

## Segundas Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

"La *Exagogé* de Ezequiel: una visión trágica de la salida de Egipto"

Los 269 trímetros del poeta trágico Ezequiel pertenecientes a su obra *Exagogé* constituyen un testimonio sumamente valioso por ser uno de los pocos fragmentos de tragedia helenística conservados y por ser el único ejemplo de tragedia de tema bíblico (la pieza toma su argumento del libro de *Éxodo*). Los versos fueron transmitidos por Eusebio de Cesarea en su *Praeparatio Evangelica* (IX: 437-66) quien a su vez reproduce fragmentos del *Sobre los judíos* de Alejandro Polihistor<sup>1</sup>. Hay casi unanimidad de criterios para señalar a Alejandría como la ciudad natal de Ezequiel pero no existe acuerdo con respecto a su ubicación cronológica (la lo más probable es el siglo II a.C.)<sup>2</sup>

### Fuentes y estructura de la *Exagogé*

La fuente principal es el libro de *Éxodo* en la versión de la *Septuaginta*<sup>3</sup>, con algunas modificaciones que introduce el poeta: en lugar de Madián aparece Libia como el territorio de Rehuel y sus hijas (vv. 59 ss), la introducción de un personaje Chum (v. 66), inexistente en el texto bíblico, la descripción del sueño premonitorio de Moisés (vv. 68-82), la aparición de un ave gigantesca, identificada con el Fénix

---

<sup>1</sup> Historiador del siglo I a.C. Fue prisionero de guerra y trabajó en Roma sobre las naciones del Cercano Oriente. Muchos de sus fragmentos fueron conservados por Eusebio de Cesarea y Clemente de Alejandría.

<sup>2</sup> Algunos estudiosos opinaron que debió vivir después de Flavio Josefo ya que, de lo contrario, éste lo habría mencionado en *Contra Apión* I:218 junto a Demetrio, Filón el anciano y Eupólemo, aunque el mismo Josefo reconoce (ibid. I:216) no haber leído todos los libros que tratan acerca de los judíos.

<sup>3</sup> Las evidencias papirológicas sugieren que entre los años 300 a.C. y 400 d.C. los judíos alejandrinos desconocían el hebreo y arameo. Cf. Tarn y Griffith (1953, p. 223) comentan con respecto a la *Septuaginta*: "...but it shows the Jewish belief that by the second generation the Jews of Alexandria had adopted Greek speech and lost their own...The translation was really spread over a long period, The *Pentateuch* was completed in the Third century..."

(vv.254-67). Es la única tragedia helenística que testimonia, según la opinión de los eruditos, la presencia de la división en cinco actos<sup>4</sup>, por lo que la estructura de la pieza –si se tienen en cuenta los pasajes conservados- sería la siguiente: un prólogo en el que Moisés recuerda la llegada de Jacob a Egipto, relata los padecimientos de los judíos y las circunstancias de su propia vida (vv. 1-58); un primer acto: Moisés se encuentra en Libia y dialoga con Séfora, la hija de Rehuel y con Chum (vv. 59-67); segundo acto: Moisés relata a su suegro (evidentemente ya se ha casado con Séfora) un sueño premonitorio y Rehuel lo interpreta (vv. 68-89); tercer acto: Moisés observa el prodigio de la zarza ardiente y habla con Dios (vv. 90-192); cuarto acto: un mensajero egipcio le cuenta al Faraón el cruce del mar Rojo (vv. 193-242); quinto acto: el relato de la llegada al oasis de Elim y la aparición del ave fabulosa (243-269). El prólogo manifiesta un carácter euripídeo al presentar un único personaje que se dirige al público (Moisés quien ya se encuentra en Libia), el elemento geográfico (Canaán, Egipto) el uso de verbos que implican idea de movimiento (abandonar, llegar, venir)<sup>5</sup>. En territorio extranjero Moisés ve a siete doncellas (v.59), hay una laguna en el texto, pero por el parlamento siguiente a cargo de Séfora, se entiende que éste preguntó por la identidad del lugar. La joven responde que se trata de Libia, habitada por diversas tribus, hombres etíopes, negros (vv. 60-62). Describe a su padre como único

---

<sup>4</sup> Las opiniones difieren con respecto al origen de la división en cinco actos. Beare (1964, pp. 172 ss) menciona la indicación escénica *chorou* “representación por el coro” en los textos de Menandro que parecía dividir la pieza en actos. Este autor eliminó la participación del coro en sus obras, y marcó los lugares en los que había que representar un interludio. Horacio (*Ep. Pis.* 189 ss) afirmó la presencia de los cinco actos para que una pieza lograra éxito.

<sup>5</sup>.Jacobson (1983, p. 70) afirma que el prólogo más cercano a la *Exagoge* es el del *Ión* de Eurípides que presenta también semejanzas temáticas: “...a secret pregnancy followed by exposure of the child; the subsequent rescue of the infant, with his discovery by a priestess who rears him; the maturing of the child into

soberano, jefe militar, administrador de justicia y sacerdote (vv.63-65). De acuerdo con el relato bíblico (Éx. II:15), Moisés huyó al territorio de Madián (la actual Arabia, al norte del Mar Rojo y al este del golfo de Ácaba). La elección por parte del poeta por estos lugares puede explicarse por la familiaridad de los mismos para los conocedores de la lengua y cultura griegas. Heródoto dedicó parte del libro IV a describir el territorio de Libia que él consideraba parte de África (IV:42), y habitado por cuatro razas, dos autóctonas (libios y etíopes) y dos extranjeras (griegos y fenicios) (ibid: 197). Otra mención de Libia se encuentra en la tragedia *Suplicantes* de Esquilo cuando el rey Pelasgo se extraña por el singular aspecto de las hijas de Dánao, semejantes a mujeres lidias (vv. 279-80). El *Prometeo* menciona a los habitantes cercanos al río Etíope en los confines de la tierra, son seres de color negro (vv. 808-9)<sup>6</sup>. El personaje de Chum sólo pronuncia un verso (66) por el que se deduce que se trata de un antiguo pretendiente de Séfora, esto aporta tensión al argumento dramático al introducir un elemento de discordia entre él y Moisés<sup>7</sup>.

El sueño de Moisés no aparece en el texto bíblico, aunque el sueño premonitorio o de exhortación enviado por una divinidad es frecuente en la

---

a young man of importance at the temple. With the change of temple to palace and priestess to princess we have much the same story as of Moses in Ezekiel's prologue".

<sup>6</sup> Jacobson propone otro motivo para la elección de estos lugares: en *Núm.* XII:1 se menciona una disputa suscitada entre Miriam, Aarón y Moisés a raíz de una mujer cusita que tomó este último por esposa. Cus en el *Antiguo Testamento* es el nombre usado para designar Etiopía y el adjetivo cusita se suele traducir por negro. Este pasaje ha sido interpretado diversamente: se trata de una nueva mujer que Moisés tomó por esposa o bien, es la misma Séfora de Éx. II:21. Ezequiel pudo conocer esta última interpretación y ubicar geográficamente a Séfora y a su familia en Etiopía. El razonamiento de Jacobson es acertado y puede complementarse con el conocimiento de las fuentes griegas mencionadas.

<sup>7</sup> La *P.E.* de Eusebio en la edición de la *Patrología* de Migne atribuye los versos 66-7 a Chum, en lugar de la versión más difundida: el 67 está a cargo de Séfora (el relato de Alejandro Polihistor menciona un diálogo entre ambos).

literatura universal<sup>8</sup>. Moisés describe una visión aparecida durante su sueño (vv. 68-82) en la que pudo observar en el monte Sinaí un enorme trono que llegaba hasta el cielo. Sentado, un anciano venerable con una corona y un cetro le entregó a Moisés estos atributos y lo invitó a ocupar su lugar. Moisés contempló toda la tierra en círculo, debajo de ella y por arriba del cielo. Una multitud de estrellas cayó a sus rodillas, las contó todas y luego desfilaron a manera de un batallón de hombres. Moisés se despertó aterrorizado y Rehuel interpretó la visión: se trata de un anticipo de la futura vida de Moisés: obtendrá el poder, la administración de justicia estará a su cargo y podrá conocer el presente, pasado y futuro. El episodio del sueño condensa varios motivos. El tema del trono divino en la cima de una montaña parece en la literatura pseudoepigráfica: *El testamento de Leví* II:5 ss; *I Enoch* XVIII:8; XXV:3. En el *Antiguo Testamento*, *Génesis* XV:5 relata la exhortación de Dios a Abraham para contar las estrellas del cielo; José cuenta a sus hermanos un sueño en el que el sol, la luna y las estrellas se inclinaban ante él (ibid. XXXVII:9), *Salmos* XLIV: 7 habla del trono de Dios y su cetro; Dios invita a David a sentarse a su diestra y se describe su cetro (ibid. CX:1-2); en el *Libro de Esther*, el rey Asuero utiliza el cetro como símbolo de su poder (V:2; VIII:4). Tampoco se puede ignorar la presencia de la tradición griega. En la obra de Heródoto son frecuentes los sueños simbólicos, pero dos ejemplos se destacan sobre los demás. En III:30 se cuenta que Cambises, preso de locura, hizo matar a su hermano Smerdis, por temo de que éste le arrebatara el trono pues lo vio en un

---

<sup>8</sup> En el *Antiguo Testamento* se encuentran numerosos ejemplos de sueños con estas características: José (*Gén.* XXXVII:5-10); Gedeón (*Ju.* VII:13 ss); Samuel (*I Sam.* III:4 ss); Salomón (*I Reyes* III:5-15). En el mundo grecorromano los ejemplos también abundan: *Ilíada* II 16-34; *Odisea* IV: 795-838; Esquilo (*Persas* 180 ss; *Prometeo* 645 ss); Sófocles (*Electra* 417 ss); Virgilio (*Eneida* VIII 31-65); Horacio (*Epístolas* I: 10 31), etc.

sueño sentado sobre un trono real y su cabeza tocaba el cielo, imagen casi idéntica a la del sueño de Moisés. El segundo ejemplo ocurre cuando Jerjes se contempla a sí mismo coronado con una rama de olivo, cuyos retoños cubrían toda la tierra (VII:19). Ambos sueños se inician con el verbo *edókee* (pareció) y el sueño de Moisés comienza con el mismo verbo *édoks'*. La *Electra* de Sófocles presenta una situación semejante cuando Crisótemis narra el sueño de Clitemnestra que incluye el cetro como elemento esencial: Agamenón, asesinado, volvió a la luz y clavó el cetro que se encontraba en poder de Egisto, en medio del hogar. De ese cetro brotó un retoño que cubrió toda la tierra de Micenas (vv. 417-23). El sueño interpretado por Rehuel es una innovación de Ezequiel porque el texto bíblico no ofrece ningún ejemplo de un personaje no judío intérprete de sueños. Sí ocurre a situación inversa: José interpreta los sueños del Faraón (*Gén.* XLI: 14-32); Daniel los de Nabucodonosor (*Dan.* II:27-45). Ambos aclaran que en realidad es Dios el autor de la interpretación (*Gén.* XL:8, *Dan.* II:18; 28). Rehuel (sacerdote pagano) permanece en silencio con respecto a su capacidad de interpretación. Otra reminiscencia de la cultura griega está presente en las palabras que el suegro de Moisés pronuncia con respecto a la posibilidad de contemplar el pasado, presente y futuro. La figura del anciano Calcante, en la *Ilíada* I:70 goza de ese don. En el *Antiguo Testamento* Rehuel es un sacerdote de Madián que aconseja a Moisés un modo más eficaz de administración de justicia (*ÉX.* XVIII:14-27), pero sin sustentar ningún cargo político, militar o poseer el don de interpretar sueños, tal como lo describe Ezequiel.

La escena de la zarza ardiente (vv. 90-192) plantea diversas cuestiones interesantes desde la óptica argumental y la puesta en escena. Moisés se

encuentra con una zarza que arde pero jamás se consume: sus hojas permanecen verdes y frescas. La voz de Dios le indica que se halla en un lugar sagrado y le encomienda la misión de enfrentarse al Faraón para sacar a su pueblo de Egipto. Ezequiel condensa en esta escena la orden de Dios a Moisés, la descripción de las diez plagas y la institución de la festividad de Pascua. En *Éxodo* estos temas abarcan varios capítulos (III-XIII) que el poeta trágico, hábilmente sintetizó en una escena. Los interrogantes surgen con respecto a la zarza que arde: ¿cómo se la representó? La tragedia clásica llevó al escenario fenómenos que demandaban un mecanismo sofisticado de utilería, por ejemplo, las *Troyanas* de Eurípides terminaban con el incendio y destrucción de Troya (vv. 1260 ss), y en *Bacantes*, pieza del mismo autor, se describe el fuego en torno de la tumba de Semele (vv. 596 ss). Debemos reconocer nuestra ignorancia con respecto a la manera de representar el fuego, pero podemos deducir que debía existir algún tipo de convención escénica para identificar este elemento<sup>9</sup>. La voz de Dios plantea una nueva duda. El público griego no se habría sorprendido al oír la voz de una divinidad (Ezequiel manifiesta explícitamente que sólo es posible oírlo pero no verlo, vv. 101-3). *Áyax* de Sófocles (vv. 14-16) y *Bacantes* de Eurípides (vv. 576 ss) brindan ejemplos concretos en los que sólo se oye la voz del dios. ¿Los judíos de Alejandría habrían aceptado la situación o la considerarían sacrílega? También ignoramos la respuesta<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Se estaría en presencia de un ícono utilizado en función de código, como es el caso de emplear la mano como revólver o un palo de escoba como caballo. Cf. F. de Toro (1992, p. 105).

<sup>10</sup> M. Hengel (1980, p. 98) señala la posibilidad de que la *Exagogé* hubiera sido representada en distintas comunidades judías, sobre todo en el atrio de las sinagogas. En Berenice (Cirene) la comunidad judía poseía una especie de anfiteatro a su disposición en el patio de la sinagoga.

El cuarto acto comprende el relato del cruce del mar Rojo en boca de un mensajero egipcio. La crítica señaló el influjo de Esquilo y Heródoto en su parlamento. En efecto, los *Persas* de Esquilo presenta el relato del mensajero, sobreviviente de la batalla de Salamina, quien en diálogo con la reina Atosa, describe los detalles de la derrota sufrida por la armada persa en el combate naval (vv. 249 ss). Tanto Ezequiel como Esquilo enfatizan el desigual número de fuerzas con respecto al enemigo: las egipcias y persas son muy superiores a las hebreas y griegas. La coincidencia en la lengua de ambos discursos también es notable<sup>11</sup>. Heródoto ofrece varios pasajes que pudieron inspirar a Ezequiel: el cruce del Helesponto y la descripción de las tropas de Jerjes (VII:35 ss); el paso de las Termópilas (ibid. 188 ss) y la batalla de Salamina (VIII:70). En esta parte, la *Exagogé* alcanza un tinte épico que culmina con los dos versos finales del mensajero: “El camino del mar Rojo fue cubierto por las olas y el ejército pereció” (vv. 241-2).

El último acto desarrolla el relato de un vigía en el oasis de Elim, quien describe el lugar, abundante en palmeras agua, sombra y forraje para los animales (vv. 245-53). La aparición del ave fabulosa pone término al fragmento conservado de la *Exagogé*. Una mención anterior del ave Fénix se encuentra en Heródoto (II:73). ¿Qué impulsó a Ezequiel introducir un ave de apariencia tan extraordinaria en su obra? Tal vez la intención del autor era asimilar la salida de Egipto, un

---

<sup>11</sup> Cf. Jacobson (op. cit. pp. 137-8).

suceso fuera de lo común, con la aparición del ave Fénix, que se muestra cada quinientos años, según el testimonio del historiador griego<sup>12</sup>.

### Conclusiones

Todo estudio sobre la *Exagogé* provoca una serie de incertidumbres que es imposible evitar, debido a la escasez de versos conservados. Un rasgo atribuido a la tragedia helenística es la desaparición del coro que se limitaba a intermedios de danza y canto (*embólíma*). Sin embargo, los eruditos plantean la presencia de un coro en la pieza formado por las hijas de Rehuel, o mujeres egipcias, o magos y sacerdotes egipcios en la corte del Faraón. Otro interrogante es el de la representación. No hay testimonios que la prueben. Se supone que gran parte de la producción trágica helenística estaba destinada a la lectura<sup>13</sup>, pero las representaciones teatrales siguieron llevándose a cabo<sup>14</sup>. Y en caso de haberse representado la *Exagogé*: ¿a qué público estaba destinada la representación? ¿A la comunidad judía de Alejandría, a un auditorio pagano o ambos? Es imposible conocer la respuesta.

En el período helenístico surge con mucha fuerza la preferencia por la tragedia histórica. Mosquión escribió *Temístocles*, *Los Fereos* (basada en el asesinato de Alejandro, tirano de Feres). Filíco compuso otra pieza *Temístocles*;

---

<sup>12</sup> Jacobson (op. cit. pp. 159-60) aporta un dato de J. B. Lightfoot (1869, *St. Clement of Rome: Two Epistles to the Corinthians*, London, pp. 95 ss.) sustentado en un testimonio histórico egipcio. El sacerdote de esa nacionalidad, Ptolomeo de Mendes (siglo I a.C.) advirtió que el rey Amosis (primer soberano de la 18a. dinastía) gobernó Egipto durante el éxodo (FGH 611 F1c). Tácito (*Annales* VI:28) narra que durante el reinado de Amasis (el texto transmite Amosis por asimilación con Tethmosis) tuvo lugar una aparición del ave Fénix. Ezequiel pudo conocer esta tradición y relacionar ambos momentos considerando al pájaro una especie de símbolo divino que destacaba la trascendencia de la salida de Egipto.

<sup>13</sup> Cf. Venini (1953, p. 14): “Il più delle volte essa è unicamente destinata alla lettura, si fa –come la maggior parte della produzione ellenistica- di poesia d’ occasione, poesia da tavolino”.

<sup>14</sup> Cf. Lesky (1976, p. 773) menciona a Ptolomeo Filadelfo y la ciudad de Alejandría: “Filadelfo, el gran propulsor de las artes dionisiacas, que en la famosa procesión de gigantes hizo también desfilar a los gremios de actores, organizó en Alejandría competiciones dramáticas...”



Licofrón de Calcis, *Los Casandreos* (describe el sufrimiento de dicho pueblo bajo la tiranía de Apolodoro). La *Exagogé*, no constituye, por lo tanto, un fenómeno aislado, sí el hecho de haber abrevado en fuentes bíblicas. Los escasos fragmentos no siempre fueron bien tratados por la crítica, pero lo que es indudable es su valor como testimonio de tragedia helenística sobreviviente de un género que dejó muy pocas huellas para la posteridad.

#### Bibliografía citada

Beare, W. (1955), *La escena romana*, Buenos Aires, Eudeba.

De Toro, F. (1992), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.

Hengel, M. (1980), *Jews, Greeks and Barbarians*, Philadelphia, Fortress Press.

Jacobson, H. (1983), *The Exagoge of Ezequiel*, Cambridge University Press.

Lesky, A. (1976), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.

Tarn W. & Griffith G. T. (1953), *Hellenistic Civilization*, London, Arnold & Co.

Venini, P. (1953), "Note sulla tragedia ellenistica", *Dioniso* XVII/1, pp. 3-26).

Diana L. Frenkel

Universidad de Buenos Aires

dfrenkel@filo.uba.ar