

Revista Épicas

**Jornadas Marplatenses sobre la Épica
Parte II
Año 8 - Número 16 - dez 2024
ISSN 2527-080X**

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

PRESENTACIÓN DEL NÚMERO JORNADAS MARPLATENSES SOBRE LA ÉPICA. PARTE 2

Cristina Beatriz Fernández; María Eugenia Romero - p. 4

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.V156>

Jornadas Marplatenses sobre la Épica. Parte 2 - p. 6

Conferencia inaugural

El género épico y los *semina rerum*: de Lucrecio a Ovidio - Liliana Pégolo - p. 7

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.725>

El uso de los pronombres de primera persona en *Ilíada* y su posible función como recurso poético

Alejandro Abritta - p. 26

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.2639>

Sobre odios, desconocimientos y tensiones. La épica homérica como espacio de configuración antropológica - María Cecilia Colombani - p. 40

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.4047>

Odisea 8: el aedo canta. *Performance* poética y develamiento, auto-reconocimiento y asunción de la identidad heroica e histórica. Ezequiel Gustavo Rivas - p. 48

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.4856>

Consideraciones sobre el *epyllion* de Orfeo en la *Geórgica* 4 de Virgilio - Julia Bisignano - p. 57

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.5770>

La *pietas* de Turno en *Eneida* de Virgilio - Guillermina Bogdan - p. 71

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.7185>

Épica e identidad romana: observaciones sobre el discurso de Numano Rémulo (*Eneida* 9.590-638)

María Emilia Cairo - p. 86

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.8696>

La piedad y la impiedad en las plegarias bélicas de Eneas y Turno en *Eneida* de Virgilio (10.251-255 y 12.95-100) - María Bernarda Malpere - p. 86

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.97108>

Acercamiento de Horacio al género épico en los *Epodos* 1 y 9 - Mariano Zarza - p. 109

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.109123>

Ciclos de catástrofes: creación (*Met.*1.76-88) y muerte del hombre en la peste de Egina (*Met.* 7.552-613) - Chiara Grimozzi - p. 124

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.124135>

La construcción de una nave: intergenericidad y masculinidad épica en *Argonáuticas* 1.121-148 de Valerio Flaco - Jimena Palacios - p. 136

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.136147>

Paramahansa Yogānanda y su lectura de la *Bhagavadgītā* - María Luz Pedace y Daniel Gustavo Gutiérrez - p. 148

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.148155>

Relatos de pesquisa/Relatos de pesquisa/Comptes rendus de recherche/Research reports/Informes de investigación - p. 156

Divindades elementales e influencias babilonias en *Teogonía* - Martín Fernández de Azcárate - p. 157

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>.

Otra mirada a la épica: Melino y su oda a Roma - Giuliana Atenea Zelaya - p. 165

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

Resenhas - Reseñas - Revues critiques - Critical reviews - p. 172

Biblioteca de História: grandes personagens de todos os tempos. Perón, de José Eduardo Freire Edimarks da Silva Menezes - p. 173

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

Evita, de Marysa Navarro - Iara Rodrigues Vieira Santos - p. 177

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

Eva Perón por Libertad Demitrópulos - Mariana Militão Silva - p. 181

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>.



FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz; ROMERO, María Eugenia.
Presentación del número especial Jornadas Marplatenses
sobre la Épica - Parte 2. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 4-5.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

PRESENTACIÓN DEL NÚMERO ESPECIAL JORNADAS MARPLATENSES SOBRE LA ÉPICA - PARTE 2

Cristina Beatriz Fernández
María Eugenia Romero
Coordinadoras

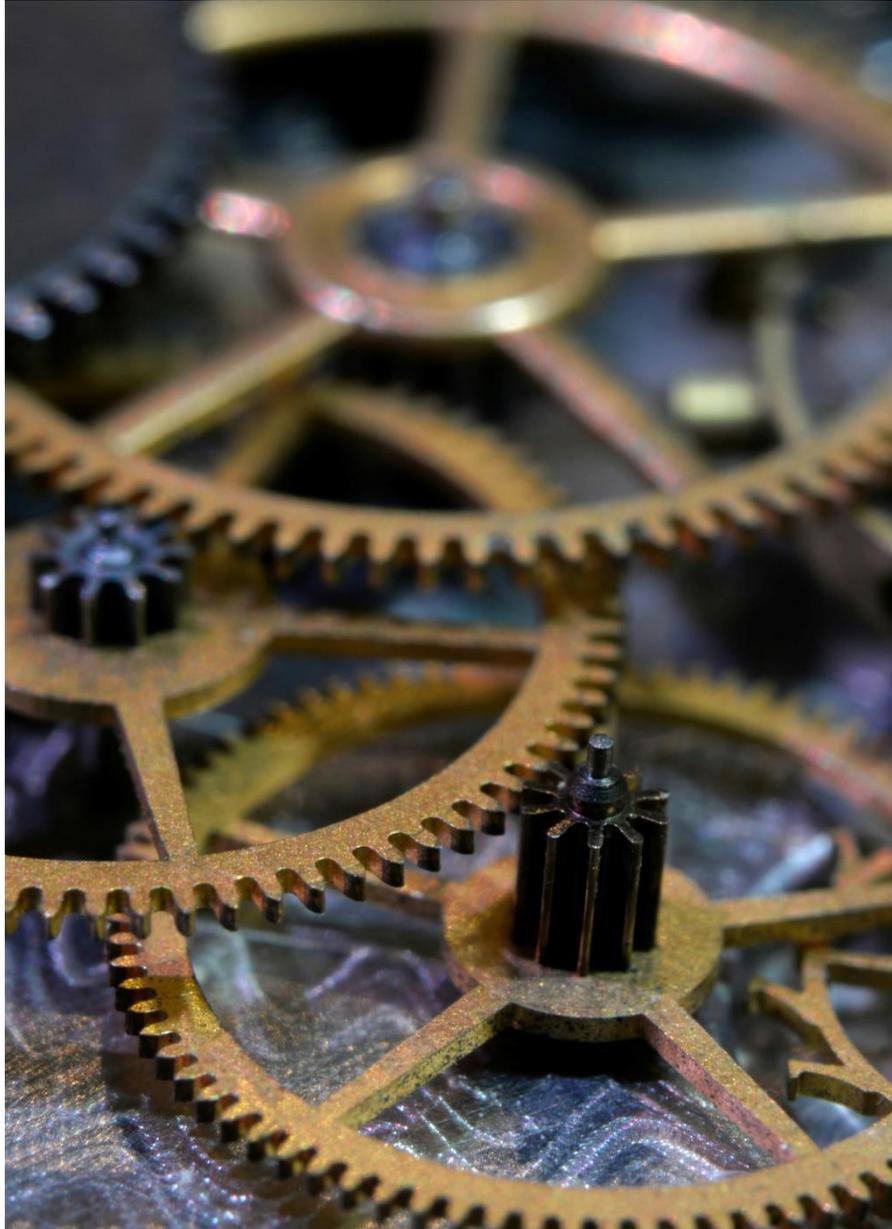
En el mes de marzo de 2024 tuvo lugar el IV Coloquio del *Centro internacional y multidisciplinar de estudios épicos (CIMEEP)*, en la ciudad de Mar del Plata, Argentina. Gracias al impulso brindado por ese evento, el proyecto de investigación “Entre Europa y América: itinerarios de la épica”, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), organizó las *Primeras jornadas marplatenses sobre la épica*. Ambas actividades se desarrollaron del 11 al 15 de marzo de 2024 en el anexo de Investigación y Posgrado de la mencionada Facultad de Humanidades.

Como el nombre lo indica, las *Primeras jornadas marplatenses sobre la épica* dieron inicio a una serie de reuniones en torno de la épica y sus múltiples realizaciones estéticas, tanto literarias como en otras formas de arte y comunicación. Expusieron en ellas profesores del país y del exterior, así como estudiantes. Los eventos fueron unificados en la misma semana para propiciar intercambios y aprovechar la presencia de prestigiosos visitantes extranjeros. Todas las actividades, con la única excepción de conferencias plenarias de invitados especiales que no pudieron asistir en persona, fueron presenciales. Las disertaciones se ocuparon de la épica antigua (sánscrita y clásica grecolatina), colonial americana, moderna y contemporánea, de los textos asociados a las formas tradicionales de la cultura letrada o bien de aquellos vinculados a la cultura popular, como las historietas o la literatura de cordel, tan presente en Brasil. También, de la materia épica presente en determinadas expresiones musicales o en el cine.

Tanto el Coloquio como las Jornadas contaron con el aval del *Centro Interdisciplinario de Estudios europeos* (CIEsE) y del *Instituto de Estudios de Sociedades, Territorios y Culturas* (ISTeC), del Consejo Académico y del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMDP, del *Centro de Letras Hispanoamericanas* (CELEHIS), de la *Asociación Argentina de Hispanistas* y de la *Asociación Argentina de Estudios Clásicos*, además de la Fundación de la Universidad Nacional de Mar del Plata y de la Fundación LINED.

Gracias a la generosidad del CIMEEP y de sus coordinadores, la Dra. Christina Bielinski Ramalho y el Dr. Fernando de Mendonça, los trabajos producidos en las Jornadas han sido acogidos en dos números de la revista *Épicas*. El primero de ellos fue el número 15 de la revista, donde se incluyeron los trabajos relacionados con la épica medieval, moderna y contemporánea. El número que presentamos ahora concentra las presentaciones sobre la épica antigua que tuvieron lugar en las Jornadas. Además, esta edición trae también 3 reseñas de libros que fueron estudiados por investigadores de Licenciatura en Letras para el desarrollo de la investigación de Iniciación Científica titulada REPRESENTACIONES HISTÓRICAS Y ÉPICAS EN CUATRO LARGOS POEMAS SOBRE EVA PERÓN, coordinada por la profesora Christina Ramalho en la Universidad Federal de Sergipe.





Revista Épicas

Jornadas Marplatenses sobre la Épica
Parte II
Año 8 - Número 16 - dez 2024
ISSN 2527-080X

**Artigos
Articles
Articles
Artículos**



PÉGOLO, Liliana. El género épico y los *semina rerum*: de Lucrecio a Ovidio. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 7-25.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.725>

CONFERENCIA INAUGURAL

EL GÉNERO ÉPICO Y LOS *SEMINA RERUM*: DE LUCRECIO A OVIDIO

THE EPIC GENRE AND THE *SEMINA RERUM*: FROM LUCRETIUS TO OVID

Liliana Pégolo¹

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires (FFyL – UBA)

RESUMEN: El presente trabajo tiene como finalidad hacer una revisión del concepto de “género literario y/o discursivo”, particularmente en la Antigüedad grecolatina, con el fin de analizar la excedencia genérica del poema lucreciano *De Rerum Natura* (s. I a.C.), estimado como un ejemplo de la poesía didáctica en lengua latina. Los pasajes textuales del extenso poema epicúreo demostrarán la búsqueda de nuevas dimensiones épicas por parte de Lucrecio, que se afanó en producir poesía filosófica en latín, buscando hollar terrenos desconocidos para la lengua del Lacio. Asimismo, considerando *De Rerum Natura* como un “texto abierto”, se advertirá una dialéctica genérico-lingüística con autores posteriores, tales como Virgilio y Ovidio, quienes exhiben relaciones controversiales con la épica homérica tradicional en la *Égloga* 6 y en *Metamorfosis*, respectivamente.

Palabras claves: Géneros épico y didáctico, “texto abierto”, Lucrecio, Virgilio, Ovidio.

ABSTRACT: The purpose of this work is to review the concept of ‘literary and/or discursive genre’, particularly in Greco-Latin Antiquity, in order to analyze the generic excess of the Lucretian poem *De Rerum Natura* (1st century BC), estimated as an example of the didactic poetry in the Latin language. The textual passages of the extensive Epicurean poem will demonstrate the search for new epic dimensions by Lucretius, who strove to tread unknown terrain for the language of Latium. Likewise, considering *De Rerum Natura* as an ‘open text’, a generic-linguistic dialectic will be noted with later authors, such as Virgil and Ovid, who exhibit their controversial relationships with the traditional Homeric epic in *Eclogue* 6 and *Metamorphoses*, respectively.

Keywords: Epic and Didactic genres, ‘open text’, Lucretius, Virgil, Ovid.

Introducción

¹ Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Título obtenido en el año 2009. Su experticia académica está orientada al estudio de textos pertenecientes a la literatura latina de época imperial y tardoantigua. En la actualidad también se encuentra dedicada a la literatura de época colonial latinoamericana. Mail de contacto: pegolabe@gmail.com.

El presente trabajo es producto de la labor investigativa que viene desarrollándose desde el año 2019 en el Instituto de Filología Clásica “Dra. Alicia Schniebs”, de la Universidad de Buenos Aires, focalizada en el estudio de la épica latina tardoantigua y sus variantes en el desarrollo de la ficción narrativa; este proyecto no solo incluye las producciones épicas tardías y las matrices textuales que las inspiran, sino también sus proyecciones medievales.

En cuanto a los objetivos de esta colaboración, nos proponemos analizar las “excedencias” genéricas en *De Rerum Natura* de Tito Lucrecio Caro (s. I a.C.), autor que transmitió el pensamiento epicúreo en un poema compuesto por más de 7000 hexámetros, en un período de honda conflictividad de la sociedad romana. Considerado como un ejemplo de la poesía didáctica, es posible visibilizar en él de qué manera su autor se valió de argumentaciones épicas con el fin de iluminar la filosofía atomista-materialista en verso y en latín, acercándose a las tradiciones hesiódica y empedóclea e imponiendo un lenguaje filosófico, del que los romanos se consideraban carentes. Asimismo, se procurará demostrar cuáles son las diferentes épicas que subyacen en el poema lucreciano, por lo cual se convierte en un “texto abierto” que será leído y resignificado por lectores-modelos, contemporáneos y futuros, quienes reelaboraron los ideogramas epicúreos.

Entre estos últimos, cabe señalar que Virgilio y Ovidio se constituyeron en receptores del poema lucreciano y lo incluyeron en obras en las que la disputa por el género literario se convirtió en un tema nodal, tal como ocurrió, respectivamente, con la *Égloga* 6 y la “heterogénea” *Metamorfosis*. En ambos poemas se debaten cuestiones metaliterarias, no ajenas a definir los límites de la épica y su relación con otras modalidades poéticas; por último, en ambos poetas se visibiliza la incorporación de un léxico filosófico como el de los “*semina rerum*” -elementos primordiales de la creación del universo-, convertidos en un instrumento de transformación retórica e ideológica al ser subsumidos en “un certamen eterno”, como combatientes heroicos de diversas realizaciones hexamétricas.

Desarrollo

1. Algunas consideraciones en torno a la discusión de los géneros literarios

Cabe señalar que nuestro punto de partida es el concepto de “intergenericidad”² que nos permite comprender el juego relacional entre los textos, como integrantes funcionales del proceso polisistémico en el que se insertan junto a sus modelos o “pre-textos” (EVEN-ZOHAR, 2007, 16). Textos y pre-textos, unidos por un *continuum* intertextual, están caracterizados por sus marcas de género y su pertenencia a una “familia” discursiva que facilita su funcionamiento en una comunidad de producción redactora-lectora; por una parte, la genericidad es “un horizonte de expectativas para el

² El estudio sobre la mezcla de géneros no es nuevo; ya Bajtin la tuvo en cuenta cuando estudió la polifonía en la novela de Dostoievsky, apuntando acerca de la maleabilidad genérica practicada en la Grecia antigua, en particular, en lo que respecta a la sátira menipea (DE LIMA-NETO Y ARAÚJO, 2012, 273).

autor que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria³ aunque sea para negarla”; y, por otra, es una “marca” selectiva para el lector que prevé aquello que leerá (GARRIDO GALLARDO, 1988, 20).

Volveremos sobre el autor y el lector que desempeñan los “papeles actanciales del enunciado” (ECO, 2013[1979], 82); continuemos, entonces, con la definición de género literario a partir de los variados aspectos que la crítica literaria de la Antigüedad le ha asignado. Al respecto, se reconocen fácilmente transformaciones conceptuales en torno a la teoría de los géneros, entendiendo que se transgreden los límites del “género-modelo” según la visión aristotélica⁴ y la crítica en época helenística (HARRISON, 2013, 1). Si bien se habla de “impurezas” o “inestabilidades” del canon tipológico, también se advierte la existencia de “un enriquecimiento” de las modalidades discursivas, ya que, sin excederse de las fronteras genéricas, un género “anfitrión” (*host*) puede incluir a otro “invitado” (*guest*) ampliando sus horizontes literarios. Este fluir clasificatorio estaría sometido a “coordenadas espacio-temporales” (GARRIDO GALLARDO, 1988, 21) en la medida en que son parte de las manifestaciones creadoras del hombre que no pueden apartarse de las circunstancias socio-culturales que las rigen⁵. Asimismo, no hay que desestimar la desobediencia a los géneros (TODOROV, 1988, 33), pues se trata de una actitud creadora que ilumina la obra y hace pervivir la norma sobre la base de su transgresión.

Acaso es factible agregar al concepto de género aquello que corresponde “ya a una norma, ya a una esencia ideal, ya a un modelo de competencia, ya a un simple término de clasificación al cual no le correspondería ninguna productividad textual propia” (SCHAEFFER, 1988, 155). El crítico francés cuestiona el concepto de genericidad, que entiende “como un componente textual” o bien “un conjunto de reinvestiduras (más o menos transformadoras) de ese mismo componente textual” (SCHAEFFER, 1988, 161-162) que se identifica en las diversas representaciones literarias.

Ciertamente, algunas de estas consideraciones podrían transponerse al estudio del género épico, puesto que se trata de un término que sufrió deslizamientos semánticos a lo largo del tiempo; incluso, desde la Antigüedad, fueron los propios autores quienes reaccionaron de diferentes formas en torno a la posibilidad o no de su realización textual (LOVATT AND VOUT, 2013, 6-7). Pero, ¿qué se requiere para considerar a un texto como perteneciente al género épico? Desde la perspectiva intersemiótica de Aristóteles, la epopeya se identifica por el carácter elevado de sus personajes y el asunto a tratar y por la inclusión de las modalidades narrativa y mixta, a diferencia de la mimética,

³ El autor se refiere de esta forma al género literario en su conjunto.

⁴ Los criterios aristotélicos para clasificar los géneros literarios se basan en los contenidos, las formas y los tipos discursivos (GARRIDO GALLARDO, 1988, 13).

⁵ Los géneros “se corresponden a las situaciones típicas de la comunicación discursiva, a los temas típicos y, por lo tanto, a algunos contactos típicos de los *significados* de las palabras con la realidad concreta en sus circunstancias típicas” (BAJTIN, 2005 [1982], 277).

reducida esta última al género dramático (SCHAFFER, 2017 [1989], 8). En el ámbito de la crítica literaria latina, Horacio, aunque se mostró renuente a desarrollar composiciones heroicas, recurrió a una clasificación normativa para prescribir, en forma práctica, los tipos genéricos a imitar; entre estos menciona la epopeya y a Homero, en el inicio de una sucesión genérica ejemplar. Así afirma el poeta augústeo en *Ars.* 73-74: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus* (“Homero demostró con qué ritmo podían ser escritas / las gestas de los reyes y de los jefes militares y sus tristes guerras”).

Horacio estructura de manera tripartita las características épicas, estableciendo el asunto heroico a tratar, el metro o tipo de verso con que se identifica ese contenido y el autor como modelo de referencia⁶; es decir, podemos hablar de una “gramática” narrativa implícita que modela el relato (ECO, 1991, 9: *una ‘grammatica’ narrativa implícita che modella il racconto*), a la que vez que se insta un orden jerárquico *a posteriori*, cuando los críticos neoclásicos del siglo XVI consideren la épica como el más alto y el mejor de todos los géneros (FOWLER, 1988, 100).

Pero la relación entre verso y contenido era sumamente flexible en la Antigüedad, pues se advierte que el hexámetro dactílico, el metro épico, interactuaba con contenidos “extra-heroicos”, estableciéndose un “juego genérico” que se corresponde con lo que hoy se llama “súper-género” (HUTCHINSON, 2013, 19). Particularmente, los súper-géneros existían como entidades genéricas en las concepciones antiguas y el hexámetro era una de ellas al sobrepasar los límites de la epopeya, visibilizándose en otras materias creadoras como la poesía didáctica⁷, la oracular y la satírica, razón por la cual, hablar de “metro heroico” (*the heroic metre*) resulta a menudo un criterio fosilizado, más allá de la fama de Homero que debe haber influido en la denominación de poesía heroica (HUTCHINSON, 2013, 20). Quizás debamos inquirir acerca de cuáles son los requisitos fundamentales y necesarios para la condición fabular; según ECO (2013 [1979], 143-144), se trata de la localización de un agente, un estado inicial, una serie de cambios orientados en el tiempo y producidos por causas hasta obtener un resultado final⁸. Estos requisitos básicos, que fueron propuestos por Aristóteles en su *Poética*, permiten localizar una “fábula” en textos que aparentemente no tienen nada de narrativos.

2. Lucrecio: entre el didactismo y la épica

⁶ En este punto, es lícito recordar el papel actancial del autor que se “manifiesta textualmente como un estilo reconocible, que también puede ser un idiolecto textual o de corpus o de época histórica [...]” (ECO, 2013 [1979], 82-83). Más adelante (86), insiste en el hecho de que el autor, habiendo perdido su carácter de enunciador original ante el carácter público de su texto, pasa a convertirse en un fantasmal Autor Modelo “muy genérico”.

⁷ HUTCHINSON (2013, 20) habla de “épica didáctica” (*didactic epic*).

⁸ La épica en un sentido trasciende el género, y se puede hablar de un estado “natural” de habla, el modo pre-existente, la palabra-antes-del género, la matriz de otras formas (LOVATT AND VOUT, 2013, 1, n.1: *the ‘natural’ state of speech, the pre-existent mode, the Word-before-genre, the matrix of other forms*).

Un ejemplo de esta hipótesis en torno a la excedencia de lo épico lo hallamos en *De Rerum Natura* de Tito Lucrecio Caro, quien habría escrito su obra antes del 54 a.C., año en que se habría producido su suicidio⁹. El texto, constituido por seis libros, representa el *labor* literario romano por poetizar en latín los principios de la filosofía epicúrea, doctrina esta que aparecía en el ámbito cultural de la Roma republicana como “una isla anómala en su radical oposición a otras filosofías” (CAMBIANO, 1993 [1989], 246: *un’isola anomala nella sua radicale opposizione alle altre filosofie*). Lucrecio, no obstante, contextualizó su poema en un horizonte filosófico en el que se resignificaban continuamente el platonismo, el aristotelismo y el estoicismo, procurando extender los límites de la propia lengua para cumplir una “misión didascálica” (CONTE, 1991, 17).

Ahora bien, ¿estamos en condiciones de afirmar taxativamente que el poema lucreciano pertenece al género didáctico? PERUTELLI (1993 [1989], 277) sostiene que “la función didáctica de la literatura no se identifica, por cierto, con un género preciso” (*la funzione didattica della letteratura non si identifica certo con un género preciso*), puesto que sus límites se desbordan por el uso específico que se inviste al texto. De manera semejante se expresa GALE (2004, xiii), al afirmar que existe una incesante mutación de los géneros, con innovaciones y bordes difusos: “El límite entre épica y didáctica está sujeto notoriamente a disputas fronterizas” (*The boundary between epic and didactic is one notoriously subject to border-disputes*); estas apreciaciones condujeron a sostener, y a su vez a negar, el hecho de que la épica (narrativa/heroica-*narrative/heroic*) y la didáctica (épica-*epic*) “son ramas o sub-categorías de la misma clase literaria” (GALE, 2004, xiii: *are branches or sub-categories of the same literary kind*). No ahondaremos en la disputa acerca de si la poesía didáctica es o no literatura, a partir del rechazo de Aristóteles por lo no-mimético entendido como no-literario¹⁰; pero es cierto que la literatura didáctica no se encuentra mencionada en la mayoría de las listas genéricas que los críticos establecieron en la Antigüedad, salvo en contadas excepciones (DALZELL, 1996, 20)¹¹. Por motivos estilísticos fue unida a la épica, en particular, por el uso del hexámetro dactílico.

En cuanto a otras peculiaridades, se considera que la poesía didáctica, además de “acarrear una tradición que procede de Hesíodo” (DALZELL, 1996, 22: *carrying on a tradition which goes back to Hesiod*), se caracteriza por el uso hesiódico del *excursus* o digresión, el mencionado celo misional y, fundamentalmente, la relación entre un maestro que habla con su propia voz y un alumno dispuesto a escucharlo; a fin de sostener este criterio comunicacional, el emisor devenido *magister* establece su

⁹ Acerca de las fechas probables de la muerte de Lucrecio y del reconocimiento de Cicerón en torno al poema lucreciano, véase PÉGOLO & OTROS, 2020, 11-13.

¹⁰ “Textos narrativos o no narrativos” (GALE, 2004, 49). Esta clasificación aristotélica no ayuda demasiado, aunque muchos de los críticos modernos pensaron así.

¹¹ Servio (s. V d.C.), en el proemio al comentario de *Geórgicas* 1, recurre a la palabra griega *didascalice*, la que también fue utilizada por Diomedes, gramático del s. IV d.C. Resulta de interés el hecho de que los diccionarios griegos no citan en ninguna instancia esa palabra para referirse al género didáctico (DALZELL, 1996, 20). VOLK (2002, 32) afirma que es Diomedes quien utiliza el término en *Gramm. Lat.* 1. 482. 31-32 Keil: *didascalice est qua comprehenditur philosophia Empedoclis et Lucreti* (“didácticamente es por lo cual es entendida la filosofía de Empédocles y Lucrecio”).

autoridad, la que por convención deriva de una iniciación divina (DALZELL, 1996, 25). A esto cabe agregar otras características que resultan necesarias, tales como la conciencia y la simultaneidad poéticas (VOLK, 2002, p. 40).

En relación con lo dicho anteriormente acerca de la poesía didáctica, advertimos que Lucrecio se comporta como un emisor destinando el ejercicio de su verdad poética a un receptor¹², el aristocrático Cayo Memio Gemelo¹³, conocido hombre político y diletante literario, yerno de Sila, que fue *patronus* de Cina y de Catulo, aunque se desconoce si lo fue también de Lucrecio¹⁴. Si bien la presencia de un receptor individualizado permite al poeta cumplir con una de las convenciones didascálicas, el destinatario de su obra es más vasto: al invocar a Venus, la “engendrada de los Enéadas” (Lucr. 1.1: *Aeneadum genetrix*), la diosa le confiere su linaje a los descendientes de Eneas, los romanos, los verdaderos receptores de la obra lucreciana, quienes se encontraban inmersos en un *discidium* fratricida de casi dos siglos. Asimismo, la solicitud que el poeta hace a la diosa para que lo acompañe en su composición y apacigüe los horrores de la guerra puede asimilarse al encuentro que Hesíodo tiene con las Musas, junto al monte Helicón (*Th.* 2-23), cuando recibe “el don del canto divino” (DALZELL, 1996, 25: *the gift of divine song*):

te sociam studeo scribendis versibus esse
quos ego de rerum natura pangere conor
Memmiadae nostro, [...].
[...]
Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem.
Effice ut interea fera moenera militiai
per maria ac terras omnis sopita quiescant. (Lucr. 1.24-30)

mi afán es que seas mi aliada al escribir estos versos
que yo intento componer acerca de la naturaleza de las cosas
para nuestro Memio, [...]
[...]
Más aun, Diosa, concede a mis palabras eterno encanto.
Logras que los feroces oficios de la milicia
descansen adormecidos por todos los mares y las tierras¹⁵.

En este pasaje se observa, además, el uso que Lucrecio hace de la primera persona para expresar sus expectativas creadoras, especificando el tema de su composición que lo vincula con la poesía filosófica de los fisiólogos griegos, como Parménides y especialmente Empédocles. A su vez, en

¹² La primera mención del destinatario aparece en el himno dedicado a Venus (Lucr. 1.26: *Memmiadae nostro*).

¹³ Serv. G. 1. Pr: *et hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium* (“Y estos libros son didácticos, de allí es necesario que sean escritos para alguien; pues la preceptiva requiere la figura no solo del maestro sino también del discípulo: en consecuencia [Virgilio] escribe para Mecenas así como Hesíodo a Perses, Lucrecio a Memio”).

¹⁴ Memio desarrolló su *cursus honorum* como pretor, en el año 56 a.C., y gobernador de Bitinia, entre 43-41 a.C. (PÉGOLO & OTROS, 2020, 129, n.13).

¹⁵ La traducción de los pasajes lucrecianos corresponde a la edición bilingüe y anotada de PÉGOLO & OTROS, 2020.

diferentes ocasiones procura argumentar con certeza lógica y eficacia para su “pupilo”, por ejemplo, cuando el tema del vacío está aún en ciernes:

Quapropter, quamvis causando multa moreris,
esse in rebus inane tamen fateare necessest.
Multaque praeterea tibi possum commemorando
argumenta fidem dictis corradere nostris (Lucretius 1.398-401)

Por esta razón, aunque te demores aduciendo muchas excusas,
sin embargo, es necesario que reconozcas que en las cosas existe el vacío.
Y, además, yo puedo, recordándote muchos
argumentos, pulir la confianza en mis palabras.

En cuanto a su conciencia como heredero de la didascálica hesiódica¹⁶, se advierte su apasionada exaltación de qué es ser un comunicador de conocimiento. Lucrecio se reconoce inspirado para consagrarse a la enseñanza, considerándose como el primero que ha abrevado en fuentes desconocidas para otros poetas: *iuvat integros accedere fontis / atque haurire, iuvatque novos decerpere flores* (Lucretius 1.927-928: “Me agrada acceder a las fuentes no tocadas / y agotarlas, y me agrada recoger flores nuevas”). A través de su *docere*, con el acompañamiento encantador de las Musas, busca poner luz en cuestiones tenebrosas, como las de la *religio*, que azotan las mentes humanas¹⁷:

primum quod magnis doceo de rebus et artis
religionum animum nodis exsolvere pergo,
deinde quod obscura de re tam lucida pango
carmina, musaeo contingens cuncta lepore. (Lucretius 1.931-934)

en primer lugar, porque enseñé sobre las grandes cosas y persisto
en desatar el ánimo de los apretados nudos de las religiones,
porque, además, compongo poemas tan luminosos a partir de una cuestión
oscura, impregnando todas las cosas con el encanto de las Musas.

La inspiración es didáctica, pero también es heroica: Lucrecio insiste en la siempre floreciente *auctoritas* de Homero, a quien conmemora en el Libro 1, estimándolo cercano a su proyecto poético pues se ha dedicado a revelar “la naturaleza de las cosas” a través de la poesía:

unde sibi exortam semper florentis Homeri
commemorat speciem lacrimas effundere salsas
coepisse et rerum naturam expandere dictis. (Lucretius 1.124-126)

de este lugar [el Aqueronte], recuerda que el rostro aparecido del siempre
floreciente Homero comenzó a derramar saladas lágrimas
y a explicar la naturaleza de las cosas con palabras.

¹⁶ CONTE (1991, 11) señala que Homero es el padre del “*epos heroico*”, mientras que Hesíodo es el iniciador del “*epos didascálico*”.

¹⁷ Los versos 926 al 950 del Libro 1 se repiten casi exactamente entre los hexámetros 4.1-25, desatando una serie de conjeturas entre los filólogos, tales como que Lucrecio no hubiera concluido la obra, o bien que la disposición de las partes fuera otra diferente de la que resultó finalmente (PÉGOLO & OTROS, 2020, 445, n.1).

También Lucrecio recuerda a Quinto Ennio, al que llama *noster* (Lucr. 1.117), destacando dos cuestiones: su preocupación por la filosofía o bien la escatología, ya que expuso acerca de la vida ultraterrena (Lucr. 1.120-123), y el reconocimiento de su aporte a la literatura en lengua latina, de tradición épica nacional o itálica. Ennio, según Lucrecio, es “el primero que trajo / desde el agradable Helicón una corona de follaje perenne / para que fuera considerada ilustre a través de la estirpe itálica de los hombres” (Lucr. 1.117-119: [...] *qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam, / per gentis Italas hominum quae clara clueret*). La eternidad de los versos ennianos (Lucr. 1.121: *aeternis...versibus*) contribuyó a forjar una identidad en la que el poeta epicúreo se inserta como parte de un proceso lingüístico y rítmico que culmina, en una primera instancia, en Ennio, el primer verdadero *dicti studiosus*, poeta-filólogo (BARCHIESI, 1993 [1989], 119: “il primo vero *dicti studiosus*, poeta-filologo”).

A su vez, CONTE (1991, 9-10) reflexiona en torno a la figura de Epicuro, que Lucrecio dimensiona con la *aristeía* propia de un guerrero homérico¹⁸ en el espacio proemial, allí donde el poeta epicúreo establece un vínculo más estrecho con el receptor (PERUTELLI, 1993 [1989], 289). Como campeón de una humanidad “oprimida por el peso de la religión” (Lucr. 1.63: *oppressa gravi sub religione*), Epicuro es el primero entre los griegos (Lucr. 1.66: *primum Graius homo*), luchando contra todo y todos¹⁹, y resultando victorioso (Lucr. 1.75: *victor*) por “la vívida energía de su alma” (Lucr. 1.72: *vivida vis animi*), mientras avanza más allá de lo que cualquier otro hombre se hubiera atrevido: [...] *et extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque* (Lucr. 1.72-74: “y avanzó / más allá, lejos de las ardientes murallas del mundo / y penetró todo lo inconmensurable con su mente y su ánimo”).

De manera semejante presenta a Epicuro y su doctrina, de valor “psicagógico”, en el encomio con el que se abre el Libro 3 y se extiende hasta el verso 30; en este pasaje, Lucrecio destaca el camino que el sabio griego inició y en el que decide seguir sus huellas con ánimo de imitación “amorosa” (Lucr. 3.5-6), dispuesto a continuar con la reproducción de un saber en el que se ha alimentado (Lucr. 3.12: *omnia nos itidem*²⁰ *depascimur aurea dicta*). En consecuencia, el poeta *didáskalos* se representa como depositario y mediador de cosas que tienen el peso y la urgencia de la verdad (CONTE, 1991, 18-19: *depositario y mediatore di cose che hanno il peso e l'urgenza della verità*).

¹⁸ El filólogo establece una comparación con *Il.* 17.166-168, en el contexto del reproche de Glauco a Héctor por no haber enfrentado en duelo al gigantesco Áyax.

¹⁹ Según Lucrecio, “ni la fama de los dioses ni los rayos con su amenazante / rugido, ni el cielo detuvieron” a Epicuro (Lucr. 1.68-69: *quem [Epicurum] neque fama deum, nec fulmina nec minitanti / murmure compressit caelum*).

²⁰ Lucrecio se vale del modalizador comparativo (*itidem*) porque previamente incluyó un símil en el que compara el hallazgo del saber epicúreo con la libación que las abejas hacen de las flores.

También en el Libro 5 exalta a Epicuro comparando su figura con la de un dios (Lucr. 5.8: *deus ille fuit, deus*), lo que agiganta a Lucrecio al recordar a Memio (Lucr. 5.8: *inclute Memmi*), que no cualquiera puede llevar adelante la fundación de un poema que dignifique los conocimientos que en él se exponen: *Quis potis est dignum pollenti pectore / carmen condere pro rerum maiestate hisque repertis* (Lucr. 5.1-2: “¿Quién es capaz de fundar, con pecho poderoso, un poema digno / de la majestad de las cosas y de estos descubrimientos?”). Más abajo, entre los versos 13 y 38, Lucrecio compara los logros epicúreos con los aportes de Ceres y Liber y, en particular, los combates míticos en los que Hércules venció a los monstruos que asolaban a los hombres; es decir, la *dignitas* del sabio es mayor a la de las divinidades civilizadoras y a la de los héroes, puesto que se vale de palabras y no de armas:

Haec igitur qui cuncta²¹ subegerit ex animoque
expulerit dictis, non armis, nonne decebit
hunc hominem numero divum dignarier esse? (Lucr. 5.49-51)

En consecuencia, ¿quién ha subsumido a todas estas juntas
y las ha expulsado de su ánimo con palabras, no con armas? ¿Acaso no conviene
que este hombre sea considerado digno de estar en el conjunto de los dioses?

Lucrecio insiste en alabar a Epicuro en el último de los proemios, donde incluye la patria del filósofo, la ciudad de Atenas (Lucr. 6.2: *praeclaro nomine Athenae*); una vez más, reconoce la palabra del sabio dotada de verdad (Lucr. 6.24: *veridicis...dictis*) enfrentándose a los hombres que solo persiguen honor, alabanza (Lucr. 6.12: *et honore et laude*) y fama (Lucr. 6.13: *bona...fama*). El cuerpo de los mortales, como un vaso (Lucr. 6.17: *vas*) corroído y perforado (Lucr. 6.20: *fluxum pertusumque*), está destinado a la corrupción entre duras lamentaciones. Lucrecio une así lo cosmológico²² y lo ético persistiendo en el camino transitado: *quo magis inceptum pergam pertexere dictis* (Lucr. 6.42: “Por ello, más aun, persistiré en desarrollar con palabras lo iniciado”).

Pero, para consumir esta misión liberadora requiere de la ayuda sobrenatural: Lucrecio acude a la musa Calíope, la misma que invocó Empédocles. En cuanto a la experticia de la musa, hay diferentes opiniones: es considerada musa de la poesía lírica o auspiciadora de la épica, o, como señala Hesíodo, es la que acompaña “a los reyes venerables” (*Th. 80: basileûsin aidíoisin*), por lo cual es estimada como musa de la elocuencia (PÉGOLO & OTROS, 2020, 735, n.46). Más allá de esto, Lucrecio abre y cierra su extenso poema invocando con palabras semejantes a las divinidades, para que lo asistan en su plan poético (CLAY, 2007, 18-19). De esta forma insta a la mencionada Calíope:

²¹ Se refiere a todo aquello que atormenta a los hombres en sus diferentes representaciones.

²² Unos versos más abajo, entre los argumentos del Libro 6, Lucrecio afirma: *Et quoniam docui mundi mortalia templa / esse <et> nativo consistere corpore caelum* (Lucr. 6.43-44: “Y puesto que enseñé que las bóvedas del mundo son / mortales <y> que el cielo consta de un cuerpo que tuvo nacimiento”).

Tu mihi supremae praescripta ad candida calcis
currenti spatium praemonstra, callida musa
Calliope, requies hominum divumque voluptas
te duce ut insigni capiam cum laude coronam. (Lucretius 6.92-95)

Tú anticipadamente muéstrame el camino, mientras corro
hacia las líneas brillantes de la meta final, oh Calíope,
Musa ingeniosa, descanso de los hombres y deleite de los dioses,
para que yo tome, siendo tú mi guía, la corona de una alabanza insigne.

Por último, para explicar la fusión entre las diferentes épicas que subyacen en la poética lucreciana, ejemplificaremos cómo se utilizan procedimientos analógicos para demostrar que los *semina rerum* —la latinización de los *átomoi* materialistas— se reconocen en la realidad de los sentidos, revelando la estructura íntima de las cosas (CONTE, 1991, 22)²³. Precisamente, la naturaleza se vale de esos elementos primordiales para la creación y acrecentamiento de todo lo que existe en el cosmos hasta su disgregación final, en un eterno movimiento “por el enorme vacío” (Lucretius 2.65: *magnum per inane*). Pero veamos cómo los presenta Lucrecio:

quae nos materiem et genitalia corpora rebus
reddunda in ratione vocare et semina rerum
appellare suemus et haec eadem usurpare
corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis. (Lucretius 1.58-61)

los cuales nosotros acostumbramos a llamar, en la presentación de la teoría,
materia y cuerpos engendradores de las cosas y nombrarlos como
semillas de las cosas y denominar a estos mismos corpúsculos primordiales,
porque desde aquellos, en tanto primeros, existe todo.

El poeta recurre al *exemplum* y a la similitud, según el modelo empedócleo, persuadiendo a través de la *enérgeia* de la imagen vívida (CONTE, 1991, 23). Es, en particular, en el Libro 2 donde Lucrecio indaga en la cinética de “los corpúsculos generadores de la materia” (Lucretius 2.62-63: *genitalia materiai / corpora*); su movimiento incesante se asimila a la imagen de un rayo de sol en la oscuridad de una sala. Se podrá observar cómo “corpúsculos diminutos se mezclan de muchas maneras” (Lucretius 2.116-117: *multa minuta modis multis / corpora misceri*) y, al hacerlo, se comparan épicamente batiéndose sin tregua en un combate sin fin:

et velut aeterno certamine proelia pugnas
edere turmatim certantia nec dare pausam,
conciliis et discidiis exercita crebris;
conicere ut possis ex hoc, primordia rerum
quale sit in magno iactari semper inani. (Lucretius 2.118-122)

y como en un certamen eterno producen, al enfrentarse
por medio de escuadrones, luchas y combates y no se dan tregua,
agitados por uniones y separaciones incesantes;
para que puedas conjeturar a partir de esto cómo es que los elementos

²³ Para el filólogo italiano, el uso de la analogía es una herencia de Empédocles.

primordiales de las cosas son movidos de un lado a otro siempre en el gran vacío.

Quizás ante este ejemplo consideremos, apelando a GALE (2004, 52-54), que el mensaje didáctico está en la superficie del texto de Lucrecio, pero los elementos narrativos se hallan en la inclusión de digresiones y modalidades heroicas en un cosmos infinito que resulta a-histórico, que no tiene comienzo ni fin; sin embargo, Lucrecio resuelve esta paradoja estableciendo un orden cronológico, en el que incluye la entidad más simple hasta la más evolucionada organización social que acabará arrasada por la peste. Ahora bien, en virtud de las repercusiones ulteriores del poema lucreciano, hablaremos de este como un texto “abierto”, que puede admitir “innumerables lecturas, capaces de proporcionar un goce infinito” (ECO, 2013 [1979], 77). Reflexionemos, en esta perspectiva, si la finalidad didáctico-misional de Lucrecio incentivó un uso relativamente libre del texto entre sus lectores, ampliando el universo de sus interpretaciones “legitimables” (ECO, 2013 [1979], 81). Cabe señalar que los autores, en su dialéctica con el lector, eligen una lengua, un tipo de “enciclopedia”, es decir, un conjunto de circunstancias concomitantes para la producción del texto (ECO, 2013 [1979], 24-26) y la elección de un determinado patrimonio léxico-estilístico (ECO, 2013 [1979], 75-76).

3. Virgilio, receptor de Lucrecio

Avancemos con esta reflexión incluyendo a Publio Virgilio Marón como lector de Lucrecio, en la composición de su *Égloga* 6. Recordemos que el mantuano se abocó al estudio del epicureísmo con Sirón, en Nápoles, hacia donde el poeta se trasladó entre los años 50 o 49 a.C. (VIDAL, 1997, 155); al respecto, Servio señala en el comentario al verso 13 de esta bucólica que el personaje de Sileno —al que nos referiremos más adelante— no es otro que el filósofo epicúreo mencionado: *vult exequi sectam Epicuream, quam didicerant tam Vergilius quam Varus docente Sirone* (Serv. *Ecl.* 6.13: “quiere que siga la línea de pensamiento epicúrea, que habían aprendido tanto Virgilio como Varo con la enseñanza de Sirón”)²⁴. Asimismo, la mención de Varo no es un dato menor, ya que es el destinatario al que el poeta invoca en el verso 7²⁵, o bien es a quien dirige en la apertura del texto un “parágrafo epistolar” (COURTNEY, 1990, 100: *epistolary paragraph*)²⁶.

Su nombre aparece estrechamente vinculado al meollo metapoético del poema en el que Virgilio reconoce su primacía como poeta bucólico, a la vez que rechaza la poesía épica de carácter

²⁴ Las traducciones de los textos de Mauro Servio Honorato y Virgilio son propias.

²⁵ Acerca de Varo, hay dos personajes contemporáneos a Virgilio que presentan ese *cognomen*: Quintilio Varo, de Verona, amigo también de Horacio, posible seguidor del “jardín” epicúreo de Sirón. Eminentemente crítico literario que careció de una carrera militar; y Publio Alfenio Varo, procedente de Cremona, un notable jurista, que estuvo relacionado con el reparto de tierras para los veteranos en la Galia Cisalpina. Servio, en el comentario al hexámetro 6, afirma que “este Varo había vencido a los germanos y de allí había conseguido no solo una gloria máxima sino también riqueza” (Serv. *Ecl.* 6.6: *hic autem Varus Germanos vicerat et exinde maximam fuerat et gloriam et pecuniam consecutus*). El propio comentarista virgiliano señala que otros críticos consideran a Alfenio Varo como el legado de Augusto que sucedió a Asinio Polión.

²⁶ Este “parágrafo epistolar” funciona como apertura de la bucólica.

panegírico (HARRISON, 2007, 145)²⁷ sosteniendo que es Febo, nombrado *Cynthius* en el hexámetro 3²⁸, quien le llama la atención para que desista de cantar a “los reyes y sus combates” (Verg. *Ecl.* 6.3: *reges et proelia*)²⁹ y persista en “un canto de fino hilado”, es decir, un canto atenuado (Verg. *Ecl.* 6.5: *deductum dicere carmen*). Vasta y sabiamente la crítica analizó el debate metapoético que exhibe el mantuano en este prólogo, estimado como “uno de los manifiestos programáticos más importantes de la obra virgiliana y de la poesía latina clásica en general” (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2017, 143).

Por una parte, Virgilio adscribe a la pastoral teocrítica (HARRISON, 2007, 35)³⁰ asumiendo el verso del siracusano (Verg. *Ecl.* 6.1: *Syracosio...versu*)³¹: pero por otra, exalta la delgada o tenue caña con la que compone su Musa agreste:³² *agrestem tenui meditabor harundine Musam* (Verg. *Ecl.* 6.8: “compondré un arte agreste con una tenue caña”), la que es esencialmente calimaquea³³ y que el mantuano pastoraliza de manera significativa (HARRISON, 2007, 46)³⁴. No obstante, BREED (2000^a, 7-13) reconoce la existencia de un intertexto lucreciano, al establecer vínculos entre Virgilio/Títo y el origen del género bucólico y de la música en los Libros 4 y 5 de *De rerum natura*, respectivamente. El crítico sostiene que la *agrestis Musa* virgiliana proviene de Lucrecio, quien afirma en 5.1398: *Agrestis enim tum Musa vigebat* (“En efecto, entonces, florecía la agreste musa”); en cuanto a la *silvestris Musa* que el mantuano menciona en *Ecl.* 1.2, se halla en Lucr. 4.589: *fistula silvestrem ne cesset fundere musam* (“para que la siringa no cese de difundir la musa silvestre”)³⁵.

A este complejo entramado de reflexión genérica³⁶ y de intensiva exploración acerca de la pastoral (HARRISON, 2007, 44)³⁷, se suma el “canto de Sileno”, pieza central de la *Égloga* 6, que está compuesto narrativamente y no como una *performance* dramatizada (BREED, 2000^b, 327). Servio alude al *character mixtus* del poema, afirmando al comienzo de su comentario: *nam et poeta praefatur et cantare Silenus inducitur* (Serv. *Ecl.* 6.1: “Pues, no solo el poeta habla anticipadamente sino que

²⁷ Se destacan los siguientes versos como propios del encomio a Varo: *namque super tibi erunt qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella* (Verg., *Ecl.* 6.6-7: “pues te sobrarán, Varo, quienes deseen cantar / tus alabanzas y narrar las tristes guerras”). Según ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (2014, 21), la *recusatio* virgiliana es “autolimitativa” o “adecuativa”.

²⁸ El gentilicio debe ser una invención de Calímaco. Virgilio lo utiliza solo en dos ocasiones (CLAUSEN, 1994, 180).

²⁹ Hace referencia a temas épicos que comentaristas como Servio asocian con un prematuro comienzo de la *Eneida* o con un poema épico dedicado a los reyes albanos.

³⁰ Cabe señalar que la colección completa de la obra de Teócrito no es exclusivamente pastoril, sino que se caracteriza por la mixtura genérica, por lo cual el siracusano es el mejor ejemplo del enriquecimiento de los géneros.

³¹ Virgilio valida a Teócrito como fundador del género o *auctor*, aludiendo al “modelo como código” (HARRISON, 2007, 28).

³² El mantuano menciona a Talía (Verg. *Ecl.* 6.2: *nostra...Thalea*), la musa de la comedia, posiblemente por el hecho de que algunas églogas son dialogadas. En su origen era una deidad campesina, inventora de la agricultura y asociada iconográficamente con un pastor. Esta es su primera aparición en la poesía latina (CLAUSEN, 1994, 179). Virgilio se refiere a esta como protectora de un *genus humile*, de ahí el uso del infinitivo *ludere* en oposición al épico *canere*.

³³ La *Égloga* 6 es la que tiene menos reminiscencias de Teócrito y exhibe una cerrada adaptación del comienzo de la *Aetia* (*Aitia*) de Calímaco (COURTNEY, 1990, 100).

³⁴ El pasaje calimáqueo (*Aetia* fr.1.21–4 Pf.) es en sí mismo una reelaboración del encuentro del Hesíodo pastor con las musas en el Monte Helicón en *Th.* 22-34.

³⁵ Lucrecio alude al estilo o registro *humilis* (PÉGOLO & OTROS, 2020, 497, n.155).

³⁶ La interacción genérica y la modernización del sistema de géneros llevada a cabo por los poetas helenísticos redundó en el enriquecimiento genérico de la literatura augústea (HARRISON, 2007, 19).

³⁷ La *Égloga* 6, junto con la 4 y la 10, es uno de los poemas de la colección que presenta el mayor número de elementos no-pastoriles, demostrando el juego entre los géneros.

también Sileno es inducido a cantar”); es decir, el gramático recurre a la clasificación platónica del relato (“diégesis”)³⁸ que toma tres formas³⁹: a) aquella en la que habla el narrador, b) aquella en la que habla el personaje como en el teatro y c) la mixta, en la que alternan el relato y el diálogo como en Homero (GENETTE, 1988, 188). En este caso se trata del relato de un narrador primario identificado con Tíiro desde el verso 4, que introduce la frase *Namque canebat uti* (Verg. *Ecl.* 6.31: “Y pues cantaba cómo”), con la que da a entender que reproduce la narración de Sileno, “subsumido por la voz diegética de Tíiro” (BREED, 2000^b, 327).

¿Qué canta el viejo Sileno a través de una voz “no mimética” denominada “fenoménica”? BREED (2000^b, 327-328) señala que se trata de una voz ecrástica, metaforizada como una *imago vocis*. Esta reproduce el “eco” de muchas otras voces, como el canto de Orfeo en *Argonáuticas* 1.496-511, de Apolonio de Rodas (PASCHALIS, 2001, 202)⁴⁰, o los temas de un poeta asociado a Cornelio Galo, o la poesía de Partenio de Nicea, maestro de griego de Virgilio; incluso, se habla de un catálogo helenístico de tópicos no pastorales (HARRISON, 2007, 46-47). Pero el inicio del canto corresponde a un relato cosmogónico “en un estilo muy lucreciano” (HARRISON, 2007, 46: *in very Lucretian style*), que se extiende entre los versos 31-40; no obstante, según señala otra parte de la crítica, los ecos de Lucrecio están destinados “a evocar el gran modo didáctico del *de Rerum Natura* más que su doctrina específica” (COLEMAN, 1977, 183: *to evoke the grand didactic manner of the de Rerum Natura rather than its specific doctrine*).

Como Lucrecio, el viejo sátiro se comporta como un maestro, instando a sus receptores⁴¹ a que escuchen su canto, para lo cual Virgilio usa el verbo *cognosco* con el sentido de *audio* (COLEMAN, 1977, 182)⁴² al igual que el poeta epicúreo (CLAUSEN, 1994, 187): *carmina quae uultis cognoscite* (Verg. *Ecl.* 6.25: “los cantos que ustedes quieren, escúchenlos”). Seguidamente, con “el poder taumatúrgico del canto” (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2014, 23), Sileno supera a Apolo y a Orfeo en los efectos que obra sobre

³⁸ Para Platón, todo poema es un relato en el más amplio sentido de la palabra (GENETTE, 1988, 188).

³⁹ En el contexto donde Sócrates debate el efecto moralizante de la poesía, en *República* 3.394 b-c, Platón divide la literatura en tres tipos, de acuerdo con los modos de presentación narrativa: tragedia/comedia (solo los personajes hablan); ditirambo y lírica en general (el poeta presenta por sí mismo los eventos); épica (mezcla de ambos) (HARRISON, 2007, 2).

⁴⁰ No todos los críticos estiman que la fuente de Apolonio deba extenderse hasta el hexámetro 512; entre otros, COLEMAN (1977, 183) considera que el mantuano ha tomado hasta el 502, es decir, hasta el momento en que Orfeo canta acerca de la discordia de los elementos, la demarcación de los astros, el nacimiento de ríos con sus ninfas y los animales. En cuanto a VALVERDE SÁNCHEZ (1996, 115, n. 87), interpreta que la cosmogonía órfica concluye en el verso 511.

⁴¹ Servio entiende que el sileno representa al epicúreo Sirón y los pastorcitos Chromis y Mnásylo, a Virgilio y Varo respectivamente: *et quasi sub persona Sileni Sironem inducit loquentem, Chromin autem et Mnasylo se et Varum vult accipi* (Serv. *Ecl.* 6.13: “y así como bajo la máscara de Sileno admite que Sirón es el que habla, de hecho quiere que se considere que Chromis y Mnásylo son él mismo y Varo”).

⁴² El canto de Sileno puede entenderse como una instrucción o un mero entretenimiento.

la naturaleza y lo sobrenatural⁴³, tal vez por su carácter primitivo. Lucrecio aludió a estas creencias populares para explicar los fenómenos de la voz y el sistema articulatorio (Lucr. 4.549-594)⁴⁴:

Sex etiam aut septem loca vidi reddere voces,
unam cum iaceres: ita colles collibus ipsi
verba repulsantes iterabant dicta referre.
Haec loca capripedes satyros nymphasque tenere
finitimi fingunt et faunos esse loquuntur
quorum noctivago strepitu ludoque iocanti
adfirmant vulgo taciturna silentia rumpi;
chordarumque sonos fieri dulcisque querellas,
tibia quas fundit digitis pulsata canentum (Lucr. 4.577-585)

También vi que unos lugares devolvían seis o siete voces,
cuando lanzaste una sola: así las mismas colinas haciendo rebotar
contra las colinas repetían las palabras entrenadas para ser repetidas.
Los habitantes de los alrededores imaginan que los sátiros de patas de cabra
y las ninfas habitan estos lugares y refieren que existen faunos,
con cuyo estrépito errante en la noche y con su juego burlón,
afirman corrientemente que rompen los taciturnos silencios
y se producen sonidos de cuerdas y dulces lamentos,
los que la flauta difunde tocada por los dedos de los que cantan.

Veamos, entonces, cómo inicia su canto el Sileno virgiliano, acercándose desde el vocabulario y, en parte, desde lo doctrinal al texto de Lucrecio⁴⁵:

Namque canebat uti **magnum per inane coacta**
semina terrarumque animaeque marisque fuissent
et **liquidi** simul ignis; ut **his ex omnia primis,**
omnia et ipse tener **mundi concreuerit orbis** (Verg. *Ecl.* 6.31-34)⁴⁶

Y pues cantaba cómo **las semillas** de las tierras y del aire
y del mar **se habían agrupado a través del gran vacío**
y al mismo tiempo (las) del fuego **líquido**; cómo de estos **elementos primeros, todas las cosas**
todas las cosas y el mismo tierno **orbe del mundo se formó**.

Aunque no pueda demostrarse con certeza si la intención de Virgilio fue filosófica o literaria (PASCHALIS, 2007, 203), particularmente se advierte en estos hexámetros la inspiración del Libro 5 de Lucrecio (STEWART, 1959, 182), al reconocer los *semina rerum* como los principios generadores de todo lo existente⁴⁷. Si bien los cuatro elementos son característicos de la fisiología de Empédocles, el

⁴³ Verg. *Ecl.* 6.27-30: *tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres / ludere, tum rigidas motare cacumina quercus; / nec tantum Phoebos gaudet Parnasia rupes, / nec tantum Rhodope mirantur et Ismarus Orphea* ("entonces, por cierto, se podría ver que danzaban rítmicamente no solo los faunos sino también / las fieras, [podría ver] entonces que las rígidas encinas movían las cimas [de sus copas]; / ni la roca del Parnaso se regocija tanto a causa de Febo, / ni el Ródope y el Ísmaro admiran tanto a Orfeo").

⁴⁴ Se establece otra tradición fundada por Apolo y Orfeo, seguida por Lino y Hesíodo, a la que se suman los alejandrinos (ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 2014, 22-23).

⁴⁵ La sección científica del canto no responde básicamente a una ortodoxia epicúrea ni empedóclea, ni a una doctrina estoica sino que es básicamente ecléctica (PASCHALIS, 2001, 203).

⁴⁶ Se destaca en "negrita" el vocabulario lucreciano, tanto en la fuente latina como en su traducción.

⁴⁷ También en Lucr. 2.1059-1060, se habla de los *semina rerum / coacta* (CLAUSEN, 1994, 189).

poeta epicúreo habla de ellos en 5.449-494, distinguiendo las etapas cosmogónicas, y en 5.495-508, donde explica su ordenamiento (PÉGOLO & OTROS, 2020, 612-613)⁴⁸. Se reconocen como lucrecianas la estructura anastrófica del complemento *magnum per inane*, la epanalepsis del sustantivo neutro *omnia* (CLAUSEN, 1994, p. 190), la utilización de términos como *anima* con la significación de aire, acuñado del griego *ánemos*, que aparece en Lucr. 1.715 (COLEMAN, 1977, 184), y el adjetivo *liquidus* con el sentido de pureza (CLAUSEN, 1994, 190), que ya le había dado Lucrecio al calificar el *aetherius sol* como *liquidi fons luminis*, “fuente de luz pura” (Lucr. 5.281). Por último, es destacable la inclusión del verbo *conresco*, que aparece dieciocho veces en *De Rerum Natura* (CLAUSEN, 1994, 190).

En los hexámetros restantes hasta el 40, Virgilio continúa desarrollando la cosmogonía y hace mención a una breve zoogonía (39-40); pero se distancia parcialmente del cientificismo lucreciano, al incluir un elemento mítico en esta “épica de los elementos”: se trata del dios del mar, Nereo, hijo de Ponto, según *Th.* 233. Por lo tanto, aunque se trata de “un universo desmitologizado” (COLEMAN, 1977, 186), el mantuano no desconoce la existencia de los dioses: *tum durare solum et discludere Nerea ponto / coeperit et rerum paulatim sumere formas* (Verg. *Ecl.* 6.35-36: “entonces comenzó a endurecerse el suelo y a separar a Nereo / en el mar y poco a poco a configurar las formas”). Si bien pueden reconocerse otros usos lexicales lucrecianos (CLAUSEN, 1994, 191-192 y COLEMAN, 1977, 185-186), la alusión a Nereo prepara la abrupta transición temática hacia lo mitológico (COLEMAN, 1977, 186). El canto de Sileno se completa con un conjunto de relatos erótico-metamórficos (41-63) y, mutando a la realidad contemporánea del poeta, con el elogio a Cornelio Galo (64-73).

4. Ovidio y la continuidad de la tradición lucreciano-*virgiliana*

¿Por qué resulta de importancia tener en cuenta la estructura de la *Égloga* 6 de Virgilio, en particular del canto de Sileno? Porque el plan de las *Metamorfosis* de Ovidio obedece a la organización temática que exhibe el mantuano en esta bucólica (HARRISON, 2007, 46), razón por la cual parte de la crítica estima que ambos textos compartían fuentes comunes, tales como el poema perdido de las *Metamorfosis* de Partenio o, incluso, los *Erotica Pathemata* del mismo autor (HARRISON, 2007, 48-48). Pero aquí nos detendremos en otro aspecto relacionado con la reutilización del vocabulario lucreciano, principalmente en la cosmogonía de la “heterogénea”⁴⁹ épica ovidiana (*Ov. Met.* 1.5-88)⁵⁰. Al igual que el Sileno de Virgilio, el poeta de Sulmona abre su calimaqueo⁵¹ *perpetuum deducite [...] carmen* (*Ov. Met.* 1.4: “[dioses] hagan fluir un poema ininterrumpido”)⁵² narrando “desde el origen primero del

⁴⁸ Se encuentra otra referencia a los elementos señalados por Empédocles en Lucr. 1.714-715 (CLAUSEN, 1994, 190).

⁴⁹ “Uno de los rasgos más relevantes es, pues, la combinación de distintos géneros literarios” (TOLA, 2005, 26).

⁵⁰ Hasta el hexámetro 88 se extiende el relato de la cosmogonía y la antropogonía; a partir del verso siguiente se inicia el desarrollo del mito de las edades.

⁵¹ Los *Aitia* de Calímaco es la obra que más influyó en Ovidio (FERNÁNDEZ CORTE Y CANTÓ LLORCA, 2008, 37-38).

⁵² La traducción de los pasajes ovidianos es propia.

mundo” (Ov. *Met.* 1.3: *primaque ab origine mundi*);⁵³ sin embargo, no comparte la idea de la existencia de un universo carente de dioses (HARRISON, 2007, 49). Al respecto, en el verso 21 Ovidio habla de un dios creador: *Hanc deus et melior litem natura diremit* (Ov. *Met.* 1.21: “A este litigio lo dirimió un dios y una mejor naturaleza”). Para la identificación de este dios se han propuesto toda clase de soluciones, desde el dios estoico hasta el demiurgo platónico, o el dios de Aristóteles. Lo que puede decirse es que se trata de una especie de dios filosófico que plantea un universo más racional, cuya función consiste en separar el caos en cuatro regiones y cuatro elementos⁵⁴.

No obstante, aun cuando Ovidio recurre a un dios creador y amplifica el uso de la mitología al referirse metonímicamente (PASCHALIS, 2001, 203) a las luminarias celestes y a los elementos de la naturaleza (Ov. *Met.* 1.10: *Titan/Sol*;⁵⁵ 1.11: *Phoebe*⁵⁶/Luna; 1.12: *Tellus*⁵⁷/Tierra]; 1.14: *Amphitrite*⁵⁸), ha leído a Lucrecio (FANTHAM, 2004, 22). Cabe señalar que la cosmogonía ovidiana se abre con la mención de la tríada homérica compuesta por el mar, la tierra y el cielo: *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum* (Ov. *Met.* 1.5: “Antes del mar y las tierras y el cielo que cubre todas las cosas”). A esta sigue el caos hesiódico (Ov. *Met.* 1.7: *chaos*), denominado “el rostro único de la naturaleza en la totalidad del orbe” (Ov. *Met.* 1.6: *unus erat toto naturae vultus in orbe*) y, por último, el espacio lucreciano, donde se mueven en desorden y discordia empedóclea las semillas de las cosas: [...] *congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum* (Ov. *Met.* 1.8-9: “[...] y allí mismo apiladas / las discordantes semillas de las cosas no bien unidas”). Estos elementos engendradores son los que dan inicio a una masa sin coacción, ruda y desordenada (Ov. *Met.* 1.7: *rudis indigestaque moles*), que mutará luego, otorgándole forma a todo lo existente en la inmensidad del cosmos.

Consideraciones finales

Una y otra vez, estos textos que hemos recorrido convocan a nuevas reflexiones que, seguramente, no resultan tan nuevas; las interpretaciones persisten abiertas porque cambian en el tiempo los Lectores-Modelos a quienes están dirigidos, habilitando otras perspectivas de análisis. En consecuencia, no hay cánones cristalizados ni perspectivas lectoras fosilizadas: la épica como relato – y no solo aquel relato que evocaba a reyes, comandantes militares y guerras– habilita, a partir de su carácter proteico, un conjunto de interacciones ininterrumpidas como las que reconocimos en Lucrecio, Virgilio y Ovidio. Estos tres autores, de disímiles formas, excedieron los bordes del género épico y establecieron una tradición innovadora en lo que respecta a la reflexión de los tipos discursivos.

⁵³ La frase procede de Lucr. 5.548 (FERNÁNDEZ CORTE Y CANTÓ LLORCA, 2008, 228, n.5).

⁵⁴ Posiblemente la vaguedad de Ovidio es deliberada, pues pretende llegar a un número grande de lectores.

⁵⁵ En *Oxford Latin Dictionary* (1968, 1781.6) se alude especialmente al dios Sol, identificado con el griego *Hélios*.

⁵⁶ Se trata de una titánide(a), más tarde identificada con la diosa lunar, de ahí su denominación como “la Brillante”.

⁵⁷ En la edición de *Metamorfosis* de Tarrant (2004), el sustantivo *tellus*, *telluris* aparece con mayúscula.

⁵⁸ Metonímicamente es el mar. “La que rodea el mundo” (GRIMAL, 1984, 30) es hija de Nereo, por lo cual es una de las Nereidas.

Por cierto, quedaron muchas cosas para señalar y analizar, lo que amerita seguir persistiendo en encuentros, búsquedas y diálogos, porque de esto se trata la investigación y la inquisición sobre los textos.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo. Sobre la bipartición de Verg. *Ecl.* 6,1-12. En: **Argos. Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC)**, Santa Fe: UNL, v. 2, n. 40, p. 143-150, 2017.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Arturo. *Deductum Carmen-Deducere Ornos*: acerca del programa bucólico virgiliano en la *Égloga* 6. En: **Revista de Estudios Clásicos**, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, v. 41, p. 13-35, 2014.

BAJTIN, Mijail. **Estética de la creación verbal**. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2005 [1982].

BARCHIESI, Alessandro. L'épos. En: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo & GIARDINA, Andrea [dirs.]. **Lo Spazio Letterario di Roma Antica**. Volume I: La produzione del testo. Roma: Salerno Editrice, 1993 [1989], p. 115-142.

BREED, Brian. Imitations of Originality: Theocritus and Lucretius at the Start of the 'Eclogues'. En: **Vergilius (1959-)**, Philadelphia: University of Pennsylvania, v. 46, p. 3-20, 2000^a.

BREED, Brian. Silenus and the Imago Vocis in 'Eclogue 6'. En: **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge: Harvard University Press, vol. 100, p. 327-339, 2000^b.

CAMBIANO, Giuseppe. I testi filosofici. En: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo & GIARDINA, Andrea [dirs.]. **Lo Spazio Letterario di Roma Antica**. Volume I: La produzione del testo. Roma: Salerno Editrice, 1993 [1989], p. 241-276.

CLAUSEN, Wendell. **A Commentary on Virgil Eclogues**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

CLAY, Diskin. The Sources of Lucretius' Inspiration. En: GALE, Monica [ed.]. **Oxford Readings of the Classical Studies. Lucretius**. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 18-47.

COLEMAN, Robert [ed.]. **Vergil, Eclogues**. Cambridge: Cambridge University Press. 1977.

CONTE, Gian Biagio. **Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio**. Milano: Arnaldo Mondadori, 1991.

COURTNEY, Edward. Vergil's Sixth 'Eclogue'. En: **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa-Roma: Fabrizio Serra, New Series, v. 34, n. 1, p. 99-112, 1990.

DALZELL, Alexander. **The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid**. TorontoBuffalo, London: The University of Toronto Press, 1996.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Buenos Aires: Sudamericana, 2013 [1979].

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de cultura**. Tel-Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2007.

FANTHAM, Elaine. **Ovid's Metamorphoses**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos & CANTÓ LLORCA, Josefa [trads.]. **Publio Ovidio Nasón. Metamorfosis. Libros I-V.** Madrid: Gredos, 2008.

FOWLER, Alastair. Género y canon literario. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel [comp.]. **Teoría de los géneros literarios.** Madrid: Arco, 1988, p. 95-127.

GALE, Monica (2004). Introduction: Genre, tradition and individuality. En: GALE, Monica [ed.]. **Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality.** Wales: The Classical Press of Wales, 2004, p. xi-xxiii.

GALE, Monica. The Story of Us: A Narratological Analysis of Lucretius' *De Rerum Natura*. En: GALE, Monica [ed.]. **Latin Epic and Didactic Poetry. Genre, Tradition and Individuality.** Wales: The Classical Press of Wales, 2004, p. 49-71.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. Una vasta paráfrasis de Aristóteles. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel [comp.]. **Teoría de los géneros literarios.** Madrid: Arco, 1988, p. 9-30.

GENETTE, Gerard. Géneros, 'tipos', modos. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel [comp.]. **Teoría de los géneros literarios.** Madrid: Arco, 1988, p. 183-234.

GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary.** Oxford: Oxford University Press, 1968.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana.** Barcelona: Paidós, 1984.

HARRISON, Stephen. Introduction. En: PAPANGHELIS, Theodore; HARRISON, Stephen & FRANGOULIDIS, Stavros [edd.]. **Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations.** Berlin-Boston: De Gruyter, 2013, p. 1-15.

HARRISON, Stephen. **Generic Enrichment in Vergil & Horace.** Oxford: Oxford University Press, 2007.

HUTCHINSON, Gregory. Gener and Super-Gener. En: PAPANGHELIS, Theodore; HARRISON, Stephen & FRANGOULIDIS, Stavros [edd.]. **Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations.** Berlin-Boston: De Gruyter, 2013, p. 19-34.

LIMA NETO, Vicente de & ARAÚJO, Julio César. Por uma rediscussão do conceito de intergenericidade. En: **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão: **Universidade do Sul de Santa Catarina**, v. 12, n. 1, p. 273-297, jan/abr 2012.

LOVATT, Helen & VOUT, Caroline. Introduction. En: LOVATT, Helen & VOUT, Caroline [edd.]. **Epic Visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 1-31.

OTTAVIANO, Silvia & CONTE, Gian Biagio [edd.]. **P. Vergilius Maro, Bucolica-Georgica.** Berlin-Boston: De Gruyter, 2013.

PASCHALIS, Michael. *Semina Ignis*: The Interplay of Science and Myth in the Song of Silenus. En: **The American Journal of Philology**, Baltimore: [The Johns Hopkins University Press](http://www.jhu.edu/~classics/ajp/), v. 122, n. 2, p. 201-222, Summer 2001.

- PÉGOLO, Liliana Mercedes Victoria & OTROS. **Tito Lucrecio Caro, De Rerum Natura (Acerca de la naturaleza de las cosas)**. Buenos Aires: Las cuarenta, 2020.
- PERUTELLI, Alessandro. Il testo come maestro. En: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo & GIARDINA, Andrea [dirs.]. **Lo Spazio Letterario di Roma Antica**. Volume I: La produzione del testo. Roma: Salerno Editrice, 1993 [1989], p. 277-310.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **¿Qué es un género literario?** Madrid: Akal, 2017 [1989].
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel [comp.]. **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: Arco, 1988, p. 155-179.
- STEWART, Zepf. The Song of Silenus. En: **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge: Harvard University Press, v. 64, p. 179-205, 1959.
- TARRANT, Richard [ed.]. **P. Ovidi Nasonis, Metamorphoses**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- THILO, Georgius & HAGEN, Hermannus [edd.]. **Servi grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii**, Leipzig: B. G. Teubner, 1861.
- TODOROV, Tzvetan. El origen de los géneros. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel [comp.]. **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: Arco, 1988, p. 31-48.
- TOLA, Eleonora. **Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano [trad.]. **Apolonio de Rodas, Argonáuticas**. Madrid: Gredos, 1996.
- VIDAL, José Luis. Virgilio. 1. 'Bucólicas' y 'Geórgicas'. En: CODOÑER, Carmen [ed.]. **Historia de la literatura latina**. Madrid: Cátedra, 1997, p. 155-175.
- VOLK, Katharina. **The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Virgil, Ovid, Manilius**. Oxford: Oxford University Press, 2002.



ABRITTA, Alejandro. El uso de los pronombres de primera persona en *Iliada* y su posible función como recurso poético. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 26-39.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.2639>

EL USO DE LOS PRONOMBRES DE PRIMERA PERSONA EN *ILÍADA* Y SU POSIBLE FUNCIÓN COMO RECURSO POÉTICO

THE USE OF FIRST-PERSON PRONOUNS IN THE *ILIAD* AND THEIR POSSIBLE FUNCTION AS A POETIC DEVICE

Alejandro Abritta⁵⁹

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)

RESUMEN: La forma ἐγώ se encuentra en *Iliada* un extraordinario número de 213 veces, a razón de una vez cada 74 versos y, si se incluyen exclusivamente los de discurso directo, 1 vez cada 33. Para un lenguaje donde su presencia no es obligatoria, esta frecuencia del pronombre resulta bastante llamativa, y da lugar a una pregunta de notable importancia para nuestra comprensión del estilo homérico, a saber, si su uso es resultado de una conveniencia compositiva, con una distribución esencialmente aleatoria, sin efectos para la experiencia del poema de la audiencia, o si puede detectarse una distribución deliberada, donde la aparición del pronombre sería perceptible para la audiencia con consecuencias significativas en su experiencia estética. El objetivo de este artículo es resolver esta pregunta y, en caso de que se descubra una distribución deliberada en el uso del pronombre, verificar cuáles son los efectos poéticos resultantes de esta distribución.

Palabras claves: Homero, *Iliada*, pronombre ἐγώ, estilo de los personajes homéricos.

ABSTRACT: The form ἐγώ is found in *Iliad* an extraordinary 213 times, at the rate of once every 74 verses and, if we include only those of direct speech, once every 33. For a language where its presence is not obligatory, this frequency of the pronoun is quite striking, and gives rise to a question of remarkable importance for our understanding of Homeric style, namely, whether its use is the result of compositional convenience, with an essentially random distribution with no effect on the audience's experience of the poem, or whether a deliberate distribution can be detected, where the pronoun's appearance would be perceptible to the audience with significant consequences for their aesthetic experience. The aim of this article is to resolve this question and, if a

⁵⁹ Doctor en Letras Clásicas (UBA, 2014). Contacto: alejandroabritta@gmail.com

deliberate distribution in the use of the pronoun is discovered, to verify what poetic effects result from this distribution.

Keywords: Homer, *Iliad*, pronoun ἐγώ, Homeric characters' style.

Introducción

La investigación sobre el estilo de los personajes en la poesía homérica tiene una larga trayectoria, que puede rastrearse hasta la Antigüedad⁶⁰, y la idea de que el poeta, aun limitado por las restricciones del hexámetro y del lenguaje formulaico, le otorga a cada uno de los hablantes en sus poemas un tono particular que puede ser detectado por la audiencia ha sido ampliamente estudiada en la crítica contemporánea⁶¹. El análisis presenta, sin embargo, considerables dificultades. Solo *Ilíada* tiene 678 discursos divididos entre ochenta y un hablantes⁶². El número se restringe un poco si contamos exclusivamente quienes hablan por más de –por poner un número algo arbitrario– cincuenta versos, pero aun así el corpus abarca treinta personajes y más de seis mil versos. Y, desde luego, estas son solo las cantidades generales, sin entrar en consideraciones específicas sobre cuestiones como el uso de partículas, pronombres, formas verbales, fórmulas, etc.

La situación se vuelve mucho más problemática cuando se considera que no hace todavía cinco años era posible presentar un trabajo sobre la tragedia griega argumentado que la caracterización a través del lenguaje de los personajes en el teatro es más habitual pero más sutil de lo que tradicionalmente se piensa⁶³. Y esto en un género donde la diferenciación entre hablantes es *a priori* más esperable y más sencilla de conseguir, habida cuenta de la ausencia de lenguaje formulaico y del largo proceso de producción y planeamiento de las obras.

Me propongo hoy avanzar simultáneamente en dos direcciones, que afectan de manera distinta esta problemática. En primer lugar, haré una muy acotada exploración de carácter cuantitativo de la incidencia de pronombres de primera persona en el lenguaje de los personajes de *Ilíada*. Esta parte del trabajo es apenas una porción de lo que el análisis permite inferir, pero servirá de marco para la segunda, que consiste en el estudio de aquellos pasajes donde se detecta una marcada acumulación del pronombre singular nominativo de primera persona. El objetivo central es discernir si estas acumulaciones pueden ser consideradas un rasgo estilístico, constituyen un recurso retórico con una

⁶⁰ Cf. e.g. SCHIRONI (2018, 430-433), sobre el uso de Aristarco de los rasgos de los personajes para juzgar su lenguaje.

⁶¹ Cf. en particular MARTIN (1989, 146-159), que hace un repaso de la bibliografía sobre el problema específico del lenguaje de Aquiles, pero cuyo alcance se extiende al resto del poema. Que Aquiles sea quien ha atraído más atención en este aspecto es fácil de comprender no solo por su carácter protagónico, sino porque es el personaje con mayor cantidad de líneas y mayor cantidad de discursos en *Ilíada* por mucha distancia (973 versos, contra los 589 de Agamenón en segundo lugar, y 87 discursos contra los 49 de Héctor). Aquiles es también, curiosamente, el tercer personaje al que más discursos se le dirigen (43, detrás de 59 a los griegos en general y 44 a Héctor). Sobre la fuente de los datos, cf. la nota siguiente.

⁶² Toda la información sobre los discursos de *Ilíada* ha sido obtenida de VERHELST.

⁶³ VAN EMDE BOAS, 2021.

función detectable, o son meras coincidencias estadísticas en un poema donde la introducción de pronombres podría ser considerada una conveniencia métrica⁶⁴.

Desarrollo

1. Metodología

He realizado la recopilación de pronombres a través del buscador morfológico del programa Diogenes⁶⁵ sobre el corpus del TLG, lo que implica que he trabajado con la edición de ALLEN (1931) del poema. Esto supone alguna variación en las formas estudiadas respecto a otras ediciones, pero no afectará los resultados, habida cuenta de que no me ocuparé de problemas sobre el uso de formas específicas⁶⁶. Por lo demás, aunque podría haber alguna diferencia textual muy menor respecto a la introducción de un pronombre en el texto, los números no se verían afectados de manera significativa⁶⁷.

Dos decisiones que afectan al análisis deben ser mencionadas. Primero, he excluido de consideración las personas verbales. Sería posible incorporarlas a través del buscador del proyecto Chicago Homer⁶⁸, pero he dejado esto para una etapa posterior del análisis. En segundo lugar, he excluido de la cuenta los pronombres posesivos⁶⁹. Una vez más, aunque no sería complejo incorporarlos a los números compilados, he optado por construir una base de trabajo que no los considere.

Es importante observar, antes de proceder al análisis, que los pronombres personales en griego antiguo, en particular los de primera persona, se dividen en dos categorías muy claras: los que son demandados como complementos obligatorios de formas verbales, y los que no. A grandes rasgos, las formas de nominativo constituyen el segundo grupo, mientras que las formas de dativo y acusativo, el primero. El caso de las formas de genitivo es algo más complejo, porque pueden constituir complementos obligatorios, como en κλύθι μευ (“escúchame”) en 1.37, o ser facultativo, como en δεῦρο πάροιθ' ἔλθοῦσα, φίλον τέκος, ἴζευ ἐμεῖο (“Aquí, querida hija, siéntate viniendo junto a mí”), donde ἐμεῖο es acaso prescindible. Es inusual, sin embargo, que este carácter facultativo sea más que producto de la obviedad o redundancia de su presencia, mientras que el de las formas de nominativo

⁶⁴ El proyecto ya fue anticipado en HERNÁNDEZ MUÑOZ (2018, 141), que explora la distribución del pronombre y algunas colocaciones particulares que parecen presentar valores especiales (sobre esta línea de investigación, cf. SAMSOM & FIFIELD, 2023). GARCÍA GONZÁLEZ & HERNÁNDEZ MUÑOZ (2021) se han aproximado a tres obras dramáticas con este criterio, mostrando diferencias en la distribución entre personajes.

⁶⁵ <https://d.iogen.es>.

⁶⁶ WEST (2001), por ejemplo, evita por completo las formas en εὔ (*i.e.* μευ, el pronombre genitivo singular), considerándolas contracciones posteriores al momento de composición del poema. Esto es, por lo menos, debatible (cf. ABRITTA Y OTROS, S/F, *ad* 1.88), pero demuestra el punto de que las ediciones pueden variar en el uso de formas específicas. Merece observarse, de todas maneras, que esta variación es casi siempre fonética, no morfológica, por lo que no altera los números compilados.

⁶⁷ He hallado algunas variaciones mínimas en el corpus, en particular entre formas enfatizadas del pronombre y formas no enfatizadas (10.481, 11.455, 13.777, 16.41 y 22.451) y, en un caso, una cuestión ortográfica a propósito del enclítico γε (ἔμε vs. ἔμεγ' en 9.315). No he verificado cada pronombre de forma individualizada, pero como estos ejemplos compilados algo aleatoriamente demuestran, el grueso de las diferencias entre ediciones es insignificante a los fines del presente trabajo.

⁶⁸ <https://homer.library.northwestern.edu/html/application.html>.

⁶⁹ Sí los he incluido en el análisis de pasajes específicos en la segunda parte de este trabajo.

es intrínseco a la naturaleza del lenguaje griego, donde el sujeto del verbo puede extraerse de la desinencia verbal sin necesidad de explicitarse en el pronombre. A los fines del análisis, por lo tanto, he agrupado los casos oblicuos por un lado, y las formas de nominativo por el otro.

Para comprender los posibles valores del uso del pronombre no obligatorio se puede apelar al caso paralelo del español, donde la presencia de “yo” en un discurso es facultativa y debe explicarse por motivos pragmáticos o retóricos⁷⁰. Se han ofrecido múltiples motivaciones para el uso, entre las que pueden destacarse la ambigüedad, el énfasis, el contraste entre el hablante y el interlocutor y el refuerzo del papel del sujeto, en particular en oraciones con verbos de creencia, opinión o sentimiento. Por supuesto, estas son apenas generalizaciones de un fenómeno mucho más complejo, pero ofrecen un marco a partir del cual aproximarse a los usos del verbo griego; si los pasajes donde ἐγώ aparece muestran alguna de estas características, es dable asumir que su uso en griego responde a las mismas funciones que su uso en español, y puede ser considerado deliberado y no una mera conveniencia métrica.

2. Distribución de los pronombres de primera persona

Ilíada presenta 1323 instancias del pronombre personal de primera persona, de las cuales 50 (3,78%) son duales, 103 (7,79%) plurales y 1169 (88,43%) singulares. Del conjunto, 355 (26,85%) son acusativos, 463 (35,02%) son dativos⁷¹, 94 (7,11%) son genitivos, 361 (27,31%) son nominativos, 35 son formas de nominativo/acusativo dual $\nu\tilde{\omega}\tilde{\iota}$ (2,65%) y 14 (1,06%) de genitivo/dativo $\nu\tilde{\omega}\tilde{\iota}\nu$. En el caso de $\nu\tilde{\omega}\tilde{\iota}$, 24 instancias tienen función de nominativo, con las 11 restantes en función de acusativo, dando un total de 385 (29,12%) formas de nominativo en el poema.

La distribución de estas formas está, como es de esperar, altísimamente correlacionada con la cantidad de versos de cada personaje (Pearson 0,96), pero no sucede lo mismo con la razón de formas por cantidad de versos (Pearson -0,09), en la que algunos personajes favorecen particularmente el uso de pronombres de primera persona y otros los evitan. En la tabla 1 se presentan los datos para aquellos con cuarenta o más versos de discurso en el poema⁷², ordenados por frecuencia de usos de pronombres.

⁷⁰ Cf. resúmenes de la cuestión en STEWART, 2001 y ALCAIDE LARA, 2009, 7-8. Estas funciones han sido también reconocidas en griego antiguo (cf. e.g. VAN EMDE BOAS, RIJKSBARON, HUITINK & DE BAKKER, 2019, 339-340).

⁷¹ Se incluye un caso de ἄμμ’ en 7.76, que es una forma ambigua porque puede tener una épsilon de acusativo o una iota de dativo elididas, pero el contexto garantiza es ἄμμι.

⁷² El criterio de recorte es algo arbitrario, pero es necesario para hacer manejable la presentación de los datos. En todo caso, no modifica la conclusión fundamental a la que pretendo llegar aquí.

Tabla 1. Distribución de pronombres de primera persona por personaje

Personaje	Cantidad de versos	Cantidad de pronombres	Versos por pronombre
Dolón	51	16	3,19
Hefesto	45	14	3,21
Paris	62	19	3,26
Escamandro	40	12	3,33
Helena	78	23	3,39
Príamo	213	62	3,44
Sueño	42	12	3,50
Hermes	70	19	3,68
Pándaro	55	14	3,93
Patroclo	107	26	4,12
Sarpedón	71	17	4,18
Andrómaca	102	23	4,43
Aquiles	973	218	4,46
Menelao	169	37	4,57
Diomedes	226	48	4,71
Héctor	521	110	4,74
Tetis	120	23	5,22
Hécabe	63	12	5,25
Agamenón	589	110	5,35
Atenea	157	28	5,61
Hera	248	44	5,64
Zeus	373	65	5,74
Poseidón	184	32	5,75
Eneas	103	17	6,06
Antíloco	45	7	6,43
Polidamante	94	14	6,71
Áyax Telamonio	137	20	6,85
Idomeneo	112	16	7,00
Néstor	532	69	7,71
Fénix	172	22	7,82
Odiseo	348	37	9,41
Glauco	117	10	11,70
Apolo	109	9	12,11
Iris	100	5	20,00

Quienes más utilizan los pronombres son Dolón (1 cada 3,2 versos)⁷³, Hefesto (3,2) y Paris, mientras quienes menos los utilizan son Glauco (11,7), Apolo (12,11) e Iris (20). Si se restringe la cuenta a los

⁷³ A partir de este punto, para simplificar la exposición, anotaré junto a cada uno de los personajes cada cuántos versos utiliza un pronombre o tipo de pronombre. A mayor cantidad de versos, desde luego, menor incidencia de los pronombres.

personajes con más de 100 versos, el segundo grupo no cambia, y quienes más pronombres utilizan son Príamo (3,4), Patroclo (4,1) y Andrómaca (4,43).

Estos números son, sin embargo, muy engañosos, porque combinan todos los tipos de pronombres de primera persona. Aunque hay una cierta correlación esperable entre la jerarquía de uso entre este total y el uso del pronombre ἐγώ, es bastante débil (Pearson 0,51), lo que implica que un estudio específico de este pronombre es necesario. La tabla 2 presenta la información:

Tabla 2. Distribución del pronombre ἐγώ por personaje

Personaje	Cantidad de versos	Cantidad de pronombres	Versos por pronombre
Hermes	70	9	7,78
Escamandro	40	4	10,00
Sueño	42	4	10,50
Pándaro	55	5	11,00
Sarpedón	71	6	11,83
Dolón	51	4	12,75
Poseidón	184	13	14,15
Hera	248	17	14,59
Antíloco	45	3	15,00
Paris	62	4	15,50
Polidamante	94	6	15,67
Hécabe	63	4	15,75
Agamenón	589	34	17,32
Atenea	157	9	17,44
Héctor	521	28	18,61
Diomedes	226	12	18,83
Tetis	120	6	20,00
Andrómaca	102	5	20,40
Zeus	373	18	20,72
Príamo	213	10	21,30
Hefesto	45	2	22,50
Aquiles	973	43	22,63
Néstor	532	23	23,13
Menelao	169	7	24,14
Idomeneo	112	4	28,00
Áyax Telamonio	137	4	34,25
Eneas	103	3	34,33
Helena	78	2	39,00
Fénix	172	4	43,00
Iris	100	2	50,00
Odiseo	348	6	58,00
Apolo	109	1	109,00
Glauco	117	0	
Patroclo	107	0	

Los resultados son elocuentes. Considerando esta vez a los personajes con más de cien versos, los primeros tres puestos los ocupan Poseidón (14,15), Hera (14,59) y Agamenón (17,32)⁷⁴, mientras que en los últimos aparecen Apolo (109) Patroclo y Glauco, los dos últimos sin una sola instancia de ἐγώ en sus, respectivamente, 107 y 117 versos. Que esto no es un mero accidente cuantitativo lo sugiere que Hécabe utiliza 4 en sus 63 versos, Sarpedón 6 en 71 y Pándaro 5 en apenas 55.

El análisis cuantitativo podría continuarse con muchos más detalles, como la proporción de formas de acusativo frente a las de nominativo, o de singular frente a las de plural, pero estos primeros números apoyan la idea de que la incidencia de ἐγώ no es accidental, sino que conforma el estilo de los personajes. Dos de los principales dioses olímpicos y el personaje más egotista del poema ocupan los primeros puestos, mientras que en el último lugar están Patroclo y Glauco, dos figuras particularmente caracterizadas por su preocupación por los demás⁷⁵.

3. Análisis de pasajes con acumulación del pronombre ἐγώ

Sobre la base de los resultados de nivel macro, es posible estudiar las instancias de acumulación del pronombre, que se definirán aquí como todas aquellas en las que ἐγώ aparece por lo menos tres veces en el contexto de un único discurso y en un rango no mayor a quince versos.

Once pasajes cumplen estos requisitos: 1.173-184 (Agamenón), 259-272 (Néstor), 4.54-63 (Hera), 5.802-809 (Atenea), 9.103-108 (Néstor), 11.738-747 (Néstor), 14.244-252 (Sueño), 18.115-125 (Aquiles), 21.370-373 (Escamandro), 22.477-485 (Andrómaca) y 24.391-399 (Hermes). La distribución de los hablantes es peculiar: cinco son dioses y seis mortales. Si se considera que la proporción general en el poema es de 2,58 discursos de un mortal por cada discurso de un dios, esta de 1,2 es ciertamente notable, aunque no estadísticamente significativa, y podría ser producto de una simple coincidencia. Más interesante es quiénes son estos hablantes: Néstor figura tres veces en la lista, y luego aparecen Agamenón, Andrómaca, Aquiles, Atenea, el Escamandro, Hera, Hermes y el Sueño. De estos nombres, la distribución general explica, como ya se ha notado, a Hera y Agamenón, pero también a Hermes, el Escamandro y el Sueño, los primeros tres personajes que mayor cantidad de uso de ἐγώ presentan en el poema (1 cada 7, 10, y 10,5 versos, respectivamente). Los casos de Aquiles, Atenea y Andrómaca son más curiosos; ninguno ocupa un lugar alto en la tabla de uso del pronombre, con una instancia cada 22,62 versos, una cada 17,44 y una cada 20,40 respectivamente. El caso de Néstor es, de todos modos, el más peculiar del grupo, puesto que se encuentra bien dentro de la mitad inferior de la jerarquía, con un ἐγώ cada 23,13 versos, pero 10 de las 23 veces que utiliza el pronombre lo usa en uno de estos pasajes acumulativos.

⁷⁴ Esta tendencia de Agamenón ya fue observada por FRIEDRICH & REDFIELD (1978, 282).

⁷⁵ Sobre Glauco, cf. ABRITTA, 2023a, *ad* 2.876; sobre Patroclo, cf. entre otros MOST, 2004, 67-68.

Entrando ya en el detalle de los pasajes, es posible notar algunas coincidencias que merecen consideración⁷⁶. En cuatro de ellos (4.54-63, 5.802-809, 9.103-108 y 22.477-485) se observa una marcada acumulación de formas de segunda persona en paralelo a la acumulación de formas de primera. A modo de referencia, cito el último del grupo (incluyendo hasta el verso 486):

Ἕκτορ, **ἐγὼ** δύστηνος· ἰῆ ἄρα γεινόμεθ' αἴση
 ἀμφότεροι, σὺ μὲν ἐν Τροίῃ Πριάμου κατὰ δῶμα,
 αὐτὰρ **ἐγὼ** Θήβησιν ὑπὸ Πλάκῳ ὑληέσση
 ἐν δόμῳ Ἡετίωνος, ὃ μ' ἔτρεφε τυτθὸν ἐοῦσαν 480
 δύσμορος αἰνόμορον· ὡς μὴ ὤφελλε τεκέσθαι.
 νῦν δὲ σὺ μὲν Αἴδαο δόμους ὑπὸ κεύθεισι γαίης
 ἔρχεαι, αὐτὰρ **ἐμὲ** στυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις
 χήρην ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς,
 ὄν τέκομεν σὺ τ' **ἐγὼ** τε δυσάμμοροι· οὔτε σὺ τούτῳ 485
 ἔσσεαι, Ἕκτορ, ὄνειρα ἐπεὶ θάνες, οὔτε σοὶ οὔτος. (22.477-486)⁷⁷

Héctor, desdichada **de mí**; nacimos, pues, con un mismo destino
 ambos, *vos* en Troya, en la morada de Príamo,
 y **yo**, por mi parte, en Tebas bajo el boscoso Placo,
 en la morada de Eetión, que **me** nutrió siendo pequeña, 480
 el desventurado a la malaventurada; ¡ojalá no me hubiera engendrado!
 Y ahora *tú* bajo los abismos de la tierra, hacia las moradas de Hades
 vas, y a mí, por mi parte, en pesar abominable **me** dejas
 viuda en los palacios; y el niño, aun apenas un pequeño,
 al que engendramos *vos* y **yo**, los desventurados; ni *vos* para este 485
 serás, Héctor, de provecho, tras morirte, ni este para *vos*.

En todos estos pasajes la proporción es igual o menor a 1:1, aunque, de nuevo, esto resulta engañoso, porque si se restringe la consideración a las formas de nominativo, 5.802-809 y 9.103-108 presentan, de hecho, una marcada prevalencia de formas de primera, con una única instancia de *σύ* en cada caso, y en el segundo esta está en una oración negada. A nivel general, el efecto es el mismo en todos los casos, y es uno que, se ha notado, también se registra en español, de contraste entre el hablante y el receptor⁷⁸. La diferencia entre 5.802-809 y 9.103-108 por un lado y 4.54-63 y 22.477-485 por el otro está en la situación en cual que el hablante se coloca respecto al receptor: Atenea le habla a Diomedes con un claro tono despreciativo, y Néstor habla a Agamenón realizando una dura crítica; Hera intenta ponerse a la altura de Zeus (esto es, enaltecerse a sí misma, no reducir a su esposo), y el paralelismo que Andrómaca construye entre sí misma y Héctor ha sido motivo de estudio de la crítica⁷⁹.

El contraste es particularmente obvio entre 9.103-108 y 22.477-485 por la ubicación en cada pasaje de las formas: mientras que Néstor deja en el centro de su intervención las formas de primera persona,

⁷⁶ A partir de este punto, analizaré los discursos completos donde se encuentra la acumulación cuando estos tienen menos de veinte versos, y el segmento específico completo del discurso en el resto de los casos. Particularmente desafiante es el pasaje 11.738-747, pero, como se verá pronto, esto no constituye un problema serio para el análisis.

⁷⁷ Cito, cuando está disponible, el texto griego a partir de las publicaciones de <https://www.iliada.com.ar>.

⁷⁸ Cf. el ejemplo 7 de STEWART, 2001: “yo no sé si **tú** habrás apreciado, **yo** al menos sí lo... lo **he visto**,” “donde un profesor universitario se está preparando para expresar una divergencia de opinión entre él y otro profesor.”

⁷⁹ Cf. ABRITTA & OTROS, 2022, *ad* 22.477

con una única, muy relativa excepción en τοι de 108, en el discurso de Andrómaca la alternancia es casi perfecta, con dos acumulaciones en 479-480 (ἐγώ, μ[ε]) y 485-486 (σύ, σοί), en ninguno de los dos casos de formas de nominativo.

Dos pasajes, 11.738-747 y 18.115-125, están en el extremo contrario a los recién analizados, sin ninguna forma de segunda persona. La posición del segundo debe relativizarse bastante, porque el interlocutor, Tetis, aparece en el verbo en primera persona plural de 112 y en las segundas personas de 126, donde, de todas maneras, las formas pronominales están en acusativo. La acumulación efectiva de ἐγώ se da entre 115 y 125, donde la idea central es “yo también voy a morir”, como hizo Heracles. La aceptación del propio destino explica la colocación de Aquiles en primer plano, y podría interpretarse como una contraposición implícita a la opinión de Tetis (“aunque no quieras vos que muera, yo voy a morir”) o, mejor, un tipo de *hedge*, un refuerzo de la postura que ha adoptado Aquiles⁸⁰.

Esta última posibilidad se aplica también al pasaje de 11, que cito como referencia (incluyendo 737 y 748-49 para completar la sintaxis):

ἀλλ' ὅτε δὴ Πυλίων καὶ Ἐπειῶν ἔπλετο νεῖκος,
 πρῶτος **ἐγὼν** ἔλον ἄνδρα, κόμισσα δὲ μώνυχας ἵππους,
 Μούλιον αἰχμητὴν γαμβρὸς δ' ἦν Αὐγείας,
 πρεσβυτάτην δὲ θυγάτρ' εἶχε ξανθὴν Ἀγαμήδην, 740
 ἢ τόσα φάρμακα εἶδη ὅσα τρέφει εὐρεῖα χθῶν.
 τὸν μὲν **ἐγὼ** προσιόντα βάλον χαλκῆρεϊ δουρί,
 ἦριπε δ' ἐν κονίησιν· **ἐγὼ** δ' ἐς δίφρον ὀρούσας
 στήν ῥα μετὰ προμάχοισιν· ἀτὰρ μεγάθυμοι Ἐπειοὶ
 ἔτρεσαν ἄλλυδις ἄλλος, ἐπεὶ ἴδον ἄνδρα πεσόντα 745
 ἡγεμόν' ἱππῆων, ὃς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι.
 αὐτὰρ **ἐγὼν** ἐπόρουσα κελαινῆ λαίλαπι Ἴσος,
 πεντήκοντα δ' ἔλον δίφρους, δύο δ' ἀμφὶς ἕκαστον
 φῶτες ὁδὰς ἔλον οὕδας **ἐμῶ** ὑπὸ δουρὶ δαμέντες. (11.737-749)

Pero en cuanto se produjo la riña entre los pilios y los epeos,
yo primero sometí a un varón y capturé sus solípedos caballos,
 al combativo Mulio. Era yerno de Augías,
 y tenía a su hija mayor, la rubia Agamede, 740
 que conocía tantas rócimas cuantas nutre el vasto suelo.
Yo, cuando él avanzaba, lo herí con la lanza de bronce,
 y se desplomó en el polvo, y **yo**, lanzándome sobre el carro,
 me paré, claro, entre los combatientes delanteros, y los esforzados epeos
 se escaparon para todos lados, ya que vieron caído a un varón 745
 líder entre los caballeros, que era el mejor en el combatir.
Yo, por mi parte, me lancé sobre ellos igual a una negra tormenta,
 y capturé cincuenta carros, y en cada uno dos
 hombres mordieron el suelo, doblegados por **mi** lanza.

⁸⁰ Cf. BROWN & LEVINSON, 1987, 145-172 y la aplicación al pronombre “yo” del concepto en STEWART, 2001.

La insistencia de Néstor en su propio rol en el combate tiene una función de refuerzo de su persona, que es fundamental en la construcción de autoridad en el discurso⁸¹: al destacar que él mató a un hombre, él lo hirió, él se puso entre los combatientes delanteros y él se lanzó sobre el ejército enemigo, su estatus como figura autoritativa se refuerza. La ausencia de una segunda persona se explica por el contexto del relato inserto, donde el interlocutor no tiene lugar, pero nótese que la actitud del anciano no es muy diferente a la de Hera en el pasaje de 4: Néstor está colocándose a la misma altura que el joven guerrero que tiene delante.

En tres de los cinco pasajes restantes la acumulación de ἐγώ está ligada a esta función en relatos: en 1.259-272, las circunstancias son casi idénticas a las del discurso recién analizado, con Néstor enfatizando su excelencia en el pasado a través de la acumulación del pronombre. De hecho, la única segunda persona que se encuentra allí, en 260, no hace más que contrastar a los héroes lapitas con Agamenón y Aquiles, por lo que entra claramente dentro de esta estrategia retórica. En 14.244-262, el Sueño narra lo que sucedió la última vez que Hera le pidió un favor (cito a partir de 243):

Ἥρη πρέσβα θεὰ θύγατερ μέγαλοιο Κρόνοιο
 ἄλλον μὲν κεν **ἔγνωε** θεῶν αἰειγενετῶν
 ῥεῖτα κατευνήσαιμι, καὶ ἂν ποταμοῖο ῥέεθρα 245
 Ὠκεανοῦ, ὃς περ γένεσις πάντεσσι τέτυκται
 Ζηνὸς δ' οὐκ ἂν **ἔγνωε** Κρονίου ἄσσον ἰκοίμην
 οὐδὲ κατευνήσαιμι, ὅτε μὴ αὐτός γε κελεύοι.
 ἦδη γάρ **με** καὶ ἄλλο *τε* ἐπίνυσσεν ἐφετμή 250
 ἦματι τῷ ὅτε κείνος ὑπέρθυμος Διὸς υἱὸς
 ἔπλεεν Ἰλιόθεν Τρώων πόλιν ἐξαλαπάξας.
 ἦτοι **ἐγὼ** μὲν ἔλεξα Διὸς νόον αἰγιόχοιο
 νήδυμος ἀμφιχυθείς· σὺ δέ οἱ κακὰ μήσαο θυμῷ
 ὄρσασ' ἀργαλέων ἀνέμων ἐπὶ πόντον ἀήτας,
 καὶ μιν ἔπειτα Κόων δ' εὖ ναιομένην ἀπένεικας 255
 νόσφι φίλων πάντων. ὃ δ' ἐπεγρόμενος χαλέπαινε
 ῥιπτάζων κατὰ δῶμα θεοῦς, **ἐμὲ** δ' ἔξοχα πάντων
 ζήτει· καὶ κέ **μ'** αἴτιστον ἀπ' αἰθέρος ἔμβαλε πόντῳ,
 εἰ μὴ Νύξ δμητήρια θεῶν ἐσάωσε καὶ ἀνδρῶν·
 τὴν ἰκόμην φεύγων, ὃ δ' ἐπαύσατο χωόμενός περ. 260
 ἄζετο γὰρ μὴ Νυκτὶ θοῆ ἀποθύμια ἔρδοι.
 νῦν αὖ τοῦτό **μ'** ἄνωγας ἀμήχανον ἄλλο τελέσσαι. (14.243-262)

Hera, la mayor diosa hija del gran Cronos,
yo a otro de los dioses que siempre son
 fácilmente dormiría, incluso a las corrientes del río 245
 Océano, que son el origen de todos,
 mas a Zeus Cronión **yo** no me le acercaría,
 no, para dormirlo, cuando él no me lo ordenara,
 pues ya también otra vez **me** instruyó un encargo *tuyo*,
 aquel día, cuando aquel, el hijo de Zeus de inmenso ánimo 250
 navegaba desde Ilión, tras saquear la ciudad de los troyanos.
Yo le hablé al pensamiento de Zeus portador de la égida,
 derramándome dulce, y *tú* planeaste para él males en tu ánimo,
 impulsando soplos de los duros vientos sobre el mal,

⁸¹ Cf. ABRITTA, 2023b, ad 738, 742.

y luego llevándolo a la bien habitable Coos, 255
 lejos de todos los amigos, y él despertándose se enojó,
 zarandeando por la casa a los dioses, y entre todos especialmente **a mí**
 me buscaba, y **me** habría arrojado aniquilado desde el cielo al mar,
 si la Noche que doma a dioses y varones no me hubiera salvado.
 A ella llegué huyendo, y él se calmó, aunque irritado, 260
 pues no quería hacer nada desagradable a la rápida noche.
 Ahora de nuevo **me** mandas cumplir esto, otra tarea imposible.⁸²

Aquí hay un sistema bastante complejo de recursos superpuestos. Por un lado, hay una contraposición entre la acción del Sueño y la de Hera, en particular en la secuencia 249-254. Por el otro, hay un paso de un Sueño activo, con tres pronombres en nominativo entre 244 y 252, a uno puramente pasivo, con tres pronombres en acusativo entre 257 y 262. Lo determinante en esta transformación es la aparición del encargo de Hera en 249 (donde está el primer *με* del pasaje) y de ella misma en 253. Así, la acumulación de pronombres tiene un mensaje implícito claro: *yo estoy bien hasta que vos intervenís*. Finalmente, en 24.391-399, Hermes en su disfraz del joven mirmidón está respondiendo a Príamo la pregunta por su origen; el énfasis en la primera persona es acaso un tanto irónico aquí, dirigiendo la atención del auditorio al hecho de que este “yo”, en realidad, no es en absoluto un yo verdadero. Entre los dos ejemplos que restan, 21.370-373 puede agruparse con el primer grupo analizado. Aunque la proporción entre formas de primera y de segunda persona allí no es tan pareja como en aquel grupo, hay un obvio contraste entre el hablante y el receptor, que se observa sobre todo en el verso central (372). El Escamandro presenta una tercera forma de este contraste: si 5.802-809 y 9.103-108 muestran a un hablante que desprecia a su interlocutor y 4.54-63 y 22.477-485 a uno que quiere ponerse a la par, 21.370-373 muestra a un hablante que desea someterse a su interlocutor. La acumulación de formas de *ἐγώ* puede leerse aquí con cierta ironía, como si el dios estuviera implicando que no desea perder agencia, pero entiendo que es mejor asumir un énfasis de orden retórico, con una función de modestia que ALCAIDE LARA (2009, 14) ha detectado en el discurso parlamentario. Por último, 1.173-184 presenta uno de los usos de pronombres más sofisticados del poema, como puede verse por la sola acumulación de ellos (este es, por mucho, el pasaje con mayor cantidad de pronombres de los analizados). Cito hasta el cierre de la oración:

φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται, οὐδέ σ' **ἐγῶγε**
 λίσσομαι εἴνεκ' **ἐμεῖο** μένειν· πάρ' **ἔμοιγε** καὶ ἄλλοι 175
 οἳ κέ **με** τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεὺς.
 ἔχθιστος δὲ **μοί** ἐσσι διοτρεφέων βασιλῆων·
 αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.
 εἰ μάλ' καρτερός ἐσσι, θεὸς που σοὶ τό γ' ἔδωκεν·
 οἴκαδ' ἰὼν σὺν νηυσὶ τε *σῆς* καὶ *σοῖς* ἐτάροισι
 Μυρμιδόνεσσιν ἄνασσε· σέθεν δ' **ἐγὼ** οὐκ ἀλεγίζω, 180
 οὐδ' ὄθομαι κοτέοντος· ἀπειλήσω δὲ τοι ὧδε·
 ὡς **ἔμ'** ἀφαιρεῖται Χρυσήϊδα Φοῖβος Ἀπόλλων,

⁸² Cito a partir de WEST, 2006. La traducción es mía.

τὴν μὲν **ἐγὼ** σὺν νηϊ τ' **ἐμῇ** καὶ **ἐμοῖς** ἐτάροισι
πέμψω, **ἐγὼ** δέ κ' ἄγω Βρισηΐδα καλλιπάρηον
αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας, ὄφρ' ἔῤῥ' εἰδῆς
ὄσσοι φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγῆ δὲ καὶ ἄλλος
ἴσον **ἐμοὶ** φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην. (1.173-187) 185

Adelante, huí, si *te* incita el ánimo, **yo** *a vos* no
te suplico que te quedes por **mi** causa; junto **a mí** también hay otros
que **me** honrarán, y especialmente el ingenioso Zeus. 175

El más odioso sos **para mí** de los reyes nutridos por Zeus,
pues siempre la discordia *te* es querida, y las guerras y los combates.

Si muy fuerte sos, acaso un dios *te* otorgó *eso*;
yéndote a casa con *tus* naves y *tus* compañeros
governá a tus mirmidones; *de vos yo* no me cuido, 180

y resentido tampoco me importás. Y *te* amenazaré así:
como **a mí** me arrebató a Criseida Febo Apolo,
a esta **yo** con **mi** nave y **mis** compañeros
la enviaré, y conduciré **yo** a Briseida de bellas mejillas,
yo mismo yendo a tu tienda, ese botín *tuyo*, para que veas bien 185
cuán superior soy *a vos*, y aborrezca también otro
decirse igual **a mí** y equipararse conmigo.

Es evidente que hay aquí una forma de contraste entre la primera y la segunda persona, pero a primera vista puede resultar difícil discernir exactamente cuál. La cuestión se aclara enseguida, de todos modos, cuando se observa que, a pesar de acumular diez pronombres de segunda persona, ninguno de ellos está en nominativo, mientras que no solo tres de los doce de primera persona son formas de ἐγώ, sino que el primero está enfatizado con γε y los siguientes dos acumulados en la misma ubicación en 183-184, el segundo, además, rodeado de formas verbales de primera persona. Las formas verbales de segunda persona contribuyen al efecto: dos están en imperativo (φεῦγε en 173, ἄνασσε en 180), ἐσσι en 176 está precedido inmediatamente por μοι y en 178 seguido de θεός, y εἰδῆς en 185 es un subjuntivo final que puede asociarse a los imperativos. La agencialidad de Aquiles en este discurso de Agamenón está reducida de forma violenta, mientras que la de Agamenón se lleva al máximo. Este es, por lo tanto, otro ejemplo, el más extremo de los observados, de contraste entre la primera y la segunda persona.

Consideraciones finales

El análisis realizado sugiere enfáticamente, por lo tanto, que la presencia del pronombre “yo” en *Ilíada* no es una mera conveniencia métrica circunstancial, sino que tiene fines lingüísticos y literarios específicos, similares en múltiples puntos a los que se detectan en un lenguaje como el español. Esto, sumado a una primera aproximación a un análisis cuantitativo del uso de pronombres en general, abre un campo de estudios que amerita una exploración más detenida en trabajos futuros.

Referencias bibliográficas

- ABRITTA, Alejandro. ***Ilíada: Canto 2. Texto bilingüe comentado. Segunda edición, ampliada y corregida***, con la colaboración de H. Abed Moure & otros, Buenos Aires: iliada.com.ar, 2023a.
- ABRITTA, Alejandro. ***Ilíada: Canto 11. Texto bilingüe comentado***. Buenos Aires: iliada.com.ar, 2023b.
- ABRITTA, Alejandro & OTROS. ***Ilíada: Canto 1. Texto bilingüe comentado***. Buenos Aires: iliada.com.ar, S/F (versión provisoria).
- ABRITTA, Alejandro & OTROS. ***Ilíada: Canto 22. Texto bilingüe comentado***. Buenos Aires: iliada.com.ar, 2022.
- ALCAIDE-LARA, Esperanza Rocío. El 'yo' de los políticos: ¿cuestión de género? En: **Discurso y Sociedad**, San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante, v. 6, p. 5-20, 2009.
- ALLEN, Thomas W. ***Homeri Ilias***. Oxford: Clarendon Press, 1931.
- BROWN, Penelope & LEVINSON, Stephen C. ***Politeness. Some universals in language usage***. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- FRIEDRICH, Paul & REDFIELD, James. Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles. En: **Language**, New York: Linguistic Society of America, v. 54, n. 2, p. 263-288, 1978.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Máximo A. & HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G. Antígona, Medea y Lisístrata: tres mujeres con mucho 'ego'. Una curiosidad sobre la posición de ἐγώ en el trímetro yámbico del teatro griego. En: **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos**, Madrid: Ediciones Complutense, v. 32, p. 83-88, 2021.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G. Egometría en el verso griego: trímetro yámbico y hexámetro dactílico (con algunas consideraciones sobre el latino). En: **Philos hetairos. Homenaje al profesor Luis M. Macía**, Madrid: UAM Ediciones, 2018, p. 129-145.
- MARTIN, Richard P. ***The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad***. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- MOST, Glenn W. Anger and pity in Homer's *Iliad*. En: BRAUND, Susanna & MOST, Glenn W. (eds.). ***Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen***, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 50-75.
- SANSOM, Stephen A. & FIFIELD, David. SEDES: Metrical Position in Greek Hexameter. En: **Digital Humanities Quarterly**, v. 17, 2023. Disponible en: <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/2/000675/000675.html>.
- SCHIRONI, Francesca. ***The Best of the Grammarians. Aristarchus of Samothrace on the Iliad***. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- STEWART, Miranda. Los 'hedges' y el uso del 'yo' en la interacción cara-a-cara. En: **Estudios de lingüística del español**, v. 13, 2001. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Elies/article/view/195454>.

VAN EMDE BOAS, Evert. The Linguistic Characterisation of Oedipus in *OT*: A Pragmatics-Based Approach to 'Mind Style'. En: MARTIN, Gunther; IURESCIA, Federica; HOF, Severin & SORRENTINO, Giada (eds.). **Pragmatic Approaches to Drama. Studies in Communication on the Ancient Stage**, Leiden: Brill, 2021, p. 96-120.

VAN EMDE BOAS, Evert; RIJKSBARON, Albert; HUITINK, Luuk & DE BAKKER, Mathieu. **The Cambridge Grammar of Classical Greek**, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

VERHELST, Berenice. Direct Speech in Greek Epic Poetry. Disponible en: <https://www.dsgep.ugent.be>.

WEST, Martin L. **Homeri Ilias**, 2 vols. Munich: K. G. Saur, 2006.



COLOMBANI, María Cecilia. Sobre odios, desconocimientos y tensiones. La épica homérica como espacio de configuración antropológica. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 40-47.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.4047>

SOBRE ODIOS, DESCONOCIMIENTOS Y TENSIONES. LA ÉPICA HOMÉRICA COMO ESPACIO DE CONFIGURACIÓN ANTROPOLÓGICA

ON HATREDS, MISUNDERSTANDINGS AND TENSIONS. THE HOMERIC EPIC AS A SPACE FOR ANTHROPOLOGICAL CONFIGURATION

María Cecilia Colombani⁸³

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)

RESUMEN: la palabra es un elemento capital en la configuración del escenario poético de la Grecia Antigua. La prehistoria de *alétheia* nos conduce a las huellas de la sabiduría griega y del *lógos theókrantos*. El terreno es el lugar en el que *alétheia* y *arkhé*, verdad y poder, intersectan sus dominios y plasman la configuración del *lógos* que deviene palabra mágico-religiosa. Es en este punto de contacto donde la tradición homérica se ubica. No puede comprenderse el valor cultural de *Ilíada* y *Odisea* sin este complejo entramado en el que se configura una peculiar construcción antropológica.

Proponemos entrar en esa prehistoria para rastrear algunos rasgos de la llamada palabra mágico-religiosa en el marco general de la tradición épica. En este marco, una variable constitutiva de la configuración antropológica es el poder como motor de la tensión. Dioses y hombres hallan en ese suelo narrativo su configuración con intersecciones y tensiones, de las cuales *Ilíada* es un exponente. El desconocimiento y las tensiones no se resuelven en el ámbito de la divinidad, sino que, por el contrario, trasladan sus odios al campo de batalla. A partir de estos presupuestos, proponemos relevar los tópicos recortados en el canto I de *Ilíada*.

Palabras claves: Homero, *Ilíada*, *logos*, *alétheia*, *arkhé*.

ABSTRACT: The word is a key element in the configuration of the poetic scene in ancient Greece. The prehistory of *alétheia* leads us to the traces of Greek wisdom and the *lógos theókrantos*. The terrain is where *alétheia* and *arkhé*, truth and power, intersect and shape the configuration of the *lógos*, which becomes the magical-religious word. It is at this point of contact that the Homeric tradition is located. The cultural value of the *Iliad* and the

⁸³ Doctora en Filosofía por la Universidad de Morón (2014). Contacto: ceciliacolombani@hotmail.com.

Odyssey cannot be understood without this complex interweaving, in which a peculiar anthropological construction is configured.

We propose to enter this prehistory in order to trace some features of the so-called magical-religious word within the general framework of the epic tradition. In this framework, a constitutive variable of the anthropological configuration is power as an engine of tension. Gods and men find their configuration in this narrative ground of intersections and tensions, of which the *Iliad* is an exponent. Ignorance and tension are not resolved in the realm of divinity; on the contrary, they transfer their hatreds to the battlefield. On the basis of these assumptions, we propose to examine the themes cut out in the first book of the *Iliad*.

Keywords: Homer, *Iliad*, *logos*, *alétheia*, *arkhé*.

Introducción

La palabra parece ser un elemento capital en la configuración del escenario poético de la Grecia Antigua. Pierre Vidal-Naquet, en el prólogo a *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica* de Marcel Detienne, comenta: 'Antes de ser un concepto filosófico, la verdad fue una figura del pensamiento mítico' (DETIENNE, 1986, 8 ss.)⁸⁴, y así nos marca el rumbo de la reflexión que intentaremos a continuación, para, en ese territorio de la prehistoria, encontrarnos con Apolo.

La prehistoria de *alétheia* nos conduce, pues, a las huellas más remotas de la sabiduría griega y del *lógos kraantos*, es decir, de la palabra cargada de poder. El terreno que nos espera, luego de desandar la huella genealógica, es el lugar donde *alétheia* y *arkhé*, verdad y poder, intersectan sus dominios y plasman la configuración del *lógos* que escapa al uso profano para devenir palabra mágico-religiosa. Es también el escenario de los maestros de verdad, aquellos que simbolizan, en su figura extra-ordinaria, la íntima solidaridad entre *alétheia* y *lógos* y entre *alétheia* y *arkhé*.

Es en este punto de contacto de los conceptos recién enunciados donde la tradición homérica se ubica. No puede comprenderse el valor cultural de *Ilíada* y *Odisea* sin este complejo entramado donde además se configura una peculiar construcción antropológica. Si seguimos la tesis de GERNET (1981), es en ese lugar donde se produce un fenómeno de aproximación que acorta la distancia entre zonas supuestamente impermeables. Efectivamente, la esfera humana parece acercar su registro a la esfera divina, aunque, en el seno mismo de esta ritualización simbólica, lo divino siempre guarda su territorio inasible e impermeable. En efecto, en el marco de una sociedad donde la palabra ocupa un *tópos* preponderante en la organización del *kósmos* cultural, el maridaje entre palabra, poder y verdad parece ser una bisagra interpretativa, que nos permite acercarnos a un tiempo de difícil reconstrucción.

Proponemos, pues, entrar en esa prehistoria de la palabra, antes de que emerja el *lógos* filosófico y en la propia prehistoria de la palabra homérica, como modo de rastrear algunos rasgos de la llamada palabra mágico-religiosa. Se trata, en última instancia, de proponer una arqueología de la

⁸⁴ En ese texto, Marcel Detienne se propone analizar las continuidades y rupturas entre el pensamiento religioso y el racional, entre una lógica de la ambigüedad y una de la contradicción. Este desplazamiento le permite rastrear las condiciones de posibilidad del advenimiento de la *pólis* y de la plasmación del pensamiento político en el marco de las instituciones.

palabra, a fin de descubrir su horizonte de significación y, sobre todo, el marco de ciertas prácticas socio-religiosas en el cual se inscribe. En efecto, excavar, al modo de un arqueólogo, las distintas capas, los distintos pliegues de la palabra, articulada en su configuración histórica, nos lleva a iniciar una tarea que da cuenta de cierta espesura discursiva, definiendo las peculiares instalaciones frente a lo real.

Sabemos que Homero es tributario de una larga tradición poética que privilegia la oralidad de la palabra en el seno de una práctica ritualizada de discurso, donde la excepcionalidad de ésta se solidariza con la excepcionalidad de quien la pronuncia.

Como punto de partida, y a fin de ubicar la propuesta en un horizonte antropológico, no lingüístico, será la consideración de la relación entre el hombre y la divinidad la que nos marcará el rumbo.

En efecto, dos fenómenos parecen ser capitales y complementarios en la consideración de la relación entre el hombre griego y la divinidad. El primero radica en la distancia que lo separa de los seres divinos, y el segundo corresponde a los intentos de **aproximación** y de **asimilación** a ese mundo que lo sobrepasa por doquier⁸⁵. La divinidad es esa forma de alteridad que convoca a la comunión, pero que se niega cabalmente a una directa comunicación personal. Esta unión es sólo el *páthos* de una fusión momentánea, sólo la vibración de esa experiencia intransferible de cruzar esa barrera y penetrar en un más allá, cargado de sentido y significación.

El relato devuelve una presencia sostenida e intransferible de la divinidad, como *tópos* de decisión y *arkhé*, en torno a la cuestión de la guerra y del destino de quienes la juegan. Si bien los dioses parecen próximos en el campo de batalla, en los consejos y exhortaciones, hay una distancia capital que radica en el propio registro de su configuración ontológica. Siempre se mantienen en ese registro áltero, que supone la divinidad como marca registrada. Lo vemos cuando aludimos a los desconocimientos que desencadenan el castigo divino. Sin ir más lejos, el inicio mismo del poema, con la presencia de un Apolo castigador y distante, alude a este tipo de desconocimiento.

La Grecia arcaica revela un panorama anticipatorio de esta tradición que vincula hombres y dioses, y que respeta ese doble registro. A la inmortalidad de los dioses, a su eterna juventud, se opone siempre la precariedad de los mortales, como huella antropológica insuperable. De allí la importancia de la condición heroica y, en ese horizonte, el relato homérico resulta revelador a los efectos de inteligir un estatuto sobre-humano.

Se nos impone entonces la consideración de ciertas esferas excepcionales de la vida socio-religiosa y el análisis de seres extraordinarios, grupos privilegiados que detentan la particularidad de

⁸⁵ Seguimos en esta consideración antropológica la hipótesis sostenida por GERNET en su obra *Antropología de la Grecia Antigua* (1981). En su definición de antropología, el autor sitúa este juego de distancia-acercamiento como modo de interpretar los *tópoi* (lugares) en cuestión: el humano y el divino.

rozar la esfera de la divinidad: poetas, adivinos y reyes de justicia. La palabra es el elemento vinculante de ese telón de fondo mágico-religioso. Palabra mágico-religiosa. Palabra eficaz. Pero, ¿por qué la palabra adquiere ese particular estatuto que la carga del poder? El acercamiento y la asimilación implican una exigencia particular: la dimensión humana roza de alguna manera lo sobre-humano y la palabra vehiculiza tal acercamiento. La excepcionalidad de estos grupos privilegiados radica en la posibilidad de tomar contacto con el más allá y también con el resto de los mortales. La función del poeta y la experiencia mántica o adivinatoria así lo atestiguan. Debemos sospechar que el poder de estos grupos de hombres privilegiados y el poder de su palabra responde, precisamente, a la facultad de entrar en sintonía con el fundamento, con aquello *arkhaîos*, lo más viejo y, por ende, lo primero y fundante. Se trata de un círculo de poetas inspirados cuya presencia evoca dos conceptos complementarios: el de Musa y el de Memoria. Por este motivo aludimos a una arqueología de la palabra, exactamente como modo de ver sobre qué posible sustrato se articula el *lógos* homérico.

Desarrollo. Sobre odios y tensiones

El argumento de *Ilíada* dibuja un juego de tensiones sobre un escenario de singulares características en lo que se refiere a las relaciones entre hombres y dioses, y entre los hombres entre sí.

Estas tensiones enmarcadas, en primer lugar, en una lógica que supone la diferencia ontológica entre los actores de la *díada* en tensión, y, en segundo lugar, en la superioridad que distancia a unos de otros, en una sociedad obsesionada por el concepto de *aristía*. Indudablemente, una variable estructurante de la configuración es la dimensión del poder como motor de la tensión.

Si pensamos en el andamiaje mítico, el juicio de Paris resulta determinante en la explicación de la guerra. Paris⁸⁶, hijo del rey Príamo de Troya y hermano de Héctor, debe decidir en el litigio causado por *Eris*, la Discordia, en torno a la hermosura de tres diosas (Hera, Palas Atenea y Afrodita).

Del juego de tensiones propuesto, *Eris*, entonces, encarna la primera tensión, por no haber sido invitada a la celebración de las bodas de Tetis y Peleo⁸⁷. Mientras el resto de los inmortales fue convocado a tamaño acontecimiento, tal exclusión determina su ira y con ello el acto de provocación que ha de involucrar a Paris en un juicio problemático. *Eris* arroja una manzana con la inscripción "a la más bella" y Hera, Atenea y Afrodita pretenden apropiársela porque con ello, naturalmente, se juega

⁸⁶ La historia de Paris es la siguiente: cuando Hécuba, esposa de Príamo, estaba embarazada de él, tuvo un sueño terrible, que dieron a interpretar a un adivino, quien advirtió que el hijo por nacer sería la ruina de Troya. Príamo decide entregar al niño a un sirviente para que lo abandone en el monte Ida. Éste lo deposita en el bosque y un oso lo cuida por cinco días. Cuando el sirviente regresa y ve que el niño ha sobrevivido, decide adoptarlo dándole el nombre de Paris. Más tarde, según el mitógrafo Apolodoro, es llamado Alejandro por su valentía y decisión para expulsar a los ladrones. El nombre es una conjunción, según el mitógrafo, del verbo *aléxo* (defender) y de *anér* (varón).

⁸⁷ Tetis es una divinidad marina, hija de Nereo, el Anciano del Mar, esposa de Peleo y madre de Aquiles.

la consolidación de la máxima belleza, don altamentepreciado en la lógica antigua. Frente a la tensión provocada, ya que cada una suponía merecer tanpreciado objeto, y frente a la Discordia, como aquella que atenta contra el equilibrio deseado, Zeus resuelve encomendarle a Paris, un mortal, la ardua tarea de resolver el litigio a través de un juicio.

Hermes, el enviado de Zeus, lo presenta ante las diosas, las cuales, frente a él, deponen la túnica. Frente a tanta belleza y deslumbrado ante el máximo espectáculo que significa estar cara a cara con la divinidad, Paris se ve persuadido por cada una de las tres, según distintos ofrecimientos, que, una vez más, tensionan la decisión. Hera le ofrece el señorío sobre Asia entera; Atenea, la victoria en cada uno de los combates que emprenda y Afrodita, la unión con la mujer más hermosa que exista. En realidad, es esta última quien ofrece la recompensa más adecuada, evidenciando un mejor conocimiento del juez. Aquí aparecen las consideraciones de la naturaleza del propio Paris que seguramente lo hacen acreedor del privilegio de ser "juez". No se trata de un hombre ambicioso ni de un guerrero por excelencia, para que el poder sobre una región o la eterna victoria lo seduzcan. Paris es un contra-modelo frente a la *aristía* de su hermano Héctor, que sí representa el ideal guerrero. No así Paris, seducido por los encantos de los placeres y las delicias que una mujer puede ofrecer. En el juego de tensiones que despertara *Eris*, sin duda Afrodita es la más sutil porque sabe ofrecer la recompensa exacta. Paris le entrega la manzana de oro y con ello sella el destino de griegos y troyanos. Se ve entonces que en la tensión belleza-astucia, triunfa la astucia de Afrodita. No es exactamente su belleza la que desplaza a Atenea y a Hera, ya que es difícil escoger entre la belleza absoluta; es su inteligencia y su estrategia la que le permite alzarse con la victoria. La recompensa prometida es Helena, hija de Zeus y de Leda⁸⁸. Sin embargo, Helena es la esposa legítima de Menelao, rey de Esparta y hermano de Agamenón. Paris la rapta y la conduce a su patria. De este rapto, surge, según la narrativa mítica, la guerra de Troya.

Este juicio es aludido por el propio Homero, cuando se refiere al odio que Hera siente por los troyanos:

A todos los demás les placía eso, pero no a Hera ni a Posidón ni a la doncella de ojos azules, que persistían como desde el principio en su odio contra la sacra Ilio, también llamada Ilión, contra Príamo y contra su hueste por culpa de Alejandro, que había humillado a los dioses cuando llegaron a su aprisco y él se pronunció por la que le concedió la dolorosa lascivia. (HOMERO, *Iliada*, XXIV, 25-30)

La dolorosa lascivia no es otra que Helena, que habría de acabar con la gloriosa Troya.

El juego de odios y tensiones se hace extensivo a Afrodita, por su triunfo en el escenario de la discordia. Atenea y Hera nunca habrán de perdonarle su sagacidad. El poema lo refiere, no sólo en el

⁸⁸ Leda es esposa de Tindáreo. De sus amores simultáneos con su esposo y el divino Zeus nace una doble estirpe: de Zeus, Pólux y Helena, y de Tindáreo, Cástor y Clitemnestra.

registro de las palabras airadas y dolientes, sino también en la violencia que las mismas diosas ejercen sobre ella:

Al verla Hera, la diosa de blancos brazos, al punto dijo a Atenea estas aladas palabras: '¡Ay, vástago de Zeus, portador de la égida, indómita! La mosca de perra ésa otra vez saca a Ares, estrago de mortales, fuera del hostil combate en medio del fragor. ¡Ve por ella!' Así habló, y Atenea se lanzó tras ella con ánimo alegre y, acometiéndola, dirigió al pecho con su recia mano un golpe. Se le desmayaron allí mismo el corazón y las rodillas, y ambos quedaron yaciendo sobre la tierra, nutricia de muchos. (HOMERO, *Ilíada*, XXI, 418-425)

El odio y las tensiones no se resuelven exclusivamente en el ámbito de la divinidad, sino que, por el contrario, los dioses trasladan sus odios y disputas al campo de batalla. Aqueos y troyanos se ven envueltos en una trama de tensiones que los dioses han bordado a partir de sus propias pasiones en una metáfora del tejido. El odio feroz de Hera por los troyanos la lleva a poner todo su empeño en derrotar a un ejército que debe ser exterminado para satisfacer su rencor. El mismo Zeus así lo sostiene en el canto IV, mientras Atenea y Hera urden males contra los troyanos.

¡Infeliz! ¿Qué daño te hacen Príamo y los hijos de Príamo tan grande, para que con tan vehemente furor te obstines en devastar la bien edificada fortaleza de Ilio? Si entraras en las puertas y en los largos muros y devoraras crudos a Príamo y a los hijos de Príamo y a los demás troyanos, sólo así te curarías esa ira. (HOMERO, *Ilíada*, IV, 31-36)

En realidad, la ira constituye el gran motor de la historia porque tensiona la armonía, tanto de los dioses como de los hombres, y se instala en el corazón de cada uno de los personajes que sienten de algún modo limitado su poder u ofendido su honor, símbolo de ese poder. En el caso de Hera y Atenea hay algo en la pérdida del reconocimiento que genera el conflicto.

Si pensamos en Menelao, hay también una pérdida de poder en el rapto de su esposa por parte de Paris. De hecho, Menelao recibe con hospitalidad a Paris, siguiendo los lineamientos de la ética guerrera, y éste lo desconoce, no sólo en los códigos que enlazan a los varones y permiten su reconocimiento como miembros de una misma lógica, sino como esposo de Helena, como señor en su poder⁸⁹.

Sin duda, éste será el núcleo de la historia que propiamente el poema relata. En la cólera de Aquiles se produce el mismo desconocimiento. Por un lado, el desconocimiento de una ética que permite dominar las tensiones en el marco de una sociedad de varones obsesionados por la gloria y el poder, y en segundo lugar, el desconocimiento del propio Aquiles, como dueño de su parte del botín. Se trata entonces de un doble desconocimiento: por un lado, de la lógica imperante que permite la cohesión entre los miembros de una comunidad y, por el otro, de ciertos sujetos en su singularidad.

⁸⁹ Incluso, si seguimos al mitógrafo antiguo Apolodoro, el desconocimiento se hace extensivo al conjunto de los reyes griegos: 'y les advirtió [Agamenón] que velasen por la seguridad de su propia casa, diciendo que la afrenta había sido inferida igualitariamente a la totalidad de Grecia'. (APOLLODORUS, "Epitome", III, 6-7; traducción de la autora)

Ese desconocimiento, que es, en última instancia, el desconocimiento de un límite, constituye un acto de *hýbris*⁹⁰.

Ante la imposibilidad de subsanar el ultraje cometido por Paris, más allá del intento de una embajada llevada a cabo por Odiseo y el propio Menelao, la guerra se desata, liderando a los griegos Agamenón, quien reúne a un gran número de caudillos entre los cuales se destacan por su excelencia Aquiles, el mejor entre los mejores, Áyax Telamonio, Idomeneo, Néstor, Odiseo, Áyax Oileo, Diomedes y algunos más. En el marco de la alianza no podemos olvidar la presencia de la diosa Hera, obsesionada por la destrucción de Troya.

El canto I narra la cólera de Aquiles. Es la Musa la encargada de narrar ese sentimiento, originado en la tensión entre Aquiles y Agamenón. En este altercado hay una presencia fundamental: nos referimos al dios Apolo. Crises, sacerdote suyo, se dirige a los aqueos para redimir a su hija Criseida, cautiva de Agamenón:

¿Quién de los dioses lanzó a ambos a entablar disputa? El hijo de Leto y de Zeus. Pues irritado contra el rey, una maligna peste suscitó en el ejército, y perecían las huestes porque al sacerdote Crises había deshonrado el Atrida. Pues aquél llegó a las veloces naves de los aqueos cargado de inmensos rescates para liberar a su hija, llevando en sus manos las ínfulas del flechador Apolo en lo alto del áureo cetro, y suplicaba a los aqueos, pero sobre todo a los dos Atridas, ordenadores de huestes. (HOMERO, *Ilíada*, I, 8-16)

Agamenón lo expulsa, desconociendo en su figura de sacerdote la propia figura de Apolo. Vemos, entonces, un nuevo registro del desconocimiento como núcleo de tensión y desmesura. Agamenón ignora el pedido y con ello desconoce el límite más fino y sutil que un mortal debe reconocer: el *tópos* humano frente al divino. Apolo, aquel que hiere de lejos, esparce entonces sobre los aqueos una terrible peste. Para aplacar la ira del dios, Aquiles reúne la asamblea y el adivino Calcante anuncia que la peste culminará sólo si la cautiva Criseida es devuelta, como forma de reparar el desconocimiento y el acto de *hýbris* que desatara la tensión. La conducta de Aquiles genera el desagrado de Agamenón, quien decide entregar a Criseida a cambio de arrebatarle al propio Aquiles a Briseida, parte del botín que los aqueos le habían entregado. Nueva tensión en el marco del desconocimiento: Agamenón desconoce a Aquiles en sus posesiones, arrebatando algo que le es propio y con ello vuelve a ignorar dos registros, el que atraviesa a la comunidad de honor y al propio Aquiles en su singularidad. Estas acciones acarrearán, una vez más, el desconocimiento de los *tópoi* que deben ser cuidadosamente vigilados para conjurar toda forma de desmesura. A la ira de Apolo, como generadora

⁹⁰ En esta línea de desconocimientos que tensiona las relaciones entre Aquiles y Agamenón, no es éste el primero, tal como cuentan otras tradiciones míticas. Un primer desconocimiento al estatuto de héroe de Aquiles se produce en el episodio en Áulide, donde por recomendación del adivino Calcante, Agamenón manda a llamar a su hija preferida, Ifigenia, que debe ser sacrificada a Ártemis. Para poder traerla de Micenas a Áulide, Agamenón engaña a su hija diciéndole que el motivo es su futura boda con Aquiles. Apolodoro agrega un elemento más a la historia: la promesa de que Ifigenia sería entregada a Aquiles en recompensa por sus servicios militares. Cuando llega Ifigenia, Agamenón la sacrifica para que los aqueos lleguen a Troya, traicionando la promesa y desconociendo la calidad de par o *hómoios* de Aquiles. (APOLLODORUS, "Epitome", III, 21 ss.)

de tensiones, se suma la de Aquiles frente a la conducta de Agamenón. Hay en este episodio un nuevo dato. Agamenón desoye la palabra de Néstor, el anciano respetable, aquel que suele traer al corazón de la asamblea la palabra prudente, la voz de la *sophrosýne*. No es tiempo de medida para los aqueos.

Ante el ultraje, Aquiles decide su retiro de la batalla, para provocar el triunfo de los troyanos por el debilitamiento de las fuerzas aqueas debido a su renuncia. Aquiles recurre a su madre para aplacar su ira. Nuevamente, la divinidad se hace presente en los asuntos humanos.

Conclusiones

Tetis promete a su hijo conseguir que Zeus lo favorezca, excitando a las huestes troyanas. Zeus promete a Tetis, en efecto, que apoyará al Pelida mientras éste se halle ausente del combate y no sea satisfecho por los aqueos. Esta actitud de Zeus irrita por supuesto a Hera, obsesionada por el odio que los troyanos le despiertan. Criseida es devuelta a su casa y Apolo es honrado con sacrificios, como modo de expiar la culpa que, de lo contrario, seguiría manchando a hombres y ciudades.

Hombres y dioses intersectan sus acciones y tensiones y parece configurarse un escenario ambiguo donde la divinidad, desde su distancia, desdibuja su territorialidad para acercarse al mundo humano.

Hemos recorrido algunos aspectos de la tradición homérica para ver cómo *Ilíada* diagrama un juego de tensiones, desconocimientos y reconocimientos sobre un escenario agonístico que expone las relaciones entre hombres y dioses, y de hombres entre sí. Estas tensiones se enmarcan en una lógica que privilegia la diferencia estatutaria entre el *tópos* humano y el divino, y en la supremacía ontológica que distancia a unos de otros. En este escenario, una bisagra instituyente de la configuración antropológica ha sido el poder como motor de la tensión.

Referencias bibliográficas

APOLLODORUS. **The Library**. London: Harvard University Press, 1995.

DETIENNE, Marcel. **Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica**. Madrid: Taurus, 1986.

GERNET, Louis. **Antropología de la Grecia Antigua**. Madrid: Taurus, 1981.

HOMERO. **Ilíada**. Madrid: Gredos, 2000.

HOMERO. **Ilíada**. México DF: UNAM, 1996.



RIVAS, Ezequiel Gustavo. *Odisea 8: El aedo canta. Performance poética y develamiento, auto-reconocimiento y asunción de la identidad heroica e histórica.* *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 48-56.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.4856>

ODISEA 8: EL AEDO CANTA. PERFORMANCE POÉTICA Y DEVELAMIENTO, AUTO-RECONOCIMIENTO Y ASUNCIÓN DE LA IDENTIDAD HEROICA E HISTÓRICA

ODYSSEY 8: THE BARD SINGS. POETIC PERFORMANCE AND UNVEILING, SELF-RECOGNITION, AND ASSUMPTION OF HEROIC AND HISTORICAL IDENTITY

Ezequiel Gustavo Rivas⁹¹

Instituto de Filología Clásica – Universidad de Buenos Aires (UBA)

RESUMEN: La hipótesis de lectura que proponemos sostiene que la *performance* de Demódoco es el punto culminante de un proceso de asunción de identidad heroica como representante de una comunidad por parte de Odiseo, iniciado en los albores del *nóstos* en el canto 5. En efecto, el canto 8 de *Odisea* se constituye como un momento de inflexión necesaria en el decurso narrativo del poema, puesto que el héroe toma conciencia de sí y asume su pasado en todas sus dimensiones: el presente de la *performance* poética de Demódoco lo inserta en el devenir de la historia de los hombres (*χρόνος*) y le devuelve esa identidad olvidada en los brazos de Calipso (*αἰών*), al tiempo que posibilita la recuperación y re-apropiación de una memoria personal que se percibe, a la vez, como experiencia comunitaria. De este modo, la épica reclama para sí la historia y marca un contexto de identidad. Odiseo se enfrenta al *καρπός*, el tiempo puntal y único en que debe asumir un protagonismo que sea significativo para los suyos (HARTOG, 2022): es el instante de la *anagnórisis* como 'proceso' (ZECCHIN DE FASSANO, 2004) y *mise en abyme* de todo el poema (RINON, 2006).

Palabras claves: Homero, *Odisea*, *performance* de Demódoco, *anagnórisis*, identidad heroica.

ABSTRACT: The reading hypothesis we propose argues that Demodocus' performance is the culmination of a process in which Odysseus assumes his heroic identity as a representative of a community, a process that began at the dawn of his *nostos* in Book 5. Indeed, Book 8 of *Odyssey* constitutes a necessary turning point in the

⁹¹ Doctor en Letras, Lengua y Literatura Griegas y Magister en Historia comparada de las religiones, ambos títulos por la Université de Genève (Suiza). Jefe de Trabajos Prácticos regular en Lengua y Cultura Griegas I-V y Ayudante de Primera en Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Traductor de la primera versión en español del *De libero arbitrio* de Erasmo de Rotterdam (El Cuenco de Plata, 2012).

narrative course of the poem, as the hero becomes self-aware and assumes his past in all its dimensions: the present of Demodocus' poetic performance integrates him into the flow of human history (χρόνος) and restores to him that forgotten identity lost in Calypso's embrace (αἰών), while enabling the recovery and re-appropriation of a personal memory that is simultaneously perceived as a communal experience. In this way, the epic claims history for itself and establishes a context of identity. Odysseus faces the καιρός, the critical and unique moment when he must assume a role that is significant for his people (HARTOG, 2022): it is the moment of *anagnorisis* as a 'process' (ZECCHIN DE FASSANO, 2004) and *mise en abyme* of the entire poem (RINON, 2006).

Keywords: Homer, *Odyssey*, Demodocus' performance, *anagnorisis*, heroic identity.

Introducción

Una vez que Odiseo ha sido asistido por la intervención de Nausícaa en el canto 6, al ser rescatado en las playas de Esqueria, en el país de los Feacios, contemplamos en el canto 8 el despliegue de los ritos de hospitalidad frente a la llegada del extranjero que se desarrollan durante la asamblea convocada por el rey Alcínoo en su propio palacio. En este sentido, el canto 8 en sí mismo se encuentra estrechamente ligado al motivo de la hospitalidad, medular en la cultura arcaica y especialmente en los poemas homéricos. Sin embargo, nuestro interés en esta comunicación se centrará en el papel que desempeña la *performance* poética durante el banquete ofrecido por el rey y los alcances que ella posee en relación con los procesos de *anagnórisis* en *Odisea*, particularmente con aquellos que afectan al personaje de Odiseo en tanto héroe del poema.

Así, la hipótesis de lectura que proponemos sostiene que la *performance* del aedo Demódoco es el punto culminante de un proceso de asunción de identidad heroica por parte de Odiseo como representante de una comunidad, iniciado en los albores del *nóstos* en el canto 5. El canto 8 de *Odisea* se establece como un momento de inflexión necesaria en el decurso narrativo del poema, puesto que el héroe toma conciencia de sí y asume su pasado en todas sus dimensiones: el presente de la *performance* poética de Demódoco lo inserta en el devenir de la historia de los hombres (χρόνος) y le devuelve esa identidad olvidada en los brazos de Calipso (αἰών), al tiempo que posibilita la recuperación y re-apropiación de una memoria personal que se percibe, a la vez, como experiencia comunitaria: la épica reclama para sí la historia y marca un contexto de identidad. Así, Odiseo se enfrenta al καιρός, el tiempo puntal y único en el que debe asumir un protagonismo que sea significativo para los suyos (Hartog 2022) en el nivel del relato y para la comunidad en la que *Odisea* funciona como instrumento de subjetivación: es el instante de la *anagnórisis* como 'proceso', como lo establece ZECCHIN DE FASSANO (2004), y al mismo tiempo como *mise en abyme*, puesta en abismo de todo el poema, si tomamos la definición que da Georges Didi-Huberman de este concepto, a saber, *un procédé artistique ou littéraire de répétition en miroir allant toujours vers le 'centre' ou vers le 'fond' de l'image* –en este caso, del poema– (DIDI-HUBERMAN, 2018, 450), o como señala Yoav Rinon, *a narratological term denoting a certain part of a literary work of art that represents the work as a whole.* (RINON, 2006, 208)

Desarrollo

El canto 8 presenta una estructura particular, signada por la presencia del aedo Demódoco y su triple *performance* en el contexto de la *xenia* que se le brinda a Odiseo en calidad de extranjero. Focalizaremos nuestro análisis en dos momentos cruciales del canto (la primera y tercera recitación del aedo que provocan las lágrimas y el sufrimiento de Odiseo, *Od.* 8.73-95; 487-534), momentos en los que se pone en juego uno de los procedimientos centrales de *Odisea*: nos referimos a la *anagnórisis*, entendida, tal como lo señala Graciela Zecchin, como “denominación de los reconocimientos que incluyen un proceso, generalmente iniciado por una percepción sensible y concluido por la verbalización de un discurso específico” (ZECCHIN DE FASSANO, 2004, 166). Subrayo el término ‘proceso’, porque será esta triple *performance* poética del aedo lo que marcará el ritmo y la progresión de la asunción de la identidad de Odiseo, tanto en el nivel de la interioridad del personaje como en la exterioridad de los narratarios dentro del canto, los participantes del banquete, pero sobre todo Alcínoo. A su vez, *anagnórisis* reclama otro aspecto que en este canto es crucial y que reside en la significación misma del término, derivado de ἀναγινώσκω, ‘reconocer, volver a conocer’ pero también ‘leer’: el reconocimiento como proceso es a su vez un ‘ejercicio de lectura’, teniendo presente lo señalado por Egbert Bakker, que *reading is a matter of the re-cognition and reactivation of those some ideas, both in the reader's and in the listener's consciousness* (BAKKER, 1997, 30) y, en consecuencia, entendiendo por ‘lectura’ no solo nuestro modo de leer atravesado por la escritura, que nos permite ir y venir y ‘volver a conocer, a re-conocer’ lo leído, sino también la interacción performática de la épica entre aedo y auditorio, con sus procedimientos y psicodinámicas propios de la oralidad, en términos de Walter Ong:

Un poeta oral no tiene que ver con textos ni con un marco textual. Necesita tiempo para permitirle a la historia adentrarse en su acervo propio de temas y fórmulas, tiempo para identificarse con el relato. Al recordar y recontar la historia, no ha “aprendido de memoria”, en ningún sentido literal, la disposición métrica de la versión del otro intérprete [...]. Los elementos fijos en la memoria del bardo constituyen un caudal de temas y fórmulas a partir de los cuales todo tipo de historias pueden construirse de diversas maneras. (ONG, 1996, 65)

Hay, asimismo, otro elemento a tener en cuenta dentro del proceso de reconocimiento, especialmente en este canto: la memoria. Ya Aristóteles, al ensayar una sistematización del procedimiento de *anagnórisis* distinguía en *Poética* cuatro tipos de reconocimiento, entre ellos –y es el que nos interesa– el que se realizaba por medio de la memoria (διὰ μνήμης, 1555a), reconocimiento producido por un hecho del pasado: el filósofo da precisamente el ejemplo de las lágrimas de Odiseo ante el canto de Demódoco sobre la gesta de Troya. La memoria aparece instalándose aquí como también lo hace en todos los cantos (en este sentido, *Odisea* se constituye como el poema de la

memoria), pero de modo particular y diríamos insistente, explicitada en un movimiento dinámico entre el arte del aedo y el recuerdo del propio héroe protagonista. En este sentido, la memoria y el canto constituyen una unidad que en el episodio de la corte de los feacios produce tanto a nivel interno del canto como en todo el poema una suerte de ‘focalización’ o insistencia que gira en torno a la visión, como la define Mieke Bal, a saber, “la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe” (BAL, 2020, 113), pero sobre todo alrededor de lo que se percibe por medio de la oralidad, en este caso, de la narración cantada, y como veremos, de la gestualidad. Las imágenes construidas y evocadas por Demódoco instalan el problema de la memoria que encuentra en Odiseo su destinatario principal⁹².

La llegada del aedo traído por el heraldo Pontónoo produce un momento de detención en el continuo de la narración, abriendo, en el nivel metaliterario del poema, una reflexión sobre el propio género épico, al tiempo que esboza los detalles del contexto en el que tendrá lugar la *performance*:

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
 τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε·
 ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδήν.
 τῷ δ' ἄρα Ποντόνοος θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον 65
 μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας·
 κὰδ δ' ἐκ πασσαλόφι κρέμασεν φόρμιγγα λίγειαν
 αὐτοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ ἐπέφραδε χερσὶν ἐλέσθαι
 κῆρυξ· πὰρ δ' ἐτίθει κάνεον καλήν τε τράπεζαν,
 πὰρ δὲ δέπας οἴνοιο, πιεῖν ὅτε θυμὸς ἀνώγοι. 70
 οἱ δ' ἐπ' ὀνειάθ' ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.
 αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
 Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
 οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε,
 νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος, 75
 ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ
 ἐκπάγλιος' ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
 χαῖρε νόω, ὃ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο. (Hom. *Od.* 8.62-78)

Y un heraldo se aproximó conduciendo al leal aedo, al que la Musa amó sobremanera, y le dio tanto el bien como el mal: por un lado lo privó de la vista, por otro le dio el dulce canto. Y entonces, Pontónoo puso para él un trono tachonado de plateados clavos en medio de los comensales, tras fijarlo a un ancho pilar; colgó de un gancho su cítara sonora sobre su cabeza, y el heraldo le indicó cómo tomarla con las manos; le ofrecía una canasta y una bella mesa, y una copa de vino para beber cuando el ánimo lo deseara. Y ellos [los comensales] ponían sus manos sobre las vituallas que tenían delante. Entonces, cuando se saciaron del deseo de bebida y de comida, la Musa incitó al aedo al cantar la gloria de los varones, un poema cuya gloria alcanzaba el cielo anchuroso, la contienda de Odiseo y de Aquiles hijo de Peleo, que entonces libraron en el banquete abundante en honor a los dioses con vehementes palabras, y el rey de hombres Agamenón se alegraba en su mente⁹³.

Dejando de lado las discusiones sobre el origen de esta ‘disputa’ entre ambos héroes, que no se encuentra en *Ilíada* pero que en cierta medida refleja su inicio (FINKELBERG,1987; BROENIMAN,

⁹² Sobre Odiseo como ‘audiencia’, cf. SCALLY, 1978.

⁹³ Las traducciones son nuestras, salvo indicación contraria. Para el texto griego tomamos la edición de VON DER MÜHLL (1961) y algunos comentarios textuales pertinentes de HEUBECK (1988).

1996), importa aquí la aparición del propio Odiseo como materia del canto del aedo, procedimiento que refuerza la puesta en abismo y al mismo tiempo genera la respuesta emotiva en el protagonista:

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς αἶδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλών χειρὶ στιβαρῆσι κάκ κεφαλῆς εἴρουσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·	85
αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων. ἦ τοι ὅτε λήξειεν αἰείδων θεῖος αἰδὸς, δάκρυ' ὀμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκε καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἑλών σπείσασκε θεοῖσιν·	90
αὐτὰρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰεῖδεν Φαίηκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν, ἄψ Ὀδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσκειν. ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων, Ἀλκίνοος δὲ μιν οἶος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν ἦμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν. (Hom. Od. 8.83-95)	95

De este modo, el ilustre aedo cantaba estas cosas. Entonces Odiseo tomando un gran manto de púrpura con sus manos fuertes lo tiró sobre su cabeza y escondió el bello rostro: pues se avergonzaba delante de los feacios derramando lágrimas bajo los párpados. Por cierto, cuando el divino aedo terminó de cantar, enjugándose las lágrimas se quitó el manto de su cabeza, y tras tomar una copa de dos asas, hizo una libación a los dioses. Entonces, cuando el aedo vuelve a empezar y los mejores entre los feacios lo exhortan a cantar, porque se deleitan con sus palabras, nuevamente Odiseo comenzaba a lamentarse cubriendo su cabeza. En ese momento, se ocultaba a los otros derramando lágrimas, pero Alcínoo lo notó él solo y comprendió, sentado junto a él, y escuchó que gemía pesadamente.

En este pasaje encontramos el inicio del proceso de reconocimiento que llevará al protagonista a recuperar y asumir su identidad heroica, concentrando al mismo tiempo una gestualidad que será percibida e interpretada por Alcínoo, como señalábamos al inicio, en un ejercicio de lectura. En este sentido, FLUSSER (1994, 9) señala que “leemos los gestos desde los movimientos apenas perceptibles de los músculos faciales hasta los movimientos más impresionantes de las masas de cuerpos que llaman ‘revoluciones’.” Frente a la *performance* de Demódoco y su contenido, que convoca a Odiseo directamente, emerge el gesto de lamentación espontáneamente, somáticamente, pero a su vez enmarcado en un contexto de cierta codificación gestual propia de la cultura del *aidós* y que al mismo tiempo, como apunta Rinon, está llena de tragicidad. Importa aquí subrayar la concentración de lexemas en torno a los dos campos semánticos que genera la recitación de Demódoco en los narratarios internos del poema: por un lado el placer (τέρπειν) para los feacios (Φαίηκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν, “porque se deleitan en sus palabras”), por otro el dolor y sufrimiento para Odiseo, con una proliferación de verbos propios del lamento junto con complementos relativos a la gestualidad corporal: ἑλών χειρὶ στιβαρῆσι ... κεφαλῆς εἴρουσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα... αἶδετο... ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων.

Esta concentración de términos gestuales se cierra (si pensamos en el estilo insistentemente desarrollado en *Odisea* de la *Ringskomposition*) con el segundo canto del aedo, entre los versos 521-532, retomando en el verso 532 el verso 93 sin cambios y estableciendo así la estructura anular:

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
 ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε ἔῃς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσῃσιν,
 ἄσπεῖ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ· 525
 ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπείροντα ἰδοῦσα
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δέ τ' ὀπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμους
 εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζυν·
 τῆς δ' ἐλεεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί· 530
 ὡς Ὀδυσσεὺς ἐλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἴβεν.
 ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,
 Ἀλκίνοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν
 ἦμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν. (Hom. *Od.* 8.521-534)

De este modo el célebre aedo cantaba estas cosas; entonces Odiseo se fundía en lágrimas y el llanto emparaba las mejillas bajo las pestañas. Así como una mujer que, tras haber caído en tierra abraza y llora a su querido esposo, que cayó delante de su ciudad y de su gente, apartando a la ciudad y a los hijos de día despiadado, ella, por un lado, al verlo que muere y que se agita, echándosele encima se lamenta pesadamente, por otro los que desde atrás, golpeándole con lanzas la espalda y los hombros se la llevan en cautiverio, para sufrir trabajo y dolor, y sus mejillas se consumen con la aflicción más miserable, así Odiseo vertía miserable llanto bajo las pestañas. Allí, de todos los otros se ocultaba, vertiendo lágrimas, pero Alcínoo lo notó él solo y comprendió sentado junto a él, y escuchó que gemía pesadamente.

Hay en este cierre una variante, propia del estilo épico, en el uso y concentración de los verbos y términos relativos al dolor y a la gestualidad que acentúan y dan las claves de interpretación a Alcínoo para que exprese la pregunta por la identidad: **τήκετο**, δάκρυ δ' **ἔδευεν** ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς... **ἐλεεινὸν** ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον **εἴβεν**... ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα **λείβων**. Sin embargo, la gran variante es el añadido del símil, asociado a Odiseo, de la mujer que se lamenta, el cual en cierta medida, para los narratarios internos (Alcínoo y los feacios) y externos (auditorio y lectores) resulta sorprendente, puesto que se compara al héroe con precisamente lo opuesto a la heroicidad: el llanto y la debilidad de la mujer que es llevada como esclava; símil, además, lleno de gestualidad que refuerza el estado interior del protagonista. Hay que considerar también la carga tanto trágica como épica de este símil, que conecta intertextualmente *Odisea* con *Ilíada*, puesto que, ya preanunciado en los últimos cantos del poema de la guerra de Troya en los que encontramos los *thrénoi* de Hécuba, Andrómaca y Helena, anuda aún más la relación que se da entre la actual experiencia de Odiseo y lo que el arte del aedo trae a su memoria. En este sentido, es posible observar, por una parte, una inversión incluso genérica durante las dos *performances* poéticas de Demódoco: Odiseo, héroe

atravesado por el *aidós* netamente masculino, asume durante el canto una actitud precisa y tradicionalmente femenina al dejar libremente correr el llanto, como en el símil arriba citado. Por otra parte, la elección de este símil no es azarosa, sino que deja entrever alcances incluso normativos y de señalamiento, precisamente relacionados con el problema central del poema: el *nóstos* del esposo y el lugar de preeminencia y de orden que debe ocupar en la economía del *oikos*. El símil, ubicado en este momento de la *performance* y posteriormente al segundo canto del aedo (vv. 266-369), donde se narra la historia del adulterio entre Ares y Afrodita, funciona en cierto modo como contrapartida de esta anécdota, como una suerte de ‘realidad alternativa posible’ si el héroe no asume su papel en la historia: la destrucción absoluta del *oikos*. El miedo de Hefesto ante la infidelidad de Afrodita se presenta así como una imagen casi profética de la situación en Ítaca, muestra el peligro del orden del *oikos*⁹⁴.

Vuelve entonces la pregunta inicial: ¿cómo recupera Odiseo esa identidad heroica y al mismo tiempo histórica? Las dos narraciones de Demódoco producen en Odiseo, mediante el llanto y el sufrimiento, una asunción, una ‘muerte’ (por los gestos de lamentación casi fúnebres, reforzados por el símil recién mencionado) de ese Odiseo que llega al reino de Alcínoo aún inmerso en el *αἰών* de su estancia junto a la ninfa Calipso y el paso por el país de los lotófagos, *αἰών* aquí entendido, según lo define Gilles Deleuze, como

el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos. Un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, 265)

El canto poético del aedo lo arranca a Odiseo de ese *αἰών* y lo hace reaccionar, hace que tome conciencia de sí mismo, que asuma su pasado en todas sus dimensiones: el presente de la *performance* le devuelve esa identidad olvidada en los brazos de la ninfa, que representa ese limbo, la anulación de la historia, lo confronta con esa identidad que pertenece al orden del *χρόνος*, el tiempo histórico, cronológico, “el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto”, en términos del filósofo francés (DELEUZE & GUATTARI, 2004, 265). Así, la recitación poética, junto con el contexto de la *ξενία*, se constituye como un acontecimiento único, eso que los griegos llamaron *καῖρός*. Como bien apunta François Hartog:

Con *kairós*, de hecho, entra en escena un tiempo cualitativamente diferente de *chronos* (el tiempo que pasa y medimos): el que se abre sobre el instante y lo inesperado, pero también sobre la oportunidad, el momento favorable, el momento decisivo. Llamarlo *kairós* es darle un estatuto y reconocer que el tiempo de los hombres, el de la acción bien realizada, es un

⁹⁴ La segunda canción de Demódoco no contiene nada a nivel explícito, pero sí en la organización de la estructura profunda del poema y sobre todo de la serie que se hilvana con la identidad del héroe. Para sus implicancias y connotaciones a nivel simbólico en el canto 8 (la competencia entre Odiseo y Euríalo) y en el plano general de la trama (Odiseo, Penélope y los pretendientes), cf. OLSON, 1989, 137-140.

compuesto de tiempo *cronos* y tiempo *kairós*. La palabra *kairós*, ya sea que designe un punto vital del cuerpo cuya lesión puede hacernos pasar de la vida a la muerte, un lugar estratégico o un momento crucial, implica cada vez una ruptura en la continuidad espacial y temporal. (HARTOG, 2022, 26-27).

Acontecimiento que a su vez implica una respuesta somática emotiva del protagonista y, como sostiene Giorgio Agamben, se lanza y se abre a lo específicamente humano y al accionar:

Lo que caracteriza al gesto es que, en él, no se produce ni se actúa, sino que se asume y se sostiene. El gesto abre, pues, la esfera del *éthos* [costumbre] como esfera más propia de lo humano. ¿De qué modo una acción es asumida y sostenida? ¿De qué modo una *res* [cosa] se vuelve *res gesta*, un simple hecho, un acontecimiento? (AGAMBEN, 2017 [1996], 65-66)

Los efectos de este proceso de reconocimiento que deviene en *καίρως* le permiten a Odiseo dejar de lado por un momento su *polytropía*, es decir, su capacidad de ingenio que quedó desarmada ante la corrección del aedo en los versos 502-504, como señala HARRISON (1971, 379). De este modo, el poema nos muestra que lo que en este instante queda del héroe es su ser humano sin recursos frente a la verdad del mito, que aquí es la verdad de la historia, constituida en la *performance* poética.

Consideraciones finales

El canto 8 funciona dentro de la economía de *Odisea*, como señalamos en el inicio de este análisis, en una puesta en abismo de todo el poema, puesto que tematiza metaliterariamente el reconocimiento como eje y motor principal de toda la acción narrativa, eje en el que el problema de la identidad aparece como inseparable y constitutivo del protagonista. Como señala Barbara Cassin,

todo el viaje de Ulises, toda la *Odisea*, entra bajo la rúbrica de la búsqueda de la identidad, a la par de la nostalgia. [...] La búsqueda de la identidad, de regreso a Ítaca, se convierte en proceso de reconocimiento: la importancia de las palabras, de los significantes propios y las metáforas, más propias que los propios, no deja entonces de verificarse. (CASSIN, 2014, 31)

Ambas recitaciones poéticas del aedo Demódoco, como se ha visto a lo largo del desarrollo del análisis, se constituyen en el *καίρως*, el acontecimiento único que hace que culmine el proceso de *anagnórisis* (o mejor dicho, *auto-anagnórisis* como sostiene Zecchin) ya iniciado en el canto 5 a orillas del mar, donde otro importante motivo del poema da el puntapié al reconocimiento: la nostalgia que Odiseo experimenta, nostalgia del hogar y de su familia, que hacen que el héroe se confronte con su propia identidad, olvidada y recuperada por medio del canto poético, asumiendo su propia historia, su propio *χρόνος* que lo llevará a la recuperación de su *οἶκος*, personal (su esposa, su hijo, su patrimonio) y comunitario (su reino) a través de diferentes procesos de reconocimiento, hacia el final del poema.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Medios sin fin. Notas sobre la política**, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017 [1996].

ARISTOTELE. **Poetica**. Traduzione e introduzione di Guido Paduano, testo greco a fronte. Roma e Bari: Laterza, 2016.

BAKKER, Egbert J. **Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse**. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1997.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra, 2020.

BROENIMAN, Clifford. Demodocus, Odysseus, and the Trojan War in *Odyssey* 8. En: **The Classical World**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 90, n. 1, p. 3-13, 1996.

CASSIN, B. **La nostalgia. Ulises, Eneas, Arendt**. Traducción de Pablo Betesch. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aperçues**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018.

OLSON, S. Douglas. *Odyssey* 8: Guile, Force and the Subversive Poetics of Desire. En: **Arethusa**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 22, n. 2, p. 135-145, 1989.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos. Fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.

FINKELBERG, Margalit. The First Song of Demodocus. En: **Mnemosyne**, Leiden: Brill, fourth series, v. 40, p. 128-132, 1987.

HARRISON, E. Odysseus and Demodocus: Homer, *Odyssey*, θ 492f. En: **Hermes**, Stuttgart: Franz Steiner, v. 99, n. 3, p. 378-379, 1971.

HARTOG, François. **Cronos. Cómo Occidente ha pensado el tiempo, desde el primer cristianismo hasta hoy**. México: Siglo Veintiuno, 2022.

HEUBECK, Alfred; WEST, Stephanie & HAINSWORTH, John Bryan. **A Commentary of Homer's *Odyssey*. Volume I: Introduction and Books I-VIII**. Oxford: Clarendon Press, 1988.

ONG, Walter. **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra**. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

RINON, Yoav. *Mise en abyme* and Tragic Signification in the *Odyssey*: The Three Songs of Demodocus. En: **Mnemosyne**, Leiden: Brill, fourth series, v. 59, n. 2, p. 208-225, 2006.

SCALLY, Thomas. Odysseus as Audience. En: **Theoria: A Journal of Social and Political Theory**, New York: Berghahn Books, n. 50, p. 55-59, 1978.

VON DER MÜHLL, Peter (ed.). **Homeri *Odyssea***. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1961.

ZECCHIN DE FASSANO, Graciela. **Odisea: Discurso y narrativa**. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata, 2004.



BISIGNANO, Julia Alejandra. Consideraciones sobre el *epyllion* de Orfeo en la *Geórgica* 4 de Virgilio. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 57-70.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.5770>

CONSIDERACIONES SOBRE EL *EPYLLION* DE ORFEO EN LA *GEÓRGICA* 4 DE VIRGILIO

CONSIDERATIONS ON ORPHEUS' *EPYLLION* IN VIRGIL'S *GEORGICS* 4

Julia Alejandra Bisignano⁹⁵

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

RESUMEN: Uno de los rasgos que han hecho cuestionar la adscripción de *Geórgicas* al género didáctico es la inserción del *epyllion* al final del libro 4, puesto que plantea un cambio de tono, y en su forma y tema trasciende el género didáctico. A su vez, su carácter trágico lo propone como una proyección a la siguiente obra de Virgilio, *Eneida*.

En el presente trabajo observaremos las características estilísticas y léxicas que presenta el *epyllion* de Orfeo a fin de poner en relieve el sentido metaliterario que subraya el conflicto entre géneros y permite la exploración de los límites del género poético. La maestría de su elaboración denota no sólo la caracterización del texto en tanto componente épico como elemento secundario que permite la variación y produce un enriquecimiento genérico, sino la demarcación de la esencia didáctica de la obra a partir, entre otras cosas, de la introducción de un *aition* sobre la creación de las abejas, y de sus protagonistas, representantes por excelencia de mitos etiológicos: Orfeo, que representa el origen de la poesía, de la música (en lo particular) y del arte (en lo general), y Aristeo, origen de la apicultura y primer pastor y trabajador.

Palabras claves: Virgilio, *Geórgicas* 4, género didáctico, *epyllion*, *aition*.

ABSTRACT: One of the features that has led to questioning the affiliation of *Georgics* to the didactic genre is the insertion of the *epyllion* at the end of book 4 since it proposes a change of tone, and in its form and theme it transcends the didactic genre. At the same time, its tragic character proposes it as a projection to Virgil's next work, *Aeneid*.

In the present work we will observe the stylistic and lexical characteristics that the *epyllion* of Orpheus presents in order to highlight the meta-literary sense that highlights the conflict between genres and allows the exploration of the limits of the poetic genre. The mastery of its elaboration denotes not only the characterization of the text as an epic component as a secondary element that allows variation and produces generic enrichment,

⁹⁵ Licenciada en Letras, 2014, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Contacto: jbisignano@fahce.unlp.edu.ar.

but also the demarcation of the didactic essence of the work based on, among other things, the introduction of an *aition* about the creation of bees, and its protagonists, representatives *par excellence* of etiological myths: Orpheus, who represents the origin of poetry, music (in particular) and art (in general), and Aristaeus, origin of beekeeping and first shepherd and worker.

Keywords: Virgil, *Georgics* 4, didactic genre, *epyllion*, *aition*.

Introducción

El episodio de Orfeo y Aristeo en *Geórgicas*, que ha sido el más estudiado de la obra, pertenece a una de las llamadas digresiones poéticas de la parte con contenido propiamente didascálico. Uno de los rasgos que han hecho cuestionar la adscripción de la obra a este género es la inserción del *epyllion*⁹⁶ al final del libro 4, puesto que plantea un cambio de tono, y en su forma y tema trasciende las características genéricas.

El *epyllion* es en su mayor parte narrativo –aunque algunos críticos lo consideran principalmente descriptivo (NEWELL JACKSON, 1913, 38)– por lo que se lo entiende como un subgénero de la épica (MERRIAM, 2001, 159). Esta es la principal razón por la que el género contradice la característica descriptiva propia del género didáctico, y su inserción dentro de la obra resulta problemática o difícil de explicar; sin embargo, además de los elementos primarios que lo definen –*i.e.* maestro, discípulo y precepto– se puede distinguir un conjunto de elementos secundarios, que definen el horizonte de expectativa del lector⁹⁷, y son estos elementos, a través de las referencias intertextuales, los que permiten la variación de género. En *G.* 4 esta mezcla, si lo observamos en un principio en el nivel superficial de la forma, se da a partir de la introducción del *epyllion*, pero también dentro de éste, de un *aition*, que si bien es un rasgo peculiarmente helenístico relacionado con el *epyllion* (INTROINI, 1996, 15), a su vez es impropio de la poesía épica al estilo tradicional (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 15) –y propio de la didáctica–. En la selección de la historia de Orfeo, al mismo tiempo que la trasciende, a su vez se destaca la demarcación de la esencia didáctica de la obra a partir, entre otras cosas, de la introducción de un *aition* sobre la creación de las abejas, y de sus protagonistas, representantes por excelencia de mitos etiológicos: Orfeo, que representa el origen de la poesía –de la música (en lo particular) y del arte (en lo general)– y Aristeo, origen de la apicultura y primer pastor y trabajador; asimismo, el *epyllion* se sitúa en un lugar paradigmático de transmisor de valores éticos, puesto que es el episodio más memorable de la obra por su carácter narrativo.

⁹⁶ WILKINSON, 2008, 329: *epyllion* (other extant examples in Latin are Catullus' "Peleus and Thetis" and the pseudo-Virgilian *Ciris*) a short epic with a different, but in some sense relevant, story inset.

⁹⁷ FOWLER, 2000, 205-206: *The aim of generic analysis is rarely to enable the critic to fasten a label to a particular work but rather is to construct a competence or horizon of expectation for a reader against which the particular details are read, and it is the secondary elements that go to make up that competence.* Asimismo, *didactic has a number of plots and (...) these plots are connected to a complex system of structural metaphors and implicit myths. Although these plots and metaphors are secondary elements of the genre, they are significant markers of it.* (FOWLER, 2000, 218).

En el presente trabajo nos proponemos observar dos de los recursos que destacan al mismo tiempo las características épicas –parte constitutiva de la transgresión genérica, presentes como elemento secundario que produce un enriquecimiento genérico– y las que específicamente contribuyen a delinear el género didáctico por su carácter aleccionador y de *exemplum*: el vate Proteo y el motivo de la serpiente. Ambos finalmente concurren a caracterizar al personaje de Orfeo.

Desarrollo

1. Aspectos del género didáctico y el *epyllion*

El género didáctico, en tanto categoría independiente, no era reconocido como tal en la Antigüedad⁹⁸, por lo que su análisis y sus características definitorias no estaban sistematizadas, sino que las obras que ahora consideramos didácticas se relacionaban de algún modo con la poesía épica, y no hay ningún término, antes de Servio, para designar específicamente el poema o género didáctico⁹⁹. En la Antigüedad esta se clasificaba junto con la épica bajo el título de *epos* por su metro¹⁰⁰. Como recuerda HARDIE (2013, 430), Hesíodo, el primer poeta didáctico, se menciona a la par de Homero en el comienzo de la literatura griega (ambos usan el hexámetro), como lo manifiesta Quintiliano¹⁰¹.

Se puede interpretar que la épica y la didáctica, por su tema general que podemos resumir como el poder y el conocimiento respectivamente, se refuerzan mutuamente como parte del proyecto imperial de Roma (HARDIE, 2013, 431).

DALZELL (1996, 3) analiza el género de las *Geórgicas* con el fin de indagar de qué herramientas dispone el crítico para su comprensión. De este modo analiza los límites del género, la relación de la poesía con el conocimiento, la figura del lector y la recepción histórica, y sostiene entonces que *didactic poetry, for example, implies a certain relationship between author and reader, a relationship*

⁹⁸ While terminology does exist to distinguish between heroic and bucolic epos as subgenres, there is no ancient term in general use for the kind of poetry represented by other works—all of them composed in the epic meter—such as Hesiod’s *Theogony and Works and Days*, *Aratus’s Phaenomena*, *Lucretius’s poem on the nature of the universe*, *Virgil’s Georgics*, *Manilius’s Astronomica*, and so on. We consider these to be ‘didactic’ poems, but ancient critics barely recognized this as a proper category of poetry. (FARRELL, 2003, 385). DALZELL, 1993, 20.

⁹⁹ DALZELL, 1993, 19.

¹⁰⁰ Es interesante mencionar el aporte de Fowler, para quien el elemento épico presente en el género didáctico luego se convierte en marca genérica: *didactic is a genre of power, which in contrasting itself with epic and setting intellectual achievement against martial conquest, incorporates into itself the qualities of the opposed genre* (FOWLER, 2000, 218). Pone como ejemplo lo que llama *Virgil’s praise of Lucretius* (G. 2 490-493). El gesto de someter al enemigo conquistado es un tópico relacionado con la épica y aquí sugiere el triunfo de Apolo sobre Pitón.

¹⁰¹ Quint. *Inst.* X, 1, 85: *Idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est. Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus* (“El mismo orden nos será traído también por medio de los autores romanos. Así pues, como entre ellos Homero, así entre nosotros Virgilio dio el comienzo más auspicioso, sin duda el más cercano de ese género entre todos los poetas griegos y de los nuestros”).

of teacher and pupil, and the logic of that situation is important in moulding the form (Dalzell, 1996: 7¹⁰²).

Entre los elementos que definen el género didáctico se incluyen en la primera característica tres componentes fundamentales: el que enseña (*doctor*), el que aprende (*discipulum*) y la materia (*praeceptum*); como sostienen WILKINSON (1969, 3-4) y FOWLER (2000, 206), es un tipo de poesía que pertenece a un género discursivo, no narrativo sino notablemente descriptivo. Como explica DALZELL (1996, 26), la poesía didáctica es una poesía en primera persona (*first-person poetry*) en el sentido de que el poeta habla con su propia voz, pero el destinatario no se identifica con esa voz sino con la del destinatario (*the person addressed*). En el género didáctico, además de estos elementos primarios que lo definen –los cuales son alterados constantemente por los escritores para crear variaciones (CAIRNS, 1972, 127 y ss.)–, se puede distinguir un conjunto de elementos secundarios, que son características que se encuentran frecuentemente en determinado género pero que por sí mismas no definen el género en cuestión, aunque sí van a definir el horizonte de expectativa del lector, como explica FOWLER (2000, 205-206). Son estos elementos secundarios, a través de las referencias intertextuales, los que permiten la variación de un género y producen la mezcla (*Kreuzung, the crossing, mixing, or crossbreeding of genres*¹⁰³).

2. Características del *epyllion*

El término fue acuñado cerca de 1820 por Friedrich August Wolf, quien lo utilizó con un sentido peyorativo para distinguir de la épica clásica la poesía épica menor de los sucesores de Homero. Se usó como un término denigrante (MASCIADRI, 2012, 3; TILG, 2012, 30). Anteriormente, Karl David Ilgen (1763–1834) había denominado *epyllion* al poema homérico *Himno a Hermes*. Después de un resumen del himno, Ilgen pasa a designarlo de ese modo y lo compara con *Ilíada* para concluir que en este caso se trata de una “pequeña épica” (TILG, 2012, 34). Sobre el empleo del término en la Antigüedad Reilly señala que:

Epyllion appears in context seven times in antiquity, five in Greek and two in Latin. In none does it carry its modern connotation. Aristophanes uses it three times in reference to tragedy. It is found twice in Athenaeus and once in Clement of Alexandria. The two uses in Latin occur in Ausonius. One of these was later quoted by Apuleius (*Apol.* 10). In addition

¹⁰² Explica que existen dos tipos de poesía didáctica de acuerdo con el conocimiento que imparten: *To these two kinds of knowledge which the poets were thought to possess corresponded two types of didactic poetry. One was philosophic or moral, like the Peri physeos of Empedocles, and the other dealt with a technical subject, a techne, like agriculture in the Works and Days of Hesiod. Both kinds could rest their claims to legitimacy on the acknowledged teaching role of the poet. The distinction is not, of course, absolute. There is much moralizing in Hesiod as well as advice on farming. But there is a distinction none the less, a distinction between two types of didactic poetry which interpret the poet's role differently and demand a different response* (DALZELL, 1996, 11).

¹⁰³ FOWLER (2000, 206), refiriéndose aquí al género didáctico en particular, toma como ejemplo el cruce entre épica y didáctica en *E. 6, 724 y ss.: When Anchises in Aeneid 6, 274 ff. answers Aeneas's question as to whether the souls in Hades have to return to the light, we do in fact have a teacher, a pupil, and a body of learning, but it is the secondary elements (along with specific intertextualities) that more strongly signal the contamination of epic narrative by didactic discourse.*

there is an entry in the Greek lexicon of Hesychius (5th Cent. A.D.) which defines *epyllion* as 'a versicle or scrap of poetry'. (REILLY, 1953, 111).

Es difícil establecer las características de este género del cual tenemos pocos ejemplos¹⁰⁴, sin embargo, sí existen elementos distinguibles, como por ejemplo la extensión que, en general, no supera los 600 versos, y otros que derivan del modelo de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, que es el paradigma épico del período helenístico¹⁰⁵.

En cuanto al aspecto narrativo, también se presenta un elemento que permite identificar el *epyllion* como tal: se trata de la historia contada, que nunca es sobre un gran evento heroico (como una conquista, un viaje a través del océano, etc.) sino que se narran historias marginales de la tradición heroica y, como sostiene MERRIAM (2001, 160), el lector/receptor mira a través de una "puerta trasera" (*back door*) y obtiene una perspectiva diferente de la escena de la acción épica. Asimismo, la acción no transcurre en un campo de batalla, en un océano o en una tierra inhóspita, sino en un espacio limitado y doméstico, como una casa o un palacio (Teócr. *Id.* 24, Cal. *Hécate*, Cat. 64, App. V., *Ciris* y *Moretum*).

En el caso de *G.* 4, además contiene, como dijimos, un *aition*, que también es un rasgo peculiarmente helenístico y fundamentalmente impropio de la tradición épica (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 15). Los *aitia* se insertan generalmente al final del texto, puesto que presentan una finalidad tanto práctica como metodológica que caracteriza el relato como etiología y que constituye el llamado "cierre etiológico", por ejemplo, los *aitia* de *Arg.* 4, 1153-1155; 11, 604-606; 11, 295-297, que encuentran su motivación en el relato argonáutico precedente (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 17).

Los personajes, deliberadamente, no son héroes, y en su mayoría se trata de mujeres, cuyas palabras y cuyos actos son puestos en foco, a partir de lo cual es considerada la perspectiva femenina, que estaba relegada al margen de la acción en el género épico (MERRIAM, 2001, 160). En *G.* es el momento en que cobra mayor relieve el papel de la mujer, no solo por el protagonismo que adquiere Eurídice en el episodio, sino también por Cirene, quien tiene un rol fundamental en la resolución del conflicto.

¹⁰⁴ *An exact assessment of the properties of the Latin epyllion is difficult because of a lack of surviving examples. Only titles remain of most of the epyllia written by poets of Catullus' generation. These include the Dictynna of Valerius Cato, Licinius Calvus' Io and (possibly) Q. Cornificius' Glaucus. Perhaps the most famous by reputation only (since nothing, ironically, survives) is the Zmyrna of Helvius Cinna (MERRIAM, 2001, 127). MASCIADRI (2012, 5) agrega otros textos a la lista: The following poems are particularly regarded as epyllia: Theoc. 13 (Hylas), 22 (The Dioscuri), 24 (The Little Heracles), 25 (Heracles at Augeias), 26 (Pentheus), and often also Theoc. 18 (Epithalamium for Menelaus and Helen). In particular, Moschus 2 (Europa) and 4 (Megara) are considered as epyllia. Catullus 64.*

¹⁰⁵ "En el terreno de la épica es precisamente Apolonio el que mejor representa esta tensión entre elementos tradicionales e innovadores, trasnochada ya la falsa idea de las *Argonáuticas* como una epopeya arcaizante contraria al estilo poético de su tiempo. En efecto, Apolonio compuso un poema extenso, continuo y unitario, siguiendo en parte los moldes de la tradición homérica y de la preceptiva aristotélica. Pero en lo demás se muestra ferviente helenístico, pues sigue los patrones estilísticos de Calímaco y practica una renovación del género épico en numerosos aspectos: la técnica alusiva, el gusto por el realismo, la introspección psicológica y el primer plano otorgado a la mujer en la figura de Medea." (VALVERDE SÁNCHEZ, 1989, 14)

En cuanto a su contenido, también sigue el modelo literario alejandrino del tema amoroso (NEWELL JACKSON, 1913, 38) pero en otros aspectos, se emplean convenciones épicas, como lo expresa también NEWELL JACKSON:

Among other conventions which gave a decidedly epic tone to these *epyllia* are the catalogues, the similes, the supernatural machinery, the prophecies, the descriptions of Hades, the apostrophes, the epithets and the formulae, the sensuous charm of proper names, the use of such epical phraseology as *ut perhibent, fertur, dicuntur*, etc., to show dependence on Greek originals, or of *ecce* to bring events in Apollonian fashion vividly before the mind of the reader, as well as the stereotyped locutions of which the *est locus* is typical, and finally the objectivity of treatment which the epic poet always observes. Such ornaments as these are too familiar to need exposition (NEWELL JACKSON, 1913, 44).

3. El *epyllion* en las *Geórgicas*

Recordemos brevemente su argumento, que se introduce en el verso 281 del libro 4, como la explicación del origen de la resurrección de las abejas, y luego comienza en el verso 315: *Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem?* (“¿Qué dios, Musas, quién obtuvo para nosotros este arte?”). Al pastor y apicultor Aristeo se le mueren en su totalidad sus abejas, pide ayuda a su madre, la ninfa Cirene, quien le aconseja preguntar a Proteo, pues en calidad de vate/advino le dirá el porqué de su desgracia. Proteo cuenta que Orfeo provocó la muerte de sus abejas como castigo, ya que su amada Eurídice fue picada por una serpiente cuando escapaba del acoso de Aristeo. Orfeo, desconsolado en su tristeza, intentó recuperarla de los infiernos pero no lo logró, ya que no respetó la condición impuesta por los dioses de no mirar hacia atrás mientras salía del Averno con Eurídice. Finalmente, Cirene, luego de conocer las causas de la muerte de las abejas, le indica a su hijo cómo obtener la benevolencia de las ninfas y le da la fórmula para regenerar abejas a partir de las entrañas de animales muertos en estado de putrefacción. Aristeo procede según lo prescripto por Cirene y obtiene un resultado exitoso: nacen abejas de las vísceras del ganado¹⁰⁶.

Aquí, en la historia de Orfeo, se ilustra uno de los principales temas de *G.* y emerge el sentido moral, puesto que el motivo de culpa-castigo está anclado en las leyes inviolables del universo y esto se ve representado, entre otras cosas, en la figura de Proteo y en el motivo de la serpiente. Como señala KRAGGERUD (1982, 43), el mito de Orfeo es una instrucción sobre la justicia en un sentido amplio, y la acción culpable de Aristeo forma parte del orden cósmico. Este investigador (KRAGGERUD, 1982, 45) señala con acierto que la enseñanza del episodio se transfiere a los lectores: así como la angustia de Aristeo sólo puede resolverse mediante un acto de expiación, también puede hacerlo la del pueblo romano, la generación de Virgilio, y así como en *G.* es el vates Proteo quien a través de su

¹⁰⁶ LEE (1996, 118-121) señaló el esquema simétrico de la historia, que remite a la estructura alejandrina de su predecesor Catulo, 64.

discurso propicia la vuelta al orden, es Virgilio como poeta el que transmite esta verdades¹⁰⁷.

4. La figura del *vates* Proteo

Para Boyle, el verdadero foco del *epyllion*, emotivamente, estructuralmente, temáticamente y poéticamente, es el cuento oracular de Proteo que contrasta con el cuadro narrativo de Aristeo (BOYLE, 1986, 75).

Proteo es un antiguo dios conocido como el anciano del mar, servidor de Neptuno (quien en algunas versiones es su padre) y dotado por este del don de la profecía. Su característica destacable es que puede cambiar de forma a voluntad y esto lo relaciona semánticamente con la condición inestable del mar y, en un sentido metaliterario, del propio discurso poético. Asimismo, su resistencia a transmitir la información que posee y que puede ser en beneficio de quien lo consulta lo relaciona con la condición arcana de la sabiduría y la distancia entre los dioses y los hombres, que solo puede disiparse luego de un gran esfuerzo y perseverancia de parte del último, idea presente en *G.* desde el comienzo y plasmada también aquí mediante este mito, ya que Aristeo debe proceder con insistencia. La caracterización del vate Proteo enfatiza la representación de Orfeo¹⁰⁸ como artista y como ser vinculado profundamente con las primitivas fuerzas de la naturaleza (SEGAL, 1966, 314-315).

La introducción de Proteo en la historia de Aristeo es invención de Virgilio¹⁰⁹ (DAREMBERG-SAGLIO, 1987, 90) y remite a un pasaje épico conocido por el lector (KRAGGERUD, 1982, 35): *Odisea* 4, 351-570, por lo que su representación alude a ese género, con un guiño al lector, ubicándolo en un contexto épico¹¹⁰. En *E.* 11, Virgilio nuevamente remite al texto homérico en el momento en que habla Diomedes, en el contexto en que los latinos les piden consejo para decidir si continúan atacando a los troyanos, y él responde que ya es tiempo de paz, puesto que sus compañeros aún están volviendo a sus hogares, entre ellos Menelao que se encuentra cerca del sitio de Proteo, en la isla de Paros: *militia ex illa diversum ad litus abacti / Atrides Protei Menelaus adusque columnas / exsulat, Aetnaeos vidit Cyclopas Ulixes, E. 11, 261-263* (“desde aquella guerra, arrojados a costas opuestas, el atrida Menelao está desterrado hasta las columnas de Proteo, Ulises ha visto a los cíclopes del Etna”). En este pasaje se exhibe explícitamente la simultaneidad de los acontecimientos con los de *Odisea* que son los

¹⁰⁷ LEE (1996) analiza la relación entre Orfeo y Virgilio, asimilando la función de poeta y el propósito de Virgilio de llevar consejos a los hombres.

¹⁰⁸ Cf. el artículo de SEGAL (1966) para la relación entre Orfeo y Proteo.

¹⁰⁹ Asimismo, son incorporaciones innovadoras de Virgilio la asociación de la muerte de Eurídice con Aristeo (CRUMP, 2018, 182) y la muerte de las abejas como castigo impuesto a Aristeo (KRAGGERUD, 1982, 41). Sobre la innovación virgiliana, es oportuno recordar las palabras de CRUMP (2018, 182): *It is fairly safe to assume that it was Vergil who turned it into a story and added the Proteus incident, since we have no earlier allusion to any such legend.* Con respecto a la importancia de este episodio, señala la diferencia en su tratamiento con el de Ovidio en *Metamorfosis* para destacar la novedad de Virgilio: *The importance of the comparison lies in the fact that Ovid, in avoiding Vergil's material and dwelling on his omissions, has produced the typical Alexandrian epyllion, while Vergil, though using the Alexandrian form and many of the usual devices, has risen completely superior to the Alexandrians; in fact, where he is at his best, he owes least to Alexandria. Thus the Vergilian epyllion is something new.* (Crump, 2018: 193)

¹¹⁰ Para la relación entre *Odisea* y el episodio, ver OTIS, 1964, 196.

remitidos en la figura misma de Proteo. El vate en ambos pasajes tiene la tarea de informarle a Menelao la causa de su demora: ofendió a los dioses por no haberles hecho los sacrificios establecidos luego de la guerra de Troya; la expiación consistirá en realizarlos debidamente.

En el pasaje de *G.*, se presenta como es propio en las descripciones épicas: *Est in Carpathio Neptuni gurgite vates / caeruleus Proteus G. 4, 387* (“hay un vate en el abismo de Cárpatos de Neptuno, el cerúleo Proteo”) y, como observamos en las palabras ya citadas de NEWELL JACKSON (1913, 44), también la selección léxica remite al género épico, como los catálogos (de ninfas, en *G. 4, 334-344*), los símiles (de Filomela, en *G. 4, 511-515*), la profecía (*G. 4, 453-527*), la descripción del inframundo, los epítetos (para citar unos pocos: *Maeonii Bacchi, G. 4, 380; caeruleus Proteus, G. 4, 388; grandaevus Nereus, G. 4, 392*), el uso de frases propias del género como *ut perhibent (G. 4, 507), est locus (G. 4, 387), visum est (G. 4, 394)*.

El hecho de consultar a Proteo para conocer la causa de la pérdida de las abejas es uno de los motivos recurrentes del trabajo del agricultor, indicado desde el comienzo de la obra: se debe conocer el origen de las cosas para poder tener dominio sobre ellas y lograr que la tierra dé sus productos, pero este trabajo no se hace sin esfuerzo sino que implica acción humana:

Quod nisi et assiduis herbam insectabere rastris,
et sonitu terrebis aves, et ruris opaci
falce premes umbras, votisque vocaveris imbrem,
Heu! Magnum alterius frustra spectabis acervum,
concussa que famem in silvis solabere quercu. (*G. 1, 155-159*)

por lo cual, si no persiguieras con asiduos rastrillos la hierba y aterrorizaras las aves con ruido, y oprimieras las sombras con la hoz, y llamaras la lluvia con votos, ¡ay! Observarás en vano el gran acervo de otro, y saciarás tu hambre en los bosques, sacudida la encina.

El trabajo del campo no es posible sin esfuerzo y actividad continua del hombre, y esta actitud está representada en el *epyllion* en el personaje de Aristeo. En la figura de Proteo, por otra parte, se ve plasmada como aleccionadora la actitud de súplica a los dioses, indispensable tanto como la propia acción y esfuerzo, para el trabajo del labrador. Al vate no sólo se le debe pedir sino que se deberá perseverar y con mucha fuerza someterlo a que responda lo que se le va a preguntar, pues no responderá voluntariamente:

Nam sine vi non ulla dabit praecepta, neque illum
orando flectes; vim duram et vincula capto
tende; doli circum haec demum frangentur inanes (*G. 4, 398-400*)

Pues sin fuerza no dará ninguna instrucción, ni lo doblegarás suplicando; una vez capturado, emplea tu ruda fuerza y las cadenas; alrededor de estas sus engaños, inútiles, por fin se quebrarán.

Además, Cirene le indica que lo llevará hacia los retiros del anciano (*in secreta senis, G. 4, 403*), *facile ut somno adgrediare iacentem, G. 4, 404* (“para que fácilmente te aproximes cuando está

tendido durmiendo”). El verbo nos recuerda el verso de la égloga 4 en que el poeta solicita al *puer* que cumpla su parte de la acción para la llegada de la edad de oro: *Adgredere o magnos —aderit iam tempus— honores, Ecl. 4, 48* (“Oh aproxímate a los grandes honores, ya llegará el tiempo”), por lo que existe un paralelismo entre las acciones del *puer* y las de Aristeo en su tarea que implica un trabajo y un esfuerzo de su parte¹¹¹.

La visita a Proteo, por otra parte, implica el acceso a un conocimiento oculto con características iniciáticas. Como Orfeo en su *katábasis*, el lugar por donde se entra es oculto y debe ser acompañado y resguardado por otra persona (en este caso su madre) que favorezca su ingreso:

Est specus ingens
exesi latere in montis, quo plurima vento
cogitur inque sinus scindit sese unda reductos,
deprensus olim statio tutissima nautis;
intus se vasti Proteus tegit obice saxi. (*G. 4, 418-422*)

Hay una enorme caverna en el costado del monte erosionado, por donde la abundante ola es tomada por el viento y se divide en retiradas bahías, en otro tiempo fondeadero muy seguro para los sorprendidos navegantes; dentro se oculta Proteo, con el reparo de una enorme roca.

Lo que le cuenta es un relato dentro de un relato, dentro de otro relato, es decir que el marco es el *epyllion*, que a su vez está enmarcado en el conjunto del poema didáctico. El discurso de Proteo, que va del verso 453 al 527 (un 30 por ciento del *epyllion*), relata el mito de Orfeo y su *katábasis* en particular, narrada en un estilo elevado, por lo que Virgilio no la presenta en voz del *magister* sino en la del vate Proteo, demostrando que el conocimiento del más allá no es accesible sino a un *vates*. De este modo, el poeta se apropia del saber de Proteo y de Orfeo.

5. El motivo de la serpiente

Con los diversos términos intercambiables que la definen, *anguis, chelydrus, colūber, draco, hydrus, serpens, vipera* (ROCCA, 1988, 798), esta, como se ve en *Eneida*, puede ser un monstruo capaz de enloquecer a Amata (*E. 7, 346-356*), o el genio familiar en el sepulcro de Anquises (*E. 6, 90-93*) (ROCCA, 1988, 801). En *G.* es descrita primero en el libro 3 como una enemiga del agricultor, que está acechando para provocar su muerte en cualquier momento, anticipando de esta forma lo que le sucederá a Eurídice más adelante, en el libro 4.

En el libro 3, en el contexto de la descripción de los cuidados que debe tener el labrador, el poeta aconseja cómo alejar a este animal y estar alerta constantemente ante su acechanza; su descripción es la apropiada para un enemigo en contexto de guerra:

Disce et odoratam stabulis accendere cedrum
galbaneoque agitare grauis nidore chelydros.

¹¹¹ LEE (1996, 14) sostiene que Aristeo podría ser el mismo *puer*, ya adolescente, con cosas aún por aprender.

saepe sub immotis praesepibus aut mala tactu
uipera delituit caelumque exterrita fugit,
aut tecto adsuetus coluber succedere et umbrae
(pestis acerba boum) pecorique aspergere uirus
fouit humum. Cape saxa manu, cape robora, pastor,
tollentemque minas et sibila colla tumentem
deice! (G. 3, 414-422)

Aprende también a encender en los establos cedro aromático y a espantar a las dañosas serpientes con vapor de gálbano. Frecuentemente bajo pesebres fijos se esconde la víbora mala al tacto y atemorizada huye de la vista, o acostumbrada se refugia a la sombra del techo, acerba peste del ganado, esparce veneno sobre el ganado, yace acurrucada en el suelo. ¡Toma piedras en tu mano, pastor, toma palos, y abate a la que levanta amenazas e hincha su cuello sibilante!

Como sostiene THOMAS (2001, 119), el pasaje es uno de los más poderosos en su esencia ostensiblemente didáctica (*disce*, G. 4, 414) en la que la serpiente es emblemática y cada referencia futura a ella remite a este pasaje; particularmente, es retomada en *Eneida* 2, 471-475.

Esta atención y dedicación al cuidado personal y de su campo es un motivo en la obra en general puesto que es parte del *labor*, por lo que indirectamente la serpiente representa una causa más para que el hombre no caiga en la desidia; tal sentido está explicitado en el libro 1, en el mito del origen de la agricultura, destacando el ministerio de Júpiter:

Pater ipse colendi
Haud facilem esse viam voluit, primusque per artem
Movit agros, curis acuens mortalia corda,
Nec torpere gravi passus sua regna veterno. (G. 1, 121-124)

El mismo Júpiter quiso que no fuese fácil el procedimiento del cultivo y fue el primero que, aguzando con preocupaciones los corazones mortales, roturó los campos mediante el artificio, y no permitió que sus reinos se entorpecieran con gravosa pereza.

Y más adelante añade *ille malum uirus serpentibus addidit atris*, G. 1, 129 (“él añadió el nocivo veneno a las negras serpientes”), por lo tanto, este animal también es parte del trabajo y de la justicia divina enviada por Júpiter (cf. OTIS, 1964, 158).

La imagen de la serpiente, ambivalente en este sentido, nos evoca también una doble significación del mito: como componente alusivo a la poesía épica, puesto que representa la violencia y las armas, y anticipa la imagen presente en *Eneida*; y como vehículo de una enseñanza que tiene que ver con la justicia irrevocable, así como también con el trabajo humano. Aristeo perdió sus abejas por una conducta agresiva de su parte, y la serpiente fue el móvil material que terminó con la vida de Eurídice sin el cual no se hubiera conocido la falta de Aristeo. Aquí, entonces, por un lado es una herramienta de la justicia ante el héroe, por la cual este es castigado, y por otro es el arma letal que mata a la ninfa, pero a su vez da la posibilidad de un renacimiento.

La serpiente es una imagen de por sí ambivalente, ya que el cambio de su piel en primavera sugiere la idea de destrucción y renacimiento. Como se ve en *E. 2*, en el episodio de Laocoonte, cuando

las dos serpientes marinas lo atacan junto a sus hijos, sugiere la violencia de los griegos y el sometimiento de los troyanos, pero finalmente anuncia la certeza del renacimiento triunfante de Troya (KNOX, 1950, 380). Como señala KNOX (1950, 395), en *Eneida*, en el clímax de la destrucción de Troya, antes de la última noche de la ciudad, la imagen de la serpiente vuelve a aparecer no solo para retratar la ferocidad invencible de los atacantes, sino para plasmar la idea de la promesa de salvación, y se esconde en esta imagen que el destino de Príamo es más que su asesinato, ya que su muerte es parte de un nacimiento también¹¹², no personal sino de un pueblo. Lo mismo sucede en *G. 4*: la muerte del individuo es compensada por la supervivencia de la raza, y una especie de inmortalidad puede lograrse en un nivel comunitario, no individual.

GALE (2004, 54) sostiene que en el *epyllion* están representadas tres tipos de inmortalidad: la impersonal supervivencia de la comunidad a pesar de la muerte del individuo, representada por Aristeo con la regeneración de las abejas; la inmortalidad de los *heuretés*, ganada por el trabajo, representada por Octavio en la *sphragís*; y la inmortalidad conferida por el poeta.

El motivo también se observa en *Culex*. Un mosquito ve a una serpiente acechando a un pastor dormido y, para evitar su muerte, le zumba alrededor hasta picarlo; el pastor se despierta por la picadura, mata al mosquito y luego a la serpiente que pudo ver gracias al aviso del insecto. Al principio, la serpiente es descrita detalladamente con una furia propia de la guerra:

naturae comparat arma:
Ardet mente, furit stridoribus, intonat ore,
Flexibus euersis torquentur corporis orbes,
Manant sanguineae per tractus undique guttae,
Spiritus rumpit fauces. (App. V. *Cul.* 176-180)

Prepara sus armas de la naturaleza: se enardece, se enfurece con sus estridores, resuena su boca, con su cuerpo flexible se retuercen sus anillos, gotas de sangre manan de todas partes mientras se arrastra, rompe sus fauces con sus silbidos.

Y si bien no mata al pastor, es el móvil que permite la *katábasis* del mosquito, que es el tema central del texto, por lo que el paralelo con el *epyllion* es significativo (SOLER RUIZ, 1990, 437 directamente sostiene que el episodio tiene su origen en *Culex* y entre estas dos obras, efectivamente, podemos encontrar varios paralelismos, como el arriba mencionado, que enriquecen la lectura de ambas).

Consideraciones finales

¹¹² KNOX (1950, 399) dice que para construir la imagen en *Eneida*, Virgilio ya tenía un “catálogo de serpientes”; por ejemplo, el pasaje en *G. 3* (414-439), en el cual describe al animal con palabras que luego usará en *E. (mala tactu vipera delituit, G. 3, 416-7; delitui, E. 2, 136; tactuque innoxia, E. 2, 683)*

En G. 4 la serpiente es el móvil de la *katábasis* de Orfeo y representa la polaridad muerte-resurrección, *leitmotiv* que estructura este mito en perfecta coherencia con el resto del poema, es decir, con el ritmo de la naturaleza en su ciclo de eterno retorno, de entierro de la semilla en el surco y nacimiento de una nueva planta y también en la *bugonía* o nacimiento de las abejas a partir de animales muertos. BAUZÁ (1982: 15), al respecto, habla de una línea de poesía órfica en Virgilio, en tanto la muerte posibilita la poesía al poder comunicar su misterio¹¹³, y de igual modo confiere inmortalidad al canto y al poeta. La imagen de la serpiente acompaña este sentido: es la historia de sufrimiento, la muerte, lo que posibilita el cantar de Orfeo, hace que con su canto la naturaleza se aplaque y se conmueva,

Septem illum totos perhibent ex ordine menses
 rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
 fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
 mulcentem tigres et agentem carmine quercus. (G. 4, 506-9)

Dicen que siete meses enteros en orden bajo la alta roca desierta hacia la onda del Estrimón lloró y dejó caer estas bajo las frías cavernas amansando tigres y conduciendo a las encinas con su canto.

Y finalmente, como es presentado en E. 6, está en el bosque de los bienaventurados (*fortunatorum nemorum sedesque beatas*, E. 6, 639), es decir, ha logrado una trascendencia feliz después de la muerte, está representado como el *sacerdos* que es, al igual que Proteo, quien, además de poseer la virtud de hacer justicia –puesto que señala lo que es moralmente correcto– está dotado de un conocimiento superior y revelador de verdades¹¹⁴:

Nec non Threicius longa cum ueste sacerdos
 obloquitur numeris septem discrimina uocum,
 iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno. (E. 6, 645-647)

Y el tracio sacerdote con largo manto canta acompañándose de ritmos las siete diferencias de las voces y ora pulsa con los mismos dedos, ora con el plectro de marfil.

Referencias bibliográficas

BAUZÁ, Hugo (comp.). *Virgilio en el bimilenario de su muerte*. Buenos Aires: Parthenope, 1982.

¹¹³ “El canto por sobre las cualidades artísticas y estéticas asume un papel ontológico en tanto que corona y plenifica la existencia” (BAUZÁ, 1982, 19).

¹¹⁴ En *Eneida* también se representa, en el mismo campo de los bienaventurados donde está Orfeo, la figura de Museo, vate mítico, destacando sus cualidades de conocedor de las cosas y mostrando que es quien finalmente guía a Eneas y a la Sibila al sector del Averno en donde se encuentra Anquises: *quos circumfusos sic est adfata Sibylla, / Musaeum ante omnis (medium nam plurima turba / hunc habet atque umeris exstantem suspicit altis): / dicite, felices animae tuque optime vates, / quae regio Anchisen, quis habet locus?*, E. 6, 666-670 (“así habló la Sibila a los que la rodeaban, antes que todos a Museo (pues tiene a este en medio de la copiosa multitud y lo ve sobresaliendo con sus altos hombros): ‘decidme, almas felices y tú, el mejor de los vates, ¿qué región, qué lugar tiene a Anquises?’”).

- BOYLE, Anthony. **The Chaonian Dove. Studies in the *Eclogues, Georgics, and Aeneid* of Virgil.** Leiden: E. J. Brill, 1986.
- CAIRNS, Francis. **Generic Composition in Greek and Roman Poetry.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CRUMP, Mary Marjorie. **The Epyllion. From Theocritus to Ovid.** Oxford: Routledge, 2018 [1931]. 292 p. Thesis (Degree of Doctor of Literature) – University of London.
- DALZELL, Alexander. **The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid.** Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- DAREMBERG, Charles Victor & SAGLIO, Edmond. **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments.** Paris: Hachette, 1877.
- DETIENNE, Marcel. Orphée au miel. En: **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Pisa e Roma: Fabrizio Serra, n. 12, p. 7-23, 1971.
- FOWLER, Don. The Didactic Plot. En: DEPEW, Mary & OBBINK, Dirk (edd.). **Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society.** Cambridge and London: Center for Hellenic Studies Colloquia 4, 2000, p. 205-219.
- GALE, Monica. Beginnings and ending. En: GALE, Monica. **Virgil on the Nature of Things. The *Georgics*, Lucretius and the Didactic Tradition.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 18-57.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. **El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta la época medieval.** Oviedo, 2002. Tesis Doctoral – Universidad de Oviedo. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/256898028>
- GUTHRIE, William Keith Chambers. **Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el “movimiento órfico”.** Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- HARDIE, Philip. Epic. En: BARCHIESI, Alessandro & SCHEIDEL, Walter. **The Oxford Handbook of Roman Studies.** Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 420-434.
- INTROINI, Juan J. **Aristeo y Orfeo en Virgilio (*Geórgicas* IV, 315-558).** Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996.
- KNOX, Bernard. The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the *Aeneid*. En: **American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 71, n. 4, p. 379-400, 1950.
- KRAGGERUD, Egil. Die Proteus-Gestalt des 4. *Georgica*-Buches. En: **Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft**, Würzburg: Ferdinand Schöningh, v. 8, p. 35-46, 1982.
- LEE, Owen. **Virgil as Orpheus: A Study of the *Georgics*.** Albany: State University of New York Press, 1996.
- MASCIADRI, Viviana. Before the Epyllion: Concepts and Texts. En: BAUMBACH, Manuel & BÄR, Silvio. **Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception.** Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2012, p. 3-28.

- MERRIAM, Carol Una. **The Development of the Epyllion Genre through the Hellenistic and Roman Periods**. Lampeter, Ceredigion & Wales: The Edwin Mellen Press, 2001.
- NEWELL JACKSON, Carl. The Latin Epyllion. En: **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 24, p. 37-50, 1913.
- OTIS, Brooks. **Virgil: A Study in Civilized Poetry**. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- RECIO GARCÍA, Tomás de la Ascensión & SOLER RUIZ, Arturo. **Virgilio: Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano**. Madrid: Gredos, 1990.
- REILLY, John. Origins of the Word "Epyllion". En: **The Classical Journal**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 49, n. 3, p. 111-114, 1953.
- ROCCA, Silvana. Serpenti. En: DELLA CORTE, Francesco (dir.) **Enciclopedia virgiliana. Tomo 3**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, p. 798-801.
- SEGAL, Charles. Orpheus and the Fourth *Georgic*: Vergil on Nature and Civilization. En: **American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 87, p. 307-325, 1966.
- THOMAS, Richard. **Virgil Georgics. Volume 2 (Books III-IV)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [1988].
- TILG, Stefan. On the Origins of the Modern Term "Epyllion": Some Revisions to a Chapter in the History of Classical Scholarship. En: BAUMBACH, Manuel & BÄR, Silvio. **Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and Its Reception**. Leiden and Boston: Brill Academic Publishers, 2012, p. 29-54.
- VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano. **El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas: estudio literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- WILKINSON, Patrick. **The Georgics of Virgil: A Critical Survey**. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- WILKINSON, Patrick. The *Georgics*. En KENNEY, Edward John & CLAUSEN, Wendell Vernon. **The Cambridge History of Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 320-332.
- WORMELL, Donald Ernest Wilson. *Apibus quanta experientia parcis*. Virgil *Georgics* 4. 1-227. En: BARDON, Henry & VERDIÈRE, Raoul (eds.) **Vergiliana. Recherches sur Virgile**. Leiden: E. J. Brill, 1971, p. 429-435.



BOGDAN, Guillermina. La *Pietas* de Turno en *Eneida* de Virgilio.
Revista Épicas. N. 16 – dez 24, p. 71-85.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.7185>

LA PIETAS DE TURNO EN ENEIDA DE VIRGILIO

TURNUS' PIETAS IN VIRGIL'S AENEID

Guillermina Bogdan¹¹⁵
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet. PIP 11220210100210CO)

RESUMEN: Las principales líneas de investigación dividen el estudio de *Eneida* en dos grandes ramas: aquella que considera la manifestación en la obra de una posición proaugustea, cuyo objetivo es destacar el triunfo del Imperio, y aquella que lee en el texto críticas al régimen político de Augusto. El argumento central de esta última, considerada pesimista, es el estudio de la última escena, en la que Eneas no puede controlar el *furor* y mata a Turno. Este enfoque ve el acto como una negación de las celebraciones del victorioso orden del Imperio. Sostiene la idea de que el *furor* vence a la *pietas*; en él podemos incluir los trabajos de PUTNAM (1965), BOYLE (1972) y LYNE (1987), entre otros. Dentro de la visión proaugustea más clara tenemos la posición de POWEL (2008), que en su controvertida obra *Virgil the partisan* propone que el mantuano expandió las acepciones de *pietas* para poder identificarlas con las acciones de Octaviano–Augusto, antes y después de Accio. De esa forma, la *pietas* de Eneas en el último duelo se relacionaría con las acciones del triunviro en las proscripciones y en su régimen. Nuestro trabajo procura cambiar el enfoque del héroe troyano al rútilo. Así, estudiamos la representación de la *pietas* en Turno a lo largo de la segunda parte del poema para determinar la responsabilidad de su consecuencia final. Para ello, tendremos en cuenta las acepciones del término y sus manifestaciones rituales.

Palabras clave: Virgilio, *Eneida*, Turno, *pietas*, Octaviano, Augusto.

ABSTRACT: The main lines of research divide the study of *Aeneid* into two main branches: the one that considers the manifestation in the work of a pro-Augustan position, whose aim is to highlight the triumph of the Empire, and the one that reads in the text criticism of Augustus' political regime. The central argument of the latter, considered pessimistic, is the study of the last scene, in which Aeneas, not being able to control his rage, kills

¹¹⁵ Doctora en Letras, 2015. Profesora Adjunta del área Latín, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Contacto: gbogdan@fahce.unlp.edu.ar

Turnus. This approach sees the act as a denial of celebrations of the Empire's victorious order. They present as an argument the idea that *furor* overcomes *pietas*; in this view we can include the works of PUTNAM (1965), BOYLE (1972) and LYNE (1987), among others. Within the clearer pro-Augustean view we have the position of POWEL (2008), who in his controversial work *Virgil the partisan* proposes that the Mantuan expanded the meanings of *pietas* in order to identify them with the actions of Octavian–Augustus, before and after Actium. Thus, Aeneas' *pietas* in the last duel would relate to the actions of the triumvir in the proscriptions and in his regime. The aim of our work is to shift the focus from the Trojan hero to the Rutulian. Thus, we study the representation of *pietas* in Turnus throughout the second part of the poem in order to determine the responsibility of its final consequence. To do so, we will take into account the meanings of the term and its ritual manifestations.

Keywords: Virgil, *Aeneid*, Turnus, *pietas*, Octavian, Augustus.

Introducción

En el presente estudio analizamos el concepto de *pietas* romano, dentro de un discurso épico literario como lo es *Eneida* de Virgilio, para aplicarlo no a las descripciones del héroe como ya se ha hecho repetidas veces por la crítica con diversos objetivos (MOSELEY, 1925; HAHN, 1931; HEINZE, 1972; MCLEISH, 1972; PUTNAM, 1965; BOYLE, 1972; GALINSKY, 2002; POWEL, 2008), sino para hacerlo sobre su oponente Turno y las consecuencias que sus mismos actos conllevan en el combate final. De esta forma, en lugar de observar el binomio *pietas–furor* en relación con Eneas, ya analizado por las corrientes pesimistas (PUTNAM, 1965; BOYLE, 1972) y las proagusteanas (POWEL, 2008), partimos de las acciones del mismo Turno a lo largo de la segunda parte de la obra, para definir las características de este personaje que pide clemencia en su último acto (*En.* XII, 932-938) y no le es concedida. Dicho cambio de foco permite indagar las manifestaciones de la *pietas* romana según la visión virgiliana y enmarcadas en el espacio de la épica literaria, sin centrarse en la conducta de Eneas como una acción opresiva frente a su oponente desarmado, sino en la consecuencia natural de un accionar desmedido del héroe rútilo a lo largo de la épica. Para lograr nuestro objetivo, definimos los conceptos religiosos romanos pertinentes y los aplicamos al accionar del rútilo descrito por Virgilio, con el fin de observar la disrupción ritual ejercida por Turno y sus manifestaciones, que funcionan como contraejemplo religioso y moral.

Desarrollo

Si bien la épica literaria latina incluye siempre el concepto de celebración y justificación de la acción hegemónica y es definida como una literatura ligada al poder político (GÓMEZ PALLARÉS, 2003), se consideran aquí diversos elementos teóricos que dialogan con esta línea y la complementan. En consecuencia, se estudia la obra como estrechamente ligada con la historia romana construida a partir de la textualidad, pero atravesando una nueva etapa de reflexividad por parte de Virgilio (FOLEY, 2005). El objetivo de la épica latina, en particular de *Eneida*, es muy ambicioso, debido a que articula los aspectos más esenciales de la constitución de un origen común para establecer los ideales de un

comportamiento social, de una estructura social, de la relación con el mundo natural y con el sobrenatural.

Según CONTE (1986), Virgilio encontró un sistema de reglas capaz de generar diversos significados históricos. El resultado fue, entonces, un nuevo texto cultural para la comunidad romana. En él, el poeta tendría que retomar los mitos fundacionales para descubrir y reelaborar una serie de costumbres y formas de comportamiento constituyentes de un “sistema de valores” que, a pesar de las oposiciones, explicarían los elementos esenciales del presente. De hecho, sólo un código de este tipo permite a una comunidad consolidar las experiencias históricas que le confieren sentido, hasta que se convierten en un ejemplo del sistema que es reconocido como el nuevo texto o como la escritura cultural de la comunidad.

Parte de nuestro interés en considerar la esfera religiosa en *Eneida*, funcionando ésta como la épica literaria constructora de la identidad romana, reside en el especial interés que Augusto le concedió a la restauración religiosa (BAYET, 1991; GALINSKY, 1996). Dado que la religión romana no era una religión de salvación, sino que estaba íntimamente relacionada con el orden civil del Estado (GALINSKY, 2007), Augusto, a través de la recuperación y de la implementación del espacio ritual, proclamará su misión de devolverle a Roma sus antiguas tradiciones morales y religiosas. Asimismo, construirá un orden simbólico sustentado por el poder de las imágenes, hecho que se verifica en el arte, en los monumentos y en el culto (ZANKER, 1987). Por un lado, pone especial énfasis en la restauración de los templos de la ciudad que se habían deteriorado en los últimos años a causa de la crisis política, dando una renovada importancia a la religión tradicional. La reconstrucción, en primer lugar, implica mostrar el retorno a la estabilidad después de los trastornos sociales que marcaron el siglo. Dentro de la esfera del orden simbólico, incluimos a la épica que, a partir de las representaciones de la esfera religiosa allí presentes, manifiesta no sólo un eco de esta política, sino también una acción sobre ella. Así, nos proponemos demostrar que existe dentro de la obra una construcción del proceso de formación de la religión romana que no puede reducirse a la representación de la superioridad religiosa de los futuros romanos sobre el resto de las etnias nombradas, sino que resulta de un proceso más complejo. Con el fin de analizarlo, debemos estudiar, en primer lugar, las formas en que se considera la esfera de lo sagrado.

KING (2003, 275-312) afirma que las cualidades polimórficas y pragmáticas de la religión romana permitieron una multitud de creencias sobre la naturaleza de los dioses que subrayan la necesidad de ofrendas rituales. Los dioses (en cualquiera de sus formas) querían recibir ofrendas; cabe preguntarse, entonces, qué idea funciona en ese marco, que encierre la concepción de ser leal a los dioses. El modelo romano para la adecuada relación entre los humanos y los dioses era el de *pietas*,

un modelo que también se empleó con frecuencia en contextos familiares y políticos¹¹⁶. Este concepto romano, según King, tiene varios componentes:

- a) La *pietas* era recíproca. b) Las obligaciones de la *pietas* eran vinculantes durante toda la duración de una relación determinada, y esa relación, a menudo, era de larga duración o incluso permanente. c) La *pietas* podía vincular a las partes en múltiples relaciones simultáneamente. d) Las *pietas* podían vincular tanto a individuos como a grupos, permitiendo la reciprocidad tanto individual como colectiva.

RÜPKE (2012) explica que el concepto describe la relación de un ser humano con un superior natural humano o divino. *Religio*, entonces, es la consecuencia particular (es decir, el culto) en el caso de los dioses. De ahí que la existencia de los dioses sea la condición previa para cualquier piedad o religiosidad hacia ellos. Por su parte, GALINSKY (1969), en su estudio acerca de la representación de las diferentes leyendas sobre la fundación de Roma, analiza la reelaboración del término por parte de Virgilio en *Eneida*. Postula que la imagen del héroe transportando los *sacra* es la acepción original; así, la relación con *pietas erga parentem* es una extensión de dicho significado. FOWLER (2008) describe el sentimiento provocado por la *religio* en *Eneida* como una dependencia de felicidad por un poder superior, y un deseo de cumplir su voluntad en todas las relaciones de la vida humana. Éste es el tipo de sentimiento que siempre había permanecido en la raíz de la *pietas* romana, el sentido del deber hacia la familia y el Estado, así como a las deidades que los protegían. Como detallamos en estudios anteriores (BOGDAN, 2014), la *pietas* en *Eneida* está representada por la devoción ante el *fatum*, ante el *pater* como sacerdote de la religión doméstica y ante los dioses, y será materializada en los rituales correspondientes. Como revisaremos a lo largo del trabajo, son estas acepciones destacadas del héroe las que Turno representa quebrantadas como contraejemplo.

Cuando Virgilio presenta a Turno al inicio del libro, lo describe:

Multi illam magno e Latio totaque petebant
Ausonia. Petit ante alios pulcherrimus omnis
Turnus, avis atavisque potens, quem regia coniunx
adiungi generum miro properabat amore;
sed variis portenta deum terroribus obstant. (VII, 54-58)

Muchos del gran Lacio y de la Ausonia la pretendían, la pretende Turno, el más hermoso de todos, poderoso por sus abuelos y antepasados, al que la esposa del rey con extraordinario afán mostraba prisa en tomar por yerno, pero portentos de los dioses se oponen con diferentes terrores.

La presentación de Virgilio describe entonces al más hermoso de todos, este superlativo que en idéntica estructura lo ha usado una vez para Eneas, como observa FORDYCE (1977, 69), en IV, 55, antes de que el héroe, víctima en ese episodio de las divinidades, entrara a la cueva con Dido.

¹¹⁶ Las traducciones son nuestras.

Asimismo, *pulcherrima* lo ha usado para Dido (I, 494; IV, 54) y para Deiopea, ninfa ofrecida a Eolo, (I, 65). Si buscamos este término en el diccionario etimológico, ERNOUT y MELLIET (1959, 544) nos dicen:

Se usa para designar a un animal "corpulento, regordete": *pulcher bos appellatur ad eximiam pinguitudinem perductus, Fest. 274, 28*; y en el lenguaje religioso se usa para designar a un animal sin defecto reservado para el sacrificio; cf. Comment, en *Lud. Saec. 1, 106*. De ahí "bello" en sentido físico y moral; aplicado a los dioses, a los hombres, a las cosas.

El simbolismo del sacrificio puede resultar un tanto extremo, pero vale la pena relacionarlo con el destino del héroe y con la intervención divina presente en su accionar posterior. Por otro lado, Virgilio lo describe como *potens*, que según Gaffiot (1943, 1209) refiere a quien tiene poder o autoridad por su linaje (*avis, atavis*). Luego, resalta el entusiasmo de su hipotética suegra y, por último, encontramos el mensaje de los dioses cuyas señales son claramente negativas. Si bien el término portentoso¹¹⁷ no denota de por sí algo negativo, la aclaración del poeta con *variis terroribus* resulta evidente.

A partir del verso 293 del mismo libro, Juno comienza un discurso en el que destaca el odio que siente hacia los troyanos y lo presenta en una futura disrupción ritual que prefigura el accionar del héroe rútilo. En su discurso, la diosa reconoce que no puede contradecir el *fatum* de Eneas pero enumera varias acciones que sí le estarían permitidas (observamos aquí el repetido uso del verbo *licet*). Sin embargo, el modo de hacerlo será a través de la disrupción religiosa del rito de unión entre Eneas y Lavinia, ritual público que en la obra simboliza la unión de los pueblos y el origen de Roma. De esta manera, la diosa declara que habrá odio en vez de unión entre el yerno y el suegro (VII, 317): *hac gener atque socer coeant mercede suorum* ("que el yerno y el suegro se unan con este perjuicio de los suyos"), violando *la pietas erga parentes*; que la dote de Lavinia será la mezcla de sangre troyana y rútila (*sanguine Troiano et Rutulo dotabere* VII, 318); que la madrina de la boda será Belona, diosa de la guerra (*Bellona manet te pronuba* VII, 319); que otro Paris traerá funestas teas a la renovada Pérgamo (*et Paris alter, / funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae* VII, 321-322).

Por lo tanto, el desarrollo siguiente de la trama acontecerá bajo estas premisas dictadas por la diosa. Si bien podría parecer que el accionar del héroe rútilo, que describiremos a lo largo del trabajo, se encuentra afectado por esta decisión, veremos que previamente a la intervención divina de la furia, Turno ya es caracterizado como impío al mostrar su soberbia frente a lo que parecería un acto religioso.

¹¹⁷ Cf. *Oxford Classical Dictionary*, s. v. portent: *Portents may be defined as phenomena seen as in some way indicating the future, which are generally believed to be of divine origin. Such signs frequently occur spontaneously, although they may be sought. Roman theory thus distinguished the two types respectively as oblativa and impetrativa (see augures). Some sort of belief in portents was general (though not universal) in antiquity, but scepticism on particulars was widespread; there was much room for disagreement on what constituted a portent and on what it portended, as well as on its importance in relation to other factors. Already in Homer we can observe much that is characteristic of portents in the Greek world. Signs from the behaviour of birds are frequent, and are sometimes explicitly said to come from Zeus; they may simply confirm something that has been said (e.g. Il. 13. 821-3) or they may use symbolism to convey a more complex message. Typical of the latter kind is the portent at Il.*

Recordemos que Alecto es enviada por la diosa para destruir la paz (*dissice compositam pacem* VII, 339) y encuentra a Turno durmiendo. La furia, siguiendo los mandatos de quien la invocó, se acerca al héroe en forma de Cálibe, sacerdotisa de Juno (VII, 419), trastocando un encuentro dentro de la esfera ritual, pero en vez de que dicha conexión sea una forma pragmática de la *pietas*, le dice que:

- a) El cetro fue traspasado a los colonos dárdanos (VII, 422).
- b) El rey le niega el matrimonio y se lo da a un heredero extranjero (VII, 424).
- c) Derribe las tropas Tirrenas y proteja con la paz a los latinos (VII 426).
- d) Envíe a armarse a la juventud e incendie a los jefes frigios (VII 430).
- e) El mensaje lo envía una gran fuerza de los dioses (*caelestum vis magna iubet* VII, 433).
- f) Latino experimente a Turno armado si no declara darle en matrimonio a su hija (VII, 434).

Sin embargo, aun creyendo que está hablando con una sacerdotisa, Turno la confronta y afirma: *Ne tantos mihi finge metus; nec regia Iuno / inmemor est nostri* (VII, 438-439), “no construyas en mí tales temores, ni la reina Juno se ha olvidado de nosotros”. Riéndose de ella (*inridens vatem*), le aconseja que se ocupe de sus tareas: *Cura tibi divom effigies et templa tueri* (VII, 443), “Tu tarea es velar las estatuas y los templos de los dioses”. El héroe, no habiendo recibido aún la antorcha en su pecho que despertará su ira desmesurada, actúa de manera impía frente a la supuesta enviada de los dioses. La forma en la que estructura su respuesta denota soberbia frente al supuesto mandato; aunque los receptores sepamos que es una trampa, él debería creer que es un mensaje de los dioses. Virgilio, como habitualmente lo hace, deja un espacio para que el lector dude sobre el accionar futuro de Turno si no hubiera sido afectado por Alecto. La furia de Alecto frente a la actitud de Turno prefigura el final de la obra: Alecto arde en cólera ante los dichos soberbios –agregamos nosotros– de Turno (*Talibus Allecto dictis exarsit in iras* VII, 445), al igual que Eneas al ver el talahí de Palante (*furiis accensus et ira terribilis* XII, 946). Alecto, entonces, *fumantis fixit sub pectore taedas* (VII, 457), “clava las humeantes teas en su pecho”, mientras que Eneas *ferrum adverso sub pectore condit* (XII, 950), “hunde la espada en el pecho enemigo”.

La actitud del rútilo, como veremos a continuación, manifiesta soberbia e impiedad frente a los actos religiosos, lo cual continúa la línea disruptiva que observamos antes la intervención divina de Alecto. Así, el libro IX se abre con la imagen de Turno en el bosque sagrado de Pilumno (abuelo paterno, padre de Dauno). Allí se le aparece Iris y le aconseja aprovechar la visita de Eneas a la tierra de Evandro. Luego:

agnovit iuvenis duplicisque ad sidera palmas
sustulit ac tali fugientem est voce secutus:
«Iri, decus caeli, quis te mihi nubibus actam
detulit in terras? unde haec tam clara repente
tempestas? medium video discedere caelum
palantisque polo stellas. sequor omina tanta,
quisquis in arma vocas.» et sic effatus ad undam

processit summoque hausit de gurgite lymphas
multa deos orans, oneravitque aethera votis. (IX, 15-24)

La conoció el joven y levantó ambas manos hacia los astros, y siguió con tal voz a la que huía “Iris, decoro del cielo, ¿quién te ha bajado para mí a las tierras traída por las nubes? ¿De dónde este tiempo tan claro de repente? Veo entreabrirse el medio del cielo, y errantes por el polo las estrellas. Obedezco tan grandes presagios, quien seas que me llamas a las armas”. Y habiendo hablado así, fue hacia el mar y tomó agua de lo más alto de la corriente orando muchas cosas a los dioses, y cargó los cielos con sus votos.

Inicialmente podemos observar este accionar religioso dentro de la esfera piadosa en la que el héroe se comunica con la divinidad mediante el rito, en este caso, intenta hablar con la divinidad de la cual recibe el portento respondiéndole con los votos. Si bien el voto debería contener no sólo una plegaria y una ofrenda, sino también una promesa que realiza el emisor y que debe cumplir si es que el dios le concede lo pedido¹¹⁸, Virgilio lo describe como una ofrenda dada a los dioses en respuesta al mensaje de Iris. De este modo, se destaca la ritualidad del rútilo; sin embargo, en los versos 134-138 del mismo libro, se observa otra actitud del héroe. Al darse cuenta que ante la ausencia de Eneas iban tomando ventaja en la batalla exclama:

sat fatis Venerique datum, tetigere quod arva
fertilis Ausoniae Troes. sunt et mea contra
fata mihi, ferro sceleratam excindere gentem
coniuge praerepta (IX, 134-138)

Bastante ha sido dado a sus hados y a Venus, porque los troyanos han alcanzado los campos de la fértil Ausonia. También yo por mi parte tengo mis hados¹¹⁹: destruir con el hierro a esta gente malvada habiéndome sido arrebatada de antemano mi esposa.

Aquí Turno enfrenta, dicho por él mismo, los hados de los dioses a los suyos; de esta forma resiente de algún modo la *pax deorum*, ya que pone su autoridad humana en el acto de decir al mismo nivel que la divina. Asimismo, describe la forma en que llevará a cabo lo dicho como si fuera piadoso ante su misma autoridad. Alude entonces a una de las características de la *pietas* mencionada al inicio del estudio, el sentido de deber ante lo dicho por los dioses, para contradecirla y representar el contraejemplo de la devoción divina.

Luego de la asamblea de los dioses, en la que Júpiter parece dar rienda suelta a la suerte de ambos héroes, encontramos otro acto impío de Turno para con los dioses. En el momento de su encuentro con Palante, cuando este último está siendo vencido, Turno afirma:

«tempus desistere pugnae;
solus ego in Pallanta feror, soli mihi Pallas
debetur; cuperem ipse parens spectator adesset.» (IX, 442-445)

¹¹⁸ RÜPKE (200, 162) lo define como a request to a deity to perform a particular act, at the same time, the person undertakes to give the deity a particular gift if this request is fulfilled.

¹¹⁹ HARDIE (1994, 100) explica: *The implied rejection of a supernatural sanction brings him close to Mezentius, the contemptor divum who prays blasphemously at 10. 773-774: dextra mihi deus et telum nunc adsint.*

“Tiempo es de desistir de la pugna, yo solo voy contra Palante, a mí solo es debido Palante, desearía que su mismo padre estuviera presente como espectador.”

Más allá de que luego de la muerte de su oponente ofrezca devolver el cuerpo a su padre Evandro, ha cometido ya una falta ante los dioses que es jactarse de su asesinato y pedir la presencia del padre. La falta tiene que ver con unas de las características primarias de la *pietas* romana y ésta es la *pietas erga parentes*, a la que nos referimos al comienzo. Luego de este acto, el mismo poeta llama a las palabras del rútilo *iussa superba* (mandatos soberbios) destacando una vez más la cualidad de Turno. Oponiendo lo dicho por el rútilo anteriormente, en el libro X Júpiter ya presagia el final del soberbio:

« (...) etiam sua Turnum
fata vocant metasque dati pervenit ad aevi. » (X, 470-471)

“También sus hados llaman a Turno y llega el final del tiempo concedido.”

Otro de los actos impíos cometidos por el héroe, que incitará el *furor* de Eneas tan criticado por la corriente pesimista, será robar las armas del vencido, acto considerado sacrílego, ya que debían ofrecerse a la divinidad o ser quemadas por el fuego. Se destaca que el talahí de Palante describía la escena en que cincuenta Danaides por orden de su padre dan muerte a sus esposos, excepto la más joven, Hipermestra, que salva al suyo, Linceo. De éstos descende Acrisio, padre de Dánae, quien llega a Italia y funda Árdea. Allí se casa con Pilumno, abuelo de Turno. Es por eso que el poeta exclama que el héroe goza frente al trofeo (*gaudet* X, 500). En los versos 501-505, Virgilio reflexiona sobre esta acción de Turno, prediciendo su futuro arrepentimiento:

nescia mens hominum fati sortisque futurae
et servare modum rebus sublata secundis!
Turno tempus erit magno cum optaverit emptum
intactum Pallanta, et cum spolia ista diemque
oderit. (X, 501-505)

¡Espíritu de los hombres que ignora el destino y la suerte futura e [ignora] respetar, engreído, la medida en la ocasión favorable! Día vendrá en que Turno deseará haber cobrado un buen rescate por la vida de Palante y odiará estos despojos y esta hora.

Claramente, en la reflexión del mismo Virgilio notamos la adjetivación de *mens hominum*, refiriéndose al espíritu de Turno, como *sublata*, “engreído, soberbio”, palabra que se volverá a recordar una vez más en el combate final y característica que lo sigue destacando. A continuación, más allá de todos estos actos impíos del héroe, en la conversación que tiene con Júpiter, Juno le pide que le permita sacarlo de la batalla debido a que siempre ha cumplido los ritos establecidos hacia el padre de los dioses (X, 615-630), estrategia que se relaciona con el cometido de la diosa ya estudiado. Júpiter accede y Juno urde la artimaña de la sombra de Eneas. Luego de haber seguido al fantasma sin éxito alguno, Turno desea su propia muerte (X, 680) y pronuncia otra plegaria al padre omnipotente:

respicit ignarus rerum ingratusque salutis
 et duplicis cum uoce manus ad sidera tendit:
 «omnipotens genitor, tanton me crimine dignum
 duxisti et talis uoluisti expendere poenas?
 quo feror? unde abii? quae me fuga quemue reducit?
 Laurentisne iterum muros aut castra uidebo?
 quid manus illa uirum, qui me meaque arma secuti?
 quosque (nefas) omnis infanda in morte reliqui
 et nunc palantis uideo, gemitumque cadentum
 accipio? quid ago? aut quae iam satis ima dehiscat
 terra mihi? uos o potius miserescite, uenti;
 in rupes, in saxa (uolens uos Turnus adoro)
 ferte ratem saeuisque uadis immittite syrtis,
 quo nec me Rutuli nec conscia fama sequatur.» (X, 666-679)

Mira atrás ignorante de las cosas y no agradecido de su salvación, y tiende hacia los astros las dos manos y dice: “Omnipotente padre, ¿de tan gran crimen me has creído digno acaso, y tales penas has querido que pague? ¿Adónde soy llevado? ¿De dónde he venido? ¿Qué fuga me saca y cómo? ¿Veré de nuevo, acaso, los muros laurentinos y mis murallas? ¿Qué dirá aquella tropa de varones, que me han seguido a mí y a mis armas, y a quienes, oh sacrílego, los he dejado a todos con una muerte horrible? Y ahora los veo errantes, y escucho el gemido de los que caen. ¿Qué hago? O ¿hasta dónde podrá abrirse la tierra para mí? Compadeceos antes bien vosotros ¡oh vientos! Conducid esta nave contra las rocas, contra los peñascos (yo Turno os lo suplico voluntario) y arrojadla a los crueles vados de la Sirte, adonde ni los rútuos, ni la fama sabedora me sigan.”

Dicha plegaria sigue los pasos establecidos según lo expuesto por ESPLUGA y MIRÓ I VINAIXA (2003, 56):

1) Invocación a la divinidad correspondiente: Uso del vocativo o pronombre personal en segunda persona o del imperativo matizado con fórmulas de cortesía. Mencionar el nombre de la divinidad, acompañado frecuentemente del lugar de procedencia.

2) Formulario de la petición: Una vez establecido el destinatario, el siguiente paso era concretar la plegaria. Para hacerlo, a menudo se utilizaba como recurso la acumulación de verbos de significado análogo dispuestos en estructuras bimembres o trimembres. Esta gradación tenía como objetivo llamar la atención de la divinidad y asegurarse de que escuchara la petición.

3) Petición propiamente dicha: La petición podía nacer de una necesidad específica, ser una demanda genérica, constituir una prevención de posibles desgracias propias. Se solía insistir en el carácter mesurado de la petición.

Sin embargo, el pedido propiamente dicho aquí es la muerte del que pide. En consecuencia, Juno, que no es la destinataria de la plegaria, se compadece de él y lo hace desistir de la idea de la muerte (X, 685-686). Júpiter, como destinatario directo de la súplica, ya advirtió que el ruego del rútuolo será concedido, aunque no de esa forma ni en ese tiempo.

En el marco del libro XI, Latino convoca a un consejo para intentar resolver los avatares de la guerra civil. Allí se destacan las virtudes de ambos cabecillas, y el mismo pueblo de Turno asume que “ambos eran insignes por sus ánimos, ambos por sus sobresalientes armas, éste [Eneas] primero por su piedad” (*ambo animis, ambo insignes praestantibus armis, / hic pietate prior* XI, 290-291). Es interesante resaltar que, en oposición a la *pietas* de Eneas, a lo largo de este libro se destaca de parte

del poeta y de parte de los mismos compañeros de Turno la soberbia de éste (XI, 335-375). Ya en el verso 901, luego de la muerte de su aliada Camila, se describe al héroe *furens* y Virgilio agrega a continuación “pues así lo piden los salvajes númenes de Júpiter” (*et saeva Iovis sic numina poscunt*), reiterando el destino ya enunciado por el padre de los dioses.

En el libro XII, ya afrontando su destino fatal, Turno le pide a Latino que dicte las condiciones del combate singular y que haga los debidos sacrificios pronunciando la norma. Como otro acto de impiedad, en el mismo afán de guerra, Turno hará su plegaria ya no a un dios, sino a su propia lanza:

«nunc, o numquam frustrata vocatus
hasta meos, nunc tempus adest: te maximus Actor,
te Turni nunc dextra gerit; da sternere corpus
loricamque manu valida lacerare revulsam
semiviri Phrygis et foedare in pulvere crinis
vibratos calido ferro murraque madentis.» (XII, 95-100)

“Ahora, ¡oh Lanza que nunca has defraudado mis ruegos! Ahora es el tiempo, te traje el máximo Actor, ahora te trae la diestra de Turno; permíteme tender el cuerpo y destrozarse con mi robusta mano la arrancada loriga del semihombre frigio, y ensuciar en el polvo sus cabellos rizados y húmedos por la mirra con el cálido hierro.”

No puede pasar inadvertido el acto del héroe que el poeta representa como un acto sacrílego, debido a que la estructura de la plegaria sigue los parámetros de las plegarias divinas descriptos anteriormente, y el hecho de que la invocación se traslade de la esfera divina a la esfera bélica destaca una actitud no piadosa del héroe. Asimismo, Turno alude a ciertas características del héroe troyano que dentro de los parámetros romanos representarían la debilidad: no sólo por el adjetivo *semivir*, que traducimos como “semihombre”, sino también por la descripción de los cabellos rizados y embebidos en mirra, lo cual era propio del lujo oriental, como lo indica César¹²⁰. En los versos 161 a 215 se describe el pacto hecho ante los dioses y los sacrificios que hacen ambos. Se resalta la actitud de Eneas, quien pronuncia una plegaria y sigue los ritos; en cambio, no se describe con singularidad el accionar de Turno. El poeta sólo narra:

adiuvat incesso tacito progressus et aram
suppliciter venerans demisso lumine Turnus
pubentesque genae et iuvenali in corpore pallor. (XII, 219-222)

A ello contribuye el caminar con callado paso de Turno, venerando suplicante el altar con la vista baja, así como sus mejillas consumidas y la palidez de su juvenil cuerpo.

Se observa el uso del verbo *adiuvo*, que destaca la participación marginal en el acto ritual, como así también la actitud de su mirada y la descripción de su cuerpo, que prefiguran su fatídico final.

¹²⁰ Cf. César, *Bellum Gallicum*, 1.1.3: *Horum omnium fortissimi sunt Belgae, propterea quod a cultu atque humanitate provinciae longissime absunt, minimeque ad eos mercatores saepe commeant atque ea quae ad effeminandos animos pertinent important.* (“Los belgas son los más fuertes de todos éstos, sobre todo porque distan muchísimo del refinamiento y la civilización de la provincia y [porque] con mínima frecuencia los mercaderes acuden a ellos e importan aquellas cosas que tienden a afeminar los espíritus”).

Luego de un supuesto prodigio (XII, 245-260) interpretado por el sacerdote Tolumnio (XII, 259 -265), los rútilos deshacen los sacrificios y rompen el pacto: “Derribaron los altares, una furiosa tempestad de dardos va por todo el cielo y cae una lluvia de dardos, y se llevan las cráteras y hogares” (*diripuerunt aras, it toto turbida caelo / tempestas telorum ac ferreus ingruit imber, / craterasque focosque ferunt.* XII, 283-285). Ante tal acto impío, Eneas invoca a Júpiter y pone de testigo el pacto quebrantado (XII, 496-499). A continuación, Turno pronunciará dos plegarias. La primera, dirigida a los Manes:

«vos o mihi, Manes,
este boni, quoniam superis aversa voluntas.
sancta ad vos anima atque istius inscia culpa
descendam magnorum haud umquam indignus avorum.» (XII, 647-649)

“Sed vosotros, oh Manes, para mí bondadosos, ya que es adversa la voluntad de los de arriba. Descenderé a vosotros alma pura, e ignorante de esta culpa, nunca indigno de la grandeza de mis antepasados.”

Nuevamente hace una plegaria disruptiva, en la que destaca la adversidad de las divinidades a las que debería estar ofreciendo el rito y de cuya falta de agencia en su accionar parece sospechar. Asimismo, no es casualidad que Turno, ya entregado a su destino fatal, invoque a estas divinidades y no a otras¹²¹. Sabemos que el término *Manes* se refiere inicialmente a los espíritus de los antepasados que se veneraban en la religión doméstica junto a los Lares: por esta razón Turno nombra a sus antepasados. Eran también llamados *Manes* los espíritus que vagaban errantes, por lo cual también se los asocia con el mundo de los muertos. De esta forma, previamente a la batalla final, Turno parece reconocer la voluntad de los dioses; sin embargo, se define como un alma pura e ignorante (*sancta atque inscia*) de culpa, es decir, pareciera percibir que sus actos han sido potenciados por una fuerza más poderosa y por esto no es indigno de sus antepasados. El poeta, entonces, nos invita a pensar que no nos está presentando a un villano impío, como hizo con Mezencio, sino a un héroe híbrido cuya capacidad ha sido perturbada. Sin embargo, sabemos que si bien sus reacciones han sido instigadas por la furia, la característica previa al contacto divino distaba de la devoción propiamente dicha que actúa como modelo épico en la obra.

¹²¹ Apuleyo en *De Deo Socratis*, XV, afirma: *Est et secundo significatus species daemonum animus humanus emeritis stipendiis vitae corpore suo abiurans. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus qui posteriorum suorum curam sortitus placato et quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris; qui vero ob adversa vitae merita nullis (bonis) sedibus incerta vagatione ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, ceterum malis noxium, id genus plerique Larvas perhibent. Cum vero incertum est, quae cuique eorum sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manem deum nuncupant: scilicet et honoris gratia dei vocabulum additum est.* (“El espíritu del hombre después que ha salido del cuerpo pasa a ser o se transforma en una especie de demonio que los antiguos latinos llamaban Lemures. Las almas de aquellos difuntos que habían sido buenos y tenían cuidado y vigilancia sobre la suerte de sus descendientes, se llamaban Lares familiares, pero las de aquellos otros inquietos, turbulentos y maléficos que espantaban a los hombres con apariciones nocturnas se llamaban Larvas. Y cuando se ignoraba la suerte que le había cabido al alma de un difunto, es decir, que no se sabía si había sido transformada en Lar o en Larva, entonces la llamaban Manes”).

En segundo lugar, se observa la plegaria de Turno a Fauno. El héroe, al advertir que los teucros han profanado el olivo del dios, le pide no inútilmente que lo ayude:

«Faune, precor, miserere» inquit «tuque optima ferrum
Terra tene, colui vestros si semper honores,
quos contra Aeneadae bello fecere profanos.» (XII, 776-780)

“Fauno, dice, ten misericordia, te lo suplico, y tú óptima tierra, detén el hierro, si he cultivado siempre vuestros honores, los cuales al contrario los enéadas han hecho profanos con la guerra.”

El dios lo ayuda trabando la espada de Eneas en la madera y Venus es quien intercede por su hijo. En este caso, es un pedido en el que se destaca la *pietas* del emisor y lo contrario del adversario. Más que responder directamente al pedido de Turno, Fauno está castigando el acto impío de Eneas. Creemos que es por esta razón que los actos anteriores de Turno no influyen en su pedido.

La última plegaria de Turno es hacia su oponente. Ya de rodillas, imagen que indica sumisión, acude a la *pietas* filial del héroe para salvar su vida, *pietas* que él no tuvo en el momento de matar a Palante:

protendens «equidem merui nec deprecor» inquit;
«utere sorte tua. miseri te si qua parentis
tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis
Anchises genitor) Dauni miserere senectae
et me, seu corpus spoliatum lumine mavis,
redde meis. vicisti et victum tendere palmas
Ausonii videre; tua est Lavinia coniunx,
ulterius ne tende odiis.» (XII, 932-939)

“He merecido ciertamente esto, dice, y no me arrepiento; haz uso de tu suerte. Si de algún modo puede conmoverte el cuidado de un mísero padre, te lo pido (también tú tuviste a tu padre Anquises), ten compasión de la vejez de Dauno y devuélveme a los míos, o, aunque sea mi cuerpo despojado de la luz. Venciste, y los ausonios han visto que vencido te tendía las palmas; tuya es Lavinia como esposa, no vayas con tus odios más allá”.

La última plegaria de Turno invoca a la *pietas erga parentes* de Eneas para salvar su vida, acepción tratada justamente de manera sacrílega por Turno ante el cuerpo de Palante: le pide al héroe que tenga clemencia recordando el rito que quebrantó. No es casualidad que en ese instante Eneas reconozca las armas de su amigo muerto y tratado con soberbia por su adversario. Los tres episodios –1. el momento en el que Turno se jacta de matar a Palante y pide que Evandro contemple el acto impío; 2. la súplica de éste a Eneas recurriendo a la *pietas* filial y 3. el símbolo de esa impiedad filial (el talahí de Palante)– forman un triángulo perfecto que simboliza la *religio* como forma pragmática de la *pietas*, y en cuanto cumplimiento material de ésta, como clave en el desenlace de la obra. El hecho de castigar a Turno por su gesto impío no lo hace a Eneas naturalmente *furens* o impío sino que, al contrario, cumple con la adjetivación que se le ha adjudicado a lo largo de la obra: porque es *pius* tiene el deber de castigar el acto contrario a la *pietas* siguiendo los mandatos de su padre en VI, 853: *parcere*

subiectis, debellare superbos (“perdonar a los humildes, castigar a los soberbios”). Turno no ha mostrado en la segunda parte del poema una actitud humilde, ni siquiera antes de ser alterado por la furia; por el contrario, como hemos visto a lo largo del estudio, todas sus acciones han representado la soberbia y la disrupción ritual como contraejemplo del héroe piadoso representado por Eneas, cuyo *furor* responde a lo ejercido por su oponente.

Consideraciones finales

Partimos del concepto romano de *pietas* y de ciertos parámetros religiosos que envuelven el entramado de la épica para estudiar el accionar ritual, como su forma pragmática, no del héroe troyano sino de su oponente Turno, con el propósito de indagar si el desenlace final estaba sólo ligado a la reacción de Eneas. Claramente pudimos observar que Virgilio nos invita a pensar que la soberbia de la que ya nos ha hablado en el libro VI (*debellare superbos* VI, 853) es la que mata dos veces al héroe rútilo. La primera en el libro VII, cuando Alecto responde a la supuesta disrupción ritual del soberbio, y la segunda en manos de Eneas por la misma causa. Posiblemente, la responsable de todo el *furor* vivido por los pueblos en la segunda parte de la obra haya sido Juno, y que lo haya hecho en el marco de diversos actos que condujeran a la impiedad y a la perturbación ritual no es de menor importancia. Sin embargo, el rútilo es responsable sin intervención divina del primer acto de impiedad, ante un encuentro que también de por sí era engañoso y, luego de éste, de numerosas alteraciones rituales. En las diferentes representaciones del accionar ritual descritas se vio claramente la construcción de la imagen de Turno como contraejemplo del modelo piadoso romano, en oposición al epíteto del héroe troyano. Se le aplicaron, entonces, ciertas características religiosas negativas que establecen la relación del héroe rútilo con la esfera divina, haciendo responsable de su desenlace negativo a su propio accionar, por no establecer correctamente el diálogo proporcionado por la ritualidad. Así, la presencia de ciertos ritos y no de otros en las diversas representaciones funciona como instancia de legitimación que hace figurar el tipo de comunicación según los parámetros de una autoridad superior y las visiones de los propios actores sobre el uso y las imágenes simbólicas que se tienen sobre él. En consecuencia, en la obra se construye una sistematización ritual que no sólo habla de la romanidad, sino también de la no romanidad y de cómo el pueblo romano obtiene una alianza con los dioses no simplemente por un *fatum* determinado, sino por seguir las pautas establecidas por la *religio*. De esta forma, no son los dioses los que arbitrariamente eligen a este pueblo para que forme un Imperio, sino que ellos mismos, a diferencia de los otros –en este caso de Turno– son merecedores de tal elección por su *pietas* y su *religio*.

Referencias bibliográficas

- BAYET, Jean. **La religión romana. Historia política y psicológica.** Madrid: Cristiandad, 1984.
- BOGDAN, Guillermina. **La representación de la religio en Eneida de Virgilio.** La Plata, 2015. 318 p. Tesis (Doctorado en Letras) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- BOYLE, Anthony James. **The Meaning of the Aeneid: A Critical Inquiry.** Aureal, 1972.
- CONTE, Gian Biagio. **The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic.** Oxford: Oxford University Press, 2007.
- ESPLUGA, Xavier & MIRÓ I VINAIXA, Mònica. **Vida religiosa en la antigua Roma.** Barcelona: UOC, 2003.
- ERNOUT, Alfred & MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étimologique de la langue latine. Histoire des mots.** Paris: Klincksieck, 1959.
- FOLEY, John Miles (ed.). **A Companion to Ancient Epic.** Oxford: Blackwell, 2005.
- FORDYCE, Christian James. **P. Vergili Maronis Aeneidos Libri VII-VIII.** Oxford: Oxford University Press, 1977.
- GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire illustré latin-français,** Paris: Hachette, 1943.
- GALINSKY, Karl. **Aeneas, Sicily and Rome.** Princeton: Princeton University Press, 1969.
- GALINSKY, Karl. La ira de Eneas. En: **Auster,** La Plata: Universidad Nacional de La Plata, n. 6-7, p. 11–34, 2002.
- GALINSKY, Karl. Continuity and Change: Religion in the Augustan Semi-Century. En: RÜPKE, Jörg (ed.). **A Companion to Roman Religion.** Oxford: Blackwell, 2007, pp. 71-82.
- GÓMEZ PALLARÉS, Joan. **Studiosa Roma: los géneros literarios en la cultura romana. Notas para su explicación de Apio Claudio a Isidoro.** Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona, 2003.
- HAHN, Adelaide. *Pietas versus Violentia* in the *Aeneid*. En: **The Classical Weekly,** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 24, p. 91-93, 1931.
- HARDIE, Philip. **Virgil, Aeneid IX.** Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HEINZE, Richard. **Virgils epische Technik.** Wiss Buchges: Darmstadt, 1972.
- KING, Charles. The Organization of Roman Religious Beliefs. En: **Classical Antiquity,** Oakland: University of California Press, v. 22, n. 2, p. 275-312, 2003.
- MC LEISH, Kenneth. Dido, Aeneas, and the Concept of 'Pietas'. En: **Greece & Rome,** Cambridge: Cambridge University Press, v. 19, p. 127-135, 1972.
- MOSELEY, Nicholas. *Pius Aeneas*. En: **The Classical Journal,** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 20, n. 7, p. 387-400, 1925.
- GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary.** Oxford: Oxford University Press, 1968.
- PUTNAM, Michael. **Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence.** Chapell Hill and Londres: The University of North Carolina Press, 1995.

POWEL, Anton. **Virgil the Partisan. A Study in the Re-Integration of Classics.** Swansea: Classical Press of Wales, 2008.

RÜPKE, Jörg. **Religions of the Romans,** Cambridge: Politi Press, 2009.

RÜPKE, Jörg. **Religion in Republican Rome. Rationalization and Ritual Change.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.

ZANKER, Paul. **Augustus und die Macht der Bilder.** München: C. H. Beck, 1987.



CAIRO, María Emilia. Épica e identidad romana: observaciones sobre el discurso de Numano Rémulos (*Eneida* 9.590-638). *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 86-96.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.8696>

ÉPICA E IDENTIDAD ROMANA: OBSERVACIONES SOBRE EL DISCURSO DE NUMANO RÉMULO (*ENEIDA* 9.590-638)

EPIC AND NATIONAL IDENTITY: OBSERVATIONS ON NUMANUS REMULUS' SPEECH (*AENEID* 9.590-638)

María Emilia Cairo¹²²

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)

RESUMEN: En el libro 9 de *Eneida* tiene lugar la primera hazaña bélica de Ascanio, la muerte de Numano Rémulos, soldado rútulo cuñado de Turno. El ataque del hijo de Eneas surge como respuesta a un agresivo discurso del rútulo en el que es central la oposición entre dos identidades étnicas: por un lado, la de los itálicos, caracterizada como *durum genus* (9.603); por otro lado, la de los enéadas, definidos en primer lugar como *bis capti Phryges* (9.599) y más tarde como *vere Phrygiae, neque enim Phryges* (9.617). En este trabajo observaremos de qué modo las acusaciones de extranjería y feminidad se emplean como herramientas retóricas para descalificar a Eneas y los suyos, presentándolos como indignos para guerrear y para ocupar Italia. Se analizará este pasaje especialmente en relación con el discurso de Iarbas en 4.206-218 y con el diálogo entre Júpiter y Juno en 12.791-842, para explorar la configuración de las características étnicas de los troyanos, los itálicos y los futuros romanos.

Palabras claves: Virgilio, *Eneida*, Numano Rémulos, identidad étnica.

ABSTRACT: In book 9 of the *Aeneid*, Ascanius's first war action takes place – the death of Numanus Remulus, Rutulian soldier and Turnus' brother-in-law. The attack by Aeneas's son arises in response to an aggressive speech by the Rutulian, in which the opposition between two ethnic identities is central. On the one hand, the Italians, characterized as *durum genus* (9.603), on the other hand, that of the Aeneas and his men, defined first as *bis capti Phryges* (9.599) and later as *vere Phrygiae, neque enim Phryges* (9.617). In this paper I will examine how accusations of foreignness and femininity are used as rhetorical tools to disqualify Aeneas and his people, presenting them as unworthy to fight and occupy Italy. This passage will be analyzed especially concerning the

¹²² Es Doctora en Letras egresada de la Universidad Nacional de La Plata (2014). Se desempeña como profesora adjunta ordinaria del Área Latín de la misma universidad y como investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Correo electrónico: emiliacairo@conicet.gov.ar

speech of Iarbas in 4.206-218 and with the dialogue between Jupiter and Juno in 12.791-842, to explore the configuration of the ethnic characteristics of the Trojans, the Italics and the future Romans.

Keywords: Virgil, *Aeneid*, Numanus Remulus, ethnic identity.

Introducción

En las últimas décadas han tenido un lugar de especial relevancia los estudios críticos dedicados a indagar la representación de la identidad romana en *Eneida*¹²³. Como explica Katharine Toll en el comienzo de su artículo fundamental “The *Aeneid* as an Epic of National Identity” (1991), este enfoque se presentaba como una opción válida para superar la dicotomía entre las lecturas proaugusteas y antiaugusteas:

The *Aeneid* was made not to express any simple partisanship, but precisely to deter partisan splintering from hindering its dream of ideological unity and ethical endeavor for the whole of Roman Italy. The *Aeneid* is a poem of Italian national character, and examining it for any smaller or less difficult object can only do less than justice to its scope and its yearning. (TOLL, 1991, 3)

Desde esta perspectiva, el objetivo no es ya detectar si Virgilio adhería o no a la ideología del principado, sino qué imagen de Roma y de Italia presentaba en su poema, teniendo en cuenta que Roma ya hacía siglos había superado los límites de la ciudad, convirtiéndose en potencia del Mediterráneo, y que el nombre “Italia” designaba en el siglo I a. C. una entidad política inestable y frágil, tanto por las guerras civiles como por la reciente concesión de la ciudadanía a las provincias de la península (TOLL, 1997, 35). El poema no ofrece una respuesta sencilla al interrogante acerca de la identidad itálica¹²⁴, que se representa como el resultado de una mezcla y fusión de distintos pueblos, y que asimismo está estrechamente vinculada con quien la enuncia, es decir, no es monolítica y objetiva sino que varía de acuerdo con la perspectiva del narrador y de los personajes, y es constantemente colocada como objeto de debate y negociación.

En esta comunicación trataremos el tema de la configuración identitaria en un pasaje particular de *Eneida*, el del discurso de Numano Rémulos en el libro 9. Este personaje aparece aquí por única vez, como víctima de la primera acción guerrera de Ascanio. El ataque del hijo de Eneas se describe como la respuesta indignada ante la agresión desmedida del rútilo: *talia iactantem dictis ac*

¹²³ Como ejemplos de estudios llevados a cabo dentro de esta perspectiva, podemos mencionar, entre otros, los artículos “Making Roman-ness and the *Aeneid*” (1997) de Katharine TOLL, “Vergil’s Italy. Ethnography and Politics in First-Century Rome” de Clifford ANDO (2002), “Ein Volk gründen. Ein myth-historisches Modell in Vergils *Aeneis*” de Hubert CANKIK (2002), el estudio *Vergil’s Aeneid and the Roman Self. Subject and Nation in Literary Discourse* de Yasmine SYED (2005), “Un’identità ‘troppo compiuta’. Troiani, Latini, Romani e Iulii nell’*Eneide*” de Maurizio BETTINI (2005), el libro *Virgil’s Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid* de Joseph REED (2007), “*Bellum Italicum: L’unificazione dell’Italia nell’Eneide*” (2008) de Alessandro BARCHIESI o “Turnus’ *tota Italia*: Italian Solidarity and Political Rhetoric in *Aeneid* 7-12” (2020) de Tedd WIMPERIS.

¹²⁴ TOLL, 1991, 5: *To find a way of respecting both the fresh scars of civil wars and the convulsive allegiances and enmities that tore the wounds, the poem had to present no unexamined easy one-sidedness, to allow no reflex reactions. The counterbalance of sympathies deters simplistic partisanship.*

Este paralelismo entre la guerra de Troya y el conflicto actual parece detenerse en el verso 602: si bien los hombres de Eneas estarían repitiendo su conducta anterior, no se enfrentan ahora a los mismos enemigos. A ojos de Numano, Agamenón, Menelao y Ulises son rivales muy inferiores a los itálicos. Esta afirmación sirve de transición a la sección central de su discurso, la más extensa, que se ubica en los versos 603-613:

durum a stirpe genus natos ad flumina primum
 deferimus saevoque gelu duramus et undis;
 venatu invigilant pueri silvasque fatigant, 605
 flectere ludus equos et spicula tendere cornu.
 at patiens operum parvoque adsueta iuventus
 aut rastris terram domat aut quatit oppida bello.
 omne aevum ferro teritur, versaque iuvenum
 terga fatigamus hasta, nec tarda senectus 610
 debilitat viris animi mutatque vigorem:
 canitiem galea premimus, semperque recentis
 comportare iuvat praedas et vivere raptu.

Descendencia dura de nuestra estirpe, llevamos a nuestros hijos recién nacidos al río y los endurecemos con el cruel hielo y con las aguas; siendo niños permanecen despiertos en la caza y fatigan los bosques, su juego es domar caballos y lanzar flechas con el arco. La juventud, que soporta los trabajos y está acostumbrada a vivir con poco, o bien doblega la tierra con rastrillos o bien sacude con su ataque las fortalezas. Todas las etapas de la vida se dedican al hierro y fatigamos los lomos de los novillos con la lanza dada vuelta, y la tardía vejez no debilita las fuerzas de nuestro espíritu ni cambia su vigor: apretamos con el casco nuestras canas y siempre nos gusta acumular nuevos botines y vivir del raptu.

En esta segunda parte del discurso, Numano presenta a su pueblo como *durum genus*¹²⁷ y describe las costumbres que, en las distintas etapas de la vida, los forjan como estirpe valiente, sufrida y varonil: cuando son recién nacidos, los bañan en las aguas heladas de los ríos; siendo niños, se entretienen cazando animales en los bosques¹²⁸, domando caballos y lanzando dardos; al llegar a la juventud, se dedican a labrar la tierra y a guerrear, forjando un carácter que tolera tanto el trabajo como la austeridad; tampoco en la vejez descansan, guerreando y rapiñando incluso cuando su cabeza está cubierta de canas. Finalmente, en la tercera y última parte del discurso (9.614-620), se contraponen los hábitos de los rivales:

vobis picta croco et fulgenti murice vestis,
 desidiaae cordi, iuvat indulgere choreis, 615
 et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.
 o vere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta
 Dindyma, ubi adsuetis biforem dat tibia cantum.
 tympana vos buxusque vocat Berecyntia Matris
 Idaeae; sinite arma viris et cedite ferro. 620

¹²⁷ Acerca del concepto de *duritia* como rasgo de los itálicos, cf. HORSFALL, 1971, 1109.

¹²⁸ La caza es, para griegos y romanos, una actividad que supone coraje y esfuerzo, y que implica una preparación para la guerra, esfera de los adultos (HORSFALL, 1970, 1111; DICKIE, 1985, 179 y 190). Es notable que este episodio de *Eneida* se abre diciendo que la matanza de Numano es la primera hazaña bélica de Ascanio, que hasta ahora sólo había utilizado sus armas para matar fieras.

A vosotros os agradan los vestidos teñidos con azafrán y con brillante púrpura, los corazones perezosos, dedicaros a las danzas, y no sólo tienen mangas vuestras túnicas, también lazos vuestras mitras. Oh frigias verdaderamente, puesto que no sois frigios, marchad por las cimas del Dídimo, donde estáis acostumbrados a que la flauta dé un doble canto. Os llaman los tambores y el boj berecintio de la Madre del Ida; dejad las armas a los varones y renunciad al hierro.

Observamos que aquí Numano denomina a sus oponentes peyorativamente ya no *Phryges* sino *Phrygiae*, en femenino¹²⁹. A diferencia de los itálicos, los frigios se caracterizan por una vida disipada, sin esfuerzos, dedicada a las danzas y despojada de acciones¹³⁰. El gusto por las vestimentas sofisticadas y por las telas delicadas y teñidas con pigmentos exóticos es un lugar común en todas las descripciones de la *mollitia* y la *luxuria* orientales, que presenta a los troyanos con un rasgo estereotípicamente femenino¹³¹; de hecho, el discurso se cierra con la frase *sinite arma viris et cedito ferro*, estableciendo con claridad la oposición entre varones (itálicos) y mujeres (troyanas). Esta última sección incluye asimismo referencias burlonas al culto oriental, ya que Numano sugiere que los enéadas deberían retirarse al Dídimo, monte troyano, a bailar al son de los instrumentos del ritual de Cibele, en vez de guerrear en Italia. La frase *cedite ferro* efectivamente significa que deben dejar el hierro —el material de las armas y de las herramientas del campo— a los varones itálicos, pero también que los frigios deben “rendirse ante el hierro” y ser emasculados, es decir, asumir definitivamente su identidad femenina mediante la castración ritual (HORSFALL, 1971, 1110)¹³².

Este examen de las tres secciones demuestra que el discurso está organizado en torno al eje *nos / vos*, que opone dos identidades étnicas claramente demarcadas. Por un lado, el “nosotros” de Numano Réculo se refiere a los itálicos, caracterizados por la virilidad, la resistencia, el vigor físico, la fuerza espiritual, la frugalidad¹³³. Todos estos rasgos pueden, ciertamente, recibir una valoración

¹²⁹ DICKIE (1985, 174) apunta que este insulto proviene de *Iliada*: tanto Tersites como Menelao llaman a sus rivales “aqueas” (*Il.* 2.235 y 7.96).

¹³⁰ WINNINGTON-INGRAM (1971, 65-67) demuestra que a lo largo del libro 9 se encuentran numerosos ejemplos de la valentía y capacidad de acción de los enéadas que demuestran lo infundado de esta acusación: *The speech of Numanus, telling of the real qualities of the Italians and the imaginary defects of the Trojans, focuses attention upon a theme that is developed in the book as a whole, in which the Trojans are shown behaving with no less courage, and with far more discipline, than the Italians — behaving, in fact, like Romans. This is indeed a main function of IX in the development of the poem, to emphasize that Troy has now come to Italy and that the Trojans are becoming Romans.*

¹³¹ HORSFALL, 1971, 1113: *To Romans obsessed by the concept of moral decay and its causes, Trojan luxuria represents an obviously later and worse cultural level than Rutulian durtitia.* En cuanto a la vestimenta mencionada en estos versos, hay una referencia a las mangas de las túnicas puesto que se trata de un elemento propio de las mujeres y los extranjeros; las togas de los varones tenían mangas cortas. Asimismo aparecen las mitras, elemento frigio por excelencia, pero adornadas con lazos, algo propio del arreglo femenino (HARDIE, 1994, 195 y DINGEL, 1997, 231).

¹³² Acerca de los rituales cibelinos, en particular durante la República, cf. GRAILLOT, 1912, 70-107 y VERMASEREN, 1977, 96-125.

¹³³ WIMPERIS (2020, 167) observa que este discurso contribuye a configurar una retórica de una supuesta unidad itálica que no es tal: *Much as in Turnus's rhetoric, Numanus's image of Italy erases the distinctions among its diverse communities in favor of a show of singularity, strength, and solidarity. Shot through with the binaries of native and foreign, Western and Eastern, and masculine and feminine, Numanus's speech more than any other in Books 7–12 displays the foundational contrast of Self and Other that sustains the rhetoric of Italian unity.*

positiva, entendidos como elementos centrales de lo que los romanos consideraban *virtus*: baste recordar el famoso verso de Enio *moribus antiquis res stat Romana virisque*, en el que la masculinidad y las costumbres de los antiguos constituyen los pilares de la romanidad. Asimismo, Servio indica, en su comentario al verso 9.600, *Italiae disciplina et vita laudatur*: es decir, entiende que se alaban allí la disciplina y las virtudes de los ancestros en la línea de Catón¹³⁴ y Varrón¹³⁵, e incluso en la línea de algunos pasajes de las *Geórgicas*¹³⁶ de Virgilio. No obstante, cabe señalar que todos estos rasgos, en otras ocasiones valorados positivamente, están en este pasaje teñidos de una violencia excesiva¹³⁷. El cierre de la descripción mediante la frase *semperque recentis / comportare iuvat praedas et vivere rapto* parece, más que alabar virtudes itálicas primigenias¹³⁸, resaltar una belicosidad propia de tiempos primitivos, no civilizados, o de pueblos bárbaros. En palabras de HORSFALL (1971, 1113), *that the Rutuli lived from rapine would strike the Augustans as peculiarly vicious; bandits and pirates constitute an unending threat to peace and order*.

En contraste con ese “nosotros”, el “vosotros” de Numano designa a Ascanio y los enéadas, llamados primero “frigios” y luego “frigias”¹³⁹, representados como afeminados, delicados, inactivos¹⁴⁰ y blandos de carácter¹⁴¹, más aptos para la danza que para la guerra¹⁴². No sólo carecen de todas las características de resistencia y fuerza que distinguen a los itálicos, sino también de la propia virilidad: no pueden tener *virtus* si ni siquiera son *virii*.

En varias oportunidades¹⁴³ se ha señalado la vinculación entre este discurso y la plegaria del rey Iarbas en 4.206-208, ya que en ambos casos un personaje nativo (Numano de Italia, Iarbas de África) lanza palabras acusatorias contra Eneas y los suyos echando mano de los mismos tópicos: a) la idea de repetición de la guerra de Troya, principalmente aludiendo al rapto de Helena y la ruptura de

¹³⁴ Cf. NELSESTUEN 2016 para la vinculación entre este pasaje y la obra de Catón.

¹³⁵ DICKIE (1985, 168) sospecha que Servio no consultó las obras de estos dos autores sino que el hecho de citarlos juntos permite pensar que estaba consultando una compilación enciclopédica.

¹³⁶ Cf. *Geórgicas* 2.167-172: *haec genus acre virum, Marsos pubemque Sabellam / adsuetumque malo Ligurem Volcosque verutos / extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos, / Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar, / qui nunc extremis Asiae iam victor in oris / imbellem avertis Romanis arcibus Indum*. HORSFALL (1971, 1109) también señala puntos en común con estereotipos de los cretenses y de los espartanos.

¹³⁷ Cf. WIMPERIS, 2020, 157: *Numanus Remulus's speech [...] describes an exceedingly bellicose Italian society, where young and old alike thrive on warfare and plunder (9.607–13), a representation borne out by evidence of internecine war between communities*.

¹³⁸ No coincidimos con CAIRNS (1989, 126) cuando dice que aquí Virgilio *is clearly endorsing Numanus' positive view of the Italians*.

Cf. TAYLOR, 1955, 271-272; WINNINGTON-INGRAM, 1971, 63-64 y DICKIE, 1985, 179-180.

¹³⁹ Cf. SYED, 2005, 196: *Numanus' ethnic designation for the Trojans, Phrygians, is turned into an insult by adding the element of gender. It is their exotic attire and their dancing, he suggests, that turns Phrygians into women*.

¹⁴⁰ Sobre el significado de la frase *desidia cordi*, cf. HORSFALL, 1971, 1114 y DICKIE, 1985, 173-174.

¹⁴¹ Cf. CAIRNS, 1989, 125: *behind these attacks lies the tradition of ancient ethnography, with its theories linking the nature of a terrain and the character of its inhabitants. The virtues and hardihood of the Italians were regarded as the product of the rugged and mountainous landscape of Italy; contrariwise Asiatics were conventionally seen as soft degenerates affected by the luxurious terrain of Asia*.

¹⁴² Según DICKIE (1985, 168-169) una importante fuente para esta descripción de los troyanos es la caracterización de los feacios en *Odisea* 8.

¹⁴³ Cf. por ejemplo TAYLOR, 1955, 272; DICKIE, 1985, 166-167; CAIRNS, 1989, 125; SYED, 2005, 195-196; NELSESTUEN, 2016, 91ss.

pactos matrimoniales (en 4.213-214 Iarbas dice que *Dido conubia nostra reppulit* y en 4.215 llama a Eneas *ille Paris*); b) la identificación del grupo como frigios, principalmente a través del signo exterior de la vestimenta (en 4.216 se menciona la *Maeonia mitra*)¹⁴⁴; y c) la descripción de los enéadas como afeminados (la compañía de Eneas se designa *cum semiviro comitatu* en 4.215 y en el verso siguiente se habla de las cabelleras perfumadas, hábito estereotípicamente asociado a las mujeres). El empleo de los mismos *loci* de invectiva en ambos discursos ciertamente confirma una tipología de la configuración discursiva de las identidades étnicas en el poema.

Sin embargo, pese a que en los dos episodios observamos a un personaje que lanza imprecaciones contra los enéadas porque los considera invasores que se alzan injustamente con una esposa deseada, la detección de algunas diferencias ofrece importantes consideraciones. La primera de esas diferencias se encuentra en la religiosidad de los personajes enunciadores. Iarbas pronuncia su discurso en el marco de una plegaria a Júpiter, su dios protector, para quien ha erigido cien templos y cien altares y a quien venera con constantes y abundantes ofrendas sacrificiales (4.198-202, 4.217-218). Prueba de esta *pietas* es el hecho de que su plegaria es escuchada¹⁴⁵, ya que a continuación Júpiter repara en la estancia de Eneas en Cartago y envía a Mercurio para que le recuerde continuar el viaje. En el episodio del libro 9, en cambio, Numanus se mofa de las costumbres rituales de los troyanos, como hemos dicho antes, sin que exista ningún tipo de afirmación religiosa, ni de mención de los dioses a los que adora, ni referencias a los ritos de su pueblo: sólo enumera las costumbres vinculadas con la guerra, la caza y el trabajo, pero no con el culto a los dioses. Su identidad no está definida por el vínculo con los dioses, elemento central de la identidad romana que la *Eneida* contribuye a configurar¹⁴⁶. Por el contrario, Ascanio, al igual que Iarbas, eleva una plegaria a Júpiter que también recibe respuesta (9.630-631: *audiit et caeli genitor de parte serena / intonuit laevum*), por lo que logra llevar a cabo su hazaña.

La segunda de las dos grandes diferencias entre el episodio del rey africano y el de Numanus Rémulo consiste en la denominación étnica misma que en cada pasaje se realiza de los enéadas y en sus respectivos contextos. En el libro 4, Iarbas se entera por la Fama que ha llegado a Cartago *Aenean Troiano sanguine cretum* (4.191, “Eneas, surgido de sangre troyana”); en su plegaria, como hemos apuntado, se refiere a la mitra meonia (es decir, de la región lidia) como la prenda de vestir que define

¹⁴⁴ NELSESTUEN, 2016, 92: *By virtue of the common content and similar rhetorical posturing of their speeches, Iarbas and Numanus both view the Trojans through an ‘Orientalizing’ lens, which attributes essential, often idiosyncratic, and usually pejorative qualities of character to ‘Eastern’ peoples on the basis of their geographical origin and alien culture.* Véase también CAIRNS, 1989, 127. Acerca de las vestimentas que típicamente identifican a los troyanos, véase DICKIE, 1985, 170-171.

¹⁴⁵ 4.219-220: *Talibus orantem dictis arasque tenentem / audiit Omnipotens* (“a quien rogaba con tales palabras y sostenía sus altares lo oyó el Omnipotente”).

¹⁴⁶ Aquí coincidimos con NELSESTUEN (2016, 90): *Numanus would seem to espouse many of the same values also embraced by, and held to be embodied in, the figure of Cato as recounted by later generations. Yet, for as much honor as these comments may bestow on Numanus, his brazen extremism and irreligious attitude towards the Trojans’ worship of Cybele would undermine his standing in the eyes of Roman readers.*

la identidad del grupo. Numano subraya con mayor énfasis que Iarbas la “troyanidad” de los enéadas: en 9.599 los designa *Phryges*; en 9.616 menciona no sólo las mitras sino también las túnicas con mangas, para acentuar su feminización (HORSFALL, 1971, 1115); en 9.617 se repite la identificación mediante el vocativo *o vere Phrygiae, neque enim Phryges*; en 9.617 se alude a las cumbres del monte Díndimo y a los sonidos de la *tibia*; en 9.619-620 a los rituales y melodías de Cibeles. Son, por lo tanto, más abundantes y explícitas las alusiones a la identidad troyana de Eneas, Ascanio y los suyos aquí que en el libro 4, y justamente en un contexto muchísimo menos apropiado, ya que en esta instancia del poema resulta claro que los enéadas no son simplemente troyanos, que ya esa identidad étnica se ha ido complejizando para presentarlos como ancestros de los futuros romanos, luego de la alianza, integración y fusión con algunos pueblos de Italia¹⁴⁷. De hecho, los enéadas emplean la palabra *patria* referida a Troya por última vez en 6.508, al final de la primera mitad del poema (TOLL, 1997, 43). Cuando Numano llama a los enéadas “frigios”, obedece a la política encabezada por Turno de tratar a Eneas y los suyos como extranjeros frente a una supuesta Italia unificada¹⁴⁸, pasando por alto el hecho de que ya se han aliado con algunos pueblos de la península y que tratarlos como meramente troyanos resulta insuficiente. Como apunta WINNINGTON-INGRAM (1971, 64), aquí se busca resaltar los elementos orientales de la identidad étnica de los enéadas¹⁴⁹, siguiendo una tradición iniciada con Heródoto según la cual la guerra de Troya se entiende en términos de un conflicto entre oriente y occidente¹⁵⁰. La idea de que es peligroso que el poder caiga en manos de una potencia oriental, asiática, constituye un tópico con especial resonancia en el contexto histórico de las guerras civiles, que Virgilio ha desarrollado de manera clara en la descripción del escudo de Eneas en el libro 8¹⁵¹.

¹⁴⁷ La presentación de los enéadas como origen de los futuros romanos se realiza a través de distintos recursos, entre los que podemos mencionar la referencia al itálico Dárdano como ancestro y de Italia como cuna de su estirpe, los intentos fundacionales fallidos de ciudades con el nombre de Troya, el ejemplo negativo de la ciudad de Héleno y Andrómaca, y las genealogías comunes con personajes de la península (por ejemplo, con Evandro).

¹⁴⁸ WIMPERIS, 2020 examina en profundidad esta idea de “Italia unificada” que elaboran Turno y los suyos para presentar el enfrentamiento contra Eneas como una guerra contra los extranjeros invasores.

¹⁴⁹ También en 7.363 (Amata llama a Eneas *Phrygius pastor*), en 7.579 (Turno los designa *stirpem Phrygiam*) y en 12.99 (Turno describe a Eneas como *semiviri Phrygis*). Sobre este último pasaje, observa DICKIE (1985, 167) que Turno se encuentra en un estado de irracionalidad, y concluye: *those who belittle the manliness of the Trojans are men who are not fully in command of their senses*.

¹⁵⁰ Acerca de la oposición entre oriente y occidente, resultan interesantes las consideraciones de REED, 2007, 6-7: *We would find a geographical opposition between East and West only partially useful. To be sure, ‘East’ suggests the boundary line between the poem’s implied self and the nations of the eastern Mediterranean (‘barbarian’ nations, according to the Hellenocentric discourse that Romans adopted for certain purposes—but potentially, as seen from the west, including the Greeks). [...] But this schema breaks down if we try to identify the self with the ‘West.’ As geography, that would be unhelpful, since apart from Italy, western Mediterranean nations (Spain, Gaul) hardly signify in the Aeneid. The poem’s most prominent ‘Eastern’ nation, Carthage, founded by Phoenicians from Tyre and repeatedly qualified by epithets like Tyrian, Sidonian, and Phoenician, in fact lies west of Rome. Moreover, the Aeneid by no means consistently identifies Italy itself, the poem’s most conspicuous Western land (indeed, called ‘Hesperia’ at key moments, identified—from a Hellenophone standpoint—as ‘Land of the Evening Star’), with the ethnic self, or with any unified identity.*

¹⁵¹ Acerca de la oposición entre oriente y occidente en el escudo, cf. especialmente QUINT, 1993, 21-46 y WIMPERIS, 2020, 167-170.

Finalmente, y en relación con la identidad étnica de los enéadas, es oportuno relacionar el discurso de Numano Rémulos con el diálogo final del poema entre Júpiter y Juno (12.741-892)¹⁵². Allí los dioses negocian la configuración identitaria de los futuros romanos: Juno, si bien concede que se lleven a cabo las bodas entre Eneas y Lavinia, pide que los itálicos no se conviertan en troyanos (12.824, 12.827) ni cambien su lengua y su vestimenta (12.825), y que Roma sea grande y poderosa en razón de la *Itala virtus* (12.827). Júpiter responde favorablemente, asegurando que los latinos no perderán su cultura (12.834-835) y que los troyanos se fusionarán con ellos (12.835-836), haciendo que los romanos surjan de la mezcla (12.838).

La comparación de este diálogo divino con el pasaje del libro 9 llama la atención sobre dos aspectos fundamentales de la identidad étnica. El primero es el lugar central que se otorga al vestido como signo visible y concreto de la pertenencia a un pueblo o grupo. Cuando Numano desprecia a los enéadas, elige hacerlo a través de la burla a sus prendas (9.614-616), sin duda porque son muy diferentes a las que utilizan los varones itálicos. Por su parte, para solicitar que los itálicos mantengan su esencia, Juno pide *neu... iubeas... vertere vestem* (“y no ordenes que modifiquen su vestimenta”). La diosa puede estar tranquila: que los romanos mantendrán esta costumbre local y que no adoptarán la vestimenta frigia lo sabemos desde el comienzo del poema, en el que Júpiter define a los romanos como *rerum dominos gentemque togatam* (1.282)¹⁵³.

El segundo aspecto tiene que ver con la ineludible combinación de elementos necesaria para configurar la identidad romana. El nuevo pueblo mantendrá el vestido, la lengua, las costumbres de los itálicos tal como Juno lo pide; asimismo, será central para Roma la *virtus* de este pueblo¹⁵⁴. Ahora bien, esa *virtus*, si bien incluirá los rasgos enunciados por Numano – la masculinidad, el vigor físico, la resistencia, la valentía para el combate, la capacidad de trabajo y la austeridad–, éstos se verán modificados y despojados de su carácter primitivo y violento. Júpiter acepta esta pervivencia de la *Itala virtus* que pide Juno, pero adaptada a partir de la mezcla con los hombres de Eneas. Afirma que, al unir a los itálicos con los enéadas y fusionarlos en un solo pueblo, *morem ritusque sacrorum / adiciam* (12.836-837), “añadiré la costumbre y el rito de las cosas sagradas”. Ya señalamos la ausencia de elementos religiosos en la descripción de Numano: la *pietas* es, sin duda alguna, un aporte central de los enéadas y sus aliados a la futura identidad romana; en cuanto a *morem*, resulta imposible no recordar su empleo en los famosos versos del libro 6, *paci imponere morem, / parcere subiectis et*

¹⁵² Sobre este diálogo es central el artículo de BETTINI (2005).

¹⁵³ HORSFALL (1971, 1114) subraya otro momento del poema en que la vestimenta indica pertenencia a un grupo: cuando Eneas viste la púrpura en Cartago, demostrando así su convivencia con Dido y la adopción de costumbres púnicas. Sobre la toga como prenda de los primeros romanos, cf. DICKIE, 1985, 171-172.

¹⁵⁴ En palabras de ANDO, 2002, 139: *Vergil suggested [...] that Rome and Italy were an inseparable unity and that Roman virtus was not a native characteristic, but was ultimately derivative from a greater Italian set of mores.*

debellare superbos. Es necesario imponerle a la paz una costumbre, un modo de vida, un hábito: no será ya lícito *vivere raptō* y los soberbios serán vencidos, como es vencido aquí el soberbio Numano.

Consideraciones finales

Numano Rémulo se identifica a sí mismo y a los itálicos como *durum genus* en 9.603 y enuncia una serie de rasgos que los caracterizan como resistentes, severos y hasta crueles, lo cual confirma el anuncio de la sombra de Anquises en 5.730-731: *gens dura atque aspera cultu / debellanda tibi Latīo est* (“una estirpe dura y áspera en su modo de vida debe ser debelada por ti en el Lacio”). El verbo *debellare* de esta profecía adelanta el enunciado de la misión central de Eneas (y los futuros romanos) en el submundo: *parcere subiectis et debellare superbos* (6.853, “perdonar a los vencidos y debelar a los soberbios”). Si bien Ascanio no ha recorrido los caminos infernales, conoce la misión de su estirpe: Numano se ha expresado *verbis... superbis* (9.634) y por lo tanto merece ser dominado y vencido. La frase de Ascanio luego de matarlo, *bis capti Phryges haec Rutulis responsa remittunt* (9.635: “los frigios dos veces capturados devuelven a los rútilos estas respuestas”), posee connotaciones ominosas, en tanto la palabra *responsa* no designa meramente las “respuestas” verbales que se brindan en una conversación, sino también, y de modo específico, las respuestas oraculares. La muerte de Numano, el de soberbias palabras, a manos de Ascanio, preanuncia la muerte de Turno, *superbus* por excelencia en el poema, a manos de Eneas, ya no frigio ni capturado, sino fundador de la estirpe de los futuros romanos¹⁵⁵. Demuestra, asimismo, que en *Eneida* las denominaciones como “troyanos”, “frigios” o “itálicos” y las etiquetas como “nativos” o “extranjeros” son desafiadas y renegociadas constantemente, para dar lugar a una identidad romana compleja y dinámica.

Referencias bibliográficas

- ANDO, Clifford. Vergil's Italy: Ethnography and Politics in First-Century Rome. In: LEVENE, David & NELIS, Damien (eds.). **Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography**. Leiden: Brill, 2002, p. 123-142.
- BETTINI, Maurizio. Un'identità 'troppo compiuta'. Troiani, Latini, Romani e Iulii nell'*Eneide*. In: **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, Pisa: Fabrizio Serra Editore, v. 55, p. 77-102, 2005.
- CAIRNS, Francis. **Virgil's Augustan Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DICKIE, Matthew. The Speech of Numanus Remulus (*Aeneid* 9, 598-620). In: **Papers of the Liverpool Latin Seminar**, Liverpool: University of Liverpool, v. 5, p. 165-221, 1985.

¹⁵⁵ Eneas *ferum adverso sub pectore condit* (12.950) y al hundir su espada en el pecho de Turno cumple su función fundacional, *dum conderet urbem* (1.5).

- DINGEL, Joachim. **Kommentar zum 9. Buch der Aeneis Vergils**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 1997.
- GRAILLOT, Henri. **Le culte de Cybèle, mère des dieux, à Rome et dans l'Empire Romain**. Paris: Fontemoing, 1912.
- HARDIE, Philip. **Virgil Aeneid Book IX**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HORSFALL, Nicholas. Numanus Remulus: Etnography and Propaganda in *Aen.* IX, 598 f. In: **Latomus**, Bruxelles: Société d'Études Latines de Bruxelles, v. 30.4, p. 1108-1116, 1971.
- MYNORS, Roger. **P. Vergili Maronis Opera**. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- NELSESTUEN, Grant. Numanus Remulus, Ascanius, and Cato's *Origines*: the Rhetoric of Ethnicity in *Aeneid* 9. In: **Vergilius**, Georgia: The Virgilian Society, v. 62, p. 79-97, 2016.
- QUINT, David. **Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- REED, Joseph. **Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid**. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- SYED, Yasmin. **Vergil's Aeneid and the Roman Self. Subject and Nation in Literary Discourse**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- TAYLOR, Margaret. Primitivism in Virgil. In: **American Journal of Philology**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 76.3, p. 261-278, 1955.
- TOLL, Katharine. The *Aeneid* as an Epic of National Identity: *Italiam Laeto Socii Clamore Salutant*. In: **Helios**, Lubbock: Texas Tech University Press, v. 18.1, p. 3-14, 1991.
- TOLL, Katharine. Making Roman-ness and the *Aeneid*. In: **Classical Antiquity**, Berkeley: University of California Press, v. 16.1, p. 34-56, 1997.
- VERMASEREN, Maarten. **Cybele and Attis, the Myth and the Cult**. London: Thames and Hudson, 1977.
- WIMPERIS, Ted. Turnus's *Tota Italia*: Italian Solidarity and Political Rhetoric in *Aeneid* 7-12. In: **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 150.1, p. 143-179, 2020.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald. *Digna atque Indigna Relatu*: Observations on *Aeneid* IX. In: **Proceedings of the Virgil Society**, London: The Virgil Society, v. 11, p. 61-73, 1971.



MALPERE, María Bernarda. La piedad y la impiedad en las plegarias bélicas de Eneas y Turno en *Eneida* de Virgilio (10.251-255 Y 12.95-100). *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 97-180.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.97108>

LA PIEDAD Y LA IMPIEDAD EN LAS PLEGARIAS BÉLICAS DE ENEAS Y TURNO EN *ENEIDA* DE VIRGILIO (10.251-255 Y 12.95-100)

PIETY AND IMPIETY IN THE WAR PRAYERS OF AENEAS AND TURNUS IN VIRGIL'S *AENEID* (10.251-255 AND 12.95-100)

María Bernarda Malpere¹⁵⁶

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de La Plata (FaHCE – UNLP)

RESUMEN: La caracterización de personajes de *Eneida* como piadosos o impíos ha sido extensamente analizada por la crítica, con una especial relevancia en la figura de Eneas. En el marco de este tipo de investigaciones, nuestro trabajo se propone explorar la piedad de Eneas frente a la impiedad de Turno específicamente en sus plegarias bélicas. Para ello, seleccionamos dos plegarias: la primera, de Eneas, perteneciente a 10.251-255, en la que el troyano suplica a Cibeles; la segunda, de Turno, perteneciente a 12.95-100, en la que el rútilo realiza un pedido a su lanza. Nuestro objetivo es, entonces, realizar una comparación entre ambas plegarias, analizando su introducción en la obra, su estructura, su destinatario y su contenido. Sostenemos que estas plegarias de Eneas y Turno dan razón de sus identidades en relación con la *religio*, al tiempo que ejemplifican intenciones contrarias en relación con la *pax deorum*: mientras que la plegaria de Eneas es coherente con su construcción a lo largo de la obra, basada en su piedad e interés en lo colectivo por sobre el éxito personal, la plegaria de Turno, por el contrario, se presenta como un ejemplo de impiedad, centrada únicamente en el logro individual.

Palabras claves: Piedad, impiedad, plegaria, Eneas, Turno.

¹⁵⁶ Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (2021). Contacto: bernardamalpere@gmail.com. Este trabajo fue realizado en el marco del seminario de grado “Rituales religiosos y rituales mágicos en *Eneida* de Virgilio: análisis de sus funciones y elementos naturales”, dictado en el año 2022 por la Dra. Guillermina Bogdan.

ABSTRACT: The characterization of *Aeneid* characters as pious or impious has been extensively analyzed by critics, with a special relevance of the figure of Aeneas. Within the framework of this type of research, our work aims to explore the piety of Aeneas, as opposed to the impiety of Turnus, specifically in their war prayers. For this purpose, we select two prayers: the first, of Aeneas, belonging to 10.251-255, in which the Trojan pleads with Cybele; the second, of Turnus, belonging to 12.95-100, in which the Rutulian makes a request to his spear. Our aim is therefore to make a comparison between the two prayers, analyzing their introduction into the work, their structure, their addressee and their content. We argue that these prayers of Aeneas and Turnus account for their identities in relation to *religio* while illustrating contrary intentions regarding *pax deorum*: while Aeneas' prayer is consistent with his construction throughout the epic, based on his piety and interest in collective over personal success, Turnus' prayer, on the contrary, is presented as an example of impiety, focused solely on individual achievement.

Keywords: Piety, impiety, prayer, Aeneas, Turnus.

Introducción

El propósito de este trabajo consiste en analizar dos plegarias que forman parte de la gran obra épica virgiliana: la *Eneida*. Para ello, antes de adentrarnos en el texto latino, creemos necesario explicar brevemente algunos puntos claves de las prácticas religiosas romanas.

Resulta fundamental entender el concepto de *pietas* romana y su relación con la *religio*¹⁵⁷. Existen numerosos estudios acerca de la *pietas* y, por lo tanto, distintas definiciones y explicaciones sobre ella; sin embargo, el fundamento básico que suele señalarse acerca de la *pietas* es la devoción por algo superior a uno mismo (BOGDAN, 2015, 15) y ha sido sintetizada tradicionalmente en torno al deber hacia tres dimensiones: la familia, el Estado y las divinidades (BOGDAN, 2015, 81). Por su parte, el concepto de *religio* ha tenido también amplio tratamiento por parte de la crítica, que ha acercado su definición en relación con el sentimiento de respeto hacia lo sobrenatural, lo divino (BOGDAN, 2015, 60 *et passim*). A pesar de estas ajustadas conceptualizaciones preliminares, puede verse claramente que ambos términos se relacionan y complementan.

Guillermina Bogdan, en su tesis doctoral acerca de la representación de la *religio* en *Eneida*, sostiene, siguiendo la línea de Jörg Rüpke, que si “la *pietas* establece la relación con los dioses, se presenta el término *religio* como la forma pragmática de ésta” (BOGDAN, 2015, 82-83). Así, conforme a la postura de Rüpke, la *religio* es la consecuencia particular, es decir, el culto, en el caso de los dioses¹⁵⁸ (RÜPKE, 2012, 194). Con estas definiciones, puede comprenderse la dimensión pragmática presente en la *religio* romana.

Uno de los modos de vinculación entre la esfera humana y la divina son las oraciones petitorias, como las plegarias y los votos, discursos en los que este carácter práctico de la religión que mencionamos se advierte claramente. En este trabajo, analizaremos dos oraciones petitorias bélicas en *Eneida*: por un lado, la plegaria de Eneas (10.251-255); por el otro, la plegaria de Turno (12.95-100).

¹⁵⁷ Para un mayor tratamiento del tema, véase BOGDAN, 2015.

¹⁵⁸ *The relationship of pietas and religio seems to be rather simple. Pietas describes a human's relationship with a human or divine natural superior. Religio, then, is the particular consequence (i.e., cult) in the case of the gods. Hence the existence of the gods is the precondition for any piety or religiosity towards them.* (RÜPKE, 2012,194)

Este análisis será comparativo, pues sostenemos que, si bien ambos discursos presentan la estructura de una plegaria, el contenido de cada uno permitirá observar que se trata de identidades opuestas en relación a la *pietas*: mientras que la plegaria de Eneas es coherente con su construcción a lo largo de la obra, basada en su piedad e interés en lo colectivo por sobre el éxito personal¹⁵⁹, la plegaria de Turno, por el contrario, se presenta como un ejemplo de impiedad, centrada únicamente en el logro individual. De esta manera, creemos que las plegarias de Eneas y Turno son piadosa e impía, respectivamente, debido a la relación con la *pax deorum*, es decir, configuran ejemplos opuestos con respecto a la intención de mantener esta *pax*. En palabras de Bogdan, “el ser humano es piadoso para con los dioses porque realiza los cultos pertinentes que mantienen la *pax deorum*” (BOGDAN, 2015, 82). En síntesis, esto se verifica en la plegaria de Eneas, pero no en la de Turno.

Serán fundamentales los aportes de distintos autores en torno a la definición y la composición de las plegarias. En primer lugar, es relevante la contribución de Frances Hickson, quien analiza el lenguaje de las oraciones romanas en Tito Livio y Virgilio. La primera explicación del libro de Hickson que resulta importante destacar es la siguiente: además de las ocasiones más evidentes en las que los romanos realizaban oraciones petitorias, como los cultos y sus respectivos ritos, existían pedidos en contextos no específicamente religiosos o sagrados, por ejemplo, los pedidos en contextos bélicos (HICKSON, 1993, 5). Es en este tipo de contexto en el que incluimos las dos plegarias que analizaremos, que hemos denominado “bélicas” por dos razones: la más obvia, por suscitarse en ocasión de la batalla entre los troyanos y los rútuos; la segunda razón, porque el pedido de ambas súplicas es el mismo, el éxito en el combate. El segundo aporte teórico está dado por Xavier Espluga y Mònica Miró i Vinaixa, quienes estudian las prácticas y los sentimientos religiosos en el ámbito romano. Como parte de la exploración de la praxis ritual de los romanos, estos autores incluyen la plegaria como acto concreto dentro de esa práctica¹⁶⁰.

Para concluir esta introducción y proceder al análisis textual, es conveniente atender a la definición de plegaria ofrecida tanto por Hickson como por los autores españoles, quienes coinciden en su precisión primordial. Por un lado, Hickson se refiere a la oración petitoria como una petición hecha por un ser humano a un inmortal¹⁶¹ (HICKSON, 1993, 4). Por otro lado, Espluga y Miró i Vinaixa afirman que “la plegaria constituye un acto sencillo, casi automático y que no necesita intermediarios: el hombre se dirige a un dios y formula una súplica” (ESPLUGA & MIRÓ I VINAIXA, 2003, 44). Con estas breves definiciones, asistimos al primer problema: la aparente plegaria de Turno no es tal, pues no se

¹⁵⁹ “El heroísmo de nuevo tipo también supondrá disponibilidad para sacrificar la vida, pero ya no en pos del honor o la gloria personales, sino según los designios del Estado, del Hado, la Religión, entidades siempre superiores que exigen obediencia, disciplina y un heroísmo que puede incluir la renuncia a más cosas que a la vida.” (FERNÁNDEZ CORTE, 1997, 183).

¹⁶⁰ “La praxis ritual de los romanos se concreta en una serie de actos, como la plegaria, el himno, el voto, el sacrificio, las técnicas adivinatorias, las lustraciones, los banquetes sagrados, etc.” (ESPLUGA & MIRÓ I VINAIXA, 2003, 43-44)

¹⁶¹ *The most common type of prayer among the Romans, as well as that most illustrative of the spirit of their religion, was the petitionary prayer, simply defined as a request made by a human being to an immortal.* (HICKSON, 1993, 4)

trata de un pedido a un inmortal, sino de una súplica a su lanza. A pesar de ello, como adelantamos, las palabras de Turno conservan la estructura de una plegaria, razón por la cual es relevante compararla con la plegaria de Eneas. Avanzaremos a continuación con el análisis comparativo de la estructura y el contenido de cada uno de los pedidos.

Desarrollo

En primer lugar, es relevante atender a lo que precede a las plegarias bélicas de Eneas y Turno, es decir, las palabras del narrador que introducen los discursos directos. Esta cuestión permite notar, *a priori*, las diferencias fundamentales entre ambas súplicas, diferencias que iremos señalando a lo largo de este trabajo.

En el caso de Eneas, se trata de un verso en el que destaca lo religioso: por un lado, el héroe troyano realiza la súplica *supera aspectans convexa* (10.251), es decir, “observando el cielo”¹⁶², sitio tradicional de lo divino; por otro lado, y este punto es el más importante, la súplica se introduce con un verbo típico en este tipo de estructuras, *precor*. Tal como lo explica Hickson, las fuentes literarias, entre ellas Virgilio, eligen el verbo *precor* con más frecuencia que cualquier otro *verbum precandi*¹⁶³. Por esta razón, creemos que la introducción a la plegaria de Eneas se realiza de un modo bastante esperable, es decir, con los elementos típicos de un verso que introduce este tipo de discurso, con el adelanto de que éste se realiza *breviter* (10.251), “brevemente”, pues se extiende por cuatro versos muy concisos.

Por su parte, la introducción al discurso directo de la plegaria de Turno no posee estos componentes que señalamos. Es posible adelantar una conclusión que será cada vez más certera: aunque la plegaria de Turno posea la estructura y los elementos habituales de una súplica divina, ésta no deja de ser un pedido a algo no divino y, además, inanimado, como lo es su lanza. Así, no sólo el contenido de la plegaria, sino también su introducción estará teñidas por la violencia. Turno no realiza un pedido a partir de los *verba precandi*; su discurso es introducido, y casi irrumpe en el relato, mediante un grito: Turno *vociferans* (12.95). El verbo *vocifero* implica que las palabras dichas, en este caso el discurso directo del rútilo, son pronunciadas en voz alta¹⁶⁴ y, además, enérgicamente y con volumen elevado.

Esta breve comparación de la introducción a cada discurso directo nos permite observar lo que luego se confirmará en el análisis de las plegarias *per se*: que la plegaria de Eneas se conforma

¹⁶² Las traducciones de los pasajes virgilianos son mías.

¹⁶³ *With the exception of the comic playwrights, literary sources, including Livy and Vergil, choose the single verb precor more often than any other verbum precandi.* (HICKSON, 1993, 47)

¹⁶⁴ Hickson explica que las oraciones petitorias eran habitualmente enunciadas en voz alta, incluso las plegarias en solitario. Había ocasiones especiales para peticiones silenciosas, pero los romanos asociaban generalmente las oraciones murmuradas con propósitos malintencionados. (HICKSON, 1993, 6)

enteramente como un ejemplo de su *pietas*, en tanto que la de Turno, a pesar de conservar algunos elementos típicos de este tipo de estructura, es una plegaria que no responde a una actitud piadosa por parte del rútilo.

Atendamos a continuación al contenido mismo de cada plegaria. Para ordenar nuestro análisis y comparación, resulta conveniente recordar la estructura de una oración petitoria; con este fin, nos servimos nuevamente de los críticos que conforman el marco teórico de este trabajo. En primer lugar, Hickson reconoce claramente distintos elementos en la oración petitoria: invocación, sacrificio ofrecido y objetivo general del favor divino, intención de hacer una petición, pedidos específicos, que incluyen habitualmente el pedido común de favor divino, y finalmente petición de que el sacrificio sea aceptado y la divinidad sea propicia¹⁶⁵. Una estructura similar encontramos en la organización de la plegaria brindada por Espluga y Miró i Vinaixa, quienes distinguen cuatro partes que a continuación resumimos:

- 1) Invocación de la divinidad correspondiente: se trataba de un paso importante, pues el buen resultado dependía de esta invocación, que se realizaba nombrando a la divinidad junto con sus epítetos o denominaciones menores y, frecuentemente, con el lugar de procedencia.
- 2) Formulación de la petición: la plegaria se concretaba mediante la acumulación de verbos de significado análogo dispuestos en estructuras bimembres o trimembres, una gradación que se orientaba a llamar la atención de la divinidad y asegurarse de que escuchaba la petición.
- 3) Justificación del dios escogido y captación de su benevolencia: el suplicante mencionaba el poder de la divinidad invocada o recordaba algunas de sus actuaciones anteriores especialmente exitosas, con el objetivo de alegar la competencia del dios en la petición realizada.
- 4) Petición propiamente dicha: la petición podía nacer de una necesidad específica, ser una demanda genérica, constituir una prevención de posibles desgracias propias o una canalización del daño hacia otra persona y se solía insistir en el carácter mesurado de la petición (ESPLUGA & MIRÓ I VINAIXA, 2003, 4-46).

De estos elementos señalados tanto por Hickson como por Espluga y Miró i Vinaixa, nos detendremos en los más evidentes de las plegarias de Eneas y Turno: las invocaciones y los pedidos

¹⁶⁵ Para ilustrar la estructura típica de una oración petitoria sencilla, Hickson recurre a una oración auténtica ofrecida por Augusto en los *Ludi Saeculares* del año 17 a. C. Acerca de la estructura, afirma lo siguiente: *The prayer opens with an invocation (Moerae!), naming the deities whom the speaker addresses. Since the speaker knows the correct name of the invoked deity, the prayer begins simply with that name. Here, if necessary, would be added epithets or phrases to make the invocation specific. Next, the petitioner describes the sacrifice to be offered and its general objective of divine favor. Then, verbs of petition (quaeso precorquet) express the intention to make a request. The specific favors requested follow (auxitis, obtemperassit, duitis, faveatis, servetis, faxitis). These include the common request for divine favor (sitis volentes propitiae). There follows a request that the sacrifice be accepted and again that the deities be volentes propitiae.* (HICKSON, 1993, 10).

específicos. Creemos que los otros elementos señalados en la estructura no se encuentran claramente en estas plegarias bélicas seleccionadas, puesto que se trata de discursos directos breves.

El primer elemento de las peticiones es manifiesto en los discursos de Eneas y de Turno: mientras que Eneas invoca a Cibeles, Turno invoca a su lanza. La invocación de Eneas requiere dos versos; la diosa Cibeles no es nombrada, pero es clara su referencia debido a los epítetos que aluden a ella:

alma parens Idaea deum, cui Dindyma cordi
turrigeraeque urbes biiugique ad frena leones (10.252-253)

Nutricia y troyana madre de los dioses, quien tiene en el corazón los Díndimos, las ciudades torreadas y los leones uncidos por el yugo a los frenos.

Vemos en estos versos que Eneas enfatiza particularidades de Cibeles: madre de los dioses (*parens deum*), nutricia (*alma*), troyana o del Ida, monte frigio (*Idaea*), que estima a los Díndimos, montes de Frigia (*Dindyma*), a las ciudades con torres (*turrigerae urbes*) y a los leones uncidos por el yugo a los frenos (*biiugi ad frena leones*). Se trata de una caracterización de Cibeles que hace referencia a su origen frigio y a los atributos habituales de su representación¹⁶⁶. De esta manera, la invocación a Cibeles, aunque no presente el nombre de la diosa, no es para nada ambigua, pues todos los elementos para su identificación están presentes¹⁶⁷.

Por su parte, la invocación de Turno posee también varios elementos; ésta ocupa dos versos y medio: el primero de estos versos no nos revela aún el referente, que llega con la primera palabra del segundo: la lanza (*hasta*). Si Eneas en su invocación a Cibeles realizaba una referencia a los orígenes frigios de la diosa, Turno hará lo propio con su lanza: las características de ella estarán dadas por el cambio de mando de esta arma, además de por su fidelidad.

nunc, o numquam frustrata vocatus
hasta meos, nunc tempus adest: te maximus Actor,
te Turni nunc dextra gerit. (12.95-97)

Ahora, oh lanza que nunca eludió mis llamados, ahora llega tu momento: te portó el gran Actor, ahora te porta la diestra de Turno.

¹⁶⁶ Esta descripción recuerda a las distintas representaciones artísticas de Cibeles, entre ellas, por ejemplo, a la escultura de la fuente de Cibeles en Madrid, España.

¹⁶⁷ Aunque excede de los límites de este trabajo, deseamos destacar la relevancia que posee la figura de Cibeles a lo largo de *Eneida* de Virgilio. Agradecemos a la Dra. Liliana Pégolo, quien nos ha hecho notar este punto durante la exposición de este trabajo en el IV Coloquio del CIMEEP y las Primeras Jornadas Marplatenses sobre la Épica (Mar del Plata, marzo de 2024). La diosa Cibeles se presenta como agente de distintos sucesos narrativos en la obra virgiliana. Creemos que los ejemplos más ilustrativos son, en primer lugar, el impedimento a Creúsa de abandonar el territorio troyano: *sed me magna deum genetrix his detinet oris*, “pero la gran madre de los dioses me retiene en estas costas” (2.788) y, en segundo lugar, la salvación de las naves troyanas mediante su metamorfosis en ninfas gracias a la intervención de Cibeles, a partir del pacto con Júpiter (9.80 ss.; esta agencia se confirma en 10. 219-223).

El cambio de temporalidad entre los portadores de la lanza es evidente por la repetición del adverbio *nunc*: desde su origen en el pasado bajo el mando de Actor, hasta el tiempo marcado por el “ahora” en el que Turno es dueño del arma.

En síntesis, ambas invocaciones respetan la estructura esperada en la plegaria, en la que resulta fundamental la correcta identificación de la deidad invocada (HICKSON, 1993, 33). Es por esto que no encontramos en ellas estructuras ambiguas, tales como la presencia de pronombres indefinidos o fórmulas que solían aparecer cuando no se sabía con exactitud el nombre de la divinidad y no quería caerse en el error¹⁶⁸. Tanto Cibeles como la lanza se cargan de características que nutren esas apelaciones. La diferencia está, como se deduce, en la calidad de la autoridad invocada: es necesario recordar nuevamente que Cibeles sí cumple con los requisitos necesarios para una oración petitoria, es decir, es una diosa, mientras que la lanza es, naturalmente, un objeto inanimado que carece de autoridad divina.

Al tratarse de dos plegarias breves, el elemento que sigue a las invocaciones es el pedido en sí mismo. Los verbos que expresan las peticiones suelen aparecer en subjuntivo o en imperativo¹⁶⁹ (HICKSON, 1993, 51; ESPLUGA & MIRÓ I VINAIXA, 2003, 44). En las plegarias analizadas en este trabajo encontramos ejemplos de ambos modos verbales.

La oración petitoria de Eneas se organiza en tres partes, cada una de ellas regida por un verbo en presente de subjuntivo, en segunda persona del singular, aunque el primero de ellos debe suponerse pues se trata de una oración con el verbo *sum* elidido:

tu mihi nunc pugnae princeps, tu rite propinques
augurium Phrygibusque adsis pede, diva, secundo. (9.254-255)

Que tú seas para mí ahora la líder de la batalla, que tú de acuerdo al rito acerques el augurio
y que asistas a los frigios, diosa, con pie favorable.

¹⁶⁸ Por ejemplo, mediante la fórmula *si divus, si diva*: *One way in which the Romans dealt with the problems of phrasing a proper, and thus effective, invocation was to include various formulae which might compensate for possible errors. When nothing more was known than that some divine force was present, the generic formula si divus, si diva substituted for the unknown name and avoided excluding or offending the deity. This formula was especially connected with the evocation of the tutelary divinity of a foreign city. When the uncertainty focused on the correctness of the name, a formula, such as sive quo alio nomine te appellari volueris (Serv. auct. ad Aen. 4.577), might avoid divine displeasure. (HICKSON, 1993, 34)* Otras fórmulas son señaladas también por Espluga y Miró i Vinaixa: “Con respecto a las fórmulas utilizadas en la invocación, no deja de ser significativo que, cuando el ejecutor de la plegaria quería estar completamente seguro de que estaba siendo escuchado, o cuando tenía miedo de haberse olvidado alguna apelación significativa, solía añadir al final alguna fórmula del tipo *sive quo alio nomine et appellari uolueris*, es decir, ‘o con cualquier otro nombre con que quieras ser llamado’. Cuando el protagonista de la plegaria no estaba seguro de la naturaleza del dios invocado o pensaba que probablemente no había acertado con la divinidad, también podía recurrir a expresiones más generales del tipo ‘invoco al dios responsable de...’, o añadir, como medida de precaución, la fórmula ‘y a todos los otros dioses y diosas’. Con todas estas precauciones no se pretendía más que hacer llegar la súplica al destinatario correspondiente.” (ESPLUGA & MIRÓ I VINAIXA, 2003, 44-45)

¹⁶⁹ *Petitions normally follow the verba precandi, often in a dependent clause. Sometimes, especially in poetry, the verba precandi and preces are arranged paratactically. The verbs of these independent clauses occur in either the subjunctive or the imperative. (HICKSON, 1993, 51)*

Es posible afirmar que los tres pedidos específicos responden a un pedido general: que la divinidad sea propicia. En primer lugar, Eneas pide a Cibeles que lidere la batalla inminente contra los rútuos. En el segundo y tercer pedido, el campo semántico de las palabras se acerca completamente al lenguaje religioso. En lo que respecta al verbo *propinquo*, sus complementos incluyen dos términos esenciales de la *religio* romana: *ritus* y *augurium*. En los versos tratados encontramos *rite*, adverbio derivado del sustantivo *ritus* en ablativo singular. Como señala Bogdan, son varios los sentidos que cobra este adverbio¹⁷⁰, pero en la mayoría de las apariciones en *Eneida*, *rite* se enmarca en el ámbito religioso: se trata de la acepción que significa “con el correcto procedimiento religioso” (BOGDAN, 2015, 98). Por su parte, *augurium* es la indicación de la voluntad divina (WILLIAMS, 1962, 74; CAIRO, 2015, 239), por lo que, naturalmente, es una palabra propia del ámbito religioso. En suma, este pedido de Eneas se basa en la solicitud de que la diosa, de acuerdo al rito, acerque un augurio que, según se entiende por el contexto, se desea que exprese la voluntad favorable de la divinidad. Finalmente, en el tercer pedido también hallamos palabras propias del ámbito religioso; el verbo principal de la petición, *adsum*, varía su significado desde la petición literal de la presencia divina hasta la solicitud de ayuda divina; sin embargo, como explica Hickson, ambos sentidos no son excluyentes, pues era probable que la presencia física fuera una condición previa necesaria para que una divinidad prestara ayuda¹⁷¹. Tanto el sentido de presencia física como el de ayuda se conservan en el verbo español “asistir”¹⁷², por lo que en la traducción es posible pensar en ambas significaciones, aunque creemos que el que prima en este pasaje es el pedido de ayuda en la batalla. La petición de asistencia a los frigios se ve fortalecida con la expresión *pede secundo*¹⁷³ (10.255), que cierra la súplica. Esta fórmula es usada por Virgilio dos veces en *Eneida*, la primera vez en 8.302 (en el contexto de la invocación y el culto a Hércules) y la segunda en el pasaje abordado en este trabajo. Ambas apariciones se dan en el mismo lugar del verso y con el deseo de que las divinidades, Hércules y Cibeles, sean propicias (HICKSON, 1993, 60).

En síntesis, la oración petitoria de Eneas se divide en tres peticiones específicas a Cibeles: que sea una guía, que acerque un augurio y que asista favorablemente a los frigios. Como señalamos anteriormente, estos tres pedidos se dan en el contexto general de un pedido mayor: que la diosa sea

¹⁷⁰ Siguiendo las definiciones del *Oxford Latin Dictionary*, la autora distingue y ejemplifica en la obra las acepciones del adverbio *rite*: 1) Con el correcto procedimiento religioso; 2) Fuera de la esfera religiosa, con todas las debidas formalidades, ordenadamente; 3) De la manera requerida, apropiadamente, correctamente, debidamente (concepto referido a la situación general más que a la acción expresada por el verbo), como es correcto, apropiado o esperado; 4) Con verdad o justicia, verdaderamente. (BOGDAN, 2015, 98-104).

¹⁷¹ *The simple petition* ades, with its sundry forms, varies in meaning from the literal request for divine presence to a request for divine aid. The two are not mutually exclusive; in all likelihood, the original concept was that physical presence was a necessary pre-condition for a divinity to give aid. (HICKSON, 1993, 67)

¹⁷² Ambos sentidos se registran en la entrada **asistir** del *Diccionario de la lengua española* de la RAE: “4. tr. Socorrer, favorecer, ayudar”; “9. intr. Estar o hallarse presente”.

¹⁷³ Acerca de la expresión *pede secundo*, Hickson destaca: *Servius comments ad Aen. 8.302*, *pede secundo*: omine prospero. (HICKSON, 1993, 60)

propicia en relación a la batalla próxima contra los rútuos. En este punto, es relevante destacar que el pedido de Eneas es expresado de manera colectiva, pues el troyano no solicita ayuda para el éxito individual, como veremos en la petición de Turno, sino que en todo momento se incluirá en esa comunidad de frigios. Esta actitud del héroe, que antepone el deseo colectivo por sobre el individual, es un rasgo más de la tan señalada *pietas* de Eneas.

Por su parte, el pedido general de Turno es el triunfo sobre Eneas en el combate singular. La petición del rútuolo, a diferencia de la del troyano, no presenta verbos en subjuntivo, sino que está centrada en el presente de imperativo de segunda persona del singular *da* (12.97), del cual dependen tres infinitivos que explicitan los pedidos específicos: *sternere* (12.97), *lacerare* (12.98) y *foedare* (12.99); además, cada uno presenta complementos que puntualizan su significación. Estos tres pedidos específicos van escalando en violencia:

da sternere corpus
loricamque manu valida lacerare revulsam
semiviri Phrygis et foedare in pulvere crinis
vibratos calido ferro murraque madentis. (12.97-100)

Concédeme derribar el cuerpo, despedazar con mano fuerte la coraza arrancada del afeminado varón de Frigia y manchar en el polvo sus cabellos rizados con el cálido hierro y perfumados con mirra.

Mediante los tres infinitivos, asistimos a pedidos que van precisando cada vez más el espacio entre Eneas y Turno: a menor distancia, mayor daño en el cuerpo del troyano. El primer infinitivo, *sternere*, establece un deseo esperable en el anhelo de éxito de un combate singular: poder derribar al enemigo. A partir del segundo infinitivo, *lacerare*, la petición de Turno se convierte en un deseo que comienza a acercarlo a la impiedad, pues pide destrozar la armadura arrancada de Eneas, quien es caracterizado como un *semivir*. Finalmente, el último infinitivo, *foedare*, establece un deseo literal de afear al enemigo a partir de un maltrato de su cuerpo; en estos versos nuevamente se hace una crítica a la masculinidad de Eneas, con especial foco en su cabello.

Es necesario destacar que estos pedidos se realizan para una acción futura, es decir, el deseo es que, en un combate singular que aún no se ha producido, Turno pueda triunfar. Sin embargo, hay en la súplica del rútuolo componentes que tienen que ver con la caracterización de Eneas en cuanto hombre y guerrero, que no atienden a su desempeño en una posible batalla, sino a una condición misma del héroe troyano. Nos referimos a las expresiones de Turno que intentan poner en duda la hombría de Eneas, las cuales hemos señalado anteriormente: *semiviri* (12.99) y *crinis vibratos murraeque madentis* (12.99-100). En cuanto al sustantivo *semivir*, el *Oxford Latin Dictionary* lo define de la siguiente manera: *Half-man: a (applied to mythical combinations of man and beast). b (applied to men defective in their virility)* (GLARE, 1968, 1732). Se trata de una palabra de difícil traducción, pues si bien su composición es clara (el prefijo *semi-*, “medio”, junto con el sustantivo *vir*, “varón”), se

incluye también la idea de afeminamiento, tal como indica la segunda acepción de la definición del *Oxford Latin Dictionary*. Este sentido no es tan claro en el español “semihombre” o “semivarón”; es por ello que en nuestra traducción hemos optado por “varón afeminado”, apoyados en el sentido en el que creemos que Turno está enfatizando¹⁷⁴. A su vez, esta lectura está correlacionada con la descripción del cabello de Eneas, el cual, según el rútilo, se destacaría por un cuidado excesivo.

El sustantivo *semivir* es utilizado en una ocasión anterior por Virgilio en *Eneida*, en el libro IV. Conviene revisar esa aparición, pues creemos que confirma el sentido que se le está dando en este pasaje¹⁷⁵. Además de presentarse en el discurso de Turno, esta palabra está en el discurso de otro personaje masculino que cuestiona la masculinidad de los frigios: Iarbas. El pretendiente rechazado por Dido eleva un ruego a Júpiter, del que citamos una parte, luego de que entre los cartagineses circulara la noticia de la unión de Eneas y la reina:

femina, quae nostris errans in finibus urbem
exiguam pretio posuit, cui litus arandum
cuique loci leges dedimus, conubia nostra
reppulit ac dominum Aenean in regna recepit.
et nunc ille Paris cum semiviro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus, raptu potitur: nos munera templis
quippe tuis ferimus famamque fovemus inanem. (4.211-218)

Esa mujer que errante estableció en nuestros confines una pequeña ciudad por un precio, a quien dimos una costa para ser arada y a quien dimos las leyes del lugar, rechazó nuestro matrimonio y recibió en los reinos a Eneas como dueño. Y ahora aquel Paris con su comitiva de varones afeminados, ceñido con la mitra meonia en su barba y sus cabellos perfumados, se apodera de su robo: nosotros, en verdad, llevamos dones a tus templos y fomentamos una fama vana.

Las palabras de Iarbas están enunciadas desde la irritación que le provoca la situación: no sólo el haber sido rechazado matrimonialmente por Dido y que ese lugar lo ocupe ahora Eneas, sino también que el espacio propio esté siendo invadido por varones extranjeros, con Eneas como líder. Así, la indignación es doble: sentimental y civil. En su descalificación, Iarbas destaca algunos de los elementos que también señalaba Turno en la plegaria analizada anteriormente: califica a Eneas como Paris, a quien sabemos que tradicionalmente se le ha cuestionado su capacidad bélica y destacado su faceta cercana a lo femenino; además, caracteriza a Eneas con un especial énfasis en sus cabellos, al igual que Turno; finalmente, esta vez no es sólo el héroe troyano quien es catalogado como un *semivir*, sino todo el grupo que integra, es decir, los troyanos en conjunto. Vemos entonces que el modo en

¹⁷⁴ A propósito de la palabra *semiviri*, agradecemos a la Dra. María Emilia Cairo, quien, en una comunicación personal concerniente a este pasaje, nos hizo notar que Turno comete un error fatídico: como lectores, sabemos que Eneas es sin lugar a dudas un *vir* desde el primer verso de *Eneida*: *arma virumque cano*.

¹⁷⁵ Agradecemos al Lic. Alexis Robledo quien, gracias a sus comentarios en la mesa compartida en el evento referido anteriormente, nos estimuló a revisar la aparición del término en otras partes de la obra virgiliana.

que Virgilio utiliza la palabra *semivir* en este pasaje confirma nuestra lectura anterior en la plegaria de Turno.

En un artículo acerca del afeminamiento en la óptica de algunos autores latinos, Laura López de Vega y Dolores Granados de Arena destacan que “existía entre los latinos un nutrido vocabulario para nombrar a los afeminados” (LÓPEZ DE VEGA & GRANADOS DE ARENA, 1990, 114), quienes se alejaban de la rectitud tradicional del romano modelo. Dentro de este vocabulario, las autoras enumeran la palabra *semivir*; además, entre los elementos habituales en la representación del afeminamiento del varón recogen los pasajes vinculados al lujo y a las vestimentas orientales, así como al cuidado excesivo del cabello, la depilación y el uso de perfume. Estas son precisamente las características asociadas a Eneas en la súplica de Turno que analizamos en este trabajo (y también en el ejemplo del discurso de Iarbas): se describe en Eneas un cabello rizado y, además, perfumado, ambas características que, según el punto de vista de Turno, alejan la figura de Eneas del ideal de guerrero determinado por su virilidad.

En síntesis, la petición que realiza Turno a su lanza se basa en un deseo de derrota del enemigo, pero su gravedad e impiedad escalan al pedir también ser capaz de despedazarlo y ultrajarlo tras su muerte. Además, la puesta en duda de Eneas en cuanto a su calidad de hombre y guerrero termina de configurar la plegaria del rútilo como una oración carente de piedad, al no respetar, al menos, el código heroico. Finalmente, si la oración petitoria de Eneas se destacaba por su carácter colectivo, la petición de Turno se erige como el extremo absolutamente opuesto: el rútilo desea el éxito individual y, por lo tanto, realiza una petición también individual.

Consideraciones finales

Hemos analizado las plegarias bélicas de Eneas y Turno en los libros 10 y 12 de *Eneida*, respectivamente. Para ello, nos hemos centrado, en primer lugar, en cómo se realiza la introducción a cada discurso directo, con las diferencias entre una clara actitud religiosa de Eneas, frente a una actitud más violenta de Turno; en segundo lugar, hemos analizado las invocaciones de cada súplica; finalmente, hemos atendido a los pedidos generales y específicos de estas plegarias. Como hemos señalado, *a priori* las dos plegarias tienen la misma estructura (invocación y pedidos, específicamente de éxito bélico). Sin embargo, el análisis pormenorizado que hemos llevado adelante en este trabajo permite observar que el contenido difiere sustancialmente: mientras que Eneas sí realiza una invocación a una divinidad, Turno lo hace a un objeto inanimado, que no es divino; mientras que Eneas solicita la asistencia de Cibele en la batalla, pedido que además es absolutamente colectivo, Turno solicita ayuda a su lanza para la victoria singular contra el troyano, pedido netamente individual.

Estas plegarias son, entonces, un elemento más que contribuye a establecer la contraposición de ambos héroes: Eneas, configurado como el ideal de héroe nacional, colectivo, caracterizado por su

eterna *pietas*, y Turno, condenado a ser la antítesis impía que sostiene su imagen en torno a la soberbia y el individualismo.

Referencias bibliográficas

BOGDAN, Guillermina. **La representación de la religio en Eneida de Virgilio**. La Plata, 2015. 318 p. Tesis (Doctorado en Letras) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

CAIRO, María Emilia. **Vatum ignarae mentes. Estudio del discurso profético en Eneida de Virgilio**. La Plata, 2014. 299 p. Tesis (Doctorado en Letras) – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

ESPLUGA, Xavier & MIRÓ I VINAIXA, Mònica. **Vida religiosa en la antigua Roma**. Barcelona: UOC, 2003.

FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos. La «Eneida». En: CODOÑER, Carmen (Ed.). **Historia de la literatura latina**. Madrid: Cátedra, 1997, p. 177-190.

GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

HICKSON, Frances. **Roman Prayer Language. Livy and the Aeneid of Vergil**. Wiesbaden: Vieweg+Teubner, 1993.

LÓPEZ DE VEGA, Laura & GRANADOS DE ARENA, Dolores. Los afeminados a través de la óptica de algunos autores latinos. En: **Revista de Estudios Clásicos**, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, n. 21, p. 95-114, 1990.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. 23ª ed. [versión 23.7 en línea]. Disponible en: www.rae.es.

RÜPKE, Jörg. **Religion in Republican Rome. Rationalization and Ritual Change**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.

WILLIAMS, Robert Deryck. **P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Tertius**. Oxford: Oxford University Press, 1962.



ZARZA, Mariano Gastón. Acercamiento de Horacio al género épico en los *Epodos* 1 y 9. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 109.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.109123>

ACERCAMIENTO DE HORACIO AL GÉNERO ÉPICO EN LOS *EPODOS* 1 Y 9

HORACE'S APPROACH TO THE EPIC GENRE IN *EPODES* 1 AND 9

Mariano Gastón Zarza¹⁷⁶

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

RESUMEN: En primer lugar, presentamos como ejemplo algunos poemas en los que Horacio rechaza el género épico a través de la *recusatio*, como en las *Odas* I, 6 y IV, 15. En segundo lugar, nos detenemos en el análisis de los *Epodos* 1 y 9, ya que consideramos que en estos poemas realiza un gran acercamiento a la épica, pues expone escenas referidas al viaje y a la batalla de Accio. Hay un tono serio y contenidos propios del género épico; sin embargo, a pesar de que no aparece una *recusatio* de manera explícita, ambos poemas terminan distanciándose de ese género en los últimos versos: el *Epodo* 1 finaliza en tono humorístico, anticipando muchos de los epodos siguientes; el 9, por su parte, concluye del mismo modo que había comenzado, con características del género simposíaco. De esta forma, Horacio demuestra que tiene la capacidad para practicar el género que desee, incluso la épica, pero se mantiene dentro de la poesía yámbica para delimitar sus propias fronteras genéricas. Un concepto clave en nuestro estudio será el de “enriquecimiento genérico” de HARRISON (2007).

Palabras claves: Horacio, *Epodos*, género épico, enriquecimiento genérico.

ABSTRACT: Firstly, we present as an example some poems in which Horace rejects the epic genre through the *recusatio*, such as in *Odes* I, 6 and IV, 15. Secondly, we set our attention on the analysis of the *Epodes* 1 and 9, since we consider that in these poems he makes a great approach to the epic, since he exposes scenes referring to the journey and the battle of Actium. There is a serious tone and content typical of the epic genre; however, although a *recusatio* does not appear explicitly, both poems end up distancing themselves from that genre in the last verses: *Epode* 1 ends in a humorous tone, anticipating many of the following epodes; the 9, for its part, concludes in the same way it had begun, with characteristics of the symposium genre. In this way, Horace demonstrates that he has the ability to practice any genre he wants, even epic, but he remains within iambic

¹⁷⁶ Licenciado en Letras por la UNLP (06/04/2022). Desde el 01/04/2023 es becario doctoral del CONICET bajo la dirección del Dr. Pablo Martínez Astorino y de la Dra. María Emilia Cairo. Su tema de investigación es la representación de la historia de Roma en la obra de Horacio a través de los tópicos del fratricidio y de la hermandad. Además, desde el año 2020 se desempeña como ayudante diplomado en el área de Latín en la UNLP. Mail de contacto: mgzarza18@gmail.com

poetry to delimit his own generic boundaries. A key concept in our study will be HARRISON's (2007) "generic enrichment".

Keywords: Horace, *Epodes*, epic genre, generic enrichment.

Introducción

La relación entre Horacio y el género épico está llena de tensiones. Nuestro objetivo en este trabajo es analizar algunos elementos épicos que aparecen en los *Epodos* 1 y 9, los llamados "epodos de Accio". Veremos que, si bien Horacio no presenta una *recusatio* de manera explícita (como sí ocurre por ejemplo en las *Odas* I, 6 y IV, 15, que comentaremos brevemente), en el final de ambos epodos terminará distanciándose sutilmente del género épico y dejará en claro cuáles son los límites a los que él se atiene en su labor de poeta yámbico. Consideramos importante este estudio puesto que la crítica en general se ha detenido en otros aspectos al acercarse a estos poemas, como el tema de la amistad entre Horacio y Mecenas o lo que narra el poeta acerca de la batalla de Accio (WATSON, 2003, 51-55), pero no se ha detenido tanto en la cuestión genérica ni en la forma en la que el poeta representa esta problemática a través de algunas metáforas que hemos detectado, como por ejemplo la metáfora náutica en el comienzo del *Epodo* I y la metáfora vinícola en el final del *Epodo* IX.

Tendremos en cuenta como marco teórico el "repertorio de características" que desarrolla HARRISON (2007, 21-33) en su libro *Generic Enrichment in Vergil and Horace* para identificar el género de una obra poética. El autor hace la siguiente división tripartita: 1) repertorio formal, constituido por el título, la métrica, el registro lingüístico, la extensión y estructura, el marco retórico y la voz narrativa; 2) repertorio temático, constituido por el tema general, las convenciones temáticas y argumentales, el tono y la estructura narrativa; 3) señales metagenéricas explícitas, constituidas por los ejemplos genéricos como los *auctores*, las indicaciones iniciales que funcionan como aperturas programáticas y las metonimias simbólicas.

Finalizamos esta introducción con la aclaración de que a lo largo de este artículo hablaremos de Horacio como poeta yámbico, puesto que analizamos los *Epodos*, etapa intermedia y prelirica que se caracteriza por un "yo poético" no elevado, a diferencia del que aparecerá luego en las *Odas* (MARTÍNEZ ASTORINO, 2021, 123). Hay que recordar que, para los antiguos, los géneros y subgéneros se diferenciaban principalmente por la métrica. En el caso de la poesía yámbica, el pie métrico utilizado era el yambo, compuesto de una sílaba breve y otra larga, agrupadas en general en trímetros yámbicos. A la vez, estas formas métricas implicaban determinado lenguaje: en el caso del yambo, este era sincero, familiar y agresivo, como el que había utilizado en la Grecia arcaica el principal modelo de Horacio en esta obra, Arquíloco de Paros, en contraste con el lenguaje del género lírico, que era escogido y elevado (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1956, xvi-xvii). De todos modos, tanto en el caso de los *Epodos* como en el de las *Odas*, encontramos a un poeta que se presenta como alguien apto solamente

para la escritura de géneros como la poesía yámbica y la lírica, a los que considera humildes y no tan elevados como la épica.

1. *Recusatio* de la épica (y de la embarcación)

En varios poemas, Horacio presenta una *recusatio* de la épica, es decir, su rechazo a escribirla por no sentirse capacitado para hacerlo¹⁷⁷. Más que entenderlas de manera sincera, hay que tomar esas *recusationes* como un tópico literario, ya que no suponen que Horacio no tuviera la capacidad para escribir ese tipo de poesía, sino que su intención es construir una imagen de poeta que se vale de diversos géneros, pero sin cruzar ciertos límites, que lo mantienen siempre en el marco de la poesía yámbica (en el caso de los *Epodos*) y de la lírica (en el caso de las *Odas*) como su punto de partida y de llegada. Resultará clave para esta cuestión el concepto de “enriquecimiento genérico” de HARRISON (2007), definido como el modo en el que los textos de determinado género ganan en profundidad y textura literaria a partir de la inclusión de elementos de textos pertenecientes a otros géneros¹⁷⁸.

A la vez, planteamos que un modo de representar esa *recusatio* de la épica es con su rechazo, metafórico o literal, a la navegación: *Horácio recusa-se constantemente a praticar o gênero épico e associa-o sempre à viagem marítima* (HASEGAWA, 2003, 90). En *Carm.* IV 15.1-4, por ejemplo, Febo le impide navegar y así, metafóricamente, lo que anuncia es que no podrá llevar a cabo un poema épico: *Phoebus uolentem proelia me loqui / uictas et urbes increpuit lyra, / ne parua Tyrrenum per aequor / uela darem* (“Febo, al querer nombrar yo los combates y ciudades vencidas, con su lira me reprochó que diera mis pequeñas velas al mar Tirreno.”) En la *Oda* I, 6 rechaza explícitamente la épica, y encarga esa tarea a Vario¹⁷⁹; la referencia a los viajes por mar aparece cuando Horacio se niega a cantar los viajes de Ulises, es decir, un tema propio de la épica homérica, al igual que la cólera de Aquiles (vv. 5-6):

nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Vlixei

¹⁷⁷ D’ANNA (1979-1980, 209-212) diferencia entre simple *recusatio*, que sería el rechazo de escribir en el marco de géneros elevados, motivado por un desprecio de tales géneros, como era común en el griego Calímaco, y *recusatio-excusatio*, negativa a cultivar la épica por considerarla un género admirable que está más allá de las propias posibilidades. Horacio recurre más bien a la *recusatio-excusatio*, puesto que, si bien proclama el deseo de no cultivar la épica, no presenta una mirada negativa de ella.

¹⁷⁸ I define ‘generic enrichment’ as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres (HARRISON, 2007, 1). Un concepto similar que tenemos en cuenta es el de “asimilación” de DAVIS (1991).

¹⁷⁹ Lucio Vario Rufo, amigo de Horacio y Virgilio, se destacó como poeta trágico con su tragedia *Tiestes* y como poeta épico con una obra sobre la muerte de César. Virgilio lo celebra en *Ecl.* 9.35-36: *nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna / digna, sed argutos inter strepere anser olores* (“Pues me parece que yo aun no canto cosas dignas de Vario ni de Cinna, sino que como un ánsar grazno entre armoniosos cisnes”). La asociación de Vario al género épico en la *Oda* I, 6.2 de Horacio también queda clara al llamarlo *Maenii carminis alite* (“Ala del canto meonio”), pues el hijo de Meón fue Homero, poeta del canto meonio, es decir, de la epopeya (NISBET and HUBBARD, 1970, 84). Unos años más tarde, el que empezó a ser comparado con Homero fue Virgilio, al haber dado a conocer avances de la *Eneida* entre el círculo de Mecenas: *nescio quid maius nascitur Iliade* (Prop. II 34.66) (“Nace algo no sé qué mayor que la *Ilíada*”).

nec saeuam Pelopis domum
conamur, tenues grandia, (Hor. *Carm.* I 6.5-7)

Nosotros, Agripa, ni estos hechos, ni la bilis gravosa del hijo de Peleo, incapaz de ceder, ni por el mar la ruta del intrincado Ulises ni cantar la feroz casa de Pélope queremos, débiles para los grandes asuntos.

También encontramos un rechazo a la épica a través de la metáfora náutica en el *Epodo* 10, definido como “*propemptikón*¹⁸⁰ inverso”. En este poema Horacio se dirige a un tal Mevio, a quien le desea que tenga un mal viaje y termine muriendo: *Mala soluta navis exit alite / ferens olentem Mevium. / ut horridis utrumque verberes latus, / Auster, memento fluctibus* (“Desatada parte con un mal presagio la nave que lleva al oloroso Mevio. Oh, Auster, recuerda azotar con las terribles olas uno y otro lado del barco”¹⁸¹). A un personaje del mismo nombre se refiere Virgilio en la *Égloga* 3, 90-91¹⁸². Algunos autores han interpretado que Horacio alude al mismo personaje¹⁸³, y que sus malos deseos se deben a que es un mal poeta épico y aun así se aventura a escribir¹⁸⁴. Siguiendo con la metáfora náutica, Mevio pretende realizar un viaje, es decir, escribir poesía épica; ante tal atrevimiento, Horacio le desea que fracase en su viaje y, por tanto, en su empresa poética. Todo lo contrario ocurre en la *Oda* I, 3, un *propemptikón* propiamente dicho¹⁸⁵. Está dirigida a Virgilio, o más bien al barco que lo llevará supuestamente hacia Grecia. Horacio le desea a su amigo, a quien llama “la mitad de mi alma”, *serues animae dimidium meae*¹⁸⁶ (Hor. *Carm.* I 3.8), que tenga éxito en su viaje y, según la lectura

¹⁸⁰ El *propemptikón* era un canto o poema de despedida, que podía dedicarse tanto a un difunto como a un viajero.

¹⁸¹ Las citas de los *Epodos* corresponden a la edición de MANKIN (1995). Todas las traducciones nos pertenecen.

¹⁸² En esa *Égloga*, el pastor Menalcas, luego de que Dametas bendiga al lector de Polión, cèlebre por su actividad literaria como historiador y tragediógrafo, maldice al lector de Mevio y de Bavio, ambos malos poetas, aparentemente del género épico (Cf. WATSON, 2015, 342; HASEGAWA, 2003, 90), y condena a aquel que se atreve a algo imposible como lo es gustar de esa mala poesía, a realizar otras tareas imposibles como uncir a las zorras y ordeñar a los machos cabríos (Cf. CLAUSEN, 1994, 112-113; HASEGAWA, 2003, 85): *Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Mevi, / atque idem iungat vulpes et mulgeat hircos* (“Quien no odia a Bavio, que ame tus versos, Mevio, y que ese mismo unza a las zorras y ordeñe a los machos cabríos”).

¹⁸³ Ya Servio *ad Ecl.* 3, 90: QVI BAVIVM NON ODIT *pro poena ei contingat, ut diligat Maevium peiorem poetam: nam Maevius et Bavium pessimi fuerunt poetae, inimici tam Horatio quam Vergilio: unde Horatius mala soluta navis exit alite ferens olentem Maevium.* (“QUIEN NO ODIA A BAVIO a él le sucede como castigo que ama a Mevio, un poeta peor, porque Mevio y Bavio fueron pésimos poetas, enemigos tanto de Horacio como de Virgilio. De donde Horacio: ‘Desatada parte con un mal presagio la nave que lleva al oloroso Mevio’”). WATSON (2003, 342) sostiene lo afirmado por Servio, a diferencia de FRAENKEL (1957, 26-27), quien, si bien no niega la identificación entre el Mevio del *Epodo* y el de la *Égloga*, considera que la intención de Horacio al hablar de él fue diferente a la de Virgilio y que su imprecación contra tal personaje no tiene por qué interpretarse referida a su actividad como mal poeta.

¹⁸⁴ WATSON (2003, 343) presenta además otra teoría: aparentemente Mevio, al igual que Áyax contra Casandra, cometió una violación y debe pagar su culpa. Watson cita a Schmidt y a Harrison, para quienes la intención de Horacio al maldecir a un personaje tal era la de defender el matrimonio y la castidad; se opone a esa interpretación, y recuerda que ya los poetas helenísticos hacían poemas en los que ante un crimen relativamente menor exponían una imprecación terrible, de manera que Horacio estaría satirizando ese tipo de poesía al presentar a Mevio como culpable de un delito no muy grave (ya sea por una falta poética, sexual o por su mal olor) y, en correspondencia, desearle que muera en su viaje y que sus restos sean alimento de las aves marinas.

¹⁸⁵ *It is, to conclude, tempting to regard Epode 10 and Odes 1. 3 as mirror images of each other.* (WATSON, 2003, 342)

¹⁸⁶ Lo mismo le dice a su amigo Mecenas en la *Oda* II, 17. 5-8: *a! te meae si partem animae rapit / maturior uis, quid moror altera, / nec carus aequae nec superstes / integer?* (“Si tu parte de mi alma, ay, me la roba precoz violencia, ¿a qué quedarme en la otra, ni igualmente querida ni del todo sobreviviente?”)

propuesta, que tenga éxito también en su empresa poética dedicada a la épica con la escritura de la *Eneida*, empresa para la que Horacio sí considera capacitado a Virgilio.

En conclusión, podemos afirmar que Horacio no rechaza el género épico en sí, sino más bien el hecho de que intente llevarlo a cabo alguien que no tenga la capacidad para hacerlo (por ese motivo se dijo al comienzo que lo más apropiado en este caso sería hablar de *recusatio-excusatio* en lugar de *recusatio*), como el poetastro Mevio o el propio Horacio, si bien, tal como aclaramos, hay que entender este segundo caso de manera irónica y no sincera. Por otro lado, celebra que la poesía épica esté a cargo de aquellos poetas aptos para esa tarea, como Vario y Virgilio.

2. Preparado para la embarcación y para un poema épico: análisis del *Epodo 1*

Hasta aquí hemos visto que Horacio rechaza la épica proclamando de manera metafórica que no quiere embarcarse, o deseando un mal viaje a los malos poetas épicos como Mevio y, a la vez, un buen recorrido a los buenos poetas como Virgilio. El *Epodo 1* comienza con el anuncio de que viajará, ahora en una embarcación real, a Accio¹⁸⁷ para acompañar a Mecenas, siempre dispuesto a defender de todo peligro a Octavio. La crítica ha destacado como tema central de este poema la amistad entre Horacio y Mecenas¹⁸⁸. Con respecto a la metáfora náutica que hemos destacado en este trabajo, fue interpretada por HOLZBERG (2002) en clave de viaje-libro, es decir, que el hecho de que en el poema de apertura Horacio anuncie que realizará un viaje significa que lo que hará será escribir un libro de poemas:

Da das Motiv der Seereise in den *libri* römischer Dichter gerne als Metapher für die gemeinsame "Fahrt" von *auctor* und *lector* durch das Werk verwendet wird, setzt sich ein "metapoetisches Schiff" in der Regel zu Beginn und nicht am Schluß eines Buches in Bewegung. So finden wir es z. B. in Horazens *Epode 1* oder in Ovids *Tristia 1.1*. (HOLZBERG, 2002, 141)

Nuestra propuesta amplía esta interpretación puesto que toma la metáfora náutica del *Epodo 1* como un acercamiento al género épico en particular. En el apartado anterior ya vimos que esta lectura es posible teniendo en cuenta otros poemas de Horacio como la *Oda IV*, 15, el *Epodo 10* y las *Odas I*, 3 y 6¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Sin embargo, debemos aclarar que en el *Epodo 1* no se menciona a Accio de manera explícita; autores como WATSON (2003) abren la posibilidad de que se esté hablando de otro viaje, por ejemplo hacia Náuloco, donde en el año 36 se enfrentaron las flotas de Sexto Pompeyo y Vipsanio Agripa.

¹⁸⁸ Según FRAENKEL (1957, 69-70) y WATSON (2003, 51-55), el tema central de este epodo es la amistad. Sin embargo, ambos aclaran que ese tema de carácter privado entra en tensión con lo público por estar dirigido a un personaje como Mecenas, lo cual lo acerca aun más al *Epodo 9*, de carácter totalmente público. Watson lo opone a la *Sátira I*, 5 que, si bien habla también de un viaje (a Brindis en el año 37), no menciona tanto el trasfondo político. Por otro lado, WATSON (2003, 55) le responde a Kraggerud, para quien el *Epodo 1* alude a Accio solo al comienzo y luego se vuelve un poema puramente privado al tratar de su amistad con Mecenas. En todo caso, la amistad es al fin y al cabo también un tema de carácter público-político, pues formó parte de la ideología augustea, tal como lo expresa Octavio en su *Res Gestae XXV.1-2* (WATSON, 2003, 56).

¹⁸⁹ Asimismo, para justificar esta metáfora de la épica como navegación, podemos citar a Propertio (III 9.33-34), para quien la obra literaria es como un viaje por mar, de género épico cuando se trata de un viaje por alta mar lleno de peligros y de

En el *Epodo 1*, Horacio comienza con el anuncio de que viajará a Accio para acompañar a Mecenas. Si tenemos en cuenta la metáfora náutica, podemos afirmar que, al anunciar que realizará el viaje, manifiesta que, *a priori*, está dispuesto a consagrarse a la escritura de un poema épico, lo que luego veremos concretado en el *Epodo 9*, un poema épico casi en su totalidad. Nuestra hipótesis, entonces, consiste en que en estos epodos, a diferencia de las odas mencionadas previamente, no se registra un rechazo directo del género épico, sino que, por el contrario, tanto por la predisposición para navegar como también por la aparición de diversos elementos épicos que analizaremos, podemos afirmar que hay un gran acercamiento por parte del poeta a este género, si bien sobre el cierre de ambos poemas volverá a distanciarse.

Desde el principio hasta unos versos antes del final, el *Epodo 1* presenta un contenido y un tono cercanos a la épica. Entre los versos 11 y 14 Horacio le aclara a Mecenas que él lo acompañará a cualquier lugar, por más recóndito que este sea¹⁹⁰: *feremus et vel per Alpium iuga / inhospitalem et Caucasum / vel occidentis usque ad ultimum sinum / forti sequemur pectore*. (“También soportaremos ya sea a través de las cimas de los Alpes y del Cáucaso inhóspito o bien sin detenernos te seguiremos con fuerte espíritu hacia el último golfo de occidente”). Pero le advierte que él no va a ser de mucha ayuda, pues es *inbellis ac firmus parum* (“inepto para la guerra y poco firme”). Si pensamos estas palabras en clave poético-genérica, podemos vincularlas con lo que ya vimos que le dice a Agripa en *Carm. I 6.9, tenues grandia*: Horacio se siente débil para dos empresas tan grandes y arriesgadas como lo son navegar por alta mar y escribir poesía épica; de todos modos, está dispuesto a realizar ambas debido a su amistad con Mecenas.

A continuación, Horacio se compara con el ave que quiere proteger a sus polluelos a toda costa (vv. 19-22):

ut adsidens inplumibus pullis avis
serpentium adlapsus timet
magis relictis, non, ut adsit, auxili
latura plus praesentibus. (Hor. *Epod.* 1.19-22)

Como el ave que cuida a sus polluelos desplumados teme más los deslizamientos de las serpientes para los que están abandonados, aunque esté presente, no llevará más de ayuda para los que están presentes.

género elegíaco cuando se trata de un viaje más tranquilo bordeando la costa: *non ego velifera tumidum mare findo carina: / tota sub exiguo flumine nostra morast* (“Yo no surco el henchido mar con una nave llevada a vela: segura es mi estancia en un pequeño río”). Cf. Prop. III 24.1-4 y III 3.23-24.

¹⁹⁰ Such elaborate protestations of willingness to share arduous journeys serve in Latin poetry as conventional markers of friendship... It should, however, be noted that Horace's protestations are uttered, most unusually, in the context of war. One might consequently detect in lines 11–14 a further layer of reference, sc. an allusion to the undertaking to pursue Octavian's enemies terra marique which, to judge from the surviving oaths of loyalty both Greek and Latin to the Emperor, must have featured prominently in the coniuratio totius Italiae of 32 BC (WATSON, 2003, 65).

En relación con la épica, destacamos que aquí Horacio está utilizando un símil, figura típica de ese género, de manera que, como remarca MANKIN (1995, 13-14), el estilo se eleva aun más: *Their stylistic level is also 'raised' by similes, metaphor, and more subtle uses of imagery*. A la vez, la imagen del ave protegiendo a sus crías se halla en *Il.* 2.306-316¹⁹¹ en un contexto similar a este, cuando los aqueos están a punto de partir hacia Troya, con lo cual estaríamos ante una alusión metagenérica (HARRISON, 2007, 27-30) al *auctor* del género épico. WATSON (2003, 32 y 69), además, señala que el vocabulario es solemne, por ejemplo al usar *timet*¹⁹² en lugar de otro verbo posible pero no tan elevado como *metuere*¹⁹³; lo mismo ocurre en el verso 23 con *militabitur*, expresión solemne que luego aparecerá en *Res Gestae XXV.2* al hablar Augusto de sus fuerzas en Accio: *militare sub signis*.

Finalmente, Horacio le anuncia a Mecenas que esta participación en el viaje y en la guerra –y, podríamos agregar, en la escritura de este poema– es algo que hace con gusto, *libenter* (v. 23), y que lo único que espera a cambio es su amistad, *in tuae spem gratiae* (v. 24), y no algún beneficio económico, según declara en la siguiente subordinada final:

non ut iuuenis illigata pluribus
 aratra nitantur meis
 pecusue Calabris ante sidus feruidum
 Lucana mutet pascuis
 neque ut superne villa candens Tusculi
 Circaea tangat moenia. (Hor. *Epod.* 1.25-30)

(...) no para que brillen mis arados atados a más bueyes, o para que mi rebaño, antes de que surja el astro ardiente, cambie los pastos de Calabria por los de Lucania; ni para que mi villa, espléndida desde lo alto, toque los circeos muros de Túsculo.

Vemos entonces que le deja en claro a su protector que no busca que lo enriquezca con más tierras y ganados. La referencia a la trashumancia implica la propiedad de grandes extensiones de pastos. Las dos regiones de la antigua Italia que nombra, Calabria y Lucania, eran famosas por sus rebaños. Con *villa* estaría aludiendo a la granja sabina que le obsequió Mecenas entre el 33 y el 30, mencionada en *Sat.* II, *Epist.* I y en varias odas, pero no en los otros epodos: se conforma con que esa granja se mantenga en su tierra y no se extienda a Túsculo. A propósito de este pasaje y en relación con el tono elevado al que nos hemos referido, WATSON (2003, 70) destaca que *the high-style periphrasis fits the elegance of the context*, además de que habría una alusión a personajes de la épica y de la tragedia al mencionarse a Túsculo, pueblo fundado por Telégono, hijo de Odiseo y Circe¹⁹⁴. HARRISON (2007, 112-113), por su parte, interpreta el pasaje de manera metapoética y entiende que

¹⁹¹ También en la tragedia, el otro género elevado de la Antigüedad (Aesch. *Sept.* 292-294).

¹⁹² Recordamos el *timeo Danaos et dona ferentes* virgiliano (*Aen.* 2.49).

¹⁹³ Podemos sumar el argumento de que sería repetitivo utilizar ese verbo, pues en el verso 17 tenemos el sustantivo *metu*.

¹⁹⁴ Una posible explicación al rechazo de Horacio hacia tal ciudad y a su fundador la encontramos en *Carm.* III 29.8, al recordar que Telégono cometió parricidio, un acto terrible (WATSON, 2003, 37), tal como lo manifiesta, si bien de manera satírica, en el *Epodo* 3, 1-4, en el que condena a los parricidas a comer ajo, ya que es más nocivo que la cicuta.

todas esas riquezas representarían al género épico y las modestas pertenencias Horacio, a un género más humilde¹⁹⁵.

Horacio se acerca al género épico a lo largo del poema, con lo cual estaría anticipando el *Epodo* 9, el otro “epodo de Accio”. Sin embargo, en los últimos cuatro versos notamos que, si bien no hay una *recusatio* explícita, el poeta se aleja de la épica al presentar un tono y registro lingüístico más propios de la comedia:

satis superque me benignitas tua
ditavit, haud paravero
quod aut avarus ut Chremes terra premam,
discinctus aut perdam nepos. (Hor. *Epod.* 1.31-34)

Suficientemente y por sobre todo tu generosidad me enriqueció, de manera que no adquiriré nada como un avaro ni confinaré nada bajo tierra como Cremes, ni disoluto perderé todo como un pródigo.

MANKIN (1995, 61 y ss.), WATSON (2003, 72 y ss.) y HARRISON (2007, 113-114) han señalado esos cambios a partir del verso 31. *Satis superque*, por ejemplo, es una expresión coloquial; *benignitas* es una palabra técnica, propia de la prosa, pero también utilizada por Plauto; *haud* es un arcaísmo típico en comedia, lo mismo ocurre con *paravero*, uso forzado del futuro perfecto, que expresa la certeza del resultado previsto; por último, Cremes es el prototipo clásico del viejo avaro, extraído de la comedia de Menandro, cuyo nombre guarda clara relación etimológica con nuestro adjetivo “crematístico”. HARRISON nuevamente lee las palabras en clave metagenérica:

The poet's modest sufficiency in the Sabine estate, implied by *benignitas tua* here, provides a closure which matches his modest poetical ambitions, just as it does in the first Roman Ode, another context where the poet retreats from similar symbols of grandeur and wealth (*Odes* III 1.45–8). (HARRISON, 2007, 113)

Así, pues, vemos que en los últimos versos Horacio se aleja de la épica y vuelve a un tono y contenido más acordes con un poeta que está dando inicio a un libro de poesía yámbica, con lo cual anticipa la mayoría de los epodos subsiguientes, más bien jocosos y satíricos¹⁹⁶ (por ejemplo, las restricciones contra la obsesión por el dinero en el final del *Epodo* 1 anuncian un tema importante del *Epodo* 2), sin contar los de tema político y tono serio como el 7, el 9 y el 16.

¹⁹⁵ In this rejection of large-scale wealth and consumption we may also (as often in Horace, as Mette has argued) sense a symbolic rejection of large-scale poetry. The many bulls, coverage of territory, and grand buildings listed here could all be metapoetical symbols, and in the context of an opening and programmatic poem that seems particularly likely. This fits the context well; the speaker promises the waging of a war, which would normally refer to epic in poetical terms, but here defines his poetry more narrowly, and in generic terms more humbly—no great ambitions, no wish to touch the walls of Circe. Here Circe too seems to be metapoetical; the speaker is about to go on a journey with Maecenas, but that journey will be no Odyssey, it will not approach Circe. (HARRISON, 2007, 112-113)

¹⁹⁶ MANKIN (1995, 62) habla del carácter programático de estos versos finales. A propósito, recordemos estas palabras de HARRISON: *The programmatic openings of poems are a natural location for generic signals.* (HARRISON, 2007, 30)

3. Un poema épico durante el viaje: análisis del *Epodo IX*

Mucho se ha discutido acerca de si realmente Horacio y Mecenas participaron del viaje a Accio. Más allá de esta cuestión, para la cual remitimos a la bibliografía correspondiente¹⁹⁷, lo que nos interesa destacar es que el viaje que se anuncia en el *Epodo 1*, si lo entendemos como metáfora de la obra poética y en particular de un poema épico, se concreta en el *Epodo 9*, el otro “epodo de Accio”, pues allí encontramos a Horacio a bordo del barco describiendo escenas de la batalla, que anticipan a su vez las escenas de esa misma batalla que describiría unos años más tarde Virgilio en el escudo de Eneas¹⁹⁸. Sin embargo, pese a este acercamiento en gran parte del poema al género épico, vemos que tanto en el inicio como en el final se vuelve a distanciar con una, podríamos decir, “*recusatio implícita*” y se mantiene en los límites de la poesía yámbica. En términos de HARRISON (2007, 16), podemos afirmar que, por un lado, hay un género que actúa de anfitrión, que en el caso de Horacio es la poesía yámbica, y, por otro lado, aparecen otros géneros, como la épica, que actúan de invitados¹⁹⁹.

Horacio da inicio al poema con la pregunta a su amigo Mecenas sobre cuándo beberán el vino de Cécubo, ya guardado desde tiempo atrás para una ocasión especial. La respuesta llegará unos años después con *nunc est bibendum* en la *Oda I*, 37, poema que celebra el triunfo sobre Cleopatra. En el *Epodo 9*, en cambio, esa celebración todavía no puede concretarse puesto que, ya sea que Horacio lo haya escrito antes, durante o después de la batalla, los enemigos seguían con vida y no podía declararse con certeza el triunfo de Octavio.

Los primeros seis versos, según FRAENKEL (1957, 74), se enmarcan en la tradición del género simposíaco, que se caracteriza por la presentación de los comensales en un banquete. A partir del verso 7 comienza el acercamiento al género épico que anticipamos, puesto que el tema general pasa a ser la guerra. En cuanto a la voz narrativa, se abandona la primera persona y se pasa a la tercera, característica del género épico (HARRISON 2007, 25). Con *ut nuper*, Horacio compara la batalla de Accio con una que había ocurrido en el año 36, la batalla de Nálucoco, cuyo principal protagonista derrotado fue Sexto Pompeyo, a quien se alude con *Neptunius dux*²⁰⁰. Los versos 9-10, *Minatus Urbi vincla quae*

¹⁹⁷ WATSON, 2003, 56-58.

¹⁹⁸ H.'s is the first in a series of poetic accounts that include a scene on the shield of Aeneas (Virg. A. 8.675-728), elegiac 'hymns' to Apollo (Tib. 2.5, Prop. 4.6), and an epic of uncertain date (Rabirius (?), Carmen de bello Actiaco (surviving fragments actually de bello Aegyptiaco); cf. Courtney (1993) 334-40). (MANKIN, 1995, 160)

¹⁹⁹ In what follows I will sometimes use the metaphor of hospitality to describe this relationship: in this sense the dominating genre of the text is the 'host' which entertains the subordinate genre as a 'guest'. The 'guest' genre can be higher or lower than the 'host' in the conventional generic hierarchy (e.g. tragic elements in lyric or epigrammatic elements in epic), but the 'host' in all cases retains its dominant and determining role, though the 'guest' enriches and enlarges its 'host' genre for now and for the future. (HARRISON, 2007, 16)

²⁰⁰ WATSON (2003, 320) recuerda que también Marco Antonio estaba asociado al dios Neptuno: *The claim was given prominence in Sextus' Sicilian coinage, where the figure of Neptune appears repeatedly* (H. A. Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum II* (London, 1910/1970), 556, 560-5). *In view of the implied association between Sextus and Antony (nn. on 7-10, 8, and 27-8), Horace no doubt expected readers to recall that Antony too claimed an association with Neptune: sesterces minted c.36-35 BC show Antony and Octavia as Poseidon and Amphitrite: cf. Tarn (1931), 188 n. 3, Grueber 510-13.*

detraxerat / servis amicus perfidis (“[Sexto Pompeyo] había amenazado a la ciudad con cadenas que, como amigo, les había quitado a los pérfidos siervos”), son importantes porque de este modo Horacio, al igual que lo había hecho Octavio, presenta ese enfrentamiento contra Sexto, un romano, no como una guerra civil, sino como si se hubiera librado contra un extranjero acompañado de esclavos y piratas.

Esta comparación le sirve para introducir en los versos siguientes a los contrincantes en Accio, Antonio y Cleopatra (vv. 11-16):

Romanus eheu –posteri negabitis-
emancipatus feminae
fert vallum et arma miles et spadonibus
servire rugosis potest
interque signa turpe militaria
sol adspicit conopium. (Hor. *Epod.* 9.11-16)

Ay, descendientes, lo negaréis, un romano, sometido a una mujer, lleva como soldado la estaca y las armas, puede servir a los eunucos arrugados y el sol observa un torpe mosquitero entre los estandartes militares.

Ninguno de ellos es mencionado de manera explícita, tal como nos tienen acostumbrados los poetas augusteos²⁰¹; en el caso de Antonio, debido a su insignificancia, y en el caso de Cleopatra, debido al rechazo que provocaba el solo nombrarla. Por ese motivo, Horacio llama a aquel *Romanus* y a esta, *femina*. WATSON (2003, 321) señala que lo que pretende Horacio al referirse a Antonio como *Romanus* es ironizar sobre que no era para nada romano su comportamiento ni el de sus soldados, puesto que a las órdenes de una mujer se asociaron con sus eunucos y tomaron sus costumbres, como el uso de mosquiteros. Este hecho llega a ser incluso más vergonzoso que lo dicho antes acerca de Pompeyo, ya que este se había asociado a los esclavos en calidad de jefe, pero Antonio lo hizo como esclavo de ellos. El punto de coincidencia con Pompeyo radica en que, si bien él y Antonio eran romanos, Horacio presenta el enfrentamiento de Octavio contra ellos no como una guerra civil, sino como si fueran rivales extranjeros. Destacamos en este pasaje, como pertenecientes al registro lingüístico propio de la épica, las palabras *navibus*, *arma*, *miles*, *militaria*, además de que la imagen del sol observándolo todo es una alusión a Hom. *Il.* 3.277. Por último, concluimos que las burlas presentes en el pasaje de los versos 11-16 nos recuerdan que este poema es un epodo, vale decir, poesía yámbica, la cual, como comentamos al comienzo, se caracteriza por la crítica mordaz y agresiva²⁰².

²⁰¹ Ver Hor. *Carm.* I 37.32; Verg. *Aen.* 8.688; Prop. III 11.30, 49, 58; IV 6.22, 57, 65; Ov. *Met.* 15.826. Una excepción sería el verso del escudo de Eneas en el que Virgilio nombra explícitamente a Antonio: *Aen.* 8.685.

²⁰² Podemos ver un claro contraste en la presentación de la misma escena en Hor. *Carm.* I 37, en la que se describe de manera seria y respetuosa a los adversarios, puesto que allí ya nos encontramos con el género lírico propiamente dicho, que, si bien es un *genus tenue*, utiliza un lenguaje elevado y sin ironías (BEKES, 2010, 10).

La siguiente sección, a partir del verso 17, comienza con un problema filológico, pues en la mayoría de los manuscritos de las clases Ξ y Ψ tenemos *ad hunc*²⁰³. Tomamos, en cambio, la lectura *at huc* del manuscrito V, que siguen VILLENEUVE (1954), KLINGNER (1959), PLESSIS-LEJAY (1961), NISBET (1984), MANKIN (1995), WATSON (2003) y RUDD (2004) entre otros, ya que, por un lado, el coordinante adversativo *at* indica que se dejará de hablar de Antonio y Cleopatra, a quienes se aludió en los versos anteriores; por otro lado, *huc* afirma la presencia de Horacio en ese viaje y además indica que los gálatas (*Galli*), comandados por Amintas, desertaron del bando de Antonio²⁰⁴ y se dirigieron con dos mil caballos hacia el de Octavio aclamando su nombre (Hor. *Epod.* 9.17-18): *at huc frementis uerterunt bis mille equos / Galli canentes Caesarem* (“Pero hacia aquí los gálatas, aclamando a César, dirigieron sus dos mil caballos relinchantes”). Como alusiones metagenéricas a la épica, destacamos el uso del verbo *cano* y la referencia con *frementis equos* a *Il.* 4.226; *Aen.* 11.607; 12.82; *Carm.* IV 14. Nos encontramos en el medio de la batalla. WATSON (2003, 326) señala un desequilibrio entre el verso 18 y el 19, pues ahora se vuelve a hablar de las popas de las naves enemigas, que se ponen en movimiento hacia la izquierda y se esconden en el puerto (*hostiliumque nauium portu latent / puppes sinistrorsum citae*²⁰⁵), ya que se ven debilitadas sin el apoyo de Amintas.

A continuación, en los versos 23-26, el poeta invoca a Triunfo y le pregunta por qué demora en celebrar a Octavio, quien ha superado en importancia incluso a los grandes militares de la historia de Roma: *io Triumphae, nec Iugurthino parem / bello reportasti duces / neque Africanum, cui super Karthaginem / virtus sepulcrum condidit*. (“¡Ó, Triunfo, ni de la guerra yugurtina repatriaste a un jefe igual a César ni tampoco al repatriar a Africano, a quien el valor le construyó un sepulcro sobre Cartago”). Con *Iugurthino bello* se refiere a Mario, vencedor sobre Yugurta. NISBET (1984, 15), MANKIN (1995, p. 173) y WATSON (2003, 330) destacan que, tal vez influido por *La guerra de Yugurta* de Salustio, aparece una imagen positiva de Mario²⁰⁶, a pesar de que junto con Sila había protagonizado una de las grandes guerras civiles del siglo I a. C., repudiadas por Horacio en dos de sus poemas juveniles, el *Epodo* 7 y el 16. Ahora, en cambio, si bien seguimos dentro del libro de los *Epodos*, nos encontramos en otra etapa de Horacio²⁰⁷, en la que rehabilita a esos personajes del pasado, del mismo modo que lo haría tiempo después Octavio con la canonización de Mario y Sila en el Foro de Augusto (ZANKER, 1988, 210-211). Con respecto a *Africanum*, el poeta estaría refiriéndose a Escipión Emiliano,

²⁰³ Esta lectura presenta, entre cruces, SHACKLETON BAILEY (1985); WICKHAM y GARROD (1912) imprimen *ad hunc* sin ningún llamado de atención en el texto, aunque sí mencionan otras variantes en el aparato crítico; BENTLEY (1711), por su parte, propuso la conjetura *ad hoc* (o *haec*).

²⁰⁴ Ver Plut. *Vit. Ant.* LXIII 3.

²⁰⁵ Hor. *Epod.* 9.19-20.

²⁰⁶ Cf. Prop. II 1.24.

²⁰⁷ Ch. Bartels concluded his important study of *Epode 9* by observing that it unites for the first time two great political themes of Horace, the complaint over the moral degeneracy of Rome which is epitomized in the civil war, and praise of Octavian. The *Epode*, he notes, stands at the beginning of a development which culminates in poems such as *Odes* 3. 14, 4. 5, and 4. 15.22. At the same time it also marks the final stage in Horace's movement from youthful Republican and despairing vates of Rome's imminent demise to committed supporter of Caesar and his cause. (WATSON, 2003, 313)

destructor de Cartago en la Tercera Guerra Púnica, hecho al que parece aludir la subordinada relativa de los versos 25-26.

Este acercamiento al género épico finaliza en los versos 27-32, en los que se presenta la huida de Antonio, similar a la de Sexto Pompeyo en los versos 7-10²⁰⁸:

terra marique victus hostis punico
lugubre mutavit sagum.
aut ille centum nobilem Cretam urbibus

ventis iturus non suis
exercitatus aut petit Syrtis noto
aut fertur incerto mari. (Hor. *Epod.* 9.27-32)

El enemigo vencido en la tierra y en el mar mutó la púrpura por el lúgubre capote. O bien aquel está a punto de ir hacia Creta, famosa por sus cien ciudades, no con vientos favorables, o bien busca las Sirtes agitadas por el Noto o bien es llevado por el mar incierto.

Se describe lo que hizo el derrotado Antonio: primero, cambió su sayo púrpura de general por un traje de soldado raso; los comentaristas destacan que no es casual que Horacio utilice *punico* en este contexto, ya que más que referirse al color de la capa que usaba Antonio, lo que le interesa es el sentido de esa palabra en relación con las Guerras Púnicas, aludidas en el pasaje anterior, con lo cual nuevamente vuelve a poner a Antonio en el nivel de los enemigos extranjeros de Roma como Aníbal y Yugurta y, de ese modo, evita la presentación de la batalla de Accio como un enfrentamiento entre compatriotas. Luego, conectando ambas oraciones mediante *aut*, que expresa incertidumbre, menciona, con otro guiño homérico, que Antonio irá a Creta, famosa por sus cien ciudades (*Il.* 2.649; *Carm.* III 27.34), aunque sin ningún viento favorable. El viaje por mar vuelve a ser considerado una empresa incierta y peligrosa, del mismo modo que ocurrirá en el *Epodo* 10 con el poetaastro Mevio (WATSON, 2003, 24) y en *Carm.* IV 15.1-4, por lo que, otra vez por medio de la metáfora náutica, Horacio se distancia sutilmente del género épico, una empresa igual de incierta y peligrosa que navegar.

Como señala FRAENKEL (1957, 73-75), en los últimos versos retorna el tema simposiaco del principio. Podemos afirmar que con una "*recusatio* implícita" Horacio estaría delimitando a qué género pertenece él en su calidad de poeta yámbico. Se abandona la voz narrativa de tercera persona y reaparece el "yo poético" del comienzo, que se dirige ahora a una segunda persona. Ya sea para celebrar la victoria (NISBET, 1984, 16), o debido al temor de cómo terminará la batalla (pues, a pesar de la huida de Antonio, todavía no puede declararse la victoria), o tal vez a causa de las náuseas que provocaría el viaje en la nave, el poeta le pide a un joven esclavo que les sirva más vino:

capaciores adfer huc, puer, scyphos
et Chia vina aut Lesbia
vel quod fluentem nauseam coerceat

²⁰⁸ *History is repeating itself.* (WATSON, 2003, 320)

metire nobis Caecubum.
curam metumque Caesaris rerum iuvat
dulci Lyaeo solvere. (Hor. *Epod.* 9.33-38)

Oh, muchacho, trae aquí copas más anchas y el vino, ya sea de Quíos o de Lesbos, o bien distribúyenos el de Cécubo, para contener la náusea que fluye. Complace liberar la preocupación y el miedo de los asuntos de César con el dulce Lio.

Siguiendo con la lectura en clave poético-genérica que presentamos a lo largo de este trabajo, proponemos que la referencia a Baco, llamado en el verso 38 *Lyaeo* (que, teniendo en cuenta su etimología griega, juega con el verbo latino *solvere*), puede entenderse en la asociación que tiene ese dios no solo con el vino, sino también con la poesía²⁰⁹, de manera que Horacio, al pedir más vino, lo que estaría proclamando sería la necesidad de la poesía para acompañarlos en el viaje²¹⁰, tal como lo había dicho en el inicio de este poema (vv. 5-6): *sonante mixtum tibiis carmen lyra, / hac Dorium, illis barbarum*. (“haciendo sonar un canto mixto con flautas y lira, uno dorio con la lira, uno bárbaro con las flautas”). De modo similar finaliza el *Epodo* 13, ya más cercano al carácter lírico de las *Odas*, con el consejo del centauro Quirón a su alumno Aquiles de que con vino y cantos podrá aliviar las penas (Hor. *Epod.* 13.17-18): *illic omne malum uino cantuque leuato, / deformis aegrimoniae dulcibus alloquiis*. (“Allí has de aliviar todas las cosas malas con vino y con el canto, pues son dulces exhortaciones contra la aflicción deforme.”)

Con respecto a qué tipo de poesía es la indicada para ese momento, podemos tomar la mención que hace de los tipos de vinos disponibles, el de Quíos, el de Lesbos y el de Cécubo, también en clave poético-genérica. Recordemos que, además de productoras de vinos, esas eran tierras de poetas famosos. En el caso de Quíos, se trata de una de las siete ciudades que disputó ser la patria de Homero, el gran poeta épico; con respecto a Lesbos, se trata de la patria de Safo, la gran poetisa lírica. Horacio con gusto tomaría un vino de Quíos, es decir, escribiría poesía épica, y también con gusto probaría uno de Lesbos, es decir, podría escribir un poema lírico (o yámbico), ya que demostró estar capacitado para ambos géneros, el elevado y el más humilde. Sin embargo, al igual que en el comienzo de este epodo y que en la *Oda* I, 37, opta por el vino de Cécubo²¹¹, es decir, no un vino extranjero, sino fabricado en Italia (NISBET, 1984, 17), con lo cual estaría anunciando, del mismo modo que en *Ep.* I

²⁰⁹ Ver *Carm.* II 19 y III 25, odas en las que el poeta invoca a Dioniso como fuente de su inspiración poética. En la *Epístola* I, 19 vincula la creación poética con el consumo de vino; sin embargo, aclara, de manera satírica, que para ser buen poeta no alcanza solo con ser buen bebedor.

²¹⁰ Para justificar esta interpretación, señalamos que no es casual que Horacio utilice el adjetivo *dulcis* para referirse a ese dios, puesto que puede entenderse como referido al vino, que es dulce, y a la vez a la poesía, que metafóricamente también lo es, como lo dice en *Carm.* III 25.18, *dulce periculum est*.

²¹¹ *Caecuban was reckoned among the finest of Italian wines (Strab. 234, Plin. NH 14. 61, Col. 3. 8. 5, Mart. 3. 26. 3, NH on Ode 1. 20. 9). Its provenance and its quality thus make it highly appropriate for celebration of a victory over a 'foreign' enemy.* (WATSON, 2003, 317). Sin embargo, para Watson el vino cécubo mencionado en el inicio no es el mismo que el del final, que sería más bien un medicamento para las supuestas náuseas de los viajeros.

19.23-25 y en *Carm.* III 30.13-14, que su poesía será algo original, con elementos de diversos géneros griegos, pero adaptados al latín y a los asuntos romanos de su tiempo.

Consideraciones finales

Hemos visto que, al igual que en varias odas, en los *Epodos* 1 y 9, hay, en términos de HARRISON (2007), un “enriquecimiento genérico”. El poeta se acerca de diversas formas al género que actúa de “huésped”, el épico, pero sobre el final regresa al género que actúa de “anfitrión”, el yámbico. Así pues, Horacio deja en claro que él está capacitado para cualquier tipo de género literario, ya sea uno elevado como la épica o uno más humilde como la poesía yámbica. Ese acercamiento al género épico lo lleva a cabo a través de, por ejemplo, la metáfora náutica, al proclamar en el *Epodo* 1 que acompañará a su amigo Mecenas y a toda la tropa de Augusto en el viaje a Accio, empresa que se concretará en el *Epodo* 9; también con las alusiones metagenéricas al *auctor* del género, Homero; por último, propusimos que en el final del *Epodo* 9 puede hablarse de una metáfora vinícola, en la que, al mencionar distintos vinos que podría beber, Horacio estaría dando a entender que, como poeta, él probará diversos géneros poéticos.

Referencias bibliográficas

Ediciones

BENTLEY, Richard. **Q. Horatius Flaccus, ex Recensiones et cum Notis atque Emendationibus.** Cantabrigiae, 1711.

KLINGNER, Friedrich. **Horativs. Opera.** Berlín: Teubner, 1959.

MANKIN, David. **Horace. Epodes.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

PLESSIS, Frédéric & LEJAY, Paul Antoine Augustin. **Horace. Œuvres.** París: Hachette, 1961.

RUDD, Niall. **Horace. Odes and Epodes.** London: Loeb, 2004.

SHACKLETON BAILEY, David Roy. **Q. Horativs Flaccus. Opera.** Stuttgart: Teubner, 1985.

VILLENEUVE, François. **Horace. Odes et Épodes.** Paris: Les Belles Lettres, 1954.

WICKHAM, Edward Charles & GARROD, Heathcote William. **Q. Horati Flacci Opera.** Oxford: Oxford University Press, 1912.

Bibliografía citada

BEKES, Alejandro. Introducción. En: **Horacio. Epodos.** Buenos Aires: Losada, 2010, p. 7-34.

CLAUSEN, Wendell. **Virgil. Eclogues.** Oxford: Clarendon Press, 1994.

D’ANNA, Gianfranco. La *recusatio* nella poesia oraziana. En: **Sileno. Rivista semestrale di studi classici e cristiani,** Lugano: Agorà & Co., n. 1-4, p. 209- 225, 1979-1980.

- DAVIS, Gregson. **Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1991.
- FRAENKEL, Eduard. **Horace**. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- HARRISON, Stephen John. **Generic Enrichment in Vergil and Horace**. New York: Oxford University Press, 2007.
- HASEGAWA, Alexandre. O Epodo X de Horácio e a recusa do gênero épico. En: **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 5, p. 77-103, 2003.
- HOLZBERG, Niklas. **Martial und das antike Epigramm. Eine Einführung**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- MARTÍNEZ ASTORINO, Pablo. *Sphragis*, autoexaltación, política y *genera* en Virgilio, Horacio y Ovidio. En: **L'Antiquité Classique. Revue interuniversitaire d'études classiques**, Bruxelles: ASBL L'Antiquité Classique, v. 90, p. 123-140, 2021.
- NISBET, Robert George Murdoch & HUBBARD, Margaret. **A Commentary on Horace: Odes. Book 1**. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- NISBET, Robert George Murdoch. Horace's *Epodes* and history. En: WOODMAN, Tony & WEST, David (Eds.). **Poetry and politics in the age of Augustus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 1-18.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. **Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII – V a. C.), vol. I**. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1956.
- WATSON, Lindsay. **A Commentary on Horace's Epodes**, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ZANKER, Paul. **The Power of Images in the Age of Augustus**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1988.



GRIMOZZI, Chiara. Ciclos de catástrofes: Creación (*Met.*1.76-88) y muerte del hombre en la Peste de Egina (*Met.* 7.552-613). *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 124-135.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.124135>

CICLOS DE CATÁSTROFES: CREACIÓN (*MET.* 1.76-88) Y MUERTE DEL HOMBRE EN LA PESTE DE EGINA (*MET.* 7.552-613)

CYCLES OF CATASTROPHES: CREATION (*MET.* 1.76-88) AND HUMAN DEATH IN AEGINETAN PLAGUE (*MET.* 7.552-613)

Chiara Grimozzi²¹²

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

RESUMEN: En el libro 7 de *Metamorfosis* Ovidio incluye el mito griego de la peste de Egina, en el que el hombre, su enfermedad y muerte son predominantes. Esta pestilencia se enmarca en una serie de catástrofes naturales que se estructuran cíclicamente (cosmos-caos-cosmos). En este episodio, el caos se desata con una peste enviada por Juno contra la población de Egina y se retorna al cosmos con una nueva estirpe, los mirmidones. El objetivo del presente trabajo consiste en analizar la creación del hombre al inicio de la obra (*Met.* 1.76-88) y relacionarla con su muerte a través de la peste (*Met.* 7.552-613). La pérdida de su posición erecta inicial y la consecuente disolución de su identidad a causa de la enfermedad transformarán al hombre de un ser estable, completo y creado a partir de tres elementos cósmicos en un cuerpo desintegrado y listo para morir en cualquiera de ellos. **Palabras claves:** Ovidio, *Metamorfosis*, ciclos de catástrofes, peste de Egina.

ABSTRACT: In *Metamorphoses* 7 Ovid includes the Greek myth of Aeginetan plague, in which human illness and death are prominent. This pestilence belongs to a series of natural catastrophes that are cyclically organized (cosmos-chaos-cosmos). In this episode chaos is triggered by a plague sent by Juno against Aeginetan population, and the return to cosmos is achieved with a new race, the Myrmidons. The aim of this paper is to analyze human creation at the beginning of the work (*Met.* 1.76-88) and to link it with human death through the plague (*Met.* 7.552-613). The loss of the original erect position and the resulting dissolution of his identity due to the illness

²¹² Profesora en Letras (2020) y Licenciada en Letras (2022) por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Actualmente se encuentra realizando su doctorado en dicha Facultad con una beca financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Mail de contacto: chiaragrimozzi@gmail.com.

will turn man from a stable, complete being, created from three cosmic elements, into a disintegrated body ready to die in any of them.

KEY WORDS: Ovid – *Metamorphoses* – cycles of catastrophes – Aeginetan plague.

Introducción

Desde su fundación, Roma padeció un sinnúmero de pestes que mermaron su población. CRAWFURD (1914) expone en detalle cómo, mientras que de Grecia solo se registra la peste de Atenas en el 430 a. C., Roma, por el contrario, padeció desde el 707 a. C. en adelante más de una decena de plagas²¹³. En este sentido, GARDNER afirma que *the endemic conditions of certain pathogens in Rome compelled its citizens to experience pestilence as a matter of routine* (2019, 21). Asimismo, el tópico de la peste tuvo difusión en la literatura y figura tanto en autores griegos como romanos. Según este crítico, la atracción de hablar sobre el tema reside *in its representational capacity and, more specifically, in the way that infection and the social proximity it assumes allow writers to define communities and the norms that govern them.* (GARDNER, 2019, 2).

En el libro 7 de *Metamorfosis*, Ovidio trabaja con el mito griego de la peste de Egina, donde el hombre, su enfermedad y muerte tienen un predominante protagonismo²¹⁴. Esta pestilencia se enmarca en una serie de catástrofes naturales que se estructuran cíclicamente. SCHIESARO (2022) interpreta esta peste y otros episodios de catástrofe como *conditional eschatology*²¹⁵. El concepto resulta útil para pensar la inestabilidad del cosmos y su restauración constante a través de la salvación divina. En este episodio, el caos se desata con una peste enviada por Juno contra la población de Egina. Éaco le pide ayuda a Júpiter y tiene un sueño profético. Finalmente, se retorna al cosmos con la aparición de una nueva estirpe, los mirmidones²¹⁶.

²¹³ Para explicar el caso de Grecia cita como fuente a Tucídides y para Roma a Plutarco, Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso, Diodoro Sículo y Silio Itálico. Véase CRAWFURD, 1914, 22-41, 42-59.

²¹⁴ En cuanto a las fuentes de Ovidio, la crítica sostiene que las principales son Tucídides, Lucrecio, Higino y Virgilio. Tucídides en el segundo libro de *Guerra del Peloponeso* y Lucrecio en el sexto libro de *De Rerum Natura* abordan la peste de Atenas y, en cambio, hacia el final del tercer libro de *Geórgicas*, Virgilio narra la peste de los animales de la región de Nórica. Higino, por su parte, es el único que relata brevemente la peste de Egina en *Fábulas*. CRAWFURD (1914, 63) incorpora a Diodoro Sículo entre las fuentes de Ovidio. En cuanto a su relación con *Geórgicas*, véase HEERINK, 2011 y GARDNER, 2014. Para un recorrido sintético de los principales escritos literarios griegos y romanos sobre el tema, véase FINNEGAN, 1999. Sobre cómo Ovidio subvierte aquí los valores de la filosofía epicúrea, véase KEITH, 2022. En lo que respecta a la relación entre la peste y la edad de oro en Ovidio y sus precedentes latinos, véase GARDNER, 2014, 2019 y 2022.

²¹⁵ *The connection between human misdeeds and cosmological upheaval which will feature prominently in both Senecan tragedy and in Lucan, Ovid, it will be argued, elaborates here a form of 'conditional eschatology', which envisages the possibility of staving off final destruction thanks to the providential intervention of supreme power, or metabolizing it as a part of a larger plan in which continuity and renewal predominate, as Pythagoras explains in Book 15.* (SCHIESARO, 2022, 288)

²¹⁶ La posición del episodio dentro de la obra resulta significativa, ya que se encuentra en el centro: *we are right in the middle of the Metamorphoses, and the plague is conspicuously not the end in either narrative or historical terms.* (SCHIESARO, 2022, 306) Esto es importante, debido a que hasta el momento no había aparecido ninguna pestilencia, pero después ocurren varias más. Por lo tanto, la peste de Egina es el inicio de una nueva variedad de catástrofe en *Metamorfosis*. En cuanto al contexto inmediato, ZIOSI (2016, 60 y 103-104) estudia la relación entre los episodios del libro 7 y señala que lo que une el episodio de Medea, el de Egina y el de Céfalo y Procris no es el tema de la metamorfosis, ya que solo la plaga, según este crítico, parecería cumplir con esa característica, sino que presentan juegos entre metáforas de amor y síntomas médicos. HEJDUK (2011, 300-304) también analiza ese fenómeno de las metáforas, pero lo restringe a la peste de Egina y a la historia de Céfalo y Procris. Además, hace notar que Ovidio conecta la peste de Egina con la cacería de Lélaps a través de la palabra *pestis* (*Met.* 7.553, 764), lo que, a su vez, relaciona la peste de Egina con la de Tebas, que no aparece narrada aquí (*Met.* 7.759-765). No

El objetivo del presente trabajo consiste en analizar la creación del hombre al inicio de la obra (*Met.* 1.76-88) y relacionarla con su muerte a través de la pestilencia (*Met.* 7.552-613). A modo de hipótesis proponemos que el hombre en la peste de Egina (*Met.* 7.552-613) sufre una instantánea degradación de su condición de ser humano, tal como se la plantea en *Met.* 1.76-88, a través de su caída constante en la tierra, el agua o el fuego. La pérdida de su posición erecta inicial y la consecuente disolución de su identidad a causa de la enfermedad transformarán al hombre de un ser estable, completo y creado a partir de tres elementos cósmicos en un cuerpo desintegrado y listo para morir en cualquiera de ellos.

Desarrollo

1. La creación del hombre

Metamorfosis comienza con la transformación del caos en cosmos. Una vez creado el mundo como espacio habitable, aparecen en primer lugar los animales y en segundo lugar el hombre, con el que se termina de poblar la tierra:

Sanctius his animal mentisque capacius altae
deerat adhuc et quod dominari in cetera posset.
natus homo est, siue hunc diuino semine fecit
ille opifex rerum, mundi melioris origo,
siue recens tellus seductaque nuper ab alto
aethere cognati retinebat semina caeli,
quam satus Iapeto mixtam pluuiabilibus undis
finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.
pronaque cum spectent animalia cetera terram,
os homini sublime dedit caelumque uidere
iussit et erectos ad sidera tollere uultus.
sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus
induit ignotas hominum conuersa figuras. (*Ov. Met.* 1.76-88)

Faltaba todavía un ser animado más sagrado que estos y más capaz de alta mente y que pudiera dominar a los otros [animales]. Nació el hombre, sea que aquel artífice de las cosas, origen de un mundo mejor, lo hizo a partir de una semilla divina, sea que la tierra reciente y separada hacía poco del alto éter retenía las semillas del emparentado cielo, a la que el sembrado de Jápeto formó mezclándola con aguas de lluvias a imagen de los dioses que gobiernan todas las cosas. Y aunque los restantes seres animados miran la tierra inclinados, dio un rostro elevado al hombre y ordenó que [este] viera el cielo y que [este] elevara su erguida cara hacia los astros. Así, la que hace poco había sido ruda y sin forma, la tierra, vistió transformada desconocidas figuras²¹⁷.

El hombre es un animal superior al resto en cuanto al espíritu (*sanctius*)²¹⁸ y en cuanto al raciocinio y dominio sobre las demás especies (*mentisque capacius altae; quod dominari in cetera*

obstante, HEJDUK olvida que en *Met.* 13.685-699 se relata la pestilencia en Tebas. Por lo tanto, la primera peste, la verdadera, recién se encontrará varios libros después y la segunda, la falsa provocada por un animal que causa estragos, se relatará primero.

²¹⁷ Todas las traducciones latín-español nos pertenecen. Seguimos la edición de *Metamorfosis* de TARRANT (2004).

²¹⁸ Esta palabra es, según MARTÍNEZ ASTORINO (2017, 36-37), la que conecta el motivo de la creación con la apoteosis.

posset)²¹⁹. BACH opina que por su relación con los animales y con las divinidades *le mortel ovidien est cependant un être profondément hybride* (2020, 44). Su origen se ofrece a través de dos explicaciones, la filosófica y la mítica²²⁰, ya sea por una semilla divina (*diuino semine*) y un creador desconocido (*ille opifex rerum, mundi melioris origo*)²²¹, o por la mezcla de la tierra separada del éter (*recens tellus seductaque nuper ab alto / aethere*), las semillas del cielo (*cognati semina caeli*) y el agua (*pluuialibus undis*) hecha por una divinidad conocida, Prometeo, (*satus Iapeto*)²²². BÖMER nos informa al respecto que, según la opinión común de la Antigüedad, el hombre se compone de cuatro elementos, tierra, agua (cuerpo, sangre), fuego (alma, calor) y aire (respiración), pero Ovidio solo nombra los tres primeros (1969, 44)²²³. El ser humano está formado aquí, por tanto, a partir de tres de los cuatro elementos con los que se establece el cosmos²²⁴. Entre otros atributos físicos que diferencian al hombre de los animales se encuentran su capacidad para mirar hacia el cielo (*caelum uidere*) y su postura erguida para mirar los astros (*erectos ad sidera tollere uultus*)²²⁵. BÖMER sostiene que la palabra *erectos* es junto con *pronus, sublimis* y *sidus* una de las palabras claves de la terminología para caracterizar al ser humano (1969, p. 46)²²⁶. De este modo, en lo que se refiere a nuestra hipótesis, resulta necesario tener en cuenta, en resumen, que en una de las versiones de la creación el hombre fue formado a partir de tres de los cuatro elementos del cosmos, y que su postura erecta, elevada hacia el cielo y en contacto con los dioses, entre otras cosas, es lo que lo hace superior al resto de los animales. Estas dos ideas serán las que nos llevarán a pensar en la próxima sección cómo el hombre

²¹⁹ De acuerdo con RHORER (1980, 301) *the characteristics of this race –holiness, intelligence, kingliness, godliness and an aspiration toward divinity– are of the same order as the characteristics which marked Hesiod’s first pair, the kingly and posthumously daimonic races of Gold and Silver.*

²²⁰ Véase MCKIM, 1984, 101-102; WHEELER, 2000, 21-22; BARCHIESI, 2005, 162 y MARTÍNEZ ASTORINO, 2017, 39-47. Para MCKIM (1984), la aparición de Prometeo es lo que posibilita el pasaje de la filosofía al mito en la obra. Ovidio sigue en su explicación filosófica la teoría de la Stoa (HAUPT-EHWALD, 1903, 20) y la tradición platónica (LEE, 1962 [1953], 79; BARCHIESI, 2005, 163). La doble explicación filosófica/mítica para un mismo fenómeno se repetirá con las causas del inicio de la peste de Egina (*Met.* 7.523-535). Véase BÖMER, 1969, 334 y 336-337). O’HARA considera esta doble explicación de la creación una inconsistencia ovidiana (2007, 113). Además, ve como inconsistencias, en el libro 1, la existencia inicial de un dios filosófico que crea el cosmos y la posterior aparición de Júpiter como soberano propenso a generar el caos, así como la representación elevada de la primera creación y su degradación en la edad de hierro. Véase O’HARA, 2007, 108-114.

²²¹ Este creador ya había aparecido en *Met.* 1.21, 32. Véase BÖMER, 1969, 43 y LEE, 1962 [1953], 79.

²²² BARCHIESI (2005, 162-163) propone la idea de que la insistencia en el lenguaje de la semilla anticipa el rol de Saturno y la edad de oro que aparecerá luego.

²²³ BACH (2020, 45), como Bömer, opta por considerar *caelum* como sinónimo de *aether*: *Ce ciel (caelum) n’est pas ici l’espace céleste dans son ensemble, mais désigne l’éther, espace des dieux.* Véase también LEE (1962 [1953], 80) y MARTÍNEZ ASTORINO (2017, 42). MCKIM (1984, 101), por el contrario, habla de cuatro elementos.

²²⁴ Así opinan, por ejemplo, MARTÍNEZ ASTORINO y BACH. El primero sostiene, oponiéndose a varios críticos que afirman la pervivencia del caos en la creación del hombre, que la segunda versión de la creación no se relaciona con el caos, sino con el cosmos (2017, 42-43). Además, la segunda afirma que *ce que l’homme mélange, ce sont bien les éléments à l’origine des espaces du mundus.* (2020, 45). WHEELER, en contraposición, cree en la pervivencia del caos en la figura humana: *this Promethean mixture, although it is shaped into the image of the gods, also implies humanity’s kinship with chaos* (2000, 22).

²²⁵ Sobre esto, BARCHIESI (2005, 164) asevera que *la differenza assoluta fissata tra uomo e animale [...] è un presupposto carico di ironia tragica, in un poema in cui la frontiera tra animale e uomo si rivelerà così permeabile alla violenza trasfigurante della metamorfosi.*

²²⁶ *Pronus*, en verdad, se refiere a la postura inclinada de los animales, pero es cierto que esta característica es colocada usualmente para diferenciarlos del hombre.

en la peste de Egina pierde su posición sublime, al caer en el suelo y retornar a los elementos de su creación.

2. La muerte del hombre

A mitad del libro 7 de *Metamorfosis*, en la primera digresión del *epyllion* de Éaco y Céfalo, se relata la muerte de los animales y del pueblo de Egina²²⁷. Juno, encolerizada contra Egina²²⁸, manda una peste a la isla homónima, donde el hijo de la amante de Júpiter, Éaco, es el rey. En primer lugar, mueren los animales (*Met.* 7.536-551). A estos les sigue el ser humano como segunda víctima (*Met.* 7.552-613), quien adquiere aquí un protagonismo muy notorio, ya que su sufrimiento será parte de esta narración²²⁹.

Luego de describirse los síntomas de la pestilencia (*Met.* 7.554-557), se destaca una forma con la que buscan aliviar el dolor:

non stratum, non ulla pati uelamina possunt,
nuda sed in terra ponunt praecordia, nec fit
corpus humo gelidum, sed humus de corpore feruet. (*Met.* 7.558-560)

No pueden soportar el lecho, ni ninguna vestidura, sino que ponen las vísceras desnudas en la tierra, pero el cuerpo no es enfriado en la tierra, sino que la tierra hierve por el cuerpo.

El hombre desciende del lecho (*stratum*) y se arroja desnudo a la tierra, pero la fiebre es tal que no se logra enfriar el cuerpo, sino que se calienta el suelo²³⁰. Los términos para referirse al elemento de la naturaleza son dos: *terra* y *humus*. Es necesario recordar que, como dijimos anteriormente, con la tierra se formó al hombre en la segunda versión de la creación. Allí se había utilizado el término *tellus* dos veces (*Met.* 1.80, 87). En cambio, cuando se describió la postura inclinada de los animales se eligió el sustantivo *terra* (*Met.* 1.84). A partir de esto, se desprenden algunas ideas clave para el análisis: en primer lugar, la tierra (*tellus*)²³¹ que forma al hombre no es simplemente uno de los cuatro elementos, sino que integra la naturaleza y posee agencia; en segundo lugar, el vocablo *terra* posee un valor de diferenciación y por este motivo Ovidio lo incorpora cuando describe a los

²²⁷ La estructura del *epyllion* tiene a *framing main subject with an inset story of digression, which compares or contrasts with the main subject in content and style* (PECHILLO, 1990, 35).

²²⁸ Según el propio Ovidio, Júpiter se habría unido a Egina bajo la forma de un fuego, tal como aparece en la éfrasis del tapiz de Aracne en *Met.* 6.113.

²²⁹ Aunque no es motivo de nuestro trabajo estudiar si verdaderamente el lector logra conmovirse con el sufrimiento de los seres en la peste, cabe destacar que para GALINSKY (1975, 116), Ovidio no quiere generar un *pathos* con su relato, sino que *él is interested, above all, in the individual story and a full exploitation of its various artistic effects*. Sobre este episodio como ejemplo del tono disruptivo y la ausencia de *pathos* ovidiana, véase también TISSOL, 1996.

²³⁰ ASZTALOS (2020, 156) afirma acertadamente sobre estos versos que *Juno tends to send punishments that correspond to the crimes, so if Jupiter seduced Aegina in the form of a fire, the inhabitants of the island named after her are aptly destroyed by a fire consuming them from the inside*.

²³¹ En la acepción 2 del *Oxford Latin Dictionary* se señala *as a goddess, esp. personifying the productive power of the earth*. (1968, 1911)

animales (*Met.* 1.84)²³² y, en tercer lugar, *homo* (*Met.* 1.78, 85, 88) representa la completitud de la figura y el estado cósmico, estable del ser humano.

SHELTON analiza varios juegos etimológicos en obras de autores latinos, entre los que se encuentra Ovidio. Los dos episodios que cita son de *Metamorfosis*. El primero narra cómo, para cumplir las tareas impuestas por Eetes, Jasón siembra los dientes mágicos con la ayuda de los sortilegios de Medea y nacen hombres de la tierra (*Met.* 7.123-130); el segundo cuenta el nacimiento de Tages también a partir de la tierra (*Met.* 15.552-559). Citando a Quintiliano (*Inst.* 1.6.34), asevera que algunos derivaban la palabra *homo* de *humus* y que lo justificaban pensando que *human beings come from the earth, therefore they take their name from the name of the earth* (2014, 387)²³³. Además, el mismo crítico asegura que el juego etimológico puede darse incluso cuando *humus* no se encuentra y es remplazado por *tellus* o *terra* (2014, 389 y 397).

Por lo tanto, siguiendo a Shelton consideramos, en primer lugar, que cada vez que aparezca el vocablo *humus* en la peste de Egina se referirá por asociación a *homo* y a su creación en el primer libro; en segundo lugar, que la variante *terra*, que aparezca donde se explica cómo afecta la enfermedad al ser humano, también permitirá esa conexión (*terra-humus-homo*) y, en tercer lugar, que la caída en la tierra (*humus-terra*) implicará tanto la pérdida de la postura erecta como la disolución de la forma humana a través del remplazo absoluto en el relato de la peste de la palabra *homo* por *corpora*. En consecuencia, observamos en los versos recién citados (*Met.* 7.558-560) que el ser humano cae de su postura erecta inicial y característica (*Met.* 1.84-86) a la tierra para moderar desnudo los síntomas de la peste y también que la enfermedad lo transforma en *corpus* (*Met.* 7.560), lo cual implica la disolución completa de su identidad.

Ante la falla del arte de curar (*Met.* 7.561-566), los ciudadanos se arrojan al agua:

(utile enim nihil est.) passim positoque pudore
fontibus et fluiis puteisque capacibus haerent.
[nec sitis est extincta prius quam uita bibendo]
inde graues multi nequeunt consurgere et ipsis
immoriuntur aquis; aliquis tamen haurit et illas. (*Met.* 7.567-571)

(Tampoco nada es útil.) Y depuesto el pudor por todas partes permanecen en las fuentes, en los ríos y en los pozos que contienen agua. [Ni la sed se extingue bebiendo, antes que la

²³² En la acepción 5 del *Oxford Latin Dictionary* también figura como personificación: *earth as a goddess, esp. as personifying the productive power of the ground* (1968, 1928), pero este no es el uso más corriente en Ovidio. No obstante, creemos que en la cosmogonía se privilegia *terra* como diferente y opuesta a *caelum*, tal como aparece en la acepción 8 del *Oxford Latin Dictionary: the earth as contrasted w. the heavens, as together forming the whole visible world* (1968, 1928). Bajo esta acepción *terra* ya había aparecido en: *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae uultus in orbe / quem dixere Chaos* (*Met.* 1.5-7), “antes del mar y de las tierras y del cielo que cubre todas las cosas único en todo el orbe era el aspecto de la naturaleza que llamaron caos”; *nam caelo terras et terris abscidit undas* (*Met.* 1.22), “pues alejó del cielo las tierras y de las tierras las olas”; *cesserunt nitidis habitandae piscibus undae, / terras feras cepit, uolucres agitabilis aer* (*Met.* 1.74-75), “las olas cayeron para ser habitadas por nítidos peces, la tierra recibió fieras, el agitable aire aves”. Como se puede observar, en las tres ocasiones se realiza una distinción entre la tierra y el cielo, a la que se le añade el agua.

²³³ Destaca también la sonoridad en la motivación de la asociación de los vocablos *homo-humus* (SHELTON, 2014, 388).

vida.] Por esto muchos no pueden pesados levantarse y mueren en las mismas aguas; sin embargo, alguien también agota aquellas [aguas].

Los enfermos intentan levantarse y retornar a la postura erguida (*consurgere*) que habían adquirido en la creación (*Met.* 1.76-88), pero caen en el agua para morir o agotan su caudal de tanto beber. Según KENNEY (2011 [2004], p. 282), la expresión *passim positoque pudore* sugiere ya un comportamiento indecente al límite del criminal, ya una tendencia desenfadada al suicidio²³⁴. Lanzarse al agua implica también una trasgresión de las fronteras establecidas del *cosmos*²³⁵. Asimismo, el agua era uno de los tres elementos con los que se había formado al hombre. En consecuencia, morir allí es otro modo de disolución²³⁶.

Unos versos más adelante se retoma la imagen del lecho (*Met.* 7.558) que incomoda y sus consecuencias²³⁷:

tantaque sunt miseris inuisi taedia lecti,
prosiliunt aut, si prohibent consistere uires,
corpora deuoluunt in humum fugiuntque Penates
quisque suos, sua cuique domus funesta uidetur.
[et, quia causa latet, locus est in crimine paruus.]
semianimes errare uiis, dum stare ualebant,
aspiceres, flentes alios terraque iacentes
lassaque uersantes supremo lumina motu.
membraque pendentis tendunt ad sidera caeli,
hic illic, ubi mors deprenderat, exhalantes. (*Met.* 7.572-581)

Y los disgustos del odioso lecho son tantos para los desgraciados, se arrojan saltando o si impiden que las fuerzas se acaben, arrastran rodando sus cuerpos hacia el suelo y cada uno abandona sus propios Penates, para cada uno su propia casa parece ser funesta. [Y, porque la causa está oculta, el pequeño lugar es culpable]. Hubieras visto que los medio muertos vagan por los caminos, mientras tienen fuerza para estar en pie, otros llorando y yaciendo en la tierra y volviendo los agotados ojos en un último movimiento. Y extienden los miembros pendiendo hacia las estrellas del cielo, aquí y allá, donde la muerte los había sorprendido, exhalando.

La población de Egina sucumbe rápidamente por la pestilencia. Sin embargo, cada uno experimenta de modo distinto la enfermedad. Para todos, el lecho (*lecti*) es incómodo, pero quienes todavía tienen fuerza se arrojan saltando (*prosiliunt*) y quienes no, arrastran rodando sus cuerpos hacia la tierra (*corpora deuoluunt in humum*). Aunque, según BÖMER (1977, 346), *corpora* está aquí en lugar del pronombre reflexivo *se*, opinamos que la presencia de este concepto como objeto directo ofrece

²³⁴ ANDERSON (1972, 304), por su parte, sugiere como motivación de la pérdida de pudor que estuvieran desnudos o que pelearan por su lugar.

²³⁵ Esta trasgresión fue duramente criticada en el relato de la edad de hierro (*Met.* 1.132-134).

²³⁶ Existen varios interrogantes que se desprenden de la muerte en el agua. Deberíamos preguntarnos si el agua ya había sido contaminada por las serpientes (*Met.* 7.533-535) y caer en el agua es otra acción irreflexiva y suicida por parte de los enfermos, o si el agua estaba limpia, pero con los cadáveres se contamina. Para KENNEY (2011 [2004], 282), el agua se vuelve impura con los cadáveres humanos. Por nuestra parte, creemos que ya se encontraba contaminada por las serpientes. Según ZIOSI (2016, 95), las serpientes que envenenan no están citadas entre las causas de la plaga en *De Rerum Natura* ni en *Geórgicas*, sino que remite a Higinio, donde una serpiente es enviada por Juno para envenenar las aguas de la isla.

²³⁷ HAUPT-EHWALD (1903, 316) ya había vislumbrado conexión entre ambos pasajes.

una disociación entre el cuerpo y el enfermo, como si el primero no formara parte del segundo. Por segunda vez se distingue entre quienes tienen fuerza todavía para estar en pie y quienes ya se desplomaron en la tierra. Se describe a los primeros como *semianimes* y en esta ocasión se utiliza *terra* para señalar dónde se derrumban los otros²³⁸. Aunque los versos que siguen (*Met.* 7.580-581) son descartados por la edición de TARRANT (2004), elegimos aceptarlos, porque la extensión de los brazos al cielo en la súplica, *ad sidera caeli*²³⁹, relaciona el episodio de la peste de manera directa con el relato de la creación: *cognati semina caeli* (*Met.* 1.81), *caelum* (*Met.* 1.85) y *ad sidera* (*Met.* 1.86). El hombre busca la ayuda del cielo y el retorno a su postura elevada, pero muere tirado en el suelo.

En los versos citados aparecen de nuevo los vocablos *humum* (574), *terra* (578) y *corpora* (574). La palabra *semianimes* (577) es un añadido a la idea de *corpora*. La caída del hombre en el suelo, como ya hemos desarrollado en otras citas, implica la pérdida de la condición elevada que lo caracterizaba desde su creación. Pero también involucra la pérdida del contacto con las divinidades y quizás por esto todas las súplicas que hacen o intentarán hacer en el templo de Júpiter (*Met.* 7.587-603) serán en vano.

En la mirada de Éaco también se refleja el derrumbe y la disolución de su gente²⁴⁰:

quo se cumque acies oculorum flexerat, illic
uulgus erat stratum, ueluti cum putria motis
poma cadunt ramis agitataque ilice glandes. (*Met.* 7.584-586)

A dondequiera que se hubiera dirigido la pupila de mis ojos, allí el pueblo era un lecho, como cuando caen frutas podridas de las ramas sacudidas o las bellotas del acebo puesto en movimiento.

En un principio (*Met.* 7.558), *stratum* era simplemente la cama del enfermo; en cambio, ahora sirve para unificar y homogeneizar a todos los muertos. Importante es también que se indique

²³⁸ Acerca de estos versos y otros de la peste de Egina considerados espurios por la edición que utilizamos, véase TARRANT (1982, 357-359). KENNEY (2011 [2004], 283) toma los versos 580-581 como una reelaboración insatisfactoria de *Met.* 6.245-247 y también los rechaza bajo cuatro argumentos: el verbo *tendunt* perturba la secuencia atentamente organizada de participios presentes que dividen el periodo, *membra* entendido como *manus* o *bracchia* no tiene paralelos satisfactorios, la elisión de *animam* con *exhalantes* tiene un único paralelo en el latín clásico y, por último, la repetición espondeica del final de verso de *Met.* 6.247, que era eficaz en el contexto original, traduce una pobreza de inventiva absolutamente no ovidiana. Véase también BÖMER (1977, 347). En HAUPT-EHWALD (1903, 317), por el contrario, no se eliminan los versos y se aclara que con *pendentis caeli* se hace referencia a las nubes del cielo que descienden y remite a *Met.* 7.529. ANDERSON (1972; 1977; 2008 [1982]) tampoco los elimina en sus ediciones y observa en su comentario que *membra tendunt* representa una forma usual de petición muda (1972, 305). ASZTALOS (2020) refuta hábilmente la decisión de TARRANT (2004) de colocar entre paréntesis cuadrados algunos de los versos de la peste de Egina por considerarlos corruptos. Estos se encuentran en *Met.* 7.525-527, 576. Para esta crítica, aceptar como verdaderos estos versos permite pensar que hay una transformación genérica que se oculta en el episodio: *The story about the plague is told in in [sic] two registers, the register of the Aeneid and that of the Georgics* (ASZTALOS, 2020, 157). Así se mezclaría el registro épico con el didáctico y estos se distribuirían del siguiente modo: *Met.* 7.523-7 (épico), *Met.* 7.528-553 (didáctico), *Met.* 7.554-562 (épico), *Met.* 7.563-614 (didáctico), *Met.* 7.615-618 (épico); véase ASZTALOS, 2020, 159-160.

²³⁹ En el discurso de Júpiter a Venus (*Aen.* 1.259) también aparece el sintagma *ad sidera caeli* a final de verso con referencia a la futura apoteosis del héroe.

²⁴⁰ Similar forma de testimoniar la catástrofe y la fusión de los cuerpos o espacios a través de la visión del sobreviviente se encontrará más adelante en el diluvio de Baucis y Filemón: *flexere oculos et mersa palude / cetera prospiciunt, tantum sua tecta manere* (*Met.* 8.696-697, “volvieron los ojos y ven a lo lejos que las restantes cosas habían sido sumergidas en una laguna, que solamente permanecen sus propios techos”. Se evidencia al comparar ambos pasajes la repetición del verbo y del objeto que sirven para dar testimonio: *acies oculorum flexerat* (*Met.* 7.584) y *flexere oculos* (*Met.* 8.696).

explícitamente con el verbo *cado* y a través de una metáfora natural el desplome del ser humano: la peste pudre e iguala a todos los cuerpos.

Hacia el final surge el tema de la sepultura o cremación de los cuerpos:

corpora missa neci nullis de more feruntur
funeribus (neque enim capiebant funera portae);
aut inhumata premunt terras aut dantur in altos
indotata rogos. et iam reuerentia nulla est
deque rogis pugnant alienisque ignibus ardent. (*Met.* 7.606-610)

Los cuerpos enviados hacia la muerte no son llevados a enterrar según el rito sin ninguna procesión (y tampoco las puertas admitían las procesiones); u oprimen insepultos las tierras o son dados hacia las altas hogueras sin dote. Y ya no hay ningún respeto y luchan por las hogueras y arden con fuegos ajenos.

En cuanto a los muertos, por un lado, están los que quedarán insepultos sobre la tierra, dado que probablemente carecen de familiares vivos que los puedan enterrar y, por otro lado, están quienes todavía tienen familia que los creme, pero esta no puede sepultarlos con sus pertenencias²⁴¹, quizás porque también está enferma y sin fuerzas. En cuanto a los vivos, están quienes en acto suicida se creman en hogueras ajenas, acción por demás impía, ya que estaba prohibida por la Ley de las Doce Tablillas²⁴². Como elementos constitutivos a los que el hombre retorna aparecen aquí la tierra (*terras*)²⁴³ y el fuego (*altos rogos; rogis; alienis ignibus*)²⁴⁴.

Consideraciones finales

A modo de cierre, podemos afirmar que se retoman en el relato de la peste de Egina los tres elementos de la creación del ser humano: la tierra, el agua y el fuego. No obstante, se observa un mayor hincapié en distinguir el derrumbe del hombre en la tierra²⁴⁵. Por un lado, *humus* (*Met.* 7.560, 574) y *terra* (*Met.* 7.559, 578, 608) se convierten en el lugar de caída y disolución de la figura humana

²⁴¹ *Non preparati a dovere per la sepoltura* (KENNEY, 2011 [2004], 285). HAUPT-EHWALD (1903, 318-319) aclara que estos cuerpos están *unbegabt mit den Dingen, die man den Verstorbenen mit auf den Scheiterhaufen gab (Spezereien, Waffen und Geräte, die sie im Leben gebraucht hatten)*.

²⁴² Véase BÖMER, 1977, 354).

²⁴³ *Inhumata* (v. 608) podría tomarse como otra referencia a la tierra.

²⁴⁴ KENNEY (2011 [2004], 285) nos informa que los fuegos de la hoguera son calificados como *altos* (*Met.* 7.608) por la cantidad de cadáveres. El fuego también había aparecido en la descripción de los síntomas de la pestilencia, asociado con el calor y la fiebre, al principio del episodio: *uiscera torrentur primo flammaeque latentis / indicium rubor est et ductus anhelitus aegre; / aspera lingua tumet tepidisque arentia uentis / ora patent auraeque graues captantur hiatu* (*Met.* 7.554-557), “al comienzo son secadas las vísceras y el rubor y la respiración agitada que era llevada penosamente es indicio de la llama que está oculta; la áspera lengua se entumece y las bocas están abiertas secas hacia los vientos que van perdiendo calor, y las brisas insalubres son alcanzadas por la abertura”. Estos versos son marcados por ZIOSI (2016, 96) como exponentes de los síntomas de la enfermedad que se asemejan a los síntomas del enamoramiento en la poesía erótica. Síntomas parecidos encontramos en el carmen 51 de Catulo. Véase también el análisis de HEJDUK (2011, 304-310), quien encuentra referencias eróticas tanto en la descripción de la muerte de los animales como en la del hombre.

²⁴⁵ Queda preguntarnos qué sucedió en la peste de Egina con el cuarto elemento que no tiene lugar en la mezcla hecha por Prometeo, el aire. Como la transmisión de la enfermedad parece ser por contacto, la palabra *aer* no figura en ninguna ocasión. Por el contrario, *caelum*, que ya se encontraba en la creación (*Met.* 1.81, 85), es uno de los lugares de origen de la pestilencia (*Met.* 7.528). *Auster* (*Met.* 7.532), *aura* (*Met.* 7.548, 557), *uentus* (*Met.* 7.556) podrían pensarse como intentos de reemplazo del elemento faltante.

y, por otro lado, el agua (*Met.* 7.567-571) y el fuego (*Met.* 7.608-610) son elementos que servirán para concluir con la vida.

La presencia y ausencia de vocablos relaciona los episodios del libro 1 y 7. La palabra *humus* no figura en el relato de la creación. Sin embargo, en la muerte del hombre durante la peste de Egina aparece dos veces. La palabra *homo* se encuentra en tres ocasiones en la creación (*Met.* 1.78, 85, 88) y ninguna en la pestilencia.

Por último, resta preguntarnos por la motivación detrás de la insistencia en el tema de la muerte del hombre creado en el episodio de la peste de Egina. Por un lado, la estrecha relación entre la peste y la creación del hombre es un argumento claro para demostrar que Ovidio no ha compuesto irónicamente, como algunos suponen, el relato de la creación: antes bien, necesitaba que fuera serio para desplegar este terrible contraste, la peste. Además, se evidencia la importancia de la primera creación del hombre en la obra porque, a pesar de la supuesta desaparición de esta estirpe durante el diluvio, vemos que perdura en la esencia humana y se hace patente en su muerte a través de otra catástrofe, la pestilencia. Por otro lado, el tema de la muerte del ser creado permite resaltar la materialidad, la corporalidad humana. El hombre, a causa de la peste, ha perdido su condición sagrada y elevada y se ha convertido en *corpora* (*Met.* 7.560, 574, 606)²⁴⁶ que finalmente han de morir para dar lugar a una nueva estirpe, los mirmidones. Así la peste y la muerte se convierten en la contracara de la dinámica de creación y apoteosis²⁴⁷.

Referencias bibliográficas

ANDERSON, William Scovil. **Ovid's *Metamorphoses*. Books 6-10.** Norman: University of Oklahoma Press, 1972.

ANDERSON, William Scovil. **Ovidius. *Metamorphoses* Libri XV.** Leipzig: Teubner, 1977. Disponible en: https://archive.org/details/povidiinasonisme0000ovid_e0c2/mode/2up. Revisado el 10 de marzo de 2024.

ANDERSON, William Scovil. **P. Ovidius Naso. *Metamorphoses*.** Berlin: De Gruyter, 2008 [1982].

ASZTALOS, Monika. Latent Transformations: Reshaping the *Metamorphoses*. En: SHARROCK, Alison; MÖLLER, Daniel & MALM, Mats (eds.). **Metamorphic Readings: Transformation, Language, and**

²⁴⁶ *Corpora* es la primera palabra del segundo verso del proemio de *Metamorfosis*. Podría ser un chiste ovidiano: *in noua corpora* son aquí *cadavera* que desaparecen. Ya también los animales se habían convertido en *corpora* (*Met.* 7.541, 548) hacia el final de su enfermedad para luego terminar licuándose. En esto último hay una diferencia: mientras que los animales pierden sus características distintivas ya sea de aspecto, ya sea de forma de ser, y se funden de algún modo espontáneo, el hombre, por el contrario, busca voluntariamente retornar a esos elementos que lo formaron. Resulta curioso que cuando Éaco recibe la nueva estirpe dice que escucha *uoces hominum* (*Met.* 7.645), pero cuando explica cómo son y cómo los distribuyó por los campos vacíos no los llama nunca *homines*. No obstante, utiliza la palabra *corpora* (*Met.* 7.655) para hablar de ellos. Podría pensarse quizás que los mirmidones son finalmente una mezcla imperfecta de hombres y cuerpos.

²⁴⁷ Sobre el nexo entre la creación y la apoteosis, véase MARTÍNEZ ASTORINO, 2017.

- Gender in the Interpretation of Ovid's *Metamorphoses***. Oxford and New York: Oxford University Press, 2020, p. 145-161.
- BACH, Sarah. La Mise en Espace du Récit. En: **Espace et structure dans les *Métamorphoses d'Ovide***. Bordeaux: Ausonius, 2020, p. 17-64.
- BARCHIESI, Alessandro; KOCH, Ludovica & SEGAL, Charles. **Ovidio *Metamorfosi*. Volume I (Libri I-II)**. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 2005.
- BÖMER, Franz. **P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar (I-III)**. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1969.
- BÖMER, Franz. **P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Kommentar (VI-VII)**. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1977.
- CRAWFURD, Raymond. **Plague and Pestilence in Literature and Art**. Oxford: Clarendon Press, 1914.
- FINNEGAN, Rachel. Plagues in Classical Literature. En: **Classics Ireland**, Dublin: Classical Association of Ireland, v. 6, p. 23–42, 1999.
- GALINSKY, Karl. Ovid's Humanity: Death and Suffering in the *Metamorphoses*. En: **Ovid's *Metamorphoses*. An Introduction to the Basic Aspects**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975, p. 110-157.
- GARDNER, Hunter H. Bees, Ants, and the Body Politic: Vergil's Noric Plague and Ovid's Origin of the Myrmidons. En: **Vergilius (1959-)**, The Vergilian Society, v. 60, p. 3–31, 2014.
- GARDNER, **Pestilence and the Body Politic in Latin Literature**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2019.
- GARDNER, Hunter H. Anatomies of failed revolution in Ovid's Aeginetan Plague and Mary Shelly's *The Last Man*. En: **Dictynna**, Lille: Université de Lille, v. 19, p. 1-18, 2022.
- GLARE, P. G. W. (ed.) **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- HAUPT, Moriz & EHWALD, Rudolf. **Die *Metamorphosen* des P. Ovidius Naso. Erster Band. Buch I-VII. Erklärt von Moriz Haupt. Nach der Bearbeitungen von O. Korn und H. J. Müller in achter Auflage herausgegeben von R. Ehwald**. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903.
- HEERINK, Mark A. J. Ovid's Aeginetan Plague and the Metamorphosis of the *Georgics*. En: **Hermes**, Stuttgart: Franz Steiner, v. 139, n. 4, p. 464–472, 2011.
- HEJDUK, Julia D. Death by Elegy: Ovid's Cephalus and Procris. En: **Transactions of the American Philological Association (1974-2014)**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 141, n. 2, p. 285–314, 2011.
- KEITH, Alison. *Labor and pestis* in Ovid's *Metamorphoses*. En: VOLK, Katharina & WILLIAMS, Gareth D. (eds.). **Philosophy in Ovid, Ovid as Philosopher**. New York: Oxford University Press, 2022, p. 184-206.
- KENNEY, Edward John & CHIARINI, Gioachino. **Ovidio *Metamorfosi*. Volume IV (Libri VII-IX)**. Roma e Milano: Fondazione Lorenzo Valla, 2011 [2004].

- LEE, Arthur Guy. **P. Ovidi Nasonis. *Metamorphoseon Liber I***. Cambridge: Cambridge University Press, 1962 [1953].
- MARTÍNEZ ASTORINO, Pablo. Creación del hombre y apoteosis. En: **La apoteosis en las *Metamorfosis de Ovidio: diseño estructural, mitologización y “lectura” en la representación de apoteosis y sus contextos***. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2017, p. 31-61.
- McKIM, Richard. Myth against Philosophy in Ovid’s Account of Creation. En: **The Classical Journal**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 80 n. 2, p. 97–108, 1984.
- O’HARA, James J. Inconsistency and authority in Ovid’s *Metamorphoses*. En: **Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 104-130.
- PECHILLO, Marilyn. Ovid’s Framing Technique: The Aeacus and Cephalus Epyllion (*Met.* 7.490-8.5). En: **The Classical Journal**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 86, n. 1, p. 35–44, 1990.
- RHORER, Catherine Campbell. Ideology, Tripartition, and Ovid’s *Met.* 1.5-451. En: **Arethusa**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 13, n. 2, p. 299-313, 1980.
- SCHIESARO, Alessandro. Intimations of Mortality: Ovid and the End(s) of the World. En: VOLK, Katharina & WILLIAMS, Gareth D. (eds.). **Philosophy in Ovid, Ovid as Philosopher**. Nueva York: Oxford University Press, 2022, p. 287-307.
- SHELTON, Colin. Logical Complexity and Etymological Wordplay. En: **Latomus**, Bruxelles: Société d’Études Latines de Bruxelles, v. 73, n. 2, p. 385–398, 2014.
- TARRANT, Richard John. Review Article: Editing Ovid’s *Metamorphoses*: Problems and Possibilities [Review of *P. Ovidii Nasonis “Metamorphoses,”* by W. S. Anderson]. En: **Classical Philology**, Chicago: The University of Chicago Press, v. 77, n. 4, p. 342–360, 1982.
- TARRANT, Richard John. **P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses***. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- TISSOL, Garth. The Ass’s Shadow: Narrative Disruption and Its Consequences. En: **The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid’s *Metamorphoses***. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 89-130.
- WHEELER, Stephen M. Repetition. En: **Narrative Dynamics in Ovid’s *Metamorphoses***. Tübingen, Gunter Narr: 2000, p. 7-47.
- ZIOSI, Antonio. Medea’s Magical Metaphors: *Ars Amandi* and *Ars Medendi* in Ovid, *Metamorphoses* 7. En: **Studi Italiani di Filologia Classica**, Firenze: F. Le Monnier, v. 14, n. 1, p. 58-118, 2016.



PALACIOS, Jimena. La construcción de una nave: intergeneración y masculinidad épica en *Argonáuticas* 1.121-148 de Valerio Flaco. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 136-147.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.136147>

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NAVE: INTERGENERICIDAD Y MASCULINIDAD ÉPICA EN *ARGONÁUTICAS* 1.121-148 DE VALERIO FLACO

THE BUILDING OF A SHIP: INTERGENERICITY AND EPIC MASCULINITY IN VALERIUS FLACCUS' *ARGONAUTICA* 1.121-148

Jimena Palacios²⁴⁸
Facultad de Filosofía y Letras (FFyL)
Universidad de Buenos Aires (UBA)

RESUMEN: *Argonáuticas* es un poema épico latino producido durante el reinado de Vespasiano (69–96). Es la única obra, inconclusa, que conservamos de su autor, Valerio Flaco. La épica de Valerio tiene como modelos no solo las *Argonáuticas* del poeta griego Apolonio de Rodas, sino también la *Eneida* del poeta latino Virgilio. Asimismo, Valerio Flaco entabla dinámicas de apropiación con muchas otras producciones grecolatinas que cubren un amplio espectro de géneros literarios, por ejemplo, el *Carmen* 64 de Catulo. En este entramado, se destaca la presentación de la nave Argo (1.120-148). Esta presentación es una innovación del poeta latino respecto de su modelo griego. Visto que la crítica ha reconocido la dimensión metagenérica del poema, sostenemos que Valerio Flaco constituye la nave Argo como una figura de intergeneración y como un emblema de la heroicidad colectiva que caracteriza a las representaciones de la masculinidad de esta épica postvirgiliana. **Palabras claves:** Valerio Flaco, *Argonáuticas*, épica postvirgiliana, nave Argo, intergeneración.

ABSTRACT: *Argonautica* is a Latin epic poem produced during the reign of Vespasian (69–96). It is the only unfinished work that we preserve by its author, Valerius Flaccus. Not only the *Argonautica* by the Greek poet Apollonius of Rhodes, but also the *Aeneid* by the Latin poet Virgil are Valerius's models. Likewise, he engages in dynamics of appropriation with many other Greco-Latin productions that cover a wide spectrum of literary

²⁴⁸ Doctora en Letras Clásicas, Universidad de Buenos Aires, 2011. Profesora adjunta regular de Lengua y Cultura Latinas I-V, Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas y Secretaria Académica del Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Contacto: jimepal@gmail.com.

genres, such as Catullus' *Carmen* 64. In this framework, the presentation of the ship Argo 1.120-148 stands out. This presentation is an innovation of the Latin poet with respect to his Greek model. Given that critics have recognized the metageneric dimension of the poem, we maintain that Valerio Flaco constitutes the Argo ship as a figure of intergenericity and as an emblem of the collective heroism that characterizes the representations of masculinity in this post-Virgilian epic.

Keywords: Valerius Flaccus, *Argonautica*, post-Virgilian epic, ship Argo, intergenericity.

Introducción

Argonáuticas es un poema épico latino producido durante el reinado de Vespasiano (69–96). Es la única obra, inconclusa por cierto, que conservamos de su autor, Valerio Flaco, sobre cuya biografía poco conocemos y sobre quien pesa, en palabras de FEENEY (1991, 337), una *massively overpowering tradition*. En efecto, la épica de Valerio tiene como modelos, no solo el poema griego homónimo de Apolonio de Rodas, sino también *Eneida* de Virgilio. Al mismo tiempo, el autor romano entabla dinámicas de apropiación con muchas otras producciones grecolatinas que cubren un amplio espectro de géneros literarios.

En este entramado se destaca la presentación de la nave Argo (1.120-148), innovación del poeta latino respecto de su predecesor helenístico. Visto que la crítica ha reconocido la dimensión metagenérica del poema, sostenemos que Valerio Flaco constituye la nave Argo como una figura de intergenericidad y, a la vez, como un emblema de esa heroicidad colectiva que caracteriza a las representaciones de la masculinidad de esta épica postvirgiliana.

Recordemos que en el libro I Pelias, compelido por las amenazas divinas de muerte que se ciernen sobre él y que identifican como su perpetrador a Jasón (26-37), lo exhorta a embarcarse en una expedición para recuperar el vellocino de oro (38-63). A pesar de sus sospechas, Jasón decide emprender la misión, atraído por la perspectiva de gloria y confiando en el apoyo divino (64-90). Minerva supervisa entonces la construcción de Argo, mientras Juno transmite noticias de la expedición y reúne a la tripulación (91-106). La visión de Hércules, que se apresura a unirse a esta empresa, desencadena un arrebató de ira de Juno (107-112). Después del discurso directo de la diosa (113-119), el poeta presenta la nave (120-148) en una escena que incluye el proceso de su construcción (121-129) y una écfrasis de las pinturas que adornan su casco (130-148). Este pasaje es relevante porque, dentro de la tradición argonáutica, ningún otro poeta atribuye pinturas al casco de Argo y porque, además, éste es el único ejemplo existente de ese tipo de decoraciones como tema de una écfrasis²⁴⁹.

²⁴⁹ Ambas innovaciones de Valerio Flaco. En su poema argonáutico se destacan dos écfrasis: la que nos ocupa y la que encontramos en el libro 5.409-454, sobre las puertas de bronce grabadas del palacio de Eetes.

Desarrollo

1. *Carmen perpetuum* y *carmen deductum*. *Gender / genre*

El pasaje que nos ocupa en su conjunto evidencia no solo que este primer libro de *Argonáuticas* es el más complejo temáticamente y el más denso en términos de intertextualidad (ZISSOS, 2008), sino también la confluencia de dos poéticas que, en términos ovidianos, denominamos la del *carmen perpetuum* y la del *carmen deductum*. Recordemos que en el verso 4 del proemio programático de *Metamorfosis* de Ovidio (*ad mea perpetuum deducite tempora carmen*) el poeta expresa su intención de combinar dos poéticas opuestas y emblemáticas: el sintagma *carmen perpetuum* retoma la expresión calimaquea con la que este autor hace referencia a la épica tradicional (Fr. 1.3 Pf.), mientras que la forma *deducite* alude al *carmen deductum* (“poema hilado o entrelazado”), expresión que Virgilio utiliza en el verso 5 de su bucólica sexta para hacer referencia a la poesía de inspiración helenística (*deductum dicere carmen*). Efectivamente, como muestra RÍO TORRES MURCIANO (2015), en el libro I de este poema el contraste entre dos figuras de autor, la de Quirón y la de Orfeo, confronta dos modulaciones posibles del discurso épico, la del rapsoda homérico con la del poeta alejandrino respectivamente. Vista entonces la inscripción de los modelos griegos y latinos de Valerio Flaco en el alejandrino, es evidente que esta apertura de las fronteras genéricas en las *Argonáuticas* latinas alcanza también al relato etiológico y al *epyllion*. El *Carmen* 64 de Catulo no solo es un exponente de esta especie literaria, sino que este poema aborda el tema argonáutico y constituye, por lo tanto, uno de los predecesores con los que el poema valeriano entabla un intenso diálogo (FABRE SERRIS, 2017).

En suma, en el poema valeriano van a confluir elementos propios de la épica heroica con otros no épicos. En otras palabras, se combinará el asunto esencialmente marcial y viril de la épica con otros elementos del universo erótico y femenino y, en consecuencia, considerados no-épicos por la tradición retórica y poética antigua. Al respecto, HINDS (2000: 232-235) reconoce que estas tensiones ya están presentes en Virgilio, y que son reeditadas por los poetas que, como Valerio Flaco, pertenecen a la edad Flavia. Por su parte BUCKLEY (2006: 50) ha llamado la atención acerca de la existencia a lo largo del poema de marcas metagenéricas y poetológicas en una epopeya que reflexiona sobre sus desviaciones de la norma establecida, que es virgilocéntrica.

Por lo tanto, la reconocida interacción genérica sobre la que se funda la épica valeriana y la condición autorreflexiva del poema en relación con este aspecto de la obra habilita el planteo de nuestra hipótesis y su demostración a partir del concepto de “genericidad” propuesto por SCHAEFFER (1988 y 2006), el cual implica entender al género como una categoría operativa en la producción textual. En este marco, el texto no es producto de un metatexto, sino un remiendo más o menos transformador de varios hipotextos:

En lo que atañe al género como clasificación, sólo permite aprender bien conjuntos de textos unidos por lazos de reduplicación. En cuanto hay transformación genérica, la clasificación ve en ella, o el comienzo de un nuevo género o un texto a-genérico. De ahí la tesis de que los grandes textos no serían nunca genéricos. El estudio de la genericidad, por el contrario, permite mostrar que los grandes textos se califican no por una ausencia de rasgos genéricos, sino, al contrario, por su extrema multiplicidad. El que estos rasgos sean más de transformación que de reduplicación no cambia nada para la naturaleza genérica de la función textual en la práctica. (SCHAEFFER, 1988, 178-179)

En este trabajo, a esos “rasgos genéricos” referidos por Schaeffer los vamos a denominar “tipologemas” como lo hace KERBRAT-ORECCHIONI (1986, 219): “Todo género se define como una constelación de propiedades específicas, que se pueden llamar ‘tipologemas’, y que dependen de ejes distintivos heterogéneos (sintácticos, semánticos, retóricos, pragmáticos, extralingüísticos, etc.)”.

En cuanto a esta última categoría de género, se siguen aquí las propuestas de DE LAURETIS (1989), que piensa la literatura como una de las “tecnologías del género”, y de BUTLER (1993, 2), quien la entiende como una “construcción ficticia y performativa fabricada y controlada por el discurso en el cual se inscribe”. En este sentido, el género no es concebido como la construcción cultural de una diferencia sexual binaria “natural” o “prediscursiva” (BUTLER, 1990, 11), sino como la puesta en acto y la experimentación reiterativas y ritualizadas de un conjunto de significados establecidos con anterioridad (cf. BUTLER, 1990, 185). En otras palabras, el género, según Butler, constituye el aparato de producción que posibilita, a través de esquemas de reglas históricamente determinadas, la materialización de cuerpos sexuados morfológicamente inteligibles (cf. 1993, 14). Es por ello que consideramos que los géneros (*gender* y *genre*) operan de manera similar como matrices productoras y reproductoras de discursividades e identidades que condicionan los mecanismos de legibilidad e interpretación.

2. La construcción de una nave

Con simetría casi virgiliana, la escena que nos ocupa se encuentra enmarcada por los nueve versos inmediatamente anteriores que contienen el discurso directo de Juno (V. Fl. 1.111-119) y siete versos inmediatamente posteriores que contienen el discurso directo de Jasón (V. Fl. 1.149-155). Esta construcción especular destaca los dos planos donde se desarrolla el quehacer épico, el divino y el heroico. Además, tiene a estos dos personajes como focalizadores, lo que le otorga gran dinamismo a la descripción puesto que es la mirada de Juno la que la introduce (*cernit* y *videt*) con un movimiento que reponemos de arriba hacia abajo, y la de Jasón la que focaliza luego con un movimiento de abajo hacia arriba. Las miradas se cruzan entonces en el pasaje que constituye la escena. Refuerza esta simetría la reiteración del término *undas* en los finales de los discursos (V. Fl. 1.120 y 155).

Discurso directo de Juno (111-119)

dixit et Haemonias oculos **detorquet** ad **undas**.

Así dijo y giró los ojos hacia las aguas hemonias²⁵⁰.

Construcción de la nave (121-129)

Écfrasis de las pinturas del casco (130-148)

ESCENA

Nec, quamquam **miranda VIRIS, stupet** Aesone natus,

Discurso directo de Jasón (149-155)

De innegable matriz épica es también el motivo de la ira de Juno en su discurso inaugural (vv. 111-119) que recuerda a Virgilio, *Eneida* 1.37-49. Por su parte, la respuesta de Jasón ante las imágenes pintadas remite también con claridad al poema virgiliano; sin embargo, Valerio Flaco le dará un sentido distinto.

Haec dum Dardanio Aeneae **miranda** uidentur,
dum **stupet** obtutuque haeret defixus in uno... Verg. A. 1.494-495

Mientras estas pinturas resultan dignas de admiración para el dardanio Eneas, mientras contempla estupefacto y permanece quieto fijado en una única visión...

Nec, quamquam **miranda VIRIS, stupet** Aesone natus,
at secum: 'heu miseros nostrum natosque patresque!
hacine nos animae faciles rate nubila contra
mittimur? in solum nunc saeviet Aesona pontus?
non iuvenem in casus eademque pericula Acastum
abripiam? invisae Pelias freta tuta carinae
optet et exoret nostris cum matribus **undas**.' (V. Fl. 1.149-155)

Pero, aunque las escenas son dignas de admiración para los héroes, el hijo de Esón no las contempla estupefacto y piensa para sí: "¡Ay, desgraciados de nosotros que somos hijos y padres! ¿Acaso nosotros, almas dóciles, somos enviados en esta nave contra los cielos llenos de nubes? ¿Se enfurecerá acaso el mar sólo contra Esón? ¿No arrastraré al joven Acasto hacia las mismas peripecias y peligros? Entonces que Pelias espere una ruta segura para el odiado barco, y que obtenga con nuestras madres un mar [seguro] por medio de súplicas."

Estamos ante un ejemplo de *oppositio in imitando*, una operación recurrente en la literatura alejandrina (THOMAS, 1986a), que tiene aquí la finalidad de contraponer la situación y reacción Eneas (admiración sobre hechos pasados) con la del hijo de Esón, quien rehúye el estado de admiración y se concentra en la nave como predictor de futuras pesadumbres.

²⁵⁰ Todas las traducciones de textos latinos y griegos, así como las negritas, los subrayados y las mayúsculas en los textos citados, son propias.

En este marco, de corte netamente épico, el poeta introduce entre los versos 121-129 el desarrollo de la fabricación de Argo.

Fervere cuncta **VIRUM coetu**, simul undique **cernit**
delatum nemus et **docta resonare** bipenni
litora. iam **PINUS gracili** dissolvere lamna
Thespiaden iungique latus lentoque sequaces
molliri **videt** igne **TRABES remisque paratis** 125
Pallada velifero quaerentem bracchia malo.
constitit ut longo moles non pervia ponto,
puppis et ut **tenues** subiere latentia cerae
lumina, picturae varios superaddit honores. (V. Fl. 1.121-129)

Ella percibe que todo está en ebullición por la multitud de varones, que al mismo tiempo el bosque ha sido derribado por todos lados, y que las orillas resuenan a causa de un hacha habilidosa. Y ya ve que el Tespíade [*sc.* Argos] divide los pinos con una sierra fina, y que los costados se unen, y que los tablonés flexibles se ablandan a fuego lento y que ahora los remos están listos y ve a Palas que busca un palo para el mástil que porta la vela. Cuando se alzó la enorme mole no permeable para un largo viaje, y cuando la cera flexible se hubo hundido en los huecos ocultos, [Argos] añadió a la superficie variados ornamentos pictóricos.

Si bien en las fuentes disponibles tanto el abeto como el pino constituyen el material de la nave, la elección que hace Valerio Flaco de este último no es casual, pues alude directamente al *Carmen* 64 de Catulo, que demostrará ser su modelo principal. En efecto, recordemos que el *Carmen* 64 es exponente de una especie literaria que la crítica decimonónica denominó *epyllion*. Escrito en hexámetros, el *epyllion* desarrolla brevemente algún episodio colateral de una gesta heroica. El poema de Catulo se organiza como una historia marco (las bodas de Tetis y Peleo) que incluye una éfrasis (50-266), esto es, la descripción narrativa de una colcha que contiene la historia de Ariadna y Teseo. Pero, además, los versos proemiales 1-24 constituyen por su parte una argonautica en miniatura. Recordemos también que en los tres primeros versos se advierte un particular énfasis en destacar justamente la madera con la que está confeccionada nave.

Peliaco quondam **prognatae** vertice **pinus**
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos
[...]
caerula verrentes **abiegnis** aequora **palmis**. (Cat. 64.1-3, 7)

Cuentan que en otro tiempo los pinos nacidos de la cumbre del Pelión
Nadaron por las límpidas olas de Neptuno
hacia las corrientes del Fásis y a los territorios eteos,
[...]
mientras barrían las planicies verdeazuladas por medio de los remos de abeto.

Este énfasis en el material se verifica en la construcción personal que hace de *pinus* el sujeto de la oración principal, la sinécdoque (el material por la embarcación) y la personificación (*prognatae*,

nasse). Catulo le otorga a la madera un lugar destacado porque constituye sobre todo una manera de aludir a sus fuentes principales: las *Medeas* de Eurípides y Enio y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

{ΤΡΟΦΟΣ}
Εἴθ' ὦφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἴαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα **πεύκη**, [...] (Eur. *Med.*1-4)

NODRIZA. ¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en los valles del Pelión hubiera caído el **pino** cortado por el hacha ...!

utinam ne in nemore Pelio securibus
caesae accidissent **abiegnae** ad terram **trabes** (Enn. *scen.* 246-247 Vahlen)

Ojalá que en el bosque Pelión, cortados por las hachas, no hubieran caído a la tierra los **abetos**.

κόπτον ὕδωρ δολιχῆσιν ἐπικρατέως **ἐλάτησι**. (A. R. 1.914)

entonces ellos golpeaban el agua impetuosamente con sus largos remos [de madera de **abeto**].

Observemos que Enio, como buen poeta helenístico, efectúa también una *oppositio in imitando*. Catulo por su parte, entre otras modificaciones²⁵¹, corrige a Enio en cuanto al material de la nave: pino para el cuerpo y abeto para los remos siguiendo a Apolonio, como leemos en el verso 7 (*abiegnis...palmis*).

Valerio Flaco conserva como único material el pino, menciona los remos sin especificar su madera (*remisque paratis*) y alude también al Enio trágico con el término *trabes*. En este contexto, en el que se despliega un denso entramado de referencias a textos igualmente alusivos, no podemos dejar de advertir la utilización de los adjetivos *doctus*, *gracilis* y *tenuis* aplicados a las herramientas y materiales necesarios para la fabricación de Argo. Su empleo, por cierto, resulta algo inadecuado para los objetos a los que se les adjudica (el hacha es *docta*, la sierra es *gracilis* y la cera es *tenuis*). En efecto, en un gesto claramente autorreflexivo, el poeta incorpora términos clave que remiten a la poética alejandrina y en particular al Virgilio de las *Bucólicas*. Nótese en las siguientes citas la colocación de sustantivos y adjetivos.

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem **tenui** Musam meditaris **auena**; puppis et ut **tenues** subiere latentia **cerae**
(V. Fl. 1.128)

²⁵¹ Además, remueve el *hýsteron-próteron* de Eurípides y sigue la reorganización de Enio, llamando la atención sobre la referencia geográfica con un nuevo adjetivo *Peliaco...vertice*. Sin embargo, preserva la referencia a Eurípides por medio de la aliteración presente en el verso 3 de la tragedia y en el paralelismo entre los términos referidos al monte Pelión y al adverbio de tiempo. Para este análisis ver THOMAS, 1986b.

nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam **resonare doces** Amaryllida siluas. (Verg. *Buc.* 1.1-5)

delatum nemus et **docta resonare** bipenni (V. Fl. 1.122)

Títiro, tú que te recuestas bajo el cobijo de una extendida haya
y compones la musa del bosque con una tenue flauta;
nosotros dejamos atrás los límites de la patria y los dulces campos.
nosotros huimos de la patria; tú, Títiro, tranquilo en la sombra,
enseñas a los bosques a repetir “hermosa Amarilis”.

Haec sat erit, diuae, uestrum cecinisse poetam,
dum sedet et **gracili** fiscellam texit **hibisco**,
(Verg. *Buc.* 10.70-71) litora. iam pinus **gracili** dissolvere **lamna**
(V. Fl. 1.123)

Será suficiente, diosas, que vuestro poeta haya cantado estas cosas
Mientras se sienta y teje una canastita con el grácil malvavisco.

Resumiendo, entonces, hemos visto hasta aquí la combinación de dos hipotextos fundamentales

–*Eneida* de Virgilio (en el marco) y *Carmen* 64 de Catulo (escena)– y de dos matrices genéricas –un género *gravis* (épica) y un género *levis*, reforzada por la referencia a la poesía pastoril del mantuano–. En estrecha relación con lo anterior, el entrecruzamiento de dos isotopías – la que reúne vocabulario de las herramientas y materiales de construcción (hacha, sierra, cera) y la que añade léxico literario– sugiere un proceso metafórico que compara la fabricación de la nave con la composición poética, teniendo en cuenta el extendido uso de la navegación como imagen de la escritura.

Lo antedicho se confirma con la incorporación del recurso de la écfrasis y la red intertextual que configuran las pinturas que adornan el casco de la embarcación (V. Fl. 1.130-148). Estas escenas se organizan en dos partes. La primera, referida al matrimonio de Peleo y Tetis, el cual se desarrolla en una secuencia de tres escenas:

- (a) Tetis, acompañada por sus hermanas Panope, Doto y Galatea, es transportada en un delfín al encuentro de Peleo (130-135)
- (b) Polifemo llama a la ausente Galatea (136)
- (c) las bodas de Peleo y Tetis en una cueva, a las que asisten las deidades marinas (137-139), el banquete de bodas propiamente dicho con Quirón tocando la lira después del brindis.

hic insperatos Tyrrheni tergo piscis
Peleos in thalamos vehitur **Thetis**; **aequora** delphin cf. Cat. 64.7 caerulea...aequora
corripit, <ipsa> sedet deiecta in lumina palla
nec love maiorem nasci suspirat Achillem. **prolepsis iliádica**
hanc Panope Dotoque soror laetataque fluctu
prosequitur nudis pariter Galatea lacertis
antra petens; Siculo revocat de litore Cyclops. (V. Fl. 1.130-136)

Aquí, Tetis es llevada en el lomo de un pez tirreno hasta los no deseados tálamos nupciales de Peleo. El delfín avanza por el agua. Ella misma se sienta encima, con un velo sobre los ojos, y suspira que Aquiles no nazca más grande que Júpiter. La acompañan Panope, su hermana Dotó y Galatea, con los brazos igualmente desnudos, alegres entre las olas, dirigiéndose a la cueva. El Cíclope la llama desde la costa siciliana.

contra ignis viridique torus de fronde dapesque
vinaque et aequoreos inter cum coniuge divos
Aeacides pulsatque chelyn post pocula **Chiron**. (V. Fl. 1.137-139, cfr. 1.255-263)

Enfrente hay un fuego, una cama de hojas verdes y un banquete y vino, y el hijo de Éaco con su esposa entre las deidades del agua y después de las copas de vino, Quirón rasgaa la lira.

En segundo lugar, se desarrolla la batalla de los Lapitas y de los Centauros:

parte alia Pholoe multoque insanus laccho
Rhoecus et Atracia subitae de virgine pugnae.
crateres mensaeque volant araeque deorum
poculaque, **insignis veterum labor**. optimus hasta
hic Peleus, hic ense furens agnoscitur Aeson.
fert gravis invito victorem Nestora tergo
Monychus, ardenti peragit Clanis Actora quercu.
nigro Nessus equo fugit adclinisque tapetis
in mediis vacuo condit caput Hippasus auro. (V. Fl. 1.140-148)

Del otro lado, el monte Foloe y Reco, fuera de sí por el exceso de vino, y las repentinas disputas por la doncella Atracia [Hipodamia]. Cráteres y mesas vuelan, y altares de los dioses y copas, la distinguida labor de los antiguos. Aquí se distingue a Peleo, el mejor de todos con la lanza y por aquí se distingue a Esón, furioso con una espada. Mónico cargado lleva en su espalda a regañadientes al vencedor Néstor, y Clanis acosa a Actor con una encina que arde. Neso, centauro negro, huye e Hipasso apoyado en el medio de las colchas esconde su cabeza en una copa de oro vacía.

Hay acuerdo de la crítica respecto de la unidad temática de estos cuadros, pues, según sus lecturas, todos ellos representan vínculos eróticos contrariados (Tetis es forzada al matrimonio con Peleo; el Cíclope es rechazado por Galatea, la boda de Hipodamia resulta en un combate letal). En consecuencia, existe consenso en interpretar que estas escenas prefiguran la malhadada pasión de Medea y Jasón. No solo la predominancia del tema amoroso muestra nuevamente a nivel metagenérico la incorporación en el poema argonáutico de tipologemas no heroicos. También, como observa BARCHIESI (1995, 62), la selección y tratamiento de estas escenas tienen como hipotexto el poema 64 de Catulo pero, sobre todo, reescriben *Metamorfosis* de Ovidio tanto en el caso de Peleo y Tetis (11.221-265) como en el del enfrentamiento entre Lapitas y Centauros (12.210-535). Al mismo tiempo, por nuestra parte, queremos llamar la atención acerca de que no es azarosa la presencia destacada de la imagen de Quirón en el centro de la écfrasis, mediando entre uno y otro panel temático. Todo lo contrario. Es una forma de incrustar la épica heroica en un contexto donde abundan tipologemas no épicos, si aceptamos la ya referida propuesta por TORRES MURCIANO (2015), quien

sostiene la contraposición de Quirón (1.255-263) y de Orfeo (1.274-293, cf. 4.344-422) como dos figuras de autor emblemáticas de dos poéticas en tensión, la homérica y la alejandrina. Entonces, Valerio Flaco invierte la relación entre marco y digresión, y en este caso es la écfrasis que, como un microcosmos, contiene a la épica.

Este juego de marco y digresión reversibles puede hacerse extensible al poema en su conjunto porque es esta la forma en la que Valerio Flaco dialoga con Catulo, *Carmina* 64.

Para entender esta dinámica repasemos primero que en el poema del veronense:

- Se altera la cronología del mito respecto de Apolonio de Rodas al presentar las bodas como hecho posterior a la expedición.

- Las bodas de Tetis y Peleo constituyen el marco.

- El objeto de la écfrasis es el desgraciado amor de Teseo y Ariadna.

- Los versos 1-24, que constituyen una argonáutica en miniatura, despistan las expectativas lectoras y lectores previstos, pues de acuerdo con su enciclopedia debería narrarse a continuación los amores de Medea y Jasón, y no las bodas de Tetis y Peleo.

- A esto se suma que como objeto de écfrasis se selecciona el mito de Ariadna y Teseo, que guarda importantes semejanzas con el de Medea y Jasón, pues reproduce el esquema de la ayuda provista por el personaje femenino que traiciona a su patria al ayudar a un héroe extranjero, el que a su vez la traiciona y la abandona.

En cambio, en *Argonáuticas*:

- Se recupera el orden cronológico de Apolonio de Rodas: las bodas de Tetis y Peleo son anteriores a la expedición.

- Estas bodas son el objeto de la écfrasis.

- La gesta argonáutica y los amores de Jasón y Medea constituyen el marco (sugerido en Catulo por los versos 1-24 y por la semejanza con Ariadna y Teseo, pero no desarrollado).

Como puede observarse, entonces, la dinámica intergenérica en la que se constituye el poema no es simplemente una mezcla de tipologemas, sino que los géneros literarios funcionan como componentes textuales que cuestionan los límites y presupuestos que orientan definiciones estereotipadas de lo épico (cf. HINDS, 2000, 223). En este mismo sentido y en cuanto a la escena que nos ocupa, se comprueba como válida la afirmación de BUCKLEY (2006, 50) acerca de la existencia a lo largo del poema de marcas metagenéricas y poetológicas que señalan desvíos del modelo épico virgiliano. Un ejemplo de este tipo de desvío lo hemos visto ya en el verso 149, que retoma *Eneida* 1.494-495 para señalar las diferencias programáticas entre los héroes Jasón y Eneas. Como observa ZISSOS (2009, 363-364), frente la preeminencia dada a la individualidad heroica en *Eneida*, la épica valeriana deja ver una perspectiva corporativa y aristocrática al afirmar el principio de heroicidad colectiva de la gesta argonáutica. Se inscriben a lo largo del texto las tensiones de una élite afectada

por la autocracia (representada en varias figuras de poder: Pelias, Etes, Cíziso, Laomedón) y que busca recuperar sus perdidos privilegios por medio del rescate de los ideales de la *nobilitas* romana republicana (encarnados, por ejemplo, en Hipsípila y en Jasón).

Esta perspectiva corporativa se verifica también en relación con la construcción de Argo, pues esta convoca una multitud de varones (*virum coetu* 1.120) y tiene asimismo su correlato a nivel metapoético. Ciertamente, el proceso metafórico que compara la fabricación de la nave con la composición poética, al que hicimos ya referencia, permite interpretar la mención a los *veteri* en el verso 143 (*insignis veterum labor*) de la écfrasis como esa multitud de predecesores literarios, visto que la del artesano y la del artesanado es una imagen tradicional para representar a los poetas y su quehacer.

Consideraciones finales

A partir del análisis de la escena de la construcción y descripción de la nave Argo, hemos podido comprobar las dinámicas de apropiación que *Argonáuticas* de Valerio Flaco entabla con modelos literarios (Catulo, Virgilio, Ovidio) y la validez de nuestro marco teórico y metodológico para abordar este asunto. En este encuadre, proponemos a Argo no solo como una figura de intertextualidad, sino también como una figura de intergenericidad que cifra de este modo el principio compositivo del poema en su conjunto, es decir, la confluencia de dos poéticas, homérica y alejandrina, dada por el modelo griego de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, pero sobre todo por las alusiones al poema 64 de Catulo y a las *Bucólicas* de Virgilio.

En efecto, dichas dinámicas de apropiación no buscan simplemente amalgamar tipologemas procedentes de diversos géneros y tradiciones, sino que la épica de Valerio Flaco deja ver una clara autoconciencia literaria al cuestionar las fronteras de la forma y de la materia épica que, según la normativa vigente, canoniza la *Eneida* de Virgilio. Estas transformaciones en la matriz genérica incluyen la representación de una nueva masculinidad épica que rescata del lugar de privilegio una aristocracia imperial de valores republicanos, más que celebrar la heroicidad individual. Más allá del tema argonáutico, es justamente la naturaleza polémica de la poesía propia de Catulo (THOMAS, 1986b), e inclusive la búsqueda del propio lugar dentro de esa abrumadora tradición literaria, lo que Valerio Flaco sobre todo recupera del que entendemos es su modelo principal para este pasaje, el poema 64 del veronense.

Referencias bibliográficas

Edición y comentario

EHLERS, Wido Wolfgang. **Gai Valeri Setini Balbi Argonauticon libros octo**. Stuttgart: Teubner, 1980.

ZISSOS, Andrew. **Valerius Flaccus' *Argonautica* Book I**. Edited with Introduction, Translation and Commentary. Leiden: Brill, 2008.

Bibliografía citada

BUCKLEY, Emma. **Valerius Flaccus' *Argonautica*: Post-Literary Studies**. Cambridge, 2006. Diss. – Faculty of Classics, University of Cambridge.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"**. New York: Routledge, 1993.

DE LAURETIS, Teresa. **Tecnologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

FABRE-SERRIS, Jaqueline. The *Argonautica* of Valerius Flaccus and the Latin tradition on the beginning and end of history (Catullus, Virgil, Seneca). En: BESSONE, Federica & FUCECCHI, Marco. **The Literary Genres in the Flavian Age: Canons, Transformations, Reception**. Berlin and Boston: De Gruyter, 2018, p. 187-200.

FEENEY, Denis. **Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition**. Oxford: Clarendon Press, 1991.

HINDS, Stephen. Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius. En: DEPEW, Mary & OBBINK, Dick (edd.). **Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society**. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 2000, p. 221-246.

RÍO TORRES MURCIANO, Antonio. *Vates in Fabula*: Chiron and Orpheus in Valerius Flaccus. En: DÍAZ DE CERIO DÍEZ, Mercedes; CABRILLANA, Concepción & CRIADO, Cecilia (edd.). **Ancient Epic. Literary and Linguistics Essays**. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 165-184.

SCHAEFFER, Jean Marie. Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (comp.). **Teoría de los géneros literarios**. Madrid: Arcos, 1988, p. 155-179.

SCHAEFFER, Jean Marie. **¿Qué es un género literario?** Madrid: Akal, 2006.

THOMAS, Richard. Virgil's *Georgics* and the Art of Reference. En: **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge: Harvard University Press, n. 90, p. 171–198, 1986a.

THOMAS, Richard. Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64.1-18). En: **American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 103, n. 2, p. 144-164, 1986b.

ZISSOS, Andrew. Valerius Flaccus' *Argonautica*. En: FOLEY, John Miles & al. (edd.). **Ancient Epic**. Oxford: Blackwell, 2005, p. 503-513.

ZISSOS, Andrew. Navigating Power: Valerius Flaccus' *Argonautica*. En: Dominik, William & al. (edd.). **Writing Politics in Imperial Rome**. Leiden: Brill, 2009, p. 351-366.



PEDACE, María Luz; PALACIOS, Daniel G.. Paramahansa Yogānanda y su lectura de la *Bhagavadgītā*. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 148-155.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16.148155>

PARAMAHAṂSA YOGĀNANDA Y SU LECTURA DE LA *BHAGAVADGĪTĀ*

PARAMAHAṂSA YOGĀNANDA AND HIS READING OF THE *BHAGAVADGĪTĀ*

María Luz Pedace²⁵²

UBA

Daniel G. Gutiérrez²⁵³

UBA

RESUMEN: La *Bhagavadgītā* forma parte del *Mahābhārata*, poema épico indio que narra la lucha por el poder dinástico entre los clanes Kaurava y Pāṇḍava, pertenecientes a la familia de los Bharata. El texto, que representa los instantes previos de la batalla en Kurukṣetra, posee la singularidad de que Kṛṣṇa se revela a Arjuna para instruirlo, como prelude del combate, en la ciencia del *yoga*. De entre la cantidad de traducciones y comentarios que existen del poema, una de las más peculiares y originales es la que ofrece el *yogī* y *guru* indio Paramahaṁsa Yogānanda (1893-1952), cuya traducción, lectura e interpretación del texto desarrolla, recuperando los tópicos del género épico –héroes, dioses, batallas–, una práctica de elevación espiritual denominada *kriyā yoga*.

Palabras claves: *Bhagavadgītā*, Paramahaṁsa Yogānanda, *kriyā yoga*, épica y *yoga*.

ABSTRACT: The *Bhagavadgītā* is a part of the *Mahābhārata*, the largest Indian epic poem that narrates the battle for dynastic power between the Kaurava clan and the Pāṇḍava clan, from Bharata's family. The text, which represents the previous moments of the battle at Kurukṣetra between both clans, has the singularity that Kṛṣṇa reveals himself to Arjuna in order to instruct him, as a prelude to the combat, in the science of *yoga*. Among the number of translations and comments that exist on the poem, one of the most peculiar and original is the one offered by the Indian *yogī* and *guru* Paramahaṁsa Yogānanda (1893-1952), whose translation, reading and interpretation of the text develops, recovering the topics of the epic genre –heroes, gods, battles–, a practice of spiritual elevation called *kriyā yoga*.

Keywords: *Bhagavadgītā*, Paramahaṁsa Yogānanda, *kriyā yoga*, epic and *yoga*.

²⁵² Profesora de Yoga. Contacto: luzpedace@gmail.com

²⁵³ Magister en Metodología de la Investigación Científica, UNLa, mayo de 2018. Contacto: momolundpolo@gmail.com

Introducción

Si bien se lee y se estudia como texto autónomo, la *Bhagavadgītā* forma parte del *Mahābhārata*, el gran poema que, junto con el *Rāmāyaṇa*, conforma el canon de la poesía épica india. El *Mahābhārata* –cuya extensión supera a *Ilíada* y a *Odisea* juntas– narra, en apariencia, la lucha por el poder dinástico entre dos clanes de una misma familia, Kauravas y Pāṇḍavas, comportando a su vez una profusa trama textual digresiva. La *Bhagavadgītā*, una de esas digresiones (sita en el sexto *parva* o libro), escenifica los instantes previos de la batalla en Kurukṣetra entre ambos clanes. La singularidad del texto estriba en que Kṛṣṇa se revela a Arjuna, el mejor guerrero de los Pāṇḍavas, a quien instruye desplegando un discurso de neta impronta metafísica.

Ha habido múltiples y variadas traducciones, lecturas e interpretaciones de la *Bhagavadgītā* en lenguas vernáculas occidentales²⁵⁴. Ofrecemos a continuación un brevísimo sumario. En 1885 el orientalista británico Charles Wilkins publica la primera traducción seria al inglés; el indólogo Kashinath Trimbak Telang, como parte de la serie *Sacred Books of the East* –editada por el filólogo Max Müller– publica en 1882 su propia traducción al inglés, seguida en 1885 por la traducción inglesa del poeta y periodista inglés Edwin Arnold bajo el título *The Song Celestial*. El matemático y activista social indio Bal Gangadhar Tilak publica en 1915 un comentario orientado hacia la acción revolucionaria violenta contra el dominio británico, el cual tiene su contrapartida en el comentario, publicado en 1946, del líder pacifista Mohandas Karamchand Gandhi quien, siguiendo su ideal de *ahimsā*, aboga por la acción política no violenta para lograr la independencia de la India²⁵⁵; Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, fundador y líder del movimiento Hare Krishna, es el autor de una popular traducción extensamente comentada del clásico indio. En lengua española, podemos mencionar dos traducciones muy diferentes, tanto en lo formal como en el plano del contenido: la del indólogo peruano Fernando Tola, publicada originalmente en 1977, y la del filósofo valenciano Juan Arnau, publicada más recientemente, en 2016. La de Tola es una traducción en verso, pensada como una obra de divulgación, pero cuya lectura dificulta la formación académica del autor –profusas notas al pie, bibliografía extensa y actualizada para la época–, mientras que Arnau decidió traducir en prosa el poema, lo que confiere un mayor dinamismo a la lectura, aunque –es justo decirlo– adultera el sentido original del texto al hacer explícito un marcado proselitismo budista en sus intervenciones.

God Talks with Arjuna, concebida por el *yogi* y *guru* indio Paramahaṅsa Yogānanda (1893-1952) y publicada póstumamente en 1995 por Self-Realization Fellowship²⁵⁶, es una de las traducciones

²⁵⁴ Cabe destacar la seminal traducción del sánscrito al latín elaborada por el filólogo alemán August Wilhelm von Schlegel en 1823; cf. HUARTE CUELLAR (2021).

²⁵⁵ Cf. DAS, NAIR & SHARMA (2020).

²⁵⁶ Yogānanda es el nombre que recibe Mukunda Lal Ghosh una vez que pasa a integrar la orden de los *swāmi*-s. Paramahaṅsa es un epíteto que se le adjudicará luego, debido a su condición de *guru* consumado o *premāvatar*. Self-Realization Fellowship

más peculiares y originales, en tanto va acompañada de un extenso comentario *śloka* por *śloka* –que suma un total de 1500 páginas aproximadamente– y cuya lectura e interpretación del texto desarrolla, recuperando los tópicos del género épico, una práctica de elevación espiritual denominada *kriyā yoga*. Según Yogānanda, esta práctica representa la quintaesencia de la ciencia del *yoga*:

La técnica del *Kriya Yoga* que enseñó Lahiri Mahasaya (el gurú de mi gurú) es una forma del más elevado *pranayama* (el arte de desconectar el *prana* o fuerza vital de los cinco sentidos). (...) La ciencia del *yoga* –mediante una técnica como *Kriya Yoga*– es la única que sigue el camino rápido (la vía «aérea») hacia Dios, puesto que aboga por un método psicofísico mediante el cual puede quietarse el corazón en forma natural, y lograr con ello que la fuerza vital se retire de los sentidos. (...) Por este motivo, Bhagavan Krishna exhorta al yogui a practicar el arte del control científico de los sentidos²⁵⁷. (YOGĀNANDA, 2016, 358-359)²⁵⁸

Desarrollo

1. El comentario espiritual y las categorías de la épica

Para elaborar su monumental comentario, Yogānanda recupera una larga tradición oral de lectura e interpretación de la *Bhagavadgītā*. Él mismo indica que recibió las enseñanzas sobre esta sagrada escritura de su *guru* Śrī Yukteswar (1855-1936), quien a su vez las había recibido de su *guru* – y, por lo tanto, *paramaguru* de Yogānanda– Lahiri Mahāsaya (1828-1895), el cual debe su enseñanza a *mahāvatar* Babaji, un ser inmortal que habita recluido, velando por el bienestar de la humanidad, en alguna zona inhóspita del Himalaya. Yogānanda, en el capítulo 33 de su *Autobiografía de un yogui*, llama a Babaji el “Yogui-Cristo de la India moderna”, por lo que el origen definitivo de las enseñanzas que él transmite se remonta a las figuras del *Khristós* y de Kṛṣṇa, concebidos ambos como avatares de la Divinidad²⁵⁹.

Mi gurú y paramgurús –Swami Sri Yukteswar, Lahiri Mahasaya y Mahavatar Babaji– son *rishis* de la era actual, maestros dotados de la realización de Dios y, por sí mismos, constituyen escrituras vivientes. Ellos han legado al mundo –junto con la técnica científica del *Kriya Yoga*, perdida durante largo tiempo– una nueva exposición de la sagrada *Bhagavad Guita*, relacionada ante todo con la ciencia del *yoga* y, en particular, con el *Kriya Yoga*. Mahavatar Babaji, que es Uno en Espíritu con Krishna, transfirió intuitivamente, por medio de su gracia, el verdadero conocimiento de la *Bhagavad Guita* a su discípulo Lahiri Mahasaya –un *yogavatar*, «Encarnación del Yoga»–, y a través de él revivió la ciencia del *Kriya Yoga* con la finalidad de que sea la técnica de salvación de la humanidad en la presente era. Lahiri Mahasaya mismo jamás escribió libro alguno, pero sus divinas exposiciones sobre las escrituras se expresaron a través de los escritos de varios de sus discípulos avanzados. De entre sus más grandes discípulos, fueron Swami Sri Yukteswar, Swami Pranabananda y Panchanon Bhattacharya quienes registraron sus explicaciones acerca de la *Guita*. (YOGĀNANDA, 2016, xxiv-xxv)

(SRF) es la fundación sin fines de lucro que fundó Paramahansa Yogānanda en el año 1920 en Norteamérica como filial occidental de su contraparte india, la Yogoda Satsanga Society.

257 Para un desarrollo más completo de la técnica del *kriyā yoga*, véase el capítulo 26, “La ciencia del *Kriya Yoga*”, de *Autobiografía de un yogui* (YOGĀNANDA, 2021, 341-355).

258 Las citas siguen la traducción española realizada por Self-Realization Fellowship (YOGĀNANDA, 2016 y 2017).

²⁵⁹ Acerca de la noción y ontología de *avatar*, cf. YOGĀNANDA, 2004.

La *Bhagavadgītā* es una de las obras más reverenciadas –aun actualmente– en la India. En el campo de batalla, Kṛṣṇa ofrece a Arjuna, el héroe épico del poema, una guía espiritual de aplicación universal, intemporal. El derrotero que recorrerá Arjuna a partir de esta trascendental conversación con Kṛṣṇa puede ser pensada sobre la base del ya clásico esquema de la aventura del héroe elaborado por Joseph Campbell²⁶⁰, quien, hablando de la complejidad simbólica del lenguaje mítico, señala: “Los símbolos mitológicos tienen que ser seguidos a través de todas sus implicaciones, antes de que abran el sistema total de correspondencias a través del cual representan por analogía la aventura milenaria del alma.” (CAMPBELL, 1999, 229)

Las correspondencias implícitas en esta “aventura milenaria del alma” es lo que, en concreto, relata la *Bhagavadgītā*, sirviéndose del ropaje épico. En efecto, en el poema, Kṛṣṇa, el enunciador principal, simboliza la Conciencia Absoluta o *Kutaṣṭha Caitanya*, mientras que Arjuna, el enunciatario principal, simboliza el *ātman* del devoto ideal²⁶¹.

Yogānanda, en su tan bella como precisa hermenéutica del texto, opera desde el inicio una deconstrucción del ideograma, propio del género épico, del «campo de batalla». Kurukṣetra funciona como símbolo de la batalla que todo ser humano debe entablar contra las tendencias kármicas adquiridas que lo conducen a *moha*, el error. Al respecto, es sugerente el comentario que Yogānanda introduce a su traducción del *śloka* 2 del capítulo XIII –indicado entre paréntesis–: “¡Oh, hijo de Kunti (Arjuna)!, para quienes conocen la verdad, a este cuerpo se le denomina *kshetra* («el campo» donde se siembran y cosechan el buen y el mal karma); asimismo, a aquello que conoce el campo se le denomina *kshetraja* (el alma).” (YOGĀNANDA, 2017, 337)

El texto sánscrito que está traduciendo el *guru* indio es el siguiente:

इदं शरीरं कौन्तेय क्षेत्रम् इत्य् अभिधीयते ।
एतद् यो वेत्ति तं प्राहुः क्षेत्रज्ञ इति तद्विदः ॥

idaṃ śarīraṃ kaunteya kṣetram ity abhidhīyate |
etad yo vetti taṃ prāhuḥ kṣetrajña iti tadvidah ||

Será justamente la entrega al Ser Supremo (Kṛṣṇa como Absoluto o como Dios Personal) la única salida del *samsāra*, el ciclo ininterrumpido de nacimientos y muertes a que conduce *moha*. Siguiendo siempre la línea de la traducción comentada, Yogānanda pone de relieve el papel que el simbolismo y la metáfora juegan en la interpretación del texto, toda vez que, como aclara al respecto

²⁶⁰ Para una hermenéutica detallada de este esquema, cf. CAMPBELL, 1991 y 1999, 51-229.

²⁶¹ Optamos por no traducir el término *ātman*, en virtud de que no hay en español un correlato que abarque el trasfondo metafísico del original sánscrito. *Ātman* indica el principio sustancial individual que refleja el Principio Universal, Dios. Ha sido traducido en numerosas ocasiones por “alma”, pero esta traducción lo aproxima al Cristianismo, a la noción que esta tradición posee sobre el alma, que si bien se asemeja a aquella, no es idéntica; al respecto, cf. VIVEKĀNANDA, 2008, 203-210.

en la Introducción de *God Talks with Arjuna*: “Vyasa²⁶² pudo percibir en detalle el período histórico completo de la dinastía del rey Bharata cuando concibió el *Mahabharata* y decidió escribir el relato épico como una metáfora espiritual.” (YOGĀNANDA, 2016, xxvii)

El simbolismo y la metáfora alcanzan también a otro de los elementos constitutivos del “relato épico como una metáfora espiritual”: nos referimos a la categoría de «guerrero», entendida en su pluralidad constitutiva como los distintos símbolos del alma humana. En el clan Kaurava están enrolados aquellos guerreros que representan la naturaleza inferior del ser humano, cimentada en el ego (Bhīṣma = egoísmo, Duryodhana = deseo material, etc.), mientras que en el clan Pāṇḍava se posicionan los representantes de la devoción y del obrar acorde con la Divinidad (Arjuna = autocontrol, Sahadeva = moderación, etc.). Por la manera en que planteará Yogānanda su comentario en lo sucesivo, la verdadera lucha se dará entre los jefes de ambos bandos, Duryodhana y Arjuna, o sea, entre el deseo material y el autocontrol como trabajo previo de reconstitución del *ātman* del meditante.

2. Épica y Yoga

Para entender el objetivo que persigue Yogānanda al elaborar su comentario de la *Bhagavadgītā*, es imprescindible conocer el contexto de producción de dicho comentario, el cual se sitúa en los años cincuenta del siglo veinte en América del Norte, hacia donde había emigrado el *guru* indio a fin de cumplir la misión encomendada por su propio *guru*, Śrī Yukteśwar, consistente en transmitir al mundo occidental la ciencia del yoga. En su propia autobiografía, Yogānanda señala: “Entre los años 1950 y 1951, durante mis prolongadas estadías en un apacible retiro cerca del desierto de Mojave, en California, traduje la *Bhagavad Guita* y escribí un comentario detallado acerca de los diversos senderos del yoga.” (YOGĀNANDA, 2021, 692)

Para Yogānanda, la palabra ‘yoga’ posee al menos tres significados interrelacionados: designa tanto un estado mental, emocional y espiritual (de perfecto equilibrio o estabilidad) como una técnica de meditación específica mediante la cual es posible alcanzar la unión del *ātman* con el Espíritu y, asimismo, una serie de acciones concretas y voluntarias que conducen a tal unión. Comentando el *śloka* citado a continuación (*Bhagavadgītā*, II.48), el gran *yogi* expresa que “la serenidad mental es el estado innato” (YOGĀNANDA, 2016, 339) del *ātman*:

योगस्थः कुरु कर्माणि सङ्गं त्यक्त्वा धनञ्जय ।
सिद्ध्यसिद्ध्योः समो भूत्वा समत्वं योग उच्यते ॥

yogasthaḥ kuru karmāṇi saṅgaṃ tyaktvā dhanañjaya |

²⁶² Vyāsa es el autor mítico del *Mahābhārata*, quien en el poema relata la genealogía y vida de los Bharata, a cuyo linaje pertenecen Pāṇḍavas y Kauravas.

siddhyasiddhyoḥ samo bhūtvā samatvaṃ yoga ucyate ||

¡Oh Dhananjaya (Arjuna)!, inmerso en el yoga, realiza todas las acciones abandonando el apego (a sus frutos), a la vez que permaneces indiferente al éxito y al fracaso. Semejante ecuanimidad mental se denomina yoga. (YOGĀNANDA, 2016, 339)

Yogānanda deconstruye ideologemas de género y apela al lenguaje del símbolo y la metáfora, emplea y resemantiza la terminología propia de la épica. Él mismo, en la Introducción de *God Talks with Arjuna*, se sirve del lenguaje épico (“batalla”, “guerra”, “vencer”: “vale la pena ganar”, “ha de ser ganada”) con el decidido propósito de ir resignificando el lenguaje de la ciencia del yoga: “Cada persona debe librar su propia batalla de Kurukshetra. Es una guerra que no solo vale la pena ganar, sino que, dentro del Divino Orden del universo y de la eterna relación entre el alma y Dios, tarde o temprano ha de ser ganada.” (YOGĀNANDA, 2016, xlvi)

En esta hermenéutica espiritual de la *Bhagavadgītā* es importante destacar el papel pragmático que juega el «personaje» de Arjuna en la economía textual, en tanto que instancia y guía como lector/oyente/practicante modelo para el lector occidentalizado –y, por lo tanto, no siempre familiarizado con las tradiciones y prácticas espirituales indias– hacia la cabal comprensión del mensaje del texto épico²⁶³. Yogānanda es explícito al respecto:

En la sagrada *Bhagavad Guita*, el devoto al que se le asegura que alcanzará más rápidamente la victoria es aquel que, con espíritu inquebrantable, practica la divina ciencia de la meditación yóguica y aprende, al igual que Arjuna, a escuchar en su interior el canto de sabiduría del Espíritu. (YOGĀNANDA, 2016, xlvi)

Asimismo, Yogānanda establece, a fin de facilitar la interpretación, lazos intertextuales con la épica occidental, en este caso, con la *Odisea* de Homero. En el contexto del comentario del *śloka* 43 del capítulo III de la *Bhagavadgītā*, se lee la siguiente cita: “la sabiduría jamás miente” (YOGĀNANDA, 2016, 496), que atribuye en nota al canto 3 de *Odisea*. El *śloka* y la correspondiente traducción que el *guru* está comentando son los siguientes:

एवं बुद्धेः परं बुद्ध्वा संस्तभ्यात्मानम् आत्मना।
जहि शत्रुम् महाबाहो कामरूपं दुरासदम्॥

evaṃ buddheḥ paraṃ buddhvā saṃstabhyātmānam ātmanā |

²⁶³ La noción de “Lector Modelo” fue propuesta por el semiólogo italiano Umberto Eco para designar el tipo de lector que cada texto en particular postula como condición indispensable de su actualización, cuya función, al posicionarlo en el tejido textual y constituirlo a través de huellas textuales, sería la de colaborar en la construcción del sentido que todo texto (sobre todo los artístico-literarios) requeriría para funcionar como tal. La necesidad de este principio pragmático de cooperación interpretativa reside, según Eco, en que “un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él (...). Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (ECO, 2000, 76). Un examen más detallado de esta noción puede consultarse en ECO, 2000, 73-95.

jahi śatrum mahābāho kāmarūpaṃ durāsadam ||

¡Oh, guerrero de brazos poderosos (Arjuna)!, sabiendo que el Ser es superior a la inteligencia, disciplina al ser (el ego) mediante el Ser (el alma) y aniquila a ese enemigo, difícil de vencer, que adopta la forma del deseo. (YOGĀNANDA, 2016, 495)

Si nos atenemos al texto homérico, notaremos que la cita de Yogānanda no evidencia correspondencia literal en el original griego, por lo que o bien está citando alguna traducción, aunque sin referenciarla, o bien el propio *guru* está ofreciendo una síntesis parafrásica de los versos 13-20 del canto 3 de *Odisea*, versos en los que Atenea aconseja a Telémaco interrogar a Néstor sobre el paradero de su padre. Allí, precisamente, se lee:

ψεύδος δ' οὐκ ἔρει: μάλα γὰρ πεπνυμένος ἐστὶ²⁶⁴.

No enuncia la falsedad, pues es muy centrado²⁶⁵.

El vínculo, entonces, entre el *śloka* 43 del capítulo III y el verso 20 del canto 3 de *Odisea* pone de relieve un aspecto siempre muy ponderado por Yogānanda en el camino de realización espiritual, a saber, la intuición como vía de acceso al Ser en oposición al intelecto, que él considera indefectiblemente una facultad limitante:

La sabiduría del alma le es revelada al ser humano por vía de la intuición, la percepción directa de la verdad, y no por medio de una acumulación de conocimientos que provienen del intelecto. Quien busca desarrollar la sabiduría debería comprender la diferencia entre la intuición y la limitada facultad de la inteligencia del hombre. (YOGĀNANDA, 2016, 496)

Conclusión

Con la presente comunicación perseguimos el propósito de situar en contexto y difundir no solo la rica y bella épica india, sino también de poner de relieve el modo en que la recuperación de la tradición viva del poema épico así como el propio recorrido espiritual de Paramahansa Yogānanda²⁶⁶ se permearon en la que quizás sea una de las traducciones e interpretaciones más profundas e intuitivas de la *Bhagavadgītā* realizadas hasta la fecha.

La impronta personal del gran *yogi* indio confiere al texto un *status* de dispositivo discursivo y metodológico para el desarrollo de la devoción espiritual, toda vez que funciona como curso general de iniciación al *kriyā yoga* a través de la experimentación por parte del/a lector/a de un recorrido

²⁶⁴ Seguimos el texto fijado por MURRAY (1919).

²⁶⁵ La traducción es nuestra.

²⁶⁶ Para conocer de primera mano el recorrido espiritual de Paramahansa Yogānanda, es indispensable la lectura de *Autobiografía de un yogui* (YOGĀNANDA, 2021).

espiritual inmersivo y vivencial, lo que implica simultáneamente una práctica atenta de lectura y una operacionalización performativa de lo enunciado y sugerido por el *guru*.

Referencias bibliográficas

CAMPBELL, Joseph, **El poder del mito**. Barcelona: Emecé, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito**. México: FCE, 1999.

DAS, Swaha; NAIR, Hari & SHARMA, Yogendra. La *Bhagavad Gītā* y sus interpretaciones políticas modernas. En: **Interpretatio. Revista de Hermenéutica**, México D. F.: UNAM, v. 2, n. 5, p. 169-184, 2020.

ECO, Umberto. **Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo**. Barcelona: Lumen, 2000.

HUARTE CUÉLLAR, Renato. *Dharma y yoga: dos aspectos de la traducción de la Bhagavadgītā al latín de August Wilhelm von Schlegel*. En: **Interpretatio. Revista de Hermenéutica**, México D. F.: UNAM, v. 1, n. 6, p. 191-201, 2021.

MURRAY, Albert. **Homer. The Odyssey**. London: Heinemann, 1919.

VIVEKĀNANDA, Swami. **Gñana yoga**, Buenos Aires: Kier, 2008.

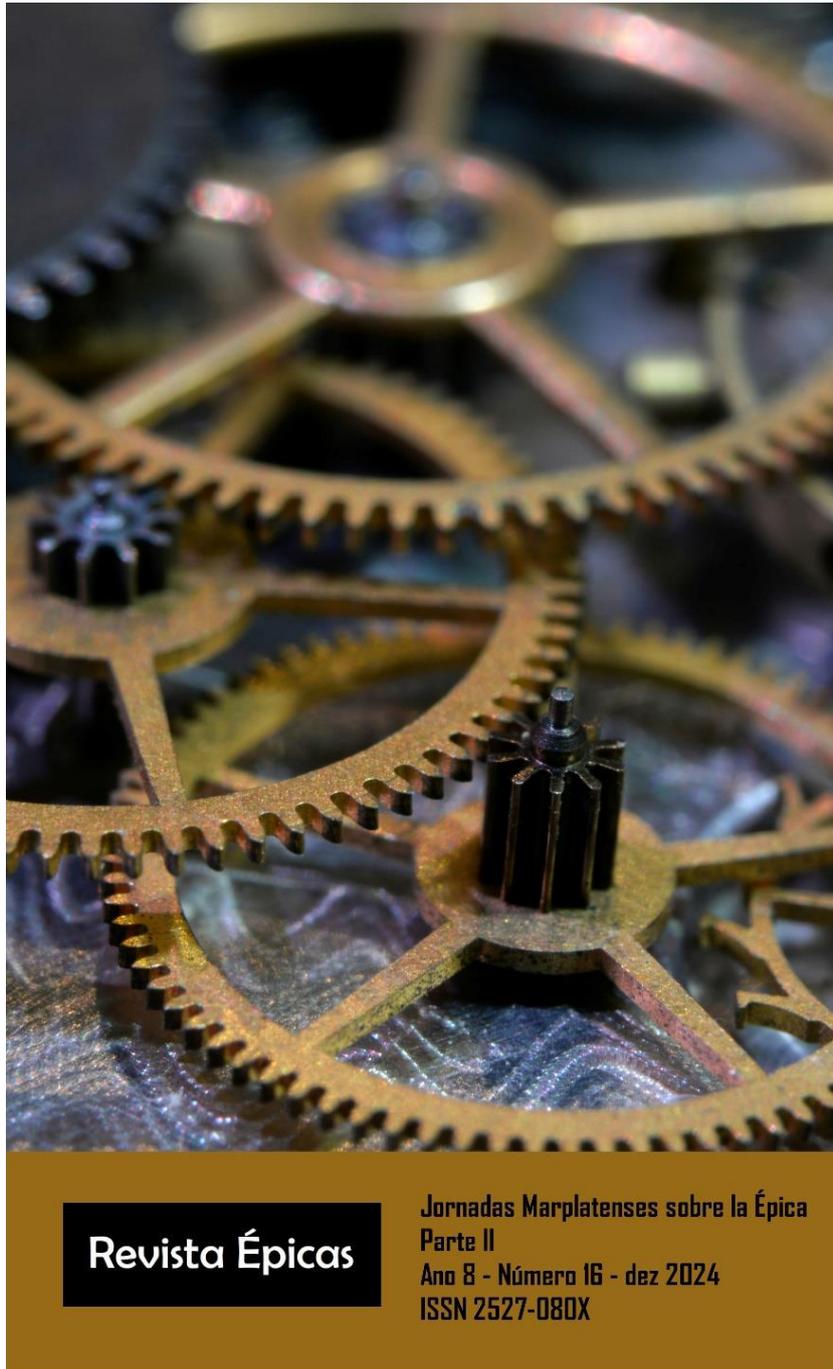
YOGĀNANDA, Paramahaṅsa. **Gods Talks with Arjuna. Royal Science of God-Realization**. Los Angeles: Self-Realization Fellowship, 1995.

YOGĀNANDA, Paramahaṅsa, **The Second Coming of Christ. The Resurrection of the Christ Within You**. Los Angeles: Self-Realization Fellowship, 2004.

YOGĀNANDA, Paramahaṅsa. **Dios habla con Arjuna. La ciencia suprema de la unión con Dios**. V. 1. Buenos Aires: Self-Realization Fellowship, 2016.

YOGĀNANDA, Paramahaṅsa. **Dios habla con Arjuna. La ciencia suprema de la unión con Dios**. V. 2. Roma: Self-Realization Fellowship, 2017.

YOGĀNANDA, Paramahaṅsa. **Autobiografía de un yogui**. Los Angeles: Self-Realization Fellowship, 2021.



Revista Épicas

Jornadas Marplatenses sobre la Épica
Parte II
Año 8 - Número 16 - dez 2024
ISSN 2527-080X

**Relatos de pesquisa
Comptes rendus de recherche
Research reports
Informes de investigación**



FERNÁNDEZ DE AZCÁRTE, Martín. Divindades elementales e influencias babilonias en *Teogonía*.. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 157-.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

DIVINIDADES ELEMENTALES E INFLUENCIAS BABILONIAS EN *TEOGONÍA*

ELEMENTAL GODS AND BABYLONIAN INFLUENCES IN *THEOGONY*

Martín Fernández de Azcárate²⁶⁷

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)

RESUMEN: Es posible ubicar las obras hesiódicas en una constelación en la cual intervienen diversos factores: el paso del *mythos* al *logos*, las interacciones culturales entre Grecia y Oriente y sus características genéricas, que las ubican a medio camino entre la literatura y la reflexión filosófica. Particularmente, la crítica especializada ha demostrado la existencia de relaciones intertextuales entre *Enuma Elis* (poema babilonio datado alrededor del segundo milenio a.C.) y *Teogonía* a partir de una serie de elementos comunes a ambos, como el establecimiento del origen del universo en el caos o vacío y la presencia de una pareja inicial de divinidades elementales (Tiamat-Apsu y Gea-Urano, respectivamente). El presente trabajo se propone analizar la configuración discursiva de las alusiones a los dioses elementales que aparecen en el comienzo de la parte cosmogónica de *Teogonía* (Hes. *Th.* 116-138) en relación con la primera tablilla del texto babilonio, con el objetivo de examinar las modulaciones de las influencias babilonias que allí tienen lugar. En este sentido, entendemos que el recorte propuesto constituye una zona propicia para pensar ambos textos, en la medida que allí se materializa el cruce de fuentes presente en la obra hesiódica.

Palabras claves: Hesíodo, *Teogonía*, *Enuma Elis*, cosmogonía, Gea-Urano, Tiamat-Apsu.

ABSTRACT: It is possible to place the hesiodic texts as a part of a constellation where several factors come into play: the passage from *mythos* to *logos*, the cultural interactions between ancient Greece and Near East and their philosophical and literary features. In particular, the scholars have shown intertextual bonds between *Enuma Elis* (babylonian poem dated around 2000 BCE) and *Thegony* from many common elements: the establishment of the origin of the universe as chaos or void and the presence of an initial couple of elemental gods (Tiamat-Apsu

²⁶⁷ Estudiante de Licenciatura en Letras. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, febrero de 2024.
Mail de contacto: mf34292@gmail.com

and Gaia-Uranus, respectively). This article aims to study the discursive shaping of the references to elemental gods at the start of the cosmogonic section in *Theogony* (Hes. *Th.* 116-138) and their relationships with the first tablet of the babylonian text, in order to analyze the modulations of the babylonian influences that take place there. We consider that the proposed cut is appropriate for thinking both texts, because there we can see materialized the sources crossing present in the hesiodic poem.

Keywords: Hesiod, *Theogony*, *Enuma Elis*, cosmogony, Gaia-Uranus, Tiamat-Apsu.

Introducción

Las relaciones intertextuales entre *Enuma Elis* (poema babilonio datado alrededor del segundo milenio a.C.) y *Teogonía* son susceptibles de ser rastreadas a partir de una serie de elementos comunes a ambos, como el establecimiento del origen del universo en el caos o vacío y la presencia de una pareja inicial de dioses (Tiamat-Apsu y Gea-Urano, respectivamente). El presente artículo propone analizar la configuración discursiva de algunos de los dioses elementales mencionados en el comienzo de la parte cosmogónica de *Teogonía* (Hes. *Th.* 116-138) en relación con la primera tablilla del texto babilonio, con el objetivo de abordar las modulaciones de las influencias babilonias que allí tienen lugar. El foco estará puesto, entonces, en las figuras de Caos, Gea, Urano y Eros y en la relación con sus correlatos presentes en *Enuma Elis*.

Desarrollo

La primera figura que atrae nuestra atención en el recorte propuesto es la de Caos, quien encarna el vacío primordial en tanto primer estado del universo. Se trata de un sustantivo de género neutro, que se encuentra etimológicamente conectado con χαίνω o χάσκω (“bostezar”) y, por lo tanto, alude a un espacio abierto y oscuro, similar a un abismo (WEST, 1966, 192-193). Es posible, entonces, trazar un paralelismo entre este estadio inicial y el explicado en *Enuma Elis* 1.1-8, donde se describe un vacío previo a la creación, con mayor detalle que en *Teogonía*:

When on high no word was used for heaven, / Nor below was firm ground called by name,
/ Primeval Apsu was their progenitor, / Matrix-Tiamat was she who bore them all / They
were mingling their waters together, / No lea was packed together, no canebrake matted
close. / When no gods at all had been brought forth, / Nor called by names, none destinies
ordained / Then were gods formed within these two. (FOSTER, 2005, 439)

Así, lo único que existe hasta aquí son las primeras divinidades, la pareja de dioses Tiamat y Apsu, personificaciones de diferentes corrientes de agua (salada y dulce, respectivamente) quienes, como puede advertirse en el pasaje, dan nacimiento a la segunda generación de dioses. No hay nada previo a ellos, sino que el caos primitivo es encarnado por la unión de ambos en tanto corrientes de agua y, como consecuencia, en tanto caldo primigenio (*they were mingling their waters together*). Se trata del tiempo y el espacio de las ausencias. Como se puede notar en el pasaje, el vacío aquí se manifiesta a través de aquello que aún no existe o no ha sido nombrado y es encarnado por la mezcla anárquica de aguas, previa a las disputas por el poder. Debe recordarse, además, que en *Enuma Elis*,

el espacio habitable como tal no surge hasta la victoria de Marduk y la posterior partición del cuerpo de Tiamat, con lo cual todas las disputas por el poder entre dioses narradas en el poema tienen lugar en este escenario acuoso.

Por otra parte, el abismo o bostezo primordial descrito en el poema hesiódico representa estas mismas ausencias, en la medida que, a través de su propia etimología, el término Χάος remite a un vacío, definido por Vernant como “abismo ciego, oscuro, ilimitado” (VERNANT, 1999, 15). Si bien no hay un correlato explícito de la figura de Caos, en ambos casos el primer estadio del universo reviste características similares. No obstante, la primera diferencia que puede advertirse en ambas representaciones de los orígenes es el hecho de que en *Teogonía* la distinción entre este momento y el mundo habitable es marcada a partir de una antítesis entre el momento en el cual únicamente existe Caos y el posterior engendramiento de las demás divinidades. Además, el rol de pareja elemental corresponde a Gea y Urano, quienes personifican la tierra y el cielo, respectivamente. A Gea se la describe en los siguientes términos: Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ/ ἀθανάτων, οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου (Hes. *Th.* 117-118). Mientras que en el poema babilonio la dupla aparece en simultáneo, aquí en primer lugar surge la diosa ctónica. Ella es definida por Colombani en los siguientes términos: “Si Caos es lo ilimitado, Gea es el espacio recortado, definido, de bordes nítidos, que se convierte en el suelo seguro de hombres y dioses. Es el sostén y en ese sentido, tensiona el vértigo del espacio tenebroso” (COLOMBANI, 2008, 4). En primer lugar, cumple, al igual que Tiamat, la función de dar a luz a una serie de divinidades y, por lo tanto, se construye como “imagen reproductora”, puesto que también alimenta y nutre a tales seres. Esta condición puede rastrearse textualmente: mientras que Caos en griego antiguo es un sustantivo neutro, sin género o, en todo caso, indefinido, el nombre Gea (Γαῖα) es femenino, y aquí lo acompaña el epíteto εὐρύστερνος, que puede traducirse como “de amplio pecho” y, por lo tanto, alude a la función nutricia mencionada anteriormente.

Por otra parte, dada su condición antitética respecto de Caos, tensiona y reactualiza aquella espacialidad primitiva y, como consecuencia, se configura como ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ (Hes. *Th.* 117). Es por ello que en los versos 118-119 también son aludidos el punto más elevado y el más profundo de la tierra (Hes. *Th.* 118-119: οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου, / Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῷ χθονὸς εὐρυοδείης), con lo cual el espacio deja de ser ilimitado para definirse con mayor claridad en relación a sus fronteras. Si bien Tártaro nace después de Gea y parece ser una entidad claramente diferenciada, aun así debe entenderse que nace en su interior, en la medida que está ubicado μυχῷ χθονὸς εὐρυοδείης (Hes. *Th.* 119). La capacidad de la diosa ctónica de albergar otras divinidades se pone de manifiesto en su tamaño hiperbólico, que puede inferirse de algunos de los epítetos con los que se alude a ella, como πελώρη (Hes. *Th.* 159), ἀπείρονα (Hes. *Th.* 187) y μεγάλης (Hes. *Th.* 622). Así, al abarcar la polaridad que se establece entre el monte habitado por los Olímpicos y la región donde

serán encerrados los Titanes por disposición de Zeus, también se constituye como el escenario de los eventos posteriores de la cosmogonía.

Otra característica propia de Gea es la recurrencia del color negro en sus descripciones. Es por ello que suele recibir el epíteto μέλαινα (Hes. *Th.* 69-70., también aparece en Homero asociado a la tierra en diversas ocasiones, como Hom. *Il.* 2. 699., Hom *Il.* 15. 715. y Hom *Il.* 15. 416., entre otras), que alude a tal característica y, además, lo comparte con Noche (Hes. *Th.* 120) y con Ker, entendida como la muerte. Entre las acepciones del adjetivo se encuentran las relativas al color negro y a la oscuridad, pero también otras del orden de lo tenebroso en tanto enigmático o maligno. A partir de tales significados, entonces, remite a las características de Caos, de quien surgieron Érebo y Noche y con los cuales Gea compartiría su caracterización como μέλας. Es preciso recordar, en este sentido, que la diosa ctónica surge inmediatamente después que este (Hes. *Th.* 116.: αὐτὰρ ἔπειτα) y, como se ha mencionado anteriormente, ambos sostienen una relación de complementariedad que, no obstante, no puede ser pensada como una oposición excluyente, dada la condición común a ambos.

Tal epíteto le imprime, por lo tanto, una doble naturaleza. Se contrapone a Caos en la medida en que delimita y personifica el espacio habitable, pero también posee una inconmensurabilidad que resulta temible. Colombani, en este sentido, habla de una “lógica de la complejidad”, “donde cada dios no sólo se presenta junto a su opuesto, sino que también puede presentarse él mismo con una multiplicidad de caras opuestas” (2008, 5). Así, resulta posible pensar las divinidades elementales analizadas en la presente ponencia en términos rizomáticos (DELEUZE y GUATTARI, 2010) en la medida en que el rizoma, como postulan Deleuze y Guattari, “no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple” (2010, 25). La multiplicidad irreductible presente en la figura de Gea, entonces, constituye una reminiscencia de la doble naturaleza de Tiamat. En un primer momento, como complemento de Apsu, ella forma parte de la convergencia de aguas primigenia, pero luego de ser derrotada por Marduk es partida a la mitad por él para crear el cielo y la tierra: *Having spread [half of] her as a cover, he established the earth / [After] he had completed his task inside Tiamat, / [He re]leased his net, let all (within) escape, / He created the ... [...] heaven and earth / Tightening the connection between them* (FOSTER, 2005, 465). Como consecuencia, al igual que Gea, se constituye de modo rizomático en la medida en que pasa de encarnar el caos inicial a devenir en una espacialidad habitable por dioses y mortales caracterizada por el orden. Es por ello que Marduk, durante este proceso, también crea las constelaciones y establece la división del tiempo que será utilizada por los babilonios: *He made positions for the great gods, / He set up constellations, the star images. / He marked the year, drew (its) boundaries, / He set up twelve months of three stars each / After he had laid out the plan for the days of the year, / He fixed the position of Neberu to mark the (stars’) relationships* (FOSTER, 2005, 463).

Por otra parte, en *Teogonía* la propia Gea da a luz a Urano, Ἴσων ἑαυτῆς (Hes. *Th.* 126), quien

personifica el cielo. En opinión de WEST, el rol de este último en la mitología y religión griegas es mucho menor al de Gea y parece ser, ante todo, un complemento suyo (1966, 198). Aun así, su figura resulta relevante tanto en la configuración espacial delineada en el poema como en la construcción del linaje divino que allí tiene lugar en la medida en que, como dice el texto griego, ella lo engendra ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτοι (Hes. *Th.* 127) y que, entre medio de ambos, existe el mundo como tal (KIRK, 1992, 20). En este sentido, el papel fundamental de la figura de Urano, sustantivo masculino (οὐρανός), parece ser el de fertilizar a la femenina Gea. West cita diversas fuentes donde la lluvia es representada como la semilla del cielo, entre las cuales aparecen algunas relativas a los misterios eleusinos (1966, 199-200), fenómeno que explica la unión sexual entre ambos elementos y que, a partir del episodio de la castración de Urano a manos de su hijo Crono, entrará en tensión y reconfigurará la espacialidad del universo hesiódico (COLOMBANI, 2008).

Urano puede pensarse como contraparte de Apsu a partir de una serie de similitudes que pueden identificarse entre ellos. Ambos encarnan la figura masculina y fertilizadora en la pareja primordial de dioses y oprimen a sus descendientes en la medida en que se dedican a restringir su comportamiento. Así, Urano retiene a los hijos en el interior del seno materno y les impide salir de allí y Apsu planea destruirlos a causa de su comportamiento ruidoso. Del mismo modo, ambos son derrotados por uno de sus descendientes a través de un artificio y no mediante la fuerza bruta: Cronos castra a Urano en el marco de una emboscada llevada a cabo en colaboración con Gea y Ea duerme a Apsu mediante un conjuro y luego le arrebató los elementos que representan su nobleza: *He untied his sash, he stripped off his tiara, / He took away his glory, he himself put it on.* (FOSTER, 2005, 441) No obstante, la relación que sostiene cada uno con su consorte en el marco de las disputas generacionales por el poder y las dinámicas de opresión son diferentes. Mientras que Tiamat colabora con Apsu prácticamente desde el comienzo y, tras su caída, decide vengarse de los responsables (Ea y quienes colaboraron con él, es decir, los dioses de conducta ruidosa), Gea se opone desde el primer momento a la opresión de sus hijos y, como se ha mencionado anteriormente, colabora con ellos para destronar a Urano, liberarlos y permitir la continuidad del linaje divino.

En la cosmogonía hesiódica, además, se suman aquellos dioses que surgen sin elemento masculino o, en términos del propio Hesíodo, ἄτερ φιλότητος ἐφ' ἡμέρου (Hes. *Th.* 132): el propio Urano, las Montañas y el Ponto. Esta distinción entre dos tipos diferentes de nacimientos (es decir, producidos o no por una unión sexual) constituye otra divergencia respecto de *Enuma Elis*. Del mismo modo, los dioses producto de cada uno difieren sustancialmente. Por un lado, aquellos nacidos por partenogénesis son eminentemente elementales o, por lo menos, asociados a fenómenos naturales tanto en el caso de los nacidos de Caos (Erebo y Noche) como de los hijos de Gea ya mencionados. Por otra parte y, como advierte Kirk, mientras que los hijos de Tiamat y Apsu muestran una clara asociación con los elementos, la mayoría de los Titanes griegos no la tienen (KIRK, 1992, 63). Dado que el

elemento masculino parece ser una condición *sine qua non* para formar parte de un linaje y disputar la soberanía, es posible pensar que tal distinción ordena el universo hesiódico en función de la construcción del linaje soberano. Los dioses que no surgen de una unión sexual, a excepción de Urano (creado por Gea para que sea su consorte), forman parte únicamente de una etiología física que puede identificarse en ellos y no ocupan un rol protagónico en los enfrentamientos divinos por el poder.

Otro elemento que no parece encontrar un paralelismo explícito en el poema babilonio es la figura de Eros, quien en *Teogonía* se configura como dios del amor pero también como fuerza primordial, presente prácticamente desde el comienzo de la cosmogonía. Su engendramiento da cuenta de la universalidad de su influencia: ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. (Hes. *Th.* 120-122) West identifica una carga demiúrgica en él en la medida que, si bien no se lo vuelve a mencionar, parece funcionar constantemente como una fuerza de generación y reproducción (1966, 195-196). Por otra parte, Aristóteles arriba a la misma lectura sobre los vv. 116-120 en su *Metafísica*: ὡς δέον ἐν τοῖς οὕσιν ὑπάρχειν τιν' αἰτίαν ἣτις κινήσει καὶ συνάξει τὰ πράγματα (Arist. *Metaph.* 984b30). El filósofo aquí recoge las dos dimensiones principales de su acción en el poema hesiódico, relacionadas entre sí. El primer verbo de la subordinada (κινήσει) asocia una de ellas al movimiento, en la medida en que el influjo de Eros provoca que el universo comience a cambiar su fisonomía, y el segundo (συνάξει) identifica la otra con la reproducción entre seres, que da lugar a la inauguración del linaje divino y a las disputas por el poder.

Esta faceta creadora de Eros también es referida por Ferécides (B3, A11), Parménides (B13), Empédocles (B17, B20) y en las teogonías órficas, donde el dios también recibe los nombres de Fanes, Protogónos, Ericepeo, Metis, Príapo y Antauges y se lo identifica como el creador del mundo y los dioses. Entonces, la alusión a una αἰτία que pone en movimiento y une lo existente y, como consecuencia, sirve de impulso a la creación del universo constituye un punto de divergencia respecto de la cosmogonía propuesta en *Enuma Elis* o, en todo caso, implica volver explícito aquello que motiva la sistematización de las figuras divinas en parejas, común a ambos textos. En este sentido, como plantea Olof Gigon, “justifica, por tanto, que el poema sea efectivamente una teogonía, un devenir de los dioses, desde el principio hasta el presente, y es el principio dinámico en el cosmos hesiódico” (GIGON, 1980, 34).

Consideraciones finales

En ambos casos, la cosmogonía presente en cada uno de los poemas se organiza a través de dualidades que estructuran cada uno de los textos. Incluso la figura de Eros, sin aparente correlato en este texto babilonio (*EE*), puede pensarse a partir de su inserción en este esquema binario, en la medida en que lo justifica al propiciar la unión entre los seres. Dado que los dioses aludidos se

configuran, en casi todos los casos, como personificaciones de diferentes elementos o fuerzas universales, conviene recordar que, como sostiene Olof Gigon: “La Teogonía habla de los dioses. Pero sólo los menos son figuras al estilo de las que son invocadas en el culto comunitario y en la oración personal. Hesíodo no trata de informar sobre los dioses de su fe, sino de exponer una visión total del mundo, en forma de una extensa genealogía de los dioses.” (GIGON, 1980, 27) Así, los modos de ordenar y jerarquizar las divinidades en los textos analizados, con sus similitudes y diferencias, obedecen a distintas formas de pensar y entender el universo.

Tanto *Teogonía* como *Enuma Elis* se erigen con el objetivo de justificar el reinado de Zeus o de Marduk, respectivamente, y, por lo tanto, el orden del universo. Se constituyen, entonces, como etiologías que tienen a los dioses por agentes fundamentales, fenómeno que puede identificarse, sobre todo, en las similitudes presentes en el plano de lo narrativo. En ambos casos, el origen del universo está situado en el tiempo y espacio de las ausencias y hay una pareja primordial de dioses elementales que da inicio a una genealogía divina, cargada de tensiones y conflictos por el poder que concluyen con la obtención del poder por parte del dios soberano. Las similitudes entre los dioses elementales están asociadas al rol que cumple cada uno en este esquema narrativo, común a ambos textos. Es por ello que los correlatos se pueden establecer entre dioses que personifican elementos o fuerzas de la naturaleza diferentes, como sucede con Gea y Tiamat o con Urano y Apsu.

Del mismo modo, las diferencias que pueden advertirse entre ambos poemas también parecen explicarse por este fenómeno. Tanto la presencia de Eros como de los dioses elementales nacidos por partenogénesis en *Teogonía* se insertan con naturalidad en la estructura mencionada. Así, la presencia demiúrgica de un dios que propicia las uniones la justifica y la distinción entre distintos tipos de engendramientos agrega al mito de sucesión una diferenciación entre una etiología divina, que culmina con el orden divino en el mundo contemporáneo de Hesíodo, y una física, que explica la constitución del universo habitado por dioses y por mortales. Queda pendiente para investigaciones posteriores, entonces, indagar en detalle en el resto de los elementos de la estructura narrativa identificada, es decir, en la construcción discursiva de los Titanes y de la figura del dios soberano, y en las relaciones intertextuales con otros textos de la literatura babilonia.

Referencias bibliográficas

COLOMBANI, María Cecilia. El papel de Tierra en Teogonía. Poder y resistencia: el modelo de la batalla perpetua. En: **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, n. 1, p. 1-16, 2008.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2010.

FOSTER, Benjamin. **Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature**. Bethesda, Maryland: CDL

Press, 2005.

GIGON, Olof. **Los orígenes de la filosofía griega**. Madrid: Gredos, 1980.

KIRK, Geoffrey Stephen. **La naturaleza de los mitos griegos**. Barcelona: Labor, 1992.

SASSI, María Michela. **Gli inizi della filosofia in Grecia**. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2020.

WEST, Martin. Hesiod, **Theogony**. Oxford: Clarendon Press, 1966.



ZELAYA, Giuliana Atenea. Otra mirada en la épica: Melino y su oda a Roma. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 165-171.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

OTRA MIRADA EN LA ÉPICA: MELINO Y SU ODA A ROMA

ANOTHER LOOK IN THE EPIC: MELINO AND HER ODE TO ROME

Giuliana Atenea Zelaya²⁶⁸

Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)

RESUMEN: Las voces femeninas en la literatura han quedado históricamente fuera de los cánones, dificultándose así el estudio de su producción y circulación. Esto no quiere decir que las mujeres no se expresaran artísticamente; de hecho, gracias al crecimiento del movimiento feminista actual y su revisión de los cánones, junto con investigaciones sobre el lugar de la mujer a lo largo de la historia social de la literatura, tenemos acceso a diversas composiciones atribuidas mujeres. En el caso del mediterráneo antiguo se han recuperado poemas breves, cartas, inscripciones, pero ¿conservamos poesía épica escrita por mujeres? La épica tradicionalmente fue asociada al mundo masculino, sin embargo, tenemos noticia de un poema de la época imperial cuya autora es una mujer llamada Melino. Se trata de una oda a Roma que, si bien está escrita en estrofas sáfico-adónicas, presenta notables resonancias épicas. Nos interesa, si es posible, rastrear en este poema indicios de una modulación femenina en la construcción de la dimensión épica.

Palabras claves: Melino, Oda a Roma, género épico, poesía antigua escrita por mujeres.

ABSTRACT: Female voices in literature have historically been left out of the canons, thus, the study of their production and its circulation has been difficult. This does not mean that women did not express themselves artistically; in fact, thanks to the growth of the current feminist movement and its revision of the canons, along with researches on the place of women throughout the social history of literature, we have access to various compositions attributed to female authors. In the case of the ancient Mediterranean, short poems, letters, and inscriptions have been recovered, but do we preserve epic poetry written by women? The epic genre was traditionally associated with the male world, however, we have news of a poem from the imperial era whose author is a woman called Melinno. It is an ode to Rome that, although it is written in Sapphic-Adonic stanzas, has

²⁶⁸ Estudiante de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Mail de contacto: zelayagiulianaatenea@gmail.com

notable epic resonances. Our interest is, if possible, to trace signs in this poem of a feminine modulation in the construction of the epic dimension.

Keywords: Melinno, Ode to Rome, epic genre, ancient poetry written by women.

Introducción

Históricamente, las voces femeninas en la literatura han quedado fuera de los cánones, dificultándose así el estudio de su producción y circulación. Esto no quiere decir que las mujeres no se expresaran artísticamente; de hecho, gracias al crecimiento del movimiento feminista actual y su revisión de los cánones, junto con investigaciones sobre el lugar de la mujer a lo largo de la historia social de la literatura, tenemos acceso a diversas composiciones atribuidas a mujeres. En este punto, cuando decimos “atribuidas” estamos introduciendo una suerte de matiz en la categoría de “escritora”, porque en el caso de la época imperial – período que nos compete – la información que conservamos sobre qué mujeres desarrollaron tal actividad es prácticamente nula; y lo poco de que disponemos son datos recolectados de las obras que han llegado a nuestros tiempos.

En cuanto a la situación de la mujer escritora, no pretendemos trazar una historia completa acerca de las poetisas griegas, pero sí señalaremos algunas cuestiones que resultan relevantes para entender la naturaleza de la composición que abordaremos. En este sentido, advertimos que desde la época helenística “comienzan a borrarse un tanto las fronteras entre actividad literaria de hombres y [de] mujeres” (BERNABÉ PAJARES & RODRÍGUEZ SOMOLINOS, 1994, 7), e incluso, la épica de dicho período fue cultivada no sólo por hombres, sino también por mujeres, aunque con una trascendencia escasa: tal es el caso de Ánite, de quien sólo se conservan epigramas, si bien una noticia de Pausanias (10.38.13) menciona que practicó el género épico. También Antípatro de Tesalónica se refiere a “la boca de Ánite, Homero femenino” (*Antología Palatina* 9.26). En la época imperial las diferencias entre poetas hombres y mujeres son aún más borrosas. Sin embargo, notamos una constante en la lírica femenina que, de la mano del gran refinamiento literario y la innovación léxica del período anterior, evidencia el esfuerzo por recuperar dialectos como el lesbio o estructuras métricas como la estrofa sáfica (BERNABÉ PAJARES & RODRÍGUEZ SOMOLINOS, 1994, 9).

¿Por qué “otra mirada”?

Si bien el género más cultivado por las poetisas fue el epigrama, en el caso del mediterráneo antiguo se han recuperado, además, poemas breves, cartas, inscripciones, entre otros; y como ya hemos adelantado, se sabe que las poetas mujeres han escrito épica, aunque este género fue tradicionalmente asociado a poetas varones y al mundo masculino en general. En cuanto a la temática, las mujeres han sido asociadas al tema amoroso y, en menor medida, a otros vinculados a la forma del epigrama, hasta que en la época helenística han conquistado un tema hasta entonces “varonil”, como es el tema político (BERNABÉ PAJARES & RODRÍGUEZ SOMOLINOS, 1994, 7).

Todo esto habilita una serie de preguntas que pueden resultar disparadoras para realizar una investigación sobre la incursión de las poetisas mujeres en el género épico: en primer lugar, ¿se conserva alguna pieza de poesía épica escrita por una mujer? En el caso de que demos con ello, ¿cómo está constituida la pieza en cuanto a cuestiones formales, semánticas, léxicas, etc.? ¿Qué elementos son similares y cuáles difieren respecto de la épica canónica? ¿Ese lenguaje poético manifiesta una “sensibilidad femenina”, tal como históricamente se le ha adjudicado a la mujer? Y muchísimos otros interrogantes. Todos ellos apuntan a dar con una voz que durante siglos ha sido, por lo menos, inexplorada. Las voces femeninas en la poesía épica no han “hablado”, no han “producido”, porque no contaban con un lugar de enunciación que así lo permitiera, no porque literalmente no pudieran o no tuvieran la capacidad de escribir literatura, simplemente porque ellas no formaban parte de este género²⁶⁹. Es por todo esto que hemos titulado a esta presentación *Otra mirada en la épica*, entendiendo ese “otro” como la mujer que se encuentra en las sombras, en este caso, del género épico (SPIVAK, 2009, 80).

En la búsqueda de una respuesta al primero de dichos interrogantes –sobre la conservación de alguna obra épica escrita por una mujer– hemos dado con un poema de la época imperial cuya autora es una mujer llamada Melino. Se trata de una oda a Roma que, si bien está escrita en estrofas sáfico-adónicas, presenta notables resonancias épicas.

Desarrollo

1. Roma

La conservación del poema, que en griego se titula *Εἰς Ῥώμην*, tiene una historia bastante curiosa: Estobeo (3.7.12) lo ha conservado suponiendo que se trataba de un poema que versaba sobre la fuerza; es decir, entendiendo *Ῥώμην* como la forma acusativa del sustantivo *Ῥώμη* ‘fuerza física’. Comentaristas como BOWRA (1958), RAIMONDI (1995) o TORRES GUERRA (2003), entre otros, entienden en el título una aparente alabanza a la divinidad de la ciudad de Roma. Esto se debe a la ubicación espaciotemporal que se le suele dar a la autora: según la noticia difundida por Estobeo, Melino fue nativa de Lesbos y contemporánea del emperador Adriano (BERNABÉ PAJARES & RODRÍGUEZ SOMOLINOS, 1994, 215); otros estudiosos, por ejemplo BIGGS (2022), relativizan esa información, puesto que los datos biográficos son casi inexistentes, y se preguntan si puede ubicársela con certeza en la época imperial o bien en la helenística. Sin embargo, los trabajos sobre el texto conducen a quienes ponen en duda el origen de la poetisa a detectar elementos que sólo pueden ser

²⁶⁹ En este punto seguimos los postulados de SPIVAK en *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009). Si bien esta autora se dedica a los estudios poscoloniales sobre la construcción de la otredad, nos parece un desafío interesante y, además, productivo, examinar la poesía escrita por mujeres en el mundo antiguo desde la perspectiva de la subalternidad, sin entrar en anacronismos.

entendidos si su autora vivió en la época imperial. Un comentarista más reciente, ALEKNIENÉ (2006), se inclina por una combinación de estas lecturas, según la cual Melino estaría identificando a Roma con la fuerza en sí misma.

Sobre esta discusión, entendemos que cualquiera sea la lectura que se valide, es posible abordar el texto desde el punto de vista de sus reminiscencias épicas.

2. La construcción de la voz poética

Cuando hablamos de género épico no tenemos que perder de vista que desde sus orígenes está ligado a la oralidad. Es por eso que resulta interesante pensar cómo se construye la voz que narra, canta, recita en este tipo de poesía. Al respecto, HAUSER (2016, 135-136) hace notar la evolución de la palabra 'poeta' en relación con la autoría: en un primer momento ligada a la noción de aedo 'cantor', luego se vinculó a una visión más artesanal de la poesía, reflejada en el cambio de la terminología hacia palabras derivadas de ποιείν 'hacer', como ποιητής 'poeta' o ποίημα 'poema'. Todo esto tiene consecuencias sobre la construcción de la voz poética en la épica, y ha abierto el panorama a reformulaciones de esa voz que antes vivía en la memoria del recitador y su auditorio, dando paso a textos más complejos, de soporte escrito y abundantes en artificios literarios.

Es por ello que aquí nos proponemos un análisis del poema de Melino en el cual aspiramos a dar razón de cómo se construye la voz poética, teniendo en cuenta que no se trata de un poema de tradición oral, sino todo lo contrario, de una composición escrita, cargada de referencias literarias, además de compleja, en tanto le añade al tan elevado y varonil tono épico una dimensión femenina. En primer lugar, y en referencia a cuestiones generales sobre la composición del poema, podemos ver cómo se recupera una tradición femenina a través del tipo de estrofa utilizada: la estrofa sáfico-adónica que, como sabemos, se compone de cuatro versos, tres endecasílabos y un pentasílabo adonio. Siguiendo con cuestiones generales, y si entendemos el poema como lo entiende BOWRA (1958), entre otros, la filiación femenina se construye desde el comienzo, puesto que se ha decidido venerar, dentro de la amplia mitología romana, a una divinidad femenina.

Adentrándonos en el análisis concreto del poema, podemos destacar que las marcas explícitas de la primera persona son casi nulas, por lo que veremos que la construcción de la voz poética no partirá del yo, sino de otros elementos textuales. Encontramos sólo una forma en primera persona singular, en el primer verso del poema: μοι, precedido por Χαῖρέ (v. 1), lo cual nos indica que se trata de un saludo. En traducciones como la de BERNABÉ PAJARES & RODRÍGUEZ SOMOLINOS (1994)²⁷⁰, por ejemplo, perdemos de vista este pronombre de primera persona, porque el sintagma simplemente se traduce como "Salve". Este saludo o alabanza, que nos remite a un contexto bélico, implica en sí mismo

²⁷⁰ Todas las traducciones del texto de Melino pertenecen a esta edición.

cierta subjetividad, puesto que conlleva un destinatario de ese saludo, un interlocutor, en este caso, del poema. Es así que inmediatamente después de dicho saludo, se nombra, mediante un vocativo, a la divinidad: Ῥώμα. Esta no va a ser la única mención a la diosa, y lo interesante aquí es ver cómo vuelve a aparecer a lo largo del poema, mediante apelativos que alternan con su nombre o lo acompañan, es decir, mediante una serie de epítetos:

Θυγάτηρ Ἄρηος (v. 1), “Hija de Ares”
χρυσεομίτρα δαΐφρων ἄνασσα (v. 2), “marcial soberana de áureo ceñidor”
πρέσβιστα (v. 5), “sublime”
κοιρανῆιον ἔχουσα κάρτος (v. 7), “dueña de un vigor soberano”

Todos ellos resuenan, seguramente, en nuestra memoria, puesto que están contruidos sobre la base de una extensa tradición literaria. El primero de ellos, Ῥώμα Θυγάτηρ Ἄρηος, puede compararse con uno de los epítetos de Afrodita en *Ilíada*: Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη (Il. 3.374), “Afrodita hija de Zeus”²⁷¹. La semejanza es evidente, pues no sólo el sintagma completo presenta la misma estructura que el epíteto homérico, sino que el sustantivo para aludir al parentesco de la diosa con Marte es, incluso, el mismo: θυγάτηρ. El segundo de los epítetos que señalamos, χρυσεομίτρα δαΐφρων ἄνασσα, resalta una cualidad de la divinidad así como también un atavío característico en su representación visual, todo lo cual asemeja este epíteto al que, por ejemplo, reciben los jefes troyanos en Il. 5.180: Αἰνεΐα Τρώων βουλευφόρε χαλκοχιτώνων, “Eneas, consejero de los troyanos de bronceas túnicas”. Además, el objeto que caracteriza a la diosa Roma está hecho de oro, como el trono de Hera en Il. 15.5 (χρυσοθρόνου Ἥρης, “Hera, la de áureo trono”) o la espada de Apolo en Il. 15.256 (Φοῖβον Ἀπόλλωνα χρυσάορον, “Febo Apolo, el de áurea espada”). Los epítetos formados por una sola palabra, usualmente un adjetivo, son moneda corriente en la épica homérica, por eso no nos sorprende aquí que Melino haya optado por saludar a Roma como πρέσβιστα. Este epíteto puede compararse, por poner sólo un ejemplo, con el conocido κρείων Ἀγαμέμνων (Il. 2.477), “poderoso Agamenón”. Finalmente, sobre κοιρανῆιον ἔχουσα κάρτος nos parece importante destacar la cualidad de líder de una comunidad, de soberana, que se le otorga a Roma. Esto nos recuerda, por mencionar alguno, otro de los tantos epítetos de Agamenón: ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων (Il. 1. 172), “Agamenón soberano de hombres”.

Además de dicho repertorio de epítetos, podemos observar, en el plano de lo morfológico, cómo predomina la segunda persona del singular, lo cual se condice con la retórica del elogio, al tiempo que nos sugiere algo más acerca de la voz poética y de su destinataria. Por ejemplo, por lo menos una vez por estrofa, exceptuando la primera (en la cual aparece, como ya señalamos, un pronombre de primera persona), vemos empleadas diferentes formas del pronombre de segunda persona singular: σοί (vv. 5 y 15), σῆ (v. 9) y σὺ (vv. 11 y 17). Asimismo, las formas verbales son, en su mayoría, de

²⁷¹ Las traducciones de los diferentes epítetos homéricos que citamos en esta sección son de CRESPO GÜEMES, 1995.

segunda persona. De esta forma, el yo poético se hace presente mediante la apelación constante a su interlocutora. Por lo tanto, la subjetividad de la voz poética se oculta en la alabanza y en la caracterización de la divinidad. Este hecho resulta sumamente interesante desde nuestra perspectiva porque, mientras se pone en primer plano a una divinidad femenina, se instala en el poema una dimensión femenina a cargo de la voz poética, lo cual nos da como resultado una suerte de diálogo de mujer a mujer: una mujer humana (Melino, la poeta) y otra divina (Roma).

Esa dimensión, no obstante, está construida de forma peculiar. En efecto, llama la atención la caracterización de la divinidad femenina Roma. Dicha caracterización se compone de adjetivos y sintagmas tales como ἄθραυστον (v. 4), “inconsquistable”; κῦδος ἀρρήκτω (v. 6), “poder infrangible”; κοιρανῆον κάρτος (v. 7) “vigor soberano”; ἧ γὰρ ἐκ πάντων σὺ μόνον κρατίστους / ἄνδρας αἵχματὰς μεγάλους λοχεύεις (vv. 17-18), “pues tú sola, de todos, los más poderosos / y grandes guerreros das a luz”. Todas estas expresiones se sitúan claramente en el campo semántico de la guerra y, en consecuencia, otorgan un inconfundible tono épico a la descripción de la diosa Roma.

Consideraciones finales

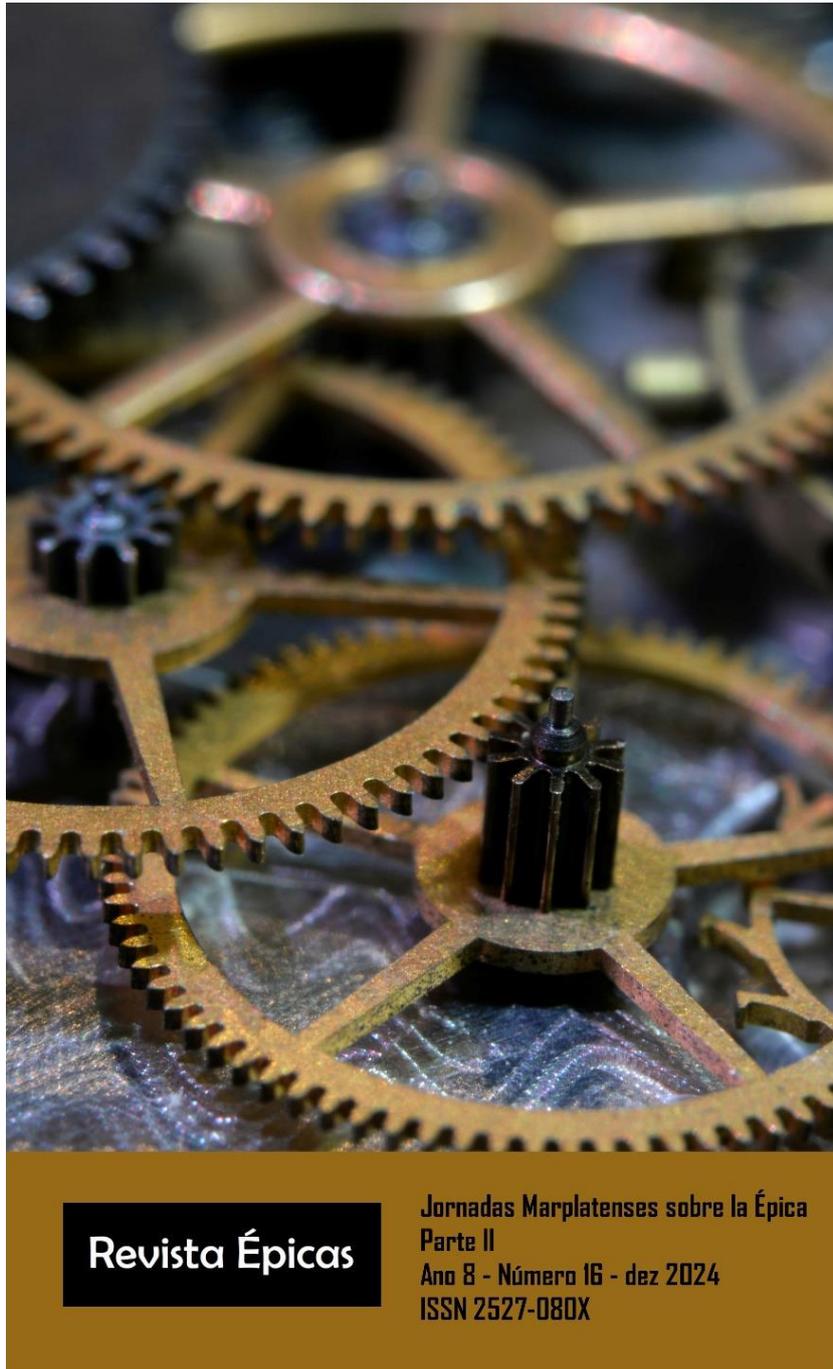
Es evidente, hasta aquí, que la voz poética en el poema de Melino se ancla en una tradición – la épica grecolatina– a partir de elementos como el uso de epítetos y campos semánticos propios del género. Asimismo, añade un nivel más de complejidad, puesto que no se trata de una voz que narra, o canta, las acciones de un héroe o de un dios, sino que a partir de un elogio a una divinidad femenina pone en el centro de la escena –de más está decir, épica– una voz que suele verse relegada dentro del género, la femenina. Nos parece interesante, a modo de conclusión, compartir una reflexión de una joven profesora de la Universidad de Exeter, quien actualmente se dedica a cuestiones de género y autoría en la Antigüedad, Emily Hauser, quien sostiene que

La tensión entre género y autoexpresión que surge cuando las mujeres hablan/actúan/escriben, desafiando las expectativas culturales sobre el silencio de las mujeres en público, inevitablemente se convierte en una característica integral de los pocos textos sobrevivientes escritos por mujeres que no se puede ignorar. (HAUSER, 2016, 136)

A la luz de esta reflexión, podemos sostener que Melino se abre paso dentro de un género en el que no solemos concebir a la mujer como mente creadora, al tiempo que explora desde la grandeza del vocabulario épico cuestiones como la solidaridad femenina, el lugar de la mujer en el género en la época imperial y muchas otras cuestiones que no hemos podido explorar en este trabajo, sin contar cuestiones formales como el análisis detallado del vocabulario, de marcas dialectales, etc. que, no obstante, quedan señaladas para seguir trabajando en ellas.

Referencias bibliográficas

- ALEKNIENE, Tatjana. Le poeme de Mélinno dans l' *Anthologie* de Jean Stobée: une erreur d'interprétation? En: **Philologus**, Berlin and Boston: De Gruyter, v. 150, n. 2, p.198-202, 2006.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto & RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Helena. **Poetisas griegas**. Madrid: Ediciones clásicas, 1994.
- BIGGS, Thomas. Sown men and Rome's Civil Wars. Rethinking the End of Melinno's Hymn to Rome. En: **Mnemosyne. A journal of classical studies**, Leiden: Brill, v. 76, n. 2, p. 1-19, 2022.
- BOWRA, Cecil Maurice. Melinno's Hymn to Rome. En: **The Journal of Roman Studies**, London: Society for the Promotion of Roman Studies, v. 47, n. 1/2, p. 21-28, 1957.
- CRESPO GÜEMES, Emilio. Homero *Ilíada*. Madrid: Planeta-DeAgostini, 1995.
- HAUSER, Emily. In her own words: the semantics of female authorship in ancient Greece, from Sappho to Nossis. En: **Ramus**, Cambridge: Cambridge University Press, v. 45, n. 2, p. 133-164, 2016.
- PLANT, Ian Michel. **Women Writers of Ancient Greece and Rome: An Anthology**. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.
- RAIMONDI, V. L' Inno a Roma di Melinno. En: **Helikon**, n. 35/38, p. 283-307, 1995-1998.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **¿Pueden hablar los subalternos?** Traducción de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: Museu d'art contemporani de Barcelona, 2009 [1999].
- TORRES GUERRA, José Bernardino. Melino: un himno a Roma (*Suppl. Hell.* 541). En: GARCÍA RUIZ, María Pilar; ALONSO DEL REAL MONTES, Concepción; TORRES GUERRA, José Bernardino & SÁNCHEZ-OSTIZ GUTIÉRREZ, Álvaro (eds.). **Vrbs aeterna. Homenaje a la profesora Carmen Castillo**. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2003.



Revista Épicas

Jornadas Marplatenses sobre la Épica
Parte II
Año 8 - Número 16 - dez 2024
ISSN 2527-080X

**Relatos de pesquisa
Comptes rendus de recherche
Research reports
Informes de investigación**



MENEZES, Edimarks da Silva. Biblioteca de História: grandes personagens de todos os tempos. Perón, de José Eduardo Freire. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 173-176.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

**BIBLIOTECA DE HISTÓRIA: GRANDES PERSONAGENS DE TODOS OS TEMPOS. PERÓN,
DE JOSÉ EDUARDO DE FARO FREIRE**

Edimarks da Silva Menezes²⁷²

FREIRE, José Eduardo de Faro. **Biblioteca de história: Grandes personagens de todos os tempos. Perón.** São Paulo: Editora Três: Brasil 21, 2004, 186 p.

O livro *Biblioteca de história: grandes personagens de todos os tempos, Perón* faz parte de uma coleção de livros sobre grandes figuras históricas de diversos países. A edição de número 34 foi escrita pelo autor José Eduardo de Faro Freire e publicada em 2004, traz a figura de Juan Domingos Perón, ou apenas Perón como é chamado popularmente. O livro vislumbra a vida do Ex-presidente da Argentina em 27 capítulos, tendo como base bibliográfica o próprio livro de Juan Perón intitulado *Três revoluções militares; La razón de mi vida*, de sua segunda esposa Eva Perón, assim como mais 30 obras que fundamentaram sua pesquisa sobre a vida do ex-presidente. O livro, que se inicia com uma apresentação assinada por Paulo Mendonça, mostra, em seguida, a cronologia dos principais fatos que Perón vivenciou, a começar pelo seu nascimento no ano de 1895 e finalizando em 1974 com seu falecimento.

Os dezessete capítulos do livro – todos com título próprio – não são inaugurados na sequência cronológica inicialmente apresentada, pois o capítulo I (“O paradoxo acaba num dia chuvoso”) trata

²⁷² Graduando em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); membro temporário do GT 5 (Historiografia Épica) do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP - www.cimeep.com); pesquisador voluntário do projeto Iniciação Científica do Curso de Letras/Itabaiana intitulado “Representações históricas e épicas em quatro poemas longos sobre Eva Perón” (2024/2025), coordenado pela professora-doutora Christina Ramalho.

do funeral de Juan Perón de forma descritiva, revelando como estava o cenário em Buenos Aires naquele momento: um dia chuvoso e cinza. Mas, além do sentido real, o texto toma o sentido metafórico, visto que, para o povo argentino, a perda é descrita como extremamente significativa. A população naquele momento perde um presidente que favoreceu as classes sociais mais humildes e que, ao lado de sua esposa, conquistou entre tantas coisas o voto feminino.

Em seguida, a partir do capítulo II (“Pouco tempo para a infância”) em diante, o livro irá contar a história de Juan desde a infância, a começar pela mudança do pai para o interior. Nesse contexto, sabemos que, como seu irmão, Juan Perón foi educado por um professor da região. A leitura dos capítulos iniciais nos leva a saber também que o futuro presidente da Argentina tinha dúvidas entre duas profissões. Ele não sabia se seguiria os passos do pai ou se entraria para a engenharia. Seguiu, entretanto, um caminho diferente e entrou para o exército em 1910. Segundo o livro, a vida no exército não foi tão fácil assim, pois os veteranos costumavam exigir muito fisicamente dos mais novos, porém Perón não se abateu e conseguiu permanecer na vida militar.

Era um jovem de diversos talentos, e, notando que os homens precisavam de distração escreveu peças teatrais, tornou-se maquiador, diretor e ator e, com ajuda de alguns homens que também pertenciam ao exército, conseguiu fazer as encenações. O livro também apresenta os primeiros traços de liderança de Juan Perón que era obedecido e respeitado e nunca ordenava coisas que não fosse capaz de fazer. Em meio a uma greve, buscou atuar pela paz e pela conciliação.

Seguindo a ordem dos fatos, em 1926 Perón ingressou como aluno na Escola Superior de Guerra e foi nesse momento que, em sua vida, aparece Aurélia Tizón. Juan a conhece e, passados três anos, casa-se com ela. Perón também se destaca por sua genialidade no curso, torna-se monitor e ascende a secretaria do curso de guerra de química.

No capítulo VII, “Em contato com a diplomacia e a guerra”, vemos que Perón vai até o Chile, e diante de diversas situações que o país enfrenta, aprende inúmeras lições que colocará em prática na Argentina, à qual retornou em 1938, quando é destinado para a divisão de operações do Estado-Maior. Sua primeira esposa, Aurélia, que já estava doente, foi operada de um câncer, piorou e faleceu no dia 10 de setembro. Perón continuou a ascender profissionalmente e em 1943 ocupou a secretaria do trabalho.

O autor do livro segue comentando sobre a vida profissional de Juan, destacando que Perón quis e conseguiu ser nomeado presidente do departamento do trabalho. E, a partir disso, começou uma busca pela melhoria salarial generalizada, o que faz o presidente do departamento do trabalho conquistar o povo trabalhador.

José Eduardo de Faro Freire também destaca como Perón chegou até sua segunda esposa. Ele conta que, após um terremoto em 1944, houve um grande evento para conseguir auxílio às vítimas do terremoto. É nesse momento que o livro começa a tratar sobre Eva Duarte. Freire destaca que, entre

as personalidades presentes naquele evento, havia uma mulher loira pálida e delicada, sem nenhum sucesso, mas cheia de ambição e que conhece, naquele momento, Juan Perón. Futuramente Eva Duarte tornar-se-ia senhora Perón. Porém, Freira explica que a presença de Eva não agradou muito os oficiais. Segundo o autor, Eva Duarte não seguia as regras básicas da sociedade Argentina da época, que ditavam que a mulher deveria optar pela maternidade ou pelo convento. Eva, contudo, se envolvia em funções de agir pelo bem do povo, o que a levou a ser intimidada pelos oficiais a cessar essas atividades.

Após se referir à chegada de Perón à vice-presidência em 1944, o livro passa a tratar do episódio envolvendo sua prisão, decretada por militares, em 1945, para, em seguida, já no capítulo X, “Surge uma nova força nas ruas”, referir-se a “17 de outubro de 1945”, data em que o “peronismo” ganha forma com uma gigantesca manifestação popular (“Pelo menos meio milhão de operários estão concentrados na Praça de Maio”, p. 108) que faz o Exército ceder e deixar Perón livre para a eleição presidencial que iria acontecer.

O capítulo XI, “Braden perde, Perón vence”, trata justamente dessa eleição. Segundo o autor, a eleição foi o segundo passo para o “peronismo”. Diante de sua bem-sucedida projeção, Juan Perón escolheu como vice Domingo Mercante e foi eleito presidente, em 8 de abril de 1946, com uma grande diferença da oposição. Juan Perón venceu com 304 votos contra 72 da oposição do Colégio Eleitoral.

Referindo-se ao ano seguinte, 1947, o autor retrata bem a força que Eva Perón, já considerada e chamada pelo nome de Evita – um apelido carinhoso dado pelas classes menos privilegiadas abraçadas por ela. José Eduardo de Faro Freire fala que o peronismo, por meio de Evita Perón, ganha uma segunda fonte de votos, logo que o direito ao voto, até então reservado apenas aos homens, é alcançado pelas mulheres. O autor também comenta que a falta de maturidade política e a ligação com a igreja, que nessa fase é peronista, faz com que a maioria dos votos femininos seja do partido peronista. O livro retrata de forma contundente o trabalho que Evita fez, descrevendo-a como a maior aliada de seu esposo. Ela realizava o trabalho social e, dormindo pouco, saía às ruas para apanhar os desabrigados.

Seguindo a linha cronológica, o livro chega ao ano de 1951, novo ano eleitoral no país. Sem esconder os problemas da economia da Argentina, Freire conta que a economia estava debilitada e que o governo de Perón havia se tornado mais autoritário. O livro retrata, ainda, as táticas que o casal peronista tinha para incorporar novas massas sociais ao peronismo. Entre as ações para buscar novas incorporações ao peronismo, a primeira dama atuava em movimentos sociais e na industrialização, coisas que sempre foram feitas por ela e que foram os principais agregadores ao peronismo. A intenção era, segundo Freire, mostrar o quão o presidente era importante e benevolente. Na ocasião, por exemplo, os livros escolares nunca eram impressos sem conter uma fotografia do general e da sua esposa, além de um capítulo contando tudo o que o casal estava fazendo pelo país. Contudo, Evita,

atingida por um câncer, é obrigada a interromper seu trabalho. Em 26 de julho de 1952, em decorrência da doença, falece, precocemente, aos 33 anos.

Freire, na sequência, explica que o clero, que antes apoiava Perón, mudou de lado e, em 1955, se encarregou de iniciar o movimento contra o Presidente. Diante de inúmeros problemas, Juan Domingo Perón renunciou no dia 19 de setembro do mesmo ano.

O penúltimo capítulo (“O exílio, nem sempre tranquilo”) mostra a trajetória de Perón após o exílio, quando visitou diversos países, como a República Dominicana, Panamá e outros. Foi no Panamá que conheceu a dançarina argentina Maria Estela Martínez, em um espetáculo de balé. Após conhecê-la e saber do apoio dela ao peronismo, o presidente exilado a nomeou como secretária. Os dois viveram juntos em diferentes países. Em 1961, pressionados por exigências da sociedade espanhola onde estavam vivendo, os dois se casam. A nova esposa de Perón – agora conhecida como Isabelita Perón – começou a manter contatos com elementos da cúpula peronista, porém, segundo o livro, ela deixou claro que não pretendia ser uma segunda Evita. No dia 17 de novembro de 1972, o casal retorna à Argentina e, em 1973, Perón é reeleito presidente, tendo Isabelita como vice.

O livro chega ao fim com o capítulo intitulado “A última etapa, curta e melancólica”, que descreve a partida do símbolo do peronismo. Freire mostra o contexto dentro do qual Juan Domingos Perón falece em 1º de julho de 1974, às 13h15min. E Isabel Perón se torna a primeira mulher presidente da Argentina.

O livro, em síntese, reúne fatos importantes sobre a vida de Juan Domingos Perón e sobre como ele conseguiu ascender à presidência da Argentina. Ao unir os acontecimentos não só da vida de Perón, mais também da Argentina, a obra, ainda que já decorridos 21 anos de sua publicação, torna-se uma importante fonte de relatos que pode auxiliar pesquisadores e leitores brasileiros que se interessam pelo país, suas circunstâncias políticas, com destaque para o peronismo, e pela bibliografia daqueles que são retratados.

No final da obra, em “Álbum de fotos”, são apresentadas diversas fotografias de Juan Perón.



SANTOS, Iara Rodrigues Vieira. *Evita*, de Marysa Navarro. **Revista Épicas**. N. 16 – dez 24, p. 177-180.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

EVITA, DE MARYSA NAVARRO

Iara Rodrigues Vieira Santos²⁷³

NAVARRO, Marysa. **Evita**. 1. ed. Buenos Aires: Edhasa, 2018, 392 p.

O presente trabalho tem por finalidade analisar a obra biográfica *Evita*, concebida pela historiadora Marysa Navarro, no contexto de um estudo acadêmico vinculado ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). A pesquisa busca compreender a construção da figura de Eva Perón na política argentina, bem como sua influência e seu impacto na sociedade. Navarro, com rigor historiográfico, propõe uma investigação profunda sobre os fatos históricos e a mitologia que envolvem Evita, traçando uma linha analítica entre realidade e representação.

A obra insere-se no campo dos estudos sobre o populismo latino-americano, enfatizando como a trajetória de Evita se entrelaça com o fenômeno peronista. O livro examina seu impacto tanto na política quanto na cultura popular, explorando as múltiplas facetas de sua imagem pública e privada. Essa abordagem multidisciplinar permite uma compreensão abrangente da influência de Eva Perón na Argentina como fora do país. Além disso, Navarro traz reflexões sobre a construção da memória coletiva em torno de Evita, investigando como seu legado permanece vivo em diversas esferas da

²⁷³Estudante de graduação do 5º período do curso Letras/Português da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Integrante do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) como Membro do grupo de Trabalho "Historiografia Literária" Investigação coletiva: História da epopeia na América do Sul.

sociedade argentina. Seu trabalho não apenas reconstitui a trajetória de Evita, mas também questiona os mecanismos pelos quais sua imagem foi perpetuada e ressignificada ao longo das décadas.

Desde o início do livro, Navarro enfatiza a dualidade da recepção de Eva Perón: idolatrada por seus seguidores e demonizada por seus opositores. A autora demonstra que Evita se tornou um símbolo tanto do peronismo quanto de resistência a ele, sendo alvo de mitificações e ataques que a tornaram uma figura icônica e, ao mesmo tempo, para alguns, controversa. A análise da historiadora baseia-se em uma revisão crítica de fontes primárias e secundárias, além de entrevistas e documentos históricos, a obra explora como Evita construiu sua identidade pública e política.

A obra apresenta sua evolução desde a sua infância, sua vida como atriz de rádio e cinema, sua vida como líder política, até a construção do grande mito peronista que a mesma se tornou, destacando como sua personalidade carismática e sua capacidade de comunicação foram essenciais para sua ascensão. A autora também discute a maneira como os discursos de Evita mobilizam emoções e reforçam sua conexão com as massas populares. Além disso, a construção de sua imagem não se deu apenas pelos discursos e ações políticas, mas também pelo uso estratégico da imprensa e dos meios de comunicação.

Navarro investiga como a iconografia de Evita, incluindo suas vestimentas e aparições públicas, ajudou a consolidar sua figura como símbolo da luta pelos trabalhadores e mulheres argentinas. Essa construção simbólica, segundo a autora, foi fundamental para sua permanência no imaginário popular. Outro aspecto relevante analisado por Navarro é o contraste entre a figura pública de Evita e sua vida privada. Muitas vezes, sua imagem foi manipulada tanto por apoiadores quanto por detratores, criando uma complexa rede de narrativas que ora a elevavam a um patamar de santidade, ora a reduziam a uma mulher sedenta por poder.

No que tange ao contexto sociopolítico e à ascensão de Eva Perón, a narrativa detalha a trajetória desde sua infância em Los Toldos até sua ascensão como a primeira-dama da Argentina. O livro contextualiza o período da “Década Infame”, no qual a jovem aspirante a atriz se mudou para Buenos Aires e iniciou sua carreira artística. A relação com Juan Domingo Perón é descrita como um ponto de virada crucial, quando Evita transita do mundo do entretenimento para a esfera política. O livro descreve a importância da conjuntura política da Argentina nos anos 1940 para a ascensão do peronismo e de Eva Perón.

A autora investiga as transformações sociais da época, como a crescente urbanização e a formação de uma classe trabalhadora organizada, que viu em Evita uma representante genuína de suas aspirações. Além disso, são analisadas as estratégias políticas utilizadas por Perón e Eva para consolidar sua base de apoio. O contexto da Segunda Guerra Mundial também teve papel crucial na ascensão do peronismo. Navarro examina como as mudanças econômicas e a posição neutra da Argentina durante o conflito internacional influenciaram o fortalecimento de Perón no cenário político.

A incorporação de Eva Perón nessa dinâmica se deu principalmente por sua capacidade de comunicação com os trabalhadores e pela forma como sua imagem reforçava os ideais do governo.

Um dos pontos altos do livro é a análise da atuação política da mesma, destacando suas contribuições na luta pelo sufrágio feminino e na fundação do Partido Peronista Feminino, iniciativas que ampliaram a participação das mulheres na política argentina. Além disso, a autora examina a atuação de Evita na Fundação Eva Perón, responsável por um vasto programa de assistência social, como hospitais, escolas e moradias para os mais pobres.

A autora também investiga os desafios enfrentados por Evita ao ingressar na política, incluindo as resistências de setores conservadores e a oposição de elites tradicionais. A atuação de Evita na política de assistência social é destacada como uma de suas principais contribuições, sendo responsável pela ampliação de serviços básicos para a população carente, promovendo assim, políticas de bem-estar social.

A obra discute, ainda, a relação de Evita com os sindicatos, evidenciando como ela se tornou uma figura influente entre os trabalhadores, destacando sua presença constante em eventos sindicais e sua defesa dos direitos dos operários, fatores que consolidaram sua imagem como mediadora entre o governo e os movimentos trabalhistas. Esse vínculo foi essencial para a manutenção da popularidade do peronismo nos setores populares.

Nos últimos capítulos, Navarro descreve a deterioração da saúde de Evita, diagnosticada com câncer, e os esforços do governo para manter sua imagem ativa. A recusa de Evita em abandonar suas funções políticas e seu último discurso à população são apresentados como momentos simbólicos de sua devoção e cuidado para com os menos favorecidos. A autora também examina as estratégias de construção do mito de Evita após sua morte, incluindo a exibição pública de seu corpo embalsamado e sua posterior remoção e ocultação durante a ditadura militar.

O livro *Evita*, de Marysa Navarro, se destaca pela abordagem equilibrada e analítica, distanciando-se tanto das hagiografias que exaltam Evita incondicionalmente quanto das leituras que a reduzem a uma manipuladora ambiciosa. A autora oferece um estudo fundamentado na documentação histórica e na crítica às narrativas polarizadas, proporcionando uma visão mais complexa sobre a vida e o legado de Eva Perón.

Por fim, a obra de Navarro se revela essencial para aqueles que desejam compreender a interseção entre política, gênero e poder na América Latina. A análise detalhada da autora permite uma leitura crítica sobre como figuras políticas podem transcender seu tempo e se tornar ícones culturais duradouros. Dessa maneira, *Evita* segue como um estudo indispensável para acadêmicos e interessados na história argentina. Além disso, esta resenha buscou aprofundar os temas centrais do livro, ampliando o debate sobre a influência de Evita na política, na sociedade e na cultura. Seu impacto

ultrapassa o contexto argentino, servindo como referência para discussões sobre liderança feminina, populismo e memória histórica na América Latina e no mundo.



SILVA, Mariana Militão. *Eva Perón* por Libertad Demitrópulos. *Revista Épicas*. N. 16 – dez 24, p. 181-184.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.v16>

EVA PERÓN POR LIBERTAD DEMITRÓPULOS

Mariana Militão da Silva²⁷⁴

DEMITRÓPULOS, Libertad. **Eva Perón**. Ciudad de Buenos Aires: Marea SRL, 2023, 214 p.

O livro *Eva Perón*, publicado na Argentina, trata-se de uma biografia romaneada que mistura fatos históricos sobre a vida de Eva Perón com um pouco de ficção, detalhando a vida de uma das figuras mais importantes da história argentina e narrando acontecimentos que fizeram com que ela se tornasse tão importante.

A autora é Libertad Demitrópulos, de origem Argentina, conhecida por explorar temas históricos e culturais de seu país. A obra faz parte da coleção “*Historia Urgente*”, que busca relatar figuras históricas relevantes da Argentina. Nascida em Jujuy, no departamento de Ledesmo, em 1922, a escritora traz um relato aprofundado sobre a trajetória de Evita, que vai desde sua infância humilde até os últimos momentos de sua vida. Demitrópulos, conhecida tanto por sua produção ficcional e lírica, entres outros gêneros literários, quanto por sua militância peronista, trabalhou diretamente com a Fundação Eva Perón, onde conheceu a própria Eva. Essa experiência pessoal traz ao livro uma

²⁷⁴ Graduanda em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); membro temporário do GT 5 (Historiografia Épica) do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP - www.cimeep.com); pesquisadora voluntária do projeto Iniciação Científica do Curso de Letras/Itabaiana intitulado “Representações históricas e épicas em quatro poemas longos sobre Eva Perón” (2024/2025), coordenado pela professora-doutora Christina Ramalho.

perspectiva única, já que a autora não apenas estudou a vida de Eva Perón, mas também vivenciou parte da história de sua liderança e o impacto de seu trabalho social pela população argentina.

A biografia, publicada pela primeira vez em 1984, trinta e dois anos depois da morte de Eva Perón, reflete o compromisso da autora Libertad em preservar a memória de Evita. O livro está estruturado em quatorze capítulos, assim intitulados: “Una noche”, “Las raíces del árbol”, “La década infame”, “Sus inquietudes gremiales iniciales”, “El encuentro”, “El gran día”, “La campaña presidencial”, “Evita en Europa”, “El voto femenino”, “La Fundación”, “El Partido Peronista Femenino”, “El renunciamento”, “El último 17 de Octubre de Evita” e “Pasión y muerte de Eva Perón”. Sete desses capítulos são divididos em subtítulos, o que facilita a leitura e organiza a narrativa de maneira clara, principalmente para pesquisadores/as brasileiros/as, já que o livro foi publicado no idioma de origem, o espanhol.

O foco principal da autora é capturar a personalidade de Eva Perón, destacando a mulher forte e determinada que ela era, sua luta pelos direitos dos pobres e sua predeterminação em apontar as injustiças sociais sofridas pela população argentina em um determinado momento conturbado da história do país.

Libertad Demitrópulos não se limita simplesmente a relatar fatos sobre Evita, mas mergulha nas emoções, nas lutas internas e nas vitórias da biografada, oferecendo a leitores e leitoras uma experiência completa sobre a história de “Evita” e uma compreensão mais ampla de seu papel como primeira-dama argentina. É um livro que não apenas informa, mas também emociona e envolve, revelando as contradições e desafios enfrentados por Eva Perón ao longo da sua jornada de vida.

No primeiro capítulo, “Una noche”, somos apresentados a uma família que enfrenta um problema de saúde, algo que é comum para população mais carente, cujos direitos básicos são invariavelmente negligenciados. Em meio à confusão, surge Evita, como uma figura quase santa, pronta para operar milagres. Neste primeiro relato podemos notar que há um pouco de ficção. Ela ainda é apresentada como Eva Duarte, em trecho que revela que, mesmo antes de se tornar a primeira-dama, já se mostrava profundamente sensível às necessidades dos mais carentes, sempre se colocando no lugar do outro e demonstrando uma empatia genuína.

Eva Duarte y el obrero se hicieron amigos, conversaron mucho sobre la situación política del país del que Eva tenía ideas ya muy claras y a partir de entonces la vida que los había acercado los hizo actuar en muchas circunstancias críticas para ellos y la Patria, hasta que finalmente los separó con la muerte de ella once años después. (2023,p.12)

Essa passagem não apenas relata a atenção que Eva tinha com os mais carentes, mostrando-se como uma mulher acessível e preocupada com o futuro de seu país, mas também evidencia sua consciência política desde jovem. A narrativa transmite a imagem de uma Eva Duarte, ainda jovem,

como um símbolo de esperança para aqueles que tinham a voz silenciada pelo preconceito e pela desigualdade social. A autora também explora Eva como uma figura transgressora que rompeu com os papéis tradicionais atribuídos às mulheres, trazendo à política uma dimensão feminina inovadora para sua época. Ela é apresentada como um ser tão transgressor que foi a partir dela que as mulheres da Argentina puderam exercer a cidadania de votar

No decorrer do livro, são apresentados, ainda, alguns testemunhos e relatos de pessoas que tiveram contato com Eva e a suas experiências de acordo com o momento vivenciado. Como podemos ver na seguinte citação:

Me impresionó la curiosidad de Evita por el tema histórico, pues en los corrillos de radio Belgrano sólo se conversaba de frivolidades. Mezclábanse, como tiempo después lo entendí, la ternura de la mujer y la energía de quien estaba llamada a conducir una acción. (2023, p.47)

Este trecho narra um encontro entre Eva Duarte e Renato Ciruzzi, durante a juventude de Eva, ou seja, antes de que ela se tornasse uma figura política de destaque na Argentina. Naquela época, Eva era uma jovem atriz promissora que não se limitava a trabalhava apenas em rádio novela, porque sempre buscou ter uma carreira artística renomada. O livro, assim, mostra Eva Perón como uma mulher determinada, que buscava alcançar o sucesso artístico em Buenos Aires, enfrentando as dificuldades próprias de uma grande cidade. O relato tem um tom nostálgico e poético, sublinhando sua elegância e carisma mesmo antes de ganhar destaque.

A autora destaca a curiosidade intelectual de Eva Perón pela história, algo que seria relativamente incomum para mulheres na ocasião, e sua personalidade é descrita como uma mistura de doçura e firmeza. O texto sugere que, mesmo nos primeiros passos de sua vida pública, Eva já demonstrava uma energia especial que marcaria seu destino como líder. A descrição inclui detalhes sobre sua aparência e como ela encantava aqueles ao seu redor, evidenciando seu magnetismo pessoal. Além disso, o livro aponta que seu caminho para o sucesso era repleto de desafios, antecipando a força que ela demonstraria mais tarde em seu papel como primeira-dama da Argentina.

Além da construção narrativa de Libertad Demitrópulos, que ressalta a complexidade e profundidade de Eva Perón como figura histórica, o livro também utiliza esses relatos e testemunhos para fortalecer a dimensão humana e simbólica de Evita. Os relatos, apresentados em diferentes momentos da obra, ampliam a percepção do impacto que ela teve na sociedade argentina. Através dessas vozes, Libertad não apenas constrói a história de Eva Perón, mas também reflete sobre a memória coletiva.

Como líder e defensora dos descamisados, Evita deixou marcas profundas tanto no campo político quanto no imaginário popular, o que resultou na criação de várias histórias sobre sua vida. Um

ponto marcante da obra é a maneira como a autora Demitrópulos destaca cada conquista de Eva e o seu papel como pioneira na luta pelos direitos das mulheres, especialmente no contexto de abrir instituições onde as mulheres pudessem trabalhar e, assim, conquistar cada vez mais voz e espaço na sociedade.

Em suma, *Eva Perón* de Libertad de Demitrópulos é mais do que uma simples biografia romanceada, é a tradução do legado de uma mulher que deixou marcas profundas na história Argentina contada por uma autora que, através de sua jornada pessoal e literária, foi capaz de capturar a os principais traços da figura de Evita e o marco que ela foi para a população argentina.

Concluindo, é importante destacar que, nos dias atuais, Eva Perón ainda representa as lutas e os ideais centrado no povo, em especial nos segmentos dos mais necessitados e dos descamisados. A leitura é indispensável para quem deseje entender o contexto social e político argentino e a influência que Eva Perón teve sobre ele.