendo. Otra vez el monte y el río. Apenas unas esporádicas visitas a un poblado para cambiar mercaderías. En uno de estos viajes descubre a la mujer y sabe que ahora la necesitará para vivir. Ella participa de este deseo y un día parten hacia el monte, donde se esconden porque la muchacha ha huido sin permiso del padre. Construyen un rancho, reparten la tarea, el hijo se anuncia. Cada uno de sus gestos reedita los de la pareja eterna. Pero un día llegan policías en busca de contrabandistas; uno reconoce a la mujer y siente reverdecir un viejo

³ Buenos Aires, Losada, 1965, p. 19.

deseo. Vuelve una y otra vez a las horas en que Ñuto no está y la amenaza con el padre para seducirla. Una tarde el indio lo ve partir y comprende lo sucedido. Desde entonces la aleja con tareas y él se queda en el rancho esperando la venganza. Otra tarde lo espía desembarcar y sin prisa, como si fuese la reiteración de un acto habitual, lo aguarda con el machete. El otro cae bajo sus golpes enloquecidos y su acto ya no es un acto individual y volitivo:

En el vacío abierto de su mente, se alzó un redoble de tambores y un silbido de flechas se levantó de pronto mientras miraba el cuerpo uniformado desangrándose a sus pies que vio descalzos sobre la tierra y los abrojos: desnudos, como sentía desnudas sus piernas y el propio cuerpo donde sólo quedaba un taparrabos de plumas y una vincha prendida a la melena que ondeaba en el aire quieto, sereno, en el que de pronto un grito, o tal vez, un alarido de triunfo, venganza o sabe Dios qué cosa. Un grito —*Sapucái*— que el monte no escuchaba desde siglos y en el que parecieron resucitar todos los muertos sin historia que una vez, hacía ya tiempo, defendieron ese lugar de los que habían llegado, primero trayendo máuseres, y después escrituras y timbrados, como él, el Ñuto, lo acababa de defender entonces. Cuando, a la madrugada, llegó la lancha de la subprefectura que, según el plan de Duarte, debía recoger a la Rosa, los hombres vieron primero una gran fogata junto al rancho que de tan iluminado parecía en medio de un incendio, y después lo vieron al Ñuto, con los ojos fijos en las llamas, la revuelta cabeza gacha, agazapado frente al fuego. Más lejos, sobre el pasto, un machete ensangrentado. Más lejos, los pedazos de Duarte, aguardando.⁴

Al día siguiente la justicia (o lo que se cree la justicia) de Tres Esquinas vio partir al detenido, demasiado peligroso para retenerlo en el pueblo. Pero la otra justicia, la de la especie que defiende la libertad en su suelo, también estaba hecha, no más cruelmente que la otra. Una justicia que obliga a defender la vida, a ganar el sustento como una alimaña más frente a la eterna invasión de los usurpadores.

La antropofagia no ya como canibalismo de aborígenas, sino como una constante humana frente al dilema de la supervivencia reaparecerá con el sitio a la primitiva fundación de Pedro de Mendoza. La historia cuenta que la presencia de los antropófagos en tierras americanas preocupó a la Metrópoli: "Cuando en España se tuvo noticias de estos hechos, el Rey despachó una Real Cédula, el 20 de noviembre de 1539, en la cual perdonaba a todos los

⁴ *Ibidem*, pp. 27-28. La misma autora retoma en el cuento "El grumete" (*En el campo las espinas*, Buenos Aires, Pleamar, 1980) el tema de la antropofagia que une al de la búsqueda de la Sierra de la Plata. El protagonista es Francisco del Puerto, un joven que desembarca junto a Solís (y uno de los personajes mejor trazados de *El mar dulce*, de Roberto Payró). El adolescente escapa al hambre de los charrúas, aunque es testigo de la orgía y queda cautivo. Al llegar la expedición de Gaboto cree poder volver del todo a la civilización, pero la ambición de los expedicionarios, ambición no fundante sino depredadora, le hace optar entre la civilización europea y la joven virginidad bárbara de América y elige a esta última, poco antes del ataque a Sancti Spiritus, elige la fundación simbolizada en la progente: "Tomo a mi hembra: para hacer casta nueva la tomo (sol y casa darán generación de piel morena; nativa) y elijo el aire libre y la vida. Ya sé: me llamarán vil cristiano, renegado y herético, maldecirán mi nombre. Qué me importa. Tiño mi cara con el jugo de hierbas que conozco. Dejo este jubón prestado; en cueros quedo, como vine al mundo, como este nuevo mundo exige. Y me marchó antes de que fuego y sangre borren las trazas del Fuerte malnacido" (p. 30).

españoles que hubiesen comido carne humana para que pudiesen volver a las ciudades y no «pasasen la vida sin oír los Divinos Oficios ni hacer obras de cristianos».⁵

Los mitos fundacionales

Cuando don Pedro de Mendoza, en 1536, funda Buenos Aires, al poco tiempo su relación con los aborígenes que habitaban en el lugar se resiente. Luego de catorce días en que comparten su escasez de pescado y carne con los españoles, de pronto los naturales dejan de hacerlo. Mendoza envía entonces a un alcalde de nombre Juan Pavón y dos peones a pedirles alimentos. Cuando aquél llegó ante los querandíes, apostados a cuatro leguas, se comportó de tal modo que los indios lo apalearon. Al regresar al fuerte y contar lo sucedido, Pedro de Mendoza envió a su hermano carnal Jorge de Mendoza y también a su otro hermano Diego para que escarmentaran a los querandíes dando muerte y cautivando y que ocupasen su tierra. Este es el primer malón de blancos del Río de la Plata y el inicio de la contienda entre el indio y el *huínca*. Al llegar a su refugio, los querandíes ya contaban con cuatro mil lanzas y, si bien cayeron cerca de mil indios, según Ulrico Schmidl, en esa contienda murió el capitán don Diego y varios de a caballo. Vueltos al real, debieron encerrarse en el fuerte y el hambre se apoderó de ellos: "...a más la gente no tenía qué comer y se moría de hambre y padecía gran escasez. [También] se llegó al extremo de que los caballos no daban servicio. Fue tal la pena y el desastre del hambre, que no bastaron ni ratas ni ratones, víboras ni otras sabandijas; también los zapatos y cueros, todo tuvo que ser comido".⁶ Las alternativas de aquellas jornada son ya tradicionalmente conocidas. Así las describe Schmidl:

Sucedió que tres españoles habían hurtado un caballo y se lo comieron a escondidas; y esto se supo; así se los prendió y se les dio tormento para que confesaran tal hecho; así fue pronunciada la sentencia que a los tres susodichos españoles se los condenara y ajusticiara y cada cual se fue a su casa y se hizo noche, aconteció en la misma noche por parte de otros españoles que ellos han cortado los muslos y unos pedazos de carne del cuerpo y los han llevado a su alojamiento y comido. [También] ha ocurrido entonces que un español se ha comido a su propio hermano que estaba muerto. Esto ha sucedido en el año 1535, en nuestro día de Corpus Christi en la sobredicha ciudad de Buenos Aires.⁷

El sitio de los indígenas y la quemazón del fuerte y parte de los barcos es narrada posteriormente por Schmidl: "...era su idea que querían darnos muerte a todos nosotros, pero Dios el Todopoderoso no les concedió tanta gracia aunque estos susodichos indios quemaron nuestro lugar, pues nuestras casas estaban techadas con paja, pero la casa del capitán general estaba cubierta con tejas".⁸ Cuenta luego cómo llevaron adelante el incendio, arrojando flechas encendidas que al caer sobre los techos hacían arder las casas.

⁵ ENRIQUE DE GANDÍA, *Don Ramiro en América*, Buenos Aires, Ediciones Rosso, 1934, p. 180.

⁶ ULRICO SCHMIDL, *Derrotero y viaje a España y las Indias*, con prólogo de Enrique de Gandía, Col. Austral de Espasa-Calpe, núm. 424, pp. 40-41.

⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁸ *Ibidem*, p. 43.

Ruy Díaz de Guzmán también anota en *La Argentina* el primer desencuentro entre indios y españoles en el precario asentamiento de la primitiva Buenos Aires. Su visión difiere de la de Schmidl. Son aquí unos indios de pelea los que pretenden impedirles la población y, como no pueden lograrlo, "salieron un día y mataron como diez españoles, que estaban haciendo carbón y leña, y escapando algunos de ellos vinieron a la ciudad, donde avisaron lo que había sucedido". Don Diego de Mendoza es enviado a tomar represalias, pero su actitud, para este autor, es benevolente: "no pretendía con ellos otra cosa que tener amistad, que ésta era la voluntad del Adelantado su hermano". Los indios se reúnen en número de tres mil y atacan. Pierde la vida don Diego y muchos gentilhombres en este combate librado el día de Corpus Christi (15 de junio de 1536). El hambre que sobreviene con el sitio de los indios es bastante similar a la narrada en Schmidl:

En este tiempo padecían en Buenos Aires cruel hambre, porque faltándoles totalmente la ración, comían sapos, culebras y carnes podridas que hallaban en los campos, de tal manera, que los excrementos de los unos comían los otros, viniendo a tanto extremo de hambre como en tiempo de Tito y Vespasiano tuvieron cercada a Jerusalén: comieron carne humana; así le sucedió a esta mísera jente, porque los vivos se sustentaban de la carne de los que morían, y aun de los ahorcados por justicia, sin dejarle más de los huesos, y tal vez hubo hermano que sacó la asadura y entrañas a otro que estaba muerto para sustentarse con ella.⁹

Al tema del hambre aún Ruy Díaz de Guzmán una de las más viejas y tradicionales leyendas de la fundación, la de la Maldonada. Es simple y guarda semejanza con el relato de Androcles que cuenta Aulo Gelio: una mujer española, angustiada por el hambre, sale del fuerte decidida a encontrar sustento aunque fuese entre los indígenas. Vaga así por los campos y al llegar a una cueva se refugia. Hay allí una leona que trata de dar a luz. Después del primer desconcierto de ambas, una y otra traban muda amistad. La mujer ayuda a la fiera en el parto en que nacen dos leoncitos y la leona agradecida le permite compartir las presas de su caza. Pasado un tiempo, unos aborígenes descubren a la Maldonada y un cacique la hace su mujer. Según el final de la leyenda, después de unos años una expedición de españoles la encuentra en una tribu y el capitán Francisco Ruiz Galán decide castigarla por su desertión y ordena que sea echada a las fieras. La atan a un árbol como a una legua del poblado y la abandonan para que sean las bestias quienes ejecuten la condena. Pero entre las que acuden a la presa está la leona a la que ayudó en el parto y que ahora se vuelve su defensora contra las otras fieras. Tres días con sus noches la leona con sus dos crías guardan a la mujer que sigue atada hasta que vienen del poblado para comprobar cuál había sido su suerte. Al verla viva, y a los leones a sus pies, la liberan y le perdonan la pena.

Esta leyenda, para algunos totalmente inventada, pudo tener su origen en la realidad, si es que no fue cierta. Enrique de Gandía ha descubierto que "Francisco Ruiz Galán hizo atar con una cadena a un tronco de árbol para que lo comiesen los tigres a un conquistador llamado Antonio de la Trinidad,

⁹ En *La Argentina*, con prólogo y notas de Enrique de Gandía, Buenos Aires, Col. Estrada, segunda edición, 1943, pp. 79-80.

el cual en España dejó constancia de estos hechos". Según de Gandía: "Nada de extraño hay que Ruiz Galán haya hecho lo mismo con la Maldonada, o que el episodio de Antonio de la Trinidad haya dado origen a la leyenda de la Maldonada".¹⁰ En *Don Ramiro en América* este mismo autor se muestra proclive a creer en la ficción del relato de la Maldonada: "Andando los años, el cronista Ruy Díaz de Guzmán tuvo noticias de este episodio [que Ruiz Galán hizo atar a Antonio de la Trinidad a un árbol con una cadena y echarlo en el campo a los tigres para que lo comiesen] y como en las *Noches áticas*, de Aulo Gelio, había leído la historia de un esclavo, llamado Androcles, que en caso semejante se había hecho amigo de un león, inventó la historia de la Maldonada, que es la misma de Antonio de la Trinidad, con la diferencia que éste —por obra y gracia de Guzmán— se convierte en mujer".¹¹ Ya hemos visto que posteriormente, en sus notas a *La Argentina*, de Ruy Díaz, no es tan categórico con respecto a la absoluta ficción de la leyenda. No importa a nuestro trabajo la veracidad del asunto —quede esto para la historia— pero sí interesa ver si, como dice de Gandía, el relato se sustenta en las *Noches áticas* sobre la base real de la narración de Antonio de la Trinidad. En principio no es tan evidente por qué Guzmán hace de la protagonista una mujer si tanto en su fuente literaria como en su posible fuente real el protagonista era siempre un hombre. También feminiza la fiera, que pasa de león a leona, y el trance del conocimiento que de ser una astilla clavada se convierte en un parto. Pero además de estas diferencias, se pueden hallar asimismo otras estructurales.

La leyenda de la Maldonada comienza con una transgresión que es la huida del rudimentario fuerte en busca de subsistencia. Esta transgresión está motivada por el hambre. En la leyenda de Androcles, la transgresión es anterior a la huida, pues incurre en las iras del procónsul de Roma, y si huye es precisamente para evitar el castigo.

Ambos se encuentran después con la fiera necesitada de ayuda y la socorren.

En la Maldonada, ella comete luego una segunda transgresión que consiste en pasarse a las filas del enemigo como mujer del cacique.

En el relato de Aulo Gelio se sigue la prisión del esclavo al ser hallado por los persecutores.

A la Maldonada la aprehenden casualmente, sin buscarla.

Después para ambos sobreviene el castigo: para uno en el circo romano, para la otra, atada a un árbol, en la selva.

Pero el castigo no se consuma en ninguna de las leyendas, pues en las dos se produce el reconocimiento por parte de la fiera que se muestra más humana que los hombres.

Por último, ambos relatos terminan con el consiguiente perdón.

¹⁰ *Ibidem*, nota a la p. 87.

¹¹ En *Don Ramiro en América*, edición citada, pp. 138-139. Para la historia de Androcles, consultar: AULO GELIO, *Noches áticas*, tomo I, Madrid, 1893, capítulo XIV.

Las secuencias estructurales serían entonces:

LEYENDA DE LA MALDONADA

T (transgresión) = (huida)
 E (encuentra a la fiera)
 T² (segunda transgresión al irse con los indios)
 P (prisión accidental, sin persecución)
 C (castigo)
 R (reconocimiento por parte de la fiera)
 Pe (perdón del castigo)

HISTORIA DE ANDRÓCLES

(T —transgresión— anterior a la historia)
 H (huida)
 E (encuentro con la fiera)
 P (lo apresan como resultado de la persecución)
 C (castigo)
 R (reconocimiento por parte de la fiera)
 Pe (perdón del castigo)

Hay, efectivamente, un paralelismo que provoca una asociación inmediata entre la historia de Aulo Gelio y la de Guzmán, pero conviene decir, a favor de este último, que donde se aparta del esquema estructural del latino lo hace para imbricar la leyenda dentro de una temática que corresponde en esencia a nuestra literatura: la del hambre de la primera fundación y, al mismo tiempo, pone las bases (junto a la leyenda de Lucía Miranda) de otro de los temas más distintivos de las letras argentinas en la conquista de la frontera interior, el de la cautiva.

El motivo fundacional del hambre abre los cuentos de *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez. Fiel a la historia, el autor recrea una noche en el fuerte de la primitiva fundación. Afuera los indios, famélicos también, pero acechantes. Adentro, la noche se centra en dos personajes: el Adelantado don Pedro de Mendoza acosado por el mal, el morbo gálico que lo aqueja, y viejos remordimientos que lo asaltan, especialmente el del asesinato de Juan Osorio, que muchos creen que atrajo los males y el hambre que padecen. El otro personaje es Baitos, el balletero, que sufre asimismo los acuciantes dolores en el vientre. En el patio del fundo penden de la horca los tres ajusticiados por robar y comerse un caballo. Las sombras que cuelgan expanden un intenso hedor en el ambiente, y en vez de asco y amenaza despiertan en los sitiados la expectativa de la presa que puede lograrse para mitigar la terrible inanición.

Esa noche monta guardia el hermano de Baitos y quizá entre los dos podrán, descolgándolos... A la tarde han intentado trocar una sortija que posee el hermano por un armadillo, una víbora, cualquier alimento que llevarse a la boca, pero no lo hay. Para Baitos las diferencias sociales perduran aun en esta tierra que él creía igualitaria. Piensa que los muchos gentileshombres que se unieron a la expedición de don Pedro de Mendoza no deben soportar el mismo sufrimiento que ellos. Este rencor se acrecienta cuando al salir en busca del hermano ve "cuatro hidalgos, cuatro jefes: don Francisco de Mendoza, el adolescente que fuera mayordomo de don Fernando, Rey de los Romanos; don Diego Barba, muy joven, caballero de la orden de San Juan de Jerusalén; Carlos Dubrín, hermano de leche de nuestro señor Carlos Quinto; y Bernardo Centurión, el genovés, antiguo cuatralbo de las galeras del Príncipe Andrea Doria".¹² A este último es al que más execra Baitos. Usa siempre el manto de pieles que le regaló el gran almirante. El balletero cae desvanecido de odio

¹² En *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 11.

y hambre. Cuando recupera el conocimiento sólo ve a un hombre que pasea frente a él. Lo reconoce por las pieles. Sólo él se interpone entre su estómago y los ajusticiados. Lo sorprende por la espalda y clava su puñal. Las pieles lo convierten en una presa desvalida en manos de su cazador, hasta que al fin la bestia queda completamente inerte y Baitos empieza a saciar su hambre. Pero de súbito las hogueras le devuelven una visión, la de Bernardo Centurión, con una flecha clavada en el entrecejo. Un interrogante se abre en su cerebro, un interrogante que pronto será develado porque al fijar sus ojos en el brazo que está mordiendo reconoce en la mano el anillo de su madre y comprende de repente que su hermano se apropió de las pieles de Centurión muerto para abrigarse en la fría noche de guardia. "El ballestero lanza un grito inhumano. Como un borracho se encarama en la estacada de troncos de sauce y ceibo, y se echa a correr barranca abajo, hacia las hogueras de los indios. Los ojos se le salen de las órbitas, como si la mano trunca de su hermano le fuera apretando la garganta más y más".¹³

Mujica Láinez compone su cuento sobre elementos reales y fantásticos. Es real la figura y los padecimientos de don Pedro de Mendoza, son reales las otras figuras históricas, es verídica la existencia misma de Baitos, el antropófago, pero la imaginada supera la acción real. En ningún lado se nos dice que Baitos haya matado al hermano, aunque sea por confusión, como en el cuento. El autor conjuga dos hechos: el que Baitos haya llegado, en la desesperación del hambre a comerse el cadáver de su propio hermano, con un suceso posterior, narrado por Ruy Díaz de Guzmán, quien lo conoció en Asunción. Baitos, con otros españoles antropófagos, huyó de Buenos Aires a Brasil: "se dijo por pública tradición haber muerto a su compañero para mantenerse de sus carnes, al cual yo conocí, llamado Baitos". Según lo que nos narra Enrique de Gandía del hambre en Buenos Aires, en *Don Ramiro en América*, el español Diego González Baitos come a su hermano cuando éste acaba de morir:

Es el mes de junio de 1536. Buenos Aires hállase sitiado por los indios pampa. Los conquistadores vigilan día y noche tras las palizadas, disparando sus arcabuces sobre los indios que se arrastran para lanzar de cerca sus flechas incendiarias. A las detonaciones contestan desde lejos gritos salvajes. Los conquistadores que están en las palizadas también vociferan. Piden que alguien los releve. El que menos ha estado, lo ha hecho un día y una noche, mirando en la llanura correr los indios como demonios. Forman un círculo inmenso alrededor de la ciudad. Los que más se acercan caen muertos por los arcabuces y las ballestas; pero en el campamento la situación se hace cada vez más insostenible. Muchos hombres se desploman desmayados por el hambre. Ni tienen fuerzas para sostener las armaduras. Las mujeres, demacradas y pálidas, cuecen raíces, ratones y sabandijas. ¡Felices los que pueden comer un bocado! Porque los hay que remojan las correas y las suelas de los zapatos y las mastican, ilusionándose que comen algo.

Don Pedro de Mendoza, desde su tienda de campaña, imparte las órdenes más severas. El que hurte una ración de comida será ahorcado. Sin embargo, muchos se juegan la vida. Cuando muere un compañero cuatro o cinco conquistadores se confabulan para hacer creer que sigue vivo y repartirse la ración que le corresponde. Tres españoles más audaces roban un viejo rocín, lo matan y lo descuartizan. Todos los días comen un trozo de carne cruda y podrida, hasta que alguien los delata. Si aún tuvieran un poco de carne que repartir, el delator se callaría;

¹³ *Ibidem*, p. 14.

pero sólo quedan los huesos roídos. Don Pedro de Mendoza, inflexible, hace dar tormento a los tres infelices hasta que confiesan su hurto. El delito, a juicio de Mendoza, merece la muerte. En seguida, en la parte más alta de la colina se levantan las tres horcas de las cuales cuelgan los tres españoles.

Hasta los indios ven desde lejos los cuerpos que se balancean.

Cuando llega la noche, en una tienda de las más apartadas, varios conquistadores comprenden que así no pueden vivir. Uno de ellos ya está moribundo. Su hermano yace a su lado con las manos apretadas sobre el vientre hundido. Los otros conquistadores se mecen las barbas desesperados. ¡Si pudiesen comer algo! —murmuran—. ¡Si pudiesen desenterrar por lo menos a un muerto para comérselo!

¡Desenterrar a un muerto! Pero ello es imposible. Los cadáveres insepultos están descompuestos y se deshacen solos. Lo único que se podría comer son los tres ahorcados. Ya los han picoteado en los ojos las aves de rapiña. También han desgarrado sus ropas para comerles el pecho y los muslos. No las aves, sino ellos, deberían comer aquella carne humana para no morir de hambre. ¿Acaso los guaraní no comían a otros hombres?

Los tres conquistadores tratan de reanimar al moribundo y a su hermano, ya casi inconscientes. Les dicen que van a comerse a los ahorcados para poder vivir aún unos días, hasta que los indios se alejen de Buenos Aires. El moribundo no contesta. Su hermano abre muy grandes los ojos, mudo de horror. No tiene fuerzas para erguirse y ve cómo sus tres compañeros se deslizan como sombras entre las tinieblas, en dirección a las horcas de las cuales penden los ajusticiados. Imagina cómo se acercan a los cadáveres y les cortan los muslos, cómo muerden la carne fría de color ceniza en tanto que las lágrimas corren por las barbas hirsutas, y sin darse cuenta de ello, su boca se aproxima al brazo de su hermano, que ya tiene la rigidez de la muerte. Los dientes mastican la carne flácida, cubierta de sudor frío, y entretanto su mente recuerda, como en sueños, aquellos años en que él y su hermano vivían en un pueblo andaluz. Recuerda a la vieja madre que los mimaba a ambos y al partir a América los abrazó segura de que no los volvería a ver. Luego corre como un loco fuera de la tienda y se pierde en la noche, entre los rumores del viento.

El conquistador que se comió a su hermano se llamaba Diego González Baitos.¹⁴

La ficción de Mujica Láinez y la recreación novelesca del hecho histórico que pretende de Gandía tienen puntos de contacto y de divergencia. Fundamentalmente la fusión que hace Mujica Láinez del episodio de Buenos Aires y del de la selva, cuando Baitos mata a su compañero para comerlo. En este cuento la concentración da más fuerza al episodio. Por otra parte, el autor necesita otro personaje, Bernardo Centurión, en quien condensar la animosidad de Baitos. Las pieles y el anillo son elementos primordiales en la acción. Las pieles no sólo provocan la confusión que vuelve factible el equívoco, sino que transforman el asesinato en una cacería. Baitos no clava su puñal en un hombre, sino en una presa. No está asesinando a un hombre sino matando a un animal. El homicidio y la antropofagia cobran así una dimensión menos aterradoras en el momento de comerlos. La sortija, signo tradicional de anagnórisis desde la literatura antigua, lo es también de unión. Regalada por la madre en el momento de despedirlos, torna tangible el vínculo fraterno y familiar. Su

¹⁴ En *Don Ramiro en América*, edición citada, pp. 174-177.

función en el cuento es volver a Baitos a la realidad. En de Gandía el relato es un proceso psicológico que se apoya en los recuerdos. El final, aunque similar (y hasta podríamos creer que Mujica Láinez se apoyó en de Gandía) cobra distinta dimensión. En de Gandía Baitos huye empujado por el deseo de escapar a su acto, pero también por el de escapar a la justicia de don Pedro de Mendoza, ya que conocemos de antemano la verdad histórica: su esconderse en las selvas y su posterior acto de asesinato y canibalismo. Al contrario, en Mujica Láinez la huida adquiere otra significación. Huye hacia las hogueras de los indios en busca del más cruel y urgente de los castigos, atenaceado por la mano del muerto. Se llega al mayor de los horrores para buscar después la catarsis. En este cuento de *Misteriosa Buenos Aires* los personajes tocan el estadio más liminar en su condición de seres humanos. Horrenda fundación de esta ciudad que marca, desde el fratricidio inicial, una larga lucha entre indios y cristianos, vaticinadora de las guerras intestinas que ensangrentaron el país.

La ciudad de los Césares

Esta ciudad imaginaria "como una quimera errante, fue trasladando sus fantásticas torres y su rumor de campanas, desde las pampas del Norte argentino, hasta las cumbres nevadas de la Tierra del Fuego".¹⁵

Es complejo el estudio de todas las tradiciones que convergieron para la creación de esta ciudad encantada. El impulso principal era el deseo de los conquistadores de hallar prontas riquezas para retornar como indios poderosos a su terruño. El descubrimiento del Cuzco y posteriormente el del Perú, avalaban estas ilusiones. Pero asimismo otras leyendas vinieron a contribuir a esta invención.

En primer término nos referiremos a su nombre. Éste posee ricas connotaciones semánticas, aunque del todo independientes del suceso que así la designara. Al pensar en los Césares, la idea de esos hombres ricos y blancos que vivían en una ciudad fabulosa traía aparejada la de reyes tradicionales de un imperio remoto. En verdad el nombre les llegó de otro modo. En el año 1529 el ansia de llegar a la Sierra de la Plata detiene a Sebastián Gaboto en el fuerte de Sancti Spiritus. El jefe de la expedición dio licencia a quince de sus hombres para que "fuesen por la tierra adentro a descubrir las minas de oro e plata e otras riquezas que hay en aquella tierra...".¹⁶ De aquellos hombres, a los cuarenta días aproximadamente sólo volvió el capitán Francisco César con seis o siete personas. Y éstos contaron que había tantas riquezas que era maravilla. No obstante, lo más probable es que no fueran vistas por los expedicionarios, sino oídas de los indios, quienes posiblemente informaron de la incalculable abundancia del Perú. En las provincias de Córdoba y San Luis, hasta donde pudo haber llegado en ese tiempo César con sus hombres, los aborígenes conocían no sólo la opulencia sino el grado de civilización del imperio incaico y, al ser inquiridos por los españoles, se hicieron eco de sus grandezas. Tal confusión llevó después a que del mismo Perú salieran a buscar el Perú,

¹⁵ ENRIQUE DE GANDÍA, *La ciudad encantada de los Césares*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1933, p. 7.

¹⁶ ENRIQUE DE GANDÍA, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*, Buenos Aires, Centro Difusor del Libro, 1946, p. 260.

como sucedió con la entrada de Rojas-Mendoza (1542 a 1546). La ciudad de los Césares entronca luego con otro episodio más austral: la sobrevivencia de náufragos en el Estrecho de Magallanes.

Los primeros grupos que arriban al Estrecho corresponden a las siguientes expediciones:

1) La del portugués Simón de Alcazaba: "La expedición de Alcazaba fue desgraciadísima. Llegó, efectivamente, al Estrecho (descubierto en 1520 por Magallanes) y aun pasó buena parte de él; pero dos capitanes que desembocaron para explorar la tierra, viendo la pobreza del terreno, acordaron matar a Alcazaba con el propósito de alzarse con las naves y hacerse corsarios".¹⁷ Así lo hacen y arrojan el cadáver de Alcazaba al mar. Pero los partidarios del jefe traicionado finalmente se amotinan, a su vez, matan a los cabecillas y dejan gran número de hombres abandonados en Tierra del Fuego.

2) La del Obispo de Plasencia: Llega al Estrecho en enero de 1540; poco después en sus peligrosas aguas naufraga la nave capitana y sus tripulantes, por fortuna, logran arribar a las costas. Nunca más se supo de ellos. Posiblemente no hayan podido sobrevivir mucho, pero su presencia fue conocida por los aborígenes que se transmitían las novedades de una a otra tribu. Tampoco fueron olvidados por los españoles, quienes tejieron sobre ellos toda serie de conjeturas. La imaginación funde a aquellos fabulosos habitantes del Estrecho con las narraciones del capitán Francisco César y su gente y la ciudad encantada comenzó a desplazarse hacia el Sur para quedar ubicada, finalmente, en la margen meridional del lago Nahuel Huapí.

Desde entonces fueron muchos los que salieron en busca del vellocino de oro. De Buenos Aires, refundada en 1580, partió, en 1606, Hernandarias de Saavedra, quien llegó hasta las inmediaciones de Tandil y luego hasta el Río Negro. Allí se habían reunido los araucanos para impedirle el paso y lo hicieron cautivo. Por fin logró escapar y retornó a Buenos Aires creyendo que la inhallada ciudad se encontraba más próxima a la cordillera de lo que había creído en un principio.

En 1622, un familiar de Hernandarias, don Jerónimo Luis de Cabrera, salió de su ciudad natal, Córdoba, con la idea de llegar a la ciudad de los Césares. Ya por entonces se ubicaba la ciudad encantada a la altura del Nahuel Huapí. Esta excursión llevaba cuatrocientos soldados bien armados, doscientas carretas y seis mil cabezas de ganado. Llegaron al Sur de Mendoza donde toparon con los picunches. De allí, y como Cabrera les pidió llegar a la ciudad de los Césares, lo guiaron a la ciudad de los árboles. Eran manzanos que comenzaban a hacerse silvestres. Su presencia le confirmó a Cabrera que por allí habían andado los Césares, cuando en realidad esos árboles habían sido plantados por los viejos pobladores de las ciudades chilenas de Osorno y Villarrica que años antes se habían extendido hasta el otro lado de la cordillera. Luego siguió rumbo al Sur y al llegar a la altura de la destruida Villarrica los indios se aliaron y arremetieron contra el intruso prendiendo fuego a la campaña. Como resultado se les quemaron carretas y pertrechos. El jefe expedicionario no tuvo

¹⁷ CRO BAYO, *Los Césares de la Patagonia*, Madrid, 1913, p. 13.

más remedio que emprender la retirada, acosado siempre por los indígenas. El fracaso de esta incursión hizo que la gente de Buenos Aires perdiera todo entusiasmo para arriesgarse de nuevo en la conquista de la ciudad de los Césares.

No es sin embargo el último intento. A fines del siglo xvii el padre Nicolás Mascardi recorrió dos veces la Patagonia con la esperanza de encontrar la inexistente ciudad. Los aborígenes le informan del asiento de hombres blancos y hasta le traen resto de armamentos de europeos. Por fin, al Sur y junto al Atlántico "halló un pueblo de seis cuadras de largo y ancho, con pozos de agua, hechos a mano, a los que se bajaba por unos escalones de piedra; y en las calles botijas quebradas y señas de haber dado carena, por las astillas quemadas y la brea que se encontró en una olla de hierro. Entre los indios que allí merodeaban vio sombreros, espadas, zapatos, gallinas y otras cosas de gente europea. Pero entendió que todo aquello no había sido alojamiento de españoles, sino de herejes, porque no tropezó con ninguna manifestación del culto católico. La cosa estaba clara. Los indios no le habían engañado: habían visto realmente unos *huincas* y el fugaz asiento que ellos fundaron debió imponerles como una ciudad; sólo que ni aquellos *huincas* eran cristianos españoles, ni la ciudad la encantada de los Césares que él buscaba".¹⁸

No es Mascardi el último en interesarse por esta ciudad de los Césares que se va transformando a lo largo de los años. En un documento sobre esta fantástica ciudad escrito en 1601 y que transcribe Enrique de Gandía se lee: "viven en casas de piedra y andan vestidos y se sirven de vasijas de plata y oro y tienen sujetos algunos de los indios sus comarcanos, que no son tan políticos".¹⁹

De principios del siglo xviii se guarda el documento de Silvestre Antonio de Rojas presentado a la corte de Madrid y titulado "Derrotero de un viaje desde Buenos Aires a los Césares, por el Tandil y el Volcán". Rojas había sido cautivo de los pehuenches durante doce años y afirmaba que estos datos se los habían dado los indios: "en la otra banda de este río grande... está la ciudad de los Césares españoles, en un llano poblado, más a lo largo que al cuadro, al modo de la planta de Buenos Aires. Tienen hermosos edificios de templos y casas de piedra labrada y bien techados, al modo de España. En las más de ellas tienen indios para su servicio y el de sus haciendas. Los indios son cristianos que han sido reducidos por los dichos españoles. A las partes del Norte y Poniente, tienen la Cordillera Nevada, donde trabajan muchos minerales de oro y plata, y también cobre... Carecen de vino y de aceite, porque no han tenido plantas para vinos y olivares. A la parte del Sur, como a dos leguas, está la mar que los provee de vino y marisco. El temperamento es el mejor de todas las Indias, tan sano y fresco que la gente muere de pura vejez. No se conocen allí las más de las enfermedades que hay en otras partes".²⁰

Conforme avanza el siglo xviii los informes sobre la ciudad de los Césares se hacen cada vez más fabulosos. "En 1746, el jesuita José Cardiel [...] citaba testimonios de los cuales parecía imposible sospechar; un mestizo aseguraba haber visto en su ciudad un cerro de oro y otro de diamante; un futuro corre-

¹⁸ *Ibidem*, pp. 169-170.

¹⁹ En *La ciudad encantada de los Césares*, edición citada, pp. 9-10.

²⁰ *Ibidem*, p. 11.

gidor del Perú, llamado don Alvaro de Quirós, declaraba que siendo niño había desembarcado con otros hombres en la costa patagónica donde los Césares los llevaron hasta una isla, de la cual los dejaron partir regalándoles un cajón lleno de perlas; una mujer juraba haber estado prisionera entre una gente blanca y rubia que no hablaba español, que vivía en una isla situada en medio de una gran laguna, que en la isla había una ciudad con su Iglesia y que desde la orilla de la laguna se oían tocar las campanas...²¹

Otras noticias fueron recopiladas en 1774 por don Ignacio Pinuer, quien escribió una "Relación de las noticias adquiridas sobre una ciudad grande de españoles, que hay entre los indios al Sud de Valdivia, e incógnita hasta el presente". Se basaba sobre todo en las declaraciones de los indios: "...vivían en una ciudad fortificada, con foso y puente levadizo. Cada tanto disparaban cañones, y por gente que los había visto, se sabía que *usaban lanzas y puñales*, que en sus casas *se sentaban en asientos de oro y plata*, y que llevaban sombreros, «camisas, calzones, bombachos y zapatos muy grandes». Lo único que no se sabía con seguridad era si también usaban capa, porque los indios «sólo *los ven fuera del muro a caballo*». Todos eran hombres blancos, con «barba cerrada y por lo común estatura más que regular». Por último, estos Césares eran «*inmortales*, porque en aquella tierra no morían los españoles», por lo cual, «no cabiendo ya en la isla del mucho gentío, se habían pasado muchas familias, de algunos años a esta parte, al otro lado de la laguna, esto es, al Este, donde han formado una nueva ciudad»²²

En estas declaraciones de Pinuer hemos subrayado algunas afirmaciones que nos parecen sugestivas por la contaminación de la leyenda de la ciudad de los Césares con la Trapalanda. Dice Enrique de Gandía: "Los nombres de Lilín y Trapalanda con que se designó asimismo a la noticia de César o de los Césares, permanecen tan absurdos, respecto de sus etimologías, como en los tiempos de la conquista".²³ Esta etimología, por lo menos la de Trapalanda, no parece resultar ya tan inexplicable. Homero M. Guglielmini nos sintetiza así la trapalanda araucana:

Los indios están persuadidos de que más allá de la muerte los espera la comarca feliz donde los caballos nunca se cansan de galopar, surcan los espacios peñadas las crines por los vientos estelares en pos de avestruces en un coto de caza infinito y celeste regalado por Cuchaentrú —el Hombre grande— a los soberbios guerreros.

Cuando el indio de lanza alzaba la vista hacia el firmamento, creía ver representada en las estrellas la imagen de sus antepasados, jinetes inmortales embriagados de azul y alcohol.

Ese paraíso cinegético era la Trapalanda, cuya sempiterna música de fondo la constituía el repique de los cascotes de los caballos, y en la cual los indígenas perpetuaban para siempre la montería ecuestre, levantando a su paso polvaredas astrales.

A la Trapalanda tenían acceso solamente los guerreros, y de preferencia aquellos que habían muerto en acción y podían ostentar entre sus trofeos sus cabezas de enemigos degollados. La chusma vil, las peonadas de cargueros ocupadas en los menesteres de la gleba y el quehacer doméstico, éstos no podían pretender la bienaventuranza reservada a los cazadores y a los combatientes.²⁴

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 33.

²⁴ En "La Trapalanda misteriosa", publicado en *Clarín*, 5 de julio de 1951.

No está tan desconectado el sueño araucano de la trapalanda del sueño hispano de la ciudad de los Césares. Intentaremos una justificación de nuestros subrayados en el texto de Pinuer. Primero, el que usen lanzas o puñales —datos referidos por indios— coincide con la condición de guerreros o cazadores de los habitantes de la trapalanda sideral. No cabe duda de que los españoles en sus interrogatorios insistirían sobre la presencia de oro y plata existentes en esa trapalanda, pues efectivamente era el norte de su interesada brújula. No hay que olvidar que para la mentalidad primitiva los guerreros debían disponer del oro y de la plata con que se los enterraba, ya que el guerrero era enterrado junto a su caballo favorito, al que también se sacrificaba para que condujera a su dueño hasta la trapalanda, al lado de algunos de sus perros, para que colaboraran en la caza, y en las “guacas” o sepulturas indígenas se depositaban también los adornos del guerrero y los arreos del caballo, de plata y con adornos de oro. Esto fue por lo menos así hasta que los cristianos comenzaron a profanar las sepulturas en busca de los metales preciosos y también hasta que el contacto con la “civilización” creó vicios en el aborigen —alcohol, tabaco, *achúcar*— que debía satisfacer con prendas de valor. Dejaron entonces las tumbas de guardar tesoros, pero posiblemente siguieran en la visión del indio araucano al referirse a la trapalanda. Es sugestivo también que el indio sólo los vea o los imagine a caballo y, por último, señalamos la idea de inmortalidad. ¿Quién podía ser más inmortal para el aborigen que el que había conquistado la trapalanda, especie de paraíso eterno? Los españoles, por su parte, unían a estas declaraciones el mito de la fuente de juvenia, que recayó en la ciudad de los Césares transportada entonces al centro de un lago o laguna.

Confluencia de mitos. Los patagones conocían algunos asientos reales, aunque temporarios, de hombres blancos y posiblemente contestaran en forma afirmativa a los primeros interrogantes de los españoles. Pero después, al seguir aquéllos averiguando sobre su mítica ciudad encantada, los aborígenes se verían impulsados también a narrar algo sobre sus propias leyendas. Así la ciudad fantasmagórica de los Césares sufre tantos desplazamientos geográficos —Tucumán, la cordillera andina, la llanura patagónica, el Estrecho de Magallanes— que al fin acaba conociendo un desplazamiento vertical, hacia los australes sueños de la inmortalidad aborigen. Este es el inicio de su desaparición en el espacio real y su definitiva ubicación entre los mitos americanos.

Esta leyenda influyó más en la historia que en la literatura, ya que gracias a su polo de atracción se conocieron las pampas ignotas y la remota y temida patagonia. Sin embargo no está ausente de la literatura. Ruy Díaz de Guzmán ya la consignaba como una realidad:

...y entraron en una provincia de gran suma y multitud de jente muy rica de oro y plata, que tenían mucha cantidad de ganados y carneros de la tierra, de cuya lana fabricaban gran suma de ropa bien tejida. Estos naturales obedecían a un gran señor, que los gobernaba [...] César y sus compañeros le pidieron licencia para volverse, la cual el señor le concedió liberalmente, dándoles muchas piezas de oro y plata, y cuantas ropas pudieron llevar, y juntamente les dio indios que los acompañasen y sirviesen...²⁵

En nuestros días la retoma Manuel Mujica Láinez en su novela *El Laberinto*. Laberinto cuyos pasadillos se pierden en el arte, en la historia o en el

²⁵ *La Argentina*, edición citada, pp. 62-63.

mito, pues el mito y el arte son los principales vericuetos de la historia. Ginés de Silva sale de su Toledo natal, escapa —o queda prisionero— de “El entierro del Conde de Orgaz” para corretear en su vida de lazarillo por el Madrid de la corte y devolvernos, a través de su visión de paje, la figura de Lope de Vega, en la plenitud de su éxito literario y de conquistas amorosas. Cruza después el océano para navegar otra vez en el nuevo mundo las aguas del mito y de la historia. Una vida en busca de ideales que lo lleva a las polvorientas calles de Buenos Aires donde escribe sus memorias. La vida de un hombre como muchos de su tiempo, que peregrinó tras el sueño de El Dorado y de la ciudad de los Césares:

Los Césares... Ya, en la tienda de Flequillo, mientras se desarrollaba el desfile maravilloso de América, con el Hombre de Oro al frente, había oído mentas de la ciudad encantada, que sonaba como un mágico cascabel, por encima del piar, el trinar, el grajear, el arrullar y el hablar estrepitoso de las aves. Embarullábanse en mi magín las referencias al itinerario del Capitán César y a los prodigios deslumbrantes que juraba haber visto, con las alusiones a los naufragos perdidos en el Sur de las Indias Occidentales y a la urbe de metales preciosos que habían edificado y donde se regalaban con esplendor de príncipes. El recuerdo del Rey Madoc de Gales, de quien nos había hablado Hawkins en los estrados aromáticos del Perú, se sumaba al del Obispo de Plasencia, cuyas naves extraviaron el rumbo, hasta que zozobraron, y los sobrevivientes construyeron en la Patagonia una capital fantástica, que regía un misterioso Patriarca Emperador. Trapalanda... Elelín... los Césares... Su propio nombre tenía resonancias antiguas, inesperadas en el Mundo Nuevo, como si a la metrópoli oculta condujese, a través de cordilleras y desiertos, una interminable fila de estatuas romanas, de mármol y de pórfido, como si Augusto, Calígula, Nerón, Trajano, Caracalla... marcaran el rumbo secreto con sus divinos perfiles, con sus testas coronadas de laureles, con el arrogante ademán que no descomponía el vuelo armonioso de las túnicas.

Preparaba la expedición, en Córdoba, Don Jerónimo Luis de Cabrera, nieto de su homónimo, el fundador de la ciudad de la Nueva Andalucía. Hacía años que soñaba con esa empresa. La necesitaba para desquitarse y vengar a los suyos cual si se la impusiesen los fantasmas de su célebre abuelo, a quien ahorcaron en un pilar de su cama, y de su padre, degollado porque conspiró para apoderarse del Perú y luego del Plata y del Tucumán. Aquellas sombras sangrientas lo perseguían. Juró, frente al altar portátil de su familia —que en sí mismo representaba un disputado privilegio, y que los Cabrera, por pontificia resolución, podrían tener hasta el Juicio Final— que conquistaría a los Césares. Muchos habían fracasado en el propósito: el feroz Abreu, verdugo de su abuelo; Juan Ramírez de Velazco; su propio suegro, Hermandarias. Al él, a él le tocaría lograr lo que no consiguieron los demás, y que era un mandato de su linaje. Traería, de regreso, largas planchas de oro, para depositarlas en el convento de San Francisco, sobre el enterratorio de la capilla mayor, decorado con las banderas que ostentaban las cabras de su estirpe.²⁶

La espléndida recreación de la partida en busca de los Césares nos recuerda otros cortejos de *Bomarzo*:

Nos despedimos una mañana de 1622, y por las calles de Córdoba, entre la admirada multitud, desfilaron nuestros cuatrocientos hombres y mujeres (pues como cuando fuimos al Dorado excedimos la

²⁶ Publicado en Barcelona, Edhasa, 1979, pp. 259-260.

cantidad prevista), nuestras doscientas carretas y nuestras seis mil ovejas, caballos y vacuno. Horas y horas tardamos en dejar atrás los caserones y las chozas de Suquia. Me pareció que regresaba, en el tiempo, a mi juventud, porque igual que la vez que nos lanzamos en pos del Hombre de Oro, revestimos los más suntuosos paños de ceremonia, que luego enumeraron los comentaristas: el ruán, el lienzo de Quito, el de Londres, el de Portoalegre, el tafetán de Castilla y el de México, el terciopelo morado, la seda multicolor, la holanda, el bocací. Las gorgueras de encaje, inventadas por los Médicis de la Corte de Francia, eran grandes como bandejas, y en ellas nuestras cabezas iban cual si nos las hubiesen cortado y si fuésemos otros tantos San Juanes póstumos. ¡Qué lujo! Más parecía que acudíamos a besar la diestra de Su Majestad Don Felipe IV, recientemente ceñido con la corona de España, que a recorrer eriales y riscos.²⁷

En el último balance de estas memorias el eterno buscador ve cómo ha disminuido no su espíritu de aventuras, pero sí su capacidad de ilusión. Si en su juventud se deslumbró —contra toda cronología— con el Hombre de Oro, en su madurez cordobesa, impulsado por su amigo el poeta Luis de Tejada, parte en esta expedición a la conquista de los Césares, pero la quimera ya no le trazará los contornos de la ciudad encantada ni la silueta de sus fantasmagóricos habitantes. Se le presentará, en cambio, la visión de la Marquesa de Castreñana que le devuelve memorias irrecuperables del pasado. Quedó atrás el tiempo de la ensoñación y el hombre maduro no concibe otra ciudad dorada que la de su juventud. La expedición de don Jerónimo Luis de Cabrera no se enfoca como realidad, sino como la fusión de dos sueños: el de la última leyenda americana y el de la postrera aventura del personaje. Conclusión de un siglo lleno de esperanzas. La leyenda se prolongará después como fuego fatuo, como visión de ilusos frente a la cada vez más develada realidad de América.

LUIS MARTÍNEZ CUTIÑO
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires

²⁷ *Ibíd.*, p. 262.

LA "ESTORIA" DE ACTEÓN: OVIDIO Y LA GENERAL ESTORIA ALFONSI

Las fuentes utilizadas por el taller historiográfico alfonsí para la redacción de la *General Estoria* han sido estudiadas magistralmente¹ en su conjunto y también en trabajos monográficos.² Nuestro propósito es ofrecer en este homenaje un aporte más para el conocimiento de la labor creativa de un taller medieval en el manejo de las fuentes clásicas. Metodológicamente prescindimos de un análisis estilístico para limitarnos al nivel operativo del entramado del relato, trabajando en el contenido del texto según el orden mismo con que se presenta. Indefectiblemente todo nos remitirá por fin, al nivel del discurso, es decir, del texto narrativo signficante.

Hemos elegido la historia de Acteón, pero no dudamos que las observaciones parciales pueden darse también en la elaboración de otros asuntos tomados de Ovidio.

Ovidio presenta la historia de Acteón en *Metamorfosis*, III, versos 138-252, y Alfonso X, en *General Estoria*, Segunda Parte.³

La introducción de la historia lleva cinco versos en el *exordio* ovidiano y no es ocioso señalar los cuatro elementos que el autor presenta. El primero (a), articula el episodio con el contexto narrativo de las *Metamorfosis* (*Prima nepos inter tot res tibi, Cadme [...]*). El segundo (b) enuncia la metamorfosis (*Causa fuit luctus alienaque cornua fronti/ addita*). El tercero (c) se enuncia como apóstrofe a los perros que destrozaron con mil dentelladas a su amo (*uosque, canes, satiatae sanguine erili*). El cuarto (d) se dirige a los receptores de su discurso para señalar que es un caso de adversa Fortuna y no un crimen, el motivo del desastrado suceso, lo que se destaca con la interrogación retórica que cierra el *exordio*: *quod enim scelus error habebat?*

El relato alfonsí sigue fielmente al texto ovidiano aplicando las fórmulas propias del taller historiográfico (engarce del episodio en el contexto del relato

¹ A. G. SOLALINDE, Introducción a la edición de la *General Estoria. Primera Parte*, Madrid, 1930. M. R. LIDA DE MALKIEL, "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas", *RoPh*, XII, 2, 1958, pp. 111-142. DIEGO CATALÁN, "El taller historiográfico alfonsí: métodos y problemas en el trabajo compilatorio", *Romania*, LXXXIV (1963), 3, pp. 354-375. FRANCISCO RICO, *Alfonso el Sabio y la General Estoria*, Barcelona, 1972.

² G. H. LONDON-R. J. LESLIE, "A Thirteenth Century Spanish Version of Ovid's «Pyramus and Thisbe»", *MLR*, L (1955), pp. 147-155. J. R. CHATHAM, "A Thirteenth Century Spanish Version of the Orpheus Myth", *Romances Notes*, X (1968), pp. 180-185. LLOYD KASTEN, "The Utilization of the *Historia Regum Britanniae* by Alfonso X", *HR*, XXXVIII (1970), 5, pp. 97-114. G. PIKERNELL, "Die Geschichte Ganymedes in der *General Estoria*", *Romanistisches Jahrbuch*, XXI (1970). V. "Texto y Glosa", en F. Rico, 1972, pp. 167-188.

³ Usamos respectivamente, para Ovidio, la edic. de G. LAFAYE, París, "Les belles Lettres", 1969, y para GE, edic. Solalinde, Kasten, Oelschläger, Madrid, 1957, 148b-154a.

histórico —linaje de Cadmo—, y declaración de la fuente: “Onde dize Ouidio en el tercero Libro Mayor asi”); pero prescinde significativamente de (b), es decir, de la anticipación de la metamorfosis, así como de la interrogación retórica, que prefiere destacar en discurso meramente narrativo. Aunque siguiendo literalmente a Ovidio, se lo desnuda del ropaje artístico que más lo caracteriza, para reducirlo a mero relato histórico (“en quel acaescio caer como oyredes”).

Es de señalar, por una cierta incongruencia que más adelante aclararemos, que el operador alfonso destaca que Ovidio dice que “fue auenimiento de su desauentura por que se ell assi perdio, e non pecado que el quisiesse fazer sabiendolo”.

El comienzo es, no obstante, dilatado por una extensa justificación de la inclusión de historias de este tipo en la *General Estoria*; justificación que merece transcripción completa:

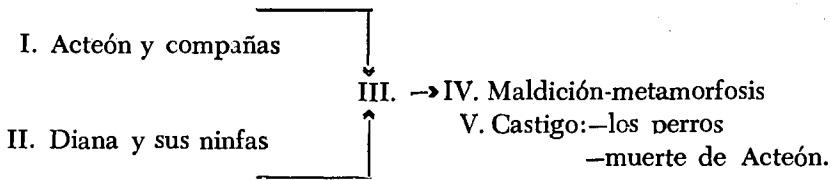
Et pero desse auenimiento de Acteon fizieron esos auctores gentiles sus trobas por latines que dexaron en escripto; mas otrosi sabet que maguer aquellos sos autores e sabios, con sabor del dezir en que se treuuen, leuaron las razones estas e otras muchas que uos diremos aqui fasta que las troxieron a razon dunos mudamientos dunas cosas en otras, que pero que lo fizieron toda uia por encobrir por y los fechos que en las razones querrien dezir, et quisieron dar por y mas afincados enxiemplos e castigos de las cosas desguissadas e dañosas. Et son estas razones todas de reyes e de fijos e nietos de reyes, et fablan de costumbres e de emendar las malas e las dañosas e tornarlas en buenas, et por ende nos, por non dexar en la estoria las otras muchas e buenas razones que uienen y e son estorias, e non las perder por los mudamientos que los autores aduzen y, que semeian cuemo fabliellas pero que lo non sean, contar uos emos las razones todas cuemo las contaron los gentiles e las dexaron en sos libros e segund que las retraen los nuestros sabios que contescieron, e desi, departir uos hemos daquellos mudamientos en que guisa fueron e que quieren dar a entender, e los pros e los enseñamientos que y auienen, assi como lo departen los nuestros sabios otrosi (GE, 149a).

El relator ha declarado plenamente su plan e intencionalidad operativa, que cumplirá perfectamente en su manejo de la materia ovidiana: respetará el orden del entramado ovidiano hasta “el auenimiento e mudamiento [...] e despues departir lo hemos” (GE, 149b).

Narratio.

Ovidio organiza el discurso narrativo en dos acciones paralelas: I. Acteón y sus compañías (vv. 143-154); II. Diana y sus ninfas (vv. 155-173); las que convergen en III.: el encuentro o irrupción de Acteón en la cueva de la fuente (vv. 174-176). Este es el nudo dramático del relato diseñado en un plano tempo-espacial; núcleo desde el que se precipita la catástrofe o centro narrativo del discurso, también dispuesto en dos momentos: IV. La ira y maldición de Diana, con la inmediata metamorfosis de Acteón en ciervo (vv. 177-205) y V. El castigo y la muerte desastrada de Acteón, en la que se consuma la venganza o castigo postergado de Diana (vv. 206-252).

EXORDIO
NARRATIO:



I.a.) *Metamorfosis*, III, 143: *Mons erat infectus variarum caede ferarum.*

El verso se amplifica en el texto alfonsí con un largo enunciado narrativo que introduce la afición venatoria del héroe a la vez que describe la numerosa compañía que lucía Acteón (“caualleros e escuderos e monteros e otros omnes a pie”) en el día especial en que comienza el episodio y en el que los cazadores hallan por vez primera un bosque lleno de puercos, osos y ciervos; lugar al cual —agrega el romanzador— sólo había llegado Diana, diosa de la caza y de la castidad. Con esto el relator alfonsí anticipa el comienzo de II.a.

La secuencia de los otros elementos del entramado ovidiano se sigue literalmente: I.b. la hora del mediodía, I.c. el discurso de Acteón instando a suspender la fructuosa caza para el día siguiente, I.d. todos obedecen.

La técnica narrativa alfonsí anticipa —como antes II.a.— el desenlace: “Agora contar uos emos qual auenimiento contescio a aquel infante Acteón quel mataron los sos canes”. (GE, 150a).

II.a.) *Metamorfosis*, III, verso 155: *Vallis erat piceis et acuta densa cupressu.*

Siguiendo a Ovidio, el romanzador describe el valle de cipreses, b) la cueva con la fuente de agua (“muy clara, e dulce e sabrida”, amplifica); pero insiste en que era lugar vedado, donde nadie podía entrar sino por “auenimiento, cuemo oyredes aqui agora que fizo este infant”, con lo que nuevamente anticipa III.a., como antes había hecho con II.a.

Alfonso sigue literalmente a Ovidio en la secuencia: c) la llegada de la diosa y sus ninfas vírgenes, acaloradas, a la cueva; d) la enumeración de las armas que Diana entrega; e) entre ellas los arcos distendidos (*arcusque retentos*), donde Alfonso agrega: “all otra [dio] el arco, pero solto ella la cuerda antes”, detalle intencionalmente puesto para justificar que no matara a Acteón en seguida con sus flechas; f) describe cómo las doncellas la ayudan a despojarse de sus vestidos, dando el nombre de las mismas y de las que la bañan con el agua fresca.

El relato alfonsí no imita el arte refinado del discurso ovidiano, con el manejo hábil del tiempo que Ovidio usa de modo que, con dos versos, hace irrumpir al nieto de Cadmo en la escena, sino que en su afán narrativo enuncia, en el cierre de II., la inminencia del encuentro: “tal fue la uentura de Actehon [...] et aqui diz ell autor que assil trayen las fadas e su natura”. (GE, 151b), con lo que anticipa el verso 176: *sic illum fata ferebant.*

III.a.) *Metamorfosis*, III, verso 174: *Ecce nepos Cadmi, dilata parte laborum*

La rapidez y concisión ovidiana se transforma en el discurso alfonsí en un demorado relato de cómo Acteón fue siguiendo el arroyo que descendía de la fuente y cómo subiendo llegó a vista de las doncellas en el baño. Y aún demora el momento explicando que, aunque las vio, no temió acercarse:

e uio las dueñas como se bañauan. Et maguer que ueye quel uerien
ellas, nin se quiso encobrir que nol uiesssen, nin dexo de yr e legar fasta
dont le uerien. Las dueñas assi quel uieron [...] (GE, 151b).

Lo que en Ovidio ocurre como un relámpago en el que Acteón no tiene otra alternativa que sorprender a Diana en el baño, es en Alfonso morosamente explicado como osadía de Acteón, lo que no deja de crear una incongruencia con las declaraciones reiteradas del *exordio*.

IV.a.) *Metamorfosis*, III, versos 177-181:

*Qui simul intrauit rorantia fontibus antra,
Sicut erant, uiso nudae sua pectora nymphae
Percussere uiro subitisque ululatibus omne
Impleuere nemus circumfusaeque Dianam
Corporibus texere suis [...]*

El núcleo dramático de la narración es seguido literalmente por el relato de la *General Estoria*, destacándose cumplidamente (“Agora pone aqui la estoria de Ouidio en el tercero Libro Mayor una semeiança”) la comparación de la cólera en el rostro de Diana con las nubes arboladas por el sol o los colores de la Aurora, para enseguida amplificar la imprecación de Diana poniendo en sus labios un apóstrofe moralizante sobre la necesidad que tiene la mujer de guardarse de la vista del varón.⁴

En este punto termina para Alfonso la “estoria” y sobreviene el “mudamiento”, obra de la magia de Diana, quien encantó las aguas y al echarlas sobre Acteón como si fueran dardos, hizo que todos lo vieran como ciervo, y le nubló a él el sentido, viéndose como ciervo. Por eso también sus perros lo despedazaron, no porque él fuera ciervo, sino porque lo vieron como ciervo, onubilados por las artes de Diana.

La minuciosa descripción ovidiana de la metamorfosis de Acteón (vv. 194-205) y V. la extensa y dramática persecución de los perros, hasta la dolorosa muerte del desdichado Acteón suplicante y traspasado por mil heridas (vv. 206-252) como hubiera querido hacerlo Diana si hubiera dispuesto de sus flechas, según sugiere el mismo Ovidio (vv. 251-252: *Nec nisi finita per*

⁴ La tendencia a la moralización como parte obligada de la elaboración histórica alfonsí ha sido suficientemente analizada por M. R. Lida de Malkiel en su estudio cit. y por F. Rico (*I.c.*, pp. 178-188), quien ve en el procedimiento una aplicación de la *enarratio* o explicación de los autres en las escuelas medievales, lo que es evidente; pero nosotros advertimos en nuestro análisis una particular técnica, que implica un plan preestablecido para la elaboración de la GE, puesto al servicio de una intencionalidad de creación de la obra.

plurima vulnera uita / Ira pharetratae fertur satiata Dianae) no cuentan para los propósitos narrativos de Alfonso, quien prefiere incluir una larga moralización ("lo que dan por ello a entender nuestros sabios. Diz ell esponedor⁵ desta razon sobresto [...]". GE, 153a).

La visión medieval del mito ve en él sólo un velo literario que encubre y señala a la vez un suceso ejemplar, que es lo único digno de destacar: la hacienda de Acteón era estragada en sus dispendios como cazador, hasta que un día vio con claridad (a mediodía) que era la caza (= Diana) la desnuda explicación de su daño. Por eso llamó y despidió a sus compañeros, por lo que Diana lo llamó "medroso" y se lo pudo comparar con un ciervo. Sin embargo, siguió manteniendo a sus perros, que consumieron su hacienda, mientras que por su cobardía, sus enemigos robaban sus tierras.

Para Alfonso, y con ello decimos, para la especial óptica con que el pensamiento medieval consideraba el romanzamiento de los relatos paganos, valía la "estoria" como "enxemplo" y escapaban los valores artísticos del relato en sí, creado para iluminar con la descripción dinámica y colorida la imaginación del lector y mover a compasión sus sentimientos. Las galas más brillantes del ornato ovidiano se desechaban en aras de la intención didáctica y de la moralización. La refinada técnica del manejo del tiempo en las *Metamorfosis*, con las que el poeta suspende y dilata el instante central en torno al cual urde todo el relato, exaltando con artificio el fluir del tiempo y rescatándolo a su vez —actualizado para sus receptores futuros— de la inexorable caducidad del instante que pasa; todo lo que ha hecho perdurar para nuestra sensibilidad el arte ovidiano, desaparece del relato alfonsí conscientemente, así como se desechó en el *exordio* alfonsí la alusión a los cuernos que crecerían en la frente del nieto de Cadmo (*exordio* b.). El elaborador del relato en la GE eliminó sagazmente del plan ovidiano el motivo de la metamorfosis, que iba a ser soslayada en la narración para no mezclar la fantasía ("fabliella") con lo que se consideraba "estoria".

De los 114 versos de Ovidio, usa poco más de 55 y rechaza austeramente los dos grandes motivos ornamentales de la creación poética clásica: la enumeración descriptiva de la jauría en movimiento y la conmovedora muerte del héroe suplicante.

La intención ejemplar, como el agua mágica de Diana en la "estoria" de Acteón, obnubiló la consideración artística de las obras paganas eliminando en el romanzamiento de las fuentes literarias, las cualidades y la intención estética de su creación.

Entendemos que el análisis realizado a nivel del entramado del relato muestra una versión literal y selectiva a la vez; selección que no implica incompreensión de los valores literarios y de los recursos ovidianos sino, por el con-

⁵ M. R. Lida de Malkiel señaló que el mismo Alfonso menciona a dos "esponedores" de Ovidio: "Maestre Johan el Inglés", es decir, Johannes Anglicus o Juan de Garlandia, que h. 1234 compone el comentario alegórico en dísticos elegiacos, *Integumenta Ouidii*, y "un doctor de los frayres menores que se trabajo de tornar las razones de Ovidio mayor en theologia" (GE, I, 91a), a quien llama "el frayre"; es un autor desconocido de un comentario alegórico extenso, que contenía parte de los *Integumenta* y las *Allegoriae super Ouidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orléans, junto con interpretaciones propias.

trario, su reconocimiento y eliminación consciente al servicio de los objetivos prefijados para el discurso histórico de la *General Estoria*. Pareciera como si, al omitir el final que pone Ovidio (V.), se respondiera a una concepción especial de la obra histórica, concebida como medio didáctico para la formación moral de una clase o grupo social, al cual no interesaba brindar las galas del ornato poético. Es más una concepción de los géneros literarios lo que prima antes que una incapacidad de época para valorar el relato ovidiano. Sabemos, por otra parte, que la literatura latino-medieval era capaz de imitar la fantasía, el fluir de los recursos de estilo, la risueña ironía y las motivaciones psicológicas de la conducta, que caracterizan el estilo ovidiano. Sabemos que la literatura inmediatamente posterior a Alfonso, cuyos propósitos narrativos no excluían lo didáctico, pero que no estaba limitada por un plan didáctico tan severo (el *Zifar*, el *Conde Lucanor*, el *Libro de buen amor*), aprovecha abundantemente de los recursos que la historiografía alfonsí rechazó, y que son rechazados por muchas otras obras del s. xiv y xv, en aras de la intencionalidad moral y ejemplar.

Fue necesario que cayera el prurito de la interpretación ejemplar y moralizante para que la visión moderna se desarrollara y se retomaran los valores estéticos del mundo clásico en la literatura en lenguas vulgares. En esto consiste esencialmente el renacimiento del arte pagano.⁶

GERMÁN ORDUNA
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

⁶ Si nos limitamos a Ovidio, Garcilaso demostró la capacidad de recrear en romance los mejores recursos de las *Metamorfosis* en esa muestra ejemplar de imitación y renovación poética que es el admirable soneto a Dafne, donde precisamente el autor castellano se complace en el desarrollo del núcleo dramático-temporal de la metamorfosis, el mismo que cuidadosamente desecharía el redactor alfonsí.

BELIANÍS DE GRECIA (BURGOS, 1547)
CATÁLOGO DE ARMAS

La *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia* es un libro de caballerías, escrito por Jerónimo Fernández, abogado burgalés que publicó *Primera y Segunda Partes* en la imprenta de Martín Muñoz, en 1547.¹ La *Tercera y Cuarta* habrían de aparecer, póstumamente, también en Burgos, “cabeça de Castilla, cámara de su Magestad, por Pedro de Santillana, impressor”, en 1579.

Sabido es que en estas obras, las batallas y duelos alternan con escenas de corte y de aposentos privados donde el caballero dialoga con la amada o sus doncellas, o es curado —por obra de magia— de sus numerosísimas heridas, o es adorado exaltadamente por extrañas princesas que no lograrán hacer olvidar jamás a la dama sin par, única e irremplazable. *Belianís de Grecia* no es excepción, por el contrario responde a estos esquemas, dentro de los que, batallas y duelos deben ser muy frecuentes. Creemos que un catálogo de las armas utilizadas en tales circunstancias puede resultar de interés para el especialista que juzgará anacronismos, grados de verosimilitud o imaginación desmesurada, advirtiendo las posibles relaciones entre ficción y realidad.²

En primer lugar, hay que decir que no se hace verdadera distinción entre las armas de acuerdo con los personajes que las emplean: los caballeros usan las mismas de los múltiples gigantes o jayanes³ que pululan en la literatura caballeresca, y los infieles utilizan idénticas a las de los cristianos, pese a que se aluda alguna vez, y en forma vaga a “las armas de la morisma”, pero sin especificarlas.

Constituyen un grupo muy elemental, integrado fundamentalmente por *lanzas y espadas* y, en menor cuantía, *hachas, mazas, dagas, cimitarras, puñales*,

¹ Las citas corresponden a la *princeps* mencionada, Bca. Nac. Madrid (R-i-113), de la que conservamos las alternancias gráficas, en afán de reproducir fielmente el ejemplar que salió de la imprenta burgalesa en 1547. Mayúsculas, acentuación y puntuación son nuestras.

² El prof. MARTÍN DE RIQUER ha incitado a trabajos de estas características: “Queda [...] mucho que hacer en el estudio de los libros de caballerías y de la novela caballeresca. Nos faltan monografías sobre su lenguaje y estilo, indagaciones sobre el armés del caballero, tan cambiante en la Edad Media y en el siglo xvi que nos puede suministrar datos cronológicos y sobre la heráldica [...]” (en su “proemio” a Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Hispanic Monographs, Documentación cervantina nº 3, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, p. x). El gran especialista había iniciado el camino de estos aportes con su “Las armas en el *Amadís de Gaula*” (*BRAE*, LX, c. CCXXI [1980], pp. 331-427). Desde entonces acá no conocemos ningún estudio similar referido a otra obra del género.

³ “Entraron tres jayanes, los más terribles y desemejados que natura humana criara. Venían armados todos que nada no les fallaseía, saluo escudos y yelmos los quales sus escuderos trayan; con ellos venía número de treynta caualleros assimismo armados, todos heran tan grandes que bien parecían ser de su linaje” (fol. xxxix [vb]).

cuchillos, con un real predominio de las armas de ataque sobre las de defensa (lorigas, corazas, arneses...) que casi no aparecen.

A veces, los epítetos o/y *apodos* están en función de las armas: "caballero de las armas azules", o "rosadas", o "amarillas", o "negras" o "verdes"; "caballero de los basiliscos" (por los que tenía pintados en el escudo); "caballero sospechoso" (por la Sospecha representada también en el escudo); lo mismo ocurre con el "caballero de las imágenes" y con el de "las coronas"; apodos que se unen a aquellos que se asocian a circunstancias o condiciones especiales: "caballero de la *rica* figura" (al que evidentemente Cervantes ha recordado al hacer que Sancho calificara al bueno de su amo, el "caballero de la *triste* figura"...),⁴ "caballero solitario", "caballero encubierto", "caballero venturoso", etc. En ocasiones, el epíteto alude a las armas, con cierto matiz peyorativo, despertando claras críticas: tal es el caso del "caballero de las dos espadas".

Los *escudos* merecen especial consideración. Sabido es que era uno de los elementos más valiosos de la armadura caballeresca y *BdG* documenta su condición de verdadera arma:

"comenzándose a passear por aquel campo porque el frío no les hiziese daño, donde el príncipe vio su escudo y estuuu mouido por tornarlo a tomar, aunque pareciéndole que arma que vna vez oviesse perdido no hera esfuerço tomarla ha tomar, lo dexó" (fol. cxxxx [ra]).

El protagonista, desde sus doce años, es adiestrado en lo que ha de ser insuperable:

"En el qual tiempo, el exercicio de las armas le encomençaron a enseñar y él se mostraua tan diestro que, como cosa que de subcesión le pertenecía, parecía no tener necessidad de quien se lo mostrasse" (fol. ij [ra]).

Esa actividad de Belianís será enfatizada constantemente, referida a él, a sus hermanos, D. Clarineo y D. Lucidaner, y a su padre, el emperador D. Belanio, como en estos casos:

"hera tan guerrero y desseoso de conquistar señoríos y reynos estraños, que jamás su descanso era, saluo con la lança y escudo puesto en el campo" (fol. j [ra]).

"demandó sus armas, de las cuales siempre yua aperceuido como aquél que más passatiempo en el exercicio dellas recebía que en el correr del monte, de las cuales fue con mucha presteza armado" (fol. iij [ra]).

La primera aventura con un bravo oso en la que se defiende con un "cuchillo o estoque de monte", le depara su primer triunfo:

"vio a esta ora, vna espada metida, de suerte que se parecía della vna tan rica guarnición y puño *quel* nunca jamás viera, y él, más alegre aquella ora que si de otro tan gran imperio como el de su padre le hizieran señor, trabó por ella y muy ligeramente la sacó [...] muy alegre estaua con la rica espada *que* auía ganado" (fol. iij [ra]).

⁴ *Quij.*, I, 19. Creemos que la asociación se impone aun teniendo en cuenta la existencia ya de ese apodo en *La hystoria del muy esfuerçado [...] don Clarian de Landanis*, de 1518, puesto que son muchas las situaciones de *BdG* parodiadas por Cervantes, como en otra ocasión demostraremos.

La *espada* es, pues, desde el primer momento compañera inseparable del caballero, pero a ella se unirán la *lanza* y el *escudo*. "Siempre pensaua en cómo la mortal fama con la lança y escudo alcançar pudiesse", habrá de afirmar Belianís (fol. cxij [va]).

La espada lleva calificativos que se repiten insistentemente: "ancha y cortadora", "tajante", "furiosa", "temerosa"; se habla del "dulce cortar de su preciada espada"... La del protagonista tiene una estirpe ilustrísima:

"vna espada que en el mundo se hallara su semejante ecepto la que don Belianís traya, que ésta fuera de aquel valiente cauallero Jasón, la qual le diera su aborrescida Medea en el tiempo que de sus amores gozaron, hecha por tales cursos y planetas que en el mundo al presente otra semejante se hallara y bien quisiera el sabio Frístón questa espada ouiera el príncipe Periano mas no pudo, que Medea en sus profecias la dexara a los descendientes de la casa de Grecia" (ff. lij [rb] lij [va]).

"crehedme que saliera con ello si por la espada de don Belianís fuera, que para esto la sabia Medea, muchos años antes la tuuo guardada en aquella cueua donde don Belianís la sacó" (fol. liiij [vb]).

También la *lanza* aparece dentro de giros reiterados: "calando las lanças", "abaxó su lança", "con gruessas lanças en sus manos", "mouieron con sus lanças baxas", "auiendo hecho las lanças pieças", etc. Y aquí se impone destacar la dificultad o casi imposibilidad de aislar cada una de estas armas que, por lo general, son descriptas en medio de luchas por lo que surgen grupalmente. Así, a las "lanças hechas pieças" van unidos los "escudos hechos rajas".⁵ O:

"auiendo tomado muy gruessas lanças, las más que hallaron en la astoría, con ellas se dieron tales encuentros que siendo hechas pedaços, se juntaron de los escudos e yelmos" (fol. cxij [ra]).

"El príncipe Periano, no guardando a le responder más palabra, caló la visera de su yelmo y tomando su escudo, puso mano a su rica y preciada espada con la qual acometió al cauallero de la floresta, el qual no siendo perezoso, hizo lo mismo y a un tiempo se dieron tales y tan desmesurados golpes, que auiendo cortados los yelmos, se hizieron sentir las espadas en las cabeças y reboluiéndose con otros, se hizieron ahinojar y entrellos se rebuelue vna batalla tan braua, que quienquiera que los viera pensara ser la flor de la cauallería del mundo junta. Sus golpes heran tan fuertes y tan apriessa que las llamas de fuego de los yelmos y espadas hazian salir en tanta abundancia que parecian arder. La noche, que muy oscura hazía, con la luz del fuego que de los yelmos salía, parecía muy clara" (fol. cxxxj [ra]), "de suerte que los seguros escudos y arneses fueron falsados juntamente con las lorigas, las cuchillas de las lanças llegaron a las carnes" (fol. ccvij [va]).

"y con esto se comiençan a herir con estraña funia y braueza, cortando los escudos y arneses, desmallauan las lorigas, començando a poblar el espanto" (fol. clviij [rb]).

⁵ Desde luego, escudos y espadas están siempre indisolublemente unidos: [El emperador] "apeándose en vn punto fue desarmado y assiéndose a la sogá, solamente con su espada y escudo subió a lo alto del castillo" (fol. iiij [va]). Giros como "poniendo su escudo ante sus pechos y echando mano por su espalda" o "embraçando sus escudos y echando cada vno mano por su espada" son numerosísimos.

De las armas siguientes, los ejemplos no son muchos; he aquí algunos:

Hachas:

“tomando dos hachas de azero que más prestas hallaron” (fol. cj [val]),
“alçando su tajante hacha” (fol. cj [vb]).

Mazas:

“vieron salir al pauroso jayán con vna terrible maça” (fol. lxvij [va]),
“los jayanes que el emperador auían tenido asido, le soltaron poniendo
mano a sus pesadas maças” (fol. lxxviii [rb]).

Dagas:

“mas él no teniéndolos punto, hechando mano a vna daga que a las
espaldas traya e poniendo al jayán que abraçado le tenía por las espal-
das, le apretó tan rezió contra sí, que toda la daga fue metida por el
cuerpo hasta la empuñadura” (fol. x [ra]), “alçando la falda de la loriga
le metió la daga hasta las entrañas” (fol. xcviij [vb] —uno de los poquí-
simos casos en que, por otra parte, se cita aquella arma defensiva—;
“vna ancha daga que a las espaldas traya” (fol. cij [vb]); “con la daga
que en la mano traya mouió para él” (fol. cxxxj [vb]), “soltando las
espadas con las dagas se dieron tan crueles heridas” (fol. cxxxij [rb]).

Cimitarras:

“los jayanes con sobrada yra viendo que un hombre solo los auía pues-
to en tanto reuato, boluieron sobre él con sus pesadas cimitarras en las
manos” (fol. iiij [vb]), “mas ellos a un tiempo con dos tajantes cimita-
rras viieron a descargar sobre él” (fol. lxvj [rb]).

Cuchillo:

“por entonces el rey, alzando su cuchillo, le quiso dar por encima la
cabeça” (fol. xxxvj [vb]), “tajante y cortador cuchillo” (fol. cij [va]),
“don Contumeliano se armó de sus armas, tomando el cuchillo del ja-
yán hasta que vudiesse espada” (xxx [rb]), “mas don Belianís poniendo
toda su fuerça, le sacó el cuchillo de las manos y con él quiso herir a
los medrosos centauros” (fol. lvij [rb]).

Porras:

“traya su espada ceñida y en las manos vna gruessa porra de azero”
(fol. cij [ra]).

Batallas y desafíos, como dijimos antes, posibilitan largas descripciones
vinculadas con las armas más utilizadas. Por ejemplo:

“arremetieron el vno contra el otro con las lanças baxas, con las quales
se encontraron tan fuertemente que las lanças fueron hechas piezas por
el ayre, mas ellos no se menearon más que si sendas torres fueran, de lo
qual mucho fue el cauallero del castillo marauillado, que jamás cauallero
con quien justara le quedara en la silla e con vna furia rauiosa reboluó
sobre don Belianís, que para él se venía e antes que vudiesse lugar de se
cubrir con su escudo, le assentó vn tan desaforado golpe, que la cabeça
le hizo baxar hasta las ceruices del cauallo [...] e queriéndole assegun-
dar otro, el príncipe alçó el escudo, el qual de arriba abaxo fue hecho
dos partes, no le aprouechando la finela que la sabia Velonia le auía
puesto, porque a los fuertes braços del cauallero ninguna cosa paraua,
mas don Belianís, que de tal suerte se sintió tratar, hirió al Cauallero

de las armas azules por cima del yelmo, que no pareció sino que vna torre la cayera sobre la cabeça y fue dado con tal fuerça, quel cauallero hizo términos para caer y el cauallero con el poderoso golpe hincó entrambas rodillas y no bastando la fortaleza del yelmo, fue hendido juntamente con la cofia de armar que lleuaua y no parando allí el golpe, decendiendo hasta el arzón del cauallo le cortó todo, aunque de fino azero era." (fol. viij[ra]).

"hiriéronse en medio de los escudos de suerte que auiéndolos falsado las lanças a los arneses llegaron, donde fueron hechas menudas piezas y aunque a cada vna le pareciesse auer encontrado con vna dura peña se tuuieron firmemente en las sillas y dado que sobre sí quisieron reboluer no les dieron lugar, que las batallas se juntaron aquella ora de tal manera que desdichado de aquel que el cauallo perdió, que jamás con la priessa los pudieron tornar a cobrar, antes de los pies de los cauалlos heran a la ora destripados no les valiendo seguras ni fuertes armas, la batalla se començó tan fiera y espantosa que la general muerte de todos el successo della mostraua, ca allí viérades romper lanças, herir de espadas, porras y maças, cimitarras y otras armas de mil maneras y a vezes con la saña que los vnos de los otros tenían, se llegauan a asir a braços donde vnas vezes con agudos puñales, otras dando consigo de los cauалlos abaxo se trayan a la muerte" (fol. lxxxj [vab]).

"O, quién viera a esta ora la gran rebuelta que entre todas gentes auía, vnos aparejauan cubiertas para sus cauалlos herrándolos y aparejándolos de lo necesario; otros adereçauan espadas, lanças, puñales; otros, grandes martillos y porras de fierro con que peleauan; otros hazían ricas sobreseñales para mejor por ellas en la batalla poder ser conocidos; algunos que no tan abastados de armas estauan, adereçauan con mucha priessa grandes escudos de palo barreados con muchas barras de fierro, tanta hera la priessa que por todo el real auía en aderezar semejantes aparejos que en otra cosa alguna no se entendía" (fol. clxxx[ra]).

"allí viérades romper lanças, herir de espadas, porras, hachas y cimitarras crueldes y mortales maças de hierro y plomo, ferrados y guarnecidos bastones y a vezes andauan tan juntos con la saña que trayan que no se pudiendo aprovechar de tan largas armas, se dauan la muerte con agudas y penetradoras dagas y puñales" (fol. clxxx[vr]).

En ocasiones, Fernández brinda tantos y tales detalles ⁶ que podemos fácilmente imaginar las armas en cuestión y hasta reconstruirlas ⁷ (tal el caso de algunos escudos):

"mandaron que las armas que la infanta Aurora auía dicho, les sacassen, que la sabía allí auía dexado para ellos. E tomándoles mucha voluntad de verlas, las sacaron de las fundas, las quales heran no como a caualleros noveles pertenecían. Ante todas las armas del príncipe don Belianís eran amarillas con vnas hondas del mar tan ensalçadas que parecía que vn barco que allí estaua pintado quisiessen anegar. En el escudo se

⁶ "Venía armado de vnas armas rosadas con clauales de oro por ellas" (fol. lxj [ra]); "todas las deuizas y vanderas del Almançor de Rosia trayan que por doquiera heran bien conocidos, que trayan tres lobos negros en el campo amarillo" (fol. lxxvij [rb]); "venían armados de vnas armas rosadas en extremo ricas, por ellas con mucha apostura estauan puestos muchos leones coronados de vnas coronas de laurel" (fol. lxix[ra]).

⁷ No es difícil visualizar estos escudos ficticios en los que lucen Cupido, Marte, grifos, dragones... o leones, como en los auténticos. Y, por otra parte, parece oportuno citar aquí la aguda observación de MICHEL PASTOREAU en su esclarecedor libro: "*Le dessin héraldique du lion n'a rien de naturaliste. Il est d'ailleurs aussi probable que la plupart des artistes du Moyen Âge n'avaient jamais vu de lions véritables*" (Ver *Traité d'Héraldique*. Paris, Picard, 1979, p. 139).

mostraua vna hermosa donzella y vn cauallero antella de rodillas, como *que* le pedía merced, al *qual* ella tenía buuelto el rostro como *persona* muy enojada, con vnas letras al derredor *que* dezían:

Es muy gran razón que muera
quien os vio
pues por veros se perdió.

Lo qual estaua en letras aráuigas, las *quales* el príncipe muy bien entendía. Las de Arsileo eran moradas y en medio tenían pintado vn grifo, el qual hazía batalla con vn terrible dragón y en medio vna donzella *que* los despartía e ponía en paz. A ellos les tomó tanta voluntad de se prouar las armas, *que* haziendo esperar a la infanta y sus donzellas, se armaron de todas ellas, las *quales* les venían tan bien como *aquellas* que gran tiempo auía *que* para ellos fueron hechas, "llegando al castillo vieron *que* del salían dos caualleros, el vno tenía las armas blancas, como de nouel cauallero y el otro, *que* más membrudo era y *parecía* en él auer mucha bondad, auía vnas armas, las más ricas *que* a su parecer nunca viera; por ellas tenía sembradas muchas coronas imperiales, las armas eran azules y en medio del escudo tenía pintado al dios Mares, como los gentiles lo pintan." (ff. vj[vb] y vij[ra]).

"la sabia les sacó vnas armas tan ricas que nunca rey ni gran señor tales la tuuiera. Las del príncipe don Belianís eran todas amarillas con tantas labores tan naturales por ellas, juntamente con tanta pedrería, *que* dauan de sí tan gran claridad, como si diez antorchas estuuieran encendidas, especialmente las del escudo que la misma deuisa que antes tenía, la ymagen de la qual estaua tan perfecta y naturalmente sacada, que si la vueran visto claramente conocieran ser la figura de la linda Florisbella [...] Tenía escriptas las mismas letras, las *quales* eran de diuersas perlas tan perfectamente hechas, que gran deleyte dauan a quien las mirasse, juntamente con vnas cubiertas para la espada que de fino oro mostrauan ser, con vnas letras que por ella escriptas demostrauan la manera con *que* la espada se ganara" (fol. xv [rb]).

"el duque [...] venía armado de vnas armas amarillas, como las de don Belianís, y encima dellas traya vna jornea de brocado bordada con tanta perlería *que* daua de sí tales vislumbres, *que* como en ellas diese el sol, hazía perder la vista. En el escudo traya pintado al dios de Amor que al parecer a vn cauallero que le pedía misericordia la negaua" (fol. xvj [rb]).

"[las del Caballero solitario] eran las más ricas que después de las de don Belianís en el mundo se pudieran hallar, ca eran todas de jaldes con tantas labres por ellas hechas de perlería, que el sol quitauan la vista. Tenía en el escudo pintado vn espesso monte y vn cauallero tendido debaxo de vn roble, la mano puesta en la mexilla y recodado sobre el su escudo y estaua mirando como descuydado al dios de Amor, que encima se mostraua con su arco y flechas, todo estaua tan natural que a quienquiera mouiera a pensar *que* estuuiese biuo" (ff. xxxiiij [rb] y xxxiiij [va]).

"Los caualleros [...] venían armados de vnas armas rosadas, por ellas muchas pequeñas águilas pintadas; las deuizas de los escudos trayan todos de vna manera, la mitad blancas y por ellas águilas negras y la mitad negra con águilas blancas. El otro cauallero *que* más membrudo parecía, venía todo armado de vnas armas negras; en el escudo traya pintada la rueda de la Fortuna y vn cauallero en lo alto della puesto que della abaxo se mostraua caer de golpe, tirándole la Muerte del y vnas letras por él *que* dezían:

Bien meresce tal cayda.
y fenescer con morir
quien tanto quiso subir." (fol. xxxviiij [vab]).

"El esforçado príncipe Periano venía armado de vnas armas verdes partidas con oro, con tantas labores por ellas que mostrauan la mayor parte de los triumphos que por los sucessores de la casa imperial de Persia auían sido ganados. En el escudo que el campo auía blanco traya con gran subtileza pintado al dios Cupido al qual la diosa Venus lleuaua por la mano, con tanta apostura quanta por los escriptores le es atribuyda. Par dellos yua vn cauallero que al natural era el mismo príncipe que en la mano derecha vna relumbrante espada lleuaua y en la otra, vna cadena de oro de la qual dos ramales salían con dos argollas en las quales yuan metidos la diosa Venus con su hijo Cupido. Al derredor del escudo traya vnas letras que assí dexían:

El mayor de los triumphos
se le meresce otorgar
pues siempre quiso penar.

Encima de las armas, traya vna jornea amarilla tan abierta por todas partes que las armas claramente mostrauan. Venía tan gentil y bien puesto en vn cauallo tordillo con vnos paramentos del mismo amarillo, que gran fauor daua a quien lo mirase; el escudo, yelmo y lança trayan tres reys. Crisaliano y Girismalte venían armados de la misma deuisa de armas con sus acostumbrados escudos, pues como el príncipe Periano a la tela llegasse, el yelmo le fue enlazado y dándole su escudo y lança, queriendo poner el cauallo por la plaça, tocando con la arandela en cierto artificio que en el armés traya, a desora súbitamente se leuantó vn fuego del qual todo fue cubierto, con tanta furia y presteza que todos pensaron quel mismo príncipe fuesse abrasado y siendo pasada la jornea amarilla pareció toda abrasada y assimismo los paramentos del cauallo quedando con otras cubiertas coloradas que antes por nadie fueran vistas. El campo del escudo estaua assimesmo de colorado y en él vn cauallero armado de la suerte quel príncipe lo estaua y encima del yelmo tenía vna riquísima corona con vnas letras por el escudo que dezían:

Quien al fuego de la fe
se quiso sacrificar
muy bien merece reyna." (fol. cxj [vab]).

"por la plaça entrauan cinco caualleros, todos de vna deuisa de armas pardas con muchas vandas amarillas por ellas atrauesadas. Los escudos trayan las deuisas diferentes ca el príncipe don Contumeliano traya en su escudo pintado vn cauallero que ante vna hermosa donzella pedía misericordia, la qual parecía quitarse vna ropa abotonada que vestida traya y debaxo parecía ser vn cauallero armado de frescas y luzientes armas, con vna letra que dezía:

Moriré pues que remedio
no me pudo dar Amor
para tan gran disfauor.⁸

Traya el príncipe Arsileo, que otro de los cinco caualleros hera, el campo amarillo y en él muy sotilmente pintado la Esperança con el rostro tan alegre que plazer hera mirarla, de la mano lleuaua vn cauallero, medio por fuerça, con vna letra que dezía:

En campo desesperado
aunque Esperança me guarde
el fabor vendrá muy tarde." (fol. cxij [ra]).

⁸ Don Contumeliano llevaba "la deuisa diferente" (cfr. la que antes tenía como "Caballero solitario", que también hemos reproducido) como consecuencia del episodio vivido con Belianís a que alude el escudo (ver dicha circunstancia en ff. xxxij - xxx).

"Don Brianel traya el campo colorado y en él vna hermosa dama que a un cauallero que a sus pies estaua, daua las manos con vna letra que dezía:

Esto es para trabajar
de seruiros, mi señora,
el fauor de aquesta ora." (fol. cxij [rb]).

"por la otra parte de la plaça assomó vn cauallero, el más gentil y bien dispuesto que en todo el día se viera. Venía armado de vnas armas azules a quarteles de oro, en el escudo que hera poblado de muy ricas y preciosas perlas, traya pintada la Sospecha, tan natural y bien puesta, que gran sabor daua mirarla, con vna letra al derredor que así dezía:

Si del coraçon se quita
ésta que me ha lastimado
será bienauenturado.

El mismo se traya la lança y escudo, no trayendo consigo ningún escudero que se la traxesse." (fol. cxiiij [va]).

"el príncipe don Lucidaner de Tesalia [...] venía armado de vnas armas verdes y en medio, vn fénix muy bien pintado, al derredor del escudo vnas letras que así dezían:

Es como esta aue tan sola
en hermosura y valer
la que a mí pudo vencer." (fol. cxiiij [ra]).

Su hermano no puede quedar a la zaga y así se lo presenta:

"don Clarineo de España [...] venía armado de vnas armas amarillas y escudo de lo mismo bordado alderredor de muchas y diuersas perlas y piedras de gran valor, en él lleuaua al dios de Amor con sus frechas, los ojos destapados, con vna letra que dezía:

Con los ojos descubiertos
a de recibir fabor
quien también sirue al Amor." (fol. cxvij [ra]).

La extraña princesa Imperia se encarga de solucionar las cuitas de Belianís que ha caído en insólita situación: un caballero sin armas.

"—yo os las daré tales con que vuestra persona vaya lo más seguro que fuere possible, las quales hasta agora no an sido vistas, que yo las mandé hazer para las imbiar al rey mi padre quando en la guerra contra el soldán de Babilonia estaua. Y con esto abriendo vn cofre las sacó de vnas fundas tan ricas cuales para tan gran señor auían seydo necessarias. Ellas eran todas blancas, por ellas sembradas muchas perlas y piedras de gran valor, de las quales en el escudo está figurado todo el mundo y vn cauallero que sobre él ponía el pie pareciendo querer subir a lo alto dándole desde arriba la mano el dios Júpiter, que él estaua figurado. Todo estaua por tal arte echo que parecía viuo siendo el príncipe el más contento de aquellas armas que hasta entonces de otras algunas fuera y algo se consoló pareciéndole que cobraua las que en la mar perdiera y luego por manos de la linda Imperia y de su douzella fue armado quedando el más apuesto cauallero que en el mundo se vudiesse visto" (fol. cxxxvj [va]).

El autor también incluye descripción de armas representadas en esculturas, por ejemplo, en la estatua de Héctor.

"encima de cada mármol estaua vn bulto de cauallero armado hecho de muy fino oro, en la mano tenía las armas con que la batalla vencie-

ra, cada vna de su manera. En medio de los pechos tenía cada vno dellos vnas letras hechas de muy finas piedras y perlas, las *quales* demostauan todo el sucesso y acaescimiento de las batallas, de vn mármo a otro estaua tomado con gruesas cadenas de la misma plata. En medio del campo estaua vn bulto de vn cauallero armado de ricas y resplandecientes armas a guisa de cauallero que quería hazer batalla, tenía en la mano vna muy gruesa lança con vn claro y agudo hierro *que* de más de dos palmos passaua, en el escudo tenía pintado el mundo así con vna pequeña cadena atada a los pies de vn cauallero, el qual le tenía encima puesto el pie con vnas letras que dezían: «Héctor, hijo de Priamo. (fol. cxxxij [ra]), la estatua que vos diximos, mouiéndose más de veynte pasos hazia do la batalla se hazía, con vna diabólica furia semejante a la de aquél por quien hera regida, le arrojó la tenebrosa lança *que* en la mano tenía, que acertando en soslayo rompiéndole toda la parte que del arnés por entre el brazo topó auíéndole hecho vna pequeña herida en el lado, la lança pasó con tanta furia que mucho más de la meytad de ella fue por el suelo hincada, quedando retremblando él hasta por de fuera; por tanto espacio hasta que la batalla fue fenescida. La diabólica estatua se tornó a su lugar como antes estaua, dexando toda la gente eleuada de tal acaescimiento y de las marauillas que en aquella batalla vian» (fol. cxxxiv [ra]).⁹

No olvidemos que las armas sirven para encarecer la condición de caballero. *BdG* abunda en esos ejemplos, citemos sólo uno: “la donzella mirando su hermosa apostura y ricas armas, pareciéndole ser buenos caualleros” (fol. lxxiiij [vb]). También, dado que permitían la identificación —“vn cauallero [...] el *qual* avnque de algo lexos *bien* fue conocido por toda la gente *quen* la batalla estaua ser el príncipe don Contumeliano de Finicia, cuyas armas heran *tan* conocidas” (fol. xxxv [vb]); “a la hora conoció por las armas ser el que en el palacio lo ayudara” (fol. cxxiiij [rb])— era necesario encubrirlas para lograr el ocultamiento momentáneo de los personajes: “mas cumple [...] *que* os vistáis vna jornea sobre vuestras armas porque por ellas no seáys conocido” (fol. xvij [ra]); “y armándose de sus armas, hechándose sobre ellas vna jornea verde por no ser conocido” (fol. cxxviiij [va]); “por no ser conocido se armó de otras armas que su escudero traya” (fol. clxij [rb]). Y esto recuerda algunas circunstancias en que el cambio de armas constituía un verdadero disfraz, voluntario o impuesto: “*bien* tenemos por cierto *que* el Cauallero de las armas verdes era el de la rica figura” (fol. xxviiiij [vb]); “*bien* sabía *que* allí hallaría al Cauallero de las ymperiales coronas para fenescer su batalla y por yr más dissimulado, yva armado de vnas armas bermejas, su escudo sin sobreseñal alguna [...] Don Belianís boluió y no le conociendo por traer las armas demudadas” (fol. liij [ra]).

En una ocasión, sabemos que “los caualleros del castillo, el vno era el emperador don Belanio, el qual auiendo armado cauallero al príncipe don Brianel, que era el cauallero con quien Arsileo hazía su batalla, armándose el emperador de las armas de don Galanio, poniéndole a él en aquel cauallo para llevarlo a Constantinopla, por no ser conocido de sus caualleros”, situación que motivará atroz duelo entre don Belanio y su hijo, que se justifica si se consi-

⁹ Esta situación tiene fuentes clásicas y medievales muy precisas, como en otra ocasión analizaremos. La originalidad de Fernández reside en hacer que estos seres legendarios convivan con los creados por él, a veces como aliados —Aquiles— o reavivando el viejo odio entre troyanos y griegos, como en este caso, en que Héctor interviene en la lucha con los descendientes de sus enemigos.

dera que esta es la primera batalla de don Belianís, caballero novel, y que sólo puede y debe hacerla con su par: el propio padre y emperador.

En otro momento, será el mago Fristón quien confunda las armas y nuevamente el protagonista ha de batirse con su progenitor, caídos ambos en la trampa de un hechizo engañoso:

“mas el cauallero *que* por el valle venía que el emperador su padre hera, *que* por el saber del sabio Fristón, las armas su color sin el emperador hechar de ver en ello, se auían mudado” (fol. liiij [ra]); “—¡Ay mi señor emperador! —dixo don Belianís— ruégovos por aquel Señor que a permitido *que* por tan engaño no muriésemos, *que* me perdonéys el yerro del qual ninguna culpa tengo en auer sido contra vos. Y diziendo esto, se quitó el yelmo que como por él fuesse conocido, fue tan grande la turbación quel emperador rescibió de ver tan malherido de sus manos a su más querido hijo, que le conuino sentarse, no se pudiendo tener en los pies, antes estaua casi fuera de su sentido.” (fol. liiij [rb]).

“—Sin duda, príncipe, hemos sido encantados no puedo saber de qué manera mas de ser la más extraña cosa que jamás vi, pues entrambos trayamos las armas de vna manera y agora tenemos las del príncipe de Persia” (fol. liiij [va]). Y más adelante, se afirmará: “fuistes perdidos por la mudança de vuestras armas” (fol. lv [ra]).

Para terminar, enumeraremos varios, entre los muchos apodos que ostentan los caballeros de *BdG*:

“vn cauallero cuyo nombre por muchos tiempos en la corte del soldán no pudo ser sabido, más de *que* por vnas ymágenes *que* en su escudo traya, fue llamado el Cauallero de las tres ymágenes” (fol. vj [rb]).

“sabad, mi buen señor, *que* yo me llamo el Cauallero de la rica figura, por ser ésta *que* en mi escudo trayo” (fol. xx [rb]).

“preguntado su nombre, él dixo que se llamaua el Cauallero del Aguila” (fol. xxxix [ra]).

“a esta ora dos caualleros a la batalla llegaron, el vno de los quales vnas armas verdes y coloradas traya que por todos fue conocido ser el Cauallero venturoso. El otro *que* no conocían, traya vnas armas todas de vnos espessos basiliscos poblados” (fol. lxxvij [vb] y fol. lxxviii [ra]).

Decíamos más arriba que, a veces, el origen del apodo es criticado. Así ocurre con Periano, príncipe de Persia, “de las armas negras” y “de las dos espadas”:

“sabad que la mayor soberuia que en esta tierra vn cauallero puede hazer es ceñirse dos espadas, por lo qual ay tal ley en esta tierra, que qualquiera que traxere dos espadas se a de combatir con dos caualleros y so pena de traydor a la corona ymperial” (fol. cxlix [va]).

Y, finalmente, habrá que tener en cuenta que por el tiempo en que Cervantes nació —1547—, Jerónimo Fernández hacía decir orgullosamente a uno de sus personajes: “Yo me llamo el cauallero de los leones” (fol. lxxix [rb]). Aunque no sea ésta la única vez que este apodo se alza en la literatura caballe-

resca,¹⁰ seguramente el creador del *Quijote* lo recordó en forma especial para calificar así al buen caballero manchego, en aquella aventura ¹¹ en que un león no quiso enfrentarlo.

LILIA E. F. DE ORDUNA
Facultad de Filosofía y Letras de
la Universidad de Buenos Aires.
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

¹⁰ Hay ejemplos, como bien se sabe, no sólo españoles (*Primaleón*, *Palmerín de Olivia*, entre otros) sino también franceses (vgr. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion* (*Yvain*)).

¹¹ "Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que *el Caballero de los Leones*; que de aquí adelante quiero que en éste se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido de *el Caballero de la Triste Figura*; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento", *Quijote*, II, 17 (Ed., introd. y notas de M. de Riquer, Barcelona, Planeta, 1967, p. 705). Cfr. el parlamento de don Belianís, al declarar ser el Caballero de la rica figura: "y de presente yo os certifico *que* no tengo otro nombre ni le puedo tener hasta *que* lo contrario me sea mandado" (fol. xx [rb]).

TRASCENDENCIA EN EL TIEMPO: A DOS MIL AÑOS DE LOS JUEGOS SECULARES DE AGUSTO

Se cumplen dos milenios de la máxima celebración religiosa de la Roma imperial, fijada cronológicamente sobre antojadizos cálculos. El tiempo, inapelable, lleva una vez más a descreer de ilusionadas plenitudes, destruye pompas y nos trasmite, intactos, los magníficos versos que Horacio compuso para la circunstancia, confirmando las predicciones del libertino patre natus.

En la noche del 31 de mayo del año 17 a. C. comenzaban en el Campo de Marte las ceremonias religiosas más completas y fastuosas de la historia de la Roma imperial. Octaviano Augusto, asistido por Agripa y por el colegio de los quinceviro, ofrecía a las Parcas, en tres altares levantados junto al Tíbet, sendos sacrificios de seis animales de color sombrío, inmolados según el rito griego.

Con la cabeza descubierta, revestido de larga túnica, el emperador dejaba caer la libación sobre el ara, entre sonos de flautas y cítaras. Luego se prolongaría la noche entre viejos juegos escénicos, sin teatro ni escaños, y un banquete sagrado en honor de Juno y de Diana organizado por ciento diez matronas, número que respondía al de los años que debían mediar entre cada conmemoración y que equivalía a la edad máxima supuestamente alcanzable por el hombre (*saeculum*). Todo ello, claro está, sin ninguna estrictez, como que los juegos inmediatamente anteriores se habrían llevado a cabo en el 149 (o en el 146) a. C. y los posteriores serían celebrados en el 46 de nuestra era por el emperador Claudio, quien pretextaba errores y tomaba como base de cálculo la fecha presunta de la fundación de Roma, a partir de la cual parecían haberse completado ocho centurias.

A propósito de la decisión claudiana, Suetonio cuenta que las gentes se echaron a reír cuando se invitó a los ciudadanos a participar en esas fiestas "que nadie había visto ni volvería a ver". La fórmula consagrada aludía al *saeculum*, pero la realidad haría que allí estuviesen presentes varios espectadores que recordaban los juegos augustales y hasta algunos histriones que habían actuado en ellos. Pero los emperadores no paraban mientes en observaciones cronológicas ni en fórmulas inadecuables, dado que tales celebraciones respondían a inquietudes políticas o a pujos de magnificencia. Tan así es que Domiciano acortaría aún más los términos, y ya en el 88 lo hallaremos celebrándolos de nuevo, entre mucha gente —no necesariamente de edad propecta— que recordaría los precedentes.

Apenas cabe inquietarse frente a estas ligerezas, como que aún hoy se actúa con cierta desenvoltura cada vez que llegamos a un bimilenio. Y hasta no faltará quien se pregunte si el aniversario augustal que nos ocupa no se habrá cumplido ya el año pasado, sumando 17 a. C. a 1983 para obtener cifras mon-

das. Con lo que habrá que recordar una vez más que, no existiendo año cero, las sumas pueden engañarnos, a menos que aceptemos conscientemente fáciles redondeos.

Pero retornemos a la ceremonia. La segunda noche está dedicada a las Ilitias, divinidades griegas que presiden los nacimientos. El sacrificio no es cruento y consiste en la ofrenda de tortas sagradas de tres diferentes tipos. Notemos la persistencia del número tres en estas prácticas, que continúan en la tercera noche con la inmolación a la Tierra de una cerda grávida. Así concluyen las celebraciones nocturnas, orientadas a aplacar a las fuerzas telúricas y a los dioses infernales, si bien han desaparecido algunos nombres propios —como el de Proserpina— y se eluden así connotaciones lúgubres.

Esa voluntad de paliar la primitiva intención que apuntaba exclusivamente a propiciar las potencias malignas o sombrías se evidencia con plenitud en las ceremonias diurnas. El sacrificio del primer día, siempre al modo griego, va destinado a Júpiter y se lleva a cabo en el Capitolio. Toros blancos, señal de alegría, pureza y luminosidad, son inmolados. Siguen luego en el Campo de Marte mimos y otras representaciones del repertorio tradicional. Las matronas, que han prolongado sus devociones, participan en el segundo día de las honras a Juno, hermana y esposa de Júpiter. Ruega el emperador y sus palabras son repetidas por las ciento diez mujeres arrodilladas a sus pies. Piden acrecentar el poderío y la majestad del pueblo romano, en la paz y en la guerra, defender sin tregua el buen nombre latino, obtener seguridad, victoria, fuerza, favoreciendo a las legiones y asegurando el bien público. Después, Augusto y Agripa proceden al sacrificio de sendas vacas blancas.

Será el tercer día —el 3 de junio— el de mayor despliegue y magnificencia, por celebrarse en él la fiesta de Apolo, dios luminoso y dinástico, “que representa la dominación de Roma, encarnada en el emperador, sobre el mundo entero”. A él se asocia la figura de Diana, radiante como su divino hermano. Sigue un sacrificio incruento —similar al de la segunda noche— y luego se inicia la solemne procesión que, partiendo del templo de Apolo en el Palatino, habrá de ascender al Capitolio. En esos momentos, un coro de veintisiete jóvenes e igual número de doncellas elevará el himno escrito para la circunstancia por Quinto Horacio Flaco. Virgilio había muerto poco antes, y ya nadie podía contender en renombre con el autor de las *Odas*, publicadas seis o siete años atrás con gran aceptación. Octaviano, que celebraba el décimo aniversario de su nominación como Augusto —título hasta entonces acordado sólo a dioses y a templos— encomendaría al poeta de Venusa ese poema celebratorio. Casi dos siglos antes, Livio Andronico había compuesto por encargo un canto nacional de triunfo. De Catulo y del mismo Horacio se conservan otras poesías que parecen destinadas a ser cantadas por coros y en procesiones, pero jamás poeta alguno en Roma había alcanzado tan elevado honor como el que ahora se tributaba a ese hijo de un liberto de Venusa que quedaba consagrado así poeta nacional gracias a sus dotes y al empeño de ese progenitor, de ese antiguo esclavo que lo había alentado y, en esfuerzo ejemplar, lo había enviado a los mejores maestros. El mismo Horacio recuerda que su padre “guardián incorruptible”, lo acompañaba. “En una palabra, él me conservó puro, que es el primer ornato de la virtud...” (*Sátiras*, I,6.).

Esa pureza íntima afloraba ahora nuevamente, como en sus primeras odas del libro tercero, pero con mayor gravedad litúrgica, en la invocación de Apolo,

de Diana, del Sol nutricio —disímil de la divinidad helénica—, de Ilitia —así, en singular—, de las Parcas y de la Tierra. Después, con matices de exaltación de Roma, otra vez Apolo y Diana, y los dioses que apoyaron a Eneas y amaron las siete colinas y, por supuesto, la gloria de Augusto, sangre preclara de Anquises y de Venus. Las estrofas sáficas terminan con una última plegaria a Febo y a Diana en que se pide “prolongar la felicidad de Roma y del Lacio”. Este deseo de prosperidad sin mención de límites se conjuga con lo preanunciado por Virgilio en su cuarta égloga, donde el poeta de Mantua procuraba concordar doctrinas etruscas y opiniones de diversa procedencia que apoyaban la predicción sibilina según la cual el mundo iba a entrar en una era renacida y gozar una vez más de la edad de oro. Por otra parte, Octaviano ya aparecía a los ojos de muchos como el elegido bajo cuya égida se alcanzaría la pacificación y la felicidad.

Frente a esta ilusionada plenitud poca fuerza habrían de tener los escrúpulos eruditos de quienes no hallaban fundamento histórico valedero para la celebración secular, como que sus precedentes remotos eran unos juegos tarentinos, de carácter propiciatorio, que, allá por el 249 a. C., se habían organizado, tal vez sin ninguna firme voluntad reiterativa, por la simple razón de que Roma se hallaba en pugna con Cartago —la primera guerra púnica— y que las batallas se daban con suerte adversa. Por otra parte, esa ceremonia presentaba carácter privado, pues en su origen respondía a sacrificios particulares ejecutados por la familia Valeria en una parte del Campo de Marte llamada Tarento, de donde su nombre, que había dado lugar a tradicional confusión.

De nada valían, pues, precisiones apoyadas en Varrón o en algún otro opinante. El arrebatado entusiasmo de un pueblo que ya admitía la divinización imperial no aceptaba cortapisas. Aquella estructura parecía destinada a perdurar. El mismo Horacio, pocos años antes, había cerrado su tercer libro de odas previendo perennidad para los viejos ritos y para sus versos: “Creceré, rejuvenecido por el elogio de la posteridad, mientras el pontífice, con la callada vestal, suba al Capitolio”.

Ya no asciende el sumo sacerdote a los templos de la sacra ciudadela; ya sabemos que las civilizaciones también mueren; pero, reducido a memoria y polvo el esplendor augustal de los pomposos juegos, nos llegan todavía, intactos, los magníficos versos horacianos del “Canto secular”, que, repetidos por cien generaciones, confirman las palabras del hijo del esclavo: “No moriré del todo”.

Por extraña paradoja, la pompa cortesana quedaría reservada, con el tiempo, al poeta. En 1780, François André Danican, más conocido por Philidor, compositor y ajedrecista célebre, pondría música al “Canto secular” horaciano y lo presentaría en Londres como una especie de oratorio a cuatro voces y orquesta, con enorme éxito, hasta el punto de que la emperatriz Catalina II, la Grande, lo haría representar ante ella en San Petersburgo en un templo construido al efecto en el parque de Tzarskoë-Selo, con despliegue escénico “de increíble magnificencia”.

Se derrumban, sí, los imperios, pero a veces trascienden algunos de sus mejores logros.

GERARDO H. PACÉS
Universidad de Buenos Aires

LA EXTRAÑA POESÍA DE JACOBO FIJMAN, UN "GRAN OLVIDADO" DE NUESTRA LITERATURA

La lectura de la obra de Jacobo Fijman comporta un verdadero desafío frente a su carácter único en nuestra poesía, y puede recorrer por lo menos dos caminos: verla como expresión biográfica (psicológica, clínica, histórica) reflejándose sobre una serie de espejos mágicos que van desde el Fijman-Samuel Tesler de *Adán Buenosayres* al Fijman que ve acercarse a Dios "en pilchas de loquero"; atender fundamentalmente al continuo simbólico de sus poemas sin desligarlos de lo que en ellos subyace de la hondísima existencia del poeta, pero mirando sobre todo a su poesía considerada como lenguaje poético, es decir, "marginal, destructor, más o menos excluido de la utilidad social" (Julia Kristeva). Parece imposible intentar los dos caminos (que no son los únicos) simultáneamente. La vida de Fijman, acosada por la orfandad, el asombro, el dolor y el deslumbramiento, carece absolutamente de hechos clamorosos, pero tanto su conversión religiosa como su ensimismamiento en el antiguo Hospicio de las Mercedes se proyectan dramáticamente sobre su escritura. Atenerse a causalidades exteriores sería ingenuo; no mirar al lado extraño de su existir sería desconocerlo. En todo caso la obra de Fijman puede ir dando cierta luz a su dimensión existencial.

En un estudio iluminativo sobre Jacobo Fijman, Raúl Gustavo Aguirre lo llama con razón sobrada "el gran olvidado" (*Revista Iberoamericana*, abril-junio 1971, n.º 75, pp. 429-436) y señala el "hecho sorprendente y hasta vergonzoso" de que la crítica lo hubiera tratado con tanto desconocimiento e improvisación según lo documenta muy objetivamente. Fijman fue otra víctima de esa falta de "caridad intelectual" de que Marechal acusa a nuestra república literaria. La edición de su *Obra poética* viene pues a reparar olvidos y desganos injustos. (Buenos Aires, La Torre Abolida, 1983).

Molino rojo (1926) es la obra que permite más cómodamente situar a Fijman cerca del "martinierrismo" y de su marco contextual literario. Fijman explora casi siempre la personalización con recursos impresionistas: "Ha cerrado sus párpados el viento"; "Los pies del viento danzan en el mundo"; "Los cielos mueven el puente de los días"; "El frío se sumerge en las ramas"; "Se tuercen las paredes de mi estancia"; "El viento tiene los pies desnudos" y así podríamos continuar incesantemente. Los verbos agitan las aspas del molino; humanizan la naturaleza y los objetos. No es sólo fervor ultraísta sino una poderosa capacidad inventiva que no soslaya lo que llama "interrogatorio de mi ser" ni se confina en el júbilo ingenuo. De pronto, aparece el Fijman total: "En los fines scrdos / de mi angustia, la gracia del día / enturbia sus linos". Acaso por este tipo de poemas Néstor Ibarra llamó a Fijman, junto a Molinari, *los obscuristas*.

Vientos de placidez y de tormenta agitan *Molino rojo*, donde un poema clave se destaca del conjunto. Se trata de "Canto del cisne" y en él es posible encontrar tres indicios fundamentales sobre su obra total: 1. La dolorosa afirmación del comienzo sentencioso ("Demencia: / el camino más alto y más desierto") acentúa su dramatismo en la reiteración y el lacerado interrogante: "¿A quién llamar desde el camino / tan alto y tan desierto?". El grito final del poema, la súplica de "¡Piedad!", se extiende al semejante y a la vez a Dios. 2. Mucho antes de su conversión religiosa el poeta enuncia inesperadamente una actitud reveladora: "Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío". 3. El poema alude patéticamente a la experiencia de su paso por el hospicio ("El patio del hospicio es como un banco / a lo largo del muro") que llega a lo alucinante: "Se acerca Dios en pilchas de loquero, / y ahorca mi gañote con sus enormes manos serpentosas; / y mi canto se enrosca en el desierto". Cinco años antes de la aparición de *Molino rojo*, de enero a julio de 1921, Fijman estuvo internado en el antiguo Hospicio de las Mercedes. Las menciones de este poema pueden leerse como reminiscencias o como vislumbres de su ya definitiva internación desde 1942 al 1º de diciembre de 1970, fecha de su muerte. Soledad, demencia y conversión surgen del poema "Canto del cisne" en órbitas que se confunden y ensanchan.

Después de *Molino rojo* Fijman publicó dos libros de poesía: *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana* (1931), testimonios profundos de su misticismo. Durante los largos años de permanencia en el hospicio escribió poemas y cuentos no reunidos en libros y se expresó a través de dibujos muy extraños. Quedan registradas muchas de sus originales aseveraciones, entrevistas médicas y testimonios filmicos que de ninguna manera disipan el misterio de su personalidad aunque sean señales valiosas para acercarse a sus invulnerables fronteras. Su obra poética, marcada por el dolor y la revelación, es también su "camino más alto y más desierto".

Hecho de estampas apareció en 1929, hacia el tiempo en que Fijman se convierte a la religión católica y es bautizado. Forman este breve libro catorce poemas donde todavía las tinieblas lo acosan ("Encerrada en mis pasos sigue la noche oscura") y su sueño es "ajeno a la claridad". Lo asaltan exasperadas visiones de sí mismo ("Yo me veo colgado como un Cristo amarillo sobre / los vidrios pálidos del mundo"; "Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos"). Se lo advierte muy lejos todavía de ese entusiasmo de estar lleno de Dios que agita *Estrella de la mañana* (1931). El poema VII marca un tránsito a la presencia de lo sagrado. El poeta se duele porque "el lobo de la medianoche roe su frente", pero luego una estrella le trae sosiego y esperanza: "Siento en mis manos venir la luz entera de la mañana". Estamos ya a un paso del éxtasis de amor de su último libro.

Estrella de la mañana es una sucesión de salmos, oraciones y cantos que afirman la presencia de Cristo: "En los brazos de Cristo ha visto tierra y cielo". Todo lo terrenal se borra de su poesía: "Cae en profundidad mi alma / desnuda de imágenes y cosas". Fijman apela a los mínimos sostenes simbólicos, expresa sencillamente los "gozos de Dios"; su canto crece hasta el pleno regocijo, "Cristo levanta los caminos de la oración profunda". Casi todos los poemas de *Estrellas de la mañana* se conforman como plegarias. El lenguaje de Fijman, henchido de religiosidad, no pierde colorido personal ni se convierte

en sermón. A los símbolos e imágenes antiquísimos les comunica su propia voz. En muchos de estos poemas, únicos en la poesía de nuestro país, trasciende luminosamente lo divino en su expresión más pura. Su poesía toca cumbres luminosas, brota plena de certezas y dicha, fluye de una interioridad con el hechizo de lo sagrado: "Me veo en la dichosa semejanza del agua y de la luz / de Cristo."

Fijman no expresa ningún conflicto frente a su conversión, plena de entrega y júbilos. Su actitud frente al poema va más allá de dotarlo de formas inmediatamente aprehensibles (repeticiones corales, fragmentos de plegarias). Es el hombre entregado a la fe que no cuestiona sus propios límites y acepta los oscuros caminos terrenales como accesos a la presencia del amanecer. Ese sentimiento que aparece muchas veces en *Estrella de la mañana* alcanza su mayor fuerza en su "Canción de la visión real de la gracia", poema de acentuado lirismo. Dios conjura la noche, es el "niño del alba de la tierra y el cielo".

Hecho de estampas muestra una mayor concentración que *Molino rojo* y se abre a *Estrella de la mañana*. Si *Hecho de estampas* deja ver el paso espiritual hacia un nuevo reino, *Estrella de la mañana* manifiesta el entusiasmo y la alegría del Fijman creyente. Es un libro cristocéntrico. Mantiene una coherencia virtual con los otros textos suyos, sólo que se concentra temática y estilísticamente. Posee la mínima invención y la sobriedad elocutiva de toda su obra, pero entrando más en sí mismo el poeta se abre a los llamados celestiales.

En *Molino rojo*, mediante recursos sencillos centrados en la animación impresionista del mundo, Fijman se entrega a ese "juego insensato de escribir" que, para Mallarmé, "implica la desaparición elocutoria del poeta que cede su iniciativa a las palabras". En *Estrella de la mañana* la mirada se alza hacia lo alto, se afirma en la totalidad y marca esa *ausencia* del texto donde la escritura señala un advenimiento (cfr. MAURICE BLANCHOT, "Absence du livre", *Ephémère*, nº 10). Necesariamente debo acudir a otras reflexiones de Blanchot sobre la Biblia, vínculo primero del habla con el lenguaje: "El libro comienza mediante la Biblia, donde el logos se inscribe en ley. El libro alcanza aquí su sentido insuperable incluyendo aquello que lo desborda por todas partes y que no podría ser superado". Los salmos y cantos de *Estrella de la mañana* vinculan la poesía de Fijman con los orígenes orales del lenguaje. Son alabanzas, celebraciones, profecías cuya renuncia verbal acrecienta el vigor de la voz. Fijman no rehuye ilaciones elocuentes ("Beatus vir decía el rey David") ni esconde algunas fuentes de su misticismo ("Llega la luz sin noche como quería Santa Teresa"). Derivan estos cantos de la Biblia pero no están marcados por un acento teológico. Se realizan y encuentran su lugar en una voz que reconoce la antigua voz de los salmos, sobre todo su "Adoración de los Reyes Magos", su magnífico poema celebrante: "Hermosa mía", "paloma mía" se repite una y otra vez en el pausado movimiento que va señalando oblicuamente los signos de la relación: "La boca del ángel cantó el misterio: tiene corona de niño"; "la Trinidad golpea los muros de la estrella"; "Subimos por el desierto con la alegría del Nacimiento".

Estrella de la mañana es una poesía desnuda que se une al canto: "Tu alma canta, mi alba reza. / Salta tu canto, vuela mi rezo / en Cristo uni-

dos...". Con acentos tenues, con clamores que se alzan hacia el cielo, levantando "banderas luminosas" busca el poeta su acercamiento a la desnuda visión celestial. Su reclamo fundamenta a la poesía y su llamado quiere tocar "el cielo perfecto". En el mismo poema inicial de donde proceden las dos citas anteriores se subraya el anhelo de superar el empobrecido tiempo cotidiano y poblar el aire con nuevas visiones: "Voces desnudas de la voz eterna".

La lectura de Fijman obliga a replantear el tema de la distancia espiritual frente al texto. Ciertos reclamos parecen dirigidos a ese otro inmediato por quien pasa su pleno acercamiento a Cristo: "Oye tu soledad mi soledad" enuncia Fijman, lo cual indica una ruptura y una necesidad de compañía en su búsqueda. Luego insistirá: "Oye en mi soledad tu soledad: / río de luz es tu garganta". Se siente entonces la necesidad de ascender a sus zonas de deslumbramiento y de profunda alegría. Ese sentimiento de exaltación salvadora es el que vence y trasciende la soledad y la muerte: "Espero en Cristo regocijado de muerte y alegre de / muerte. En mis noches oscuras / los júbilos dibujan sobre los muros luces de espadas." Canto y oración se unifican en la voz mística. En algunos momentos la poesía de Fijman llega al salmo y sigue procedimientos de apelación y repetición antiquísimos cuya fuente fundamental son las Sagradas Escrituras. En contraste con la diversidad cromática y las metáforas inusitadas de *Molino rojo*, sus poemas místicos prescindan totalmente de referencias comparativas salvo algunas menciones (palomas, corderos, manzanas) ligadas a la tradición mística. Este ascetismo está claramente señalado por el propio poeta en el canto XVII: "Cae en profundidad tu alma, cae en profundidad mi alma, / desnuda de imágenes y cosas".

El marco contextual no tiene ya referentes próximos. El mensaje se vincula con el rito y recrea con intensa caladura arquetípica formas muy remotas. El canto de Fijman se sitúa en un espacio nuevo. El fervor del creyente y la instauración de una "referencia sin referente" (J. Derrida) se relacionan en un mismo movimiento de ruptura. En Fijman la creación se unifica con un ascenso ordenado hacia lo divino; en Mallarmé se manifiesta en una búsqueda de absoluto. Fijman siente la alegría del encuentro con Cristo y aunque la lucha contra el azar no se expresa dramáticamente como en Mallarmé tampoco deja de sentirse el dolor de un desafío que no desaparece ni aun bajo el encantamiento de lo sagrado. Los poemas místicos no se constituyen en signos que vayan más allá de una correcta expresión poética y guardan, a pesar de su diafanidad, secretos últimos apenas sugeridos. Fijman aparece como un ser entregado a la plegaria que deja fluir un rico venero subterráneo. Si siguió dándole fuerza o no en su largo ostracismo subsiste como dramático interrogante sobre su vida. En la opacidad (o acaso en la insondable transparencia) de su estar fuera del mundo acaso subyacen motivos del poema, pero no es sencillo elucidarlos y la omisión parece prudente.

Esta esperada publicación de la obra poética de Fijman ha de estimular ciertamente su conocimiento y su comprensión. A ello han de contribuir también los tres valiosos estudios que la preceden: una nota preliminar de Carlos Riccardo que previene acertadamente contra la tentación de convertir la poesía de Fijman en un "bricolage" retórico o de mirarlo como expresión de "un caso clínico de comportamiento"; un estudio de F. A. Redondo que mira la

poesía de Fijman como un "tremendo testimonio" de un hombre frente a la "ciudad de la gallina mañanera", y una biografía mágica ("La vida apócrifa de Fijman") de su noble y hondo amigo Juan Jacobo Bajaría. Por los bordes de la celebración auténtica, sin temor al abismo, estas páginas muy excepcionales estimulan al riesgo y al reto que, frente a tanto hábito adormecedor, supone la lectura de Fijman.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA
Academia Argentina de Letras
Instituto de Literatura Argentina
"Ricardo Rojas" de la Universidad de
Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

ROMA: DEL ARTE PAGANO AL ARTE CRISTIANO

El arte romano es de esquema básico simple, con dos polos de atracción: el etrusco y el heleno. Esta simplicidad se complica cuando advertimos que entraña una contradicción: la del idealismo griego, frente al realismo, materialista y pragmático de lo etrusco-romano. Su originalidad radica en haber conjugado esta doble fuente imprimiendo un carácter propio al "plagio", transformándolo como espíritu y finalidad, dando un "sello romano" a un arte que tomó de afuera.

"Todos los arquitectos son griegos", escribía Plinio el Joven.

De los etruscos, el arte romano hereda el carácter positivista que fundamenta el realismo de su arte figurativo y ciertas costumbres arquitectónicas. Sobre ellas se extiende la influencia extranjera: a partir de la época republicana, el progresivo descubrimiento del mundo helenístico, luego la orientalización creciente que culminará con el arte cristiano-bizantino.

Los generales romanos poblaron con estatuas la ciudad capital del creciente Imperio y trajeron artistas como esclavos, con gran pérdida de la originalidad etrusco-romana. Roma aceptará el atre de los pueblos sometidos, a veces sin mayor discernimiento: vanidad o rapiña de los generales, afán de decorar las mansiones señoriales...

Sobre todo ello va triunfando el espíritu que conforma la "urbe": realista, práctico... busca el "comfort", pero también la "grandeza" y la plasma en lo espacioso, lo colosal, lo monumental...

Dominados por una clase aristocrática, de origen paisano, los romanos aman la tierra, la exaltación orgullosa, la ostentación. En su arquitectura, la masa de imponente mole da impresión de potencia autoritaria; adentro hay acumulación e inmensidad. Edificios hipertrofiados por el orgullo y el afán de dominación, sensualizados por las pasiones irrefrenables.

Edifican grandes monumentos, sólidos, macizos, severos, templos, termas, teatros, anfiteatros, arenas, arcos de triunfo, columnas, cúpulas y bóvedas, que inauguran una era importante en la construcción, de la que derivará el arte bizantino y románico-cristiano.

En escultura, deseosos de preservar su historia, esculpen bajorrelieves ilusionistas, de narración pintoresca y descriptiva o llevan el retrato a un pico máximo de perfección, en bustos o monumentos de cuerpo entero, que esculpen en bronce, mármol, barro cocido o piedra calcárea, sentando las bases de futuros desarrollos en el arte cristiano catedralicio.

En pintura realizan grandes cortejos triunfales sobre lienzo o madera, con finalidad glorificadora y docente; luego decoraciones murales, con fingidas perspectivas que agrandan y agregan espacios a los propios de la arquitectura:

finalmente decoran con guirnaldas vegetales de gran realismo, con paisajes aéreos y con representación de animales en escenas de caza o en lucha. Modificados estos temas pasarán a decorar las iglesias cristianas.

En los primeros siglos de nuestra era, este arte va perdiendo su vigor, se empobrece, se vulgariza, se repite, al faltarle las fuentes de las que se nutría. En Roma ya no hay grandes artistas ni arquitectos: el arte se industrializa, está en manos de artesanos apurados y codiciosos. El estilo se relaja y se copia mal a sí mismo. Es entonces cuando los primeros cristianos, en sus precarios escondites, desean expresar en imágenes, su nueva fe; y son los mismos artesanos conversos los que se encargan de simbolizar esos contenidos. Contenidos trascendentes, espirituales, en envases de corte pagano...

Las primeras pinturas cristianas conocidas son de comienzos del siglo III y se encuentran en la catacumba de Lucina. Su factura, y la de las pinturas que le siguen, son de una espontaneidad negligente y de un simbolismo puramente literario. El mismo pastor de la decoración pagana pasa a ser la representación de Jesús, o el cordero, o el pez... El decorativo pavo real de tantas escenas cortesanías, pasa a simbolizar la Iglesia y Adán y Eva son Venus y Apolo anotados con una intolerable torpeza de lenguaje.

Las urnas y sarcófagos siguen la línea narrativa de sus similares romanos, con escenas de la vida diaria, convertidos en *standard*, donde las cabezas se esculpen a último momento sobre escenas prefijadas y en que se cambian sólo ciertos ocultos significados, agregando el Buen Pastor u otra figura simbólica.

Por lo anotado, el naciente arte cristiano no se diferencia en nada del arte pagano contemporáneo. Su estilo es el del arte decorativo en boga. Los mismos Amores, Grifos, Medusas, cambian sólo de nombre, no de estilo. Estas primeras imágenes no son interesantes desde el punto de vista del arte; contienen todos los defectos del estilo decadente contemporáneo. Sólo es válido e interesante un lenguaje que ha encontrado las formas aptas, significantes, para los nuevos valores que desea transmitir.

Tampoco la arquitectura supo inventar un estilo nuevo para los edificios del culto naciente. La iglesia cristiana es un lugar donde se reúnen los fieles, a diferencia del templo pagano que sólo era la morada de la divinidad. Por eso las primeras iglesias tomaron por modelo los lugares cerrados de reunión de los romanos, es decir, la basílica. Éstas, en vez de servir de tribunal o mercado, se convirtieron en lugar de reunión para la realización del culto. Sus grandes naves, sostenidas por columnas, la luminosidad de sus ventanas y la atención que el arquitecto fija en la dimensión espacial y en el ornato, las volvía ideales para la majestad del culto. El ábside y el "arco triunfal" son los primeros en ser adornados por mosaicos de pasta vítrea, sobre fondo azul o dorado. Se ornamentarán también las paredes y las cúpulas, como en los edificios paganos. Pero las imágenes no encontrarán la gramática adecuada al nuevo espíritu más que bajo la influencia bizantina, cuando Constantino traslade el gobierno y su corte a la flamante Constantinopla. No hubo arte original hasta entonces: hasta que en la parte Oriental del Imperio, en contacto con tradiciones espirituales de trascendencia metafísica y gozando del reconocimiento otorgado al culto, los artistas pudieron crear en libertad. Es entonces cuando Oriente y Occidente se funden en el Cristianismo, creando una Estética nueva.

“...En arte, la naturaleza concreta y visible no debe servir más que para dar acceso al orden espiritual... El rol principal pasará de la forma a la luz y a los colores, cuyo brillo acerca el alma a lo Invisible...”, dice el Areopagita; y Philón de Alejandría agrega: “La mejor de todas las esencias es la luz. Dios es el sol espiritual, arquetipo del esplendor, portador de la luz”.

En el nuevo arte, en los flamantes templos, la irradiación se halla transpuesta en un resplandor de colores, reflejo de la Realidad suprema. Este resplandor se obtiene por medio del mosaico de esmalte; método practicado desde el siglo iv. Brillo como vehículo de la totalidad metafísica. Superficies inmensas cubiertas de figuras monumentales, vibrantes de colorido. Un colorido que prefigura los goces paradisiacos.¹

A esta estética desmaterializada se oponía Roma; se producen así corrientes encontradas, en que a pesar del naciente hieratismo y estilización, de la jerarquización de las proporciones, de los espacios bidimensionales, de los materiales joyantes utilizados..., las caras siguen siendo retratos. Juego dialéctico entre imaginación y realismo, que perdurará en el tiempo. (Un ejemplo bien claro se encuentra en los mosaicos que representan al Emperador Justiniano y a la Emperatriz Teodora, rodeados por los personajes de la corte, en la iglesia de San Vitale, en Ravena, que datan del siglo v). Es pues en esta segunda capital del Imperio, en la antigua Bizancio y moderna Constantinopla, en cuyas calles el latín convive con el griego, mechados por todos los dialectos del Cercano y Extremo Oriente, donde se gesta el arte de la nueva religión ecuménica que abarcará la tierra toda. No es a través de sus ejércitos que Roma conquistará el orbe, sino a través de este arte fulgurante y desmaterializado que simboliza la trascendencia metafísica de la nueva espiritualidad.

BLANCA PASTOR

¹ Goce que sólo se da en la Belleza... en la mejor tradición griega que une Belleza y Verdad en Unidad indisoluble.

ACERCA DE LA AMISTAD

INTRODUCCIÓN *

El propósito de este trabajo es expresar algunas ideas que aunque son muy viejas merecen ser repetidas no porque desconfiemos de la memoria sino por el placer de evocarlas, de volver a simpatizarse con ellas reencontrando en esto la propia identidad. *Quam leges te ipse cognosces*, asegura Cicerón a Atico cuando le anuncia la disertación de Lelio acerca de la amistad. Esto nos proponemos: una relectura de nosotros mismos guiados por añejas ideas.

El hombre, por voluntad divina, tiene conciencia de su destino y de la correlación que forzosamente existe entre sus actos y ese destino personal. Es, por naturaleza, un animal ético. No hacemos nada sino en vistas a un bien, enseña Aristóteles al comienzo de la *Ética a Nicómaco*.

Y precisamente en este texto de Cicerón reconocemos una vez más la voz de un ser humano que reflexiona acerca de un tema —la amistad— sobre la base de la consideración del bien como fundamento y fin. De ahí el interés del texto, a saber, el enfoque trascendente del tema que hace al libro portador de valores eternos como son los valores éticos. A propósito de hablar de la amistad —que entiende como un modo de vida (§ 22)¹ hace una serie de consideraciones acerca del destino del hombre, del alma, de la muerte, de la vejez, en las que resplandece una concepción impecable del Bien y de la necesidad para el hombre de ordenar todos sus actos a él.

MÉTODO

Para la realización del trabajo se ha tomado como método el de la lectura y explicación de textos; se han reunido las ideas —dispersas, dada la estructura del libro— en dos grupos y se ha concentrado la atención en algunas palabras clave que revelan qué cosas son, para Cicerón, portadoras de valores.

DESARROLLO

El texto comienza proporcionándonos algunos datos sobre la primera formación de Cicerón: podemos ver qué influencias ha recibido y qué se grabó en su memoria: el recuerdo de la sabiduría de Lelio, el hecho de que fue

* La numeración pertenece a la edición de *Société d'Édition "Les Belles Lettres"*, 1965.

¹ *Principio qui potest esse "vita vitalis" ut ai Ennius, quae non in amici mutua benivolentia conquiescit?*

de parte de un anciano que recibió las primeras lecciones, la figura de Escévola, el pontífice, "eminente por su talento y justicia" (§ 1).²

Inmediatamente vuelve a dar lugar a Escévola, el *augur*, quien refiere una conversación que sostuvo con Lelio acerca de la amistad (§ 2).³ Es importante destacar que la conversación tuvo lugar pocos días después de la muerte de Escipión el Africano, con el que Lelio mantuvo una amistad ejemplar.

Cicerón se reconoce en ella y por eso la ofrece a Atico, quien le ha pedido que hable acerca del tema. Atico es su amigo de toda la vida del que sólo podrá separarlo la muerte.

Hasta aquí la introducción del libro; ya nos ha dado pautas para una valoración: se deja ver claramente una gran estima por la sabiduría, la prudencia, las palabras oportunas y breves, el talento, la justicia. En el curso de la lectura podremos reencontrar estas mismas ideas, enriquecidas, desarrolladas.

Las ideas.

a) La sabiduría, el dolor, el sentido de la muerte, la supervivencia del alma.

Compartía con sus coetáneos la idea de que Lelio y Escipión eran un modelo no sólo de amistad sino también de sabiduría: Lelio es sabio al modo como lo era Catón —sabio por su experiencia, por su prudencia, por su coraje, por la oportunidad de sus respuestas— y también por su *studium et doctrina* (§ 7).⁴ Su sabiduría es comparable a la de Sócrates en el sentido de que "juzgas que todas las cosas están depositadas en ti y consideras las cosas humanas inferiores según la virtud" (§ 7).

Otro rasgo laudable de Lelio, y que engrandece su figura, es la moderación con que soporta la muerte del Africano y cómo encarece la valentía con que otros hombres —Catón entre ellos— soportaron la pérdida de los hijos (§ 8).⁵

Y a propósito de la persona de Catón desliza una idea más acerca de la sabiduría: Catón es más sabio que aquel a quien el oráculo de Apolo llamó

² *Quintus Mucius augur multa narrare de C. Laelio, socero suo, memoriter et iucunde solebat, nec dubitare illum in omni sermone appellare sapientem. Ego autem a patre ita eram deductus ad Scevolam, sumpta virili toga, ut, quoad possem et liceret a senis latere numquam discederem. Itaque multa ab eo prudenter disputata, multa etiam breviter et commode dicta memoriae mandabam, fierique studebam eius prudentia doctior. Quo mortuo, me ad pontificem Scevolam contuli, quem unum nostrae civitatis et ingenio et iustitia praestantissimum audeo dicere.*

³ *Cum saepe multa, tum memini domini in hemicyclio sedentem, ut solebat, cum et ego essem una et pauci admodum familiares, in eum sermonem illum incidere, qui tum fere multis erat in ore. Meministi enim profecto, Attice, et eo magis, quod P. Sulpicio uttebare multum, cum is, tribunus plebis, capitali odio a Q. Pompeio, qui tum erat consul, dissideret, quocum coniunctissime et amantissime vixerat, quanta esset hominum vel admiratio vel querela*

⁴ (*scimus*) *Te autem alio quodam modo, non solum natura et moribus, verum etiam studio et doctrina esse sapientem, nec sicut vulgus, sed ut eruditi solent appellare sapientem, qualem in reliqua Graecia neminem (nam, qui septem appellantur, eos, qui ista subtilius quaerunt in numero sapientium non habent), Athenis unum accepimus, et eum quidem etiam Apollinis oraculo sapientissimum iudicatum: hanc esse in te sapientiam existimant, ut omnia tua in te posita esse ducas, humanosque casus virtute inferiores putes.*

⁵ *SCEVOLA.*—... *sed ego id respondeo, quod animum adverti, te dolorem, quem acceperis cum summi viri tum amicissimi morte, ferre moderate, nec potuisse non commoveri, nec fuisse id humanitatis tuae;...*

“muy sabio”, porque de Catón podemos alabar los actos y del otro sólo las palabras (§ 10).⁶

La consideración del dolor a propósito de la muerte de Escipión lo lleva a otros dos temas. Uno es el del sentido de la muerte: a Escipión —dice— no le ocurrió nada malo (§ 10), su destino ha sido espléndido; de carácter dulce, fue un hombre respetuoso de sus padres y hermanas, bueno con los suyos y justo con todos, querido, ensalzado por sus coetáneos (§ 11).⁷ Murió a los ochenta y cinco años: ¿de qué le hubieran servido unos años más? (§ 11).

El otro tema, correlativo del anterior, es el de la supervivencia del alma. (Ambos son retomados luego para analizar el destino personal de Catón). Sostiene contra los epicúreos (§ 13)⁸ la supervivencia del alma y cree que ésta sobrevivirá según se haya vivido: “el alma humana es divina; cuando abandona el cuerpo vuelve al cielo tanto más rápidamente cuanto mejor y más justa ha sido”.

Ambas ideas se aplican a Catón. Si es cierto que el alma sobrevive a la muerte en la misma justicia en que ha vivido, ¿quién mejor dispuesto que Catón? Y si es cierto que el alma muere con el cuerpo, ¿por qué llorarlo? La muerte, en este caso, no es ni un bien ni un mal, sería como si Catón no hubiera nacido.

Vinculada con las ideas anteriores aparece la noción de hombría de bien que Cicerón perfila a propósito de decir que la amistad se da sólo entre hombres de bien.

Comienza el párrafo 18⁹ distinguiendo entre esta noción y la de sabiduría, tal como la entienden los estoicos. Contra ellos defiende para el hombre la posibilidad de llegar, en esta vida, a un cierto grado de hombría de bien que se va consiguiendo mediante una *praxis* repetidamente virtuosa. El buen sentido dice que son hombres de bien aquellos que uno estima por “su lealtad, integridad, justicia, liberalidad, en los que no hay desorden alguno ni pasión ni audacia y que son constantes...” (§ 19).¹⁰ En definitiva, son los que siguen su

⁶ *Quam ob rem cave Catoni anteponas ne istum quidem ipsum, quem Apollo, ut ais, sapientissimum iudicavit: huius enim facta, illius dicta laudantur.*

⁷ *Quid dicam de moribus facillimis, de pietate in matrem, liberalitate in sorores, bonitate in suos, iustitia in omnes? Nota sunt vobis. Quam autem civitati carus fuerit, maerore funeri iudicatum est. Quid igitur hunc paucorum annorum accessio iucare potuisset? Senectus enim, quamvis non sit gravis, ut memini Catonem anno ante, quam est mortuus, mecum et cum Scipione disserere, tamen aufert eam viriditatem, in qua etiam nunc erat Scipio.*

⁸ *...animos hominum esse divinos, iisque, cum ex corpore excessissent, reditum in caelum patere, optimoque et iustissimo cuique expeditissimum; ...*

⁹ *Sed hoc primum sentio, nisi in bonis amicitiam esse non posee. Neque id ad vivum reseco, ut illi, qui haec subtilius disserunt, fortasse vere, sed ad communem utilitatem parum; negant enim quemquam esse virum bonum, nisi sapientem. Sit ita sane. Sed eam sapientiam interpretantur, quam adhuc mortalis nemo est consecutus; nos autem ea, quae sunt in usu vitaeque communi, non ea, quae finguntur aut optantur, spectare debemus. Numquam ego dicam C. Fabricium, M. Curium, Ti. Coruncanium, quos sapientes nostri maiores iudicabant, ad istorum norma fuisse sapientes. Quare sibi habeant sapientiae nomen, et invidiosum et obscurum: concedant ut viri boni fuerint. Ne id quidem facient: negabunt id, nisi sapienti, posse concedi.*

¹⁰ *Agamus igitur pingui, ut aiunt, Minerva. Qui ita se gerunt, ita vivunt, ut eorum probetur fides, integritas, aequalitas, liberalitas, nec sit in eis ulla cupiditas, libido, audacia, sitque magna constantia, ut it fuerunt, quos modo nominavi, —hos viros bonos, ut habitus sunt, sic etiam apellandos putemus, quia sequantur, quantum homines possunt, naturam optimam bene vivendi ducem.*

naturaleza — que no puede ser cambiada (§ 32) —¹¹ los virtuosos, de los que habla en los párrafos 19, 20,¹² 21¹³ y 50¹⁴. Sólo entre ellos es posible la amistad, porque por encima de todo persiguen el bien del amor, la *benivolentia*; todo lo demás es hojarasca, todo lo demás es particular: “las demás cosas que esperamos son convenientes cada una de ellas para objetos singulares (§ 22).¹⁵ Y en el párrafo 23 agrega: “Si suprimes de la naturaleza de las cosas la relación de benevolencia no podrá subsistir casa ni ciudad alguna; ni siquiera permanecerá la agricultura”.¹⁶

b) La amistad.

Queda definida en el párrafo 20: “La amistad no es sino el consenso sobre todas las cosas, divinas y humanas acompañado de benevolencia y amor”. Más adelante agrega: “El amor, del cual la amistad tomó el nombre, es lo principal para engendrar benevolencia” (§ 26).¹⁷ Por eso “salvo la sabiduría, nada superior ha sido dado a los hombres”.

A la definición se suma la condición de posibilidad: es la virtud lo que engendra y sostiene la amistad: “sin virtud de ningún modo puede haber amistad” (§ 20).

Los párrafos 22 y 23 están dedicados a enumerar sus ventajas: la amistad hace vivible la vida por la felicidad que acarrea el amor mutuo; ayuda a soportar la adversidad, nos da esperanza y fortaleza; por el recuerdo y la nostalgia de los amigos ausentes éstos se nos hacen presentes.

El párrafo 27¹⁸ aportó la clave de nuestro trabajo: el fundamento de la amistad está en la propia naturaleza; la radical inclinación al bien, *connatural*

¹¹ ... *sed quia natura mutari non potest, idcirco verae amicitiae sempiternae sunt.*

¹² *Est enim amicitia nihil aliud, nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benivolentia et caritate consensio; qua quidem haud scio an, excepta sapientia, quicquam melius homini sit a dis immortalibus datum. Divitias alii praeponunt, bonam alii valetudinem, alii potentiam, alii honores, multi etiam voluptates. Beluarum hoc quidem extremum; illa autem superiora caduca et incerta, posita non tam in consiliis nostris, quam in fortunae temeritate. Qui autem in virtute summum bonum ponunt, praeclare illi quidem; sed haec ipsa virtus amicitiam et gignit, et continet; nec sine virtute amicitia esse ullo pacto potest.*

¹³ *Iam virtutem ex consuetudine vitae sermonisque nostri interpretemur, nec eam, ut quidam docti, verborum magnificentia metiamur virosque bonos, eos qui habentur, numeremus, Paulos, Catones, Galos, Scipiones, Philos: his communis vita contenta est; eos autem omittamus, qui omnino nusquam reperiuntur.*

¹⁴ *Quid? si illud etiam addimus, quod recte addi potest, nihil esse quod ad se rem ullam tam inlicitat et tam trahat quam ad amicitiam similitudo, concedetur profecto verum, esse, ut bonos boni diligant, adsciscantque sibi quasi propinquitate coniunctos atque natura. Nihil est enim adpetentius similitum sui nec repacius quam natura. Quam ob rem hoc quidem. Fanni et Scevola, constat, ut opinor, bonis inter bonos quasi necessariam benivolentiam, qui est amicitiae fons a natura constitutus. Sed eadem bonitas etiam ad multitudinem pertinet. Non enim est inhumana virtus, neque inmundis, neque superba, quae etiam populos universos tueri eis que optime consulere soleat: quod non faceret profecto, si a caritate volgi abhorreret.*

¹⁵ *Denique ceterae res, quae expetuntur, opportunae sunt singulae rebus fere singulis: divitiae, ut utare; opes ut colare; honores, ut laudare; voluptates ut gaudere; valetudo, ut dolore careas, et muneribus fungare corporis; amicitia res plurimas continet.*

¹⁶ *Quod si exemeris ex rerum natura benivolentiae coniunctionem, nec domus ulla, nec urbs stare poterit; ne agri quidem cultus permanebit.*

¹⁷ *Amor enim, ex quo amicitia nominata est, princeps est ad benivolentiam coniungendam.*

¹⁸ *Quapropter a natura mihi videtur potius, quam ab indigentia orta amicitia;...*

al hombre, produce la simpatía —cuando encontramos alguien con cuyos hábitos y carácter coincidimos y en el cual nos parece ver brillar la honestidad y la virtud—. “Pues no hay nada más amable que la virtud”, agrega en el párrafo 28.¹⁹ A esto se suma el hecho de que “la costumbre aumenta la benevolencia”, (§ 29²⁰ y 30²¹), todo lo cual engendra el amor.

Es decir, que la amistad es el fruto de una conducta virtuosa por la cual, inclinados naturalmente al bien nos acostumbramos a buscarlo y gozarlo en cada acto de nuestra vida (§ 31).²² Por eso las verdaderas amistades son eternas (§ 32). Y así como no huímos de la virtud por las molestias que ocasiona su búsqueda (§ 47)²³ tampoco aquel dolor que a menudo sufre uno por el amigo basta para suprimir de la vida la amistad... (§ 48).²⁴

Nucleados en torno a la idea principal aparecen otros conceptos que complementan su sentido:

- 1) los límites de la amistad (§ 61)²⁵
- 2) cómo debe ser el amigo (§ 64,²⁶ 65,²⁷ 66,²⁸ 80,²⁹ 81³⁰ y 82³¹)
- 3) la elección de los amigos (§ 62³² y 95³³)

¹⁹ *Nihil est enim virtute amabilis, ...*

²⁰ *Quamquam confirmatur amor et beneficio accepto et studio perspecto et consuetudine adiuncta: quibus rebus ad illum primum motum animi et amoris adhibitis, admirabilis quaedam exardescit benevolentiae magnitudo.*

²¹ *... auxit benevolentiam consuetudo.*

²² *Ut enim benefici liberalesque sumus, non ut exigamus gratiam (neque enim beneficium faeneramur, sed natura propensi ad liberalitatem sumus), sic amicitiam non spe mercedis adducti, sed quod omnis eius fructus in ipso amore inest, expetendam putamus.*

²³ *Neque enim est consentaneum ullam honestam rem actionemve, ne sollicitus, sis, aut non suscipere, aut susceptam deponere.*

²⁴ *Quam ob rem si cadit in sapientem animi dolor —qui profecto cadit, nisi ex eius animo extirpatam humanitatem arbitramur—, quae causa est, cur amicitiam funditus tollamus e vita, ne aliquas propter eam suscipiamus molestias?*

²⁵ *His igitur finibus utendum arbitror, ut, cum emendati mores amicorum sint, tum sit inter eos omnium rerum, consiliorum, voluntatum, sine ulla exceptione communitas...*

²⁶ *Qui igitur utraque in re gravem, constantem, stabilem se in amicitia praestiterit, hunc ex maxime raro genere hominum iudicare debemus et paene divino.*

²⁷ *Firmamentum autem stabilitatis constantiaeque est eius, quam in amicitia quaerimus, fides; nihil est enim stabile, quod infidum est.*

²⁸ *Accedat huc suavitas quaedam oportet sermonum atque morum, haudquaquam mediocre condimentum amicitiae. Tristia autem et in omni re severitas habet illa quidem gravitatem; sed amicitia remissior esse debet, et liberior, et ad omnem comitatem facilitatemque proclivior.*

²⁹ *Ipsae enim se quisque diligit, non ut aliquam a se ipse mercedem exigit caritatis suae, sed quod per se sibi quisque carus est. Quod nisi idem in amicitiam transferetur, verus amicus numquam reperietur: est enim is, qui est tamquam alter idem.*

³⁰ *... qui et se ipse diligit, et alterum acquirit, cuius animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus.*

³¹ *Par est autem primum ipsum esse virum bonum, tum alterum similem sui quarere. In talibus, ea, quam iamdudum tractamus, stabilitas amicitiae confirmari potest, cum homines benevolentia coniuncti primum cupiditatibus iis, quibus ceteri serviunt, imperabunt, deinde aequitate iustitiae gaudebunt, omniaque alter pro altero suscipiet, necque quicquam unquam, nisi honestum et rectum, alter ab altero, postulabit neque solum colent inter se ac diligunt, sed etiam verebuntur; nam maximum ornamentum amicitiae tollit qui ex ea tollit verecundiam.*

³² *Sunt igitur firmi et stabiles et constantes eligendi: cuius generis est magna penuria.*

³³ *Secerni autem blandus amicus a vero et internosci tam potest adhibita diligentia, quam omnia fucata et simulata a sinceris atque veris.*

4) cómo debe ser la amistad:

- debe ser añeja (§ 67)³⁴
- condescendiente (§ 69)³⁵
- comunicadora de bienes (§ 70)³⁶
- cuando da debe tener en cuenta lo que el otro puede recibir con provecho (§ 73)³⁷
- es imposible entre buenos y malos (§ 74)³⁸
- debe llegar hasta el sacrificio de la separación si es necesario para el bien de las partes (§ 75³⁹ y 76⁴⁰)
- está presente en todas las existencias (§ 87⁴¹ y 88⁴²)

5) lo que daña a la amistad y a los amigos (§ 77,⁴³ 78,⁴⁴ 82,⁴⁵ 91,⁴⁶ 92,⁴⁷ 93⁴⁸ y 94⁴⁹)

6) papel de la sinceridad (§ 97)⁵⁰

34 ... *veterrima quaeque, ut ea vina, quae vetustatem ferunt, esse debet suavissima; cerumque illud est, quod dicitur, multos modios salis simul edendos esse, ut amicitiae munus expletum sit.*

35 *Sed maximum est in amicitia parem esse inferiori.*

36 *Quod faciendum imitandumque est omnibus, ut, si quam praestantiam virtutis, ingenii, fortunae consecuti sint, impertiant ea suis, communicentque cum proximis, ... Fructus enim ingeni et virtutis omnisque praestantiae tum maximus capitur, cum in proximum quemque confertur.*

37 *Tantum autem cuique tribuendum, primum, quantum ipse efficere possis; deinde etiam, quantum ille, quem diligas atque adives, sustinere.*

38 *Dispares enim mores disparia studia sequuntur, quorum dissimilitudo dissociat amicitias; nec ob aliam causam ullam boni improbis, improbi bonis amici esse non possunt, nisi quod tanta est inter eos, quanta maxima potest esse, morum studiorumque distantia.*

39 *Et saepe incidunt magnae res, ut discedendum sit ab amicis; ...*

40 *Atque in omni re considerandum est, et quid postules ab amico, et quid patiare a te impetrari.*

41 *Serpit enim nescio quo modo per omnium vitas amicitia, nec ullam aetatis degendae rationem patitur esse expertem sui.*

42 *Sic natura solitarium nihil amat, semperque ad aliquod tamquam adminiculum adnititur: quod in amicissimo quoque dulcissimum est.*

43 *Sin autem aut morum aut studiorum commutatio quaedam, ut fieri solet, facta erit, aut in rei publicae partibus dissensio intercesserit (loquor enim iam, ut paulo ante dixi, non de sapientum, sed de communibus amicitias), cavendum erit, ne non solum amicitiae depositae, sed etiam inimicitiae susceptae videantur; nihil enim est turpius, quam cum eo bellum gerere, quocum familiariter vixeris.*

44 *Quam ob rem primum danda opera est, ne qua amicorum discidia fiant; ...*

45 *Sed plerique perverse, ne dicam impudenter, habere talem amicum volunt, quales ipsi esse non possunt, quaeque ipsi non tribuunt amicis, haec ab iis desiderant.*

46 ... *nullam in amicitias pestem esse maiorem quam adulationem, blanditiam, adsentationem; ...*

47 *Cum autem omnium rerum simulatio vitiosa est (tollit enim iudicium veri idque adulterat), tum amicitiae repugnat maxime: delet enim veritatem, sine qua nomen amicitiae calere non potest.*

48 *Quid enim potest esse tam flexibile, tam devium, quam animus eius, qui ad alterius non modo sensum ac voluntatem, sed etiam voltum atque nutum convertitur?*

"Negat quis, nego. Ait, aio. Postremo imperavi egomet mihi omnia adsentari", ut ait idem Terentius, sed ille in Gnathonis persona; quod amici genus adhibere omnino levitatis est.

49 *Multi autem Gnathonum similes, cum sint loco, fortuna, fama supericres, horum est adsentatio molesta, cum ad vanitatem accessit auctoritas.*

50 ... *quae (amicitia) tota veritate perpenditur.*

7) un anti-amigo: el adúlador (§ 43, 94, 97 y 98).⁵¹

En el párrafo 100 él mismo anuncia el final que contiene la reiteración de algunas ideas ya expresadas. Varía, sin embargo, el lenguaje: ahora se trata de una efusión de sentimientos más cercana a la lírica que al ensayo; hasta aquí habló como un pensador que expone con sencillez y claridad sus ideas, ahora su corazón se muestra inflamado por el entusiasmo, por la simpatía con esas ideas: "Cuando la virtud aparece y muestra su luz y la ve y reconoce en algo, se mueve a ella y a su vez toma la que está en el otro".⁵²

Algo similar se cumple en nosotros: nuestro espíritu inclinado al Bien se siente complacido y satisfecho en la aprehensión de tantas ideas portadoras de valores permanentes. Si bien no se alcanza aquí como en el pensamiento cristiano a identificar estos valores absolutos con un Dios personal, padre providente y misericordioso, se llega a dos nociones básicas para la ordenación a la trascendencia: una es la de que la naturaleza no puede ser cambiada, la otra es la de que se debe juzgar lo inferior con arreglo a lo superior.

Aquí está, a nuestro entender, lo eternamente valioso del pensamiento ciceroniano.

LUISA SORIANO DE PENSEL
Universidad Católica Argentina

⁵¹ *Omnino est amans sui virtus; optime enim se ipsa novit, quamque amabilis sit intelligit: ego autem non de virtute nunc loquor, sed de virtutis opinione. Virtute enim ipsa non tam multi praediti esse, quam videri volunt. Hos delectat adsentatio; his fictus ad ipsorum voluntatem sermo cum adhibetur, orationem illam vanam testimonium esse laudum suarum putant. Nulla est igitur haec amicitia, cum alter verum audire non vult, alter ad mentiendum paratus est. Nec parasitorum in comoediis adsentatio faceta nobis videretur, nisi essent milites gloriosi.*

"Magnas vero agere gratias Thais mihi?"

Satis erat respondere: "Magnas". "Ingentes", inquit. Semper auget adsentator id quod is, cuius ad voluntatem dicitur, vult esse magnum.

⁵² *Virtus, virtus inquam, C. Fanni, et tu, Q. Muci, et conciliat amicitias et conservat. In ea est enim convenientia rerum, in ea stabilitas, in ea constantia; quae cum se extulit et ostendit suum lumen et idem adspexit agnovitque in alio, ad id se admovet, vicissimque accipit illud quod in altero est; ex quo exardescit sive amor sive amicitia, utrumque enim ductum est ab amando; amare autem nihil est aliud nisi eum ipsum diligere, quem ames, nulla indigentia, nulla utilitate quaesita; quae tamen ipsa exflorescit ex amicitia, etiamsi tu eam minus secutus sis.*

EL PENSAMIENTO ANTIGUO EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO *

Se unen en lo que voy a decir dos circunstancias diversas. Primero, el tan grato homenaje al profesor Nóvoa; en segundo término, y en consonancia con la vocación y la eminente carrera del propio profesor Nóvoa, el deseo de corresponder a la amable invitación que hace tiempo se me formuló para que hablara yo a los estudiantes que se inician sobre el sentido que tiene el estudio de las lenguas y literaturas clásicas en la enseñanza universitaria. Me perdonarán ustedes las oscilaciones de tono en que por este motivo pueda incurrir, como me excusarán también los que fueron antiguos alumnos o aún hoy lo son, no sólo aquí sino en la Universidad Nacional, que repita conceptos que otras veces he expresado ante ellos y que no puedo naturalmente modificar para provocar interés.

La filología clásica del siglo XIX y los malos profesores de esa época y de ahora han (digo, hemos) contribuido a crear la imagen de que el conjunto de disciplinas de que vamos a hablar es algo completamente inútil. Ya ganaremos mucho si conseguimos demostrar, en cambio, que el estudio del pensamiento griego y romano es realmente inútil en el sentido positivo que esto puede alcanzar. Vale decir, no útil en el sentido superficial que tendemos hoy a dar a este último adjetivo; no útil para quienes piensan que lo único útil son los aspectos menos importantes de la técnica, sobrevalorados en la sociedad de consumo. Me atrevo a incluir en tal categoría a ciertos aspectos de los dos más importantes medios de comunicación, la televisión y la radio, cuando sólo buscan, como ellos dicen, "lo que es noticia", que suele ser lo más perecedero y efímero que pueda existir. De la televisión, sobre todo, diríamos que pone en el mismo nivel, en un mismo plano, noticias verdaderamente importantes con otras a menudo ínfimas y olvidables; en un mismo plano, que es lo peligroso para quien no tiene formado el sentido crítico.

Lo que procuraremos mostrar aquí es que los estudios clásicos y acaso una parte vital de esta Facultad, como de la otra, la de la Universidad Nacional, tienen como fin poner en evidencia —repito— lo inútil de esa utilidad a que en último término me he referido, llamándonos continuamente la atención sobre los aspectos fundamentales de la vida. Acaso ustedes recordarán que en una novela del escritor Ilya Ehrenburg un estudiante pregunta a su profesor de lenguas clásicas lo mismo que, no digo todos, pero algunos de los que me oyen acaso se preguntarán. Dice aproximadamente el muchacho: "¿Para qué sirve el estudio del latín y del griego?". Y el profesor contesta con terrible "ingenuidad": "No sé, nunca me lo he preguntado. Para mí el estudio de los griegos y los romanos es tan hermoso y tan inútil como la vida".

* Se ha conservado en general el estilo, en muchos pasajes improvisado, de esta conferencia de homenaje al doctor Francisco Nóvoa, pronunciada en las Segundas Jornadas de Estudios Clásicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina el 16 de junio de 1984.

Por otra parte, la mera información memorista y desintegrada que suele poner a menudo en la mente de los estudiantes una escuela que lamentablemente por muchos motivos puede llamarse *secundaria* les lleva tal vez a pensar, como decía Chesterton, que un egiptólogo que estudia una momia tiene que ser él mismo una momia, que es como pensar que el pelo de un botánico debe ser verde. De tal manera que nosotros, los profesores de literaturas clásicas, somos vistos como una especie de estatuas marmóreas, custodios de un bien caduco. Por eso, para ustedes —me refiero ahora a los estudiantes, habituados por el cine y la novela a una técnica narrativa que los antiguos ignoraron— acaso sea mejor empezar por el final, empezar por describir el panorama, en dos o tres rasgos, es claro, del mundo de hoy y luego examinar qué relación tiene este mundo, cuando la tiene, con el de un pasado milenario; si hay, como dijo el novelista francés Camus, una "*permanence de la Grèce*" o, para decirlo con otra frase de un hombre no menos talentoso, André Malraux, cuando inauguró el notable espectáculo *Sons et lumières* en Atenas, si "*une Grèce secrète repose au fond de tous nos coeurs*", si una Grecia secreta yace en el fondo de nuestros corazones, incluso, pienso, en el de los que la ignoran. En otros términos, ¿qué significado tiene el pasado griego y latino en nuestras vidas? Vale la pena examinarlo porque, como es sabido, hace siglos que muchos dicen que tal pasado ha muerto, pero no han conseguido ponerse de acuerdo sobre el año en que murió. Echemos, pues, un vistazo rápido a algunos de los principales aspectos del mundo contemporáneo, elegidos un poco al azar, y veamos luego cuáles tienen que ver y cuáles no con los problemas fundamentales del hombre antiguo.

Lo primero que advertimos es que asistimos a una revolución espiritual, social y económica siempre en aumento, que abarca casi todo lo que va del siglo y sobrepasará sin duda nuestras vidas. Eso es lo que hace tan difícil vivir hoy, aunque por detrás de estas tinieblas se vea por momentos, como cuando se entreabren las nubes, una extraña y tal vez hermosa aurora, de la que hablaré enseguida. Claro que, como dicen los orientales, es muy amargo vivir las épocas interesantes.

Por otra parte, asistimos a una división del orbe en dos o tres mundos, tales como por otros motivos existieron en la Antigüedad: una Roma occidental, que es la de hoy, y desde fines del mundo antiguo una nueva Roma, una *néa Róme* como la llamaron en griego, Bizancio, que a su vez irradió más tarde sobre el mundo eslavo. Claro que es ésta solamente una comparación: no pretendo establecer un paralelo entre términos que no lo admiten. Otros rasgos típicos de nuestra época son, por ejemplo, el fin del liberalismo tal como se lo concibió en el siglo XIX, el derrumbe de los imperios coloniales, la descomunal perturbación económica, el contraste tantas veces señalado entre una técnica que permite llegar a la luna —o más allá— y la muerte por hambre de millones de seres aquí en la tierra, todo lo que está explícito o implícito en el poema "Howl", del norteamericano Allen Ginsberg, poema acaso secundario pero representativo de un momento trágico como el nuestro, que por algo ha sido como una divisa de muchos *hippies*; y la propia aparición de los *hippies*, o mejor diría, su desaparición y reaparición continua en otros tipos de contes-tatarios, es un síntoma que no conviene dejar de lado: algo sin duda buscan, mucho no les satisface en este tipo de sociedad. Y me remito con esto a palabras

de Juan Pablo II. Me acabo de referir a la técnica. Recordemos que los griegos (basta con leer a Platón y Aristóteles) reflexionaron profundamente sobre ella y sobre el aspecto subordinado que debía ocupar frente a otros órdenes de lo humano. Sin sospechar jamás los extremos a que se llegaría milenios más tarde, pensaron, para decirlo con la célebre expresión de Alexis de Tocqueville, que: "cualquier tipo de omnipotencia es peligrosa fuera de las manos de Dios" ("Conócete a ti mismo", decía la más conocida de las sentencias inscriptas en el templo de Apolo, en Delfos; es decir, "conoce tus límites como hombre", "no quieras igualarte con los dioses"). Temieron los griegos el aspecto potencialmente terrorífico (*deimótes*) de la técnica; ya se sabe que una de las expresiones clásicas de tal temor es la que encierra, junto con otros conceptos fundamentales, el famoso coro de la *Antígona* de Sófocles (v. 332 y ss.): "Muchas cosas grandiosas e inquietantes hay, pero ninguna más grandiosa e inquietante que el hombre".

Hay asimismo otros rasgos, como el nuevo e insospechado grado de abstracción en arte y en otras formas de creación; la crisis de muchas ciencias (pensemos sólo en las consecuencias que ha traído a la física la revolución de Planck hacia 1900, la crisis de la mecánica clásica de Newton y el nacimiento de la mecánica cuántica y ondulatoria). Permítanme los jóvenes, sobre esta grandiosa revolución de la física y aun de la filosofía, recomendar a quienes no los han leído, los *Diálogos sobre la física atómica* de Werner Heisenberg, el gran físico alemán, del cual luego les hablaré dos palabras, que están traducidos al castellano (Madrid, BAC, 1972) y son sumamente sencillos e ilustrativos sobre muchas cuestiones de fondo e incluso sobre la condición moral del hombre de ciencia frente a las urgencias que crea la política contemporánea.

Pero hay un aspecto tal vez más singular que los otros y que acaso convenga señalar más: el renacer de una nostalgia por lo divino, que sucede hoy a lo que el gran pensador judío Martin Buber llamó, en el título de uno de sus libros, *Eclipse de Dios*, o, para decirlo con Pascal, "la presencia de Dios que se oculta".

Para poner algunos ejemplos, según advertí tomados de una de las formas artísticas que acaso los estudiantes mejor conocen, el cine —porque tiempo para leer lo no obligatorio tienen, paradójicamente, cada vez menos—, es verdaderamente sintomático que varios de los mayores creadores de nuestro tiempo en este campo, un Bergman, un Antonioni, un Fellini, un Pasolini, un Buñuel, nos presentan la imagen de lo divino mediante el tormento que produce la ausencia de lo absoluto. Así, para recordar una película que fue famosa y que provocó cierto escándalo, *La dulce vida*, de Fellini, cuando hacia el final los personajes, después de una orgía, sienten, para decirlo con palabras del pensador holandés Huizinga, que el cuerpo no está hecho para usarse como un automóvil, cuando sienten esto y que ya ni el *strip-tease* les despierta interés, salen a tomar el aire puro de la madrugada. El protagonista, Marcello, se acerca a la playa, ve relativamente cerca a la única mujer verdaderamente pura que ha conocido, quiere hacerle oír a gritos lo que antes debió haberle dicho, pero el ruido del mar no le permite hacer oír sus palabras; por otra parte, en ese momento, otros pescan un pez monstruoso que está con los ojos enorme-

mente abiertos, pero muerto. Vale decir que unos tienen oídos y no oyen, otros tienen ojos y no ven, si lo expresamos aproximadamente con palabras de Heráclito que coincide con los grandiosos versículos del *Evangelio de San Mateo*. Todo esto ocurre bajo la luz del amanecer, un amanecer simbólico acaso.

Si me permiten ustedes agregar algo más sobre este importante tema, quiero citar por último a dos grandes creadores del cine contemporáneo. Uno es el autor de una película que se ha visto relativamente poco aquí, *Stalker* o *La zona*, del soviético Andrei Tarkovski. No puedo ahora detenerme, si no la han visto, en aclarar en dos palabras el argumento. Pero quisiera decirles que esta zona, cuando comienza la película, no sabemos exactamente en qué consiste. Parecería ser al principio una película de ciencia-ficción. Hay una zona —repi-to— que está custodiada por el ejército (al comienzo no se sabe si es que ha caído allí un plato volador o algo de otros mundos), a la cual el protagonista quiere conducir, insiste en conducir, a otras personas para que la conozcan. Esta zona se revela cuando él consigue en un último viaje llevar hasta allá a otros personajes, simbólicos también; se revela después de atravesar sigilosamente por entre ese cerco de soldados y de pasar por unos riachos extraños, desagradables, donde flotan latas viejas y desperdicios. Se llega a un edificio aparentemente abandonado. Pero en este edificio hay una extrañísima luz, y esta extrañísima luz, que parece sobrehumana, es la que el protagonista insiste en mostrar a los otros, que no alcanzan a verla. El mensaje fue captado, y después de una importante película anterior y de otras pocas posteriores, Tarkovski, estando en Italia, decidió no regresar, al menos por ahora, a su patria.

El otro a quien quería señalar es el gran director Ingmar Bergman, conocido de todos, que se ha debatido y se debate trágicamente hasta en la última película que hemos visto aquí (1984), *Fanny y Alexander*, entre la blasfemia contra Dios y la fascinación de Dios. Pues bien: uno de los libros que se le han dedicado a Bergman, el del teólogo Arthur Gibson, se titula llamativamente *El silencio de Dios*. Acerca de este silencio deseo leerles las palabras de un distinguido estudioso argentino con quien he tratado este tema en la penúltima parte de su vida, lamentablemente breve, el profesor Jaime Rest, quien en su ensayo *Elocuencia de la noche y del silencio* lo expresa en unas palabras que creo que cuadran para lo que entiendo decir:

En la obra fílmica de Ingmar Bergman la preocupación religiosa se manifiesta constante en su predominio y sumamente variada en sus facetas. El mismo cineasta sueco, en la introducción que escribió para cuatro de sus guiones, declaró: «Al margen de mis propias creencias y de mis propias dudas, que no revisten al respecto ninguna importancia, mi opinión consiste en que el arte perdió su empuje en el momento en que se vio separado del culto». Su labor, en consecuencia —dice Riest—, puede interpretarse como un esfuerzo perseverante y sostenido que apunta a restablecer ese vínculo. La intensidad de sus reflexiones religiosas asoma notoriamente en la trilogía que componen las películas *Como en un espejo* (título mal traducido en la Argentina como *Detrás de un vidrio oscuro*, pues Bergman alude a las palabras de San Pablo en I Cor. 13, 12), *Luz de invierno* y *El silencio*. “Inspirado tal vez en Angelus Silesius —agrega Rest—, Bergman se muestra obsesionado por la idea de que el silencio de Dios es consecuencia del estrépito humano: la voz divina es apenas un distante susurro que en la existencia cotidiana queda obliterado por el fragor de nuestras pasiones”. “Esto conduce directamente a la mudez que se adueña de la actriz en *Persona*; cabe pregun-

tarse si el significado de este episodio no hace referencia, quizás, a la doctrina mística: el artista, con su peculiar captación, advierte que en medio del desorden y la violencia contemporáneos necesita callar por completo para que el tenue mensaje de la divinidad pueda penetrar en ese jirón de quietud que le es ofrecido.

Y bien, señores: ¿qué nos dicen estos diversos aspectos del mundo contemporáneo, y otros tantos que podríamos agregar?

Muchos piensan que asistimos al fin de toda una época de Occidente, la racionalista-individualista, que desde Galileo, Descartes, Leibniz y Spinoza llega hasta Kant y hasta el positivismo del siglo XIX. Son los trescientos años de vida del hombre "moderno", por así llamarlo, que como dijo el genial conde York von Wartenburg, gran amigo del filósofo Dilthey, está a punto para ser enterrado. Otros van mucho más lejos, y piensan que el fin al que asistimos es el de la enorme época de la humanidad occidental que se extiende desde el siglo V a. C. hasta hoy, y culminó en el Renacimiento. Hace mil años, en el 900 de nuestra era, un famoso monje, poeta y erudito, Notker, llamado Bálbulus como apodo, sintiendo como que terminaba un gran período del mundo y acaso, pensaba, el mundo mismo, convocó a una reunión en el monasterio suizo de San Galo (Sankt Gallen), donde él vivía, a algunos hombres representativos de la Europa de entonces para discutir con ellos esta idea que lo angustiaba. Mil años después de este acontecimiento, en 1950, se reunían en el mismo monasterio varios importantes hombres de ciencia contemporáneos, como en una rememoración de la inquietud de Notker, para examinar la crisis de nuestra época. Cada uno de ellos hizo un balance del punto al que se había llegado en el campo del conocimiento cultivado por él: filósofos, estetas, físicos, matemáticos, etc. Y esas conferencias fueron reunidas y luego traducidas al castellano en un libro que sin duda resultaría interesante para aquellos de ustedes que no lo conozcan: *La nueva visión del mundo*, (Buenos Aires, Sudamericana, 1954). Una de las conclusiones es que desde los griegos hasta el siglo XIX predomina en el hombre occidental la conciencia del espacio, y que desde nuestro siglo comienza a predominar la conciencia del tiempo, pero no el tiempo del reloj, sino el tiempo concebido como cualidad, como intensidad. Estábamos, pues, habituados a un mundo de tres dimensiones, y ahora tomamos cada vez mayor conciencia de una cuarta dimensión, el tiempo, cuya irrupción fue sin embargo evidente en muchas formas de arte, como la pintura surrealista, en ciencias como la física y en otros aspectos del pensamiento contemporáneo.

Frente a esta formidable crisis, es sintomático el surgimiento de muchos llamados "humanismos". Es que efectivamente lo que está naciendo es una suerte de "hombre nuevo". Y también es por eso significativo que una de las importantes revistas de nuestra época, *Diógenes*, lleve ese nombre, el del filósofo que según la leyenda recorría en pleno día la ciudad con una lámpara encendida buscando a un hombre verdadero. Es sintomático, decimos además, enumerando figuras muy contrastantes, que en 1936 publicara el católico Maritain su libro *Humanisme integral*; que diez años después, en 1946, diera a conocer Sartre su ensayo *L'existencialisme est un humanisme*; que al año siguiente, como respuesta a esto, viera la luz el famoso *Brief über den Humanismus* (Carta sobre el humanismo), de Heidegger, donde contradice profundamente a Sartre, y se podría proseguir con los ejemplos.

El filósofo Michele Federico Sciacca ha procurado reunir las diversas corrientes de estos humanismos en cuatro líneas fundamentales: el humanismo racionalista y el existencialista, el humanismo marxista y el cristiano. Sólo este último, a juicio de Sciacca que hago mío, alcanza una visión integral del hombre, que no es sólo cuerpo, sino espíritu en un cuerpo, y como espíritu no ha sido hecho sólo para el mundo, sino para hacer en el mundo su prueba de existente destinado a un fin que está más allá de este mundo.

Ahora bien: si aceptamos que está surgiendo ante nuestros ojos un nuevo tipo de hombre, o que nosotros mismos nos estamos transformando, podemos volvernos a plantear la pregunta de hace un rato: ¿Qué lugar ocupa el pasado —vuelvo a acercarme a mi tema central— en la formación de ese hombre? Marguerite Yourcenar, la gran escritora francesa de formidable cultura clásica, en uno de sus libros, traducido en 1982 en Buenos Aires con el título de *Con los ojos abiertos*, dice:

Quando se habla del amor por el pasado, se debe tener cuidado, ya que de lo que se trata es del amor por la vida. La vida está mucho más en el pasado que en el presente. El presente es siempre un momento breve, aunque su plenitud lo haga parecer eterno. Cuando se ama la vida, se ama el pasado, porque es el presente tal como ha sobrevivido en la memoria humana. Lo que no quiere decir que el pasado sea una edad de oro: igual que el presente, es a la vez atroz, soberbio o brutal o sólo mediocre.

Adviertan ustedes, los estudiantes, que hasta el siglo XVIII, en que aparece plenamente lo que podríamos llamar “sentido de la historia como progreso”, es decir, una visión del pasado en perspectiva, los griegos fueron concebidos de hecho como contemporáneos. Hablo de los griegos; incluyo a los romanos, por supuesto, también. Un Racine, por ejemplo, convencido de que el hombre de su época era prácticamente idéntico al de los tiempos de Eurípides —Racine, digo, cuyas notas al margen del texto griego de la *Poética* de Aristóteles se han conservado—, nos presenta en sus tragedias a los grandes personajes de la tradición helénica pensando y actuando como contemporáneos suyos.

Es más, los protagonistas de la Revolución Francesa, un Marat, un Danton, un Robespierre, que se habían formado en la infancia y adolescencia leyendo las biografías de Plutarco como modelos absolutos para su propia vida, actuaron siempre de acuerdo con tales ejemplos. Todos los que las han leído no olvidarán el tono dramático que Plutarco sabe dar a sus biografías de hombres célebres.

Y así se da lo que muchos, por desconocimiento de los antecedentes, creen una paradoja: que los clásicos griegos y latinos, a los cuales superficialmente identifican con lo conservador y lo vetusto, hayan sido en gran parte inspiradores de grandes revoluciones: la Revolución Francesa en Europa, la de Estados Unidos, y la de 1810 en nuestro país, según lo han estudiado para la primera de ellas H. T. Parker, F. Díaz Plaja y otros. Podría abundar en docenas de ejemplos para amenizar un poco lo que digo. Cuando Robespierre fue atacado por Louvet, en 1792, pidió en la Convención una semana para defenderse. Y en esa semana, ¿qué hizo para preparar su defensa? Leyó el discurso *Pro Sulla*, de Cicerón. Cuando Carlota Corday consideró que Marat había

llegado a ser lo que se puede llamar un tirano y que esto ya quitaba todo sentido a la Revolución y pensó en asesinarlo, ¿qué leyó, según está documentado, para tomar esa decisión? A Plutarco. Cuando Napoleón, al rendirse a los ingleses, consideró oportuno decir una frase solemne, escribió esto: "Me entrego, como Temistocles, a merced del pueblo inglés". Igual sentido tuvieron casi todos los símbolos de la Revolución, en gran parte imitados por nuestros héroes de Mayo, como digo: el gorro frigio, el *pileus*, que figura en nuestro escudo como símbolo de la liberación de los esclavos y que también fue acuñado en las monedas romanas después del asesinato de César; los laureles, que asimismo aparecen en nuestro escudo, emblema de la fama, y que después con igual sentido usó Napoleón; las águilas de las legiones romanas, adoptadas por los ejércitos revolucionarios de Francia, etc.

Lo mismo ocurrió con la revolución norteamericana. El Senado y el Capitolio de los Estados Unidos son de tradición romana, igual que el título *Father of this country*, que se aplicó a Washington, calcado sobre el *pater patriae* con que se honró a Cicerón. Una de las leyendas con que está adornado el escudo de los Estados Unidos, *e pluribus unum* (de todos hacer uno), divisa del federalismo, está tomada, para sorpresa de muchos, de la operación culinaria descrita en el poema *Moretum*, atribuido a Virgilio, en el que un labrador muele diversas hierbas para mezclarlas con la ensalada. Muchísimas poblaciones de los Estados Unidos evocan en sus nombres a célebres romanos; así Cincinnati (Ohio), en recuerdo del famoso personaje que dejó el arado en momentos de peligro para asumir el mando del ejército, y volvió a él apenas hubo salvado a su patria. Pero uno de los ejemplos más célebres es el presidente Jefferson, que diseñó su casa de campo y ordenó su vida exactamente como lo habría hecho un caballero romano de los tiempos de César, y del mismo modo hizo construir los edificios de la Universidad de Virginia, fundada por él, al extremo de que la Biblioteca reproduce exactamente la forma del Panteón de Roma.

En ambas revoluciones se inspiraron, como he dicho, los próceres argentinos de 1810, y su educación clásica fue a menudo equivalente. Manuel Moreno cuenta que Mariano, hermano suyo y secretario de la Primera Junta, hablaba con soltura el latín y, en efecto, están escritas en aceptable latín las conclusiones de sus alegatos forenses anteriores a la Revolución de Mayo. El poeta Esteban de Luca afirma con grave énfasis: "No traicionaré al general Alvear; no soy un Catilina"; y es sabido que el autor de nuestro Himno Nacional, Vicente López y Planes, era lector asiduo de Virgilio, de Ovidio y de otros autores latinos, como lo ha demostrado en eruditos estudios mi colega Gerardo Pagés. El periódico del Congreso de Tucumán, lo mismo que casi todos los de la época, llevan epígrafes en latín, tomados en general de los autores clásicos, que reflejan las esperanzas, peligros y hasta desánimos por los que pasó nuestra república naciente. Pero no deseo insistir en más ejemplos, porque los señalados bastan para demostrar que la Antigüedad fue considerada, según dije, como algo prácticamente contemporáneo y, por lo tanto, como ejemplo inmutable de vida, por los hombres del Renacimiento y de los tiempos modernos.

Entretanto, ya con el Iluminismo del siglo xviii --como lo he señalado--, con el nacimiento de otra perspectiva histórica derivada fundamentalmente

de las ideas de Montesquieu sobre las leyes del orden histórico, de las de Voltaire acerca de la historia como camino hacia la luz de la Razón (la Razón con mayúscula, claro está) y de las de un Turgot y un Condorcet sobre el Progreso como un avance rectilíneo —ideas todas en las que desgraciadamente creemos poco hoy, casi a fines del angustioso siglo xx—, había ido cambiando la visión del mundo. Luego, en el siglo xix, con el paso del Iluminismo al Romanticismo y las nociones de evolución y de individualidad irreiterable, se concibe a Grecia y Roma como modelos extraordinarios pero que se dieron una sola vez así, y para imitar sus excelencias hay que reconstruirlos piedra por piedra, como se podría reconstruir hueso por hueso un dinosaurio en un museo. De este modo, por exceso de amor, podríamos decir, Grecia y Roma comenzaron a alejarse de nosotros, y más remotas y distantes de nuestras vidas las hicieron los historiadores cuanto más fieles quisieron ser en la reconstrucción. Para citar la famosa frase de Ranke, el gran historiador alemán, hay que reconstruir el pasado *wie es eigentlich gewesen* “como realmente fue (si es que realmente sabemos con exactitud cómo fue nada, acoto yo).

Por el contrario, quiero recordar a mis jóvenes oyentes unas palabras de la conocidísima *Historia social del arte*, de Arnold Hauser, en las que se reitera lo sabido: que ni para Marx todo es determinismo económico y social. Dice Hauser:

En cuanto se ha cumplido en un arte el proceso de transformación de la materia en forma, la forma puede ser retomada por otros y empleada como una pura técnica, independientemente del sustrato ideológico del cual ha nacido. En esta independencia de las formas reside la raíz de la paradoja del arte, que a un mismo tiempo es histórico y está fuera del tiempo. A esto —agrega— se refiere Marx en su *Crítica de la Economía Política* al observar sobre Homero: “¿Es conciliable Aquiles con la pólvora y el plomo, o la *Iliada* en general con la imprenta y la rotativa? ¿No es necesario que el canto, el mito y la musa desaparezcan con la aparición de la imprenta, es decir, que se borren las condiciones necesarias para la poesía épica? Pero es que el problema —agrega Marx— no reside en que el arte y el *épos* griegos estén ligados a ciertas formas sociales, sino más bien en que nos proporcionan todavía hoy un goce estético y en ciertos aspectos valen como norma y como modelo incomparables”.

En efecto: el seudoproblema de si para la formación de un estudiante importan más las literaturas modernas que la literatura griega, por ejemplo, es una suerte de absurda caricatura, para colmo minúscula y a destiempo, de la gran *Querelle des anciens et des modernes*, que tuvo otras motivaciones. Tal caricatura surge cuando algunos profesores —pocos, por fortuna— toman la literatura de Occidente, que es un *continuum* desde Homero hasta hoy —“nosotros influimos sobre Homero”, dice Eliot—, y procuran despedazarla para hacerla caber en un “plan de estudios” que es un lecho de Procrusto dividido en horas y períodos. Es un problema que sólo se plantea —perdóneseme la expresión— entre la burocracia docente.

No ocurre así, en cambio, con los creadores absolutos, los poetas, novelistas o pintores, que sienten como cosa inmediata, sin preocupaciones de cátedras o concursos, la fascinación del arte antiguo: Picasso, digamos, ilustrador genial de las *Metamorfosis* de Ovidio o de la *Lisístrata* de Aristófanes, o ceramista que

compite, sin imitarlos, con los mejores autores griegos de terracotas de la época minoica, entre 1900 y 1700 años antes de Cristo.

Si hubiera que contarles a ustedes la historia de una mujer inteligente y bella que se mantuvo fiel durante años y años a su marido ausente, no haría falta sin duda que se les dijera que ese marido había ido a la guerra, y a qué memorable guerra, y que al regresar se había extraviado por lejanos mares e islas desconocidas; tampoco sería necesario agregar que desde el principio esa mujer había sido asediada por ambiciosos pretendientes, y no por uno, sino por un verdadero equipo, y que para engañarlos les había prometido casarse con uno de ellos cuando concluyera de tejer una tela, tela que la muy picara tejía de día pero destejía de noche. No sería necesario decir todo esto, porque todo esto lo tendrían ustedes presente cuando se les dijera un solo nombre. Y esto ocurre porque los griegos, con su vivaz imaginación y su don de la forma, acertaron a acuñar los más secretos pensamientos y sentimientos del alma humana en forma de mitos que durante milenios han pasado de cultura en cultura, como brillantes monedas de oro que circularan de mano en mano. Esos mitos, cargados de significación, son para los pueblos de Occidente como un lenguaje más, como un gesto familiar. Son como puras formas en disponibilidad, formas abiertas, capaces de aprehender cualquier realidad histórica y de abrazarse con ella, engendrando de inmediato un significado nuevo. Ulises, Aquiles, Edipo, Electra, Antígona están siempre ahí, incapaces de envejecer, como vida suspendida pero no anulada, a igual distancia de nosotros que de Platón, según la feliz expresión de Ortega. El gran novelista italiano Cesare Pavese, tan representativo de la segunda posguerra, lo dice con palabras precisas en sus *Dialoghi con Leucò*, que son diálogos sobre temas permanentes discutidos por personajes de la mitología griega.

De buena gana —dice— hubiéramos prescindido de tanta mitología. Pero cuando repetimos un nombre propio, un gesto, un prodigio mítico, expresamos en pocas sílabas un hecho sintético y comprensivo, una entera realidad que vivifica y nutre todo un organismo de pasión, todo un complejo conceptual. Y si ese nombre, ese gesto, son familiares para nosotros desde la infancia, desde la escuela, tanto mejor. La inquietud es más verdadera y penetrante cuando mueve una materia conocida, habitual.

Narra la leyenda que Orfeo, el mítico cantor y músico de Grecia que descendió al Hades para recobrar a su amada Eurídice muerta, y logró paralizar a los dioses infernales con el hechizo de sus melodías, fue más tarde despedazado por mujeres tracias. Su cabeza y su lira, arrojadas al mar, fueron llevadas por las olas hasta Lesbos, y aun más allá, hasta el Asia Menor. Cuando los pescadores, maravillados, la encontraron en la arena, la cabeza cortada continuaba cantando su imperecedera melodía. Del mismo modo, los mitos griegos —diría yo—, transcurridos miles de años, continúan cantándonos y contándonos su mensaje que no muere, narrando con sus antiguas bocas nuestras alegrías y nuestros dolores de hoy. Por eso —perdónenme ustedes la insistencia—, los poetas, los artistas, los filósofos de nuestra época, más interesados en lo permanente, en la esencia y sentido de la vida, que en discutir planes de estudio, siguen absortos, y tal vez más seriamente en este siglo que en los anteriores, ante las creaciones de los griegos. Y así, de mitos griegos se han ocupado músicos de nuestro tiempo como Stravinski, como Dallapiccola, como Orff, Messiaen o el griego Xenakis,

pintores como el citado Picasso, como Carrá, De Chirico o Braque, realizadores cinematográficos como los recordados al principio. Y de temas griegos, muchos filósofos, lógicos y físicos como Heidegger, como Bertrand Russell, como Whitehead o Lukasiewicz, como Heisenberg o como Schrödinger. No es extraño, pues, que el teatro, una de las mayores expresiones de la vida social, haya dado en nuestra época singular importancia a los mitos griegos, según lo diré en seguida.

En las múltiples facetas de esas zonas intemporales cada época se retrata, toma incluso mayor conciencia de sí misma. El siglo xvii los evocó para mejor estudiar las pasiones; el siglo xx los interroga como con la esperanza de alcanzar alguna luz sobre el sentido de la condición humana. Véanse, si no, las palabras con que Eliot comentó el uso de Ulises como mito en la obra homónima de Joyce:

El mito es lo único que puede controlar, ordenar, dar significado y forma al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea.

Muchos ejemplos podrían darse de esta utilización del mito griego por autores contemporáneos. El propio Eliot, a quien acabo de citar, gran conocedor de la cultura griega en su lengua original, lo hizo a menudo. Elijo un ejemplo breve pero que creo significativo: Tiresias, el famoso adivino a quien la diosa Hera, en un arrebato de furor, había dejado ciego, y a quien su marido Zeus, que no podía modificar el pasado, concedió como compensación el don de la profecía, el don de ver el futuro, es uno de ellos. La figura de Tiresias atraviesa toda la literatura de Occidente desde Homero, en la *katábasis* de la *Odisea*, hasta Eliot y aun más acá. Eliot utiliza de diversos modos la figura de Tiresias para expresar su concepción sobre el destino del poeta en el mundo contemporáneo. Su gran poema "The Waste Land", cuya figura clave, como él mismo lo dice en una nota, es precisamente Tiresias, tiene como epígrafe un pasaje conocidísimo del *Satiricón* de Petronio, el de la cena de Trimalción: "*Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis uidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: «Sibylla, tí théleis?»*, *respondebat illa: «Apothaneín thélo»*", "Yo vi en Cumas con mis propios ojos —dice— a la Sibila colgada en una redoma" (porque permítanme una aclaración los jóvenes estudiantes: tal como ocurre en otras leyendas, la Sibila había conseguido de los dioses un don, la inmortalidad, pero se había olvidado de pedir la eterna juventud, de tal manera que sufrió el más terrible de los castigos: envejeció infinitamente, se convirtió en una especie de insecto, pequeño pero de voz aguda, penetrante); y así dice Eliot: "Yo vi en Cumas con mis propios ojos a la Sibila colgada en una redoma, y cuando los muchachos le decían: «Sibila, ¿qué quieres?», ella respondía: «*Apothaneín thélo*», «morir quiero»". Ahora bien: Ovidio cuenta, además, que Tiresias, en virtud de una curiosa historia, fue convertido siete años en mujer y al cabo de ellos, volvió a ser hombre. Mediante estos mitos de la Sibila y de Tiresias, Eliot nos describe, como digo, lo que el poeta es en la brutal sociedad contemporánea. El poeta, que por su cultura conoce un infinito pasado, es, como la Sibila y como Tiresias, inmemorialmente viejo y tiene nostalgia de la muerte. Frente al mundo práctico, además, es débil como una mujer, como Tiresias en una época, y ciego, como el mismo Tiresias; pero como

este célebre adivino, es profeta, es vidente. Ahí tienen ustedes una aplicación, entre tantas, de un mito griego abierto.

Me alegraría mucho poder hablarles a ustedes de mitos griegos optimistas evocados por los artistas de hoy; pero ¿qué hemos de hacer? Nuestra época, que tan duramente nos abrumba, es una época grave, y no hay tiempo ni disposición para un optimismo superficial. Hay ocasión sí, en cambio, para un optimismo más hondo, el de la esperanza, que en fulgores todavía muy secretos y espaciados, como al principio dije, se alcanza a percibir ya en medio de la oscuridad y de la violencia. No deben, pues, inquietarse quienes me oyen por el hecho de que muchos de los autores que mencioné hayan tenido preferente comprensión por los aspectos sombríos del alma helénica, ausentes en un Schiller, en un Taine, en un Renan, pero ya sentidos por Racine y por Goethe, que por influjo de Kreuzer y sobre todo de Nietzsche, aparecen poco después en el famoso libro *Psyche* de Rhode, y en línea casi ininterrumpida llegan, como digo, hasta la literatura actual. Es la misma visión trágica que se desprende de la cabeza original, cuya copia se encontró hace más de cincuenta años en Villa Medici, en Roma, que corresponde a la cabeza recompuesta en época neoclásica de la majestuosa estatua de Sófocles que estaba en el museo de Letrán, en la misma Roma, y que desde la época de Juan XXIII fue trasladada al actual Museo Vaticano. La cabeza auténtica es hermosa, pero no de una hermosura trivial. De la frente, de la boca y sobre todo de los ojos, sumidos en una suerte de contemplación interior, se desprende una hondísima tristeza, esa especie de dolor universal que es propio de la condición humana cuando se la ha vivido con intensidad y lucidez.

No es mi propósito, por la atención ya excesiva que ustedes me han dispensado, examinar, aunque fuera de manera forzosamente incompleta, las obras teatrales contemporáneas inspiradas en mitos griegos a que he aludido. Digo simplemente que así como el mismo Eliot escribió *Reunión de familia*, inspirándose parcialmente en Esquilo, y *The Cocktail Party*, basándose en *Alceste* de Eurípides, hay una *Electra* de O'Neill, con las extraordinarias diferencias que pueden imaginar entre dos autores y culturas disímiles; que escribieron un *Edipo* tanto Gide como Hofmannsthal; que Gerhart Hauptmann escribió una poderosa *Trilogía de los Atridas*; que Franz Werfel y Jean Paul Sartre adaptaron las *Troyanas* de Eurípides, el primero pensando en la primera guerra mundial y el segundo en la guerra de Argelia bajo el gobierno de De Gaulle, así como Giraudoux, dolorido todavía por la de 1914, compuso su famosa *La guerre de Troie n'aura pas lieu*; que Edipo y la Esfinge reaparecen, de modo un poco más superficial, en *La máquina infernal*, de Cocteau, quien compuso asimismo un *Orfeo*; que hay una *Antígona* de Anouilh y otra de Brecht, tan distintas como pueden ser dos obras de autores tan diversos; que escribió una *Medea* el propio Anouilh y otra, acaso más grandiosa, el norteamericano, un poco olvidado hoy, Robinson Jeffers; que hay una trilogía griega (*Dos veces Anfitrón, Pígameo y Belerofonte*) del gran expresionista alemán Georg Kaiser. ¿Y qué decir de nuestro país, donde Marechal escribió una *Antígona Vélez* y De Cecco, *El reñidero*, transposición del tema de Electra al Buenos Aires de principios de siglo, para no citar más que dos ejemplos argentinos?

Escandaliza a muchos que tienen como profesión la cultura, y no digamos a algunos profesores de filología clásica, la frecuente irreverencia de estas adapta-

taciones o recreaciones; el que en ellas aparezcan carniceros y ciclistas, personajes célebres del mito clásico fumándose un cigarrillo o tomando un café. No parece que haya que escandalizarse tanto, si se piensa que esos anacronismos son deliberados, son tal vez una forma de negar el tiempo. Hay escándalo, distorsión, disonancia, y lo más subrayado que es posible, como en la música y en la pintura modernas; pero esas distorsiones y disonancias son como una manera de liberarse, de instalarse audazmente en lo intemporal. El juego de contrastes, quebrando la ilusión, equivale, entonces, a lo que vengo diciendo, a la afirmación de una permanencia.

Señores: he hablado largamente de literatura y, en parte, de arte, pero esta disertación se titula "El pensamiento antiguo en el mundo contemporáneo". Ahora bien: el mundo contemporáneo, la cultura contemporánea, no se componen solamente de literatura y de diversas artes. Hay, por supuesto, muchos otros aspectos. En primer término —no hace falta que lo recuerde— la filosofía contemporánea, en la cual están, muy a menudo, presentes los griegos, y también —en primero o segundo término— la ciencia, particularmente (aunque desde fuera parezca extraño) la llamada experimental o exacta. De aquí ha surgido otro arduo "problema", que vivimos continuamente: el falso problema de la oposición que muchos creen ver entre ciencias y humanidades. ¡Cuántos conflictos, cuántas hostilidades han brotado, no tanto del problema en sí, sino de incompreensión y hasta de la falta deliberada de interés que unos y otros tenemos por enterarnos de lo que sucede en los campos de conocimiento que no son los nuestros! El físico y novelista inglés Snow ha llegado por este motivo hasta a hablar, censurando esta separación, de *Las dos culturas*. Ha dicho que todos se espantan si un hombre culto confiesa que no ha leído a Homero; pero nadie se asombra si ese hombre confiesa no saber cuál es el segundo principio de la termodinámica. Y las dos cosas, dice con razón, son igualmente graves. Yo —para tranquilidad de ustedes— no puedo ocuparme de esto ahora, porque ya termino. He procurado, en la muy limitada medida de mis conocimientos, hacer notar los peligros de esta incompreensión mutua cuando presenté a nuestro premio Nobel, el doctor Leloir, con motivo de su incorporación a la Academia Argentina de Letras, que por tradición —acaso ustedes lo sabrán— debe contar a un hombre de ciencia entre sus miembros. Dije entonces que, si el talento lo permite, no es predicar el diletantismo proponer la visión unificada del saber que han logrado en nuestra época filósofos y matemáticos como el mismo Bertrand Russell o Whitehead; biólogos de distinta orientación, como Portmann, Monod o Jean Bernard; físicos y filósofos a un tiempo, como Karl Friedrich von Weizsäcker, que vive y actúa hoy en Alemania en investigaciones interdisciplinarias; poetas con extraordinaria formación científica, como el inglés Auden.

Por eso, señores, quiero terminar citando un texto a los jóvenes que me escuchan, con la esperanza de que les dé interés y entusiasmo por sus estudios de la cultura antigua, que es, lo repito por última vez, inseparable de la moderna; son un *sistema* la literatura o el arte, son un *sistema* completo, cada una de cuyas partes no se entiende cabalmente si no se conoce la otra. No existe la división que por desconocimiento o por motivos extrínsecos a veces existe en las Facultades de este tipo entre *orientación clásica* y *orientación moderna*. Lo ha dicho muy bien Ernst Robert Curtius, el gran filólogo alemán, especialista en el Medioevo y en literaturas contemporáneas; lo ha dicho Leo Spitzer, el gran

filólogo vienés, que abarcó todo el campo de las lenguas y literaturas románicas y lamentó públicamente no saber bien el griego. Quiero leer, pues, a los que me escuchan la breve pero notable reflexión que sobre la importancia actual del pensamiento griego formuló, no un profesor de lenguas clásicas —que parecería cosa sospechosa dicha por mí—, sino uno de los mayores físicos de nuestro siglo, premio Nobel a los treinta y un años, a quien he mencionado antes: Werner Heisenberg. He tenido la fortuna de tratarlo en Alemania y puedo decir que era uno de los hombres más afables, más portentosamente cultos y más modestos que he conocido. Su pasión por lo griego (se lamentaba de que por falta de tiempo y de práctica ya sólo podía leer en griego a autores “fáciles” como Platón) igualaba casi a su amor por la música. Pues bien: en su libro *La imagen de la naturaleza en la física actual*, de 1955, que también ha sido traducido al castellano, afirma lo siguiente:

Pienso, por lo tanto (lo dice después de unas argumentaciones sobre la ciencia actual), que cuantos discuten en nuestra época el valor de la educación humanística no pueden con derecho alegar que el estrecho enlace entre la filosofía natural y la física atómica moderna constituya un caso particular, creyendo que en los restantes dominios de la ciencia, de la técnica o de la medicina no hay lugar a apelar a tales especulaciones acerca de los principios. Para mostrar lo erróneo de dicha tesis baste recordar que muchas disciplinas científicas se hallan, y precisamente en sus fundamentos, en estrecha conexión con la física atómica, de modo que en último término se involucran en ellas las mismas cuestiones de principio que en la propia física del átomo. Todo el edificio de la química se alza sobre los cimientos de la física atómica; la astronomía moderna se encuentra en la más íntima conexión con la física atómica y no puede progresar más que hermanada con ésta, e incluso desde la biología se han tendido puentes que llevan hasta la teoría atómica. En los últimos decenios el parentesco entre las distintas ciencias de la naturaleza se ha hecho mucho más perceptible. Son muchos los terrenos en que se rastrean las señales del común origen, y este origen común no es en último término otro que el pensamiento antiguo.

CARLOS A. RONCHI MARCH

*Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas*

LA ESCATOLOGÍA DEL POETA LATINO-CRISTIANO PRUDENCIO

El poeta latino-cristiano, que resume en sus tres nombres, Aurelio Prudencio Clemente, el oro de su sabiduría y de su clemencia, vivió a horcajadas sobre la edad antigua y la edad media. Acrisoló en su obra poética una síntesis perfecta de cultura clásica y sabiduría cristiana adquirida de las SS. EE. y de los padres de la Iglesia. Ayer toda la edad media bebió y se embriagó de ese vino nuevo en odres viejos; y hoy la liturgia de la Iglesia y prestigiosas publicaciones, como el último número de la revista alemana *Hermes*, siguen acudiendo a esta fuente para su culto y sus exégesis.

Escribió en el filo de dos siglos, entre el iv y el v; y editó su obra en el 405. Escribió y publicó sus poemas en los umbrales de su vejez, a los 57 años, y en víspera —no sabemos si próxima o remota— de su muerte. Los escribió con el único y confesado fin de brindar a Dios, lo que sus obras de caridad habían dejado de sus bienes: sus dáctilos, sus yambos y troqueos. “Otros —dice en el *Epilogo*— entregan su dinero con que vivan los menesterosos”, “*nos citos iambicos / sacramus et rotatiles trochaeos*”. Se denomina “jarrito obsoleto (*obsoletum vasculum*) en un rincón de la casa del padre”.

Vivió en el siglo de los tres gigantes: San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín, sin tener que deberles más que a Lucrecio, Virgilio y Horacio. Su niñez pasóla entre los habituales azotes de los maestros, su juventud entre estudios de retórica, pleitos de abogados y placeres —*ferula* y *vitia* sin duda exagerados—, su madurez en funciones de gobierno en España y en Roma. En su vejez compuso *Cathemerinon*, himnos para las horas del día; *Peristephanon*, himnos para los mártires; *Psychomachia*, contra los pecados capitales vencidos por las virtudes; *Apotheosis*, *Hamartigenia* y *Contra Symmachum*, en defensa de su fe, contra herejes y paganos.

Su personalidad, como su extensa obra, es piramidal y polifacética. Algunas facetas tienen la resplandeciente vestimenta de la novedad: es el primero en llevar al verso escenas de la pasión y de la crucifixión, hasta entonces sólo reservadas a la simbología del arte; el primero en presentar la temática navideña de la Sagrada Familia entre animales, iniciando la popular tradición de los pesebres; el primero en cantar la nueva fecha del 25 de diciembre para la Navidad, fijada por la Iglesia a mediados del siglo iv para contrarrestar el culto pagano del *Natalis Solis Invicti*. En el culto mariano se anticipa en siglos a las precisiones dogmáticas oficiales, lo mismo que en la disputa del *Filioque* (el Espíritu Santo que procede del Padre y del Hijo, “*a Christo simul et Patente missus*”), adelantándose en 600 años al Credo romano del siglo xi.

No crea los símbolos y la alegoría, pero es el campeón de su uso en el *Cathemerinon* y en la *Psychomachia*, cuyas personificaciones de vicios y virtudes son antecedentes de primer orden en los autosacramentales, en la pintura, en la escultura y en el teatro medievales.

Es, junto con Séneca y Lucano, uno de los primeros poetas que perfilan un fuerte estilo realista, de características hispánicas, que llega a Quevedo y Góngora.

Es por mucho el poeta más leído en la edad media y, para muchos, el mayor poeta en el largo milenio que va de Virgilio a Dante.

De entre tantas facetas tomamos una sola: la presencia de la otra vida en Prudencio, su concepción escatológica. Los novísimos, las postrimerías lo dominan, lo ocupan, mas no lo preocupan. El más allá, la ultratumba, el transmundo son más bien motivos de interés que atraen y apasionan al fervoroso cristiano. La supervivencia o sobrevida o transvida o "la verdadera vida", que dice Cicerón en el *Somnium Scipionis*, puede aburrir a un Plinio el Viejo, que de la muerte sólo espera el descanso y la nada, o entristecer a un Aquiles, que odia el frío quietísimo de las pálidas sombras, pero no a un cristiano que espera, tras ese estado transitorio, una resurrección y una nueva vida en Cristo.

Es un tema que no escapa a la inquietud de ningún hombre, tanto sabio como ignorante, como lo prueban la arqueología, los miles de inscripciones funerarias del *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

Es tema trascendente en muchos aspectos y hasta trasciende la historia penetrando en la prehistoria. En el mundo indoeuropeo no hay pueblo que no tenga esta preocupación en la otra vida. Pero con variantes que a grandes rasgos sintetizamos cronológicamente así: antes de Homero, el alma convive con el cuerpo en el sepulcro o en sus cercanías en extraña unidad aun después de la muerte, debajo de la tierra desde donde tiene ocasionales salidas y contactos con los vivos. Ovidio en los *Fastos II* relata esa creencia prehomérica e incluso preolímpica, ya que esos manes o temibles fuerzas subterráneas a las que hay que rendir culto, son anteriores a los dioses olímpicos, con quienes luego entrarán en conflicto, especialmente en el teatro griego, donde serán fuente fecunda de desenlaces trágicos. Ni Homero —con su trasmundo tan distinto de dobles casi sin vida ni conciencia— pudo desarraigar la primitiva fe, patente en las inscripciones sepulcrales que giran alrededor del "aquí mora", "esta es la morada" y latente aún hoy en las tradiciones folklóricas de muchos pueblos, con sus enterramientos rituales obligatorios, con sus apariciones de almas en pena y de luces malas...

Después de esta concepción prehomérica se impone en Grecia y en Roma la oscura semivida subterránea de las pálidas sombras en el Hades, sin premios ni castigos, sin recuerdos ni conciencia, tan temida como la anterior, si creemos a Aquiles que prefiere ser pordiosero en esta vida antes que rey en la otra. Tuvo larga vida en la historia y más larga en la literatura clásica; y, aunque decadente, convive incluso con el cristianismo hasta fines del imperio, como lo prueban las numerosas sepulturas con monedas bajo la lengua para el barquero Caronte.

Sigue una tercera forma de sobrevida, con juicios y con la consiguiente beatitud astral para los purificados, y con castigos en regiones infernales para los condenados, que arranca del dualismo cuerpo-alma de los órficos, y que, pasando por pitagóricos y platónicos, converge en alguna medida con el cristianismo, como veremos en los textos de Prudencio.

Estas tres líneas, que se dan a veces simultáneamente, como en la *Eneida*, entran en colisión con una tardía enseñanza del epicureísmo materialista, que niega toda transvida. Pero en la literatura latina es de vigencia tan efímera como en la epigrafía, ya que apenas son dignos de recuerdo tres autores que osaron defenderla abiertamente, y son Lucrecio, César y Plinio el Viejo.

Nuestro poeta, Prudencio, plantea su fe en la vida del más allá desde los primeros versos de su *Praefatio*, que es un resumen autobiográfico, un verdadero examen de conciencia, del que surgirá su apremiante vocación poética. Lo realiza a los 57 años de edad: "Se aproxima el fin" —dice— (*instat terminus*) y Dios ya me muestra "el día vecino" (*diem vicinum*). ¿Qué cosa provechosa —se pregunta en el v. 6— he realizado en este "*spatio tanti temporis*"? Tras el severo y minucioso examen vuelve a interrogarse en el v. 28 "¿aprovecharán algo por ventura tales cosas" (*talía vel bona vel mala*) "después de la muerte de la carne" (*carnis post obitum*), "cuando la muerte haya destruido todo lo que he sido" (*quidquid id est quod fueram*)? Su respuesta, su propósito prontamente decidido y bien cumplido, será: cantar a Dios con toda su voz (*voce Deum concelebrat*) hasta morir, es decir, en palabras del poeta, "hasta que el alma salte como llama" (*emicem*), "libre de las ataduras del cuerpo" (*liber vinculis corporis*).

Cantar a Dios significa rehabilitar su pasado frívolo, borrando lo malo y lo indiferente. ¡Qué poder tremendo el del canto que lo llevará adonde no pudieron ni las riquezas, ni el poder, ni los cargos...! Poder mágico que Prudencio heredó de las antiguas divinidades hesiódicas, llamadas Musas, que celebran la gloria de Zeus y enseñan verdades ocultas, el saber a los mortales y el arte a los poetas, Musas que Prudencio invocará con el nombre latino de *Camena* en C. 3.26, sin el apodo "cristiana", que agrega el traductor de sus obras en BAC.

Cantar a Dios hasta morir significa hasta el regreso del alma a su Creador. Este *Praefatio*, tras varias referencias a la muerte (*terminus, diem vicinum, obitum carnis, cum mors aboleverit quod fueram*), termina con la precisa, y preciosa, definición de la muerte ya dada: *emicare liber vinculis corporis*. ¿*Emicare* o saltar, pero adónde? "Hasta donde la lengua móvil me lleve con su último sonido", es decir, hasta el objeto de su canto, que es Dios.

Esta concepción del cuerpo como cárcel del alma está repetida más de diez veces en Prudencio; se hará imagen común en los estoicos y en los autores cristianos: pero es de origen órfico y pitagórico, que Platón retoma en *Gorgias* y *Fedón*, que Cicerón repite en el *Somnium Scipionis*, en *Tusculanas* y en *De Senectute*, que Séneca amplía identificando *carcer* con *cavea* (caverna), *velamentum* (velo), *vagina* (vaina), *sarcina* (bagaje), *receptaculum, pondus, poena, custodia, domicilium*... Mientras que el emperador Adriano, en su conocido poemita "*Animula vagula blandula*", denominará al alma "*hospes comesque corporis*".

Esta concepción la encontramos en San Pablo, en las Cartas a los Romanos, en la II a los Corintios, a los Filipenses, en Tertuliano, San Ireneo, etc. Es una de las imágenes más difundidas entre los místicos y los líricos occidentales.

Hay toda una concepción antropológica en la citada definición de la muerte: en el dualismo órfico-pitagórico-platónico se concibe al hombre como

un compuesto de cuerpo y espíritu, pero con la clara supremacía o reyecía de éste sobre aquél, debida a su naturaleza y origen, y que complace, tanto al estoicismo pagano, como a las religiones místicas corrientes, como al cristianismo naciente, que conviven en la época de Prudencio. Alarico ha destruido el santuario de Eleusis, en el año 396, pero sus fieles, sus ritos y sus influencias sobreviven; y el pagano Símaco sigue siendo respetadísimo prefecto de Roma.

Mediante ritos y sacramentos, los iniciados todos —no sólo príncipes y reyes— tanto los justos como los pecadores, romanos o bárbaros, pueden acceder a su purificación en vida y a la liberación del alma de su corrupto albergue corpóreo tras una muerte natural, sin necesidad del suicidio, el ingenuo recurso de algún estoico.

En este panorama filosófico, la muerte representa la liberación última, destruyendo primero la carne, que es cárcel, castigo, lo malo; luego lo indiferente (“*vel bona vel mala*” que ha dicho en el *Praefatio*; “*aurum, voluptas, gaudium, opes, honores, prospera*” que ha dicho en el C. 1.93 y ss.).

Pero el destino último del alma pecadora o no iniciada queda a veces incierto, si en la indefinida serie de purificaciones y reencarnaciones no logra “escapar del triste y monótono girar”, por lo que no llega a “ser dios en lugar de mortal”, como reza uno de los fragmentos órficos.

Prudencio, con similar antropología, llega a una escatología más precisa, que sostiene a lo largo de toda su obra, aunque sus fuentes sistemáticas y extensas son el himno X de C., los 150 hexámetros últimos de H. y el final de A., donde expone los *novissima*, en forma más poética allí, y más dogmática aquí.

Su visión escatológica, especialmente en el himno X, es más serena y consoladora que en otras concepciones religiosas y, dentro del cristianismo, más que la del *Dies Irae*, más que la de Dante y la del Miguel Ángel de la Capilla Sixtina.

El himno se inicia con la invocación a Dios, “*Deus ignee fons animarum*” (fuente ígnea de las almas). Los escrúpulos o la inveterada libertad de su traductor de la BAC, José Guillén, lo llevan a traducir “fuente viva de las almas”; y la nota de su comentarista Isidoro Rodríguez, siempre tan excelente, creo que tampoco acierta cuando afirma que *igneus* tiene el sentido metafórico de “ardiente”, citando el *Ditochæum* 29 del mismo Prudencio: “*Sentibus involtans Deus igneus ore corusco*”. Pero el Dios “que revolotea sobre las zarzas” y habla a Moisés “con boca brillante” es —me parece— fuego y llama formalmente y no metafóricamente.

Además, en la filosofía pitagórica y platónica, la naturaleza espiritual de Dios y del alma es expresada corrientemente con el adjetivo *igneus* o equivalentes. Así también en Prudencio no una vez, sino decenas de veces. Veamos algunas pruebas:

En el himno al mártir San Lorenzo (393-6) dice: “Así Dios fuego eterno (*ignis aeternus*) —pues Cristo es fuego verdadero (*ignis verus*)— a los justos los llena de luz y a los impíos los consume” (*writ*, es decir, los quema, abrasa y

atormenta con fuego). Guillén nuevamente es impreciso en su traducción: "el fuego eterno de Dios", en lugar de "Dios, fuego eterno".

Lux es la cuarta palabra del himno I del C.; y se repite seis veces más y *lumen* es su anteúltima palabra. El C. todo es un canto a la luz, identificada con Cristo, en contraste con las tinieblas que simbolizan el demonio y el pecado. Es especialmente significativo el binario matutino del comienzo, el vespertino del medio, y el navideño del final. La simbología luz-tiniebla tiene una antigua y larga tradición.

Pero deseo probar que en Prudencio el fuego y la luz de Cristo y de las almas es algo más que un símbolo; intenta calificar y definir atributos esenciales de naturaleza espiritual.

En el himno XII del C., Cristo está representado por la estrella de Belén, e incluso identificado con ella. Comienza así: Cuantos buscáis a Cristo, levanted los ojos al cielo (*oculos in altum tollite*). También en el comienzo del himno VII: "O Nazarene, lux Bethlem".

En A. 615-6, que es un poema dogmático contra los herejes, lo dice más claramente. Hace hablar a los reyes magos: "*Vidimus hunc (...) puerum per sidera ferri* (hemos visto a este niño llevado a través de las estrellas), *et super antiquos signorum ardescere tractus*" (y arder sobre las antiguas órbitas de los astros). "*Vidimus stellam eius in oriente*", dice Mateo en la Vulgata (*autou tôn astéra*, en el texto griego). Para Mateo la estrella es de él (*eius, autou*), para Prudencio la estrella es él.

Y no es que el poeta esté haciendo desvariar a unos magos ingenuos o ignorantes. Poco más abajo se interroga retóricamente: "¿Acaso (*numquid*) una ilusión o una lengua vana engañó a los varones?". La respuesta implícita en el retórico *numquid* es un rotundo no.

Y un poco más abajo dirá, para cambiar de tema: "Pero deja ya a los magos, el incienso, el oro, la mirra (...), el pesebre, los pañales, el regazo adorado de la madre, regazo que arde con la luz de la estrella". Guillén ha traducido: "Dejemos (...) el gremio adorado de la madre, la estrella brillante". Así como dos cosas distintas, yuxtapuestas, cuando el poeta ha dicho "el regazo que arde con la luz de la estrella" que es el niño divino (*gremium ardens face sideris*).

¿Es lenguaje simbólico? ¿Son expresiones líricas, alegóricas? El poeta es afecto a ellas; pero aquí lo reitera decenas de veces tanto en libros lírico-poéticos como en los doctrinales dogmáticos. En A. 84-5 Dios es *natura superni ignis*; en 278 y 286 es *lumen*; en el 320 *fulmen*; en el 393 *lux*.

En P. 5 Dios Padre es *lucis auctorem* y Cristo *datorem luminis*. En P. 10, el mártir San Román expone teológicamente su fe al prefecto Asclepiades y a una gran muchedumbre de espectadores, con versos como éstos: "El mismo luz verdadera (*lux ipse vera*) y autor de verdadera lumbre (*veri et auctor luminis*), siendo lumbre vertió su propia lumbre (*cum lumen esset, lumen effudit suum*), de su luz nació este fulgor, su Hijo (*ex luce fulgor natus hic est Filius*)".

En la estrofa siguiente continúa su profesión de fe: "Una es la naturaleza del Padre, una también la naturaleza del Hijo, y el único esplendor, nacido de una única lumbre, brilló con lumbre llena de claridad". Tras comparar, en

esa larga y dramática exposición, la "oscuridad de los ídolos" (*idolorum caliginem*) con "aquella lumbre de eterna esperanza" (*illud lumen aeternae spei*), se refiere a los medios aptos para percibirla, que no son "las gruesas pupilas de la carne" (*pupilla carnis crassa, corporales fenestras*), sino que la sola *natura fervida* (que es el alma ígnea) "puede captar la esencia brillante de la fervidísima divinidad" (*ferventissimae divinitatis vim coruscantem*). Sin duda que identifica naturaleza espiritual con fuego y luz. Es más que fugaz metáfora. La atribución de naturaleza divina a los astros, que viene de Pitágoras y de Platón, deja huellas literarias que rozan el pensamiento de Prudencio. "*Hoc sidus aeternum manet*" dice de la estrella de Belén en C. 12. La teología solar está por entonces muy arraigada en Roma.

No obstante Prudencio no cae en heliolatría: "*Caeli nec sit deus astrum*", afirma rotundamente en C.S. I. Niega el culto al Sol. Tras refutarlo con argumentos filosóficos un tanto débiles, lo reconoce sin embargo como algo tolerable. (*Hoc tamen utcumque est, tolerabile*).

La naturaleza y el origen ígneo de las almas, chispas desprendidas de ese ígneo éter de la divinidad astral, está generalizada entre los pitagóricos, incluso está en otros presocráticos como Parménides, Heráclito, Empédocles. Platón retoma esta doctrina en *Timeo* (39b y 90a). También para los estoicos el alma es *pneuma enthermon diápyron* (Zenón 134). Así también en Séneca, *Epist.* 86. Pero es probablemente Virgilio la fuente directa, que influye en Prudencio, más que Platón. Las expresiones *vigor igneolus* (C. 3.186) (término creado por Prudencio sobre el virgiliano *igneus vigor* de *En.* 6.730), *lucis et aetheris indigena* (C. 3.32) (nacida de la luz y del éter: Guillén traduce "que habita en la región purísima de la vida"), *halitus fervens* (C. 10.11), *mens... cui est origo caelum purusque fons ab aetra* (C. 6. 33-5) (el alma, que tiene el cielo como origen y el éter como fuente pura) son totalmente virgilianas tomadas del libro vi de la *Eneida*, en que Anquises explica al hijo, textualmente: "aquellas semillas (es decir, las almas) tienen vigor ígneo y un origen celeste, en cuanto no las retardan los dañosos cuerpos y no las embotan terrenas articulaciones y miembros perecederos" (730-2).

La antropología y la escatología prudencianas del himno X del C. se resumen pues así: creación es asociación de dos elementos, el ígneo y el corpóreo, que dan un hombre vivo y mortal; la muerte (*obitum supremum*) es disociación: hace que este doble origen reasuma (*sumat resorbens*) las semillas disociadas (*semina dissociata*); vivir es mantener ligadas o amarradas las sustancias nobles a las caducas (*ligantur generosa caducis*), dejándolas encerradas como en una cárcel (*ceu carcere clausa*), pero de manera que predomine como señora (*ux extat potentior*) aquella parte que trajo su origen del éter (*quae germen ab aethere traxit*).

Hasta aquí se ve claramente la influencia de la nomenclatura y de la doctrina heredadas de los órfico-pitagóricos. Pero hay en Prudencio en lugar de la metempsicosis un substancial aporte del cristianismo, con la fe en la resurrección, que produce la abolición de la muerte (*abolere mortem*), acción por la cual los miembros perdidos resucitan. Cristo por su muerte y resurrección muestra a sus siervos (*famulis*) este sacro camino (*iter inviolabile*).

El origen del cuerpo había sido la tierra, y a ella vuelve (*humus excipit arida corpus*); el alma (*halitus fervens*) busca el éter (*petit aethera*). Pero si

una voluntad terrenal (*terrea voluntas*) en uso de su libre albedrío opta por el "lodo" (*luteum*), que es lo corporal y lo pesado (*grave*), entonces el alma, vencida por ese peso, sigue a esos miembros hacia abajo (*deorsum*). Si el alma, en cambio, acordándose de su origen (*generis memor*), rehusa los perezosos contagios (*contagia pigra*), arrastra consigo a sus miembros hospitalarios (*hospita viscera*) y los traslada igualmente a los astros (*pariterque reportat ad astra*).

También aquí sigue de cerca a Platón (*Fedón* 80e y *Sofista* 246a) y a Virgilio (*En.* 6.735), pero el tema nuevo de la resurrección se va imponiendo desde el v. 17 hasta el final del v. 172, en los que está intercalado el habitual episodio bíblico, el de Tobías en este caso, el santo sepulturero, que ocupa cinco estrofas.

El *hymnus circa exequias defuncti* se va convirtiendo en el himno a la resurrección, con sus 27 verbos formados con el prefijo "re", con la carne vencedora e imparable (*victrix caro iamque perennis*), con su comparación con las semillas secas (*sic semina sicca virescunt / iam mortua iamque sepulta*), semillas que reverdecen y reproducen las viejas espigas.

Son éstas las estrofas más originales y más tiernas, en que el poeta se dirige con saltos líricos y con sentidos apóstrofes al Hacedor del plan divino, a los lamentos, que deben cesar, a las madres que lloran a los hijos, a la tierra que recibe generosa al difunto, y al Redentor (*Redemptor* y *optime doctor*), "que triunfa de la negra muerte".

El comentarista Padre Isidoro Rodríguez cree descubrir resonancias de la metempsicosis pitagórica en la anteúltima estrofa. Aseveración tan grave, que no compartimos, exige una lectura más completa: "Te ruego, óptimo conductor, manda que te sea consagrada el alma, sierva tuya, allí, en la sede originaria, que había abandonado desterrada y errante". Pareciera referirse a la primera morada astral de los pitagórico-platónicos, a su posterior destierro y al *error* de las distintas reencarnaciones, pudiendo su lenguaje encajar en la doctrina de la metempsicosis y de la preexistencia del alma.

La errónea interpretación, a mi modo de ver, arranca mal, por tomarse esta estrofa aisladamente. Es necesario conectarla con la anterior, en que se alude y nombra al paraíso terrenal y se dice: "He aquí que está abierta a los fieles la *via lucida* del amplio paraíso. (Es la misma vía —aclaramos— que la del *Somnium Scipionis*, la vía láctea, en que Cicerón ubica a las almas de los próceres). Ya es permitido al hombre —prosigue— penetrar en aquel edén, que la serpiente le había arrebatado".

Aquel *illic, genitali in sede*, se refiere —creemos— a este paraíso terrenal, en que el hombre fue creado y que, tras la culpa original, debió abandonar, desterrado y errante. Sólo que ahora, *post mortem*, es celestial, astral, ubicado en la vía láctea, a donde el poeta ruega sea llevada el alma del difunto. El virgiliano *mentem*, como alma, es habitual en Prudencio. Nada heterodoxo vemos en las dos estrofas, sino el simple relato del Génesis, sin pizca de reencarnación, ni de preexistencia del alma. Ésta es creada por Dios en el momento de la concepción: "*Formata est. . . ore Dei, quae non erat ante*", dirá en A. 788. Es creatura de Dios, no hija; no es Dios ni parte de Dios. Es *res Dei*, no *pars Dei*; porque no hay generación, sino una creación (*quoniam generatio non est*

sed factura Dei est). Parece a veces, en su afán de precisión, más un filósofo o teólogo que un poeta.

En lo esencial Prudencio es de una ortodoxia irreprochable. En aspectos particulares, en el lenguaje, en las metáforas, en las descripciones del paraíso y del infierno, está con los órfico-pitagórico-platónicos, probablemente a través de Virgilio.

No deben extrañar tan diversas influencias en un poeta cristiano. Son *tópoi* tradicionales, como dice Ronconi en su edición del *Somnium Scipionis* (Firenze, 1961), de un lejano origen místico que, atribuidos a Pitágoras, tomados por Platón y por los estoicos, se han convertido en una *paideia*, patrimonio común del saber helenístico" (pp. 24-25). Y Virgilio es el gran receptáculo y trasvasador del mismo, Virgilio, esa alma *naturaliter christiana* que arrancaba lágrimas a San Agustín, se las habría arrancado a San Pablo sobre su tumba, dolido por no haberlo podido conocer y bautizar, según versión medieval.

Prudencio mismo es también un gran conciliador. Amalgama doctrinas bíblicas y la citada *paideia* helenística. Ha bebido de ambas fuentes en forma pareja. He sumado en rápido recuento de índices más de 700 reminiscencias bíblicas y más de 800 de autores paganos.

Cuando el naciente cristianismo se enfrentó a la cultura pagana, con su politeísmo y sus mitos, y con sus obras de arte imperecederas, surgieron de inmediato dos posiciones distintas, la revolucionaria de quienes sólo pensaban en arrasar a Roma entera con su cultura y su arte, y la de los moderados y conservadores, que aspiraban a una unión, en el orden cultural, de paganismo y cristianismo. La lira de Prudencio se pone decididamente al servicio de esta conciliación, que ha salvado a la antigüedad clásica.

Esta conciliación, por otra parte, proporcionaba al cristianismo el único camino para el cumplimiento del último mandato del Maestro, de ir y enseñar a las naciones. Por eso adopta primero el griego, luego el latín, pero siempre con los instrumentos lingüísticos y estilísticos y el entorno cultural implícitos insustituibles.

Prudencio, que asimiló este patrimonio greco-latino con el clásico rigor —*“ferulis crepantibus”* dice en el *Praefatio*— concilia también con el cristianismo su hispanismo y su amor por Roma, su profesión de abogado, sus funciones de gobernador, su grado militar junto al príncipe y, por último, su tardía vocación poética; y descubre en la unidad y grandeza del imperio, junto con otros autores cristianos, un plan de la Providencia divina que prepara así el marco adecuado para el misterio de la Encarnación y el triunfo del cristianismo.

Prudencio extiende su espíritu conciliador a sus más acérrimos adversarios ideológicos, como es el caso del pagano Aurelio Símaco, el prefecto de Roma, contra quien escribe dos libros, pero cuyos méritos de orador pone por las nubes en distintos pasajes (C.S. I 132 y 643; C.S. II Praef. 51, 91), y como es el caso de Juliano el Apóstata, tratado con respeto y consideración sorprendentes (H. 449).

Su doctrina ascética es también modelo de moderación. El menosprecio órfico-platónico por lo corpóreo está mitigado por un equilibrio que otras épocas y autores no tuvieron: el alma es reina, pero el cuerpo es fámula dig-

na y morada limpia. Prefiere a veces llamarla *mentem sororem* (alma hermana) (*H. Praef. 56*), *germana cordis* y *hospita limi* (hermana del corazón y huésped del barro) (*A. 828*). "*Et spiritus et caro servit*" (ambos sirven por igual) dice con equilibrio sintáctico y matemático (*C. 10.8*). En *C. 6.21*, establece una ley divina (*Lex haec data est... Deo iubente*) para el cuerpo (*caducis membris*). Esta ley es "que al trabajo lo atempera la medicina del placer" (*ut temperet laborem / medicabilis voluptas*). "El descanso reparador", traduce Guillén; y el comentarista Isidoro Rodríguez recuerda la similitud del famoso verbo de Marcial (*1.35.10*): "*Lex haec carminibus data est iocosis*", que establece para sus epigramas picantes una ley similar, pero estético-literaria, y de una *voluptas* de otro tono y nivel.

Pero es el himno *viii post ieiunium* el que ofrece la mayor prueba de morigeración de su ascetismo. En el centro del himno está el habitual episodio bíblico, en este caso la descripción del Buen Pastor, que protege a sus ovejas contra el lobo y que casi se desvive más por su bienestar material. Y en su final está esta conclusión que resumo así: todo el ayuno, abstinencia y sacrificio que humanamente podamos hacer, siempre será muy inferior a la dádiva del Creador (*manus Genitoris*); y además esta previsión textual: "el uso excesivo del trabajo quebranta nuestra vasija de barro" (*frangit craterem luteam*). Dejo sin comentario la traducción de Guillén de *usus* por *abuso*; pero formulo esta pregunta: ¿cuántos años han debido transcurrir entre las actuales normas de ayuno y abstinencia y este verso de Prudencio (*C. 8.65*) que dice: "*laxus ac liber modus abstinendi*"?

Prudencio va un poco de contramano con otros ascetas cristianos, para quienes el cuerpo en vida es cárcel despreciable y tras la muerte es templo sagrado, al que se rinde culto. Para él el cuerpo en vida es más bien hermano, que a menudo disfruta de la buena mesa (*fruiamur mensis plenis*, *C. 8.14*); y los sepulcros que en general le infunden merecido respeto, al final de *Apoteosis*, tras la resurrección de Cristo, son dignos de menosprecio (*taetra sepulcra dispuite*).

Esta tendencia conciliadora de Prudencio y del cristianismo pudo tener sus marchas y contramarchas; las tuvo entonces y las tiene ahora, como veremos en algunos ejemplos:

a) En Virgilio (*Georg. IV*), al paso de Orfeo se paraliza el Tártaro y se detiene el eterno giro de la rueda de Ixión. En Prudencio (*C. 5*) hay también para las almas de los condenados cesación anual de las penas en el infierno (*sub Styge feriae*), "la noche aquella —dice—, en que Cristo volvió de las corrientes aquerúnticas hacia las regiones superiores". Pero la creencia, que San Agustín conoce y relata (*Ench. 12*), no prosperó ni arraigó en el cristianismo.

b) El papa español San Dámaso, que poco antes de Prudencio compuso los famosos epitafios de mártires, en el de San Pedro y San Pablo escribe así: "Habiendo ellos seguido a Cristo a través de los astros (*Christumque per astra secuti*), buscaron las moradas etéreas (*aetherios sinus*) y los reinos de los justos".

La identificación de lo ígneo-astral con espíritu ha avanzado por esa época en forma tal, que, pocos años después, otro papa, no español ni tan

santo, Virgilio, debió condenar en el año 543, la proposición origenista de la resurrección de los hombres en cuerpos esféricos para la consiguiente transformación en astros: "*Si quis dicit aut sentit in resurrectione corpora hominum orbicula suscitari... etc. Anathema sit*".

c) La expresión virgiliana *amoena virecta* (del libro VI de la *Eneida*), que la liturgia de la Iglesia adoptó durante siglos para la unción de los enfermos ("*Constituat te Christus, Filius Dei vivi, intra paradisi sui semper amoena virentia*" —variante de *virecta* y *vireta*—), fue modificada en 1972 por: "Jesucristo, el Hijo de Dios vivo... te dé posesión de su paraíso".

ch) Los himnos de Prudencio incorporados al breviario romano, modificados por el papa Urbano VIII, han vuelto a su texto primitivo en la *Liturgia horarum*, en el año 1971.

d) La consulta de los oráculos, el don de profecía y la interpretación de los sueños, tan antiguos y corrientes, tanto en el mundo grecolatino y en el oriental y en sus primitivas literaturas, como en las SS.EE. y en los primeros autores cristianos, son recibidos por Prudencio en cierto modo desacralizados, y explicados por razones filosóficas, fundadas en el particular dualismo antropológico citado: los ojos del alma, liberada de la materialidad del cuerpo y de sus crasas pupilas, después de la muerte, son de una agudeza y penetración, que ni las distancias ni la obstrucción de las montañas y de objetos materiales pueden afectar. Es una argumentación que alguna vez ha alcanzado en alguna medida a la filosofía tomista. Así, en el *H. (ad finem)*, las almas de los condenados y de los justos observan recíprocamente desde el centro de la tierra y desde el cielo astral sus culpas y méritos, sus castigos y premios. Los ojos del alma —dice— traspasan montes, océanos; penetran en los últimos litorales de Tule ("*ultima litora Thyle*" significa el confín del mundo) y en los mismos tártaros (*oculos in tartara mittit*).

Hay más, en el estado intermedio entre la vida y la muerte, que es el sueño —*consanguineus Leti Sopor* (pariente de la Muerte) lo ha llamado Virgilio en la *En.* (6. 278)—, cuando el alma se separa un poco del cuerpo sin marcharse del todo (*secedente anima, non discedente*), pueden sus ojos entrever los arcanos del futuro. San Juan, el autor del *Apocalipsis*, percibe con sus ojos y su oído, por disposición del sueño, el fin del mundo, con su ejército de ángeles y con su tronar de trompetas. Todo esto lo ve antes de la muerte (*ante obitum*) y encerrado en la cárcel de sus miembros (*membrorum carcere saeptus*). ¿"No verá todo esto mucho mejor —se pregunta retóricamente— cuando hayan sido depuestos en el sepulcro los envoltorios del cuerpo?" Tal argumentación y ejemplos más extensos, que se podrán aplicar también a las visiones y sueños en Homero y en Virgilio, están reiterados extensamente en casi todo el himno VI del C, con referencias al patriarca José y nuevamente del mismo San Juan Evangelista; con el agregado, esta vez, de una fundamental distinción entre los sueños verdaderos y los falsos, que le viene del libro VI de la *Eneida* y del libro XIX de la *Odisea*. En el sueño —dice— el alma, que "tiene el cielo como origen y desde el éter su pura fuente", "no sabe reposar inactiva", configurándose especies multiformes y pasándose de una a otra para disfrutarlas en leve acción" (en leve acción porque le falta el concurso de los sentidos, agrega entre paréntesis y con acierto el traductor). Ahora bien, interviene a veces un misterioso esplendor (*splendor intererrat*) que permite conocer

el futuro; otras veces "una imagen falaz, mediante la deformación de la realidad, engaña con negro enigma a las almas afligidas por el pavor". Pero es Cristo, el cordero de Dios (*agnus Tonantis* y *lex serena vibrans* y *iustus heros*), quien enseña las cosas ocultas al hombre puro, quien abre el libro revelador del futuro. El poeta, con su humildad habitual, se excluye; se conforma si el cuerpo fatigado se reanima con el dulce sueño, si las vanas sombras no lo amenazan con sueños siniestros.

En esta conciliación de culturas, la confluencia clásico-cristiana es alguna vez puramente externa o plástico-artística: por ej. las pinturas y los relieves de Cristo como un Orfeo con lira. Otras veces es más de fondo. Con motivo del último Simposio Nacional de Estudios Clásicos, tuve oportunidad de señalar coincidencias entre los fragmentos órficos, textos de Platón, el libro VI de la *Eneida* y Prudencio. Algunas son de índole filosófica sobre la naturaleza, el origen y el destino del alma ígnea, sobre la necesaria purificación, por fuego, de una culpa original y de las faltas individuales. Otras más accidentales están referidas a la ubicación y descripción del cielo astral y del infierno en el centro de la tierra, al paisaje del edén con bosques y praderas (*leimón* en los fragmentos órficos y en Platón, *amoenia virecta* en Virgilio y en Prudencio), a la transitoriedad del Elíseo y del Paraíso, a veces no bien señalada por los comentaristas. Otras son de detalles sobre la fuente del Olvido a la izquierda y la fuente de la Memoria a la derecha, que preparan o evitan las reencarnaciones, sobre una suerte de trinidad divina y de jueces, sobre la acusación y confesión públicas de faltas, sobre el número reducido de justos, exentos de purificaciones, sobre la libre elección de las almas, sobre la eficacia de las plegarias, sobre la abstinencia de carne (no citada por los fragmentos órficos, pero que Platón en las *Leyes* relaciona con la edad de oro y que en Prudencio excluye aves y peces).

Para ejemplificar sobre cómo alguna vez las diferencias son sólo de nombre, citaré el lugar de tránsito, previo a la beatitud astral, llamado Campos Eliseos o Paraíso celestial. A la espera de la resurrección y del juicio final, las almas de los justos van al seno de Abrahám, en la expresión de San Lucas 16.22 (*Sinum Abrahæ*, dice la Vulgata; *Kólpon Abrahám*, dice el texto griego). En C. 10.153 dice Prudencio: "*gremio senis sancti* (en el seno del santo anciano, sin dudas Abrahám). En otra obra, (H. 853) dice que las recibe "*cana Fides gremio*" ("la sincera fidelidad", traduce Guillén); pero *cana Fides*, que en Virgilio (*En.* 1.292) es una vieja divinidad latina, en este texto de Prudencio es sin lugar a dudas el mismo Abrahám, ahora virgilianizado, como se ve por el contexto de la escena bíblica a que alude. Entre los órficos, el lugar de Abrahám lo ocupa una divinidad infernal, Perséfone. En la tablilla órfica nº 4 se dice que el alma "se sumerge en el seno de la Señora" (sin duda Perséfone: *kólpon Despoínas*, en el seno de la señora; es la misma expresión de San Lucas), se sumerge en el seno de la señora "después de llegar con ágiles pies a la diadema anhelada" *himertou stefanou*, que coincide también nominalmente con los *estefanoménous* o coronados del simposio platónico, con los *vittæ* o vendas sagradas de Virgilio y con las muy reiteradas coronas, del *Peristephanon* de Prudencio, título formado sobre la misma raíz *stefanos*, coronas que perderan, todavía hoy, en la estatuaría religiosa católica. El citado sumergirse en el *kólpon Despoínas* ha sido interpretado —pienso que erróneamente— como enterrar en la tierra, perdiéndose así toda su fisonomía órfica.

Ni estas evidentes influencias pitagórico-platónicas, ni aquellas alternativas contradictorias de convergencias y divergencias deben escandalizar. La armonización tan fructífera de la cultura clásica con el cristianismo se dio con aproximaciones y conversiones recíprocas. Después de la conversión del paganismo al cristianismo, se produjo, desde el edicto de Milán, acabadas ya las persecuciones, una suerte de conversión del cristianismo a la cultura antigua, según afirma el profesor de la Sorbona, Jacques Fontaine, en un artículo del *Bulletin Budé* de 1978, que lleva precisamente ese título: "La conversión del cristianismo a la cultura antigua", y el subtítulo "la lectura cristiana del universo bucólico de Virgilio."

Tal espíritu conciliador, que se nutre de amor y es piedra basal en una religión ecuménica y milenaria, está en las raíces y en las entrañas del cristianismo; inspiró a Prudencio así como a la Iglesia desde los Apóstoles San Pedro y San Pablo hasta sus Pontífices y Concilios más recientes.

La inserción de herencias de antepasados en culturas nuevas es timbre de orgullo más que de deshonra, si hay capacidad de discernimiento y de selección. Tal herencia cultural, como el uso de algunos símbolos precristianos, son pruebas de su humanidad y venerable antigüedad. Los papas y obispos siguen llevando en la liturgia del culto indumentaria heredada de los pontífices paganos. El báculo con la espiral del lituo de los arúspices ha sido reemplazado no hace mucho por el báculo rematado en cruz. En los ritos funerarios del sumo pontífice no faltaba —hablo en pasado por no tener certeza sobre un presente en constante revisión— la deposición en el suelo, la triple *conclamatio*.

En el orden local, procedente de la Intendencia municipal de San Justo, obtuve esta acta de defunción, tan hilarante como antigua, del 24 de febrero de 1860 (con sellado de pesos 2.50), la cual prueba la supervivencia de tal *conclamatio* en nuestro país. Es breve y dice así:

El infrascrito, Eusebio Rodríguez, alcalde, certifico que Don Manuel Chico, que muerto lo tengo de cuerpo presente, tapao con un poncho pampa de la parecer rayuno, lo sorprendió la muerte al salir de un baile de don Rufino de Catalán, de la quebrada de doña Pepa, lugar muy conocido y de pública voz y fama en el pago. Interrogado el cadáver por tercera vez, y no habiendo el infrascrito obtenido respuesta categórica alguna, resuelve darle sepultura en el campo de los desaparecidos...

Sigue una nota muy jocosa sobre costumbres del difunto que omito para volver a la escatología prudenciana y cerrarla con referencias a su culminación, a la visión beatífica en unión con Dios, innominado en el Eliseo y en el Paraíso.

Si en las etapas previas ya comparadas, en los nueve círculos vigentes en los órficos, puede concluirse la superioridad de la concepción de Prudencio, la apoteosis final de la resurrección de Cristo que arrastra consigo a la naturaleza humana toda, aventaja sin duda a la simple liberación del alma, al regreso a su estado pristino, a su pura fuente astral, y aun a la vaga e incierta divinización individual, *Theòs egénou ex anthrópou*, de la tablilla órfica nº 3.

El infierno prudenciano, llamado a la manera virgiliana *Tartara*, *Averno*, *Flagetonteo gurgite* —menos poblado que el virgiliano ("paucosque non piorum / patitur perire in aevum", C. 6)— se hace presente en sólo 15 hexámetros de

Hamartigenia. El poeta, que se complace en describir las escenas de horror de los martirios, manifiesta evidente preferencia por las idílicas descripciones del cielo, frente a Virgilio el *pius*, que se extiende tres veces más en los tormentos del Tártaro que en los placeres de los *amoena virecta*. El purgatorio no es nombrado, pero está descripto en *H*. —y es solicitado para sí— como un infierno con fuego mitigado, sin demonios, y sin eternidad.

Pero es en el medio elegido para esta apoteosis del alma en donde es irresistible el cotejo: para aquéllos es la iniciación en los misterios y en sucesivas purificaciones, para Prudencio la Resurrección de Cristo. Aquéllos necesitan series interminables de reencarnaciones, a Prudencio le basta y sobra una, la Encarnación de Cristo.

En el *Praefatio* —ya lo hemos visto— la muerte quebranta la cárcel del cuerpo; en *Apoteosis* la resurrección de Cristo quebranta la cárcel de la muerte (*mortis refregit carcerem*, C. 12.76). La muerte quedó vencida (*mors victa*, A. 1076). "*Iam nemo posthac mortuus*" (C. 12.208).

Termino esta escatología como termina Prudencio su *Apoteosis*: "Expulsad del corazón el miedo (*pellite corde metum*). Mis miembros y, creedme, vosotros mismos, junto con Cristo, han de volver a Dios (*cum Christo reditura Deo*); pues os conduce aquél y consigo os convoca". Con el *ite* final de las églogas virgilianas concluye: "Id (*ite*) a donde Cristo resucitado os llama".

ALFREDO J. SCHROEDER
Universidad de Buenos Aires

ELEMENTO MORFOLÓGICO —N— EN ETRUSCO

En nuestro precedente estudio sobre el sufijo ibero-vasco *-en* en relación con *-n* flexional heteroclítico y sufijal indoeuropeo mencionamos de paso, citando a M. Pallottino, P. Kretschner y A. J. Pfiffig, la presencia de un elemento morfológico aparentemente semejante en la lengua etrusca. En el presente estudio queremos rendir más cumplida cuenta de sus formas y funciones en esta lengua. El objetivo mediato de nuestra investigación es la reunión de los materiales concernientes a su aparición y empleo en todas las lenguas perimediterráneas antiguas para su posterior clasificación lingüística funcional y geográfica con vistas a la obtención de un procedimiento que permita establecer alguna clase de vinculación, no necesariamente genealógica, entre esas lenguas. De ninguna manera intentamos demostrar parentesco alguno del etrusco, ni con el indoeuropeo, ni con lenguas asiánicas, ni con cualquiera otra. Ello es con toda evidencia imposible apelando a la comparación de un solo elemento, por importante que sea éste. De otro lado, la extraordinaria difusión del elemento que consideramos, que a simple vista se advierte en general en todas las lenguas antiguas, tanto en las indoeuropeas cuanto en las camito-semíticas, reduce casi a la nada la especificidad imprescindible para cualquier clase de prueba de "parentesco" lingüístico. Sin embargo, esta misma generalidad y difusión permiten que se lo trate de acuerdo con los principios del método geográfico lingüístico, para obtener de la consideración de las áreas de distribución de sus posibles particularidades funcionales indicios y acaso testimonios fehacientes acerca del tipo de relaciones prehistóricas de las diversas lenguas involucradas. Los resultados de índole tipológica y diacrónica a que se pueda arribar con la interpretación de los materiales estudiados han de servir a tal fin y deben constituirse necesariamente sobre la base de encuestas como la que ahora proponemos. Para llevarla a cabo, empero, es preciso contar, dada la explicable imposibilidad de trabajar directamente con la multitud de los testimonios y documentos lingüísticos originales de tantas y tan diversas lenguas, con descripciones de primera mano y de primera calidad, cuidadosas de la materia y del método y perfectamente documentadas. Para el caso de la lengua etrusca hemos recurrido a la exposición de A. J. Pfiffig, *Die etruskische Sprache. Versuch einer Gesamtdarstellung* (Graz, Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1969). Esta elección no significa, de ningún modo, menosprecio de otras obras y autores que, como M. Pallottino, hemos aprendido a estimar ya en nuestros primeros estudios de lingüística general por causa del siempre benemérito profesor doctor Demetrio Gazdaru, quien nunca dejó de incluir entre los temas de su cátedra uno de etruscología, disciplina cara a él. El libro de Pfiffig, aparte de sus cualidades intrínsecas de orden, método, doctrina y documentación, tiene la virtud de poder llegar a ser, para quienes poseen la lengua alemana, una llave maestra para ingresar en los estudios lingüísticos y epigráficos etruscos. En efecto, a las cuatro primeras partes de su contenido —Introducción, I. Escritura y Alfabeto, II. Morfología y III. Sintaxis— agrega una cuarta, práctica, dedicada a la ejercitación de la lectura e

interpretación directas de los documentos originales, epigráficos y de otro tipo, y unos índices gramaticales y lexicales completos. Pfiffig hace hincapié sobre todo en la lectura epigráfica de primera mano de los testimonios y en la crítica y rechazo de las lecturas o interpretaciones convencionales, erróneas muchas veces. No adhiere, congruentemente, a la incorrecta postura de rechazar o desestimar el material epigráfico por causa de su pretendida insuficiencia lingüística, porque no es cierto que el contenido de este material se reduzca a meros nombres, ni que, por ello, sea prácticamente inutilizable para el lingüista. La obra es, pues, doblemente importante, aunque no conciernan a nuestra exposición más que las cuatro primeras partes señaladas.

Con lo dicho no pretendemos emitir juicio autorizado acerca de la doctrina gramatical nueva expuesta por el autor. Y ello por dos razones: la primera, porque nuestra especialidad no es la etruscología; la segunda, porque no es necesario a nuestro propósito que lo hagamos. El propio Pfiffig tiene el honesto cuidado de citar a las autoridades pertinentes en todo caso y especialmente cuando considera un problema controvertido, y de indicar en qué punto sigue el criterio resultante de sus investigaciones. De igual modo actuamos por nuestra parte. Reconocemos que para este estudio, como para cualquier otro, sería acaso lo más conveniente contar con una interpretación morfológica definitiva de los testimonios. Sin embargo, hemos de ver que los rasgos característicos fundamentales del que nos ocupa, el elemento morfológico *-n-*, a pesar de la diversidad de opiniones de los etruscólogos en lo particular, son suficientemente claros como para llegar a una clasificación útil desde ya, aunque en parte resulte provisoria.

Muy a pesar nuestro no hemos podido presentar los materiales en forma de su distribución geográfica y diacrónica. Las ediciones de estos materiales no han estado a nuestro alcance. Por tal razón, lo ofrecido tiene fundamentalmente más el carácter de una presentación estructural, abstracta y absoluta, que el de una diatópica y diacrónica. Con todo, sabemos que este segundo aspecto no puede alterar de modo substancial la clasificación de la materia morfológica del primero. Por lo cual, no pierde valor esta investigación.

Puesto que la cuestión de la relación del etrusco con el indoeuropeo ha sido la más tratada y debatida entre las que se refieren al parentesco lingüístico de esa lengua, y teniendo en cuenta el tema de nuestro precedente estudio, antes mencionado, reseñamos los títulos bibliográficos más salientes al respecto.

En fin, dado que carecemos de los tipos griegos usuales, transcribimos invariablemente con *th* el sonido etrusco representado mediante *theta* normalmente, y con *kh* el representado mediante *khi*.

AUTORES Y BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL DE LA ATRIBUCIÓN INDOEUROPEA DEL ETRUSCO (EN ORDEN CRONOLÓGICO):

W. CORSEEN: es el primero en este orden; su obra es *Die Sprache der Etrusker* (I/II 1874-75).

W. DEECKEE: después de haberse opuesto inicialmente a Corseen, adoptó y defendió luego su tesis indoeuropeísta en *Etruskische Forschungen und Stu-*

den (III, 1882), pero haciendo notar la existencia en el etrusco de un elemento fuerte y extraño, distinto de las restantes lenguas itálicas indoeuropeas (*Bursians Jahrbuch* 87 [1896] 57 s.).

- E. LATTES: considera el etrusco como dialecto itálico en *Osservazioni sopra alcune iscrizioni etrusche*, Mem. Ist. Lomb. 1869; en 1921 sigue sosteniendo la tesis indoeuropeísta y en especial itálica.
- S. BUGGE: sostiene la tesis indoeuropeísta en 1875; en 1886 la especifica relacionando el etrusco con el armenio; en 1890 relaciona el etrusco con un dialecto armenio antiguo en *Etruskisch und Armenisch* (Christiania, 1890); en 1909 relaciona el etrusco con el indoeuropeo en general y con el griego prehelénico de Asia Menor y de Grecia en particular en *Das Verhältnis der Etrusker zu den Indogermanen und der vorgriechischen Bevölkerung Kleinasiens und Griechenlands*; el etrusco sería una lengua indoeuropea transformada por influjos minorasiáticos no indoeuropeos; por otra parte, los elementos indoeuropeos del etrusco estarían más próximos al armenio, que a cualquiera otra lengua indoeuropea.
- P. KRETSCHMER: en el marco de su teoría del estrato "protoindoeuropeo" (*Glotta* 14, 1925, 300 y ss.), derivada de la del estrato minorasiático-egeo, retoma la tesis del indoeuropeísmo etrusco, después de haberle asignado en 1923 el carácter de *indogermanoide*.
- A. TROMBETTI: intenta primero demostrar la relación del etrusco con el indoeuropeo y el caucásico en *Sulla parentela della lingua etrusca* (Mem. Acc. Scienze Ist. di Bologna, 1909, 167 y ss.) y lo considera más próximo al caucásico; luego modifica su punto de vista y lo ve más próximo al indoeuropeo en *La lingua etrusca e le lingue preindoeuropee del Mediterraneo* (SE 1, 1927, 213 y ss.).
- G. BUONAMICI: adhiere a la teoría indoeuropeísta de Trombetti en *Dubbi e problemi sulla natura e parentela dell' Etrusco* (SE 1, 1927, 239 y ss.).
- E. GOLDMANN: sostiene el carácter predominantemente indoeuropeo del etrusco en virtud de su léxico en *Beiträge zur Lehre vom indogermanischen Charakter der etruskischen Sprache* (I/II 1929-30) y *Neue Beiträge...* (1936).
- E. VETTER: adhiere primero a la tesis protoindogermanista de Kretschmer; luego se hace partidario de la indoeuropeísta en *Etruskische Wortdeutungen* (I 1937) y en *Glotta* (29, 1942, 209 y ss.); finalmente rechaza la tesis indoeuropeísta y sostiene un parentesco del etrusco con lenguas minorasiáticas, especialmente con la parte no indoeuropea del hitita, lidio y licio (1963).
- W. BRANDENSTEIN: sostiene que la declinación etrusca corresponde tipológicamente al grupo turco-tártaro, aunque el sistema fonético y un limitado número de palabras pudieron haber sido tomadas de una lengua indo-

Europea con mutación consonántica en época muy temprana; lo hace en *Der idg. Anteil im Etruskischen* (*Rev. des Etudes Indoeuropéennes* 1, 1938, 301 y ss.) y en *Zur Frühgeschichte der Tyrrhener* (*Ibidem* 3, 1943, 66 y ss.).

- V. GEORGIEV: sostiene la tesis indoeuropeísta en *Die Träger der kretisch-mykenischen Kultur* (I, Sofía, 1936-7; II, Sofía, 1938) y *Das Schicksal der indogermanischen O-Deklination im Etruskischen* (Sofía, 1939); especifica todavía más el carácter indoeuropeo del etrusco, haciéndolo pariente del hitita y en particular de un dialecto hitita occidental en *Hethitisch und Etruskisch* (*Ling. Balkan.* 5, Sofía, 1962, 3-70, *Späthethitisch = Altetruskisch* (*Ibid.*, 7, 1963, 5-23) y *La bilingue di Pyrgi e l'origine ittita dell' etrusco* (*Ibid.* 9, 1, 1964, 71-75).

ELEMENTO MORFOLÓGICO —N— EN ETRUSCO

La terminología aquí utilizada, convencional y condicional, no prejuzga sobre la pertenencia del etrusco al indoeuropeo o a otra familia lingüística cualquiera.

Nombre (o sustantivo)

El nombre etrusco, sobre todo en función no adjetiva, es difícil de distinguir del verbo, por lo menos en su forma fundamental o base. Con frecuencia consiste en una sílaba cerrada (*zikh, men, tul, murs*), amplificada mediante elementos sufijales (*zikhū, mena, tular, murzua*). Pueden distinguirse en él, de acuerdo con los sufijos que intervienen en su composición y las funciones diferentes que cumplen estas composiciones, nueve casos o categorías distintas: 1) Nominativo (Nom.) = 2) Acusativo indefinido (Ac. indef.), 3) Genitivo (Gen.) (con tres formas distintas), 4) Modal (Mod.), 5) Acusativo definido (Ac. def.), 6) Locativo (Loc.), 7) Ablativo (Abl.), 8) Adlativo (Adl.), 9) Plural (pl.; una sola forma). No tiene femenino propiamente dicho; se realiza por moción del masculino, debida a un influjo lingüístico extraño: acaso ide. o/y minorasiático.

El Nom. equivale a un *Casus Rectus* y cumple la función de sujeto de la oración; en sg. aparece sin ningún sufijo de declinación. El Gen. equivale a un *Casus Obliquus*; posee tres formas: la primera expresa relación de pertenencia; la segunda, un objeto dativo, como *genitivus dedicatorius* con (por lo menos) determinados verbos (*verba donandi*); la tercera corresponde a un *genitivus partitivus*, a veces *genitivus originis*. El Ac. funciona de dos modos como objeto directo de un verbo transitivo: a) *accusativus indefinitus*; refiere O. no señalado en especial; no posee forma propia, por lo cual coincide en ella con el Nom. (*Casus Rectus*); b) *accusativus definitus*; refiere O. señalado en especial, es decir, conocido, predicho o enfatizado; posee forma propia consistente en un sufijo característico agregado a la base. (El comportamiento de estos dos acusativos es en cierto modo similar al de OD. español con y sin artículo determinante). El Mod. es un caso adverbial que expresa determinación: modal, final, temporal o local. El Adl. expresa finalidad o intencionalidad de la acción refe-

rida. El Abl. expresa punto de partida de una acción, también en el sentido de un Gen. partitivo. El Dat. no existe en el sentido ide.; sus funciones son cumplidas en cambio por el Gen. y el Mod. El pl., como queda dicho, cuenta con una sola forma. En cuanto al femenino, que no existe ni tiene forma propia en etr., según se dijo, importa hacer una consideración especial.

La distinción masc./fem. que algunos autores establecen es errónea, incluso para los pronombres (Pron.). En efecto, etr. *an* e *in* no representan, como suele pretenderse, una oposición masc. / fem., respectivamente. Se advierte por una consideración atenta de los testimonios: *vel matunas larisalisa / an cn suthá cerikhunce* "Vel Matunas hijo de Laris; él construyó para sí esta tumba" (TLE 51); (...) / *sp/urinas an zilath amce* "/Sp/urinas; él fue pretor" (TLE 87); a *thankhvil tarnai b an farthnakhe*. "Thankhvil Tarnai. Ella fundó..." (TLE 321); *sethras an amce tetnie lartha/ l / arnthalisa puia* "(Sarcófago) de Sethra; ella fue de Tetnie Larth, del hijo de Arnt, esposa" (TLE 322). Es evidente que *an* e *in* no expresan masc. y fem. La diferencia entre *an* e *in* consiste en que *an* se utiliza para *personas*, pero *in* para *cosas* (Pfiffig, *Etr. Spr.* 74-5).

El Acusativo definido

Para referir un OD. determinado se utiliza el sufijo *-ni*. Puede aparecer de tres maneras: completo, con caída de *-i* y asimilado. Completo aparece en *mini* "me", *spureni* "la ciudad" (Ac.), *minipi* "para mí" (TLE 12). Con caída de *-i*, en *minpi* (TLE 13); por el contrario, *mipi* (TLE 40) es el correspondiente Ac. indef. Aparece reducido también en *cn* y *tn*, Ac. de los demostrativos *ca* y *ta*, enclíticos con función de Art. det.: *sacni-cn*, *sacni-tn* "al consagrado (sacerdote)", y en los Adv. de dirección *celu-cn* y *tesami-tn*. (La *-n* del Ac. def., como muestra *minipi minpi*, procede de *-ni*, no del ide. *-m*; *-n* (*i*) fue originalmente una partícula deíctica; pero el carácter ide. es sostenido por algunos autores (vid. Vetter, *Gl.* 28, 184). La función Ac. de *mini* fue reconocida por Cortsen (*Gl.* 26, 1938, 12 y ss.) y Vetter (*Gl.* 28, 1940, 187); la de (*e*)*cn* y *tn*, por Fiesel (*SE* 9, 1935, 246 s.) y Vetter (*Wortd.* I 63, 66; *Gl.* 28, 1940, 183 s.); para Ac. en *-n* vid. Trombetti *LE*, par. 28, 45; para Ac. de los N sust. vid. Pfiffig *Gl.* 37, 1958, 305 y ss.). Asimilado aparece en: *sprureri*, *mathlumeri*, *meleri*, *sveleri*, etc., con asimilación o caída de *n* tras *r*, donde *r* es Suf. pl., de modo que *-r + ni* da *-rri* y en fin *-ri* (cfr. Pfiffig, *Gl.* 37, 1958, 307; *Etr. Spr.* 79-80); también en sg., cuando *-ni* se aplica a tema consonántico: *tins -ni* > * *tinssi* > *tinsi*; *usil -ni* > * *usilli* > *us(i)li*; *cepen -ni* > * *cepeni* > *cepeni* (cfr. los Gent. *larthur-ni* (TLE 730) y *velthur-i* (TLE 749), derivados ambos con Suf. de Adj. II *-ni*; vid. también etr. *ariatha* < gr. *Ariádne*).

La única forma de N. sust. en Ac. reconocida por Trombetti (*CAP* 19): *puian*, precedida por *in* (Art.), es en realidad un Gen. *arcaico*. No todos los autores aceptan la existencia de Ac. y en especial de N. sust. Ac. en etrusco (cfr. Cortsen *SE* 8, 1934, 238; *Gl.* 23, 149; Olzscha *Interpret.* 104, 105, aunque éste, sin tomar conciencia de ello, determina con exactitud las dos clases de Ac.: def. e indef.).

Sobre las formas en *-ri* y *-eri*

Slotty (SE 19, 1946-7, 227-233) trata sobre la construcción y sentido de las formas en *-(e)ri*; en *Beiträge zur Etruscologie* (I 136-137) determina que no se trata de un Suf. simple, sino de uno compuesto; se pregunta si las formas en *-(e)ri* son verbalnominales o nominales puras. Para Pfiffig no hay cuestión; distingue en los testimonios dos clases de Suf. fundidos en una forma en parte común: 1) las terminaciones en *-ri* (*sucri*, *thezeri*, etc.) pertenecen a formas exclusivamente verbales; 2) las terminaciones en *-er-(n)i* (con caída o asimilación del elemento *-n-*) de *manimeri* (<*manim-er-(ni)i*), *spureri* (<*spur-er-(n)i*), *caperi* (<*cap-er-(n)i*), i. e. Ac. def. de *manim*, *spura*, *cape*, son formas exclusivamente nominales en Ac. def. Sin embargo, no hay acuerdo en la interpretación de estos hechos. Pauli (*Etr. Stud.* III 132; *Etr. Fo. u. Stud.* III 81) propone: caso de función indeterminada; Deecke (*Etr. Fo. u. Stud.* VI 53 y ss.: ídem; Torp (*Beitr.* I 96 y ss.; *EN* 65): Gen. o Dat.; Bugge (*Verh.* 68 y s.): ídem; Goldmann (*Beitr.* II 54,1; 145; 170 y s.): Gen.; Leifer (*Amterwesen* 187; 194,4); ídem; Trombetti (*LE* par. 21): Dat. commodi; Pallotino (SE 5, 1931, 292; 7, 1933, 237): ídem; Vetter (*Wortd.* I 38 y s.): ídem; Meriggi (SE II, 1937, 130): ídem; *Olzscha* (*Interpr.* 56; 64 y s.; 101; 133): Gen., Dat., Adl. o construcción con Posposición *-eri*. Pero estos autores no han considerado las asimilaciones de *-ni*, Suf. conservado íntegro sólo en Ac. def. sg. de temas vocálicos (*mini*, *spurení*, etc.) y asimilado, en cambio, a la consonante precedente en los temas consonánticos del sg. con doble resultante simplificada más *-i*, mientras que en pl. se asimila regularmente al Suf. pl. *-r* y da *-ri*.

Genitivo

En el Gen. aparece el elemento *-n*, como *-in*, de dos modos: a) como Suf. y b) como proclítico con N. indeclinables.

a) La forma más antigua para indicar la relación (posesiva) de Gen. es la del Suf. *-in* (a veces *-an* o *-un*). Pallottino (SE 6, 1932, 278) reconoció el carácter adjetival de este Suf.: *vacl thesnin* = "vacl di Thesan" o "vacl mattutino" (MA V 1b). También Olzscha (*Interpr.* 176) y ya Cortsen (*Sprachk.* 59) había entendido: *thesnin* = *thesan-in*. Los Suf. normales de Gen. son *-l* y *-s*, pero en inscripciones y en MA se dan tales Gen. con *-n*, sin *-l* ni *-s*, de una manera absolutamente clara. Pfiffig denomina a esta clase "Gen. arcaico". Aparece en nombres de dioses y en unos pocos sustantivos: *laut* 'familia' Gen. *laut(u)n*; *puia* 'esposa', Gen. (en CAP) *pu(i)an*. Por los ejemplos precedentes pareciera que esta forma de Gen. se utilizó sólo para seres dotados de razón (cfr. la diferenciación de Pron. personales de 3ª persona en clases personales y de cosa). En cuanto a *laut* 'familia', los etruscólogos suelen dar como tema fundamental suyo *lautn*, que aquí se interpreta como Gen.; pero formas derivadas del mismo tema como *laut-ni* (Adj. II), *laut-ni-tha*, *laut-nes-cle* demuestran que la base es *laut*, no *lautn*. Esta forma *lautn* tan corriente es en todos los casos un Gen.

b) En los N. indeclinables (extranjerismos, ciertos Adj.) *in* se utiliza ortotónico; precede al indeclinable y además funciona en el Gen. como Art. determinante: *in crapsti* "de Crapsti" (N. de dios en MA, tomado del umbro; MA III 18); *in culsca* "de los Culse" (Adj. III pl. indecl.; se refiere a *daimones*

del mundo subterráneo; MA VIII 13). Trombetti (SE 4, 1930, 198, 4) identifica formas con *-in* = Ac., pues *-n* procede para él de *-m* Ac. ide.; pero este origen es erróneo, y también la anterior identificación por lógica consecuencia.

Locativo

El Suf. normal de Loc. es *-th(i)*, antes *-t(i)*. Suele aplicarse a Adj. con función sustantiva terminados en *-na*: *laukhumneti* "in regia" (Vetter) o "en (el mes) Laukhumna" (Olzscha) (MA IX 2).

Modal

El Mod., que expresa relaciones modales, finales, locales, temporales e instrumentales, se construye con Suf. *-e*, pero sobre la base de Adj. en función sustantiva, Num. y Ord. en cuya composición interviene el elemento *-n*: *zathrumsne* "en el vigésimo (lugar)" < * *zathrums-na* + *-e* (MA VI 9); *tesne rasne* "conforme a derecho público" < * *tes-na* + *-e* *ras-na* + *-e* (TLE 570 A 21); *nunthene* "al ser-ofrecido" = "al ofertorio" < *nunthen*, Part. medio-pasivo (MA III 17); *thesane uslane-c* "a la mañana y al mediodía" (cfr. Cortsen, *Sprachk.* 59) (MA V 21).

Ablativo, Adlativo y Dativo

Determinadas por su contexto, sólo dos formas claras de Abl. fueron halladas hasta ahora (en MA). No hay otros ejemplos: *han -thin* "delante", *hinh-thin* "debajo". En ambos aparece el elemento *-n*, tanto en las primeras, cuanto en las segundas partes de las composiciones.

No aparece el elemento *-n* en el Adl., cuyos raros ejemplos (en MA) presentan sólo Suf. *-ra* / *-re*.

En cuanto al Dat., debe decirse que no hay ejemplos seguros de este caso.

Adjetivos

Hay en el etrusco tres clases de Adj. de acuerdo con su forma y función: a) Adj. de cualidad o Adj. I; b) Adj. de pertenencia o Adj. II, y c) Adj. de totalidad o colectivos, es decir, Adj. III. De estas tres clases nos interesa en particular la II, que es la construida mediante Suf. con elemento *-n*.

El Adj. II, en efecto, se construye con Suf. *-na* y significa la pertenencia de algo referido al N. (o Apelativo) expresado en el tema: *aisna* / *eisna* 'divino' en función de N. sust.: 'culto divino', 'ofrenda' < *ais* / *eis* 'dios'; *laukhumna* 'lukumónico' < * *laukhumna* 'Lucumo'; *pakhana* 'de Bakkhos', 'templo de Bakkhos' < *pakha* 'Bakkhos' (Baco); *spurana* 'civil' < *spura* 'ciudad'; *suthina* 'de la tumba', en función de N. sust.: 'ofrenda funeraria' < *suthi* 'tumba, sepulcro'.

A la clase de los Adj. II pertenecen los numerosos N. de familia y Gentilicios en *-na*, *-ne* y *-ni*. Puesto que aparecen sólo en N. personales o en Ap.

que designan personas, las formas sufijales *-ne* y *-ni* deben interpretarse como modificaciones de *-na* para expresar clases personales. Los Gent. en *-na/ -ne/ -ni* son Adj. derivados de NP, Topónimos y Apelativos: *velthurna* < NP *velthur*; *velkhana* < NP *velkhe*; *vipina* < NP *vipi*; *capevane* < * *capeva* 'Capua'; *veiane* < *veia* 'Veii'; *herine/i* < NP *herin(s)* (osc.); *papni* < *papa* 'abuelo'; *petruni* < NP *petru* (umbr.).

Con el mismo elemento se construyen los Adj. II que designan estado o función: *lautni* 'familiaris, libertus' < *laut* 'familia'; *purthne* (*epurthne/i*) 'dictatoris' < *purth* 'dictator'.

Pruebas de la identidad de *-na*, *-ne* y *-ni*

a) Las tres formas aparecen en la tumba de una sola familia. Ej. la tumba de los Herini en Chiusi: *arnth* : *heirina* : *re(mz)nal* (CIE 2273; urna de barro), *larth* : *herine* : *larthal* (CIE 2274; urna de barro) y *cae . herini . v (e) = U(us)* (CIE 2275; ladrillo).

b) Tanto en los Gent. en *-na*, cuanto en los en *-ne / -ni*, se construye la forma del fem. con *-nei*, con Gen. en *-nal*. Ej. las inscripciones de la familia Purni de Chiusi: *purni* (Gent. masc.: 25 ejs.), *purnei* (Gent. fem.; 11 ejs.), *purnal* (Gen. del Gent. fem.; 9 ejs.). El intercambio entre *-na/-nei* y *-ni* se muestra también con frecuencia en las inscripciones de Perugia; p. ej.: *thana arznei* : *paniathes* (NR 440 [lectura mejorada]; madre), *larthi paniathi* : *arznial . sec* (NR 439; hija). En determinadas circunstancias el Gent. en *-ni* vale como fem. y masc., sin cambio de masc. *-ni* en fem. *-nei*: *la (r)thi akhuni* (CIE 3346); *thana . petruni . / la(rthal) veanes puia* (CIE 3354). Estas últimas inscripciones parecen ser muy tardías y proceden principalmente de Perugia.

Puede presentarse la mutación y reducción *-na* > *-ni* > *-i*; cfr., por ejemplo, las inscripciones de la familia Vipi-Varna de Perugia: *l(a)kh(e) vipi varna* (CIE 4110), *thana . velti . larthial . vipis . varnis* (CIE 4020), *la(rth) . vipi . vari* (CIE 4017).

Adjetivos complejos

Los Adj. primarios II y III se componen con Suf. para dar nuevos Adj. derivados I, II y III, de acuerdo con el siguiente esquema: a) Adj. II + *-u* > Adj. I; b) Adj. III + *-u* > Adj. I (y Adj. III tema = pl.); c) Adj. II + *-(c)va* > Adj. III, d) Adj. III pl. funcional + *-na* > Adj. II.

Nos interesan en particular los Adj. II que resultan de la composición d). Tenemos los siguientes ejemplos: *purtsva-na* (= Adj. III *purts-va* + *-na*) 'lo que pertenece al dictador' = 'dictatorius' (cfr. los términos romanos *aediliciū, praetorii, senatorii, consulares*); *sarve-na* 'lo que pertenece al diez (*sar-u* 'que es diez'; pl. semántico *sar (u)-ve* + *na*)' = 'decemvir'; *zelarve-na* 'lo que pertenece a los doce (*zelar [u]ve*)' (P) = 'XII vir'

En opinión de Pfiffig, este modo de análisis morfológico y epigráfico podría constituir un método válido para interpretar las inscripciones referentes a magis-

traturas. Siempre ha sido planteado el interrogante acerca del significado de las construcciones en que el tema *purth* aparece amplificado: *purthne*, *eprthne/i*, *eprthneu*, *eprthneva*, *purtsva-u*, *purtsvana*. Cada una de estas formas debería tener un sentido especial, desde que no es admisible una "oscilación de los sufijos" (Pallottino, SE 24, 1955-6, 45 y ss.) en una lengua cuya terminología tiene que aludir a cargos y funciones públicos. Por ello, propone la siguiente lectura de las inscripciones en cuestión: *purth* (forma básica) 'dictator', magistrado supremo en Tarquinii, Caere y Chiusi/Sarteano; *purth-ne* (Adj. II) = 'dictatorius', en Chiusi; *eprth-ne* (Adj. II) = 'dictatorius' en Volsinii / Sette Camini, quizás perteneciente a Chiusi (Pallottino, SE 24, 1955-6, 62 y s.); *eprth-ni* (Adj. II) = 'dictatorius', en Chiusi; *eprth-ne-u* (Adj. II/I) = 'antiguo dictador', en Tarquinii / Musarna / Toscana; *eprth-ne-va* (Adj. II/III) = 'dictator suffectus', en Tarquinii / Musarna; *purts-va-u* (Adj. III/I) = 'dictator designatus', en Vulci; *purts-va-na* (Adj. III/II) = "ex dictatōribus" (i. e. uno de los dos dictadores), en Vulci.

Los Adj. en *-na* (Adj. II) forman su plural con Suf. *-l*, que fuera de esta composición da Gen. Así, el nombre de la ciudad de Tarquinii, derivado del N. del héroe epónimo, no puede explicarse como '(ciudad) de Tarkhna', ni Vulcii como '(ciudad) de Velkha' o Volsinii como '(ciudad) de Velzna'. Aquí el Suf. *-l* no representa Gen., sino pl. Lo demuestra el que el N. latino de determinadas ciudades etruscas está en plural, como debió de haberlo estado en etrusco: *tarkhnal-thi* (TLE 174, Musarna), *velclthi* (TLE 336, Vulci), *velsnalthi* (SE 34, 1966, 316; Bolsena), que equivalen respectivamente a los N. latinos Tarquinii, Vulci, Volsinii. La terminación *-thi* acaso represente Loc.

Adverbio

Vetter (Wortd. I 14; Gl. 28, 1940, 192) propuso explicar el Suf. *-na* como Adj. masc., *-ne* como Adj. fem. y *-ni* como Suf. adverbial. Pfiffig no está de acuerdo y a su vez propone lo siguiente. Hay dos clases de Adv. según su origen: a) Adv. procedentes de formas casuales esclerotizadas (gramaticalizadas) y utilizadas adverbialmente, y b) Adv. propiamente dichos con terminaciones específicas. Sólo en los primeros aparece el elemento *-n*, puesto que se trata de composiciones con Ac. pronominales *-cn* y *-tn* o composiciones de Adv. locativos con la terminación de Abl. *-thin*. Ejemplos: *celu-cn* (MA III 12), *tesami-tn* (MA VII 16 y s.), *athumi-tn* (MA VIII 16 y s.); *han-thin* (MA X 9 y s.), *hānth-thin* (MA XI 3, 6 y s.).

Pronombre

Hay seguridad en cuanto a la existencia de Pron. personal, interrogativo, relativo, indefinido y demostrativo en etrusco.

En el Pron. pers. de 1.ª p. se distinguen el Nom. y Ac. indef., con una única forma, del Ac. def. A saber: *mi* 'yo' y 'me' (Sittig, Atti I Congr. Internaz. Etr. 250 y ss.) y *mini* 'me' (Cortsen, Gl. 26, 1938, 12 y ss.), a veces con *i* > *e* (*mine*, TLE 267 y s.; *mene*, TLE 38).

En el Pron. pers. de 3ra. p. no distingue el etrusco géneros, sino persona / no-persona (como clase de *cosa*). La clase de persona se declina del modo siguiente: 1) Nom. *an* 'él', 'ella'; 2) Gen. *enas* 'eius', 'eorum, earum'; 3) formas enfáticas *anc* y, acaso, *ana*; 4) *ancn* = *an* + *cn* o *anc.cn* 'él + Ac.' = 'is hunc'. La clase de no-persona posee formas y temas de interpretación dudosa: 1) *in* (< *en* < *ein*), que debe ser analizado de *ininc* (*vide infra*), mientras que en MA *in* más N. con *-in* parece tener la función de un Gen.; 2) *enas*, acaso Gen. de *in*.

Otras formas de los Pron. pers. son: *ananc* (MA III 14; X 11) 'él mismo, ella misma', e *ininc* (MA XI 3) 'lo mismo', derivadas de *an* e *in*, respectivamente.

Interpretaciones diversas de in.

No hay pleno acuerdo en la interpretación del Pron. *in*. Cortsen (*Voc. etr. interpr.*): Pron., también Art.; (*Gloss.* 87 s., contra Vetter): insuficiente el sentido preposicional, en ciertos casos *in* debe ser Pron. demostrativo o relativo; Kluge (*SE* 10, 1936, 207): partícula enfatizadora y Art. enfático o Pron. demostrativo; Lattes (*Corrozioni* 171): cierra o concluye parte o párrafo; (*RIGI* I 51-57): 'et; ecce; en'; Meriggi (*SE* 11, 1937, 143 y s.): pre- y posposición 'para, a, hacia', con Dat., Ac. y Loc.; Olzscha (*SE* 8. 1934. 268): *in* = 'dios' (contra Vetter, *Gl.* 28, 1940, 209); (*Interpret.* 175): elemento de unión; pre- y posposición; elemento de unión de proposiciones; Pallottino (*Elem.* par. 90): elemento pronominal y Pron. relativo; Pauli (*Etr. Fo. u. Stud.* III 68): *ein* (como *eth / eith*); Sigwart (*KZ* 50, 284): Pron. relativo; Torp (*Beitr.* I 18): Pron. relativo, quizás utilizado también como Art.; Trombetti (*LE* 147): Pron. relativo; (*SE* 4, 1930, 200 (11)): pre- y posposición; Vetter (*World.* I 75): I. Pron. fem. 'la que'; II pre- y posposición 'en' con Loc. y Abl. (*vid. Gl.* 28, 1940, 209).

Posición de Pfiffig

No excluye la interpretación de *in* como Pron. relativo, según se sostiene más o menos expresamente en distintos autores (Cortsen, Pallottino, Sigwart, Torp y Trombetti). Textos como los siguientes podrían leerse de dos maneras: *an cn zikh nethsrac acasce* (*TLE* 131) se traduce: 1) "is hunc librum haruspicinalem composuit" y 2) "qui librum... composuit"; *an cn suthi cerikhunce* (*TLE* 51) se traduce: 1) "él para sí esta tumba ha erigido" y 2) "quien... ha erigido". Sin embargo, considera Pfiffig que es preferible interpretarlo como Pron. pers.: 1) porque como Pron. pers. produce parataxis de la oración, lo que corresponda mejor a la sintaxis etrusca; 2) porque es menos propia de la sintaxis etrusca la hipotaxis producida por el Pron. relativo.

Pronombre demostrativo

Los Pron. demostrativos están muy bien desarrollados en etrusco y puede establecerse un paradigma flexional completo de ellos sobre la base de los testimonios concretos de las inscripciones. Poseen una flexión pronominal pro-

pia distinta de la de los N., aunque en determinados casos las formas sean compartidas, como ocurre con el Ac. def., el único en que se presenta el elemento morfológico *-n*.

Los Pron. demostrativos característicos son *ca* y *ta*. Para el Nom.—Ac. indef. tienen estas formas: Sg. a) *ca*, b) *ta*; Pl. c) *cei*, d) *tei*; Sg.—Pl. e) *ei*. Para el Ac. def., las siguientes: Sg. *c(e)n* y *tn*; Pl. *cul*; Sg.—Pl. *ein*.

Las formas *ca* y *ta* aparecen utilizadas sin diferencia notable entre sí. Es posible que en una fase antigua tuvieran sentido distinto; pero, si así hubiese sido, de ningún modo se trataría de una oposición masc. / fem. Las inscripciones los muestran con homogeneidad de sentido (alomorfos formales *tantum*). Cfr.: *eca suthi* "esta tumba" (TLE 162, Biera; 164, Norchia); *ca suthi* "esta tumba" (TLE 572, Peruggia); *ta suti* "esta tumba" (TLE 387, Volaterrae); *ta suthi* "esta tumba" (TLE 431, Montaperti); y como Ac. def. enclítico: *sacnitn and cilti cekhane sal* (MA VII 6); *an sacnitn cilti cekha sal* (MA XII 11). Estos hechos no demuestran diferenciaciones ni materiales ni de distribución geográfica. Para Pffiffig, la distinción en cuestión acaso consistiría en un juego de armonía consonántica.

(Acerca del Pron. demostrativo enclítico *-ca*, *-ta* con función de Art. determinante, cfr., p. ej., el Pron. relativo persa antiguo *h-y*, *t-y* en aposición pospositiva, descrito en W. Brandenstein - M. Mayrhofer, *Handbuch des Alt-persischen* (1964), par. 95).

Numerales

Dentro de los Numerales, los ordinales se construyen con el Gen. del Num. fundamental más el Suf. *-na* propio de los Adj. II; *zathrums-na* 'el vigésimo'.

Verbo

El verbo etrusco no es temporal como el de las lenguas ide. occidentales modernas, incluidas las neolatinas. Distingue fundamentalmente la "acción que dura" (Presente) y la "acción concluida" (Pretérito), la "acción real" y la "acción deseada" (Indicativo y Optativo / Iusivo). Típico del etrusco es además el gran número de N. verbales y temas derivados.

Pallottino (*Elem.* 54 y ss.) da una clasificación en cinco aspectos. Para que el elemento *-n* que venimos estudiando pueda considerarse en el conjunto de las formas verbales etruscas y al mismo tiempo en congruencia con el análisis morfológico presentado hasta aquí, ofrecemos la clasificación de Pffiffig, quien, utilizando términos usuales sólo por razones de comprensibilidad, distingue en este verbo las siguientes formas: Forma fundamental (Indicativo e Imperativo I), Indicativo y Optativo / Iusivo, Imperativo II, Participio presente durativo, Pretérito, *Participium conjunctum* (Presente y Pretérito), Necesitativo, Causativo, Intensivo, Nombre verbal, "Aoristo" y Futuro, Medio-

pasivo. Verbos derivados, *Verbum substantivum*. Consignamos, pues, solamente aquellas formas en que aparece el elemento *-n*.

"Forma fundamental"

Es la forma verbal más simple. Con mucha frecuencia consiste en: 1) sílaba cerrada, 2) Indic. 3ra. p. sg. (¿y pl?) y 3) Imperat. (Imperat. fuerte, Imperat. I) 2da. p. sg.

La Forma fundamental aparece en la conjugación de dos modos: 1) como forma atemática y 2) como forma temática. Como forma temática constituye, por composición, cinco temas característicos, de los cuales nos interesan exclusivamente el primero, el segundo y el quinto. A saber: a) temas mediopasivos, contruidos con tema simple + vocal *-i-* + formante *-n-* de mediopasivo; ejs.: *thez-* 'derribar' (técnicamente 'matar' en el sacrificio), *thez-i-n* 'será matado' (MA VIII 16), *thez-i-ne* 'para el matar' (Mod.) (MA III 13; IV 5; VIII 13), *thez-i-n-ce* 'fue matado' (MA IV 3; IX 2); b) "verbos factitivos": *œri-khu-n-ce* 'hizo hacer para sí' (TLE 51; explicado por Pfiffig en SE 34, 1966, 232 y s.; nuevos ejs. en SE 32, 1964, 109 y s.); e) "verba participialia", con tema nominal + Suf. de Participio presente durativo: *mul-u(v)-an-i-ce* / *mul-u(v)-en-i-ce* (vid. TLE p. 158).

Junto a la anterior, aparecen también Formas fundamentales secundarias. La primera de ellas consiste en temas formados con Forma fundamental + *-n* (Suf. mediopasivo): *ac-* 'hacer', *ac-n* 'hacer para sí' = *acn-* 'adquirir' (Cfr. Torp., *Beitr.* II 102).

Participio de actualidad

Como Partic. presente hay en etrusco una forma construida con el Suf. *-an* / *-en*: *mulu-an* 'que funda', *mulu-en* 'id.', *tur-an* 'que da', *alp-an* 'libens', 'que obra por propia voluntad, de buen grado, con gusto'. Construcciones de este tipo dan numerosos nombres de dioses y *lases* (seres divinos serviles, especialmente en el séquito de Turan): *laran*, *mean*, *alpan*, *culsan*, *sethlan*, *cilen*, los cuales aparecen a veces con *-s* de Nom. (i.e. sustantivos): *larans*, *cilens*, *sethlans*, *culsans*.

Pretérito

Junto a las formas de un Pretérito fuerte existen en etrusco las de otro débil que se construye del modo siguiente: tema + Suf. *-c-* (raram. *-kh-*) + *-un* (1ra. p. sg.) o *-e* (3ra. p. sg.). Ejs.: *thapicun* 'yo maldije' (= 'devo-vi, defixi') (TLE 380); *slapikhun* 'yo ...e' (MA XI 9).

Futuro

Pfiffig propone interpretar la trigeminación jurídica *acilune turune scune* analizando estas formas del siguiente modo: *acilu-ne*, *turu-ne*, *scu-ne* (<*scu-vu-ne*). Contra Torp (*Beitr.* I 9 y s.) y otros autores que entendieron *-ne* como Pretérito, opina que se trata de un Futuro. Éste se construye con

N. verbal del Presente o de Aoristo (Presente durativo, indeterminado) + *-ne*, terminación que consta de *-n-* + Suf. *-e* procedente de *-ai* por reducción del diptongo (*-ai* > *-ei* > *-e*, como ocurrió también con el Pretérito arcaico; cfr. p. 140). En consecuencia, el texto: *estac velthine aciluna turune scune* (TLE 570 [CIP]B 7 y ss.), se traduce así: "esto Velthina hará, dará, transmitirá".

Mediopasivo

Cortsen (*Symb. Danielsson* 48; *Gloss.* 102; cfr. Pallotino, SE 6, 1932, 276; *thezince* y *hemsince* = formas verbales con sentido pasivo; Trombetti, LE less. 34 *cerikhunce* = mediorreflexivo "sibi aedificavit"; Pfiffig, *Studien* 19 y s.) ha reconocido correctamente un Mediopasivo construido con el Suf. *-(i)n-* en las formas *thezince* y *hemsince* (MA II 3; IV 3; V 2; IX 2; 9). Olzscha (*Interpret.* 104 y s.), retomando la opinión de Torp (*Lemnosstele* 57 y s.; EN 29), que el afijo *-n-* tiene sentido pasivo, se ocupó de las formas verbales con Suf. *-n* y tradujo correcta y consecuentemente las compuestas con *-(i)n-* como pasivas. Por ejemplo: *thezin fler* (MA VIII 16 y s.) "(cuando) la víctima (= animal sacrificial) se ofrece", donde *fler* = 'animal sacrificial' (sentido determinado por Olzscha, *Interpr.* 26 y ss.). En MA la palabra *nunthen(th)*, tan frecuente, es, pues, un "pasivo" morfológico; pero como el sentido es evidentemente transitivo (: 'ofrendar, ofrecer'), esta forma verbal con *-(i)n-* puede ser también un Verbo medio transitivo. Por ello es preferible, para Pfiffig, que se denominen estas formas como *Mediopasivo*.

Las formas del Mediopasivo se construyen de siete maneras: a) Presente = tema verbal + vocal de unión *i* + *n*, si la Forma fundamental termina en consonante: *thez-i-n*, *mut-i-n*, y tema verbal + *-n*, si la Forma fundamental termina en vocal: *husi-n*; b) Imperativo II = Forma fundamental (= Imperativo I) + vocal de unión *i* + *n* + *th(i)*: *rep-i-n-thä*; c) Indicativo explícito y Iusivo = Forma fundamental + vocal de unión *i* + *n* + *a/e*: *husi-n-a*, *rep-i-n-e*; d) Participio durativo = Forma fundamental (+ vocal de unión *i*) + *n* + *an*: *ac-n-an(-asa)*; e) Pretérito débil = Forma fundamental + vocal de unión *i* + *n* + *-c(e)*: *thez-i-n-ce* (frente al Pretérito fuerte: *cer-i-n-e*, TLE 315); f) Participio conjuntivo pretérito = Forma fundamental (+ vocal de unión *i*) + *n* + *-thas*: *ten-n-thas*; g) Nombre verbal en *-u* = Forma fundamental (+ vocal de unión) + *n* + *-u*: *te-n-u*.

Verbos derivados

Constan de dos clases de derivaciones secundarias: a) deverbales y b) denominales.

a) Derivados deverbales, los cuales están distribuidos en tres tipos, a saber: 1) Forma fundamental + Participio durativo + Partícula conjuntiva en *-(a) sa*: *tesamsa* (TLE 135) = *tes-an-(a)sa* 'als bestimmend seiender'; 2) Nombre verbal en *-u* + Participio durativo en *-an*, composición que da un nuevo tema verbal, del cual se deriva un Pretérito o "Verbum participiale": *mulu-an-(e/i)-ce*, *mulu-en-(e/i)-ce* 'Stifter-seiend-war' = 'er stiftete' 'él fundó'; 3) Forma fundamental + *-ikhu*, que produce "verba factitiva": *car-* 'erigir,

construir', *cer-ikhu* 'hacer construir, hacer erigir'; cfr.: *vel* : *matunas*, *larisa-lisa* : / *an* : *cn* . *suthi* . *cerikhunce* (TLE 51; lectura mejorada en SE 34, 1966, 232 e ilustr. XXXII) "Vel Matunas hijo de Laris. Él esta tumbo hizo construir para sí (*cerikhunce*)".

b) Derivados denominales, que se distribuyen en dos tipos, de los cuales nos interesa el segundo. En éste, con el Suf. --*nu* se construyen verbos denominales de dos maneras: 1) a partir de Participios durativos: *alp-nu* < *alpanu* 'gern tuend sein', 'estar obrando de buen grado' < *alpan* 'libens'. Participio durativo de *alp-*; 2) a partir de denominaciones de título, estado o función ("verba essiva"): *zilakh-nu* 'ser pretor' < *zilakh* 'pretor'; Pretérito *zilakh-nu-ce* 'fue pretor'; *maru-nu* 'ser Maro' < *maru* 'maro' (título de función).

Resumen del uso de -n- en el verbo etrusco (cfr. Pfiffig pp. 153 y 155)

Activo: Participio durativo: *mulvan* < *mul-* 'fundar', *turan* < *tur-* 'dar',
acn-an- < *acn-* 'adquirir' < *ac-* 'constituir'
ceren- < *car-/cer-* 'construir'.

Futuro activo 3ra. sg.: *acilune* < *ac-* 'hacer', *turune* < *tur-*,
mulune < *mul-* 'fundar'.

Medio pasivo: Indicativo 3ra. sg.: *thezin* < *thez-* 'degollar, sacrificar',
repin < *rep-* 'caer', *acnina* < *acn-* < *ac-*,
husina < (*h*)*usi-* 'crear, producir'.

Optativo 3ra. sg.: *thezine*, *repine*.

Imperativo I: *nuntheni* < *nunth-* 'ofrecer'.

Imperativo II: *repinthei*, *nunthenthei*.

Nombre verbal: *thezine* (Mod.), *repine* (Mod.), *zikhne* < *zikh-*
'inscribir', *nunthene*.

Pretérito débil: *thezince*, *zikhunce*.

Pretérito fuerte: *cerine* < * *cerinai*.

Preposición y posposición

La existencia de preposiciones genuinas en el etrusco es una cuestión muy debatida. Pallottino (*Elem.* 62, par. 115) expresa con cautela que son poco conocidas y que parecen poco usadas. En realidad, hasta el día de hoy apenas se ha hallado algo que pueda ser designado preposición con seguridad.

Es posible que *in* sea una preposición. Se la ha considerado como Prep. de Loc.: 'en' (Vetter, *Wortd.* 48; Cortsen, *Gloss.* 79; Olzcha, *Kalenderdat.* 345: "pleonástica e intraducible"). Pero esto es poco verosímil. Hay errores de lectura e interpretación de los testimonios aducidos:

1. *in thunt* (MA XI 16) está mal leído por *cn thunt* (Pfiffig, *Etr. Spr.* 162);

2. *in crapsti* es sintácticamente análogo a *nethunsl*, Gen. de *nethuns*. Vide los ejemplos en que se muestra la analogía antedicha: *hekhsth vinum trin fle-re/in crapsti un mlakh nunthen* (MA IV 14 s.) "pon vino, aspergia la imagen

cultural de Crapsti; ofrece aquí la ofrenda”; *heksth/ vinum trin flere nethunsl un mlakh nunthen* (MA IX 6 y ss.) “pon vino, aspergia la imagen cultural de Nethuns; ofrece aquí la ofrenda”: *nunthenth / zusleve zarve farthan fleres nethunsl* (MA IX 13 s.) “haz tu ofrenda con la bebida embriagadora, consagrándola al numen de Nethuns”; *zarfineth zusleves nunthen / (farthan f)leres in crapsti* (MA IV 7 s.) “prepara (algo) de bebida embriagadora, ofrécela, consagrándola al numen de Crapsti”.

Por estos textos se demuestra que *in* + N. = N. + Suf. Gen. Una importantísima conclusión, a nuestro juicio.

(En los textos precedentes se nombra a Crapsti. Se trata de una divinidad tomada con su nombre a los umbros, o de aquella de la cultura megalítica cuyo nombre figura como epíteto adjetivo en los nombres de la “trinidad grabóvica” de las *Tabulae Iguvinae*: Ia 3 *iuve krapuvi*, Ia 11 *marie krapuvi*, Is 20 s. *vufiune krapuvi*. En cuanto a **krapu-*, vid. Alessio, SE 10, 1936, 186 y ss.; en lenguas con substrato mediterráneo *graba / krapa* = ‘roca, peña’; Pfiffig, *Religio Iguvina* 37 y ss.).

Construcción de palabras

Por causa de la aparente identidad original de N. y V., muchos temas pueden ser considerados tanto verbales como nominales. El tema se obtiene por análisis de los sufijos, p. ej.: *mul-u(v)-an-(e)ce* ‘él estaba siendo fundador’ = ‘él fundó’, cuyo tema es *mul-* ‘fundar’. Sin embargo, las formas de los temas no son meras abstracciones: hay determinadas formas verbales (Ind. pres. 3ra. sg., Imperat. 2da. sg.) que son idénticas a las formas más simples de los verbos, y de igual modo la más simple del tema de los nombres corresponde al Nom. sg.

Estas formas más simples, o Formas fundamentales, pueden recibir diversas determinaciones mediante la composición con sufijos. Con éstos puede ocurrir que los temas verbales se hagan nominales y los nominales, verbales, p. ej.: *tur-u* ‘don, dador’ < *tur-* ‘dar’ y *zilakhnu* ‘ser pretor’ < *zilakh* ‘pretor’.

Mediante la *mutación de sufijos* y la *acumulación de sufijos* puede alcanzarse un gran número de construcciones nuevas. Estas construcciones nuevas, o reconstrucciones, se agrupan en cuatro clases: a) Verbos deverbales, b) Verbos denominales, c) Nombres denominales y d) Nombres deverbales. De la clase a) ya hemos considerado el tipo Forma fundamental + Participio durativo presente *-an*: *mul-u-an-(i)ce*; de la b), el tipo Nombre + *-nu* (“verba essiva”). En la clase c) se incluyen todos aquellos Nombres denominales contruidos con los siguientes Suf.: *-ce*, *-za*, *-tha*, *-icu*, *-iu*, *-thur*, *-la*, *-le*, *-c/ khvil*, *c/kh*, *-ate*, *-ane*, *-tra* (*-thra*), *-cla*, de los cuales nos interesa en particular *-ane*. Con el Suf. *-ane* se construyen “ethnica”, en particular sobre la base de topónimos etruscos: *veiane* < * *veia* ‘Veii’, *capevane* < * *capeva* ‘Capua’ *hep(a)ni* < * *hepa* ‘Heba’. Este Suf. procede del *-na* de los Adj. II.

De acuerdo con Battisti (*Sostrati e parastrati nell Italia preistorica*. Florencia, 1959, 374), *-ane* es préstamo del itálico y ha reemplazado en parte construcciones etruscas genuinas con *-t-* o *-kh-* (cfr. también Rix, *BzN*. 13, 1962, 293). Pfiffig prefiere creer que *-ane* procede de *-a]* *-ne* < *-a]* *-na*.

En la clase d) se incluyen los nombres deverbales. Se construyen con los siguientes Suf.: *-ic/khu* (N. agentis: *cerikhu* 'constructor' < *cer-* 'construir'; cfr. *parnikh* (denominación de función), *khisulic* (título de función o de funcionario), *purikh* (nombre de función?), *alcu* (< *alicu*, 'dador'), *-ath* (Suf. que forma la mayor parte de los N. agentis del etrusco), *-u*, *-na* (*-ne*, *-ni*), *-(u)a*, *-c/khva*, *-ca/-ta*. El Suf. *-na*, como se vio, construye además Adj. II a partir de N. sustantivos.

Construcción de Nombres

Nos interesan especialmente tres clases de N. personales: 1) N. de familia, 2) Cognomina y 3) Ethnica.

1) N. de familia (Schulze, *LEN* 262 y s., 390, 397; Rosenberg, *Gl.* 4, 1913, 51 y ss.): la mayor parte de estos N. etruscos son Adj. derivados de Praenomina, Toponima o Appellativa; tales Adj. se flexionan como N. Existen los siguientes tipos de derivaciones: en *-na/-ni*, *-a*, *-e*, *-i*, *-u*, *-i(s)*, Suf. híbridos de *-na* y ciertos casos especiales relacionados con N. de dioses y apelativos. Los N. con Suf. *-na/-ni* aparecen del modo siguiente: Nom. masc. *matulna*, *maslni*, *latiní*; Gen. *matulnas*, *maslnis*, *latinis*; Nom. fem. *matulnai* (> *matulnei*), *maslnei*, *latiní* o *latinia*; Gen. *matulnal*, *masnal*, *latinial* o *latinias*. Los casos híbridos de *-na/-ni* consisten en construcciones adjetivas itálicas primarias en *-sio(s)* (> *-sie* etr.) de N. propios: **arc(u)me-sie-* > *ar(u)msna*, *calesie-* > *calisna*, *cure-sie-* > *cursni*, **velave-sie-* > *velavesna*, *vel(a/i/u)-sie-* > *vela/i/usna*, **fala-sie* > *halas(as)na*, **lemau-sie-* > *lemausna*, *papa-sie* > *papsina*, *pete-sie-* > *petsna*. Estos N. de familia o Gent. de construcción itálica fueron etrusquizados mediante el agregado híbrido del Suf. *-na* de los Gent. etruscos, con posterior caída de *-ie-* por síncope. Excepción de esta síncope es *aniena* (TLE 309): *ane* + *-ie-* (< itál. *-io* (s)) + *-na*.

2) Consideramos un caso especial de Cognomina de Chiusi. Los Gent. terminados en vocal hacen su fem. con *-i* (: *petru-*, *petruí*), pero los Cognomina fem. toman la terminación *-ania*, *-enia*, *-unia*: masc. *cumeru*, fem. *cumerunia* (Gent. *-ni*), *trepu trepunia*, *pumpu pumpunia*, *cicu cicunia*, *vilia villania*, *lusce luscenia*, *svea svenia*.

3) En cuanto a los Ethnica debe decirse que entre los Gent. construidos con las terminaciones italo-etruscas *-ane/-ine*, *-ate/ite* y la etrusca *-na/-ni* se ocultan diversos Topónimos etruscos e itálicos antiguos referentes en parte a lugares desaparecidos o desconocidos hoy: Gent. *camarine* < *Camernus* < *Camera* o *Camernum*, Gent. *capevane* < **Capevanus* < osco *Kapva*, *Capua*, Gent. **curane* < *Coranus* < *Cora*, Gent. *la(u)cane* < *Lucanus* < *Luca* (¿*Lucus*?), Gent. *patislane* < **Paticulanus* < **Paticulum*, Gent. *ucrislane* < *Ocriculanus* < *Ocriculum*, Gent. *ve(i)ane* < *Veianus* < *Veii*.

Conclusiones

La primera conclusión es redundante, desde que consiste en afirmar el hecho absolutamente evidente de que hay en etrusco un elemento morfológico *-n-* vigente y profuso. Luego, es necesario decir que resulta difícil reducir esta profusión morfológica a una única función primaria característica, es decir, a una sola clase morfemática teórica original, y no es ésa nuestra pretensión.

Aparece de la siguiente manera: 1) en los Nombres, como marca del Ac. def. (*-ni*, *-n* y por asimilación a *-r* precedente, *-ri* o *-eri*), del Gen. (*-n* y *-in*, *-an*, *-un* en el llamado "Gen. arcaico", distinto del nuevo y normal terminado en *-l* y *-s*; y *in* libre prepositivo con N. indecl. para dar Gen. puro y Art. det. más Gen.) y del Abl. (*-n* en los dos únicos ejemplos reconocibles). Quiere decir esto que su función está ligada de algún modo a un *Casus obliquus*. Si bien suele ser separado de éste el Ac., al menos en lo que respecta al dominio de las lenguas antiguas, creemos por nuestra parte que la distinción de dos clases de Ac., indef. (idéntico formalmente al Nom.) y def. (diferente, como se ve, del indef. y del Nom.), da testimonio en favor de la pertenencia del def. al genérico *Casus obliquus*. Si nos atuviéramos exclusivamente al plano formal, la presencia de *-n* en el Ac. def. lo haría más próximo del Gen., que de un Ac. propiamente dicho. Luego, la distribución de todas las formas con *-n* en un genérico *Casus obliquus* del esquema morfológico nominal etrusco tendría cierta semejanza con la constitución en ide. de un supuesto *Casus obliquus* en *-n* directamente emergente de un estado heteroclítico e inmediatamente anterior a otro flexional desarrollado. Con esto no atribuimos relación de parentesco alguna. Sólo advertimos la posible correspondencia (tipológica) de dos procesos distintos.

2) En los Adjetivos aparece como Suf. (*-na*) muy productivo para dar, compuesto con una base o forma fundamental, numerosos derivados que expresan la función de *pertenencia*. Se trata de los denominados Adj. II. Una parte de estos Adj. II contribuyen además a la flexión nominal dando Loc. y Mod., cuando se los sufixa con determinados morfemas (*-th(i)*/*-t(i)*) para el Loc. y *-e* para el Mod.). De igual modo, con Suf. que incluyen el elemento *-n-* característico (a saber: *-na*, *-ne*, *-ni*) se forman los N. familiares, gentilicios, propios y toponímicos. En cuanto al hecho tipológico, debe decirse que también existe en ide. un Suf. con *-n* extraordinariamente productivo que ha dado multitud de formas que, con función de secundarias o de pertenencia, fueron integradas por la lengua en diversos paradigmas nominales y verbales, sobre la base de su sentido primordial de Adj.

3) En los Pronombres aparece como desinencia característica del Nom. y Ac. def. de 1ra. p. (*-ni*, *-ne*) y como Pron. de 3ra. p. (*an*, *in*), libre y compuesto de diversas maneras. Una de estas formas (*in*) ha suscitado generalizada controversia entre los especialistas en cuanto al exacto sentido de su función y al correcto encuadramiento en el marco de la morfología etrusca. En efecto, se la ha propuesto como Pron. personal demostrativo, relativo, Preposición, Posposición y Artículo.

4) Aparece en los Numerales (Suf. *-na*) formando Ord. de acuerdo con el procedimiento general de los Adj. II a partir del Gen. del Num. card. Este procedimiento es conocido también en ide.

5) En el Verbo aparece formando terminaciones características del Participio durativo presente activo (*-an, -en*) y del Futuro activo (*-n-*), así como en el Ind., Optativo, Imperat. I y II, Pretérito débil y fuerte y N. verbal mediopasivos (*-n-*). También en este caso el ide. procede de un modo semejante al *etr.*, puesto que incluye en sus paradigmnas verbales gran cantidad de formas con *-n*, no sólo en los Participios, N. y Adj. verbales, sino hasta en las desinencias personales.

6) Puede verse que este elemento (como *in*) antepuesto a un N. indeclinable funciona como Preposición de Gen.

7) Aparece en muchas derivaciones: Verbos deverbales (*-an*), Verbos denominales (*-n-*), Nombres denominales (*-ane < -na*) y Nombres deverbales (*-na, -ne, -ni*).

8) Aparece, en fin, en N. propios formados según el modo de los Adj., es decir, a partir de un N. compuesto con Suf. (*-na, -ni, -n*).

9) Una consideración especial merece el llamado Gen. "arcaico" formado por Suf. *-in* o *in*. Preposición con N. indeclinable o extranjero. Más todavía si se piensa que la clasificación de *in* libre en dos categorías distintas, Preposición y Pronombre, es motivo de controversia.

Podemos analizar en el elemento *in* tres componentes: forma, posición y función. Obtenemos que: 1) la forma es única: *in*; 2) la posición relativa de la única forma *in* es doble: libre y trabada, es decir, antepuesta y pospuesta al N. y Suf. del N.; 3) la clase funcional es triple: Suf. flexional, Preposición-Posposición, Pronombre (pero esta clasificación puede ser más numerosa, si se consideran grados intermedios u otras clases como el Artículo). Teniendo en cuenta estos tres componentes, nos preguntamos si *in*, con respecto a 3), es una forma única resultante de coincidencia homonímica, o si por el contrario la forma única *in* no es ese lugar de coincidencia homonímica, sino reflejo unitario de un estado profundo (sincrónicamente considerado) o antiguo (sincrónica y diacrónicamente considerado), estado que en 2) y 3) se manifiesta según distintos grados de gramaticalización, desde la mínima o nula de la función pronominal hasta la máxima de la sufijal de valor estereotipado flexional. Nos preguntamos, además, si no estaremos en presencia de una "fluctuación" entre la función sufijal, que tiende a la plena gramaticalización de la desidencia, y la pronominal propiamente dicha, acaso manifiesta en la anteposición al N. indeclinable, y, por otra parte, si no corresponderá esta fluctuación a la que ocurre, por ejemplo, con el elemento *en* de la morfología ibérica, que aparece como Pron. neto en unos casos (Suf. del N. de lo poseído) y Suf. flexional en otros (Suf. del N. del poseedor). Es posible que la epigrafía pueda aportar datos decisivos para la solución de esta cuestión, si, como creemos, también la segmentación de *in* se muestra fluctuante en las inscripciones y si, en fin, el problema es real y lo hemos planteado correctamente.

Ejemplificada esta teoría con la frase *flere in crapsti* de MA (IV 14 y s.; IV 7 y s.), tenemos el siguiente esquema:

N. indeclinable

1º *flere in crapsti*: "Imagen de Crapsti": *in* = Prep. (cfr. egipcio).

(2º *flere* in *crapsti*: "imagen de él, Crapsti": *in* = Pron. [cfr. bereber]).

3º *flere* in (*flere/in*) *crapsti*: "imagen—de (él) Crapsti": N. poseído + *in* (—*in*): *in* = Suf. cuasi desinencial < Pron. (cfr. ibérico o ibero-vasco).

N. declinable

4º N. poseedor + —*in*: Suf. desinencial pleno - Desinencia de Gen. (cfr. ibero-vasco; ide.).

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- C. BATTISTI, *Sostrati e parastrati nell' Italia preistorica*. Florencia, 1959.
- S. BUGGE, *Das Verhältnis der Etrusker zu den Indogermanen und der vorgriechischen Bevölkerung Kleinasiens und Griechenlands*. (cfr. autores y bibliografía fundamental, etc.).
- BzN = *Beiträge zur Namenforschung*. Heidelberg.
- CAP = Teja de Capua. (Inscripción que contiene un ritual funerario).
- CIE = *Corpus Inscriptionum Etruscarum*. Lipsiae, 1893 ss.
- CIP = Cipo de Perugia. (Inscripción referente a contrato y límites de propiedades.)
- S. P. CORTSEN, *Gloss.* = *Glossar*, en M. Runes, *Der etruskische Text der Agramer Mumienbinde*. Göttingen, 1935.
- — , *Sprachk.* = *Zur etruskischen Sprachkunde*, en *Symbolae Phil. Danielsson*, 1932, pp. 43-61.
- — , *Symb. Danielsson* = *ut supra*.
- W. DEECKE, *Etr. Fo.* = *Etruskische Forschungen I-IV*. 1875-1880.
- W. DEECKE-G. PAULI, *Etr. Fo. u. St.* = *Etruskische Forschungen und Studien I-VI*. 1881-1884.
- Gl. = *Glotta. Zeitschrift für griech. u. lat. Sprache*. Göttingen, 1909 ss.
- E. GOLDMANN, *Beitr. I/II* = *Beiträge zur Lehre vom indogermanischen Charakter der etruskischen Sprache*. Heidelberg, 1929-30.
- F. LEIFER, *Studien zum antiken Amterwesen I: Das römische Führeramtsamt*. Klio Beih. 23. Leipzig, 1931.
- MA = Momia de Agram (*Liber Linteus*). (Momia egipcia conservada en Zagreb cuyas vendas contienen fragmentos de un libro ritual etrusco.)
- Eds.: M. Runes, *Der etruskische Text der Agramer Mumienbinde. Mit einem Glossar von S. P. Cortsen*. Ob. cit.; M. Pallottino, *TLE* 1; E. Vetter, *Zur Lesung der Agramer Mumienbinden*; A. J. Pfiffig, *Studien zu den Agramer Mumienbinden*.
- NR = M. Buffa, *Nuova raccolta di iscrizioni etrusche*. Florencia, 1935.

- K. OLZSCHA, *Interpr.* = *Interpretation der Agramer Mumienbinde*. Klio Beth. 40. Leipzig, 1939.
- — , *Kalenderdat.* = *Die Kalenderdaten der Agramer Mumienbinden, Aegyptus* 39, 1959, 340 ss.
- M. PALLOTTINO, *Elem.* = *Elementi di lingua etrusca*. Florencia, 1936.
- C. PAULI, *Etr. St.* = *Etruskische Studien I-III*. 1879-80.
- A. J. PFIFFIG, *Etr. Spr.* = *Die etruskische Sprache*. Graz, 1969.
- — , *Rel. Iguvina* = *Religio Iguvina. Philologische und religionsgeschichtliche Studien zu den Bronzetafeln von Gubbio*. Denkschr. Osterr. Ak. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. 84, 1964.
- — , *Studien* = *Studien zu den Agramer Mumienbinden*. Denkschr. Osterr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. 81, 1963.
- — , *Unters. z. CIP* = *Untersuchungen zum Cippus Perusinus (CIP)*, SE 29, 1961, 111-54.
- RIGI = *Rivista indo-greco-italica*. Napoli, 1917 ss.
- W. SCHULZE, *LEN* = *Zur Geschichte der lateinischen Eigennamen*. Berlin, 1904.
- SE = *Studi etruschi*. Florencia, 1927 ss.
- F. S. SLOTTY, *Beitr. I* = *Beiträge zur Etruskologie I: Silbepunktierung und Silbenbildung im Altetruskischen*. Heidelberg, 1952.
- TLE = M. Pallottino, *Testimonia Linguae Etruscae*. Florencia, 1954.
- A. TORP, *Beitr. I/II* = *Etruskische Beiträge I/II*. 1902-3.
- — , *EN* = *Etruscan Notes*. 1907.
- A. TROMBETTI, *LE* = *La lingua etrusca*. Florencia, 1928.
- E. VETTER, *World. I* = *Etruskischen Wortdeutungen I: Die Agramer Mumienbinde*. Viena, 1937.

SIGLAS Y ABREVIATURAS GRAMATICALES

Abl. = Ablativo
 Ac. = Acusativo
 Adj. = Adjetivo
 Adl. = Adlativo
 Adv. = Adverbio
 Ap. = Apelativo -s
 Art. = Articulo
 Dat. = Dativo
 def. = definido
 det. = determinante
 ej. ejs. = ejemplo -s
 etr. = etrusco
 Gen. = Genitivo
 Gent. = Gentilicio
 gr. = griego
 ide. = indoeuropeo
 i. e. = *id est*
 Imperat. = Imperativo
 Ind. Indic. = Indicativo
 indecl. = indeclinable
 indef. = indefinido

Loc. = Locativo
 Mod. = Modal
 N. = Nombre
 Nom. = Nominativo
 NP = Nombre propio
 Num. = Numeral
 O. = Objeto
 OD. = Objeto directo
 Ord. = Ordinal
 osc. = osco
 p. = persona
 par. = párrafo
 pers. = persona
 pl. = plural
 Pron. = Pronombre
 sg. = singular
 Suf. = Sufijo
 sust. = sustantivo
 umbr. = umbro
 V. = Verbo

PROYECCIÓN DE *LAS BACANTES* DE EURÍPIDES EN LA MUERTE EN VENEZIA, DE THOMAS MANN *

El procedimiento a seguir para la exposición del tema consiste, en primer lugar, en una presentación del análisis de *Las Bacantes*, de Eurípides, que encierra una posición crítica frente a la obra, y luego, a partir de los elementos fundamentales enunciados, se procederá al planteo de *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, aportando una visión de la novela en su correspondencia con la obra de Eurípides.

El doble aporte del rastreo filológico-literario robustece el objetivo propuesto, al punto que se produce una comprensión primera de las obras tratadas, desde sus respectivas autorías y circunstancias temporales, en una interrelación ineludible dentro del amplio ámbito de la literatura.

La ubicación de *Las Bacantes* en la producción literaria de Eurípides tiene un significado decisivo para la interpretación de la obra, ya que las principales corrientes de la crítica, en las que se inscriben los estudiosos más conocidos, parten de la afirmación enfática o de la indiferencia ante el hecho histórico de que *Las Bacantes* sea la última de las tragedias conservadas de Eurípides, escrita en el exilio y representada en Atenas después de su muerte. Por consiguiente, estas posiciones críticas están encuadradas dentro de lo que podría denominarse una postura "racionalista", por una parte, y, una interpretación de profunda piedad, que recibiría el rótulo de "mística" por otra.¹

Antes que considerar apriorísticamente estas teorías, proponemos una revisión de la estructura compositiva de la obra, en primer lugar, y si es posible luego, un análisis de las incógnitas que nos plantea acerca de lo protagónico, siguiendo el itinerario de los principales personajes.

Estamos seguros de que es a la luz de la obra misma y de las palabras de sus personajes, que podremos decidir una interpretación seria de ella.

Comenzamos entonces el examen de la tragedia por el prólogo. Lo pronuncia Dionisos, que no constituye, a la manera habitual euripídea, sólo un *theologhídon* que luego desaparece, sino que continúa su accionar en el transcurso de la pieza.

* Este trabajo fue presentado en las Primeras Jornadas Regionales de Literatura Alemana, llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, en noviembre de 1980.

¹ Cfr. A. W. VERRALL, *The Bacchantes of Euripides*, Cambridge: at the University Press, 1910, como uno de los exponentes de la crítica denominada "racionalista" y a JEANNE ROUX, *Euripide-Les Bacchantes*, Paris, Societé d'édition "Les belles lettres", 1972, como uno de los ejemplos que podemos mencionar de crítica "mística".

Este prólogo, mediante el recurso de la precisión verbal, al servicio de la perspectiva del dios, plantea una gradación que se expresa en el orden de: "llego..." (v. 1) "veo..." (v. 6) "y alabo a Cadmo..." (v. 10)² y que tiene como corolario la mención de los atributos de la divinidad, para pasar a continuación, mediante un procedimiento de amplificación de las acciones enunciadas, a un itinerario pormenorizado de los lugares geográficos en los que ya se ha instaurado su culto. Estos son: entre los lidios, los frigios, persas, bactrianos, medos, Arabia y toda el Asia, lo que significa una aseveración de su procedencia oriental, que se concreta e inmediateza temporal y espacialmente, en esta primera ciudad griega: Tebas, que no le es absolutamente ajena, pues aquí, además de aquellos que acudieron a su llamado, se encuentra su familia, que lo ha desconocido como hijo de Zeus y, por lo tanto, será duramente castigada en las hermanas de su madre, las hijas de Cadmo, y en Penteo, el heredero, actual rey de Tebas, que tampoco reconoce su divinidad.

En el prólogo se presenta ya Dionisos en la duplicidad de dios griego, pero en estos momentos extranjero por su advenimiento a Tebas desde Oriente. Se expresan ya también los motivos de esta llegada y se anuncia el castigo que recibirán los impíos. Hay un detalle muy importante, y es que Dionisos advierte que para lograr su objetivo, ha trocado su naturaleza divina en naturaleza humana y esta observación resultará importantísima para seguir su trayectoria zigzagueante en toda la tragedia.

Se cierra el prólogo con una referencia al coro de bacantes que acompaña al dios, bacantes extranjeras, nítidamente diferenciadas en sus lineamientos trágicos, de las seguidoras locales del dios. Esto lo notamos expresamente, porque ya en este momento se define a este coro de mujeres que acompaña a Dionisos y que no sólo da su nombre a la obra, sino que significa la esencia de "lo dionisiaco" frente a las manifestaciones de sentimiento religioso que se proponen ante los diferentes personajes que se van plegando a la divinidad.

Si bien este prólogo es de anticipación, y sus motivos serán retomados y ampliados en sucesivos "prólogos", al uso euripídeo, creemos que en este caso, el hecho de que Dionisos dé una ubicación temporo-espacial de su culto a partir de sí mismo, y anuncie intenciones tan significativas como su cambio de naturaleza para lograr los propósitos que lo han traído a Tebas, lo vuelve un caso particular dentro de lo que pueden ser las generalidades de los prólogos de Eurípides, que suelen resultar sumamente peligrosas pues se puede correr el riesgo de incluir esta obra en esa generalidad, lo cual nos llevaría al error interpretativo. Este prólogo debe ser examinado por su contenido particular y por la íntima conexión con el *parodos* que, a cargo del coro en su primera aparición, entona un himno dionisiaco que, como bien señala Dodds en sus notas,³ reúne todos los elementos distintivos de un himno de culto, a saber:

² La edición utilizada y a la cual corresponde la indicación de numeración de versos y las citas del texto griego, corresponde a Eurípides, *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford at the Clarendon Press, 1960. La referencia a los pasajes corresponde a la interpretación de la profesora Ana María González de Tobia, a partir del texto original.

³ Ob. cit., p. 71.

el dogma, el mito y el rito del credo dionisiaco, correspondiendo así a la caracterización de la más antigua práctica dramática.⁴

Estas dos instancias, prólogo y *parodos*, lejos de hacernos pensar en una yuxtaposición de ingredientes básicos de la tragedia griega, que según las teorías evolucionistas llegaría a ser exasperante en Eurípides, sería una imbricación tal de elementos, que nos ofrece desde Dionisos, desde el dios, una doble perspectiva de lo divino, presentando su doble naturaleza divina y humana, y su proyección cultural en "lo dionisiaco" que sanciona con su presencia este coro, al representar por sí mismo una manifestación y desdoblamiento de la divinidad, en la más alta expresión, podríamos decir paradigmática, del sentimiento religioso.

En el primer episodio, Tiresias y Cadmo, representan el primer *thátuma* de la pieza, es decir, "el rejuvenecimiento". Son dos ancianos en los que la presencia de la divinidad ha obrado milagrosamente, haciéndolos sentir jóvenes. Es una manifestación de "lo dionisiaco" en estos dos personajes, que inevitablemente, y por proximidad, no podemos dejar de ver como una gradación más del sentimiento religioso, si tomamos al coro como paradigma.

Tiresias tiene reservada además otra función, que es la de sostener un verdadero *agón lógōn* frente a Penteo.

Penteo irrumpe en escena, ignorando la presencia de los dos ancianos y pronuncia una *rhesis*, que necesariamente interpretamos como un replanteo de los motivos del prólogo, para dar oportunidad a un nuevo "prólogo", procedimiento éste, familiar a la técnica dramática del autor, que reelabora motivos expuestos con anterioridad.

Se determinan en este momento de la obra ciertas ideas fundamentales, porque a partir de un manejo fluido del lenguaje, que se vuelve filosófico en determinadas circunstancias, se logra el doble juego de la oposición *manía sofía*.

Penteo, en su *rhesis* se autoproclama poseedor de la *sofía*: "inteligencia, sabiduría" y ajeno e impermeable a todo tipo de *manía*. Tiresias retoma estos elementos y los revierte, demostrando que Penteo es el que delira, y esto le impide alcanzar una verdadera *sofía*.

Es un episodio dialéctico, de plan de acción más que de acción propiamente dicha, a partir del cual conocemos el pensamiento y el plan de Penteo como antagonista de Dionisos, este Penteo que por momentos se torna sofócleo, por su ceguera ante el *thátuma* del rejuvenecimiento y a la exposición viva de la que significa piedad, que llega al punto máximo cuando se retoma el mito del doble nacimiento del dios y la omofagia, sin que estos argumentos logren conmover el pensamiento de Penteo.

⁴ Cfr. WALTHER KRANZ *Stasimon, Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1933, p. 127 y ss.

El núcleo se cierra con un *stúsimon* que es en realidad un *addendum* del *párodos*, una ratificación de lo incommoviblemente "dionisiaco" frente a la posición de Penteo, que está inscripto en una órbita de impiedad, por sus características, que algunos han dado en llamar "apolíneas". El coro revitaliza el interrogante que surge de la oposición de lo episódico, pero dándole cierto matiz diferente. Aquí, a la *sofía* se le opone el sentimiento intuitivo, dicotomía sólo aparente, artificiosa, si tenemos en cuenta que es el mismo coro el que la resuelve en su participación de dos versos en el ámbito episódico cuando dice:

¡Oh anciano, no deshonras a Febo con tus palabras
si, prudente, honras a Bromio, un gran dios! (vv. 328-29)

En este momento de la tragedia tenemos tendido ya el enigma de la elección del hilo protagónico. Nos movemos en dos direcciones que van a enfrentarse. En una, está Dionisos con su plan del prólogo; en otra está Penteo, incommovible aun ante Cadmo y Tiresias. Junto a ellos y envolviéndolo todo, el coro de las bacantes, que trae al cierre del primer episodio la presencia del dios en sus seguidores fieles, ratificando un sentimiento religioso que es la constante en toda la obra.

En el segundo episodio, muy breve, se destaca notablemente la escena del primer encuentro entre Dionisos y Penteo. Una escena difícil de comprender, porque es preciso hilar sutilmente al prólogo para recordar las palabras del dios que anticipó se manifestaría bajo una naturaleza humana y así podremos entender esta ficción entre Dionisos y Penteo ante cuyos ojos aquél es tan sólo un extranjero, seguidor del dios, y que para el espectador del siglo v a.C., como para el lector de hoy, es la convocatoria de Eurípides al esfuerzo inteligente de ver y oír al propio Dionisos en esa acción dentro de la acción.

Este encuentro está dramáticamente enriquecido por la técnica de la "esticomítia" que le imprime un ritmo intenso al juego de la tragedia y en este caso, a la supremacía de la divinidad, que se manifiesta sin resquicios ante un ser humano, el rey de Tebas, que en su incapacidad de intuición religiosa, va sellando su itinerario trágico.

Un momento culminante del encuentro que indica hasta qué punto la impiedad lleva al desconocimiento no sólo de la divinidad, sino de la exacta dimensión del ser humano, serían las palabras de Dionisos cuando dice:

No sabes por qué vives, ni lo que haces, ni quién eres (v.506)

Soy Penteo, hijo de Agave y de mi padre Equión (v.507)

Es la lección del dios que ante quien no admite el *enthusiasmós*, refracta esa falta de incorporación a lo divino, en el plano del desconocimiento de lo intrínsecamente humano.

El coro del segundo *stásimon*, comparable según la crítica a un salmo, por su tono,⁵ de ninguna manera puede ser tomado como un *embólíma*, que denunciaría la decadencia del coro griego hasta su extinción, sino que en este caso adquiere perfiles de *súnagonisté* en un coro que afecta a la acción porque bajo la forma de un himno de invocación produce la epifanía del dios, que abre el tercer episodio.

En esta participación, el coro ratifica una vez más su ligazón a la divinidad. Es el coro asimilado al dios, en tal grado, que a su convocatoria, el dios se manifiesta, produciendo los *tháumata* del palacio, que serían en realidad, un nuevo intento de conmover la impiedad de Penteo.

A estos hechos, la crítica racionalista, no les asigna ninguna importancia, hasta el punto de decir, como lo hace Norwood, que "allí no ha pasado nada".⁶

Ignorar la escena de los milagros del palacio, reduciendo su discusión a una cuestión técnica, sería minimizar una de las escenas más importantes de la obra, que por el camino que hemos recorrido, significa el último plano de este "increscendo" de la manifestación divina, que encamina a escenas de profundo *pathos*, contenidas en este episodio tercero, que no por casualidad compositiva comienza con la epifanía del dios en un *kommós*, sigue con los milagros, la escena del mensajero, y termina con la tentación y caída de Penteo.

Aquí se dan cita varias formas métricas interesantes, porque se pasa del metro lírico, al tetrámetro trocaico, como si costara restablecer el equilibrio del trímetro yámbico,⁷ al que se llega en el encuentro de Dionisos-extranjero con Penteo, el segundo en la obra, en el cual, luego de un breve diálogo, pasan a ser ambos, oyentes del discurso del mensajero, que aporta una novedad desde el punto de vista formal y de progresión de la tragedia.

Creemos que el discurso que dice el mensajero tiene la función de crear una "ilusión de acción", mediante la narración de hechos que han ocurrido fuera de la escena, pero que lejos de diluir la acción principal, la refuerzan y le dan mayores posibilidades de continuidad.

Siempre costó incluir los discursos del mensajero en la composición de las tragedias de Eurípides, pero creemos, sin embargo, que la narrativa en este caso, debe ser entendida como refuerzo de la verdadera acción que la enriquece. Proponemos entonces incorporar el discurso del mensajero como un elemento épico al servicio de la acción dramática, con núcleos de acción dentro de sí mismo, que prefigurarían ya el parentesco trazado *a posteriori*

⁵ E. R. DODDS, ob. cit., p. 142.

⁶ G. NORWOOD, *Essays on Euripidean Drama*, London, Cambridge University Press, 1954, pp. 52-73.

⁷ Cfr. BRUNO SNELL, *Griechische Metrik*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1962, pp. 11-16.

entre la tragedia griega y la novela corta, desde el punto de vista de núcleos de acción y movimientos refractados en dos ópticas: episódica y coral.⁸

En el progreso dramático de *Las Bacantes*, este discurso del mensajero tiene la posibilidad de poner toda la imaginería de Eurípides al servicio de la descripción, abasteciendo en imagen y movilidad el cuadro de terror que se expone en el accionar de las ménades.

Aquí aparecen las que podríamos denominar "falsas bacantes", ya que asistimos a un ritual exuberante, a cargo de Agave, madre de Penteo y de todas las mujeres tebanas que la acompañan, presas del *enthousiasmós* dando testimonio de la divinidad de una manera muy diferente de como lo ha hecho y lo seguirá haciendo el coro de bacantes verdaderas, a las que nunca hemos visto sino ofreciendo la imagen exacta de la divinidad.

Esto marcaría una nueva gradación de "lo dionisiaco", en el discurso del mensajero, cuya ilusión de acción tiene a Agave y sus acompañantes como protagonistas. Significa un hito en la obra, que se ha de retomar más adelante, como significante de una manifestación espantosa del delirio dionisiaco en todo lo que presenta de desbordante.

La misión de este discurso en la economía de la tragedia es ofrecer a Penteo un procedimiento cinemascópico, una advertencia de lo que significa el *enthousiasmós*, de ese dios, que puede ser el más terrible para los que no se dejan penetrar por él, pero a su vez puede ser el más benévolo para el que lo asimila.

Penteco tampoco comprende esta vez. No llega a percibir que esas imágenes que desfilaron ante él, son la anticipación de lo que le va a suceder, cuando, cambiando las circunstancias, sea él mismo la víctima de las ménades en lugar de los animales del ritual.

Ante esta rotunda manifestación de impiedad, la divinidad decreta la caída de Penteco. Lo que pudo haber sido persuasión, se convierte en tentación, y se concreta cuando Penteco acepta disfrazarse de mujer para ir a observar personalmente lo que le ha contado el mensajero.

Vale la pena mencionar los elementos del disfraz, que transformarán a Penteco en una "falsa bacante". Ellos son: el detalle del cabello largo, el manto, el gorro asiático, el tirso y la piel de cervatillo. Son los signos de las "verdaderas bacantes", pero en esta escena, atribuidos a Penteco, provocan más que

⁸ Tal parentesco ha sido señalado por TH. STORM, en el prefacio a sus *Obras Completas*. Citado por FEDERICA DE RITTER en *Doce novelas alemanas. Teoría e interpretación*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 26: "La novelle actual es hermana del drama y la forma más severa de la literatura prosaica. Igual al drama trata de problemas más profundos de la vida humana, igual a éste exige para su cabalidad un conflicto central, partiendo del cual el todo se organiza, y por consiguiente exige la forma más cerrada y la eliminación de todo lo que no es esencial. No sólo soporta, sino que pide también las exigencias más altas del arte". Cfr. también BENNO VON WIESE, *Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*, Band I, Düsseldorf, Bagel, 1956, pp. 27-29.

risa, espanto, porque nos anticipa lo que el mismo Dionisos anuncia en el cierre del episodio:

Mujeres, este hombre ha caído en la red, (v.848)

.....
al fin conocerá a Dionisos, hijo de Zeus (v.859-60)

Tenemos la dimensión exacta de otra gradación de "lo dionisiaco". Penteo será una "falsa bacante" como castigo del dios.

Es preciso destacar esta escena que cierra el tercer episodio como escena medial en la obra. Es el centro a partir del cual la acción se ha desarrollado y se desarrollará en círculos concéntricos.

La caída de Penteo representa la gran victoria de "lo dionisiaco", el castigo al impío, por eso el coro irrumpe en el tercer *stásimon* en un verdadero canto de fe, que se proyecta de lo particular a lo general, universalizando la situación y repitiendo a manera de estribillo:

¿Qué es lo sabio, o qué es más bello
entre los mortales que honrar a los dioses? (v.897-98)

En el cuarto episodio se da el último encuentro en escena de Dionisos-extranjero y Penteo y asistimos a un diálogo que es una mezcla en dosis iguales de lo cómico y de lo trágico, produciendo como resultado el efecto de terror en el espectador o el lector.

Penteo, vestido de mujer, con los atributos de bacante, sufre una alteración, cree ver dos soles, dos Tebas y a su interlocutor, el extranjero-Dionisos, convertido en un toro que lo guiará a donde quiere ir. Al mismo tiempo cree parecerse a Agave, su madre, en una trasposición del personaje de Penteo desde el momento en que está en manos del dios. Cabe entonces preguntarnos si no es esta caída también un tipo de *enthusiasmós*.

En este diálogo de dos seres que ya no pueden comunicarse en el plano en que deberían haberlo hecho, porque están girando cada uno en su órbita, se logra la ironía trágica de la gran comunicación como prolegómeno del tremendo final de Penteo, que sale definitivamente del escenario.

De este modo, el cuarto *stásimon* sella la anticipación de la caída de Penteo, con un canto a la justicia divina. Se ha puesto en marcha ya la última parte del plan divino.

El tiempo escénico del coro abarca el tiempo trágico de lo que ocurriera fuera del escenario. Esas acciones serán expuestas en la escena del segundo mensajero, que ocupa todo el episodio y reúne las mismas características técnicas que la escena del mensajero anterior, y evidencia además una estricta correspondencia de lugar y situación con ella.

Con los mismos procedimientos, se crea una nueva "ilusión de acción", en la cual Agave resalta con caracteres protagónicos.

A partir de un estado casi bucólico, las "falsas bacantes" se convierten. Por orden de Dionisos, entran en éxtasis y cuando descubren a Penteo espíandolas, se produce una escena desgarradora que ocupa la parte central del relato del mensajero. Es el momento en que Agave como una sacerdotisa, oficia el gran sacrificio en honor del dios. Penteo, su hijo, ofrecido como víctima, sería paradójicamente, la gran ofrenda a ese dios que tantas veces rehusó reconocer, y su madre lo despedaza reeditando el ritual expuesto por las bacantes en el *párodos*. El coro de las "verdaderas bacantes" que proclamaban el dogma, mito y rito de "lo dionisiaco", de una forma modelar, paradigmática, encuentra su correlato, tan tremendo como falso —de allí su tragicidad—, en este ritual oficiado por Agave, una "falsa bacante", como expresión también de "lo dionisiaco".

Desde este momento se podría plantear si *Las Bacantes* es una tragedia de díptico y aquí comienza la tragedia de Agave, como sucedáneo de lo que hasta ahora fuera la tragedia de Penteo.

Es una posibilidad, pero evidentemente hay algo más. El énfasis, creemos, no está puesto en Penteo o Agave, aunque ellos sean notables instrumentos.

El quinto *stásimon* es muy breve, es el *clímax* de triunfo que cierra el itinerario del coro como personaje.

Si partimos de la premisa de entender al coro como la manifestación del sentimiento religioso, en el transcurso de toda la obra, siempre consustanciado con la divinidad, es esta última actuación del coro, el canto del triunfo de una divinidad a través de lo que le es inherente, es decir, de "lo dionisiaco", que es lo que ha prevalecido.

En el éxodo, en una magnífica primera escena en forma de *kommós*, Agave retoma los elementos del discurso del mensajero del episodio anterior y cuenta los sacrificios que ha realizado presa todavía del delirio. Trae el tirso y clavada en él la cabeza de su hijo al que confunde con un novillo.

El regreso de Cadmo con el cuerpo de la víctima, recompone en escena el cuerpo de Penteo, en sus partes, en un alarde de trascendencia, al reunirlo de esta manera y lograr la gran *anagnórosis* de Agave cuando, ya fuera del *enthusiasmós*, ve realmente a su hijo y comprende la realidad del sacrificio que ha realizado.

Siguen lamentaciones por Penteo que parten de Agave y Cadmo, y aparece en escena Dionisos, pero esta vez con la connotación formal de un *deus ex machina* que viene a decretar el destino de Agave y de Cadmo, produciendo desde el punto de vista literario un final abierto por el destierro de Cadmo, que es susceptible de ser tomado como punto de partida para un nuevo itinerario marcado por el dios.

Hasta aquí la obra, en tanto y cuanto hemos analizado su composición literaria. Si nos propusiéramos seguir un itinerario de los personajes, podríamos partir de Penteo, con su tragedia de impiedad o, como muchos han creído, lo podríamos considerar un representante de "lo apolíneo" en marcada oposición con "lo dionisiaco" y hasta acentuar su tragicidad en el personaje de su madre Agave, en el que se prolongaría, prevaleciendo como personaje central, aun con su cuerpo despedazado, evidencia del triunfo dionisiaco.

Este enfoque, que implica una confrontación de "lo apolíneo" y "lo dionisiaco", sería la base de sustentación para la corriente de la crítica que opina que Eurípides ha desmenuzado racionalmente las posibilidades de la relación hombre-divinidad, sometiendo la presencia de la divinidad a un severo examen intelectual.⁹

Por el análisis que hemos realizado, no nos identificamos con esa posición, evidentemente.

Cabría entonces aclarar el itinerario de los otros personajes de la obra para que fuera más nítida nuestra posición al respecto.

El personaje de Dionisos presenta un zigzag que lo hace difícil de resolución, por su duplicidad. Es alternativa y conjuntamente el dios y el extranjero, en una u otra forma, aparente y subyacente. Dice, sugiere y se presenta en un lineamiento coherente desde el prólogo. Tiene en sus manos la propuesta de acción, pero por sí solo no resuelve situaciones; necesita manifestarse por los demás, lo hace en Tiresias y Cadmo de una manera, en Penteo de otra y en Agave y las mujeres tebanas, y hasta en los mensajeros de otra. Pero donde adquiere su verdadera dimensión no es en él mismo sino en el coro.

Este coro de bacantes, que tiene y mantiene el primer plano durante toda la obra, reúne características protagónicas al mejor estilo esquileo, pues es el paradigma constante de "lo dionisiaco". Dionisos puede ser en algún momento el extranjero, pero el coro siempre es "lo dionisiaco", imperturbable. Es su manifestación permanente.

Desde este punto de vista, la tragedia sería una tragedia de la piedad, con un personaje divino en escena, que más allá de Penteo como interlocutor, apela al espectador, al lector, lo convoca a la piedad, a la fe, a la aceptación de lo más puro de la comunión con la divinidad, es decir, a seguir el ejemplo del coro que es su manifestación viva y que ha llegado a serlo después de recorrer junto al dios un largo itinerario.

Esta es nuestra interpretación de *Las Bacantes*, que de ninguna manera intenta ser exclusiva ni original, pues la obra seguirá siendo un desafío para los estudiosos de la tragedia griega.

Después de demostrar en la obra de Eurípides lo significativo y significativo de los conceptos apolíneo y dionisiaco, no podemos dejar de mencionar

⁹ Cfr. A. W. VERRALL, ob. cit. y G. NORWOOD, ob. cit.

la trascendencia posterior que éstos tuvieron, aunque en otro sentido, a partir del estudio de Nietzsche sobre la tragedia,¹⁰ en el que la polaridad se manifiesta a partir de dos actitudes, la apolínea: lógica, razón, por ende episodio, y la dionisiaca: fuerzas instintivas, ámbito coral. Ambas se conjugan en la tragedia griega, que sería para Nietzsche lo dionisiaco visto a través de lo apolíneo.

La teoría de Nietzsche acerca del nacimiento de la tragedia griega, no tiene hoy la vigencia que tuvo, especialmente desde la aparición del estudio de Else,¹¹ en el que su autor afirma que no hay nada de dionisiaco en la tragedia, produciendo así la mayor reacción a la posición nietzscheana.

No vamos a detallar aquí las diferentes teorías respecto del origen de la tragedia griega, en el cuestionamiento de si lo episódico surge de lo coral, que constituye la teoría lírica,¹² o si lo episódico viene de afuera y se adosa al coro como admite con algunos matices, Wilamowitz.¹³

La importancia del pensamiento de Nietzsche no puede ser incluida ya en la discusión científica anterior, ni aun el hecho de haber sido superada y criticada por su mismo autor. Lo fundamental es que una dicotomía que él no propone expresamente, se transmite en forma avasallante a sus contemporáneos y a generaciones posteriores, hasta el punto en que es imposible rastrear elementos apolíneos y dionisiacos desde la obra de un autor posterior, pretendiendo llegar a las fuentes de la tragedia griega, sin tamizarlos primero por Nietzsche.

Esto es lo que sucede de alguna manera en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann.

Si bien es común que el artista se cuestione a sí mismo, pocos lo han hecho de una manera tan intensa, profunda y persistente como Thomas Mann. Prácticamente toda su obra se centra en la problemática del artista, no sólo en la narrativa, sino también en el ensayo y en el apunte autobiográfico.

La muerte en Venecia,¹⁴ concebida en 1911 y publicada en 1912, presenta ejemplarmente la compleja naturaleza del artista, la vinculación o la lucha del arte con la vida, el fatal amor del artista por la belleza. Tales planteos, que

10 Cfr. NIETZSCHE, *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*, Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1978. Trad. e introducción de Oscar Caeiro.

11 Cfr. G. ELSE, "The Origin and Early Form of Greek Tragedy", en *The Martin Classical Lectures*, Volume XX, Massachusetts, Harvard University Press, 1965.

12 Cfr. W. KRANZ, ob cit., I, Kapitel, pp. 1-33.

13 Cfr. EURÍPIDES, *Herakles*, Erster Band, Homburg, H. G. Verlag, 1959, que constituye, a manera de introducción a la edición anotada, un análisis exhaustivo del origen de la tragedia griega.

14 Se cita de acuerdo con la siguiente versión castellana: THOMAS MANN, *La muerte en Venecia. Mario y el hipnotizador*. Trad. de Martín Rivas, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1963. La edición alemana utilizada es: THOMAS MANN, *Erzählungen*, S. Fisher Verlag, 1960.

responden a una honda preocupación de personal significación, ya habían sido tratados por Mann en sus relatos tempranos. Pero aquí se adopta un sesgo diferente en cuanto se recurre a lo griego para presentar el conflicto.

La novela corta se desarrolla en dos planos, según ha señalado André von Gronicka: uno, el de la realidad psicofísica; dos: el plano simbólico-mítico.¹⁵ Sólo del entrecruzamiento de ambos planos, surge la comprensión total de la obra, en la que nada está puesto porque sí, sino que, hasta el mínimo detalle, ha sido elegido cuidadosamente, tiene relevancia, apunta, alude a algo.

La particular complejidad de la novela consiste en que, en el plano simbólico-mítico, no se recurre a una única línea de significación, sino que, aprovechando la polivalencia del símbolo, se crea una verdadera red de significaciones míticas.

Desde esta perspectiva, la novela posibilita diversas lecturas e interpretaciones. Una de las más ricas ha sido la consideración de la figura de Hermes, a partir de la mención del Psicagogo que se hace al final de la novela.

Como es sabido, la crítica ha reconocido frecuentemente la especial significación que Hermes adquiere en la obra de Thomas Mann. Ya Karl Kerényi vio en él "una corporación de lo hermético", llamándolo "Doctor Hermeticus", título que Thomas Mann aceptó complacido.¹⁶

Sin embargo, esto ha sido puesto en duda recientemente de una manera general, limitando la significación de Hermes a la época de *José y sus hermanos*.

Investigaciones realizadas en los últimos años en el Archivo de Thomas Mann, en Zurich, han abierto nuevas posibilidades y, a la vez, han cuestionado resultados obtenidos. El estudio de los materiales de trabajo empleados por Thomas Mann (libros, apuntes, etc.), ha permitido determinar las fuentes de sus obras con mayor precisión y alcanzar un cierto grado de certeza sobre sus conocimientos, por ejemplo, en relación con lo mitológico. Uno de los trabajos surgidos de la frecuentación del Archivo, la obra de Manfred Dierks, *Estudios sobre el mito y psicología en Thomas Mann*, advierte sobre la tendencia extendida en la crítica, de aplicar conceptos preconcebidos a la obra de Mann, por ejemplo, a partir de Walter Otto, Karl Kerényi o C. G. Jung sin tener la certeza de que el escritor conociera en esos momentos sus obras.¹⁷

Dierks considera que, para *La Muerte en Venecia*, la presencia del dios Hermes es casi totalmente casual. Que el texto de la novela no dice sobre el dios más que las notas tomadas por Mann de Plutarco: "Hermes o Mercurio

¹⁵ ANDRÉ VON GRONICKA, *Myth plus Psychology*, p. 192 y ss., citado por MANFRED DIERKS, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern u. München, Francke, 1972. Cfr. MARÍA ESTHER MANGARIELLO, "Polivalencia del espacio en *La Muerte en Venecia*. En *Homenaje a Thomas Mann*. La Plata, Univ. Nacional, 1975.

¹⁶ THOMAS MANN-KARL KERÉNYI, *Gespräch in Briefen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1960, p. 65.

¹⁷ Ob. cit., p. 215 y ss.

como conductor de los muertos, por lo cual se lo ha llamado psicopompos o psicagogo".¹⁸ Entre las fuentes que Mann usó se cuenta también el *Manual de mitología griega y latina*, de Friedrich Nösselt, libro escolar que pertenecía a la madre, pero que no se conserva en el Archivo y que, por otra parte, Dierks considera no tiene relación con la estructura de ideas.¹⁹

En la obra de Dierks, que tomamos como base de nuestro trabajo, se transcribe una selección de notas hechas por Thomas Mann, como tarea preparatoria a *La muerte en Venecia*.²⁰ Es sabido que el escritor se documentaba exhaustivamente antes de emprender una obra. En este caso, los apuntes no son muy extensos, pero sí significativos, ya que entre ellos aparecen dos textos relativos a Dionisos, que demuestran el interés de Mann por este dios.

El primero es una compilación de datos provenientes de la obra de Erwin Rohde, *Psique. Culto de las almas y fe en la inmortalidad entre los griegos, Tübingen, 1907*.²¹ El ejemplar usado por Thomas Mann para *La Muerte en Venecia* se encuentra también en el Archivo de Zurich y está trabajado de la manera habitual, con subrayados y marcados con lápiz los pasajes de interés.

El segundo, no identificado, es probablemente, según Manfred Dierks, una serie de notas seleccionadas del prólogo de una edición de *Las bacantes*.²² Agregando a ambos textos, *El origen de la tragedia, de Nietzsche*, tenemos las tres fuentes de que Mann se sirvió para configurar a Dionisos y lo dionisiaco en su narración. La influencia de Nietzsche ha sido fundamental en Mann a partir de 1894 y 1895, cuando lo leyó. Y justamente la oposición nietzscheana apolíneo-dionisiaco da la base estructural a las ideas de la novela corta.²³

Las tres fuentes mencionadas tienen en común ciertos aspectos que son los que van a pasar a *La muerte en Venecia*. En primer lugar y de manera decisiva, Dionisos es presentado como "el dios extranjero" o "el que viene" o "un extranjero que penetra en Grecia desde afuera con violencia" o "semi-griego". Rohde menciona a Tracia como la patria del culto a Dionisos,²⁴ mientras Nietzsche incita a guiar el cortejo dionisiaco desde la India a Grecia,²⁵ lo que en la imaginación de Mann se va a convertir en el lugar de origen de la peste: el cólera indio. Como característicos del efecto del dios aparecen la manía, el éxtasis, el entusiasmo, estados que también son presentados en la novela. Como atributos, sus seguidores llevan la corona de hiedra, el tirso, las pieles, elementos que van a ser explotados intensamente por Mann. Y, finalmente, tiene importancia la música, las flautas, el vino, todos estos elementos, relacionados, aparecen en las bacanales.

¹⁸ Ob. cit., Anhang I, p. 209.

¹⁹ Ob. cit., p. 36.

²⁰ Ob. cit., Anhang I, pp. 207-210.

²¹ ERWIN RHODE, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.

²² Ob. cit., p. 24.

²³ Cfr. el estudio de R. A. NICHOLLS: *Nietzsche in the Early Works of Thomas Mann*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1955.

²⁴ Ob. cit., p. 146.

²⁵ Ob. cit., p. 115.

Pasamos a examinar, en primer lugar, los capítulos 1, 3 y 5, sobre los cuales se asienta esencialmente la acción de la novela y donde se dan con preferencia los elementos dionisiacos, y dejaremos para más adelante el 2, que narra la prehistoria de Aschenbach, y el poético capítulo 4, en el que se asiste a una verdadera eclosión de lo griego.

Como ya se ha visto, la caracterización fundamental con que aparece Dionisos en *Las bacantes*, es la del extranjero. Y justamente esta palabra, "der Fremde", el extranjero, adquiere en *La muerte en Venecia*, un valor excepcional, no sólo por su significación sino también porque cumple una función estructuradora. Significado y función sólo se comprueban mediante un análisis detallado del vocabulario. La palabra aparece treinta y cuatro veces en el texto, sola o en composición, de las cuales, la mitad corresponde al capítulo 5 en donde se da la Epifanía de Dionisos. No basta, empero, la constatación de la frecuencia sino el contexto en que aparece. La mayoría de las veces aparece en contexto significativo, lo que prueba que la intencionalidad es manifiesta en el autor. Con ella se abre la serie de figuras que alcanzan valor simbólico: el extranjero del cementerio de Múnich, y aun cuando en algún personaje de esta serie no aparezca la palabra, aparece siempre la idea de "extranjero".

El extranjero

En Múnich, la situación básica es la siguiente: Gustav von Aschenbach no es extranjero; el extranjero es ese personaje que aparece imprevistamente sin saber de dónde. Luego a medida que avanza la novela, Aschenbach se va apoderando de la palabra hasta ser él mismo "el extranjero". Esta apropiación de la palabra implica el reconocimiento de que el escritor ya está "entusiasmado", es decir, lleno del dios, totalmente fusionado con el dios. Es significativo que el nombre mismo de Dionisos no aparece en el texto; Dionisos es totalmente "el dios extranjero". Para terminar esta consideración sobre el nombre, digamos que para algunos intérpretes "el Jaschu" polaco correspondería al latino Jacchus por asociación casi homónima.²⁶

El personaje que Aschenbach encuentra en el cementerio tiene un aire de tierras extranjeras o exóticas. Ya en esta primera figura, se da el entrecruzamiento de motivos míticos. Dicho personaje puede ser, como se ha interpretado frecuentemente, una prefiguración de la muerte; según la imagen de Lessing, o de Hermes. Sin embargo, Dierks observa que el sombrero de paja de alas anchas —el pétaso de Hermes—, puede considerarse como atributo de Dionisos, la corona de hiedra.²⁷ Es significativo que este elemento —sombrero de paja— aparezca luego en el falso joven, en el gondolero y finalmente en Aschenbach, con lo cual se cumple el mismo procedimiento que con el nombre.

El extranjero aparece apoyado en un bastón con punta de hierro. También aquí puede aludirse a otro atributo de Hermes como el caduceo. Sin embargo, en la rica significación de la novela, se abre aquí una nueva posibilidad: el tir-

²⁶ M. DIERKS, ob. cit., p. 28.

²⁷ Ob. cit., p. 25.

so de Dionisos, el bastón, que se devela finalmente en el sueño de Aschenbach, del capítulo 5. Allí se mencionan "los muchachos desnudos (que) con varas floridas pinchaban a machos cabríos" y "las varas con puntas de metal que se introducían unos a otros en las carnes".

La figura cobra mayor relieve con la actitud del extranjero, dominador, atrevido y violento que devuelve a Aschenbach la mirada agresivamente y que recuerda el carácter decidido de la aparición de Dionisos en el Prólogo de *Las bacantes*. El efecto que causa en Aschenbach es tan poderoso que, sin poder determinar si la influencia es psíquica o espiritual, se decide a realizar el viaje como consecuencia de un estado de extraña ampliación de su interior, de inquietud, de necesidad, de distancia, en síntesis, un salirse de sí mismo, que implica una primera aproximación al éxtasis.

La visión de la selva primitiva que despierta esta figura en Aschenbach anticipa, en exacta correspondencia, el lugar de origen del cólera indio de la quinta parte. El paralelismo se logra mediante la reiteración de elementos: selva primitiva, islas, pantanos, espesura de bambú, tigre.

Pero para alcanzar la significación total, es necesario establecer una nueva relación: la peste en Venecia asume las características de la introducción de Dionisos en Tebas. En *Las bacantes* (vv. 351-353), Penteo interpreta la llegada de Dionisos como una enfermedad que repercute a la vez, moralmente:

Los que recorren toda la ciudad, que busquen al extranjero de aspecto afeminado, que trae una nueva enfermedad para las mujeres y desune los matrimonios.

También en Venecia, la ciudad enferma, se advierten los signos de descomposición moral:

... la corrupción de los de arriba, junto con la inseguridad reinante y el estado de agitación e inquietud en que sumía a la ciudad la cercana inminencia de la muerte, habían engendrado cierta desmoralización entre la gente humilde; los instintos oscuros y antisociales se habían sentido animados de tal manera que podía observarse un desorden y una criminalidad crecientes. Por las noches se veían, contra la costumbre, muchos borrachos; se decía que a altas horas nocturnas las calles no ofrecían seguridad; se habían presentado casos de atracos y hasta graves delitos de sangre...

Ya en las consideraciones de Erwin Rohde sobre los cultos dionisiacos se mencionan las perturbaciones mentales que hacían presa en los celebrantes y el carácter de *epidemia* con que esa locura transitoria atacaba a ciudades enteras.²⁸

Según narra el empleado inglés, la peste proviene del Delta del Ganges,

²⁸ Ob. cit., p. 163.



coincidiendo significativamente, como ya se ha visto, su origen con el de Dionisos, tal como lo presenta Nietzsche en *El origen de la tragedia*:

Ha pasado el tiempo del hombre socrático. Coronaos con la hiedra, tomad con la mano la vara de tirso y no os asombréis si el tigre y la pantera se echan zalameros a vuestros pies. Atrevedos ahora solamente a ser hombres trágicos; pues tenéis que ser redimidos. Tenéis que dirigir la marcha triunfal dionisiaca desde la India hasta Grecia.²⁹

Peste y culto a Dionisos coinciden también, de manera general, en los recorridos que han realizado para llegar a Venecia y Tebas, respectivamente. El mismo movimiento que se advierte en el Prólogo de *Las bacantes*, cuando Dionisos enumera los lugares en que se ha instaurado su culto, parece repetirse en la descripción del camino que la peste ha seguido hasta llegar a Venecia.

Después de asentarse en el Indostán, "se había propagado hacia oriente a China, hacia el este a Afganistán y Persia, y siguiendo las rutas principales de las caravanas había llevado sus espantos hasta Astracán y hasta el mismo Moscú..." luego "transmitida por el mar por barcos mercantes sirios había aparecido casi al mismo tiempo en varios puertos mediterráneos, había elevado su cabeza en Toulón y Málaga, mostrando su máscara varias veces en Palermo y Nápoles y parecía no querer retroceder de Calabria y Apulia (...) a mediados de mayo de ese año, se habían descubierto en Venecia, en un mismo día, los terribles síntomas del mal...".

Al analizar estos textos, Manfred Dierks³⁰ observa que los verbos que denotan acción y las personificaciones los acercan casi hasta la identidad. Finalmente, en Aschenbach, se reúnen ambos temas, peste y Dionisos. Después del sueño orgiástico del capítulo quinto el escritor es llamado el enfermo de peste. Aschenbach es el enfermo por la peste y por lo dionisiaco, a través de Eros. Ahora ciudad y escritor se identifican y se hacen cómplices, ambos ocultan su enfermedad.

El falso joven

El episodio del falso joven está configurado esencialmente en la línea de significación de *Las bacantes*, como si la llegada a Venecia movilizara con mayor intensidad motivos dionisiacos. Es como si Aschenbach debiera llegar a Venecia acompañado de una figura que se adscribe casi totalmente a la órbita de Dionisos. El "rejuvenecimiento" actúa de manera semejante al primer episodio de la obra de Eurípides, en donde los ancianos Cadmo y Tiresias aparecen vestidos con los atributos del dios, danzando, olvidados de su vejez. De tal modo se presentan, que, Penteo, desde su perspectiva apolínea, se asombra y expresa su disgusto:

Pero este es otro milagro; veo a Tiresias, el adivino, entre pieles moteadas de cervatillos, y al padre de mi madre gran motivo de risa, ambos en calidad de bacantes con su bastón.

Me avergüenzo, padre, al ver que la vejez no os aporta ningún sentido a vosotros.
¿No tirarás la hiedra? ¿No dejarás tu mano libre del tirso, padre de mi madre?

(vv. 248-254)

²⁹ Ob. cit., p. 115.

³⁰ Ob. cit., p. 30.

Un disgusto semejante manifiesta Aschenbach cuando observa, entre los jóvenes excursionistas que viajan en el barco a Venecia, al viejo, artificialmente rejuvenecido en compañía de la verdadera juventud. Con espanto advierte la peluca, los dientes postizos, la barba y los bigotes teñidos, la pintura en las mejillas, el cuello ajado, las manos viejas llenas de anillos, así como la inconveniencia de vestir un traje claro, corbata roja, una cinta de colores en el sombrero de paja.

Antes de llegar a Venecia, vuelve a ver al Viejo repugnante, quien junto a los jóvenes "entusiasmados por el Asti",³¹ está ahora totalmente borracho, porque no ha podido soportar, como los otros, el efecto del vino.

El don profético del demonio báquico que Tiresias reconoce "en los embriagados, cuando el dios entra en abundancia en el cuerpo", parece también haber hecho presa en el falso joven. Al despedir a Aschenbach, con gesto equívoco le desea muy feliz estada "al queridito, al más querido, al más hermoso queridito". Es interesante acotar que es en este momento cuando el narrador llama por primera vez "extranjero" a Aschenbach.

Tanto en Eurípides como en Mann, ambos episodios tienen también una función estructuradora, en cuanto anticipan situaciones. Penteo, a pesar de su resistencia, seducido por el extranjero, se disfraza de bacante, va dejando sus características masculinas y ni siquiera siente vergüenza. Aschenbach, a pesar de su disgusto y espanto, se convertirá también en un falso joven en el capítulo 5, cuando el peluquero le tiña los cabellos y lo maquille y, como el ridículo viejo del barco, llevará una corbata roja y su sombrero de paja adornado con una cinta policroma. E igual que Penteo ya no sentirá vergüenza. En Aschenbach se sintetizan los dos episodios de *Las Bacantes*: rejuvenecimiento y afeminamiento.

El sueño orgiástico

Todos los motivos relativos a Dionisos se conectan en el sueño orgiástico del protagonista en el último capítulo de la novela. En la descripción se recogen incitaciones que provienen del drama de Eurípides y de la obra de Rohde. En este último caso puede detectarse hasta un aprovechamiento de vocabulario.³²

El acontecimiento se presenta como una crisis, como una alteración físico-espiritual, que recuerda la connotación "psicofísica" de la visión de Munich y de la peste.

Con miedo y placer, en medio de la noche, se acercan los ruidos hasta culminar en el sonido de flautas que repiten u. De esta manera, el sueño se enlaza con Tadzio, "como instrumento de una deidad burlona". Es el mismo sonido que Aschenbach ha oído en la playa y que corresponde al nombre de

³¹ Falta este texto en la versión castellana.

³² ROHDE, ob. cit., p. 146 y ss.

Tadziu. De este modo se realiza la vinculación Tadzio-Dionisos. Tadzio ya no aparece como Eros, sino subordinado a Dionisos. Ahora Aschenbach sabe cómo nombrar lo que siente: "el dios extranjero", con lo cual todo lo aludido encuentra su explicación. Es la epifanía de Dionisos, que en *Las bacantes* se da en el tercer episodio.

Semejante al paisaje del Citerón, aparece aquí un paisaje montañoso que Aschenbach vincula con el de su casa de verano. Desde alturas boscosas descienden seres humanos, animales, una horda, una turba enfurecida que corresponden exactamente a las descripciones de los mensajeros, de la obra griega, hasta en los detalles. Las mujeres son presentadas, cubiertas de pieles, con antorchas encendidas y puñales desnudos, ceñidas con serpientes, armadas de bastones con puntas de hierro.

Y a ellas se une Aschenbach. Atraído por las flautas (Tadzio), adormecido su sentido "por el aliento de aguas putrefactas" (peste de Venecia) se integra al cortejo del dios, ya entregado totalmente al dios extranjero y confundido enteramente con los bacantes. Aschenbach es totalmente el entusiasmado, el lleno del dios.

Penteo y Aschenbach

La tragedia de Gustav von Aschenbach sigue, en muchos aspectos, el desarrollo del destino de Penteo. El rey de Tebas es un apolíneo que se opone impiamente a la nueva religión de Dionisos. Aschenbach, quien ha construido toda su existencia de escritor sobre la base de la dignidad y la razón, es también un apolíneo, que ha creído sojuzgar las fuerzas dionisiacas.

Como Penteo, Aschenbach opone resistencias al dios y a la vez se siente atraído. Y en este juego de rechazo y atracción, ambos son seducidos por el extranjero. También Tadzio es un extranjero. El punto de seducción se marca mediante los disfraces. Penteo se convierte en bacante, Aschenbach en amante.

Como las bacantes, Tadzio es instrumento de una deidad. Del prólogo de una edición del Drama de Eurípides, Thomas Mann había extractado lo siguiente:

loco se vuelve no sólo quien ofende a los servidores de la madre de los dioses (coribantes), sino también quien llega a ver la celebración de sus misterios.³³

Y había subrayado la última oración.

Tal es la situación de Penteo, que pretende sorprender a las bacantes y contemplar sus ritos. Aplicando estas ideas a Aschenbach, ya no es la contemplación de los misterios religiosos, sino la contemplación de la belleza lo que provoca su catástrofe.

³³ DIERKS, ob. cit., Anhang I, p. 208.

En la Carta al Conde de Keyserling, 21, refiriéndose a la compleja naturaleza del artista y a sus vinculaciones con la vida, Thomas Mann recuerda los versos de August von Platen, ese "melancólico y entusiasta poeta" a quien Aschenbach sin nombrar evoca al llegar a Venecia. Son los versos que inician el poema "Tristán" y dicen así:

Quien ha contemplado la belleza con sus ojos
está ya entregado a la muerte.

Para muchos críticos este es el Motto de la novela veneciana.

Penteo y Aschenbach pagarán con la muerte su impiedad.

Prehistoria de Aschenbach

Estrictamente considerado, el capítulo 2, aparece como desconectado de la sucesión temporal y, sin embargo, su significación es relevante. Toda la tragedia de Aschenbach adquiere su verdadero significado a través de este capítulo.

Aquí, la palabra "extranjero" aparece una sola vez, y esto es doblemente significativo. En primer lugar, si este es el atributo principal de Dionisos, el dios extranjero, la ausencia de menciones en esta parte es consecuencia de que se da en realidad el triunfo de lo apolíneo sobre lo dionisiaco. El capítulo contiene la prehistoria de Aschenbach, la exaltación de su lucha para vencer las fuerzas que él siente disolutas, el establecimiento de su dignidad de escritor al servicio de ideales nobles.

La historia de Aschenbach narrada por Mann está centrada exclusivamente en sus logros como escritor. Sólo hay breves menciones en lo que podría llamarse "vida". Este desequilibrio muestra ya el peligroso juego de quien pretende matar las fuerzas vitales en sí. El enaltecimiento del arte a costa de la vida no puede quedar impune. Y Aschenbach deberá experimentar cómo dichas fuerzas se vengán y lo llevan a la destrucción.

La dicotomía que se observa en el protagonista --y que corresponde en cierto sentido a la de Thomas Mann-- se ejemplifica en su origen. La herencia paterna le proporciona el ejemplo de hombres que "habían vivido una vida disciplinada y sobria, al servicio del estado y del rey". De la madre recibe "una sangre más viva y sensual". De ella provenían "los rasgos de razas extranjeras en su exterior", puesto que la madre era hija de un director de orquesta bohemio. Y esta es justamente la única mención de la palabra "extranjero" en este capítulo.

En sus novelas juveniles, Thomas Mann ha expresado este choque de fuerzas, con frecuencia en los nombres de sus personajes. Para tomar sólo un ejemplo, Tonio Kröger. El apellido paterno refleja su origen burgués, el orden, la disciplina, el trabajo, geográficamente representado por el norte. El exótico nombre de Tonio, que el personaje desdeña, lo ha heredado de un tío mater-

no y designa lo meridional, lo sensual, artístico, no burgués. Pero Tonio, para encontrarse a sí mismo, viaja al norte, de donde volverá reconciliado. Aschenbach, por el contrario, viajará hacia el sur, es decir, hacia aquellas fuerzas de las cuales siempre ha huido. Su viaje en realidad es una fuga de las tensiones a que lo han llevado su vida de escritor, podríamos decir, apolíneo. Un huir del deber y del servicio, hacia lo inarticulado, sin forma, peligroso y, por lo tanto, destructivo. En la ya mencionada Carta al Conde de Keyserling, Mann caracteriza el estado de Achenbach como algo autobiográfico: "Thomas Buddenbrook y Aschenbach son moribundos escapados del rigor de la vida y de la moral vital, dionisiacos de la muerte, cuyo estado era familiar en ciertas épocas a una parte de mi carácter".³⁴ Como para reforzar más lo autobiográfico, le adscribe a Aschenbach sus propias obras. Las investigaciones realizadas por Hans Wysling en el Archivo de Zurich así lo comprueban. Sin embargo, en la misma carta, marca las diferencias con su personaje: "Goethe sabía más que Werther que lo que el propio Werther hubiera sabido de sí mismo, pero era menos Werther que él, de lo contrario no hubiera podido seguir existiendo y produciendo".³⁵ Es decir, él conoce ese peligroso estado de Aschenbach, pero él sabe también cómo superarlo. Y por el contrario continúa diciendo en la carta a Keyserling "no es posible un artista sin moralidad vital. El mismo instinto del trabajo lo expresa así, pues el trabajo es eficacia, sociabilidad, aun en la obra más ajena a la vida".

Y si bien es cierto que "todo lo artístico tiende a la muerte, al abismo, también es cierto que el arte se halla milagrosamente unido a la vida". Para finalizar: "El amor a la vida, la alegría de vivir, forman también los instintos fundamentales del artista".³⁶

Aschenbach no es "el artista", sino un *tipo* de artista que Mann cuestiona y debe, por lo tanto, condenar a la catástrofe.

Si se analiza con detenimiento el doble origen de Aschenbach, se observa una variante. La oposición no es ya norte-sur como en *Tonio Kröger*, sino oeste y este.

La muerte en Venecia anticipa ya el viraje decisivo que se va a plantear en las oposiciones de *La montaña mágica*: Occidente y Oriente, Europa y Asia, vida y muerte, salud y enfermedad, progreso y quietismo. Y es significativo que este viraje se realice en la novela de Venecia justamente en ese punto de confluencia cultural en que coinciden norte y sur, oriente y occidente.

El drama de Eurípides le ofreció a Thomas Mann un modelo para expresar su tema preferido del artista y la vida. El planteo, fundamentalmente religioso del poeta griego, es utilizado por el autor moderno para presentar la oposición nietzscheana apolíneo-dionisiaco como esclarecimiento de su particular conflicto arte-vida.

³⁴ THOMAS MANN, *Cervantes, Goethe, Freud*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 134. Se destaca que la traducción castellana confunde Platen con Platón.

³⁵ THOMAS MANN, ob. cit., p. 138.

³⁶ THOMAS MANN, ob. cit., pp. 138, 136.

La muerte en Venecia no es una novela "mitológica". No se ha desarrollado todavía en Mann una conciencia mítica. Lo mitológico es aquí, simplemente, el *material* que reviste un planteo personal y moderno. Pero, sin embargo, *Las bacantes* se proyectan en *La muerte en Venecia* en un sentido más profundo que la de proporcionar un vestido mitológico. La obra griega proporciona el modelo que permite el juego de planos dobles, lo que André von Gronicka denomina "el punto de vista bifocal".³⁷

En *Las bacantes*, Dionisos se presenta a la vista de los hombres, en figura humana. Thomas Mann aprovecha el mito del dios-hombre para estructurar su relato sobre una serie de figuras que, si bien aparecen con vestimenta humana, son en su plena significación "manifestaciones divinas", según la expresión del coro que cierra *Las bacantes*. Ya se trate de Hermes, Thanatos, Eros o Dionisos, el procedimiento es el mismo.

Tal vez la novela podría denominarse "dionisiaca", en el sentido de que toda la realidad aparece "transformada", sufre la metamorfosis milagrosa que provoca el extranjero hechicero. Así como Penteo, por efecto del delirio, cree ver dos soles y dos Tebas y un toro que lo guía, o como Agave cree ver en su hijo "un cachorro de león", así Aschenbach siente la extraña sensación de un mundo transformado:

Le parecía que todo se salía de lo normal, que comenzaba una transmutación ilusoria en torno de él, que el mundo adquiriría un carácter ilusorio.

se lee en el capítulo 3, cuando va llegando a Venecia. ¿Y no es esa misma "transformación por encantamiento" lo que Nietzsche considera el presupuesto de todo arte dramático? Tal vez en este sentido hay que tomar la caracterización que Thomas Mann hace de *La muerte en Venecia*, como una *novellistische Tragödie*.

Esa especial transformación del mundo se observa en la manera como está construido el capítulo 4, que da prácticamente la clave de cómo debe leerse la obra.

La playa del Lido de Venecia se transmuta en un mundo griego en el que circulan libremente los dioses o Sócrates habla con Fedro. Pero a diferencia de los capítulos 1, 3 y 5, el plano mítico se explicita, yuxtapuesto al plano real. La particular conformación de este capítulo se advierte especialmente en el diferente ritmo de la prosa que se acerca al hexámetro y en la intensificación del vocabulario de origen griego y latino.

En los capítulos mencionados anteriormente, lo mitológico aparece oculto, como la presencia de la divinidad, bajo el detalle siempre real: el sombrero de paja, el bastón con punta de hierro, el fétido olor de Venecia. De modo tal que todo se transforma sin dejar de ser lo que es. Realidad que apunta a lo simbólico; símbolo que además posee una capacidad evocativa múltiple.

³⁷ Ob. cit., p. 192.

En el plano mítico, pues, se entrecruzan las líneas de significación. Las fundamentales son las que corresponden a Dionisos, Thanatos, Hermes y Eros. Todas se explicitan en alguna mención de la novela en la conciencia de Aschenbach: "el dios extranjero", "la casa de Hades", "el Psicagogo", "la cabeza de Eros de mármol de Paros".

Esta vasta red de significaciones podría tal vez explicarse en un esquema simplificador: Aschenbach es seducido en Venecia-Grecia por Tadzio-Eros, lo paga con la peste-muerte, al Hades lo guía Tadzio-Hermes, pero el dios que vence es Dionisos, a quien se entrega como víctima en el sueño orgiástico.

Tampoco desde esta perspectiva de lo dionisiaco se agota la novela. Faltan en nuestras consideraciones las referencias a lo platónico, fundamentales en la novela a partir de los montajes de *Fedro*, y las relaciones con Wagner, y la influencia de Schopenhauer. Una prueba más de la complejidad de esta novela corta en la que el arte compositivo de Thomas Mann alcanza una maestría no superada en la literatura del siglo xx.

ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA
MARÍA ESTHER MANGARIELLO

DOS ASPECTOS DE UNA EXPERIENCIA RELIGIOSA: "MORADA DEL CIELO" Y "EN LA ASCENSIÓN", DE FRAY LUIS DE LEÓN

El examen de las resonancias escriturísticas en "Morada del cielo" hizo visible una rica complejidad de alusiones cargadas de sentido. A la imagen más evidente y literal —el Buen Pastor en el prado celestial— se entretejía, como en filigrana, la del *Rex tremendae majestatis*, el Dios del Éxodo, de "fuerte mano y tenso brazo" (Dt. 4,34), del Día de Jahvé y del Apocalipsis, a través de las imágenes escatológicas de la luz eterna, la protección del fuego y del hielo, la montaña santa. Por otra parte, alusiones muy precisas mostraban al Pastor como Esposo, aún más deseado que cercano, a través de las referencias al Cantar de los Cantares.

El Salmo 23, que rige la estructura, acentuaba el esquema general: "hato amado" gobernado y alimentado por el Señor. Para el Salmo, se trataba sin más del Señor insondable e inmedible; las citas joánicas precisaban: el Buen Pastor, que "da la vida por sus ovejas".

Por supuesto, ni en la Sagrada Escritura ni en Fray Luis hay contradicción entre estas imágenes. Son rasgos que se superponen, completan y profundizan mutuamente. El Buen Pastor, se nos recuerda discretamente, es a la vez el Señor del Éxodo y del "Día de Justicia"; su ternura y misericordia son rasgos de su omnipotencia; el prodigio consiste precisamente en la ternura y misericordia del Inmedible, tan insondables como Él. Más aún: en que Él aparezca como Esposo, morando en lo más íntimo "de toda la Iglesia y de cada una de las almas justas" (Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, "Esposo").

Ahora bien, creo que "Morada del Cielo" constituye el contexto dentro del cual debe leerse el poema que le sigue en la edición del P. C. A. Vega (Madrid, CUPSA, 1976), siguiendo el orden de la familia de manuscritos "Lugo-Jovellanos". Ese poema es el denominado "En la Ascensión", del que existen, como es sabido, una versión más larga, considerada primitiva, y otra más breve, aparentemente posterior y definitiva.

Varios rasgos comunes o correlativos confirman esta posibilidad.

Ante todo ambos poemas están referidos al Pastor —"buen Pastor" en el primer caso, "Pastor santo" en el segundo— y a la intimidad con él, creciente en un caso, progresivamente velada en el otro. Conviene por cierto tener presente a qué equivale, para Fray Luis, el "prado de bienandanza": "...es la pura verdad y la sencillez de la luz de Dios..." (*Los nombres de Cristo*, "Pastor"). Ahora bien, casi todos los elementos que expresan ese dichoso estado en "Morada del cielo" se encuentran, aunque por negación o inversión, en "En la Ascensión".

Así sucede, por ejemplo, con la referencia al Ps. 23, del cual el primer poema toma la imagen del "prado de fresca hierba", y el segundo, la del "valle tenebroso", en el cual, para el Salmo, la protección divina excluye todo temor:

Ps. 23

Yahveh es mi pastor
nada me falta

Por prados de fresca hierba me apacienta
hacia las aguas de reposo me conduce...

Aunque pase por valle tenebroso
ningún mal temeré...

“Morada del cielo”: Alma región luciente,
Prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con el rayo ardiente
fallece: fértil suelo...

“En la Ascensión”: Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro...

Cabe preguntarse, por lo demás, si este enmarcarse en el Ps. 23 no confiere un matiz de confianza final, de muda esperanza, a la queja del segundo poema.

Esta referencia simétrica es desarrollada en imágenes subsiguientes: la dicha de los que siguen al Pastor se vuelve tristeza y aflicción de los “de Ti desposeídos”.

Él va, y en pos dichosas
le siguen sus ovejas, do las pace...

...Los antes bienhadados
y los ahora tristes y afligidos,
a tus pechos criados,
de Ti desposeídos...

Tal desposesión es detallada: de la hermosura que contemplaron, de la voz que los deleitara:

De púrpura y de nieve
florida, la cabeza coronado...
...con dulce son deleita el santo oído...

¿Qué mirarán los ojos
que vieron de tu rostro la hermosura?...

Quien oyó tu dulzura,
¿qué no tendrá por sordo y desventura?

En la cuarta estrofa, en vez de la “vena del gozo fiel” —el agua bautismal— de “Morada del cielo”, encontramos la imagen evangélica del mar tempestuoso y hostil, otrora calmado por el Señor (Lc. 8, 22 ss). El mar agitado aparece frecuentemente en la obra de Fray Luis, con la nave a punto de zozobrar; pero no siempre con tan claro matiz evangélico. En otros casos, barcas y náufragos son individuos o tipos humanos —a veces el mismo poeta— combatidos interior y exteriormente por las pasiones y ambiciones. Aquí la alusión a la tempestad calmada es clara (cfr. Lc. 8,22).

Aqueste mar turbado
¿quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto
al viento fiero airado?
Estando tú encubierto
¿qué norte guiará la nave al puerto?

En la estrofa final, la "nube envidiosa" pone un último velo entre el Señor —más bien, el "gozo" de verlo aún— y esa "grey" en la que el poeta se incluye —"¡cuán pobres y cuán ciegos, ay nos dejás!"—; estrofa que se corresponde con la 5ª y 6ª de "Morada del cielo", las de la culminación de la dicha:

y el inmortal dulzor el alma pasa...
y ardiendo se traspasa
y lanza en aquel bien libre de tasa.

Clímax de intimidad, por un lado; clímax de alejamiento, por el otro. Podría decirse que, si dejamos de lado las dos estrofas finales, que enmarcan el poema en el anhelo y la nostalgia, "Morada del cielo" tiene con "En la ascensión" sugestivas semejanzas de estructura: crescendo de aproximación, crescendo de apartamiento, a través de imágenes muy similares, en contraste a veces casi especular: "prado de bienandanza" frente a "valle hondo, oscuro", ovejas apacentadas en un caso, grey dejada, desposeída en el otro; contemplación de la belleza y de la voz del pastor —cuya pérdida se lamenta—; agua salvadora frente a mar tempestuoso; plenitud de dicha indescriptible frente a distancia, pobreza y soledad.

Ahora bien, "En la Ascensión" está situado expresamente en clave eclesial: "grey", "los antes bienhadados", "nave", "nos dejás". Sin embargo, esta clave literal padece de dos serias incongruencias, una bíblica y otra litúrgica, que no podían escapar al sacerdote fervoroso y atento exegeta que era Fray Luis.

En efecto, el tono de lamento desolado del poema ("¡cuán pobres y cuán ciegos, ay nos dejás!") se aparta del relato evangélico (Lc. 24,50 ss.), como del de los Hechos (1,6 ss). En el primero, los apóstoles, después de recibir la promesa del Espíritu y la bendición del Señor, y de verlo subir al cielo, "se volvieron a Jerusalén con gran gozo, y estaban siempre en el Templo bendiciendo a Dios". El segundo anuncia el envío del Espíritu, así como la Parousía ("vendrá del mismo modo que le habéis visto subir al cielo"); los apóstoles "perseveraban en la oración en un mismo espíritu".

La liturgia, por su parte, enmarca la fiesta de la Ascensión —fiesta triunfal— entre las de Pascua y Pentecostés, siguiendo el orden de los hechos mismos.

Esta aparente incongruencia se disipa si, evocando al mismo Fray Luis ("Cristo es esposo de toda la Iglesia y de cada una de las almas justas"), leemos el poema como continuación de "Morada del cielo" en clave predominantemente personal, de experiencia religiosa. "Morada del cielo" sería la fase anhelante, ascendente, el vislumbre de una experiencia deslumbrante, que no pasa, sin embargo, de evocación y anhelo. "En la Ascensión expresaría, en cambio, su ausencia, pérdida o aridez. La primera se inicia en clave predominantemente eclesial ("hato amado"; "ovejas"); termina en clave personal ("el alma pasa..."). La segunda, en la versión definitiva, permanece siempre en clave eclesial, al menos en plural ("nos dejás"). Pero interpretarla en clave de experiencia religiosa de aridez, en relación y contraste con "Morada del cielo", explicaría la curiosa incongruencia escriturística y litúrgica: la Ascensión, los discípulos, expresarían más bien esa dimensión interior de "la Iglesia y cada una de las almas justas", sin excluir al poeta en persona, —ni, necesariamente, limitarse a él—.

Esta interpretación puede completarse con el examen de la que el P. C. A. Vega da como "redacción primitiva". Las cuatro estrofas que ésta agrega al poema constituyen una interpretación mística e incluso claramente personal de la Ascensión, tomada como imagen del silencio o alejamiento de Dios:

Qué lazo de diamante
(¡ay alma!) te detiene y encadena
a no seguir tu amante?
Ay, rompe y sal de pena...
... sin cuerpo no es violencia
vivir, mas lo es sin Cristo y su presencia.
Dulce Señor y Amigo
dulce Padre y Hermano, dulce Esposo:
en pos de Ti yo sigo,
o puesto en tenebroso
o puesto en lugar claro y glorioso.

En esta versión el sentido que entreveíamos se precisa: dolor por el silencio de Dios luego de haber vislumbrado su proximidad, que el deseo evoca; y afirmación de fidelidad en uno y otro caso. Observemos que la última estrofa constituye una especie de síntesis de ambos poemas.

La correlación con "Morada del cielo", regida por la misma polaridad, pero dominada por el extremo luminoso de ésta, se hace aún más clara. Recordemos que "Morada del cielo" sólo evoca el gozo y plenitud desde la evocación y el anhelo: "esta prisión adonde / padece". Prisión que es, como vimos, tanto o más que la material de la Inquisición, la paulina de la condición carnal y pecadora, con alguna posible referencia al cuerpo-tumba pitagórico. De esto podría hallarse un eco en "En la Ascensión" (versión primitiva): "sin cuerpo no es violencia / vivir"... Tal prisión, distancia y soledad es el polo de la correlación que se despliega en "En la Ascensión"; cuya nostalgia se vuelve más punzante si se la contrasta con el evocado y perdido "prado de bienandanza".

La última de las estrofas suprimidas, en la que puede verse una síntesis de ambos poemas, constituye una afirmación de fidelidad. Fidelidad a la realidad de un amor que la lejanía y apartamiento no oscurecen aunque lo prueben: fe del poeta en el de Dios, expresión del suyo propio hacia Dios. Y ello con conciencia de los diversos momentos por los que ese amor puede pasar:

o puesto en tenebroso
o puesto en lugar claro y glorioso.

Ambos términos de la correlación quedan afirmados y asumidos en la fidelidad.

TERESA HERRAIZ DE TRESCA
Universidad Católica Argentina

CARTAS DE SANTA TERESA A SU HERMANO DON LORENZO *

Del copioso epistolario teresiano se conservan más de cuatrocientas cartas y veintidós fragmentos ácronos, recogidos en la edición de las obras completas de la Santa.¹ Son destinatarios sus hermanos, sus sobrinos, sus religiosas, sus confesores, sus benefactores, el mismo Felipe II. En páginas espontáneas, donde se abre un corazón comprensivo y se vuelca una sensibilidad excepcional, surge el perfil humano de la ilustre fundadora, un perfil que muestra toda su grandeza espiritual, al presentarla desasida de lo material, renunciando a lo que no signifique el afianzamiento y el progreso de sus comunidades carmelitas; se adivina su preocupación por “sus hijas” como llamaba a sus religiosas; se la encuentra luchando contra la incomprensión, sin desanimarse. Se la ve fuerte, recia, frente a la adversidad, con entereza sustentada en una fe inquebrantable. Pero nada le impedirá hacer un distingo entre las obligaciones y necesidades de la vida conventual y las exigencias de la vida en el mundo, sin que ello signifique en modo alguno una claudicación de su acendrada espiritualidad.

Quince de esas cartas, escritas entre el 23 de diciembre de 1561 y el 19 de junio de 1580, están dirigidas a uno de sus hermanos, don Lorenzo de Cepeda, cuatro años menor que ella, según dice a la Madre María de San José de Sevilla, hablándole de esa muerte.² Don Lorenzo había viajado a América a los veintiún años y vuelve a España en 1575, después de haber hecho fortuna. Ya viudo entonces, lleva consigo a los tres hijos que sobrevivieron de los siete que tuvo: Lorenzo, Francisco y Teresa.³ En un tiempo desde América y más tarde desde la misma España, presta generosa ayuda material a las fundaciones de la Santa, y recibe de ella apoyo espiritual y no pocos consejos de orden práctico, a juzgar por esas quince cartas, de las que don Lorenzo recibió dos en Quito, una en Toledo y las doce restantes en Ávila, las primeras en la ciudad y las últimas en La Serna, propiedad adquirida en las afueras, donde murió en junio de 1580. Al comunicar esa muerte a su sobrino Lorenzo de Cepeda, que se encontraba en Quito, Santa Teresa manifiesta que se produjo “dos días después de San Juan” —es decir, tres días después de que ella le escribiera la última carta—. Agrega que su hermano “se había ido a La Serna por tener más soledad”, y si dice que allí murió, reflexiona luego, “comenzó a vivir, por mejor decir”.⁴

En la primera,⁵ escrita en Ávila antes de la Navidad de 1561 —como ya se dijo— y dirigida a Quito, como la segunda, la Santa Madre habla de sus

* Estas páginas se basan en una comunicación a las Jornadas Interuniversitarias 1983 de la Universidad de La Plata.

¹ Madrid, B.A.C., 3 volúmenes, 1954 y edición manual, 1979.

² Carta 326, Ed. man., p. 1013.

³ S. TERESA, *Obras compl.*, vol. III, p. 999.

⁴ Ed. manual, p. 1029.

⁵ *Ib.*, pp. 669-672.

proyectos de fundación, para los que se siente inspirada por Dios. Quiere fundar monasterios en que se recluyan quince monjas —después las reducirá a trece y por último admitirá más— para vivir en total retraimiento, austeridad y sacrificio, dedicadas a la oración:

... por muchas razones y causas de que yo no he podido huir, por ser inspiraciones de Dios, [...] parece que estoy obligada a [...] hacer un monesterio adonde ha de haver solas quince —sin poder crecer en número— con grandísimo encerramiento, así de nunca salir como de no ver si no han velo delante del rostro, fundadas en oración y en mortificación...

Con dos dotes recibidas por anticipado ha comprado una casa para la primera fundación y ha contratado obreros para los arreglos necesarios. Todo se ha hecho muy en secreto y sin recursos suficientes, hasta que inesperadamente llega la oportuna contribución de don Lorenzo:

Viene Su Majestad y mueve a vuestra merced para que lo provea; y lo que más me ha espantado, que los cuarenta pesos que añadíó vuestra merced me hacían grandísima falta, y san Josepe —que se ha de llamar así— creo hizo no la huviese...

La siguiente,⁶ de Toledo, a 17 de enero de 1570, manifiesta alegría por el próximo regreso de don Lorenzo con sus hijos. La Santa ha fundado seis conventos para monjas; también hay ya dos de frailes descalzos; ella se encuentra en Toledo desde el año anterior, organizando una casa "que lleva manera de ser casa muy principal". El clima de Toledo la favorece y no se ha encontrado tan bien desde cuarenta años atrás, "con guardar lo que todas y no comer carne sino a gran necesidad". Llega a afirmar que "cuando el Señor ve que es menester para nuestro bien, da salud; cuando no, enfermedad".

Se ha ocupado de los asuntos de su hermano con la experiencia adquirida en la organización de sus conventos. Hablando de la muerte de un vecino de Ávila, reflexiona que "no hay que fiar en esta vida" y se consuela porque don Lorenzo ha entendido bien eso. Proyecta viajar a Salamanca para otra fundación, pues le dan una casa, y aunque se cansa, su conciencia le dicta que haga las fundaciones que pueda, por el beneficio que significan sus conventos para los pueblos en que se encuentran:

De mí no sé qué hará el Señor si iré a Salamanca, que me dan una casa, que aunque me canso, es tanto el provecho que hacen estas casas: en el pueblo que están, que me encargan la conciencia haga las que pudiere. Favorécelo el Señor de suerte que me anima a mí.

Piensa que el ambiente virtuoso de Ávila es propicio para la crianza de sus sobrinos:

Olvidóseme de escribir en estotras cartas [no conservadas] el buen aparojo que hay en Ávila para criar bien esos niños. Tienen los de la Compañía un colesio adonde los enseñan gramática y los confiesan de ocho a ocho días y hacen tan virtuosos que es para alabar al Señor. También leen filosofía y después teología en Santo Tomás, que no hay para qué salir de allí para virtud y estudio; y en todo el pueblo hay tanta cristiandad que es para edificarse los que vienen de otras partes; mucha oración y confesiones y personas seglares que hacen vida muy de perfección.

⁶ Ib., pp. 690-693.

Dice que ella nada necesita; por eso ha dado a su hermana, Juana de Ahumada, que pasa muchos apuros económicos, parte de la limosna enviada por don Lorenzo; el resto lo empleará en buenas obras en nombre de él. Tenerlo cerca será uno de los pocos alivios de que pueda disfrutar, pues podrán unirse para lograr mayor gloria de Dios y provecho para las almas. Deplora la inconsciencia del hombre, que olvida la dignidad del alma al empequeñecerla con cosas de la tierra:

... como ando en tantas partes y me hablan muchas personas, no sé muchas veces qué decir sino que somos peores que bestias, pues no entendemos la gran dignidad de nuestra alma, y cómo la apocamos con cosas tan apocadas como son las de la tierra. Démos el Señor luz.

Lo consuela por la muerte de su mujer, doña Juana Fuentes de Espinosa, ocurrida el 14 de noviembre de 1567, hablándole de la verdadera vida y recordándole que no hay que sentir tanto a los que se liberan de las miserias del mundo:

Deseo que entienda la merced que le hizo Dios en dar tal muerte a la señora doña Juana. Acá se ha encomendado a nuestro Señor y hecho las honras en todos nuestros monesterios, y espero en Su Majestad que ya no lo ha menester. Mucho procure vuestra merced desechar. Mire que es muy de los que no se acuerdan de que hay vida para siempre sentir tanto a los que van a vivir salidos de estas miserias.

En *postscriptum* manifiesta haber recibido una monja sin dote y haberla ofrecido a Dios por el viaje de su hermano y sus sobrinos. Acepta muchas religiosis en esas condiciones y el Señor envía otras que suplan las necesidades. En cada casa hay trece, para esa fecha; no pueden ser muchas porque sólo comen de lo que se les lleva al torno. Posteriormente, en las *Constituciones*, 2,1, admitirá que se pida cuando haya gran necesidad. En otros textos destaca que un número reducido de monjas logra mayor unión y más intensa espiritualidad.⁷ Esta carta resulta tan extensa, que confiesa: "No pensé alargarme tanto".

La tercera,⁸ también de Toledo, del 9 de julio de 1576, es muy breve. Don Lorenzo se encuentra ya en España, en la misma ciudad de Toledo. Santa Teresa lo aconseja sobre la educación de los hijos, que conviene encomendar a los jesuitas de Ávila. Los niños deben pasearse a pie, por el momento; "déjelos estudiar", dice la Santa, a quien preocupa el excesivo desvelo de su hermano por cuestiones de honra y lo exhorta a mortificarse en ese aspecto:

No querría vuestra merced olvidarse esto y por eso lo pongo aquí. Yo tengo gran miedo que, si no hay desde ahora tan gran cuenta con esos niños, que se podrán presto entremeter con los demás desvanecidos de Ávila, y es menester que desde luego vuestra merced los haga ir a la Compañía (que yo escribo al rector como vuestra merced ahí verá... Vuestra merced es inclinado y aun está mostrado a mucha honra. Es menester que se mortifique en esto y que no escuche a todos... Por ahora no querría comprarse mula, sino un cuartago que aproveche para caminos y servicio. No hay ahora para qué se paseen esos niños sino a pie; déjelos estudiar.

⁷ ... "no ser más de trece; porque esto tengo por muchos pareceres sabido que conviene, y visto por experiencia, que para llevar el espíritu que se lleva y vivir de limosna y sin demanda, que no se sufre más." *Ib.*, *Libro de la vida*, cap. 36, p. 167. Posteriormente admitió mayor número de monjas y renta, *ib.*, nota 15.

⁸ *Ib.*, p. 771.

Quince días después —el 24 de julio— vuelve a escribir desde Toledo.⁹ Don Lorenzo se ha establecido en Ávila y Santa Teresa aprueba la manera en que se ha instalado. Ella se encuentra mejor, como no ha estado en muchos años. Tiene una linda celda, pequeña, muy apartada, con ventana al huerto. Recibe pocas visitas aunque demasiadas cartas. Si su hermano viviese en Toledo, a ella no le faltaría nada; pero se conforma con que Dios dé salud a don Lorenzo. Santa Teresa cree que no permanecerá tanto tiempo en Toledo como para evitar el frío de Ávila durante el invierno, y con la fe y la entereza de siempre afirma que el riesgo para su salud no la detendrá, porque “cuando Dios quiere, en toda parte da salud”.

Le pide los documentos relativos a las fundaciones, conservados en su arquilla del convento de Ávila, que necesita para terminar su obra sobre el tema, por orden del padre visitador, Jerónimo Gracián, aunque confiesa que más quisiera estar sola y descansar. Aleccionadora actitud ésta, que confirma su recia disciplina interior, tanto como su sentido del deber y la obediencia, virtud de la que se declara “muy devota” en el capítulo segundo del *Libro de las fundaciones*:

En la virtud de la obediencia (de quien yo soy muy devota, aunque no sabía tenerla hasta que estas siervas de Dios me enseñaron para no lo ignorar), si yo tuviera virtud pudiera decir muchas cosas que allí en ella vi.¹⁰

Le envía mermelada y membrillos a su hermano, advirtiéndole que le mandará más cuando le haga saber que se le han terminado. Estos hechos y estas observaciones hacen conocer su tierno afecto fraternal hacia don Lorenzo, a quien se la siente tan espiritualmente ligada a través de su correspondencia.

A principios de noviembre de ese mismo año 1576 escribe otra vez desde Toledo a Ávila¹¹ —han pasado algo más de tres meses desde la anterior—. Es carta breve, que manifiesta su alegría por la caridad que hace don Lorenzo, le aconseja que no case demasiado pronto a sus hijos, y discurre sobre el peligro de que los bienes terrenales nos hagan sus esclavos:

Esto tiene el no estar desasidos de todo, que con lo que podemos más ganar (que es *perder* la hacienda que tan poco ha de durar y de tan poca estima es, comparada con lo eterno) eso nos inquiete y quite la ganancia. [...] Así que lo mejor deve ser huir de todo por el todo y porque nuestro natural no nos haga esclavos de cosas tan bajas...

Una de las que merecen especial atención por las referencias y reflexiones, es la del 2 de enero de 1577 —desde Toledo a Ávila, como las dos últimas—.¹² Es extensa, porque no sabe acabar, dice, cuando se dirige a don Lorenzo. Le pide que no lea las cartas que envía a Francisco, su sobrino, a quien encuentra melancólico y parece haber logrado que se franquee con ella. Demuestra su sentido práctico y su preocupación por cuanto se relacione con su hermano y sus sobrinos, al advertirle sobre los riesgos de una casa *ruinosa* que ha alquilado.

⁹ Ib., pp. 772-774.

¹⁰ Ib., *Libro de las fundaciones*, cap. 1, p. 522.

¹¹ Ib., p. 806.

¹² Ib., pp. 835-838.

Vuelve a pedirle sus documentos sobre las fundaciones realizadas; esta vez el nuncio le requiere datos sobre actas, número de casas, lugares de asentamiento; cantidad de religiosas, lugar de origen y edad. Sólo don Lorenzo puede abrir la arquilla de la documentación, pero a nadie debe dar cuenta de lo que hay allí, donde conserva un "papel de oración".

Se refiere luego a la vida espiritual de don Lorenzo. Quizá pueda hallar en *Camino de perfección* algo que le sea útil para "la oración que tiene". Ella quisiera que su hermano no hiciera promesa sin decírselo, pues ha sentido contento, pero también pena, por su determinación, que le parece peligrosa. Ninguna referencia hace conocer al lector no destinatario la índole de la promesa hecha por don Lorenzo ni el riesgo que implica. Encuentra acertado que se le conmutase la promesa y supone que Dios habrá tenido en cuenta la intención. Sólo han pasado escasamente seis meses desde que la Santa le advierte sobre su inclinación a "muchacha honra" —desde el 9 de julio de 1576 hasta el 2 de enero de 1577—; ahora debe advertirle sobre sus peligrosas promesas y sacrificios. Don Lorenzo ha de haberse sentido admirado y casi obligado por la intensa espiritualidad de la Santa, que lo impulsaría a llevar una vida cada vez más austera y de penas paulatinamente más rigurosas.

El pesar de su hermano por haber adquirido La Serna le parece a Santa Teresa obra del demonio, para que no agradezca a Dios la gran merced que le ha hecho. Con la finca él "ha dado más que hacienda a sus hijos, que es honra". Reflexiona acerca de la obligación con los hijos y de la acción de Dios, fuera del tiempo humano, con sabiduría que se siente próxima a la tradición bíblica por la clara intuición de la Esencia Divina y del sentido de sus obras, independientes ambas del transcurrir temporal:

... tiempo bien empleado como es mirar por la hacienda de sus hijos. no quita la oración. En un momento da Dios más, hartas veces, que con mucho tiempo; que no se miden sus obras por los tiempos.

En apretada síntesis, avalada por la Escritura, dictamina sobre la necesidad de recreación, que a ella tanto la preocupa en sus monjas, según manifiesta en las *Constituciones*:

... el Señor dará gracia a unas para que den recreación a otras; fundadas en esto, todo es tiempo bien gastado.¹³

Y reflexiona sobre la obligación que tenemos de servir a Dios como Él quiere que lo sirvamos y no como nosotros queremos servirlo:

... lo que gastare en "La Serna" es bien gastado, y cuando venga el verano gustará de ir allá algún día. No dejaba de ser santo Jacob por entender en sus ganados, ni Abraham ni San Joaquín, que como queremos huir del trabajo, todo nos cansa [...]. Harta merced de Dios es que le cansé lo que a otro sería descanso; mas no se ha de dejar por eso, que hemos de servir a Dios como Él quiere y no como nosotros queremos.

Dice haber recibido "hartas mercedes" del Señor en esos días y lo bendice por las que hace a don Lorenzo. Aprueba que su hermano deje todo en ma-

¹³ Ib., *Constituciones*, p. 642.

nos de Dios, puesto que el Señor sabe lo que nos conviene más que nosotros mismos.

Las cartas de don Lorenzo la consuelan; y se consolaría más si pudiera escribir ella más a menudo, pero sus obligaciones se lo impiden. Escribirle esa noche ha significado estorbarle la oración. Dios nos dé tiempo —ruega— para gastarlo en su servicio.

Le agradece unos besugos, y pide otros y sardinas, porque no se consiguen en Toledo, que es “terrible lugar” para no comer carne, pues no se consigue “un huevo fresco”. Le envía villancicos para que los cante Francisco y se recree don Lorenzo, y le pide otros para que los canten sus monjas.

Dos semanas después —también de Toledo a Ávila, a 17 de enero de 1577¹⁴— le agradece el envío de sardinas y confites, pero le pide ahora que no le mande nada, pues cuando lo quiera se lo hará saber. Sus arrobamientos en público, durante maitines, la dejan corrida. Ella piensa que es algo que “traí hartos inconvenientes y no me parece es más oración”. “Las potencias no están libres” —explica— y resulta penoso “entender en más que lo que el alma quiere”. La manera de oración por la que atraviesa don Lorenzo es semejante a la que ya tuvo ella; “suele después descansar el alma”, afirma, y agrega que se siente necesidad de hacer algo por Dios.

No sabe si ha respondido a todas las consultas de su hermano. Siempre relee las cartas de él; esta vez sólo lo ha hecho “a remiendos”. Las que ella escribe nunca las relee. Por eso le recomienda: “Si faltaren letras póngalas allá, que así haré yo acá a las tuyas —que luego se entiende lo que quiere decir—”.

Le manda un cilicio para cuando no pueda recogerse bien durante la oración y le promete que pasado el invierno le hará alguna otra indicación para servir a Dios. Le causa gracia pensar que retribuye con cilicios los “confites, regalos y dineros” que le envía don Lorenzo. Y le comunica que la obra por él comenzada, podrá acabarse con el dinero aportado por una monja que entrará en el monasterio de Sevilla.

El 10 de febrero siguiente¹⁵ dice encontrarse ya bien de salud, pero con mucho trabajo. Le ha hecho daño permanecer atareada hasta las dos de la madrugada, por lo que el médico le ha prescrito que sólo escriba hasta medianoche, y a veces no de su letra. Ella se siente obligada a trasnochar para no estorbar sus obligaciones de la mañana.

Le habla de sus dolencias para que sepa la causa si le llegan cartas más breves que de costumbre y no de su mano.

Le da instrucciones sobre el uso del cilicio y disciplina; no debe excederse don Lorenzo de lo indicado por la Santa. Le habla de la “oración de quietud”, de la cual trata en *Camino de perfección* y a la que se refiere su hermano. “No ha de ser todo oración” —reflexiona luego—; bien es tener conversaciones espirituales. Él podrá tenerlas con Julián de Ávila, “que es de los buenos clérigos que hay allí” [en Ávila]; “es muy pobre y harto desasido de

¹⁴ Ib., pp. 843-846.

¹⁵ Ib., pp. 851-853.

riquezas". Le da buenos consejos prácticos: "es menester —le dice— los que hemos ya edad llevar estos cuerpos para que no derruequen el espíritu, que es terrible trabajo".

Conmueve su afirmación de que se siente mejor desde que ha comenzado a escribirle esta carta: "Sepa que tengo harto mejor la cabeza que cuando comencé la carta; no sé si lo hace lo que me huelgo de hablar con vuestra merced". Tiene interés este comentario de la Santa sobre su correspondencia, porque adquiere para ella el sentido de una conversación con el destinatario de sus cartas; para ella ese destinatario está presente, oyéndola, y ella siente junto a sí esa presencia, al extremo de que la alegría que puede producirle, aleja de ella sus males físicos.

Le advierte que debe tener su casa bien puesta, porque sus hijos están en edad de casarse; le aconseja, por ese motivo, no deshacerse de objetos de adorno —platería, tapices—, como había pensado don Lorenzo; podrá conservarlos, sin apegarse demasiado a ellos. Ha consultado esto con su confesor, que es de este parecer, porque teme estorbar el progreso de su hermano en el servicio de Dios si su consejo no es acertado:

Hoy ha estado acá el doctor Velázquez, que es el mi confesor. Trátelo lo que me dice de la plata y tapicería que desea dejar, porque no quería que por no le ayudar yo dejase de ir muy adelante en el servicio de Dios, y así en cosa no me fio de mi parecer, aunque en esto era el mesmo. Dice que eso no hace ni deshace, como vuestra merced procure ver lo poco que importa y no estar asido a ello, que es razón, pues ha de casar sus hijos, tener casa como conviene.

Se despide exhortándolo a tener paciencia, "porque suele Dios traer tiempos para cumplir los buenos deseos".

En carta del 27 y 28 de febrero de 1577, también de Toledo a Ávila ¹⁶ le pide "buenas plumas", porque las que consigue en Toledo no lo son, y le producen "disgusto y trabajo". Se encuentra mejor de salud, aunque temió quedar "inhabilitada para todo". Piensa que puede haberle hecho daño comenzar a ayunar durante la cuaresma pero tiene confianza en que habrá de reponerse por completo. Tiene "gran deseo de estar buena". Debe comer ave, porque no tolera bien el carnero. Ha estado ayunando desde la conmemoración de la Cruz del mes de septiembre. Las tareas, la edad, el cuerpo —confiesa— son siempre estorbo, pero no deja de escribir a don Lorenzo por no causarle pena. "Siempre este cuerpo me ha hecho mal y estorbado el bien", reflexiona.

Advierte a su hermano que las disciplinas que se aplique han de ser cortas, porque se sienten más y hacen menos daño. Le manda un cilicio para cumplir con su pedido y le indica cómo ha de usarlo: dos días a la semana, desde que se levanta hasta que se acuesta y no ha de dormir con él. Le previene que tenga precaución con el cilicio y la disciplina, porque "más quiere Dios su salud que su penitencia". Le aconseja que duerma bien y que haga suficiente colación, pues ella ha quedado escarmentada para sí y para otros con la experiencia pasada en su salud.

¹⁶ Ib., pp. 856-858.

Ha recibido buenas noticias de sus escritos, que está leyendo el inquisidor mayor. Nada hay en ellos de competencia de la Inquisición y el concepto es favorable. El inquisidor mayor se muestra a favor de los descalzos y ha preguntado por qué la Santa no había fundado un monasterio en Madrid. Para todo la ha favorecido permanecer en Toledo, aunque no para su salud, porque ha tenido que atender mucha correspondencia. Las prioras de sus conventos la colman de atenciones; ella quisiera que su hermano estuviese cerca para verlo y aun para disfrutarlo. Ha recibido los obsequios con agrado, "porque es mucha la esterilidad" de Toledo.

Las seis cartas restantes son muy breves: una desde Valladolid, otra desde Malagón, dos desde Toledo y dos desde Segovia.¹⁷ En la última, del 19 de junio de 1580 consuela a don Lorenzo, que espera la muerte:

Yo no sé de dónde se sabe que se ha de morir presto ni para qué piensa esos desatinos ni le aprieta lo que no será. Fíe de Dios, que es verdadero amigo, que ni faltará a sus hijos ni a vuestra merced. Harto quisiera que estuviera para venir acá, pues yo no puedo ir allá; al menos hácelo vuestra merced harto mal estar tanto sin ir a San Josef, que antes le hará provecho el ejercicio, pues es tan cerca, y no se estar solo. Por caridad que no lo haga así y me avise de su salud.

Don Lorenzo muere en esos días en que él lo espera.

Lo que don Lorenzo significó para Santa Teresa y cómo se sintió después de su muerte puede comprenderse por las cartas a la Madre María de San José de Sevilla, escrita en Segovia el 4 de julio de 1580 y la que envió el 27 de diciembre de ese año, desde Valladolid a su sobrino —ya citadas al comienzo de estas páginas—.

A la madre María de San José le dice:

... todo lo comunicaba conmigo, que era cosa estraña el crédito de lo que yo le decía tenía, y procedía del mucho amor que me había cobrado.

Reflexiona luego la Santa acerca de la fugacidad de la vida y de la necesidad de pensar en la muerte y en cómo morir:

Paréceme, mi hija, que todo se pasa tan presto que más havíamos de tener el pensamiento en cómo morir que no en cómo vivir. Plega a Dios ya que me quedo acá para servirle en algo, que cuatro años le llevaba y nunca me acabo de morir, antes estoy ya buena del mal que he tenido, aunque con los achaques ordinarios, en especial el de la cabeza.

A su sobrino le dice que siente pena por las malas noticias que debe darle, pero prefiere que las sepa por ella. Hace consideraciones sobre las miserias de la vida y el gozo de quienes ya están con Dios:

... si consideramos bien las miserias de esta vida, gozarnos hemos del gozo que tienen los que están ya con Dios.

Don Lorenzo —agrega— fue siempre siervo de Dios y últimamente más. No quería ya tratar cosas de la tierra. Sólo quería hablar con personas que habla-

¹⁷ *Ib.*, pp.974-975; 998-999; 1003-1004; 1004-1005; 1011; 1011-1012.

sen sobre Dios; todo lo demás le cansaba sobremanera y ella debía consolarlo. Si ella pudiera escribir "algunas cosas particulares de su alma", don Lorenzo hijo entendería la obligación que tiene hacia Dios, por haberle dado tal padre y que debe "vivir de manera que parezca ser su hijo". Debe consolarse pensando que su padre puede hacerle mayor bien desde donde está que desde la tierra.

¡Qué consoladoras palabras y qué aleccionadoras, para todos cuantos han perdido a sus padres! ¡Qué normas de conducta! ¡Qué guía segura para quienes puedan sentirse ofuscados por la magnitud del dolor! Y todo dicho con la mayor sencillez, con amor, con la autoridad de quien conoce la sabiduría y la generosidad de los designios divinos.

Estas cartas dan a conocer el itinerario terrenal y espiritual de don Lorenzo; ponen de manifiesto una indudable influencia creciente de la Santa de Ávila en su hermano, conduciéndolo a una honda espiritualidad y deseo de renunciamento mundano. Y confirman con toda sencillez cuanto los rasgos biográficos y los escritos teresianos dan a conocer acerca de la personalidad singular de la Santa Madre fundadora, en quien ni el goce de la presencia de Dios a través de la experiencia mística estorba el sentido práctico.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI
Universidad Católica Argentina

CASI TRES LUSTROS DE ESFUERZOS MANCOMUNADOS EN EL CAMPO DE LA CULTURA CLÁSICA

En mayo de 1970, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo reunió en Mendoza un primer Simposio Nacional de Estudios Clásicos, tentativo de la adhesión y las posibilidades de estas difíciles y controvertidas disciplinas.

Provocó entonces inusitada sorpresa la enorme cantidad de concurrentes de todo el país e incluso de Chile, y la generosa presentación de trabajos y ponencias, de cuya calidad ofrecen cabal testimonio las *Actas* que, impresas en la Universidad Nacional del Litoral, editaría tres años después la facultad anfitriona.

En aquella oportunidad, una pausa, abierta el 6 de mayo, en la actividad académica del simposio, permitió que el propio entusiasmo del acontecimiento estimulara a los participantes para fundar la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC), cuyo nacimiento habían frustrado antes varios intentos no bien encaminados.

La AADEC se acerca pues al cumplimiento de su tercer lustro de vida activa, en la que, con abnegación y denuedo, se ha esforzado en alcanzar los fines propuestos en su estatuto constitutivo:

Promover la investigación sobre la antigüedad clásica en todos sus aspectos (literario, lingüístico, histórico, filosófico, arqueológico, etc.), con extensión a las culturas antiguas orientales y a las influencias del mundo clásico en la civilización universal. Colaborar en la actualización de la metodología para la enseñanza de las lenguas clásicas. Contribuir a difundir el interés por el conocimiento más directo de la cultura clásica por medio de actos culturales. Vincular a todos aquellos que trabajan en un mismo dominio del saber, facilitando su intercambio intelectual.

Como una de las más felices y constantes consecuencias de tales postulados, la AADEC se ha comprometido a fomentar la reiteración de los simposios cada dos años, proponiendo y aconsejando su puesta en obra a una entidad oficial, para insertarlos en el acontecer cultural y educativo de la nación. Así se concretó el segundo por la Universidad Nacional de Córdoba, que permitió la nueva experiencia de que los participantes convivieran en el complejo turístico de que aquella universidad disfruta en el apacible y retirado paraje serrano de Las Vaquerías, donde el tema principal se refirió a la epopeya. Del tercero, que versó sobre "El concepto de la libertad en el mundo antiguo", "La comedia antigua: un reflejo de lo social, institucional, económico y cultural" y "Leopoldo Lugones y el mundo clásico", se encargó en 1974 el Ministerio de Educación de Entre Ríos. En el cuarto, programado en 1976 por la Universidad Nacional del Nordeste, la temática fue "La tragedia en la antigüedad" y "Vigencia de la cultura grecolatina en el mundo contemporáneo". En 1978 asumió el quinto la Universidad Nacional del Sur y en el eglógico marco de la Sierra de la Ventana:

se propuso "El mito desde el punto de vista literario, filosófico, histórico, etc.", "Vigencia de la cultura grecolatina en la cultura occidental, particularmente en Hispanoamérica" y "Las clases sociales en la constitución republicana de Roma". Siempre por iniciativa de la AADEC, la Universidad Nacional de Mar del Plata convocó el sexto, cuyos temas comprendieron "Fundamentos históricos y jurídicos del mundo greco-romano", "Pensamiento y lenguaje de la antigüedad", "Lírica y cultura en el desarrollo del mundo greco-romano" y por decisión de su plenario final se fijó el siguiente en Buenos Aires, como homenaje al bimilenario de la muerte de Virgilio y Tibulo, del que se hizo cargo la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad oficial, con generoso apoyo del CONICET y de la Intendencia Municipal.

Cabe agregar que asistieron los profesores Manuel Fernández Galiano, de la Universidad Autónoma de Madrid, al quinto simposio; Martín Sánchez-Ruipérez, de la Complutense, al sexto, y Pierre Grimal, de la Sorbona, al último.

El lapso transcurrido se ha ilustrado también con congresos regionales o jornadas de apoyo a los estudios clásicos en Buenos Aires, La Plata, Mar del Plata, Bahía Blanca, Paraná, Concordia, Posadas, Rosario, Resistencia, El Colorado (Formosa), Córdoba y Mendoza. En algunas de estas ocasiones, a la contribución de profesores invitados aunaron su esfuerzos afanosos estudiantes, incluso jovencitos de bachilleratos humanistas, los que dieron muestra de contracción al trabajo y capacidad no sólo para captar su realidad lingüística, sino también el trasfondo cultural y espiritual del mundo greco-romano.

Cuantas veces fueron atacados los estudios clásicos, la AADEC salió a la palestra en defensa de sus fueros, y su presencia batalladora impidió cierre de carreras y cercenamiento de cursos, aun en momentos de una política nacional muy comprometida en una posición adversa a los valores de Occidente.

La Asociación que nuclea a los interesados en los estudios clásicos ha fundado *Argos*, una revista que subsiste gracias al impulso de unos pocos y al apoyo económico del CONICET. Esta publicación, que acoge el quehacer científico de profesores e investigadores nacionales y extranjeros, se distribuye por diversas naciones de todo el mundo y es vehículo de canje, lo que facilita la recepción de otras revistas importantes que hoy, por crónica escasez de presupuesto, no pueden comprar las instituciones educativas que debieran hacerlo. Así se logran dos importantes fines: suplir la carencia y dejadez oficial y sacar al exterior la voz de la cultura humanística argentina.

En 1972, en sesión celebrada en el Collège de France, la AADEC fue admitida, por unanimidad, como miembro de la Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos (FIEC). Desde entonces ha participado, por medio de sus representantes estatutarios, en todas las asambleas de la entidad matriz, que se reunieron en la Universidad Complutense de Madrid, en 1974, en la Biblioteca Alberto I, de Bruselas, en 1976, en la Academia de Ciencias de Hungría, en Budapest, en 1979, y en la Universidad de Helsinki, en 1982.

Asimismo, la Asociación ha estado presente en los dos congresos internacionales de la especialidad habidos a partir del primer contacto oficial con la FIEC: en 1974 asistieron asociados de Buenos Aires, Mendoza, La Plata y Córdoba al que se convocó en Madrid y la entidad fue honrada con la presidencia de una sesión de homenaje al filósofo español Juan Luis Vives; en 1979, a pesar de la

distancia y las dificultades económicas, participaron, del que se reunió en Budapest, asociados de Buenos Aires y La Plata, y la AADEC fue distinguida nuevamente con la presidencia de una sesión ordinaria sobre "El fin del imperio romano", mientras que dos asociados usaron de la palabra en sendas sesiones del congreso.

En los momentos actuales estamos en vísperas de varios acontecimientos importantes: en el orden local, el VIII Simposio Nacional, que organiza la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, y en el exterior, el VIII Congreso Internacional, que promueve la Royal Irish Academy de Dublin, una nueva asamblea de la FIEC y un congreso sobre "La filología griega y latina en el siglo xx", que ha convocado el Consiglio Nazionale delle Ricerche, en cuyas actividades no estará ausente la AADEC.

ALBERTO J. VACCARO

PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL PROFESOR ALFREDO
J. SCHROEDER EN OCASIÓN DE DESPEDIR LOS RESTOS
DEL DOCTOR FRANCISCO NÓVOA

La Universidad Católica Argentina me ha encomendado el alto honor —sólo superado por nuestro dolor— de despedir a un distinguido, a un querido integrante de su comunidad, casi tan antiguo como sus orígenes mismos.

Aquí estamos para darle nuestro adiós a quien desempeñó en ella, durante décadas, desde las cotidianas funciones docentes de lengua y literatura latinas, hasta los cargos más encumbrados de director de revista, director de departamento, consejero, decano...

La elevada misión encomendada no puede sin embargo, con su carácter oficial, privarme de los lejanos recuerdos personales, que fundan mi conocimiento y la consiguiente estima por el profesor Nóvoa. Lo conocí allá, a la distancia de cuarenta años exactos, como alumno de Literatura Latina IV en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con los ojos de asombro de un provinciano que asoma a la Capital. Confieso que aquel curso fue sólo el comienzo de una larga docencia, que se prolongó al poco tiempo en mi condición de ayudante de trabajos prácticos en la misma Facultad, de profesor suplente, después, en una de sus cátedras en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Concurse frente a él, como jurado, en varias oportunidades, con suerte varia, con respeto y estima invariables.

Colega durante décadas en las instituciones citadas y en esta alta casa de estudios, fue siempre maestro ejemplar. Consocio en el Ateneo y en la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, desde su fundación, fue colaborador y alma mater, como director de la revista Argos, como superior o como par. Su presencia fue estímulo permanente en todas las iniciativas en favor de los estudios humanísticos. En las reuniones de la Comisión Organizadora del memorable VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos del bimilenario de la muerte de Virgilio, durante más de un año, no se le conoció ausente; ni faltó su aporte en los restantes simposios y congresos realizados sobre temas de su especialidad.

El profesor Nóvoa fue siempre un espejo y dechado en su hombría de bien, en su profesionalidad, en su humildad y en su entrega y dedicación. Las II Jornadas de Estudios Clásicos de la UCA, del año pasado, estuvieron dedicadas a sus ochenta años de vida; y en las de este año, concluidas hace pocos días —paradoja ejemplar— participó, junto a profesores y alumnos, con una ponencia sobre una de las vitae de Suetonio y con una conferencia sobre Julio César.

La muerte lo encontró así, como siempre lo quiso, en plena actividad. Enhiesto como un guerrero homérico, como un héroe virgiliano, como un árbol, como una flor, para no herir su modestia; como la flor que dice el poeta

latino de Verona, tronchada por el arado a la vera del camino, de vida frágil y fugaz, pero de simbología duradera y fecunda, como su floración y fructificación.

Ello es mérito de su voluntad y espíritu infatigables; y es mérito de sus ideales superiores de patriota y cristiano que, en las etapas de crisis, no conocen el bajar los brazos, ni para cosechar los frutos; y es mérito también de la institución que aquí habla con mi voz; pues, a una edad en que otros se llaman a retiro y silencio y al descanso bien ganado, la naciente UCA lo convocó para nuevas aradas y nuevas siembras. Y el profesor Nóvoa puso de nuevo sus brazos, su saber, su experiencia, su ejemplo; su pluma y su palabra, como reja en el alma. Descansen, maestro, tus brazos cansados de apretar manceras de arado; descansen tus ojos fatigados de avisorar horizontes y amaneceres. Tus discípulos hemos tomado tus herramientas y la antorcha, emblema de nuestra Asociación de Estudios Clásicos. Las disciplinas clásicas podrán eclipsarse tras nubes pasajeras, pero sobrevivirán, mientras los pontífices escalen las colinas de Roma, mientras el verbo studere con su dativo exprese una entrega total, mientras los discipuli mantengan su parentesco con la disciplina, mientras la raíz de magister sea magis y minus la de minister.

Cuando, en los niveles en que nos toque enseñar, declinemos los nombres de las cinco declinaciones latinas, recordaremos que el profesor Nóvoa sólo declinó ante ellas y ante la muerte. Cuando conjugemos los verbos latinos, no olvidaremos a quien supo conjugar pasado y futuro, modestia y saber, "la interrelación del paganismo y del cristianismo", como rezaba la temática de las últimas Jornadas de Estudios Clásicos, por él inspiradas.

Profesor Nóvoa, nos llegamos a la vera de tu tumba como a la de un hermano, como el que perdió el recordado poeta veronés: "Multas per gentes et multa per aequora vectus". Pero no llegamos llevados a través de pueblos y mares. Has vivido y has muerto en el marco de tu comunidad, asimilando cátedra y hogar, docencia y vida. Te brindamos los dones postreros, empapados en llanto fraterno, que una creencia muy antigua y muy arraigada avala, nuestras plegarias y el afecto y reconocimiento debidos al maestro: "In perpetuum ave atque vale".

Sin resignar nuestra condición humana cultivada por tus clásicos latinos, ni nuestra condición cristiana largamente conjugada, ante el dolor de la herida que en nuestra vida nos abre su muerte, ante la congoja del desgarrón supremo, que duele por sí, por la separación, por la intensidad de los afectos, por la intimidad de una vida comunitaria, no nos cabe a los miembros de esta comunidad universitaria sino un "bendito sea el nombre del Señor".

Si la razón tiene sus razones de que nacemos mortales y sólo engendramos mortales; si la fe nos afirma en la esperanza de una vida mejor; aunque el corazón desgarrado nos grite también sus derechos, de que llorar a sus muertos es tan humano como el morir, profesor Nóvoa, descansa en paz; el Señor te bendiga; hasta tu próxima clase.

Se terminó de imprimir en el mes de agosto
de 1985 en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires
