



[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay
Año V - #11 | Abril de 2015

Los
Clásicos
Grecolatinos

[sic]

TEMÁTICA Y ALCANCE

[sic] es una revista arbitrada, editada por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay. Se publican artículos inéditos y originales que presentan resultados de investigaciones en el campo de los estudios literarios y la didáctica de la literatura. Está dirigida a estudiantes terciarios, docentes, investigadores y profesionales vinculados al área de las letras, las ciencias humanas y la educación. Es de periodicidad cuatrimestral, con publicaciones en abril, agosto y diciembre.

Los trabajos son arbitrados por un Consejo Académico de Lectura, entidad evaluadora externa a la Comisión Directiva y al Consejo Editor.

Está indexada y catalogada en Latindex.

PALABRAS CLAVE: revista arbitrada de literatura, aplu, [sic].

sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos españoles, por lo general entre paréntesis, para dar a entender que una palabra o frase empleada en ellos, y que pudiera parecer inexacta, es textual.

[sic]

Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

Año V - #11 | Abril de 2015

Comisión Directiva

Presidente: Estela Castelao

Vicepresidente: Elvira Blanco

Secretario: Álvaro Revello

Tesorera: Natalia Obelar

Vocal: Kildina Veljacic

Consejo Editor de la revista [sic]

Coordinadora y editora responsable: Kildina Veljacic
Consejo de Educación Secundaria

Coordina este número : Álvaro Revello
Instituto Profesores Artigas.

Estela Castelao
Instituto Profesores Artigas (Jubilada).
Consejo de Educación Secundaria (Jubilada).
Elvira Blanco
Instituto Profesores Artigas.
Universidad Católica del Uruguay
Consejo de Educación Secundaria
Natalia Obelar
Consejo de Educación Secundaria

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat
Roberto Appratto
Hebert Benítez
Carina Blixen
Oscar Brando
Luis Bravo
Margarita Carriquiry
María del Carmen González
Gustavo Martínez
Claudia Pérez
Elena Romiti
Alicia Torres
Silvia Viroga

Diseño y diagramación

Rodrigo Camy
levedad@gmail.com

Corrección

Inés Pereira Larronde

Traducción

Anthony Shaw

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi

en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Diseño de tapa: Yves Klein. Victoria de Samotracia, 1962. Pigmento seco sobre resina sintética, piedra y metal. Museo de Arte Reina Sofía. (Foto: Álvaro Revello).

Revista [sic]. Año V. #11 - Abril de 2015.
ISSN 1688-938X
Indexada en latindex.unam.mx

A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200
Telefax (+598) 2403 6506
aplu1992@gmail.com | www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

ZONALIBRO

Impreso y encuadernado en Zonalibro
San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy
Depósito Legal N° 362.585 / 13
Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del papel)

Sumario

7. Editorial

9. Hablemos del amor

Teresa Torres

16. Kléos y Kléa andrón en el mundo épico homérico

Álvaro Revello

21. Encuentro de Aquiles y Príamo (*Iliada*, xxiv): los avatares del duelo

Victoria Morón

27. Pasaporte a Ítaca.

Algunos remos para acercarse a la *Odisea*

Elena Orué

34. Observándonos a través de *Medea*, de Eurípides

José Pablo Márquez

47. Un viaje desde Oriente al Occidente: el *Pileus*, del gorro de los Dióscuros al símbolo de la Libertad

Adriano Savio-Elena Bagi

54 Latín: una lengua de estatuto divino

Rosa Banchemo

63. Virgil, laudes augusti

Claudia Pérez

Editorial

Como latinoamericanos estamos entramados en la extensa historia del Occidente. No es nuestra única vertiente, pero sí una de las más poderosas. Del pasado grecolatino heredamos el humanismo, la democracia, la filosofía y la ciencia. Del latín nacen las lenguas romances entre las que el español, el francés y el portugués figuran como idiomas oficiales en los países del continente. No son las únicas lenguas que nos habitan, pero con ellas hemos construido una riquísima literatura con la que expresar nuestras complejas identidades. Para pensar este legado dedicamos el número 11 de la revista *[sic]* a las literaturas grecolatinas, con especial énfasis en la didáctica desplegada en los cursos de Educación Secundaria que la tienen por tema.

El primer bloque está centrado en la literatura griega. Comenzamos con el artículo titulado «Hablemos del amor» de Teresa Torres que busca aproximar, a través de una canción de amor, a nuestros alumnos al mundo clásico griego. Elige el tema «Clara» de *No te va a gustar* (banda de rock uruguayo que circula en el medio local) para compararlo con el mito de Orfeo y Eurídice, con el estremecimiento pasional de la poesía sáfica, con la concepción trágica del mundo en *Antígona* de Sófocles y con la tesis platónica del amor, mostrando las relaciones y continuidades entre ambos mundos.

Dedicamos a Homero un apartado especial en este bloque. Álvaro Revello se detiene en los conceptos de *Kléos*, gloria o fama del héroe, y *Kléa andrón*, aquellas acciones famosas de los hombres, en el mundo épico homérico. Victoria Morón estudia la importancia, en el «Canto XXIV» de la *Iliada*, del ritual de la sepultura como una necesidad humana y una experiencia universal resignificada desde nuestra perspectiva histórica. Príamo suplicante, buscando rescatar el cadáver de su hijo Héctor, es comparado con los familiares de los desaparecidos buscando su paradero en nuestra historia reciente. En tercer lugar ubicamos la propuesta didáctica de Elena Orué para el estudio de la *Odisea*. A partir de esta obra se trazan los ejes temáticos de todo el curso: el motivo del viaje, la presencia divina, el más allá y las figuras femeninas, buscando diálogos intertextuales y su presencia en otras artes tales como el cine, la pintura y la música.

Abordando el tema de la tragedia griega, Juan Pablo Márquez analiza a los personajes femeninos presentes en *Medea* de Eurípides, valiéndose de algunas nociones tomadas de la crítica feminista.

En el espacio interdisciplinario de nuestra revista ubicamos el estudio de numismática de Adriano Savio y Elena Bagi, una investigación histórica acerca del culto de los Dióscuros y el valor del *pileus*, o gorro libertario, en las monedas de Grecia y Roma. Se presenta la evolución de este emblema, símbolo de lo libertario desde su presencia en las figuras de los gemelos a caballo portando el gorro, en las monedas, hasta el bonete frigio que aparece en la bandera Argentina.

Y el último bloque de este número, centrado en la literatura romana, está dedicado a Virgilio. Lo abre Rosa Banchemo destacando el sentido político de la *Eneida* y el valor que algunos elementos tienen en la construcción de la romanidad. En la oposición entre Turno y Eneas, observa cómo Virgilio traza el perfil heroico del hombre romano, y en el coloquio entre Juno y Júpiter resalta el estatuto divino dado al latín. En el cierre, Claudia Pérez presenta un detallado estudio de la vida del poeta Publius Vergilius Maro en su contexto histórico. La *Eneida* se presenta como la gran gesta augustea en donde el origen mítico se confunde con la historia.

De esta manera abrimos una vez más las puertas de la revista *[sic]* para la difusión del trabajo intelectual de nuestros docentes, buscando generar un espacio de intercambio que contribuya a la producción de conocimiento, al enriquecimiento de nuestros saberes y a la reflexión sobre nuestras prácticas.

Kildina Veljacic

¿Por qué leer a los clásicos?

Ningún profesor que ame y disfrute de la Literatura ha dejado de hacerse la misma pregunta que se ha planteado Calvino: ¿Por qué leer los clásicos? Y por otra parte también esta cuestión viene de la mano de otra pregunta: ¿Cuáles son nuestras dificultades cuando trabajamos esos textos en clase con los alumnos?

Este escritor italiano intentó dar respuesta a la primera pregunta al decir que «toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera»; «un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir», «clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado».

Es en esa línea que el Consejo Editor de la revista *[sic]* propuso volver a pensar la mirada que en el siglo XXI tenemos sobre los «clásicos». Y en la búsqueda de respuestas, nuevamente nos encontramos con el pensamiento de quienes han dedicado su vida a la lectura, reflexión e interpretación de esos textos. El Dr. Prof. Carlos García Gual en el prólogo a su libro *Encuentros heroicos: seis escenas griegas* sostiene que «somos lectores, en general, triviales y apresurados. Quizás de manera inevitable [...] Pero a pesar de todo quiero invitar a una lectura lenta, atenta y detallista, una lectura demorada en palabras y voces. Nuestro tiempo no es una buena época para fomentar la lectura a fondo –como numerosos críticos han explicado bien desde varios puntos de vista–. No siente aprecio por lo antiguo ni cree en el valor del pasado para entender las urgencias del presente. La sociedad del consumo rápido, la cultura líquida, la carrera tecnológica desenfrenada, esta sociedad de masas, dominada por los medios audiovisuales y atontada por sus presiones mediáticas, ha dejado de estimar –en su conjunto– las aficiones culturales selectas y de larga tradición. Los textos llamados clásicos merecen esa atención demorada y una mirada a fondo para entenderlos y degustarlos [...], y ahí, en buena parte, estriba su dificultad de acceso para la mayoría de los lectores».

Nuestra tarea docente es enseñar a leer a fondo esos antiguos mensajes.

Álvaro Revello

Resumen:

El artículo contiene una propuesta pedagógica cuyo fin es lograr que el estudiante de enseñanza secundaria se interese por la lectura de los textos clásicos.

Partiendo de la letra de una canción de amor se va hacia el mito de Orfeo y se lo relaciona con otros textos; de esta manera autores como Safo, Sófocles, Platón y Marguerite Yourcenar dialogan entre sí y con las manifestaciones artísticas que conforman el entorno cultural del adolescente.

PALABRAS CLAVE: pedagogía – adolescentes – canción – mitos griegos – clásicos

Let's talk about love

Abstract:

This article contains a pedagogical proposal designed to ensure that the secondary education student becomes interested in reading classical texts.

Starting with the lyrics of a love song, it goes into the myth of Orpheus and proposes associations with other texts; thus authors such as Sappho, Sophocles, Plato and Marguerite Yourcenar dialogue with each other and with the artistic expressions that shape the teenager's cultural environment.

KEY WORDS: pedagogy – adolescents – song – Greek myths – classics

RECIBIDO: 14/02/15

APROBADO: 11/03/15

Teresa Torres

Profesora de Literatura egresada del IPA. Dictó la cátedra de Literatura General I y II en el Instituto de Profesores Artigas entre 1994 y 2000; profesora de la Universidad Católica entre 2002 y 2012.

Autora de varias publicaciones de apoyo para los programas de la asignatura (Rulfo, Cervantes, Dante, Cronistas de Indias) y de una edición anotada de *Antígona* de Sófocles. Publicó varios artículos en la revista de la Asociación de Profesores de Literatura («Amor y erotismo en la épica homérica», «Montevideo centralista y descentrado», entre otros).

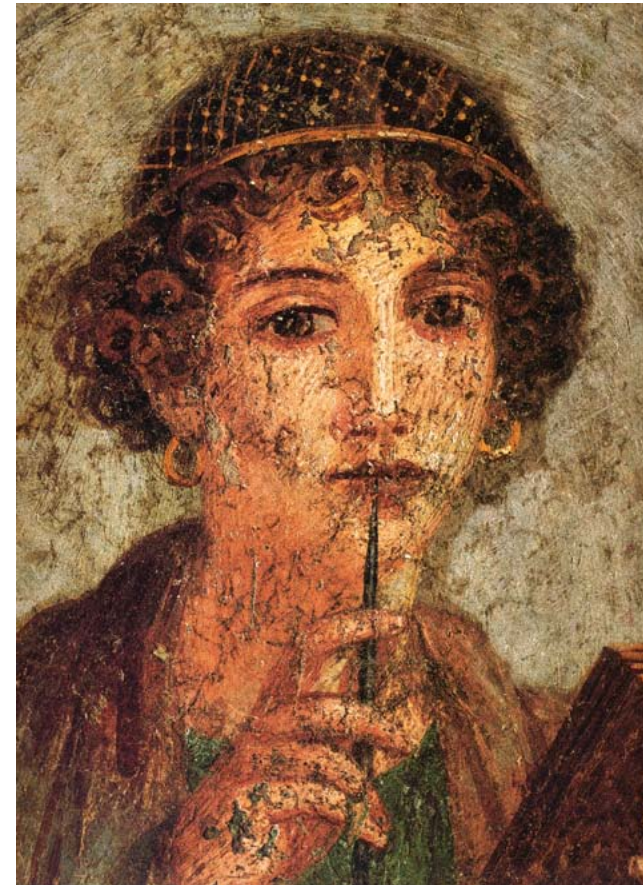
Algunas consideraciones previas: La convocatoria realizada por el consejo editor de *[sic]* plantea un reto que implica «que se aborde a los clásicos en los programas de Literatura y su aterrizaje en la clase»; el artículo que pongo a consideración de los colegas toma en cuenta, fundamentalmente, el «aterrizaje» (aunque el término no me gusta), dejando al margen los conocimientos teóricos que todos compartimos.

El objetivo de esta propuesta es abrir un espacio, una puerta amplia y atractiva, que le permita al alumno contemplar un mundo fascinante que tiene relaciones profundas con su propia realidad; si logramos este objetivo es probable que disfrute de la lectura de los clásicos.

Para poder hacer viable esta propuesta es necesario tomar en cuenta las características de los destinatarios de la misma: los alumnos. Voy a señalar dos condiciones fundamentales que debemos tener presentes para plantear esta unidad: a) El adolescente actual aprende de manera diferente al alumno de generaciones anteriores: la rapidez, la variedad y la disolución de las fronteras entre los distintos ámbitos del conocimiento son sus constantes. b) Sus conocimientos sobre la historia del mundo greco-latino son muy escasos, tanto en lo temporal como en lo espacial, lo cual nos obligará a recurrir a todos los elementos que tengamos a nuestro alcance para lograr que vean esta época habitada por hombres reales, que se movieron en espacios determinados y que, dentro de esas coordenadas, crearon una cultura que marcó por siglos el desarrollo posterior de la humanidad.

Me voy a permitir narrar una anécdota: Estando Mercedes Ramírez ya alejada de la docencia directa (si bien fue docente siempre), afirmó que si ella estuviera dando clases en ese momento haría las cosas de una manera totalmente distinta a como las había hecho; confieso que cuando la oí me sentí desconcertada y recién con el transcurso del tiempo entendí la verdad que encerraban sus palabras: los tiempos cambian, los alumnos son otros y nosotros debemos esforzarnos por cambiar nuestra metodología para poder seguir cumpliendo nuestra función. Lo único que no cambia es que «Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos.» (Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*).

Nuestra función es crear las condiciones para que este primer acercamiento del joven lector sea exitoso, tenemos que creer en la fuerza y la belleza de estos textos, en su actualidad, y para ello propongo comenzar hablando del amor.



«Clara»

Qué lindo que era verlos caminando
un alma sola dividida en dos,
la orilla de ese mar los encantaba
quedaba todo quieto alrededor.
Hermosa fue la vida que llevaron
la suerte no les quiso dar un sol,
curioso es que su risa iluminaba
hasta el día que ese mal se la llevó.
Se queda con su foto en un rincón
y sueña encontrarla arriba,
escucha susurrar un disco viejo
que su Clara una vez le regaló.
Él sigue con su vida recortada
sin Clara fue una vida sin color,
la imagen de sus ratos más felices,
hasta ahora siguen siendo su motor.
Se queda con su foto en un rincón
y sueña encontrarla arriba,
escucha susurrar un disco viejo
que su Clara una vez le regaló.
Se queda con su foto en un rincón
y sueña encontrarla arriba,
escucha susurrar un disco viejo
que su Clara una vez le regaló.
La siente,
la escucha,

la espera,
y sueña.
Se queda con su foto en un rincón
y sueña encontrarla arriba,
escucha susurrar un disco viejo
que su Clara una vez le regaló.
La lleva bien pegada al corazón,
se alegra de nunca despedirla.
Pero no va bajo la orilla caminando,
porque sabe que era hermoso entre los dos.

(Emiliano Branciaci –NO TE VA GUSTAR–)

Este rock canta y cuenta una historia de amor y muerte; la desolación de un amante que *sabe* que ya nada será igual sin Clara y que espera unirse nuevamente con ella, «allá arriba», en un mundo exento del peligro de la destrucción de uno de ellos, en un espacio sin tiempo en el que nada pueda separarlos.

Quizás nuestros alumnos ya estén en condiciones de recordar algunos otros textos que tratan este mismo tema, puedan ubicar esta relación amor-muerte en giros de su propio lenguaje, y hasta es probable que acuerden que, en suma, la literatura siempre gira en torno de determinados temas que son comunes al ser humano de todos los tiempos, de todos los espacios geográficos.

También es posible que nosotros, los profesores, hagamos ahora una puntualización teórica acerca del «tema» y sus características.

Ahora bien, si estamos de acuerdo en que esta historia es tan común, tan reiterada a lo largo del tiempo, es hora de que vayamos en busca de sus orígenes, que vayamos hacia Grecia, donde, al decir de J. L. Borges: «todo ha empezado si es que las cosas tienen principio».

Orfeo, hijo del rey tracio Eagro y la musa Calíope, fue el poeta y músico más famoso de todos los tiempos; Apolo le regaló una lira y las Musas le enseñaron a tocarla, de tal modo que no solo encantaba a las fieras, sino que, además, hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir el sonido de su música. Eurídice, su amada, muere, y Orfeo no duda en ir a buscarla al mundo de los muertos; la música y el canto son sus armas, y con ellas consigue ablandar el corazón de Hades que le concede el deseo de llevarla nuevamente a la vida con una sola condición: él no debe mirarla hasta que ambos hayan salido a la luz del sol. El camino es largo y, poco antes de llegar, Orfeo se da vuelta para mirar el rostro de la amada. Eurídice es arrebatada definitivamente por las fuerzas oscuras, por la muerte. Él queda solo con su canto y su culpa.

Hay múltiples versiones acerca del destino último de Orfeo, pero todas coinciden en que, después de su muerte, se unió definitivamente con su amada.

Hacer una lectura del fragmento de la «Geórgica III», que narra las desventuras del cantor de Tracia, puede significar un buen acercamiento al período literario que nos ocupa y una manera acertada de sensibilizar al grupo.

Este mito nos abrirá las distintas líneas de trabajo por las que iremos llegando al conocimiento y análisis de los textos clásicos.

a) Ubicación espacial. Es importante que el alumno ubique geográficamente los lugares que menciona el mito y, además, reconozca que hay una gran diferencia entre lo que nosotros entendemos por «Grecia» y el espacio y las relaciones políticas que se establecían entre las ciudades o regiones de los que se autodenominaban «helenos». Planteo la lengua como unidad.

b) Ubicación temporal. El mito que nos ocupa fue conocido desde épocas muy remotas; el denominado «período de los orígenes» se extiende desde una fecha de inicio indeterminada hasta aproximadamente la mitad del siglo VIII a. C. Este período unificó poéticamente la materia épica y mítica, transmitiéndola en forma oral y usando para ello el verso. Este entramado de narraciones que abarca lo humano y lo divino será la base de la literatura, usado además como herramienta educativa.

Creo que este es el momento adecuado para intentar caracterizar el mito como tal y procurar mostrar la pluralidad semántica del término y los significados que le asignamos en el lenguaje coloquial. Quizás sea útil manejar varias definiciones para promover la discusión y reflexión del grupo; propongo las tres siguientes:

1- «Mito viene a significar toda historia anónima en que se refieren orígenes y destinos: la explicación que una sociedad brinda a sus jóvenes de por qué el mundo existe y de por qué obramos como obramos» (Warren y Wellek).

2- «No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas: Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito». (Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*).

3- «Un mito es una historia, una fábula simbólica, simple y patente, que resume un número infinito

de situaciones más o menos análogas. El mito permite captar de un vistazo ciertos tipos de relaciones constantes y destacarlas del revoltijo de las apariencias cotidianas.» (Denis de Rougemont, *El Amor y Occidente*).

Es hora de que nuestros alumnos trabajen para lograr un objetivo que ya hemos mencionado: descubrir el hecho de que los griegos no son ni tan lejanos ni tan antiguos.

Propongo que valiéndonos de Edmodo, una plataforma educativa, armemos entre profesor y alumnos una base de datos que, en esta instancia, podría estar integrada por representaciones audiovisuales, cinematográficas, pictóricas, musicales y textuales que respondan al tema del mito; los aportes deben estar presentados y/o analizados con las propias palabras del alumno, y serán complementados por el profesor que no debe perder su papel de orientador del aprendizaje.

Creo que de esta manera el joven puede sentir que no es un mero receptor de determinados conocimientos y, lo que es más importante, puede comenzar a percibir que la producción cultural está comunicada entre sí y que, si bien el cambio es una de sus características, este entramado se va construyendo siempre a partir de sí mismo.

Otra tarea importante que podemos pedir en este texto virtual que estamos construyendo es la elaboración de una línea de tiempo que muestre el desarrollo histórico y cultural del mundo helénico.

La estrategia planteada desde el comienzo de hacer girar la unidad en torno a un tema determinado –el amor– nos permite poner a dialogar diferentes textos y tener una visión más completa del período que nos ocupa. Creo que, en este momento, nuestras opciones deben atender al valor literario (no quiero abandonar ninguna de nuestras trincheras), pero también a los intereses y capacidades de nuestros alumnos. Innumerables pueden ser las combinaciones que podemos proponer para trabajar en clase y que sean reveladoras de la riqueza artística del mundo grecolatino y su concepción del amor.

No quiero eludir el tema del tiempo que podemos dedicar a cada unidad, aspecto realmente angustiante en la tarea docente y que, muchas veces, nos enfrenta a una encrucijada difícil: ¿Qué es mejor, que conozcan bien una obra determinada y que la analicen a fondo, o que tengan un panorama más amplio pero menos profundo? O dicho de otra manera, ¿trato de dar todo el programa o me detengo y hago un análisis exhaustivo de *La Iliada*? Personalmente nunca pude encontrar una solución enteramente satisfactoria a este problema que depende no solo de los programas sino del ritmo del profesor y de las características del grupo que le

toca en suerte, amén de otros imponderables. Creo, sin embargo, que debemos poner especial cuidado en la elección de los textos para que estos no nos superen y proponernos objetivos claros y realizables en el tiempo que disponemos, sin olvidar que nuestra función es mostrarles la entrada a un mundo, darles las herramientas básicas para que lo puedan disfrutar, y no las claves absolutas del conocimiento.

Propongo una de las combinaciones que podríamos intentar: Safo y dos de sus poemas: «Inmortal Afrodita» y «Me parece que es igual a los dioses»; *Antígona* de Sófocles, centrando el análisis en el «Episodio II», «Estásima III» y escenas I y II del «Éxodo»; y para cerrar la unidad trabajar algunos fragmentos de «El Banquete» de Platón.

¿Qué ventajas ofrecería esta propuesta de diálogo intertextual? En principio permite que el alumno tenga una visión un poco más amplia de la producción literaria helénica en distintos géneros y en momentos diferentes de su historia; además facilita el tendido de puentes de comunicación hacia obras y autores que trabajaremos luego en el transcurso del año, haciendo más evidente el entramado cultural del que hablábamos al principio, y plantea un abanico de lecturas bien diferentes que pueden llamar la atención del joven incitándolo a continuar con alguna de las líneas propuestas. Asimismo, en el caso de elegir el tema del amor como hilo conductor (puede haber otros temas que tengan igual atractivo) estamos poniendo al joven frente a un sentimiento que es primordial en este momento de su vida y que intenta no solo vivir, sino también entender.

La lírica sáfica me permitirá entrar en el género (tarea siempre difícil porque sabemos que esa división está perimida pero sigue siendo una herramienta útil), me facilitará la visión del amor como fuerza absoluta y allí puedo estudiar la importancia de Afrodita y Eros para dioses y humanos, mostrar la cercanía de Eros y Thanatos y hacer la difícil distinción entre poesía erótica y amorosa, deslindo que, al igual que en la vida real, tiene límites difusos ya que muchas veces se dan conjuntamente. En un momento en que la frase «te amo» se usa para denominar la más variada gama de sentimientos y que complementa todo tipo de relación, es importante mostrar que los griegos tienen bastante claras las diferencias entre los distintos tipos de amor: las palabras que tienen como raíz *phileo*, denominan el cariño, el afecto que domina los lazos familiares o amistosos;

aquellos términos con raíz *eros* denominan el deseo amoroso propiamente dicho, la fuerza tumultuosa que arrastra tanto a hombres como a mujeres.

Sería interesante, a esta altura, que los alumnos busquen palabras con las raíces de voces griegas a las que hemos hecho referencia –nuestra lengua romance, derivada del latín, tiene también una deuda importante con el idioma griego–. Tiempo es también de que cuelguen en la página su poesía de amor preferida, que bien puede ser de autores dados en los cursos liceales o provenir de otras vertientes: recuerdos propios, búsqueda en internet o preguntas a sus mayores, todo es válido para que lean un poema más.

La poesía erótica de Safo –instantaneidad, violencia, exacerbación de lo corporal hasta el límite de rozar las fronteras del no ser– nos lleva de la mano hacia otra mujer, personaje de la obra más representada a lo largo de los siglos: Antígona, que puede declarar: «Yo nací para compartir amor, no para compartir odios».

Otra vez pensar en el número de clases, en el cumplimiento del programa, y otra vez se me ocurre que hay contenidos que pueden ser resueltos fuera de clase, como el surgimiento de la tragedia, las formas de representación, etc.; podemos orientar a nuestros alumnos mediante un cuestionario en la página, proponerles que completen un repartido elaborado por el docente, plantear trabajos en equipo dividiendo los temas o cualquier otra estrategia que se nos ocurra para procurar que se sientan partícipes en la elaboración del curso. La producción y la apropiación de estos conocimientos será debidamente evaluada de acuerdo a las formas que el docente disponga; todos sabemos la importancia que los alumnos otorgan a la calificación y el estímulo que ella supone para el estudio.

En clase, en el contacto directo con nuestros alumnos, el texto es el centro, y más allá de la caracterización del género dramático y sus diversas manifestaciones, creo que lo fundamental es ahondar en la visión trágica del destino humano que es propia de la cultura clásica y que se enfrenta en un violento oxímoron intelectual con la confianza en la grandeza humana. «Muchas cosas hay admirables, pero ninguna es más admirable que el hombre» canta el coro, pero ese mismo hombre se precipita ciegamente

hacia su destrucción en un mundo donde los dioses no oyen las súplicas de sus fieles, no intervienen para impartir justicia ni prometen una recompensa más allá de la muerte. Y en el centro una jovencita, Antígona, teniendo que optar entre cumplir las leyes divinas o las humanas de reciente data, entre el amor filial y los deberes hacia sus muertos o la posibilidad de vivir su propio himeneo; entre vivir o morir. Desde esa óptica la contempla Marguerite Yourcenar en *Fuegos*, y titula este capítulo como «Antígona o la Elección», donde afirma que «Aquel muerto es la urna vacía donde echar, de una sola vez, todo el vino de un gran amor». Puede resultar motivadora la lectura completa de la página de la autora de *Fuegos* como una manera de mostrar las distintas interpretaciones que puede ofrecer un texto y disfrutar, a su vez, de otra manifestación literaria plena de belleza.

Jugar con este tipo de relaciones intertextuales creo que permite comprender la vigencia y actualidad de los clásicos y concluir que «Nuevas “Antígonas” están siendo imaginadas, concebidas, vividas ahora; y lo serán mañana.» (George Steiner, *Antígonas*).

Partiendo del mito de Orfeo, con la lectura y análisis de los poemas sáficos y los fragmentos de la obra de Sófocles, hemos podido abordar distintas manifestaciones literarias, ver la evolución temporal de la literatura helénica, trabajar sobre la visión trágica de la vida del hombre griego, acercarnos a las diferentes concepciones del amor y su cercanía con la muerte; tendimos puentes que unen tiempos y espacios distantes, y, sobre todo, vimos cómo el arte de la palabra, la literatura, puede ser una fuente de placer, pero también de conocimiento: de nosotros y de los otros.

Llega el momento de dar cierre a la unidad, momento particularmente difícil para todo profesor que mira ese texto por el que siente tanta admiración, que piensa en todo lo que faltó dar y que, muy probablemente, ha tenido la satisfacción de que gustara a sus alumnos; pensemos que ya tenemos cumplida parte de la misión, hemos abierto un espacio por el cual mirar un mundo enorme y debemos confiar en que ahora o dentro de un tiempo querrán leer más, conocer más de estos textos.

¿Cómo podemos abordar *El Banquete* de Platón para que sirva de nexo con otras manifestaciones literarias?

Volvemos a poner en juego las herramientas de comunicación virtual y elaboramos un documento que ubique al autor y explique de la manera más clara posible la situación en que se desenvuelve el diálogo y la posición de cada uno de los participantes. En la medida de lo posible, pedimos ayuda al colega de Filosofía, quien puede colaborar a través de una de sus clases o ingresando a la página a modo de «consultor filosófico», según la manera que acordemos; si esta posibilidad se concreta es una buena manera de mostrar la vinculación del conocimiento.

En clase y partiendo de la idea que tienen los alumnos acerca de lo que significa «amor platónico», expresión que forma parte de su vocabulario, trabajamos sobre el discurso de Sócrates centrándonos en las conclusiones de la intervención de Diótima. Plantear el camino de la perfección y la búsqueda de la belleza absoluta a través del amor puede ser un tema muy atractivo para el alumno o que, al menos, le haga poner en cuestionamiento las concepciones vigentes caracterizadas por la instantaneidad y fugacidad del sentimiento amoroso.

Desde el punto de vista del curso, la propuesta platónica del amor nos puede proyectar hacia diferentes expresiones literarias que tendrán fundamento filosófico en esta teoría o en las propuestas neoplatónicas tan importantes a fines de la Edad Media y el Renacimiento.

Partiendo de la letra de una canción contemporánea llegamos al universo sin tiempo del mito y pudimos contemplar su vigencia; la poesía sáfica nos puso en contacto con el estremecimiento pasional y su cercanía con la muerte; Antígona nos abrió el mundo de la tragedia y, por último, el teatro de tesis platónico nos enfrentó con la reflexión que el clasicismo ateniense hace sobre el amor.

La propuesta de «aterrizaje» es tan solo eso, una propuesta que acepta innúmeras variaciones y muchísimas objeciones, pero que aspira a compartir experiencias con mis colegas y ayudar a «despegar» (sigo con el lenguaje de la aviación) al alumno para permitirle vislumbrar un universo cultural enorme y fascinante.

Como profesores creo que debemos confiar totalmente en el poder de convocatoria que tienen los textos clásicos, pero a esa confianza debemos agregar la modestia en relación a las expectativas que tenemos sobre

el efecto inmediato que la lectura de estas obras va a tener sobre nuestros alumnos y recordar que: «[...] la escuela debe hacerte conocer bien o mal cierto número de clásicos entre los cuales (o con referencia a los cuales) podrás reconocer después “tus” clásicos. La

escuela está obligada a darte instrumentos para efectuar una elección; pero las elecciones que cuentan son las que ocurren fuera o después de cualquier escuela.» (Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*).

Kléos y Kléa andrón en el mundo épico homérico

Álvaro Revello

Resumen:

El presente trabajo aborda el tema de la gloria como un elemento constitutivo e identitario del héroe épico homérico. La búsqueda de la fama está en el centro de la preocupación del guerrero, quien tratará de alcanzarla por todos los medios. Se plantean las dos dimensiones que reviste este concepto, por un lado el individual, es decir, las acciones que el héroe emprende para alcanzar la fama *-kléos-*, y por otro lado, el reconocimiento social, lo que los demás dicen de él *-kléa andrón-*, que se materializa en el premio o botín de guerra, el *géras*. Esa búsqueda de la fama y de la gloria persigue un solo objetivo: perdurar en la memoria de los hombres.

PALABRAS CLAVE: héroe épico – gloria – *kléos* – *kléa andrón* – identidad social

Kléos and Kléa andrón in the Homeric epic world

Abstract:

This paper addresses the issue of glory as a constitutive and identifying element of the Homeric epic hero. Pursuit of fame is in the center of the warrior's concern, and he will try by all means to achieve it. The two dimensions that arise out of this concept are posed: on the one hand individual, ie the actions that the hero takes to gain fame *-kleos-* and on the other social recognition, ie what other say about him *-kléas andrón-*, which is embodied in the prizes or spoils of war, *gérás*. This quest for fame and glory has but a single objective: to endure in the memory of man.

KEY WORDS: epic hero – glory – *kléos* – *kléa andrón* – social identity

RECIBIDO: 01/04/15

APROBADO: 15/04/15

«El peligro es grande, y no carecerá de valor el que lo desafíe.
Pero, ya que fatalmente debemos morir,
¿quién querría arrastrar, a través de las sombras, y también del reposo,
una oscura e inútil senectud,
privado de cuanto constituye la honra de una vida?».
(Píndaro, *Ol.*, I, 81 y ss.)

Los dioses tanto como los héroes tienen gran importancia en el epos homérico, puesto que en «este mundo bipolar con sus dos esferas humana y divina, queda abierta la posibilidad de interpretar el sufrimiento humano como acción injustificada de los dioses» (Rodríguez Adrados, 1981: 65). A los héroes nos referiremos para exponer sucintamente un aspecto que es fundamental en la construcción de la figura heroica.

El héroe del mundo antiguo se configuró como un ser mítico desde su condición humana al establecer su triunfo sobre la muerte. Durante su existencia debe enfrentarse a peligros de todo tipo que, tras afrontarlos y vencerlos, lo llevan al encuentro con un mundo nuevo que permanecía oculto hasta ese momento, aunque como compensación de ese hallazgo tenga que pagar con la muerte. El héroe de la Antigüedad es un vencedor, un triunfador que solo cede ante sí mismo frente a la muerte porque así lo dispone el destino, y por esta misma razón ha de ser honrado.

C. M. Bowra (2012: 44) sostiene que «los griegos otorgaron a la literatura una gravedad peculiar, porque la consideraron como un vehículo para la comprensión de la vida humana, gracias sobre todo a sus esfuerzos por explicar la posición del hombre en un mundo, a la vez natural y sobrenatural, que le impone sus múltiples exigencias y le suscita la curiosidad de indagar lo que subyace en sus apariencias». Desde esta perspectiva nos ubicaremos para entender la dimensión que adquiere la *kléos* –«fama», «gloria»–, concepto de gran importancia dentro del mundo heroico tal y como lo vemos representado en la épica, porque es lo que los hombres aprecian y por lo que se esfuerzan. Coincidimos, entonces, con la idea de que el objetivo principal del héroe es recoger fama, gloria y reconocimiento en el campo de batalla, y, por otro lado, encontramos el concepto de la *kléa andrón*, idea que refiere a las acciones famosas de los hombres.

El concepto de la *kléos* se convierte en un pilar fundamental de la poesía épica ya que el bardo recita aquellos acontecimientos que son dignos de ser cantados porque tienen *kléos*; sin los héroes no tendría motivos por los que cantar y, al mismo tiempo, es el poeta quien confiere a los héroes la *kléos*, sin la que no existirían en el mundo posterior, que es el auditorio del poeta. Esto bien lo sabía Helena cuando dice: «[...] a quienes Zeus nos dio tan mala suerte a fin de que sirvamos a los venideros de asunto para sus cantos» (*Il.*, VI, 357-358).

Asimismo el concepto de la *kléos* tiene otras acepciones, en ocasiones es interpretado como «noticia», como por ejemplo cuando

Álvaro Revello

Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas. Secretario de APLU. Actualmente dicta los cursos de Literatura Universal I y II en el IPA. Cursó estudios de Maestría en la UNED: «El mundo Clásico y su proyección en la cultura occidental».



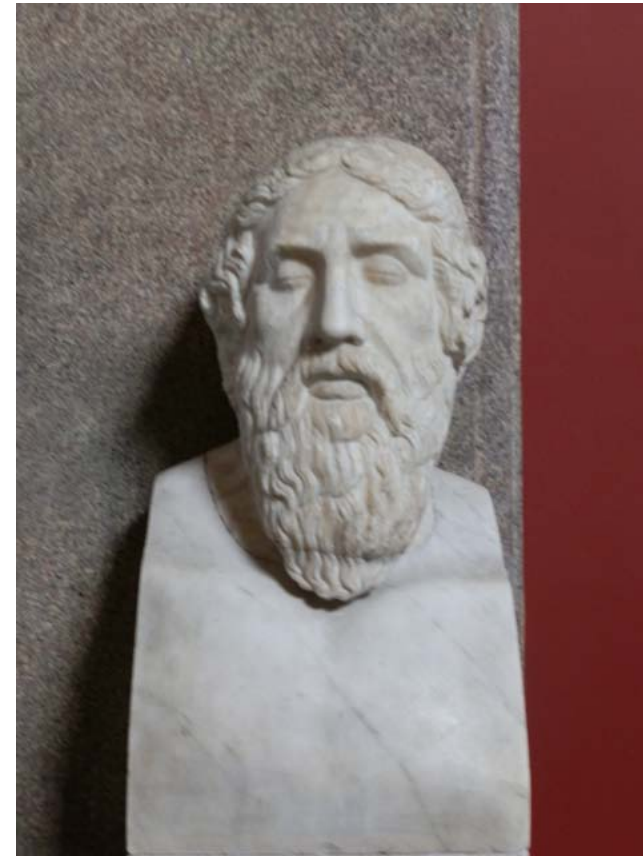
Telémaco pregunta a Eumeo: «¿Cuáles son las noticias de la ciudad?» (*Od.*, XVI, 461). En este sentido la *kléos* es «lo que los hombres dicen» de algún otro guerrero y, de esta manera, un rey tendrá *kléos* si se habla de él.

Así, por ejemplo, una expedición o una guerra tiene su propia *kléos*; un prodigio ocurrido o un objeto particularmente especial también, sobre todo si es llamativo o forma parte de la indumentaria del héroe —la armadura de Aquiles es un ejemplo particular que ilustra esta cuestión—. En este caso la indumentaria guerrera del héroe tiene una característica especial ya que es *klytá*, es decir «famosa» y conocida por todos los aqueos y troyanos. Esa armadura tiene su historia particular, el héroe es conocido y reconocido por ella y un guerrero adquiere *kléos* cuando en el campo de batalla gana una armadura especialmente famosa: «Héctor, retrocediendo, llegó al grupo de sus amigos, subió al carro y entregó las magníficas armas a los troyanos para que las llevaran a la ciudad, donde habían de causarle inmensa gloria» (*Il.*, XVII, 129-132).

Así, entonces, los objetos, los lugares y los guerreros adquieren *kléos*, de la misma forma que

obtienen identidad en el mundo humano conforme se cuentan historias sobre ellos. James Redfield (2012) afirma que:

[...] un hombre tiene una *kléos* que es su «reputación», ya sea en general o bien sea por una cualidad particular. De manera que un hombre puede tener *kléos* de guerrero: «[...] y tampoco mi corazón me incita a ello, que siempre supe ser valiente y pelear en primera fila entre los teucros, manteniendo la inmensa gloria de mi padre y de mí mismo» (*Il.*, VI, 444-447); de arquero: «¡Pándaro! ¿Dónde guardas el arco y las voladoras flechas? ¿Qué es de tu fama? Aquí no tienes rival y en la Licia nadie se gloria de aventajarte» (*Il.*, V, 172); de lancero o consejero: «Padre mío, de siempre yo oí de tu fama gloriosa, supe que eras guerrero esforzado y prudente en consejo [...]» (*Od.*, XVI, 241-242). La *kléos* puede ganarse en el campo de batalla: «Entonces Palas Atenea



infundió a Diomedes Tidida valor y audacia, para que brillara entre todos los argivos y alcanzase inmensa gloria» (*Il.*, V, 1-3) y «[...] así yo, si he de tener igual muerte, yaceré en la tumba cuando muera; mas ahora ganaré la gloriosa fama» (XVIII, 120-122), sobre todo por algún hecho grandioso, como apoderarse de unos famosos caballos: «[...] logró caballos de esta raza ayuntando yeguas con aquellos sin que Laomedonte lo advirtiera; nacióronle seis en el palacio, crio cuatro en su pesebre y dio esos dos a Eneas que ponen en fuga a sus enemigos. Si los obtuviéramos, alcanzaríamos gloria no pequeña» (*Il.*, V, 273) o recuperar el cadáver de alguien importante: «¡Atrida Menelao, alumno de Zeus, príncipe de hombres! Déjame alcanzar inmensa gloria entre los teucros. No sea que, hiriéndote, te quite la dulce vida» (*Il.*, XVII, 16-17).

A partir del pensamiento y la obra de Redfield queda claro que la *kléos* es recogida por los héroes en el campo de batalla y, por otro lado, es un premio que da el pueblo a cambio de alguna hazaña difícil e importante, que se corresponde con una recompensa material que el rey o el conjunto del pueblo entrega al héroe como trofeo o parte del botín. Por esta razón el

héroe será famoso, tanto por lo que es como por lo que tiene o se le ha dado como compensación material por su desempeño en el campo de batalla.

Desde esta perspectiva podemos comprender a Aquiles cuando decide retirarse del combate en el enfrentamiento que sostiene con el «rey de hombres». Agamenón le quita su *géras*, que es la parte del botín que le corresponde al héroe por su desempeño en la ejecución de hazañas heroicas. Esta es una razón más que suficiente para entender a este personaje y su decisión extrema. Dentro de esta lógica heroica y guerrera que implica unos valores determinados era impensable que algún *aristoi* pudiera realizar una acción semejante y ofender así a un par, a un igual.

Es en la batalla donde el guerrero puede llegar a alcanzar la *kléos* que le procurará la inmortalidad. Todos los héroes homéricos tratan de estar cerca del enemigo. Dice Ajax Telamonio: «También a mí se me enardecen las audaces manos en torno de la lanza, y mi fuerza aumenta y mis pies saltan, y deseo batirme con Héctor Priámida, cuyo furor es insaciable» (*Il.*, XIII, 78-81).

Entonces, combatir, luchar y, sobre todo, encontrar una muerte que los glorifique será el motor que impulsa al héroe a la acción épica. Desde esta perspectiva queda claro que la *kléos* es un tipo especial de identidad social. Cada hombre, cada héroe tiene su historia. Esa historia los determina para bien o para mal, dado que puede sobrevivirlos, constituye la versión más auténtica de sí mismo.

La muerte del héroe en toda su juventud y belleza marca su condición insalvable. Por ello la *kléos* también se relaciona de una manera particular con su sepultura. La sociedad se asegura de recordar a sus héroes muertos creando para ellos monumentos que perpetúen sus nombres y su memoria, «y dirá alguno de los futuros hombres, atravesando el vinoso mar en una nave de muchos órdenes de remos: “Esa es la tumba de un varón que peleaba valerosamente y fue muerto en edad remota por el esclarecido Héctor”. Así hablará y mi gloria no perecerá jamás» (*Il.*, VII, 87-91). Así es que la *kléos* de un hombre es una compensación por su propia destrucción. Sabemos que Aquiles es el héroe que ha elegido entre una vida larga y otra que le proporcione la «impercedera *kléos*»; sabe que no puede tener las dos cosas y él mismo lo declara: «si me quedo a combatir en torno de la ciudad troyana, no volveré a la patria tierra, pero mi gloria será inmortal; si regreso, perderé la ínclita fama, pero mi vida será larga, pues la muerte no me sorprenderá pronto» (*Il.*, IX, 413-417).

Es mediante la grandeza de su vida y de las grandes acciones que el héroe quiere construir su

propio monumento funerario y grabar su existencia en la memoria de los hombres. Será el poeta el encargado de inmortalizar esas hazañas y vidas heroicas. Hazañas que son los *kléa andrón*, es decir, el asunto del canto del poeta, las historias que el auditorio quiere escuchar. La inmortalidad del héroe se logra a través de la obra del bardo; ese es el efecto que produce la recitación.

Vencer la muerte es vivir en la memoria. El héroe elige su muerte en el tiempo de la naturaleza para vivir en la esperanza de un lenguaje que habla de personajes vencedores de lo efímero, esto significa que la existencia, a través de la palabra, va más allá de lo que alcanza el tiempo asignado a los hombres y es más valiosa que la simple singularidad que la encarna.

Bibliografía

- HOMERO (2008). *Iliada* (Edición bilingüe). UNAM.
- BOWRA, C. M. (2008). *Introducción a la Literatura griega*. Madrid: Gredos.
- DALBY, A. (2008). *La reinención de Homero*. Madrid: Gredos.
- HARD, R. (2012). *La gesta de los héroes*. Madrid: La esfera de los libros.
- REDFIELD, J. (2012). *La Iliada, naturaleza y cultura*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1981). *La literatura griega en sus textos*. Madrid: Gredos.
- VERNANT, J. P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- VIDAL-NAQUET, P. (2007). *El mundo de Homero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Encuentro de Aquiles y Príamo (*Iliada*, xxiv): los avatares del duelo

Victoria Morón

Resumen:

Se trata de la importancia de los mitos y ritos de sepultura en la cultura griega y universal, y del sufrimiento sin consuelo ante la ausencia del cuerpo a llorar.

Príamo rescatando el cadáver de su hijo para darle sepultura es equiparable a la búsqueda de los desaparecidos en nuestra experiencia histórica reciente.

PALABRAS CLAVE: ritos – duelo – sepultura – enemigos

Encounter of Achilles and Priam (*Iliad*, xxiv): the vicissitudes of bereavement

Abstract:

The subject is the importance of burial myths and rituals in Greek and universal culture, and suffering without consolation due to the absence of the body to be wept over.

Priam rescuing his son's dead body can be equated to the search for missing persons in Uruguay's recent history.

KEY WORDS: rituals – mourn – burial – enemies

RECIBIDO: 27/01/15
ACEPTADO: 04/03/15

Victoria Morón

Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores «Artigas», se ha desempeñado como docente de Literatura en Enseñanza Secundaria y de Lenguaje y Comunicación en el I.P.A.

Ha culminado los cursos de Griego Moderno en la Fundación María Tsakos y dictado numerosas conferencias sobre autores de su especialidad, participando además como ponente en congresos de A.P.L.U. y sobre Literatura y Psicoanálisis en A.P.U. (Asociación Psicoanalítica del Uruguay).

Obtuvo mención en el Concurso Literatura y Psicoanálisis organizado por A.P.U. (2005) y en el Primer Concurso de Cuentos «Paco Espínola» (2008).

Coordinó la versión de los textos homéricos leídos en las Jornadas Homéricas de Montevideo (mayo de 2010).

Actualmente dicta cursos de Literatura Griega en la Fundación M. Tsakos y dirige talleres particulares de Literatura.

Ha publicado artículos de crítica literaria en varias revistas, es autora del ensayo «Ionesco. El Teatro del Absurdo. *La Cantante Calva*», en colaboración con S. Poulastrou (Técnica, 1990), y de los cuentos «La mirada» (en *Primer concurso de cuentos Paco Espínola*. Montevideo: Yaugurú, 2007) y «Vidas» (en *22 Mujeres 3*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2014).

Cuando A.P.L.U. tuvo la iniciativa de abordar el tratamiento de los clásicos en esta revista¹, me pareció una propuesta feliz y necesaria porque implicaba replantearse la pregunta: ¿Cómo enseñar los clásicos a nuestros adolescentes de hoy? Pregunta que a menudo encubre otra, no siempre explícitamente formulada, y que, derivada de la angustia del docente frente al desinterés de los alumnos, podría expresarse en estos términos: ¿Por qué incluir en los contenidos programáticos textos que difícilmente pueden interesar a los adolescentes, y que siendo tan lejanos a su contexto, a sus intereses, a su lenguaje, solo conseguirían infundirles rechazo por la Literatura? Como alternativa, la propuesta sería ofrecer a los estudiantes autores accesibles, más afines, por su temática, por su estilo, etc., a sus intereses. Es decir, que la solución estaría en crear la motivación adecuada, ofreciéndoles aquellos contenidos que los jóvenes estén más proclives a aceptar. Creo que este planteo encierra una falacia que, por supuesto, se extiende a la forma de resolverlo.

Sin entrar a considerar la multiplicidad de factores sociales y culturales que están estructuralmente implicados en lo que es, en general, el problema de la educación en la actualidad, cosa que obviamente está mucho más allá de los objetivos de esta exposición, y ciñéndonos solo al aspecto parcial de la enseñanza de la Literatura en nuestra Educación Secundaria hoy, es muy lógico pensar que al alumno de catorce años que, probablemente por primera vez, se aproxima a los textos literarios de manera sistemática hay que ponerlo en contacto con autores que fácilmente pueda captar, a la vez que ser captado por ellos. Tanto más, que siendo tercer año el último del Ciclo Básico, para una gran mayoría ese será el único contacto curricular que tendrán con la Literatura, ese contacto debería, entonces, abrir puertas que los invitaran a pasar.

Sin embargo, mantener invariable esa perspectiva con respecto a los cursos de Bachillerato me parece un error. En primer lugar, porque con el argumento de ofrecer textos más fácilmente *digeribles* se priva al alumno de la posibilidad de aproximarse a obras más complejas, a las cuales no se acercaría por sí mismo y de cuya riqueza no podría tomar parte sin la guía del profesor.

Además, porque ofrecer al estudiante solo lo que de manera inmediata y sin esfuerzo –es decir, sin crecimiento– este puede alcanzar, resulta, muy a pesar de la intención del docente, una actitud demagógica que redundará en un empobrecimiento del intercambio que está en la esencia de toda relación pedagógica.

Por otra parte, si solo se le ofrece lo que se supone pueda ser el deseo del alumno, esa complacencia puntual de un supuesto deseo, además de ser en sí misma también dudosa, a mediano y largo plazo no

haría sino empobrecer el deseo y su correspondiente satisfacción. Creo que en ese plano, el sentido de la acción docente está en suscitar nuevos intereses –nuevos deseos– o ayudar a reconocer los que oscuramente (y en particular en el caso de la Literatura) estaban dormidos desde los días en que los cuentos de la infancia reclamaban siempre «otra vez». En tal sentido, la función del docente no es recorrer con el alumno, después de las etapas iniciales, caminos que él puede por sí mismo transitar, sino sobre todo acompañarlo y orientarlo en búsquedas más difíciles, pero de las que resultan encuentros más gratificantes.

Sé que las reflexiones precedentes pueden ser compartidas y al mismo tiempo sentidas como enunciación idealizada de una acción que la práctica cotidiana revela cada vez más difícil en su realización. Lo sé porque a menudo he experimentado la dificultad de responder implícitamente la pregunta que todo alumno se formula, aunque sea tácitamente: ¿Qué tiene que ver la Literatura con mi propia vida? O la que nosotros podríamos formular en la propuesta de esta exposición: ¿Qué tienen los clásicos –Homero, para el caso que ahora nos ocupa– que decir a un adolescente hoy, dos mil setecientos años después de su propia época? Este es, *aquí y ahora*, el texto al que nos enfrentamos. Sería anacrónica e imposible, desde la situación de lector crítico, la presunción de desandar el camino para restablecer una lectura lo más aproximada posible al contexto de su producción. Por otra parte, si tales son las pautas de este contrato de lectura, no es tan claro nuestro código de recepción del discurso, en el que subyace la aspiración, esencialmente ilusoria, a *situarse en la época*. Solo desde nuestra propia época podemos generar una perspectiva semántica que resignifique lo ya significado.

Vayamos a la *Iliada* y su archimemorizado comienzo: «[...] cólera funesta [...] que precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves [...]» (I, 2-4).² Explicamos que los griegos creían que si el cuerpo no recibía la correspondiente sepultura, su alma vagaba sin entrar al reino de los muertos; de ahí la catástrofe del ultraje de perros y aves a tantos cuerpos de héroes no enterrados. Información correcta que el alumno aplicado archivará, junto a muchas otras, hasta el momento en que se sienta requerido a reproducirla en la instancia de evaluación. Nada de eso, sin embargo, modificará un ápice sus propias vivencias. A menos que podamos hacerle sentir que tal creencia inscribe el rito fúnebre en una necesidad universal del ser humano ante la muerte, y que uno de los valores más trascendentes de la cultura griega es el de haber expresado, en los grandes mitos que elaboró y en los textos que los comprenden, las verdades esenciales de la condición humana.

Consideremos entonces la situación central del canto xxiv: muerto Héctor, Aquiles intenta saciar el odio hacia su enemigo arrastrando por el polvo su cadáver. ¿En qué situación se encuentra Aquiles, en primer lugar? Este es un héroe monolítico, como lo ha analizado Nagy³ en su excelente estudio, un hombre que no puede ceder en sus valores, que ha incurrido en *hybris* al no ceder en su ira contra Agamenón, ni aun cuando se trata de salvar a sus camaradas, y que ahora ha pagado el amargo precio de la muerte de Patroclo, que en definitiva se ha sacrificado (en el sentido ritual del término) al tomar su lugar en la batalla. Esta situación merece un comentario particular.

Tanto Aquiles como Héctor son personajes de una metatragedia, como los caracteriza Castoriadis:

En primer lugar, y contrariamente a lo que sucede más tarde con los héroes trágicos, Aquiles –como Héctor, por cierto– sabe de entrada lo que le espera. [...] la progresión de la tragedia es el develamiento de la verdad al héroe [...] El héroe no sabe. Ahora bien, en *La Iliada*, Aquiles sabe desde el principio, y también Héctor sabe desde el principio. Y esto, claro está, no impide nada, ni siquiera en sus propios actos; y tampoco impide –punto muy importante– la asombrosa coexistencia de este saber anticipado con la autenticidad de decisiones libremente tomadas y retomadas durante la acción. Aquiles, que sabe de antemano, cada vez vuelve a sumergirse en un mundo donde hay que elegir entre hacer o no hacer.⁴

Simplificar y reducir las motivaciones de Aquiles a una cuestión de empecinada soberbia es desconocer el sentido de toda acción heroica en la *Iliada*. Es muy conocida la elección que hizo Aquiles en su juventud: la vida corta y gloriosa, en lugar de larga y oscura. Pero para el héroe griego, *kleos*, la gloria, es lo único que otorga supervivencia. Añade Castoriadis: «Así como Sócrates dice: *anexátastos bios*, la vida sin examen, la vida irreflexiva [...] no es vivible; así Aquiles diría: el *bios atímetos* o *akleíes*, la vida sin gloria, sin fama, no es vivible.»⁵

Por otro lado, la crítica tradicional no ha destacado en toda su dimensión el rol fundamental que la figura de Patroclo desempeña en el sentido que tiene el regreso de Aquiles a la batalla. La *hybris*, como dijimos, ha impedido a Aquiles ese regreso, pese a las compensaciones materiales y morales que le ha ofrecido Agamenón y a las súplicas de sus camaradas. Solo ha accedido a que Patroclo vaya en su lugar, conduciendo al resto de los mirmidones. Este es el núcleo del



desgarramiento que padecerá Aquiles cuando Patroclo sucumba a manos de Héctor. El haber ido *en su lugar* no es una mera frase hecha. Tiene un sentido tan literal que incluso, para empezar, es con la propia armadura del Pelida que Patroclo se cubre; es confundido por sus enemigos con el propio Aquiles, al principio, y es despojado de sus armas por el propio Héctor, el antagonista natural de Aquiles.⁶ Su muerte no es solo la de un camarada de armas cuya responsabilidad le cabe, sino la del *eromenos*, el amado. Es únicamente esa función la que da al Pelida toda la desesperación con la que vuelve al combate para vengarlo. Es esa conjunción de pérdida irreparable y de culpa intolerable lo que explica esa nueva fase de la cólera del héroe, que lo sume en un paroxismo de destructividad, de rabia feroz que lo hunde en las profundidades de la brutalidad. Pero también el héroe será capaz de un proceso de reconocimiento, de sí y del otro, que lo eleva al ámbito más alto de humanismo. De eso, precisamente, trata lo que veremos en esta culminación de la *Iliada*.

Príamo y Hécuba, por su parte, padecen con desesperación la muerte de su hijo. El anciano «tenía en la cabeza y en el cuello abundante estiércol que al revolcarse por el suelo había recogido con sus manos.»

(xxiv, 164-167). El gesto resulta doblemente simbólico: actitud ancestral del doliente (los judíos realizan su duelo sentándose únicamente en el suelo durante siete días) y a la vez duplicación especular que inflige al cuerpo del padre vivo el mismo daño de que es objeto el cuerpo del hijo muerto. Cuerpo muerto, pero, sobre todo —he aquí lo insoportable—, cuerpo ausente. Y es que el tema del canto, en la doble modulación homérica del espacio olímpico y humano, es la recuperación del cadáver de Héctor. Antes de que se dirima en el terreno humano, la necesidad de que Aquiles devuelva el cadáver para que reciba las debidas honras fúnebres se asume como exigencia en el mundo de los dioses, y Zeus convoca a Tetis para que trasmita el mensaje a Aquiles: «Dile que los dioses están muy irritados contra él y yo más indignado que ninguno de los inmortales, porque enfureciéndose retiene a Héctor en las cóncavas naves y no permite que lo rediman; por sí, temiéndome, consiente que el cadáver sea rescatado. Y enviaré la diosa Iris al magnánimo Príamo para que vaya a las naves de los aqueos y redima a su hijo» (xxiv, 113-118).

Es que el mandato de sepultura está inscrito en las leyes divinas, según predica Sófocles en *Antígona*, cosa que también sabe Aquiles. Cuando digo «sabe»

no me refiero a un saber racional, aunque este exista, sino al que verdaderamente cuenta en esta instancia, al saber revelado en el sueño en que, según nos relata el canto xxiii, se le presenta el alma de Patroclo, el amigo amado cuya muerte ha estado llorando Aquiles, diciéndole: «¿Duermes, Aquiles, y me tienes olvidado? [...] Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades; pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atraviese el río y me junte con ellas, y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades» (xxiii, 70-75).

Comprender la importancia del ritual de sepultura en el *allá y entonces* de la cultura griega es comprender, *aquí y ahora*, la universalidad de una experiencia que actualiza, en el reclamo de los familiares de desaparecidos en nuestra experiencia histórica reciente, la necesidad de realizar el acto ritual de sepultura para que el acto simbólico del duelo tenga lugar en el psiquismo. Por eso, la imposibilidad de dar satisfacción a esa necesidad desemboca en la proyección invertida de su angustia por parte del doliente, que atribuye al alma del muerto el destino de vagar sin descanso, lo que en realidad es la condena (*ser un alma en pena*) sufrida por los vivos: la imposibilidad del propio descanso, ante el fantasma del muerto no debidamente llorado. No alcanza con el saber racional de que el desaparecido está muerto: la fantasía perpetua de reencontrarlo en cualquier parte o reconocerlo en cualquier rostro acosa a los deudos permanentemente, porque es necesario algo más que el *saber* la muerte para que los muertos, descansando, dejen descansar a los vivos. Hace falta sepultar el cadáver después de haber saciado el ansia de llanto, como les acontece a Príamo y a Aquiles, para que los fantasmas dejen de ser los perpetuos desterrados a orillas del Aqueronte. Es ese el sentido profundamente simbólico del mito, presente en tantas culturas, del río que debe atravesar el alma para llegar a *la otra orilla*. Existiría así la percepción de un tiempo *peligroso* (previo a la sepultura), entre el alejamiento de los vivos y el tiempo sagrado de unión con los ancestros, que se espacializa en el cruce de las aguas separadoras. Desde esta perspectiva, el ritual de sepultura dramatiza esa separación imperiosa expresada en el mito.

Es a esa necesidad que responde el acto *insensato* de Príamo, quien se arriesgará, contra toda lógica de prudencia humana, a presentarse en el campamento enemigo, ante el propio Aquiles, a suplicar la devolución del cadáver de su hijo. Claro que ese acto está refrendado por la voluntad de Zeus y amparado por la protección de los dioses, y solo esa podría ser la justificación homérica de tal osadía por parte de un padre desesperado y de tal receptividad por parte del enemigo odiado. Y así, contra el ruego de todos los suyos, solo con la compañía de un

anciano, llevando en el carro el tesoro que ofrecerá como rescate, Príamo llegará sin ser visto a la tienda de Aquiles. Ese encuentro es, en su intensidad, en la desnudez de su dramatismo despojado de cualquier retórica, una escena que conmueve al lector de un modo pocas veces tan absoluto. En el silencio de la noche «El gran Príamo entró sin ser visto, y acercándose a Aquiles, abrazóle las rodillas y besó aquellas manos terribles, homicidas, que habían dado muerte a tantos hijos suyos.» (xxiv, 477-480). Pocos ejemplos de clasicismo como estilo literario se le podrían equiparar, en cuanto a la contención de una forma que en su sobriedad descriptiva, en su concisión verbal, sea capaz de suscitar tal intensidad emotiva.

Con el trasfondo del estupor silencioso que causa su presencia, Príamo dirige su ruego a Aquiles, recordándole a su padre, que, como el propio Príamo, padece los males de la vejez y la lejanía del hijo. Solo que, a diferencia de aquel, Príamo ha perdido en la guerra a casi todos los cincuenta hijos que diferentes mujeres dieron a luz en su palacio, y ahora ha venido a rogar por aquel «[...] que era único para mí y defendía la ciudad y a sus habitantes. [...] Respeta a los dioses, Aquiles, y apiádate de mí, acordándote de tu padre; yo soy aún más digno de compasión que él, puesto que me atreví a lo que ningún otro mortal de la tierra: a llevar a mis labios la mano del hombre matador de mis hijos» (xxiv, 499-507).

Es necesario el valor de un corazón «de hierro», como dirá Aquiles admirado, para cumplir el gesto ritual del suplicante, abrazar las rodillas y besar las manos de aquel que le ha infligido uno de los peores males que pueden sufrirse: la muerte de un hijo y el vilipendio de su cadáver. ¿Cómo comprender el dolor y la humillación que asume Príamo en ese gesto, sino como el precio que voluntariamente paga para sustraerse a un dolor mucho más insoportable, como es el de no poder llorar ante el cuerpo de su hijo, no poder realizar sus honras fúnebres, no poder darle sepultura y no poder, en definitiva, efectuar un duelo cuyo proceso requiere los rituales centrados en el cuerpo del muerto para que este, al descansar en paz, permita descansar a los vivos?

Y así Príamo y Aquiles, dolientes ambos de sus muertos queridos, padeciendo los recuerdos que a cada uno lo asediaban, lloraron en común sus propios males. «Mas, así que el divino Aquiles se hartó de llanto y el deseo de sollozar cesó en su alma y en sus miembros, se alzó de la silla, tomó por la mano al viejo para que se levantara, y mirando compasivo su blanca cabeza y su blanca barba» (xxiv, 513-518) expresó su amarga reflexión: «Los dioses condenaron a los míseros mortales a vivir en la tristeza, y sólo ellos están descuitados.» (xxiv, 525-527).

En los toneles que hay ante el palacio de Zeus, uno contiene bienes y otro, desdichas. Zeus da a algunos hombres de ambos mezclados; a otros, solo los males. Y si el dios dio a Peleo y a Príamo sus días de dicha y de grandeza, ninguno pudo sustraerse, sin embargo, a la desgracia, y el propio Aquiles siente que su destino ha sido, en última instancia, determinar no solo el dolor de Peleo, cuyo hijo morirá lejos, sino también el de Príamo y los suyos: llegó a Troya «para contristar a ti y a tus hijos». El sereno pesimismo de esta visión próxima al final –de la vida de Aquiles y de la propia *Iliada*– está más cercano al que expresa el héroe en la *Odisea*, ya habitante él mismo de la mansión de Hades, que a la exaltación gloriosa que le había hecho elegir, en su temprana juventud, la intensidad fulgurante de una vida breve.

En esa elección está la clave de la reacción airada que tiene Aquiles casi inmediatamente, y que en principio desconcierta al lector. Cuando Príamo lo exhorta a devolverle el cadáver de Héctor y recibir el cuantioso rescate, le desea: «Ojalá puedas disfrutar de él y volver a tu patria, ya que me has dejado vivir y ver la luz del sol». A estos deseos responde Aquiles con profunda irritación, recordándole que no se le escapa que si Príamo ha llegado hasta él ha sido por mandato de los dioses, pero que se abstenga de «exacerbar los dolores de mi corazón; no sea que deje de respetarte, oh anciano, a pesar de que te hallas en mi tienda y eres un suplicante y viole las órdenes de Zeus.» (xxiv, 568-571). Es que las palabras de Príamo le recuerdan que su propio fin es inminente, y este tendrá lugar lejos de su patria y de los suyos.

Aquiles sale de la tienda y da las órdenes para que dispongan el cadáver de Héctor en el carro, lavado y ungido con aceite. Tales cuidados no están destinados a honrar a Héctor, sino a evitar al propio Aquiles un acto de *hybris*: si el anciano viera el cadáver en el estado en que se encuentra en ese momento, quizás no reprimiría su cólera, y esto haría que Aquiles liberara la suya, contraviniendo así el mandato divino. Cumplidas aquellas acciones, Aquiles volvió a la tienda y convocó al anciano a compartir la comida. El relato del mito de Níobe, quien después de padecer la muerte de todos sus hijos y la exposición de sus cadáveres pensó en el alimento, una vez que los dioses sepultaron los cuerpos y Níobe se cansó de llorar, viene a refrendar, con la intemporalidad sagrada del mito, el sentido del acto de ingerir alimento como culminación del ritual de duelo, presente hoy en día en muchas culturas. Tal acto está cargado de un profundo simbolismo: la prevalencia de la continuidad de la vida. Recordemos en ese sentido un episodio bíblico. Cuando David padece la muerte del niño que engendró con Betsabé, pide que le traigan el alimento que durante varios días había rechazado:

«Mas ahora que ha muerto, ¿para qué he de ayunar? ¿Podré yo hacerle volver? Yo voy a él, mas él no volverá a mí.»⁷

Una vez compartida la comida, Príamo y Aquiles se contemplan, en cierto sentido por primera vez. «[...] Príamo Dardánida admiró la estatura y el aspecto de Aquiles, pues el héroe parecía un dios; y a su vez, Aquiles admiró a Príamo Dardánida, contemplando su noble rostro y escuchando sus palabras. Y cuando se hubieron deleitado, mirándose el uno al otro [...]».

Mirar al enemigo desemboca ahora en admirar al hombre, nuevo significado, *de carne y hueso*, que emerge de un viejo significante, *enemigo*. No esperemos, sin embargo, lo que no debemos esperar: no hay reconciliación ni final feliz.

Hay, sí, el pacto de humanidad que permitirá cumplir las honras fúnebres a Héctor durante una tregua de diez días; después, la guerra continuará, pero el relato homérico termina aquí. No hay final feliz; hay, sí, un espléndido final. Porque lo que debía contarnos Homero, como es sabido, no termina con el fin de la guerra de Troya, sino con este sereno equilibrio de la paz de un duelo cumplido. Después, aquella guerra continuará, otros dolores les sobrevendrán a los hombres y nuevas guerras deberán ser relatadas. Pero esa (esta) fue (es, será) otra (¿la misma?) historia.

Notas

¹ Este artículo se publicó con variantes en *Boletín de A.P.L.U.*, Año VII, N.º 31, agosto-setiembre 2002.

² Las citas del texto remiten a: Homero (2005). *Iliada* (Trad. de Luis Segalá y Estalella). Buenos Aires: Losada. Colección Griegos y Latinos.

³ Gregory Nagy. «Hour 1. The homeric *Iliad* and the glory of the unseasonal hero», en *The ancient greek hero in 24 hours*. Harvard University Press X: CB22.1.

⁴ Cornelius Castoriadis (2006). *Lo que hace a Grecia. I. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación humana II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pág. 116.

⁵ *Ibidem*, pág. 122.

⁶ El prof. Nagy dedica un capítulo sumamente ilustrativo a la función de Patroclo como alter ego de Aquiles en el capítulo: «Hour 6. Patroklos as the other self of Achilles», en *ob. cit.*

⁷ Samuel II, XII, 21-24.

Pasaporte a Ítaca. Algunos remos para acercarse a la *Odisea*

Elena Orué

Resumen:

El propósito del presente artículo es compartir con los colegas las estrategias que se emplearon en una clase de bachillerato para trabajar la *Odisea* de Homero. Se realizó desde la convicción de que es posible derribar prejuicios en torno a uno de los indiscutibles clásicos de la literatura griega, a la vez que se le rinde tributo, se invita a su lectura y se esbozan reinterpretaciones desde nuestra sensibilidad moderna.

Atendiendo a la máxima de que en la variedad está el gusto, se presentan diversas actividades que fueron desplegadas con la finalidad de allanar la comprensión del mensaje, facilitar el abordaje autónomo de la obra y la evaluación de los aprendizajes. Se desglosan, por tanto, en aquellas tareas que se realizaron antes de la lectura, las que se dieron de forma simultánea al análisis y las que tuvieron lugar con posterioridad al mismo. Por su intermedio, se buscó generar la empatía entre el héroe y los jóvenes exponiendo las encrucijadas vitales que trascienden la barrera del tiempo por ser inherentes al ser humano.

Una serie de interrogantes guiaron nuestro accionar: ¿Por qué leer hoy una obra escrita hace unos tres mil años? ¿Qué tanto conocemos la historia del caballo de Troya? ¿Todos nos parecemos un tanto a Ulises? ¿Hila algún dios nuestro destino? ¿Es válido el modelo de esposa al estilo Penélope? ¿Es comparable la visión griega del infierno a la que tenemos en nuestra cultura o religión? El cine, la música, la pintura y la literatura por intermedio de ensayos, poesías y novelas nos auxiliaron con sus respuestas oficiando de espadillas en nuestra travesía hacia Ítaca.

PALABRAS CLAVE: clásicos literarios – Odisea – experiencias de aula

Passport to Ithaca. A few oars to approach the *Odyssey*

Abstract:

The purpose of this article is to share with colleagues the strategies used in senior high school classes to work on Homer's *Odyssey*. It has been written with the conviction that it is indeed possible to demolish prejudices regarding one of the undisputed classics of Greek literature. In addition to paying tribute, an invitation to read it is extended and reinterpretations are sketched out from the use carried out standpoint of our modern sensitivity.

Our action was put in place with the aim of easing comprehension of the message, facilitating an autonomous approach to the work on the part of the reader and the evaluation of what has been learned. These activities are therefore broken down into those carried out before reading, those carried out simultaneously with analysis and those carried out afterward. Through them, we endeavored to generate empathy between the hero and the young people, showing the vital crossroads that transcend the barrier of time because they are inherent to human beings.

Our way forward was guided by a number of questions: Today, why read a work written some three thousand years ago? How well do we know the story of the Trojan horse? Are we all a little like Ulysses? Is the Greek view of hell comparable to that in our culture or religion? Does some god spin our destiny? How valid is a type of wife in Penelope's mold? Films, music, painting and literature by means of essays, poems and novels help us with their answers, acting as tillers on our Ithaca-bound journey.

KEY WORDS: literary classics – Odyssey – classroom experiences

RECIBIDO: 12/02/15

ACEPTADO: 6/03/15

Elena Orué

Profesora de Literatura egresada del IPA en 2003. Se ha desempeñado como docente en instituciones públicas y privadas de Montevideo y Canelones. Fue docente del bachillerato internacional del 2007 al 2013 y consultora para el desarrollo de contenidos didácticos de cursos multimedia en el área Lenguaje Funcional para la Municipalidad de Guayaquil, Ecuador (2009-2010). Ponente en el curso de verano Literatura reciente, organizado por el CeRP del Centro (Florida, 2012), con la ponencia «Hosseini y Collins ¿cazadores de lectores?».

«Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca debes rogar que el viaje sea largo, lleno de peripecias, lleno de experiencias.» (Konstantino Kavafis [1863-1933], *Poesías completas*, xxxii)

El propósito del presente artículo es compartir las estrategias metodológicas que se emplearon en una clase de segundo de bachillerato para acercar a los estudiantes a uno de los indiscutibles clásicos de la literatura griega: la *Odisea* de Homero.

El profesor Miguel Ángel Caminos sostiene que el primer escollo a vencer en una empresa de tal envergadura es el prejuicio, instalado a la par en algunos alumnos y profesores, de que supondrá una lectura tediosa, convirtiéndose en un desafío «rendirles honor a los clásicos dentro de las paredes de un aula». (Caminos, 1999: 19)

Lejos de amedrentarse, el docente puede reinventar sus prácticas desplegando un abanico de actividades que inviten a la lectura y permitan comprender cabalmente el vocabulario y el mensaje de la obra; el primero puede resultar arcaico, pero es seguro que los valores intrínsecos del texto perviven y calan hondo en nuestra moderna sensibilidad. Como Julián Moreiro observa «[...] hay figuras que surgen muy de tiempo en tiempo y que son capaces de expresarse en nombre de todos; faros que alumbran el camino de la colectividad: los clásicos.» (1996: 20). Presentémosle, pues, al estudiantado a uno de esos singulares personajes: Ulises o Nadie, como prefieran llamarlo, y convengamos con Italo Calvino (1993) que el acercamiento a los clásicos en la juventud tiene un sabor especial que se enriquecerá con posteriores relecturas.

Una última acotación tiene que ver con la elección de esta obra dentro de las opciones del programa. Las razones son múltiples, quizá sirvan de muestra las veintiocho encrucijadas que enfrentó Odiseo, enumeradas por Jacinto y Pilar Choza, las que lo convierten en un arquetipo de la existencia humana y constituyen experiencias vitales con las que los estudiantes y nosotros mismos podemos sentirnos identificados, anulando o relativizando así la distancia espacio-temporal entre nuestra existencia y la del rey de Ítaca. Se transcriben algunas que no van en detrimento de otras igualmente significativas:

1. Salir de casa e irse lejos a ganarse la vida. [...] 4. Enfrentarse con unas fuerzas de la naturaleza que no se pueden controlar. [...] 6. Quedar hechizado por una mujer que seduce y sojuzga. 7. Inquirir por el mundo de los muertos, el más allá y el futuro. [...] 9. Rechazar la seducción (resistir el canto de las sirenas). [...] 13. Enfrentarse a la adversidad y al destino con la habilidad técnica y profesional que se tiene. [...] 17. Volver al propio ambiente después de cambiar mucho, casi transformado en otro. (Choza y Choza, 1996: 13)

Con este mismo espíritu, Calvino sostiene que la *Odisea* es novedosa porque no se agota en la visión de Ulises como héroe épico, sino que además lo muestra como «el hombre que soporta las experiencias más duras, los esfuerzos y el dolor y la soledad.» (Calvino, 1993: 27).

Bitácora del viaje

Brindar un enfoque holístico de la obra en pocas horas impresiona como empresa titánica, por lo que, atendiendo a esa dificultad, las tareas fueron divididas entre las que se realizarían antes de la lectura, las de forma simultánea al análisis y otras que se harían con posterioridad al mismo. Apelando a su autonomía futura, se buscó que tuvieran un panorama global del texto, además del abordaje de cantos puntuales, a saber, la rapsodia I: «Los dioses deciden en asamblea el retorno de Odiseo»; la XI: «Descensus ad infernos» y la XXIII: «Reconocimiento de Odiseo por Penélope».

El clásico griego sentaba las líneas para el análisis de todo el curso, puesto que los ejes programáticos elegidos fueron: el motivo del viaje en la literatura, la presencia divina, la escala en el más allá y las figuras femeninas en torno al héroe. Esto permitiría volver después, a modo de espiral, sobre Homero cuando se trabajara el distanciamiento del hogar y la mirada de Dios sobre el hombre en «La parábola del hijo pródigo», la peregrinación de Dante en *La Divina Comedia* y su descenso al inframundo, la insularidad de Otelo en el clásico homónimo de Shakespeare y las andanzas del caballero de la triste figura por los yermos castellanos.

A modo de acercamiento

El puntapié inicial fue la discusión en torno a la noción de clásico en general, en cualquier ámbito (moda, deporte, música, gastronomía, cine, eventos, etc.), partiendo de sus preconceptos. Acto seguido se entregó un repartido elaborado por la docente que incluía una serie de definiciones centradas en lo estrictamente literario. Versaban en torno a libros, autores y personajes considerados clásicos, y las fuentes utilizadas fueron desde un diccionario común a uno literario, desde las palabras de Azorín hasta las de Italo Calvino. Tras contrastarlas se elaboró conjuntamente una definición más completa que sirvió de clave de acceso a la epopeya homérica.

La actividad anterior, pese a su sencillez, permitió allanar el camino y nos brindó herramientas para empezar a dar respuestas a las cuestiones que orientaban nuestro accionar, algunas de ellas: ¿Por qué leer hoy una obra escrita hace unos tres mil años? ¿Qué tanto conocemos la historia del caballo de Troya?

¿Todos nos parecemos un tanto a Ulises? ¿Hila algún dios nuestro destino? ¿Es válido el modelo de esposa al estilo Penélope? ¿Es comparable la visión griega del infierno a la que tenemos en nuestra cultura o religión? ¿Por qué llamamos «Odisea» a la jornada estudiantil que realizamos en nuestra institución?¹

Otra de las actividades de pre-lectura corrió por cuenta de los estudiantes, quienes, divididos en grupos, se encargaron de recabar información diversa y presentarla a sus compañeros. Mientras unos investigaron al bardo y su discutida biografía, otros se encargaron de revisar el panteón de dioses olímpicos destacando sus atributos, símbolos y mitos. Un tercer equipo explicó someramente el argumento y la relación con la *Ilíada*, en tanto que otro buccó en la red para encontrar remitificaciones de la historia y sus personajes (películas, dibujos animados, canciones). Otros alumnos indagaron en la llamada Literatura marítima, oceánica o náutica, para poner en perspectiva el mar homérico como escenario. El intercambio fue muy enriquecedor y los sumergió gradualmente en ese mundo de aventuras, sirenas, cíclopes, familiares fieles y aprovechados pretendientes. *Los Simpson* y hasta los videojuegos conectaron su adolescencia con la epopeya griega.

A través de un trabajo interdisciplinario con la profesora de Geografía se reconstruyó el itinerario y las zozobras de los marineros; para ello se recurrió a mapas antiguos y luego se adaptó uno recreando la hipotética ruta de regreso a Ítaca. El enfoque los ayudó a situar los episodios en los supuestos puntos geográficos correspondientes, dándoles la real dimensión de la odisea del hijo de Laertes y reforzando la línea argumental de la obra. Desde la Historia del Arte, se profundizó en el tema a través del estudio iconográfico de ánforas y pinturas alusivas, cerrando con la visita didáctica al MuHAr (Museo de Historia del Arte de la ciudad de Montevideo), donde pudieron apreciar, entre otras obras, una maqueta de nave trirreme griega.

Una vez comprendido el contexto de la obra llegó la hora del contacto directo con el libro. Las versiones anotadas pueden ser grandes aliadas contra los arcaísmos del lenguaje que posiblemente dificulten la lectura a riesgo de vencer al estudiante. La idea es no perder ningún marino en la travesía, así que por árida que resulte esta etapa es estrictamente necesaria, y el docente, en ocasiones, sin saber a ciencia cierta cómo hizo, se bifurcará a lugares insospechados en las explicaciones. Recurrir a versiones ilustradas y adaptadas no sería una mala opción, siempre y cuando no se usen en detrimento del original. Esta instancia puede dar pie también para reflexionar en torno a la calidad de las traducciones de la obra y asesorarlos para reconocer una acertada o una pésima traducción.

Se apeló a un primer abordaje en solitario, con una posterior actividad de comprobación de lectura en grupo que estaba orientada a diagnosticar qué tanto habían penetrado en el mensaje de Homero. Las preguntas versaban sobre los principales acontecimientos, personajes, vocabulario y cronotopo de la rapsodia correspondiente. Al ver los magros resultados comprendieron que una única lectura de los cantos no era suficiente para aproximarse cabalmente al clásico, y mucho menos para osar analizarlo.

A la par del análisis

Especial atención mereció el paratexto como inicio del análisis, se estudiaron las connotaciones del término *odisea*, llegando al uso actual del mismo y a la peculiar acepción que le dábamos en nuestro liceo.

Se les planteó una tarea de escritura creativa: la elaboración de una odisea moderna personal, en la que debían especificar los motivos de salida del hogar, las aventuras del viaje y su regreso al *oikos*. Algunas viñetas del cómic de Milo Manara, *La Odisea de Giuseppe Bergman* de 1978, fueron la piedra fundacional para la creación de su relato.

Mientras se profundizaba en el análisis de los cantos, se proyectaron pasajes de distintos documentales: *La Odisea: El viaje a Ítaca desde Troya* de la BBC y *La Odisea para usted* de History Channel, así como algunas escenas de películas relacionadas al héroe y a la gesta aquea. La actividad no se realizó antes para evitar asociaciones entre actores y personajes, de esta manera ellos podían imaginarlos libremente partiendo de los datos del texto.

Asimismo, se tomaron fragmentos de otros libros que suponían variantes de algunos episodios, como *La canción de Troya* (2000) de Colleen McCullough; *Diario de una diosa* (2005) de Fany Puyeski y *Ulises y Penélope* (2000) de Inge Merkel. De esta manera pudieron leer reescrituras del clásico y observar su inagotable potencial.

La poesía también colaboró con una serie de textos alusivos, iniciando la antología la composición «Ítaca» de Kavafis, que oficia de epígrafe de este trabajo. En pares o de forma individual leían y comentaban, al finalizar las clases, algunos versos del mismo u otros inspirados en Homero; pasaron por «Ulises» de Lord Alfred Tennyson y llegaron al «Peregrino» de Luis Cernuda. Algunos fueron enviados de forma domiciliaria para su abordaje o formaron parte de evaluaciones finales como se verá más adelante.

Conforme se avanzaba en el análisis de las rapsodias, el retrato de Ulises también fue complejizándose, lo que derivó en una especie de debate de acuerdo a la simpatía o antipatía que había generado en los jóvenes y en los críticos de las distintas



épocas: ¿héroe o maestro del engaño?, ¿rey intachable o marido infiel? Con la figura de Penélope ocurrió otro tanto, contó en clase con detractores y defensores, incluso su hijo, Telémaco, fue puesto en tela de juicio por aquellos que en edad le estaban cercanos y le recriminaban (al igual que Atenea) su pasividad.

Varios artículos sirvieron de apoyo a los estudiantes al momento de analizar a los personajes, por ejemplo, para los femeninos: «Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína» (2005) de Ramiro González Delgado y «Presencia femenina en la travesía de Odisea: estudio iconográfico» (1999) de Mercedes Aguirre. De este último les resultó llamativa la clasificación entre féminas benévolas, ambivalentes y claramente peligrosas para la integridad del héroe, y el primero les confirmó la vigencia del clásico con sus infinitas y reivindicadoras lecturas modernas.

Las constantes transformaciones de los personajes merecieron un análisis aparte, para el cual se siguió la línea de Alicia María Atienza en su escrito: «Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la *Odisea*». La autora sostiene que:

Cuando los dioses practican sobre otros su poder metamórfico se produce un cambio integral del cuerpo, una verdadera metamorfosis que transforma a la víctima en un ser de otra especie, traspasando las fronteras entre lo humano y lo animal o vegetal, e incluso entre el reino de los seres vivos y lo inanimado. Estas transformaciones resultan a veces en la animalización, vegetalización o petrificación de un ser humano o de un objeto, y pueden ser transitorias o definitivas. (Atienza, 2009: 58).

Se exploraron, entonces, las distintas operaciones de las que se valieron algunos personajes,

fundamentalmente Atenea y Ulises, para ocultar su naturaleza y llevar adelante sus planes. Lograron estar de incógnito a través del simple anonimato, utilizando disfraces como ardid o recurriendo a una mudanza más radical: la metamorfosis. A los jóvenes les pareció sumamente interesante detenerse a analizar la versatilidad de los protagonistas al jugar el rol de otros, los motivos que los llevaban a alterar su apariencia, la compleja complicidad entre dioses y mortales y el retorno a la forma original.

También se dieron cita la audición y comentario de canciones, como «Penélope» de J. M. Serrat, «Caballo de Troya» de Tierra Santa, «Ulises» y «Destino cruel» de WarCry, «En el muelle de San Blas» de Maná y «Ana y Miguel» de Mecano. Los estudiantes reconocieron casi de inmediato la raíz mítica de muchas de las composiciones que devoraban a diario sin saber, en la mayoría de los casos, que eran refundiciones de antiguas historias.

De regreso al aula, actividades de cierre

Al momento de la evaluación se plantearon variadas propuestas para evitar la reiteración memorística de conocimientos o episodios. En una ocasión se los enfrentó a un pasaje no trabajado en clase para que lo analizaran con las herramientas adquiridas y lo situaran en el contexto de la obra.

Otra tarea fue el comentario de poemas contenidos en una antología de poesía española,³ la consigna consistía en analizarlos en su singularidad y, a la vez, establecer las conexiones con el clásico griego. Tras la lectura de algunos de los seleccionados, se podrán observar los singulares giros que los autores dan a la historia del aedo, lo cual muestra las revisiones actuales del mito y su héroe.

«El viajero» (Carlos Clementson. Córdoba, 1944)

Ha venido esta noche.
El perro había ladrado por un rato en la sombra,
y luego extrañamente se calló en el silencio.

Pobre y casi desnudo, el mar había labrado hondos surcos de tiempo sobre su enjuto rostro
de marino o pastor, quemado por los soles,
y dejado en sus párpados un rojor de salitre.

Nadie le conocía. Quizá estuviera loco.
En su delirio hablaba de sirenas y monstruos de un solo ojo enorme, de héroes y de naufragios,

de aventuras horribles en las que él tuvo parte.

Decía que en un tiempo él fue rey de esta isla.

Aquí ni a los más viejos les sonaba su nombre.

Quizá no fuera *nadie*:
el viento que del mar sopla en las largas noches.

Se ha vuelto con las sombras.

«Ítaca» (Teresa Ortiz. Madrid, 1950)

Tal como prometió ha vuelto el rey de Ítaca.
Ha sido un largo viaje.

Por ti desafíe la ira de los dioses.
Atrás quedaron tierras, caricias de otros brazos.

La música más bella que un mortal escuchara.

*Hoy brilla el mismo sol en este hermoso cielo
que iluminó violento los días de mi dicha.
Bajo él vi muchachos que luego fueron hombres.
—Ambición y codicia cambiaron sus miradas
como cambian al mar el viento y las tormentas.—
Y aunque rogué a los dioses no ver esta mañana
de nada me ha servido.*

Cumplido he mi destino: de mi astucia y mi fuerza

guardarán fiel recuerdo los hombres y los mares.

Todo valió la pena pues me esperaba Ítaca.
Mas Ítaca eras tú, mi prudente Penélope
que guardaste mi casa, defendiste mi hacienda.

Quien osó despojarnos lo pagó con la vida.

*Al igual que esta tierra he sido sólo un sueño.
Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella.
Yo fui Circe, Nausícaa... Ítaca no existió.
Tu vuelta me condena, al reino de las sombras.
Muertos los pretendientes ya todo es como antes.
Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro.
Para mí serás siempre aquella que me espera,
tejiendo mi regreso.*

*¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja.
Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe.
Sí, mi nombre es Penélope.*

«**Mensaje en una botella**» (Federico J. Silva. Las Palmas, 1963)

no regreso penélope
no vuelvo a ti
amada en otro tiempo penélope
a tu fatal hilado
a tu devanar infernal
aquí me trajo el viento
benévolo y el oleaje
de los dioses indulgentes

aquí de nada carezco
lo que te di tuyo es

aquí ungido me veo por aceite
y con perfumadas vestiduras
aquí me dan palabra
de inmortalidad juventud
purpúreo néctar ambrosía
mejor café

ella divina entre las diosas
de elevado espíritu
superior a ti en semblante
y en su talle
me lleva a sus ocultos aposentos
me introduce en la profunda cueva
encontramos en el amor contentamiento
y no padezco soledad de ti.

«**Circe esgrime un argumento**» (Silvia Ugidos. Oviedo, 1972)

Si regresas Ulises
encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
Penélope ojerosa
que afanosa y sin saberlo
le teje y le desteje una mortaja
al amor. Ella pretende
aferrarse y aferraros a lo eterno.
Si regresas,
hacia un destino más infame aún
que éste que yo te ofrezco
avanzas si vuelves a su encuentro.
Más enemigo del amor y de la vida
que mis venenos
es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo.

pretendientes y ser reconocido por su esposa, según Homero. Nos detuvimos a comentar superficialmente la visión de Eugamón de Cirene en su *Telegonía*,⁴ según la cual Ulises muere a manos del hijo que tuvo con Circe y el verdugo desposa posteriormente a la fiel Penélope. El hecho de que se preocuparan por la suerte del héroe fue un claro indicio de que el clásico los había impresionado. Cerramos el trabajo con la promesa de reencontrarnos con él en el Infierno de Dante, donde es castigado por su ansia de aventuras.

Conclusiones

Vista en perspectiva, esta unidad introductoria al curso resultó muy acertada, no solo introdujo a los estudiantes en el análisis de clásicos traducidos, sino que los incentivó a la lectura de otras obras igualmente complejas, estableciendo sus particularidades así como sus puntos de contacto.

Los jóvenes dieron muestras de compromiso con su aprendizaje y empatía con el destino de los protagonistas; Ulises y Penélope trascendieron el aula siendo incluso motivo de charlas en los pasillos. El objetivo inicial se cumplió, los clásicos, una vez más, ocuparon su sitio de privilegio con muy poca ayuda.

Al decir de Julián Moreiro: «Sería vano el intento de servir café para todos» (1996: 14), por lo que, con un poco de creatividad, podremos ver que el ceño fruncido del estudiante frente al volumen añejo no siempre denota apatía, en ocasiones se traduce en cierta vacilación por adentrarse en él; superada esa barrera la reticencia se troca en sorpresa ante la vigencia de sus páginas.

El resultado fue un viaje placentero, lleno de experiencias y peripecias como bogaba Kavafis; los educandos no fueron marinos indiferentes y en su docente quedó la certeza de que, más pronto que tarde, cada uno sabrá qué significan sus Ítacas.

Notas

¹ Nos referimos al encuentro estudiantil anual con diversas competencias que se realiza en el Liceo n.º 2 de Pando, María Julia Hernández de Ruffinatti. La finalidad del mismo es integrar a todos sus actores.

³ *Antología de poesía española actual sobre Ulises y su mito*. Centro Educativo IES, Valadares de Vigo; disponible en www.edu.xunta.es/.../iesvaladares/.../Antología+poética-ULISES.pdf (Consultado el 12 de febrero de 2015).

⁴ La *Telegonía* es un poema épico perdido que versa sobre el ciclo troyano. Se le atribuye al poeta griego Eugamón de Cirene y data del siglo VI a.C.

Bibliografía

- AGUIRRE, Mercedes (1999). «Presencia femenina en la travesía de Odisea: estudio iconográfico», en revista *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*. Número 12. Madrid.
- ATIENZA, Alicia (2009). «Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la *Odisea*», en *Revista Circe*. Número 13. Instituto de Estudios Clásicos, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam. Págs.51-64.
- CALVINO, Italo (1993). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.
- CAMINOS, Miguel Ángel (1999). *El reencuentro con los clásicos. Una forma amena de enseñar Literatura*. Buenos Aires: Ameghino Editora.

- CHOZA, Jacinto y Pilar CHOZA (1996). *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona: Ariel.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2005). «Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína», en *Estudios Clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos. Tomo XLVII. Número 128. Págs. 7-22.
- MCCULLOUGH, Colleen (2000). *La canción de Troya*. Buenos Aires: Planeta.
- MERKEL, Inge (2000). *Ulises y Penélope*. Barcelona: Plural.
- MOREIRO, Julián (1996). *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*. Madrid: Editorial EDAF.
- PUYESKI, Fany (2005). *Diario de una diosa*. Buenos Aires: Planeta.

Observándonos a través de *Medea*, de Eurípides

José Pablo Márquez

Resumen:

Eurípides es, en el contexto de la tragedia griega antigua, el autor más cercano a nuestra sensibilidad, y por ello mismo el más desconcertante. En sus obras, especialmente en *Medea*, se aborda **lo otro radical**, al sujeto que no encaja dentro del sistema de valores dominante, a pesar de ser a la vez una consecuencia del mismo. De esta forma, este tema también se convierte en una atractiva materia de debate para el ámbito de clase, así como en un medio de cuestionamiento de nuestros propios valores y prejuicios.

PALABRAS CLAVE: Eurípides – Medea – alteridad – conflicto – cuestionamiento

Watching ourselves through Euripides' *Medea*

Abstract:

In the context of ancient Greek tragedy, Euripides is the author closest to our sensibility, and therefore the most disconcerting. In his plays, especially *Medea*, he presents **radical otherness**, which does not fit into the dominant system of values, even if at the same time a consequence of the system. This topic thus becomes an attractive subject for debate in the classroom, as well as a means of questioning our own values and prejudices.

KEY WORDS: Euripides – Medea – otherness – conflict – challenge

RECIBIDO: 16/02/15

APROBADO: 15/03/15

El abordaje de un texto de la Atenas clásica en un contexto áulico siempre es difícil, al menos en apariencia, porque la distancia histórica entre el siglo V a. C. y el nuestro es, de partida, un obstáculo epistemológico. Como profesor de Literatura uno está obligado a compaginar las preferencias personales con la necesidad curricular de enseñar a adolescentes (y también a jóvenes extra-edad y adultos que retoman sus estudios secundarios) un texto en el que el tiempo y las variaciones culturales no han pasado en vano. Y esto sin tomar en cuenta que hasta los propios gustos del docente como lector no se constituyen, a su vez, en una traba que dificulte e incluso impida el vínculo a establecer entre el estudiante y la obra.

Teniendo en cuenta esta situación de partida considero relevante la obra de Eurípides, un autor que no solo es un digno representante de su cultura y del género que cultivó, sino que además reúne en su producción dramática una serie de características (temáticas, estilísticas) que lo hacen sumamente accesible a nuestro contexto, tanto en lo que refiere a decodificación de lo expresado y comunicado, como atrayente por la intensidad de sus caracteres, lo cual habilita, a su vez, a una intensa discusión en clase sobre tópicos de actualidad, desde una mirada que obliga a un compromiso verdaderamente crítico, como sucede con toda buena literatura, aún en tiempos percibidos como inciertos: «El arte, la música, la alegoría y la especulación filosóficas, y sobre todo y ante todo la literatura, pueden florecer justamente ante el peligro. Cuando existe un peligro evidente para la libertad de imaginación y expresión, la literatura no tiene ninguna necesidad de justificar sus funciones vitales ni de dignificar sus motivaciones» (G. Steiner, 2011: 234).

Sabido es que Eurípides (480-406 a. C.) no realizó modificaciones formales importantes dentro de la estructura acostumbrada en el drama ático, como sí lo hicieron Esquilo y Sófocles. Incluso fue más conservador en el respeto de la forma tradicional, aunque a la vez acentuó el juego con los medios expresivos de la tragedia. Por ejemplo, empleó con más frecuencia que los demás trágicos el uso de instrumentos como cuerdas, poleas y plataformas en escena (en latín denominado *deus ex machina*, pero que en nuestros días no serían otra cosa que los populares efectos especiales) que servían para hacer aparecer a los actores que interpretaban a los dioses; utilizó ritmos discordantes en los cantos del coro; etc. Como se puede observar, Eurípides trató de acentuar todo aquello que, en definitiva, dejaba en evidencia que el teatro era mimesis o imitación de la realidad en el sentido, justamente, de ilusión. Si comparamos su obra con la de los demás trágicos, parece evidente que lo que más le interesó a este autor fue innovar en torno a los temas que habitualmente

José Pablo Márquez

Profesor de Literatura, efectivo en Educación Secundaria, egresado del Instituto de Formación Docente de Salto (2002). Profesor de Historia, egresado del Centro Regional de Profesores del Litoral (2013). Ejerce la docencia de aula en el Liceo Departamental de Salto. Ha colaborado con artículos en revistas literarias de su departamento, como *Punto* y *La Piedra Alta*, así como en esta publicación.

trataba la tragedia y, sobre todo, cuestionar la realidad en la que vivía, tanto desde el punto de vista moral como religioso. En definitiva, Eurípides vivió, observó y participó de la crisis de valores de su tiempo, desde una mirada lúcida y confrontativa.

Esta postura filosófica, ética y religiosa de Eurípides no es casual. Su experiencia vital tiene lugar durante el apogeo imperial de Atenas, cuando esta polis logra desalojar a los persas del mar Egeo y transforma esta área, prácticamente, en un *mare nostrum* ateniense, pretendiendo, incluso, extender su influencia comercial y política hacia las polis de Italia, por lo cual choca directamente con los intereses de Tebas y Corinto, lo que llevará a una serie de guerras con Esparta (principal aliada de Tebas y Corinto, y principal potencia terrestre griega) que se extenderán por más de treinta años (guerras del Peloponeso), precipitando a Atenas en un periplo bélico que desembocaría en su decadencia tras ser derrotada y ocupada por sus enemigos. Esta serie de sucesos a lo largo de treinta años generará constantes conflictos dentro de la propia sociedad ateniense, a la vez que tendrá su gestación en la propia Atenas, lo cual desatará un radical cuestionamiento de todo aquello que se consideraba justo y bueno. En este contexto surgirá una nueva generación de intelectuales: los sofistas.

Los sofistas fueron, por sobre todo, docentes. Más aún, puede decirse que fueron los fundadores del concepto moderno de educación: «Los sofistas leían en voz alta a sus alumnos, en lo que podemos suponer como clases magistrales y seminarios, tanto a los autores clásicos objeto de sus exposiciones como sus propios escritos (*paradeigmata*)» (G. Steiner, 2011: 22). Buena parte de los historiadores coinciden en señalar que hacia mediados del siglo V a. C. la eliminación de la esclavitud por deudas, el aumento de la prosperidad general y el flujo creciente de metales preciosos hacia Atenas, la extensión de la ciudadanía y el fortalecimiento de la Democracia ateniense (asentada, eso sí, sobre el trabajo de una enorme masa de esclavos extranjeros), hicieron surgir la necesidad de aprender y, sobre todo, de saber argumentar en la Asamblea de Ciudadanos. Los sofistas fueron los primeros en pensar la educación como una acción deliberada, sujeta a una técnica particular, y por ello mismo fueron docentes laicos y partidarios de una mayor democratización de la cultura y la política: «En la ideología de los sofistas encontramos por primera vez la idea de una clase intelectual que ya no es una casta profesional cerrada, como el sacerdocio de la protohistoria o como los rapsodas de la edad homérica, sino un conjunto de hombres suficientemente amplio como para asegurar la formación de las nuevas generaciones llamadas a la dirección política» (Hauser, 2012: 117). Los sofistas creían que cualquiera podía

aprender sin importar su origen, y pusieron en duda todo el sistema de creencias de la época. Por ejemplo, Protágoras fue un escéptico que cuestionó la existencia de los dioses y señaló que toda verdad depende de quién la formule y bajo qué intereses, indicando que «el Hombre es la medida de todas las cosas»; en el caso de Anaxágoras, maestro de Eurípides, afirmó que el sol no era más que una roca caliente, y que los rayos de Zeus caían por igual sobre justos e injustos. Estas afirmaciones hicieron antipáticos, a los ojos de numerosos ciudadanos, a los sofistas más rupturistas, especialmente cuando estalló la guerra con Esparta y algunos de los sofistas y sus seguidores denunciaron no solo el carácter imperialista de la política ateniense,¹ sino también el desastre que podían acarrear ciertas decisiones políticas y militares, como efectivamente ocurrió. No es menos cierto que muchos sofistas, tal como lo denunciaría Platón (seguramente no sin cierta intencionalidad, pero tampoco sin cierta cuota de razón), se dedicarían casi exclusivamente a la enseñanza de la retórica y la oratoria con un carácter que hoy llamaríamos puramente instrumental. Efectivamente, con la monetarización de la economía y el desvirtuado de los valores democráticos a cambio de la lucha por los cargos y el prestigio que otorgaba la participación en la Asamblea, se priorizaron los aspectos más utilitarios de la educación, bajo el supuesto de que eso era lo que la sociedad demandaba. Si lo comparamos con nuestra actualidad, podríamos aproximar esta primera crisis educativa a la querrela acerca de la validez de las humanidades en la formación de los adolescentes:

La marginación y, en cierto modo, el aislamiento a que, en más ocasiones de las deseables, las sociedades actuales someten injustamente a quienes han hecho de las humanidades su trabajo es, probablemente, fruto del empobrecimiento cultural y del desconocimiento histórico de quienes tienen la responsabilidad de dirigir esas sociedades. A todo ello no es ajena la educación actual: los planes de estudios de niños, adolescentes y jóvenes se elaboran de acuerdo a lo que «los mercados» van necesitando, y la sociedad, no sólo a través de sus instituciones, sino también de las familias, aceptan esos criterios «pragmáticos», por los que el estudiante aprende solo lo que, supuestamente, le va a ser útil en su vida futura, evitando el esfuerzo de aprender cosas que, como mucho, le ayudarían a entender mejor el mundo, el pasado y el presente, como si ello fuera asunto de menor enjundia. (P. Cerrillo Torremocha, 2010: 252).

Como se puede apreciar, viejas disputas.

En este marco histórico e intelectual, Eurípides simpatizó con los sofistas que no se limitaban a la enseñanza de la retórica y la oratoria. Para Eurípides, la catarsis parece no ser tan importante como la reflexión, dirigida a un cuestionamiento de la realidad inmediata. Se sirve de los mitos, pero los reinterpreta y apela a personajes que dentro de la sociedad ateniense de la segunda mitad del siglo V a. C. no eran ciudadanos, en unos casos, o tan siquiera considerados humanos, en otros: las mujeres, los esclavos, los bárbaros. A través de estos personajes que normalmente eran vistos despectivamente y hasta como indeseables, Eurípides explora las posibilidades que le ofrecía la tragedia para ingresar en la discusión pública temas vinculados a las atrocidades de la guerra, la política exterior ateniense, la superstición, la creencia ingenua en los dioses (a quienes considera crueles, fríos, despiadados y caprichosos), la autocomplacencia ateniense, etc. Su obra no pretende alabar a los líderes políticos más influyentes del momento, sino todo lo contrario, y es capaz de ver heroísmo y crueldad tanto entre sus conciudadanos como entre los extranjeros, aunque sin hacer una distinción definitoria entre buenos y malos. En sus obras los dioses ya no parecen representar la Justicia, sino el capricho, lo cual fue perfectamente entendido por sus contemporáneos ante los vaivenes de la guerra, y por ello mismo prefiere centrarse en el sufrimiento y las debilidades de los seres humanos. Los personajes que prefiere son las mujeres, sobre todo bárbaras, seguramente porque son *lo otro* en el más pleno sentido de la palabra, puesto que el público que asistía a las representaciones teatrales era fundamentalmente masculino. En relación a esto último, especialmente en Atenas, hay que tomar en cuenta que lo que se consideraba el ideal de felicidad era ser *humano, hombre y heleno* (especialmente *ateniense*). Estos personajes femeninos sirven para cuestionar la propia visión que tienen los hombres de sí mismos, especialmente cuando Eurípides hace de las mujeres seres más decididos y valientes que los héroes masculinos.

Ya en toda la presentación de este ámbito económico, social, cultural, en el que tiene lugar la participación de Eurípides como autor, podemos ir viendo numerosas coincidencias con nuestro contexto, a pesar de la distancia histórica. Eurípides se involucra con su época desde una postura crítica y antidogmática, buscando poner en duda todo aquello que se consideraba válido e incuestionable. Precisamente, este autor estuvo numerosas veces en el ojo de la tormenta por ir en contra del tan agitado *sentido común*, así como de las *buenas costumbres* de la Atenas clásica, sobre todo al denunciar la hipocresía imperante en los modelos humanos transmitidos especialmente a través de la

tragedia. De esta forma, Eurípides se constituye en un autor rupturista, intelectualmente joven y activo, y el tratamiento tan particular e íntimo que hace de algunos temas cotidianos para la Atenas de su tiempo lo tornan accesible a la comprensión y al diálogo con las generaciones presentes, ya que muchos de los tópicos preferidos por él mantienen una vigencia tal que nos permiten observarnos en todo lo que de actual y permanente tienen. Sus centros de interés coinciden con el flujo de acontecimientos actuales, y esto invita al debate, permitiéndole al estudiante desarrollar un pensamiento crítico y comprometido que lo acerque a la comprensión de la alteridad y de la complejidad de la realidad social. Bajo estos presupuestos, la lectura en voz alta, o incluso la representación, debe ubicarse en un lugar primordial, que implique un compartir con los demás a través de la seducción del texto, y no la imposición del mismo: «Compartir la lectura no sólo es leer *para* los otros, sino también leer *con* los otros. Y nada de esto tiene que ver con obligar a los demás a que lean lo que nosotros queremos porque, a priori, lo consideramos bueno, útil, edificante, extraordinario, maravilloso, sublime y placentero» (J. D. Argüelles, 2014: 85).

Entre las obras más destacadas de Eurípides se encuentra *Medea*, que por su intensidad y vigencia se ha transformado en una de las creaciones más célebres y comentadas del autor, y por ende de gran valor didáctico. Fue puesta en escena en el 431 a. C., meses antes del estallido de la primera guerra del Peloponeso, período en el que se ven conmovidas todas las estructuras de la polis. Dicha tragedia está enmarcada en el mito de Jasón y los argonautas (P. Grimal, 2005: 296). Como en tantos otros casos, el mito posee numerosas versiones, lo cual suscita reacciones diversas en estudiantes adultos y jóvenes, unos habituados a la verdad unívoca de los noticieros y otros, a la polifonía relativa de las redes sociales. No obstante, en todas las variantes hay algunas coincidencias, entre ellas la ayuda crucial brindada por Medea a Jasón en el logro de sus objetivos (hacerse del vellocino de oro para recuperar el trono de Yolcos). Medea (cuyo nombre alude al conocimiento de lo que favorece y de lo que perjudica), es una doncella originaria de la lejana Cólquide, con dotes de hechicera, descendiente de divinidades tan dispares como Helios y Hécate, que llega a traicionar a su familia (entrega a su amante el vellocino mágico que pertenecía a su padre, despedaza a uno de sus hermanos para enlentecer la persecución de los hombres de su progenitor), y que por amor se convierte en una exiliada en tierras enteramente distintas a su patria de origen. En Yolcos, también por amor a Jasón, Medea comete un crimen atroz al convencer a las hijas de Pelias (tío de Jasón y usurpador del trono) a introducir a su anciano padre en



un caldero hirviente que supuestamente le devolvería la juventud. Por ello serán expulsados y se refugiarán en Corinto, una de las polis más cosmopolitas del momento, en donde al cabo de diez años de felicidad junto a su esposo y sus dos hijos será repudiada por el primero a fin de lograr un casamiento más ventajoso con Glauce, la hija de Creonte, rey de Corinto.

El drama eurípideano se ubica, como toda la tragedia ática, en un momento crucial de la vida de los personajes, de ahí que conviene trabajar con el mito, obviamente, en forma previa a la lectura de la obra, así como se sugiere evitar leer la versión completa de la narración mítica a fin de generar suspenso en el auditorio. También se puede llevar adelante un debate previo sobre algunos tópicos abordados en el mito, que luego serán reelaborados por Eurípides, como ser los límites o alcances de la pasión erótica, qué es el amor para nosotros y qué era el amor para los antiguos griegos, la concepción de mujer y de hombre en el mundo antiguo y en nuestro espacio cultural, etc. Todo ello se ve favorecido por el hecho de que, en general, las obras de Eurípides llevan a la tragedia clásica a un nuevo nivel, donde se abandona la abstracción universalista propia del teatro de Esquilo y Sófocles, de tendencia aristocratizante, para meterse de lleno en el drama cotidiano, que no deja de establecer puentes con los temas habituales como el poder, el conocimiento, la

búsqueda de la esencia humana, tensionados ahora por el conflicto entre lo público y lo privado:

Con el crecimiento de la libertad individual, política y espiritual se hace más perceptible el carácter problemático de la sociedad humana y se siente sujeto por cadenas que le parecen artificiales. Trata [Eurípides] de hallarles mitigación o salida por medio de la reflexión y la razón. Se discute el matrimonio. Las relaciones sexuales, que habían sido por largos siglos un *noli me tangere* de la convención, son llevadas a la luz pública. [...] Así halla ya el poeta en la fábula de Jasón que abandona a Medea los sufrimientos de su tiempo, e introduce en ella problemas desconocidos para el mito original incorporándolos a la grandiosa plástica de la representación. (Jaeger, 1992: 313).

Dada la complejidad y variedad de temas que aborda la obra, nos concentraremos en el papel que cumplen las figuras femeninas en *Medea*, lo cual es relevante, a su vez, por lo palpitante de la cuestión de género en nuestros días:

Sabemos que, cuando se hace mención al tema de la coeducación, usualmente, todo apunta a la igualación de los derechos de la mujer con respecto a los del hombre. Es un error, no podemos desequilibrar la balanza, la semántica del término *igualdad* supone que existan dos partes, con lo cual no podemos desdeñar el acceso del hombre a determinados aspectos que tradicionalmente han sido reservados para la mujer. Evidentemente, al haber vivido en una sociedad de tipo androcéntrico, este proceso de igualdad de oportunidades va a estar encaminado a la promoción de la mujer.

(A. López Valero y E. Encabo Fernández, 2013: 234).

Indudablemente que esta lectura es una mirada parcial sobre una obra que abre múltiples posibilidades de interpretación; de hecho, si bien en este caso enfocamos la alteridad fundamentalmente desde el interés por *lo femenino* como la dimensión de *lo humano* que más relegada, o más sometida, ha estado en las sociedades androcéntricas, ello no cercena otras búsquedas de significados.

El inicio de la tragedia que estamos estudiando recuerda mucho al drama brechtiano, lo cual no es casual puesto que Eurípides fue uno de los autores de la Antigüedad más estudiados por el dramaturgo alemán. En el «Prólogo» aparecen los personajes de la nodriza y el pedagogo, que sirven tanto para contextualizar la situación de Medea como para anular el suspenso, puesto que en Eurípides lo importante es que el espectador reflexione sobre lo que se está tratando en escena, lo cual recuerda, como decíamos, al distanciamiento propio del drama brechtiano. Veamos un ejemplo:

La desventurada Medea, herida por este ultraje, le recuerda el juramento que ha hecho él, invoca la mano que él le ha dado en prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigos de la ingratitud de Jasón. Yace sin tomar alimento, abandonando su cuerpo a los dolores, deshaciéndose de continuo en lágrimas, desde que sabe la injuria que le ha inferido su marido. Y sin alzar ya los ojos e inclinando su faz hacia la tierra, cuando sus amigos la consuelan, se calla como una roca o cual si emulara a la ola marina, y otras veces abate cuello blanco, llorando por su padre bienamado, por la tierra de la patria y por las moradas abandonadas al venir aquí con su marido, que ahora la desprecia. (Eurípides, 1973: 78).

El cuadro de situación presentado por la nodriza es sumamente patético, pero, como se ve, no exento de belleza expresiva. El tono empleado por Eurípides se aleja de la solemnidad de un Esquilo, o de la formalidad de un Sófocles, puesto que se acerca más al lenguaje cotidiano empleado por el espectador «de la calle» y, por tanto, más cercano a la comprensión emotiva del espectador o del lector actual, especialmente de nuestros alumnos. A su vez, la presentación indirecta de la protagonista ya nos muestra a un personaje muy diferente a la Antígona o Clitemnestra de los otros dos trágicos, más «masculinas» en su sentir y su accionar, cuando no cargadas de prejuicios misóginos.

Si bien es cierto que la nodriza no necesariamente simpatiza con su ama, tal vez por ello mismo sirve como mirada objetiva de todo el problema, puesto que condena a Jasón por haber abandonado a su familia, especialmente a sus hijos, por un matrimonio más conveniente con la hija de Creonte. Pero, como dijimos antes, la nodriza también sirve como anunciadora del final funesto de la obra:

Odia a sus hijos y no se alegra al verlos. Temo que abrigue algún nuevo propósito, porque tiene un carácter violento y no soportará el ultraje. La conozco, y temo que se atraviese el hígado con una espada afilada, tras de entrar en silencio adonde está su lecho, o incluso que mate a la joven real y al que se casa con ella, atrayéndose luego una desdicha mayor. Porque es violenta, y quien incurra en su odio no cantará el Peán fácilmente. (Eurípides, o. cit.: 78).

Esta función se refuerza con la presencia del pedagogo, personaje encargado de la educación de los hijos de Jasón y Medea, a quien ruega la nodriza: «Entrad en la morada, hijos, que será lo mejor. Tú, calla, tenlos muy alejados de su madre, y no los laves junto a esa madre de irritado corazón. La he visto mirarlos con sus ojos de toro feroz, como si meditara algo, y no se aplacará su furia sin abalanzarse sobre alguien. ¡Plegue a los dioses que sea un enemigo, y no sobre un amigo!» (Eurípides, o. cit.: 80). Más allá de esta última expresión de deseo, la nodriza y otros personajes (Jasón, Creonte) son plenamente conscientes de la capacidad destructiva de Medea, pero sus acciones (o inacciones) no propenden a detener eficientemente la furia destructiva de Medea, probablemente porque en el fondo se reconoce que ello es imposible, lo que reafirma el carácter trágico de la obra. De esta manera, lo importante en *Medea*, entonces, no es el sufrimiento que se desatará a partir de la venganza de la protagonista, sino la fuerza de lo inevitable en la lucha contra las pasiones.

No obstante, la nodriza, como primera figuración de lo femenino, no tiene solamente una función exclusivamente dramática, sino también simbólica desde un punto de vista ideológico. Fundamentalmente, ella representa la voz de la sociedad:

Eurípides ubica en la nodriza la transmisión de la definición y significado de los roles femeninos y masculinos (*la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido*) simbolizando la voz de la cultura y de lo tradicional. Ella observa y evalúa el comportamiento de Medea, fundamentalmente en su rol materno y en su función de cuidado y protección de sus hijos, resaltando el *deber ser* de Medea, cumpliendo de esta manera un rol moral. (J. Mendoza Talledo, 2006: 78).²

La nodriza no muestra empatía hacia la protagonista porque su centro de atención son los hijos, y de ese modo la esclava afirma el *rol materno* que se asociaba a la mujer en la Atenas clásica: «El fin del matrimonio era la procreación, dentro de los límites de los recursos económicos de la familia. [...] El nacimiento de un hijo, especialmente de un varón, se consideraba como el cumplimiento del principal objetivo del matrimonio» (S. Pomeroy, 2013: 80). Lo materno es asumido como una de las dimensiones de lo femenino, lo cual es particularmente importante dentro de la sociedad patriarcal, donde la maternidad puede llegar a suprimir al resto de las posibilidades de realización humana para la mujer. De cualquier forma, tanto la figura de la nodriza como la del pedagogo resultan interesantes por su rol como *representaciones de la madre y el padre*, respectivamente, sobre todo porque son adultos que asumen ciertos roles ante la retirada de los verdaderos padres; la nodriza y el pedagogo remarcan la ausencia de lo materno y lo paterno, por lo que aquí vemos cómo en una lectura desde nuestra realidad la obra interpela tanto a los adolescentes como a los propios adultos responsables por ellos (sean docentes, sean progenitores o tutores). La presencia de la nodriza y el pedagogo acentúan la ausencia de Medea y de Jasón, centrados en sus propias pasiones, ya sea que se trate del deseo de ascenso social o del furor provocado por la traición. No obstante esto, algo que resulta importante para el análisis e intercambio de ideas en clase, es que no debemos creer que Eurípides levanta un manifiesto en pos de los derechos de la mujer: «[Eurípides] más bien utiliza la posición ventajosa de la misoginia como un medio de examinar creencias populares sobre las mujeres. Por otro lado, es verdad que Eurípides no presenta un informe sobre los derechos de la mujer. [...] Eurípides es más cuestionador que dogmático» (S. Pomeroy, o. cit.: 127).

Otra de las figuraciones de lo femenino es el personaje de Glauce, la hija de Creonte. Ella asimismo entra dentro de las figuras que desde un punto de vista social son consideradas *políticamente correctas*; más aún, es el ideal femenino construido y aprobado por la autoridad de los hombres, la materialización del deseo masculino heterodominante. Es un personaje *in absentia*, a quien percibimos a través de la mirada de los demás, y quizás también por ello adquiere una dimensión ligera e impalpable que refuerza su condición superflua, pero también de víctima:

La descripción minuciosa que realiza Eurípides nos permite identificar a una joven y feliz princesa entusiasmada por su matrimonio con el héroe de los argonautas, y debido a su inexperiencia juvenil y narcisismo se ve seducida por los regalos que Medea le manda con sus hijos, quedando prendada de su propia imagen en el espejo, olvidándose que Medea es una mujer que está profundamente herida debido justamente a su casamiento con Jasón y que es ampliamente conocida por su carácter vengativo y sus dotes de maga. (Mendoza Talledo, o. cit.: 81).

Glauce es descripta ante Medea en el «Éxodo» por el mensajero, solazándose con los presentes de la primera, como hoy en día podría hacerlo una despreocupada clienta frente al espejo de una tienda, o incluso como una suerte de reina de belleza de nuestros tiempos:

Por lo que a ella respecta, en cuanto vio los atavíos, no perseveró en su actitud y prometió a su marido todo lo que él deseaba; y antes de que tus hijos y su padre saliesen de las moradas, se puso el pepló de colores varios, y ciñendo la corona de oro en torno de sus rizos, arregló su cabellera ante un brillante espejo, sonriendo a la imagen vana de su cuerpo. Y luego, levantándose del trono, se paseó por las moradas, andando delicadamente con su blanco pie, contenta con aquellos presentes y mirándose repetida y prolongadamente por detrás. (Eurípides, o. cit.: 114).

Glauce es una víctima en la medida que actúa de acuerdo a los intereses del mundo masculino y se ajusta a todo aquello que se espera de ella («Por lo que a ella respecta, en cuanto vio los atavíos, no perseveró en su actitud y prometió a su marido todo lo que él deseaba»); no piensa, no cuestiona, no se rebela. Es una pieza más de las transacciones entre Jasón (que desea

prestigio, riqueza, y el premio de una esposa joven y bella) y Creonte (que busca enlazar a su familia con el líder de los argonautas, el héroe Jasón, o sea, el «campeón del pueblo»). Glauce es víctima porque ha sido *anulada* en su capacidad de elegir en el sentido más trágico de la existencia; su horrible muerte no es una consecuencia de sus propias y deliberadas decisiones, sino de las de quienes la rodean (Creonte, Jasón, Medea). La despreocupación juvenil de Glauce trasciende, inclusive, su condición de mujer en una sociedad como la ateniense del siglo V a. C., puesto que su incapacidad de accionar se debe a que no reconoce la realidad que está más allá de sus aposentos ni se reconoce en ella, lo cual no es exclusivo de una joven mujer. En este punto Eurípides parece plantear una cuestión ética donde las características de Glauce accionan como un llamado de atención sobre las consecuencias de renunciar, o mejor dicho, de ser imposibilitados de ejercer conforme a nuestra plena capacidad humana racional.

La figuración femenina central de *Medea* es, claro está, su protagonista. Como dijimos previamente, Medea es una princesa de la Cólquide, en el extremo, casi, del mundo conocido por los griegos en el siglo V a. C., perteneciente en ese momento al Imperio persa o media. Como destaca Mendoza Talledo, Medea es *lo otro radical* desde la perspectiva andro y helenocéntrica del público teatral de la Atenas imperialista: «El extranjero es aquel que denuncia todo tipo de diferencia, que representa lo desconocido, lo más primitivo, lo prohibido, lo amenazante, lo siniestro. ¿Medea, nuestra extranjera, no sería ese *otro radical*?» (J. Mendoza Talledo, o. cit.: 41). Medea es la alteridad en un sentido radical del término porque no tiene comparación alguna en la vida cotidiana de los atenienses, y representa, en definitiva, todos sus temores y prejuicios (que son temores verbalizados), al igual que otro famoso extranjero, Otelo, es el reverso de los espectadores isabelinos en el drama de Shakespeare. Medea es mujer, pero no una ateniense típica, ni siquiera una hetaira, sino una *bárbara* y por sobre todo, inteligente y poseedora de un conocimiento que los demás no dominan. Ha traicionado a los suyos por amor; y por amor se ha casado con el héroe Jasón que, como tal, representa la heroicidad masculina plena al momento de sus aventuras. Medea maneja el discurso y la estrategia como se esperaba pudiera usarlos un hombre, y tiene un sentido del honor cabalmente masculino, reclamando venganza por ello:

He faltado cuando abandoné las moradas paternas, dejándome persuadir por las palabras de un heleno, que será castigado con ayuda de un dios. Porque nunca verá ya él vivos a los hijos que de mí tuvo; y la recién

casada no se los dará, porque es preciso que perezca miserablemente con mis venenos. ¡No me juzgue nadie cobarde, débil e insensible! Soy terrible para mis enemigos y benévola para mis amigos. Los que así son, tienen una vida gloriosa. (Eurípides, o. cit.: 103).

Sus palabras parecen extraídas de boca de un héroe épico, de un Aquiles, por ejemplo, pero que en Medea adquieren un tono distinto porque dejan al desnudo su violencia.

Medea, como personaje de la tragedia clásica, es poderosa por la atracción que ejerce debido a su perfil avasallante e, incluso en estos tiempos, impacta porque sus acciones desatan el caos aun cuando ella misma asume con total conciencia lo desmedido de sus pasiones. Tanto es así que su carácter fronterizo la torna ideal para vernos en ella, desde nuestro presente, por inversión. Como dijimos previamente, Medea representa al «inadaptado social», especialmente a aquel capaz de una violencia exagerada y, aparentemente, sin sentido, a quien no se busca comprender porque el orden social dominante ya ha decretado qué está bien y qué está mal, junto con su sistema de premios y castigos, así como de coartadas que nos habilitan a desentendernos y tornarnos irresponsables por los factores sociales, económicos, culturales que crean al supuesto inadaptado. Así, en el tribunal *ad hoc* de la pantalla (sea de programas de televisión, sea de las redes sociales) el espectador cree participar de un juicio inmediato de situaciones límite, extremas (atendidas por los principales medios de comunicación por la morbosidad y el sensacionalismo, no por el afán de comprender su génesis y motivaciones), donde la reacción inmediata del público es, por lo general, el rechazo y la condena. Por ello, llevar temas como estos a la clase (incluso partiendo de casos concretos como disparadores de la discusión) sirve para hacer de nuestra asignatura un espacio de reflexión y sensibilización a partir de la verdad literaria y su carácter anacrónico, no porque se considere que la Literatura está más allá de las condicionantes históricas, sino más bien al contrario, o sea, porque las condicionantes que plantea la convivencia entre distintos tipos humanos, en medio de una red de intereses a veces complementarios, a veces abiertamente antagónicos, sigue estando vigente desde Eurípides hasta ahora. Este autor trágico no establece una brecha entre el ámbito social y las relaciones entre dominantes y dominados, sino que a partir de ahí elabora su estudio de la conformación de la psicología humana: «Eurípides es el primer psicólogo. Es el descubridor del alma en un sentido completamente nuevo, el inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y las pasiones humanas. No se cansa de

representarlas en su expresión directa y en su conflicto con las fuerzas espirituales del alma. Es el creador de la patología del alma» (W. Jaeger, o. cit.: 320).

Tornando a nuestra protagonista, la violencia de Medea se dirigirá devastadoramente a todos aquellos que considera sus enemigos, ya fuese que lo sean en forma directa o indirecta, aún a costa de su propio sufrimiento, como lo es el hecho de matar a sus hijos. Pero toda esta fuerza voraz no es casual, y sutilmente Eurípides dirige su simpatía hacia Medea, sin justificar necesariamente sus crímenes, lo cual se presta para cuestionar nuestras categorías morales y de nuestros estudiantes, acostumbrados a trazar una línea entre lo bueno y lo malo. Medea es víctima de un mundo de hombres que deciden a *piacere* sobre la vida de los demás, especialmente (aunque no solamente) sobre las mujeres. Ella es víctima por ser mujer:

Entre todos los que respiran y tienen un pensamiento, nosotras las mujeres somos las más miserables. Ante todo, necesitamos comprar un marido a peso de plata y aceptar un dueño de nuestro cuerpo. Y es esto un mal todavía mayor, y hay mucho peligro en saber si el marido es bueno o malo, porque el divorcio no es honroso para las mujeres, y no podemos repudiar a nuestro marido. (Eurípides, o. cit.: 84).

Este parlamento, en su totalidad (aquí solo lo reproducimos parcialmente), no tiene desperdicio por ser una pintura de la situación de las atenienses de la época y por su actualidad, especialmente teniendo en cuenta que la salida de las mujeres al mundo laboral no ha significado en muchos hogares el fin de su sometimiento doméstico, así como tampoco de la carga que representa el embarazo y el parto: «Dicen que vivimos en las moradas al abrigo de todo peligro y que ellos manejan la lanza; pero piensan mal, pues tres veces más me gustaría llevar el escudo que parir una sola vez» (Eurípides, o. cit.: 85). Como se puede apreciar, no deja de estar presente un matiz de ironía que hasta obliga al espectador inteligente a esbozar una sonrisa, sin caer en la risa satírica propia de la comedia, es cierto, pero sin dejar de lado el humor, lo cual era innovador para el drama del momento, a la vez que le da un aire moderno que lo hace accesible a nuestra sensibilidad.

A toda esta situación de género se suma el agravante de que Medea es una bárbara sin hogar y sin familia, que ha tratado de adaptarse a una nueva cultura (los sofistas fueron los primeros filósofos en reflexionar, precisamente, sobre el concepto *cultura*), respetando sus reglas, pero que de buenas a primeras

es repudiada y expulsada por los cambios en el juego de intereses políticos del mundo de los hombres. Así, progresivamente a lo largo de la obra, Medea irá masculinizándose cada vez más, asumiendo los códigos y valores de lo heroico masculino, para responderle con sus mismas armas a ese mundo que la ha colocado en una situación límite, más allá de que tal vez desde el punto de vista de Eurípides haya a la vez un *condicionamiento de carácter* en Medea. Si bien actuará válida de sus artes como hechicera, el siguiente pasaje es harto clarificador de lo que señalábamos anteriormente: «Aún esperaré un poco tiempo, y si se me ofrece algún refugio, emprenderé esos asesinatos con astucia y en secreto. Pero si me impulsa un destino inevitable, empuñando la espada, y aun cuando deba morir, los mataré y llegaré hasta la última violencia de la audacia» (Eurípides, o. cit.: 90). La espada, elemento heroico por excelencia, fuertemente vinculado a la fuerza y la destreza del guerrero, pero por ello mismo símbolo de carácter fálico, antagónicamente unido al huso, símbolo femenino (Cirlot, 2010: 199), resalta en este pasaje por el uso del posesivo «mi» en boca de una mujer. No obstante, al mismo tiempo representa la muerte y la voluntad de destrucción de los dioses de la guerra, que «por virtud del sentido cósmico del sacrificio (inversión de realidades entre orden terrestre y orden celeste), la espada es símbolo de exterminación física y de decisión psíquica» (Cirlot, o. cit.: 199). Sin embargo, el ímpetu con el que lleva adelante sus transgresiones determina que ella no sea una simple víctima de sus pasiones, puesto que ejecuta sus crímenes con conciencia, con premeditación («emprenderé esos asesinatos con astucia y en secreto»); desde la sofisticada Eurípides lleva adelante una alteración de los ideales clásicos en el sentido de que la razón pasa a ser instrumento de la pasión, por lo que al no estar anulada la primera, entonces, Medea deja de ser inimputable:

[...] incluso tratándose de acciones signadas por la ira, la pasión y la sed vengadora, ello no implica que estemos ante una acción irracional; si fuese así, alguien podría aducir al momento de juzgar las acciones cometidas que, por tratarse de un estado atravesado por la irracionalidad, Medea *no sabía lo que hacía*. De ahí a decretar el carácter *involuntario* de dichas acciones hay un paso. Sin embargo estamos intentando mostrar que ni el magnicidio ni el filicidio fueron cometidos en estado de ignorancia o por ignorar lo que realmente se hacía, *i. e.* no habría que confundir los hechos con un mero despliegue del carácter de la protagonista. (E. E. Bieda, 2008: 88).

Si bien planteamos inicialmente que nuestro trabajo se centraría en las figuraciones de lo femenino que aparecen en esta tragedia, no se puede obviar en un análisis de la protagonista a su principal antagonista, Jasón, puesto que *lo masculino* es el modelo puesto en entredicho. Jasón representa lo masculino *real*, lo cual no deja de ser irónico teniendo en cuenta que en toda tragedia ática el héroe encarna, de algún modo, un ideal humano que se excede. Sin embargo, en este caso, Jasón se excede, contrariamente a un Edipo sofocleano, o a un Agamenón esquiliano, no en su deseo de afirmar su individualidad heroica, sino en un afán totalmente contrario:

Cuando vine aquí desde la tierra de Yolcos, trayendo conmigo innumerables molestias enfadosas, ¿qué destino más dichoso podía hallar que casarme con la hija de un rey, puesto que estaba desterrado? No lo hice, como me censuras, porque mi unión contigo me resultaba odiosa, ni porque estuviese herido de deseo hacia una nueva esposa, ni por ambición de numerosa posteridad –los hijos que me han nacido me bastan, y no me quejo–, sino por vivir en el bienestar, lo cual es preferible, sin sufrir la indigencia, pues sé que al pobre lo evitan todos sus amigos, y por educar a mis hijos de una manera digna de mi familia. Y si engendrara hermanos de los hijos que me han nacido de ti, sería para ponerlos al mismo nivel de todos, unirlos en una sola familia, y vivir dichoso. (Eurípides, o. cit.: 95).

Jasón ya está cansado de luchar por un destino (ser rey de Yolcos) que evidentemente juzga incierto, y prefiere reposar y *anularse a sí mismo* como héroe y, por tanto, como ser humano. La actitud de Jasón es antihéroica, casi picaresca, pero al mismo tiempo es afín al conformismo de una sociedad opulenta como la ateniense de mediados del siglo v. a. C., que se regodea en sus logros civilizatorios, pero a la vez invisibiliza a amplios sectores, como las mujeres, los extranjeros y los esclavos, a quienes no pretende comprender, sino que, por el contrario, espera que ellos entiendan su complacencia egoísta, casi onanista:

En cuanto a la ayuda que me has prestado, no es falso lo que afirmas, aunque, a cambio de mi salvación, has disfrutado de beneficios mayores que los que yo he recibido de ti, como voy a probarlo. Por lo pronto habitas en la tierra de la Hélade en lugar de un suelo bárbaro, y has conocido la justicia y la

protección de las leyes en lugar de la violencia. Todos los helenos reconocen tu inteligencia, y has adquirido gloria; si habitaras en los límites extremos de la tierra, en ninguna parte se habría hablado de ti. ¡Que no haya oro en mis moradas, ni canto más hermoso que el de Orfeo, si eso no constituye una fortuna ilustre! (Eurípides, o. cit.: 94).

En un notable alarde de cinismo y sofismas legales (que, bien trabajados, pueden resultar una delicia para una clase), al mismo tiempo que de brutal sinceridad, Jasón parece declarar la defunción de una cultura que ha tocado techo y que ya no quiere dar más de sí, éticamente hablando: «Las obras de Eurípides son piezas de deliberado alarde abogadesco, cuya verbosidad sin escrúpulos suscita en los contemporáneos al mismo tiempo admiración y repugnancia. No dependía sólo de la virtuosidad formal» (W. Jaeger, o. cit.: 315). Lo que importa a ojos del otrora líder de los argonautas es el *ahora*, pero no en un sentido vitalista, sino de gozar de la más pura banalidad, fundando una nueva familia por motivos fatuos y renunciando a uno de los más caros sentimientos para el antiguo griego: la filia, el amor del padre a los hijos, su cuidado, etc. Jasón es un héroe irresponsable en lo que hoy en día asumiríamos como una condición bien masculina, y se refiere a sus propios vástagos (los tenidos junto a Medea) como «tus hijos», como si no le pertenecieran. Jasón es la contracara de Egeo, el héroe que desespera por tener sus propios hijos («Episodio 3»), y que también servía/sirve para confrontar y provocar al espectador/lector masculino. Pero, a través de la confrontación entre (ex) esposo y (ex) esposa, Eurípides aprovecha para plantear la tensión entre *tyche* (el azar, lo meramente fortuito, lo contingente) y la elección humana. Jasón coloca en Medea la responsabilidad por sus males, siendo que ella misma no eligió el desenvolvimiento y dirección de ciertos acontecimientos, sobre todo luego de instalarse en Corinto:

Es importante señalar que Jasón vincula la elección de Medea –*i. e.* el haber elegido (*hairén*) la situación en la que se halla– con la responsabilidad o culpabilidad que le cabe frente a ello: elección parece implicar responsabilidad. Esto sucede aun cuando el argumento de Jasón sea manifiestamente falaz. En efecto, acusa a Medea de haber elegido la situación en la que se halla haciendo referencia al odio que profesa hacia los soberanos de Corinto, pero omite decir que, si bien es cierto que ella ha «optado» por odiar a quienes le dan asilo, no ha elegido

que él la abandone para casarse con Glauce. [...] Aquí se hace presente la incidencia de la fortuna (*týche*) [...]: cuando Medea trama la muerte de Pelias y la huida de Yolco, su objetivo es escapar con su esposo para vivir felices en tierra griega, eso es lo que ella espera —esa es su *elpis*—; pero ello no sucede, y no hay nada que pueda hacer al respecto dado que se trata de acontecimientos que escapan a su control. Lo que ha ocurrido —si bien el culpable directo, material, ha de ser Jasón— es que la fortuna le ha jugado a Medea una mala pasada. (E. E. Bieda, o. cit.: 89).

Por lo que indicábamos previamente, Medea asumirá el papel de *pharmakon*, de sustancia que purifica, y al despojar al héroe de todas sus ataduras sociales y mundanas, lo obligará a volver al camino marcado por los dioses. Medea termina matando a golpe de magia y venenos (Creonte, Glauce) y de filo de acero (sus hijos), a fin de destruir a Jasón en lo más profundo, pero a la vez servirá para que nuevamente el héroe se ponga en movimiento. Pero este acto *purificador* está lejos de ser un acto de justicia, puesto que las acciones de la protagonista arrasan con inocentes o, incluso, con aquello que de inocente pudieran tener sus adversarios. Medea desenvuelve una estrategia de venganza que genera incertidumbre en quien mira la situación desde afuera, puesto que su fuerza destructiva invade sin piedad todos los planos espaciales, representados y virtuales. Medea asesina a Glauce y a su padre en los dominios de su rival (dentro de los aposentos de Glauce, en el palacio de Creonte, que no se muestra en escena); mata a sus hijos dentro de su palacio, en el detrás de escena, el *oikos* (el hogar), espacio que le pertenece en cuanto mujer en la sociedad ateniense,³ mientras solo se escuchan los gritos desesperados de los niños y se observan los intentos vanamente desesperados del coro y de Jasón por salvar a los muchachos. Al regresar a escena, montada en un carro tirado por dragones⁴ o serpientes aladas que pertenece a su antepasado Helios, exhibiendo los cuerpos de sus hijos, Medea llega al punto culminante del horror, y lleva el dolor de Jasón prácticamente al paroxismo, y esta elevación patética hace que acceda a la *anagnórisis* sobre el escenario, que representa el *afuera*, el *ágora*, espacio masculino por excelencia. Para Aristóteles (2004: 74) este desenlace es forzado porque no surge de la trama, pero para algunos autores, el final se explica desde el propio desarrollo semántico de los hechos, a través de una interpretación psicoanalítica:

Lo descrito podemos entenderlo como el intento de organización de las diferentes partes del *self* frente a una situación traumática, como el esfuerzo intrapsíquico de parte del

yo y del superyo por procesar el monto de frustración y sufrimiento que amenaza con desencadenarse, y que llega finalmente, a un rompimiento con la realidad. Este podría ser el sentido de la escena final: la salida en el carro con serpientes aladas, podría ser entendido como el triunfo de un delirio. (J. Mendoza Talledo, o. cit.: 87).

En el «Episodio 4» resulta brillante el tratamiento de las contradicciones psicológicas de Medea, que finalmente la llevarán al quiebre, a través del extenso último parlamento del episodio, del que aquí ofrecemos un ejemplo:

¡Ah! ¡No hagas eso, corazón mío! ¡Deja a tus hijos, miserable! ¡Perdónalos! Allá te servirán de alegría, si viven. No, ¡por los vengadores subterráneos del Hades! Jamás dejaré mis hijos a mis enemigos para que los ultrajen. Es absolutamente necesario que mueran. Y puesto que es preciso, los mataré yo, que los he parido. Así está decidido y así se hará. (Eurípides, o. cit.: 34).

La lucha interna que vive la protagonista, llevada hasta allí no tanto por la Moira como en el caso de los demás trágicos, sino por las condicionantes externas y sus propias características espirituales, es lo que provoca en sí misma la negación de la lógica.

El final es desconcertante por el hecho de que en el resto de la tragedia ática todo desenlace implica, en última instancia, un triunfo de la justicia divina y un reordenamiento del mundo. Pero en Eurípides la injusticia del mundo y, en definitiva, del ideal heroico no hace más que conducir a más injusticia a través de la impunidad del crimen cometido y de una escena arrasada por el dolor. A través del sufrimiento se trastocan los papeles, puesto que Medea pasa a ser la victimaria y Jasón la víctima que abre los ojos al reencuentro de sí mismo como hombre y como padre en la muerte de sus hijos: «Allá voy, privado de mis dos hijos» (Eurípides, o. cit.: 122). Al respecto, dice Hauser:

En Esquilo, el final conciliador deja intacto el carácter trágico de los acontecimientos; en Eurípides, en parte lo anula. [...] Los héroes de Esquilo son culpables en el sentido de que sobre ellos pesa una maldición, y esto es algo objetivo e indiscutible. [...] Sólo en Eurípides se empieza a discutir el punto de vista subjetivo; sólo en él se comienza a acusar y a justificar; sólo en él se empieza a discutir acerca del derecho y la imputabilidad; sólo en

él comienzan a adquirir los caracteres trágicos aquellos rasgos patológicos que permiten al espectador tenerlos por culpables e inocentes al mismo tiempo. (Hauser, o. cit.: 120).

Jasón califica a Medea de *monstruo* («eres una leona y no una mujer, y tienes una índole más cruel que la de la Tirrena Escila» [Eurípides, o. cit.: 120]), pero más que nada ese monstruo es producto de la negación de su propia condición humana, primero, y como mujer, después, por el androcentrismo dominante: «[...] el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar» (T. Moi, 1999: 68). La disputa se resuelve de la peor manera porque el *afuera* que se impone ha llevado a Medea a desenvolverse como es, sin que esto signifique, como decíamos antes, que no le quepa responsabilidad en el asunto:

Medea disputa con Jasón las obligaciones del vínculo filial que este ha traicionado al casarse con otra, la materialización de ese vínculo son los hijos. La unilateralidad de la ruptura de Jasón recibe como respuesta también unilateral —aunque, a diferencia de aquel, lamentada— la aniquilación material de aquello que los unía como esposos para, del modo más sanguinario y cruento, reunirlos nuevamente en el dolor y la ruptura. Medea logrará desde su carroza tirada por el dragón, vivir por siempre en el corazón de Jasón, aunque más no sea como la asesina de sus hijos. (E. E. Bieda, o. cit.: 92).

Una última figuración femenina a tener en cuenta, y que por lo general se deja de lado en clases de Literatura, es el coro. En Eurípides, quizás más que en otros casos, representa la voz de la Justicia y del equilibrio, de la belleza que sustenta la navegación de la cordura en medio del caos: «El primero y el más normal elemento del Coro es procurar una impresión de alivio; hacer que el mundo ideal cure las heridas del mundo real [...] mediante una transición del horror y el dolor a la belleza y a la música puras, casi sin cambiar nada [en la situación patética]. Es decir, que si el dolor os ha hecho llorar, la belleza cambiará el sabor de vuestras lágrimas, pero sin enjuagarlas» (G. Murray, 1949: 154). El coro de mujeres corintias es el único personaje que decididamente se pone del lado de Medea cuando esta es acosada por el mundo exterior y muestra sincera empatía por ella, pero esto no lo coloca como colectivo del lado de los crímenes de la protagonista:

«¡Miserable! ¿Acaso eres de roca o de hierro, para segar; con un destino parricida, esta cosecha de hijos que has parido?» (Eurípides, o. cit.: 118). No obstante esto, las mujeres del coro son conscientes de que no es del lado de Medea que se encuentra la raíz de la iniquidad, sino de todo aquello que condujo a este personaje a la debacle, basado en una serie de códigos que son aceptados por el conjunto de la sociedad y que son tenidos en cuenta como los «valores que hay que defender»: «Eurípides une la necesidad de hombres y mujeres de recrear *su* mundo social, político y filosófico, no a la imagen de los antiguos dioses que nacieron de la noche, sino a la de las esperanzas razonables y los ideales en plena evolución» (G. Steiner, o. cit.: 72). De esta manera, los valores tradicionales de la familia y el matrimonio naufragan no porque la sociedad, especialmente las jóvenes generaciones, los desconozca, sino porque ya no responden a las nuevas necesidades, a la vez que dejan en evidencia su hipocresía y su vacío: «¡Oh lamentables bodas de mujeres, cuántos males habéis traído a los hombres!» (Eurípides, o. cit.: 118). Siguiendo a Esteban Bieda diremos que Medea, como bárbara, representa los nuevos valores y la nueva concepción de ser humano en la Atenas del siglo V a. C., donde «Eurípides nos muestra a hombres y mujeres afrontando al desnudo el problema del mal, no ya como algo ajeno que asalta su razón desde fuera, sino como parte de su propio ser.» (E. R. Dodds, citado por E. Bieda, o. cit.: 96).

A la vez, en una significación más amplia, y retornando al concepto de *lo otro radical*, Medea es la representación de lo siniestro en un sentido freudiano, o sea, lo que es conocido de antiguo y plenamente familiar, pero que es invisibilizado por una moral dominante que justifica y/o simula todo tipo de opresión. Por eso es que Medea se erige, en cierta forma, en lo monstruoso en tanto destructivo, conocido y desconocido a la vez, que late en la psiquis de cada uno de nosotros; es lo que nuestros prejuicios temen y condenan por ignorancia y por estar insertos en un mundo marcado por la desigualdad, especialmente de clase, que configura, a su vez, otras desigualdades, como la de género o de condición sexual. Medea es la mujer oprimida por lo androcéntrico y heterodominante, sí, pero también es todo aquel que percibimos como diferente y que como tal cuestiona el confort de nuestras apariencias; es aquel que sufre, de un modo u otro, el acoso de todo sistema de valores que lo coloca en una condición subalterna o marginal, contra el que se rebela empleando la misma brutalidad que el propio sistema le enseñó. Medea nos obliga a examinarnos, como individuos y como comunidad, por caminos tortuosos; su fin no es simplemente explicarnos, sino fundamentalmente perturbarnos, sacarnos de nuestro

nido de interesado y ciego gozo. Paralelamente, su actualidad también radica en empujarnos a pensar al otro, no como despegado de nosotros mismos, sino como emergente de lo que hemos creado, así como el abismo al que eventualmente podemos vernos arrastrados. Medea está allí, siempre lo estará, como el monstruo que nosotros mismos alimentamos día a día.

Notas

¹ Pericles y sus partidarios justificaban la guerra argumentando que se hacía no solo por el futuro de Atenas, sino fundamentalmente por la paz, la libertad y la civilización.

² En cursiva en el original.

³ Dice Engels al respecto: «En Eurípides se designa a la mujer como un *oikurema*, como algo destinado a cuidar del hogar doméstico (la palabra es neutra), y, fuera de la procreación de los hijos, no era para el ateniense sino la criada principal.». Fuente especificada no válida.

⁴ Según Cirlot (o. cit.), el dragón representa muchas cosas en Occidente, pero dentro de la mitología clásica podría decirse que simboliza el poder destructivo de la mujer. Citando a Julius Evola, señala que el dragón, al igual que los toros, es el animal que enfrentan los héroes solares como Jasón (no es la primera vez que dentro de su mito aparece una bestia de estas características), «es aquello que se devora eternamente a sí mismo, el Mercurio como sed ardiente, como hambre e impulso de ciego goce (naturaleza fascinada y vencida por la naturaleza, secreto del mundo lunar de los cambios y del devenir, contrapuesto al uránico, o del ser inviolable).».

Bibliografía

- ARGÜELLES, Juan Domingo (2014). *Escribir y leer con los niños, los adolescentes y los jóvenes*. México D. F.: Editorial Océano de México.
- ARISTÓTELES (2004). *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda Ediciones.
- BIEDA, Esteban E. (2008). *Aristóteles y la tragedia. Una concepción trágica de la felicidad*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro (2010). «Promoción y animación a la lectura: la importancia del mediador», en LÓPEZ, Amando, Eduardo ENCABO y otros (2010). *Didáctica de la Literatura*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2010). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ENGELS, Friedrich (2011). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Buenos Aires: Tecnibook Ediciones.
- EURÍPIDES (1973). *Orestes, Medea, Andrómaca*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GRIMAL, Pierre (2005). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- HAUSER, Arnold (2012). *Historia social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: Debolsillo.
- JAEGER, Werner (1992). *Paideia*. Santafé de Bogotá, D. C.: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ VALERO, A. y E. ENCABO FERNÁNDEZ (2013). *Fundamentos Didácticos de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MENDOZA TALLEDO, Johanna (2006). *Medea y la subjetividad femenina: un análisis de la Tragedia de Eurípides desde la perspectiva psicoanalítica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MOI, Toril (1999). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Editorial Cátedra.
- MURRAY, Gilbert (1949). *Eurípides y su época*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- POMEROY, Sarah (2013). *Diosas, ramera, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid: Ediciones Akal.
- STEINER, George (2011). *Gramáticas de la creación*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- (---). (2011). *Lecciones de los maestros*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

Un viaje desde Oriente al Occidente: el *Pileus*, del gorro de los Dióscuros al símbolo de la Libertad

Adriano Savio – Elena Bagi

Resumen:

Esta comunicación tiene sus orígenes en las conclusiones fundamentales a las cuales ha llegado Adriano Savio en un artículo titulado «El gorro frigio sobre la moneda; un viaje de Oriente a Occidente», publicado en la *Revista italiana de Numismática* del 2002. A saber:

- Es muy probable que los Dióscuros hayan heredado el uso del gorro de los Cabiros, poderosísimas divinidades orientales que lo usaban ya desde la época arcaica, tal como aparece en las monedas de Samotracia,¹ sede de un importante Cabirion, en cuya área arqueológica fue encontrada la celeberrima Nikè, hoy en el Louvre.
- La asimilación entre Cabiros y Dióscuros se habría concretado entre los siglos III y II a. C. en la isla de Samotracia, difundiéndose en todo el mundo griego con la «diáspora de Samotracia» verificada entre el 260 y el 100 a. C.;²
- Algunos indicios permiten conjeturar que el *pilos* haya sido utilizado en las ceremonias de iniciación a los misterios cabiricos, mediante imposición o deposición sobre o desde la cabeza de los novicios, de la misma manera que habría sucedido en el Imperio Tardío durante la iniciación a los misterios mitríacos cuando el *pater* le quitaba al neófito el *pileus* de la cabeza (Clair, 2001: 17).
- Algo similar, en plano de conjetura, de lo que más tarde se verificaría en las ceremonias de manumisión en Roma. La palabra *Pileus* o *pileum* significaba gorro de lana o fieltro, pieles de animales o cuero rasurado. A lo largo del tiempo presentó diversos diseños. En Roma también fueron insignias de algunos colegios sacerdotales.

PALABRAS CLAVE: *Pileus* – gorro libertario – Dióscuros.

A trip from East to West: the *Pileus*, from the cap of the Dioscuri to the symbol of Freedom

Abstract:

The origins of this communication lie in the fundamental conclusions to which Adriano Savio arrived in an article with the title of «Il berretto frigio sulla moneta: un viaggio da est a ovest» (*The Phrygian Cap on Coins; a Journey from East to West*), published in the 2002 *Rivista Italiana di Numismatica*. To wit:

- It is highly probable that the Dioscuri inherited the use of the cap from the Cabiros, extremely powerful oriental divinities already wearing them in the Archaic Era as portrayed on the coins of Samothrace, the venue of an important Cabirion in whose archaeological area the famous Nikè was found, now in the Louvre.
- The assimilation of Cabiros and Dioscuri probably came about in the III and IV Centuries B. C. on the island of Samothrace, spreading all round the Greek world with the «diaspora of Samothrace» that took place between the years 260 and 100 B. C.
- Certain signs allow conjecture that the *pilos* were used in the initiation ceremonies to the Cabiric mysteries by the laying of hands on the heads of novices, in the same manner as took place in the Late Roman Empire during initiation to the Mithraic mysteries when the *pater* removed the *pileus* from the neophyte's head.
- As a matter of conjecture, something on these lines may have taken place later at manumission ceremonies in Rome.

The word *Pileus* or *pileum* means a cap of wool, felt, animal hide or shaved leather. Over time, there were different designs. In Rome they were also the insignia of some priestly colleges.

KEY WORDS: *Pileus* – libertarian hat – Dioscuri

RECIBIDO: 06/03/15

APROBADO: 01/04/15



El gorro de los Dióscuros. Tarento – la Magna Grecia

En el curso del siglo VI el culto de los Dióscuros se introduce en la Magna Grecia desde Laconia, su cuna originaria, primero en Locres (Gianelli, 1963: 209; Guzzo, 1994: 27) y después en Tarento; en los siglos sucesivos inmediatos no se desprende de la documentación iconográfica extranumismática que los gemelos llevaran el bonete;³ de cualquier modo debemos avanzar hacia el fin del siglo IV y primeras décadas del III⁴ para que los gemelos sean asumidos como íconos numismáticos en el encuadre de un destello en todo el mundo helenístico, quizás debido también a la casi contemporánea identificación con los Cabiros.

La iconografía declinó en tres diversos tipos⁵ con mayor o menor variación, entre ellos el fundamental fue seguramente aquel de los gemelos a caballo, el mismo que se impone también en el mundo romano. El tipo tuvo origen en Tarento, ciudad en la cual la representación de la equitación estaba acreditada en la ceca ya desde el siglo V (Rutter, 2001: 94) para mayor gloria de la celeberrima caballería local.

El primer ejemplo lo constituyó un *nomos* (Rutter, o. cit.: 97, n.º 898) de plata datable entre el 340 y el 332 a. C. por el cual se inauguró el tipo de los Dióscuros que montan sobre dos caballos que se empujan; tipo que reaparece sustancialmente⁶ cerca de una veintena de años después (o en el 314 a. C.) sobre algunas estáteras áureas (Rutter, o. cit.: 99, n.º 948)⁷ que habrían representado un homenaje a Acrotato, hijo de un rey espartano, quien había involucrado a los tarentinos en su incursión siciliana. (Foto 1).

De allí en adelante los gemelos aparecen con frecuencia discontinua sobre dracmas y sobre *nomoi* en los años 272-240 a. C. y finalmente, en algunos ejemplares, se ajustaron el *pilos*.⁸

Desde Tarento el tipo de los Dióscuros se extiende hacia otras ciudades de la Magna Grecia y alcanzó también algunas cecas de pueblos itálicos, en cuyo aparato militar y social la caballería ocupaba un lugar de relieve (Guzzo, o. cit.: 30). Una de las primeras ciudades alcanzadas fue Velia, que en el período 300-280 a. C. acuñó estáteras de plata con reverso leonino y con símbolos accesorios, entre los cuales, justamente, los Dióscuros aparecen sobre la izquierda, con las manos levantadas en señal de saludo, sin bonetes, sobre caballos empujados (Rutter, o. cit.: 120, n.º 1304).⁹

En la Campania el tipo alcanza Suessa Aurunca, que acuñó entre el 265 y el 240 a. C. (Rutter, o. cit.: 60, n.º 447; Sambon, 1903: 347, n.º 852) didracmas en cuyo reverso aparece un solo Dióscuro *pilleato* a caballo conduciendo un segundo *equus desultorius* (Foto 2) y también en Nuceria Alfaterna (250-225 a. C.) donde la ceca local reprodujo sobre

el reverso de algunos bronceos (Rutter, o. cit.: 72, n.º 609; Sambon, o. cit.: 384, n.º 1013)¹⁰ el tipo tarentino con los caballos a la izquierda. En Lucania figuró en el reverso de algunos raros didracmas (Rutter, o. cit.: 112, n.º 1180) de Pestum.¹¹

En el Bruttium se dio en la ceca de Petelia en manos de los Brettii donde los Dióscuros cabalgadores con sus gorros aparecieron después de la batalla de Cannas sobre el reverso de sus primeras estáteras de plata reducidas (Arslan, 1989: 25, n.º 1), constituyendo probablemente el vínculo con el cual se uniría a la moneda romana.

Roma

Llegado a este período (nos encontramos en la época de la guerra contra Aníbal y nos situamos en el área magno greca e itálica) los bonetes constituyen una connotación de los Dióscuros, aunque no estén siempre presentes; asimismo, no parecen estar revestidos de significados particulares ligados a las ceremonias de manumisión.

Desde la Magna Grecia el culto de los Dióscuros se difundió en el Lacio y en la Etruria¹² y sucesivamente en el Samnio (Sanzi de Mino, 1994: 53)¹³ y en la Marsica; el origen lacial fue seguramente¹⁴ Lavinium donde su veneración aparece ya testimoniada en la segunda mitad del siglo VI (Bertinetti, 1994: 59-60)¹⁵; en Roma les fue dedicado un templo ya desde el siglo V (Bertinetti, o. cit.: 60).¹⁶

Su rol fundamental inicial lo constituyó el de ser protectores de la caballería,¹⁷ ejercitado míticamente durante la batalla del Lago Regilo del 499 o 496 a. C. y posteriormente también del patriciado (La Rocca, 1994: 77). A continuación los gemelos, identificados también con la constelación homónima,¹⁸ se convertirían en protectores de los comerciantes, de los negocios y de la clase social que los practicaba: los *Equites*,¹⁹ y finalmente serían empleados en la propaganda augusta como identificación de los herederos al trono (La Rocca, o. cit.: 79-80).

De aquí en adelante los Dióscuros aparecerán armados sobre el reverso del denario, peculiaridad que constituía el salto cualitativo respecto al tipo tarentino «pacífico» (Arslan, o. cit.: 65). Armados y galopantes acudirán en ayuda a los romanos en guerra contra Aníbal, como ya lo habían hecho²⁰ con su epifanía en el Lago Regilo y durante la batalla de la Sagra –acaecida en torno a la mitad del siglo VI– tomando

parte por los locreses contra los de Crotona. Junto a ellos llegaron también sus gorritos²¹ y su identificación con los Cabiros.

Se ha discutido mucho, obviamente, sobre los motivos que estimularon a la autoridad monetaria de Roma a elegir el tipo de los Dióscuros²² para la moneda que se afirmaría como la más importante de su historia, particularidad que los padres del denario ciertamente no podían conocer anticipadamente. Se ha planteado la interrogante de cómo los romanos eligieron para una moneda tan relevante dos divinidades de segundo plano, al menos desde un punto de vista oficial,²³ pero en circunstancias igualmente difíciles, con Aníbal en el sur de la península y con la necesidad de ofrecer un tono militar a la acuñación, ¿qué tipo hubiera sido mejor como corolario de un anverso con la impronta de la cabeza de Roma con yelmo? ¿Cuál más guerrero, viril, y que guiñara el ojo a las poblaciones magno grecas que lo conocían tan bien?

Este tipo de los Dióscuros muy probablemente haya aparecido en el anverso del Quadrigato como ha sostenido Crawford (RRC I: 144, n.º 28/3) contrario a la hipótesis tradicional que ha visto siempre el rostro de Jano en la efigie de doble faz sobre el anverso del último nominal romano-campano,²⁴ posición esta que mantienen sus defensores actualmente (Foto 3) y que había sido anticipado entre el 275 y el 270 a. C. sobre un *aes grave* con una sola cabeza de Dióscuro debidamente *pilleata* (RRC I: 136, n.º 19/1)²⁵ y sobre un sextante (RRC I: 136, n.º 18/5) del mismo período con la cabeza del Dióscuro tanto en el anverso como en el reverso.²⁶

En Roma²⁷ los Dióscuros, ya afirmados sobre el reverso del denario, continuaron a servir a la República celebrando el *status quo* después de la victoria de Pidna (168 a. C.) (RRC II: 720-721)²⁸ y la empresa bélica de Mario cerca de Vercellae²⁹ (101 a. C.); batallas durante las cuales ellos habían deleitado a los romanos con su epifanía.

El tipo belicoso original, en algunos casos y con el andar del tiempo, disminuyó, y los dos gemelos se presentaron también como los dos alegres jóvenes del denario acuñado por M. Servilius M.f. en el 136 a. C. (RRC I, n.º 239/1)³⁰ A veces de pie, pero siempre acompañados por sus caballos, como en la moneda de L. Memmius entre el 109 y el 108 a. C. (RRC I: 315, n.º 304). O de pie y armados ya sea con lanza o espada (RRC I: 523, n.º 2).³¹

Adriano Savio

Profesor, catedrático en la Numismática de Milán.

Elena Bagi

Profesora de Historia Antigua en el Instituto de Profesores Artigas. Estudió Numismática Antigua en la Universidad de Milán aprobando el curso *cum laude*. Investigadora de Numismática Antigua en la Universidad de Milán. Su trabajo sobre las asambleas romanas fue publicado por la *Revista de Numismática* de Milán. Congresista en Madrid y Berlín. Conferencista en el área de la educación sobre la temática de Historia Antigua. Organizó mesas redondas multidisciplinarias.

En casi todas³² las ocasiones continuaron ostentando sus gorros,³³ aunque en algunos casos³⁴ estos sustituyeron a los propios Dióscuros simbolizándolos, según un modelo ya aprobado en la monetización helenística.

Pileus, el gorro libertario

Su origen,³⁵ incierto, puede haber tenido como antecedente al gorro de los Dióscuros; de acuerdo a esta tesis es interesante el ejemplo del gorro de Ulises en el célebre denario de C. Mamilius Limetanus (RRC I, n.º 362/1) en cuyo reverso representa el encuentro entre el héroe homérico y su fiel perro Argos. Los naufragos también lo usaban puesto que también eran «salvados» o «liberados». La otra posición es que el *Pileus* pueda haber derivado de los etruscos a través del sacerdocio.

El primer encuentro numismático entre *Libertas* y *Pileus* lo verificamos en el 126 a. C., luego que el monetizador C. Cassius Longinus acuñó *denarii* (RRC I.: 290-291, n.º 266/1) con reverso de la *Libertas* en cuadriga sosteniendo un gorro en la mano derecha³⁶ y el cetro distintivo de la *Libertas* en la izquierda; según Crawford (RRC I: 290-291) el tipo se referiría al lanzamiento, en el 137 a. C., de la *Lex Cassia Tabellaria*, que introdujo el voto secreto en los procesos populares excepto el de *perduellio*, en consecuencia se trataría de *Libertas* civil, bien encuadrada en sus características republicanas de identificación con la constitución del Estado y como derecho no del individuo aislado, sino del ciudadano que encuentra garantías en la comunidad organizada.³⁷ Casi un año después el tipo se repitió sustancialmente con el triunviro monetario M. Porcius Laeca (RRC I: 293, n.º 270/1)³⁸ para conmemorar la *Lex Porcia de Provocatione*, propuesta en el 195 a. C. por su antepasado con cargo de Pretor P. Porcius Laeca; libertad civil también en este caso puesto que la ley garantizaba a los ciudadanos romanos fuera de Roma el derecho de apelar en materia penal ante las Asambleas, contra las decisiones de los magistrados.

Justamente el rechazo senatorial al conceder este derecho fue una de las causas de la guerra social. En este caso vuelve a unirse la idea del Bonete y la Libertad refiriéndose a la garantía de igualdad en el trato, la cual solo puede obtenerse en los comicios.

En el 75 a. C. la *Libertas* (RRC I: 405, nros. 391/1^a.) comparece sobre una biga en el acto de ser coronada por la Victoria sobre dos *denarii serrati* de C. Egnatius Cn. F.; detrás de ella una bella muestra de *Pileus*. Contemporáneamente en la serie del mismo monetizador el bonete se grabó sobre un tercer denario en cuyo reverso muestra el templo de Júpiter Libertas (RRC I: 405, nros. 391/2) y sobre un cuarto (RRC I: 405, nros. 391/3), siempre representado en el campo, pero esta vez a la izquierda del busto de *Libertas*.

Busto y bonete aparecen también sobre *denarii* de Lucius Farsuleius Mensor (RRC I: 406, nros. 392/1^a-1b), quien expresaría (RRC I: 406) el deseo de restaurar los poderes del tribunado de la plebe anulados por el dictador Sila.

El tema de la Libertad retornó veinte años más tarde sobre un denario de Q. Cassius (RRC I: 452, n.º 428/2)³⁹ probablemente como eco de la *Lex Cassia Tabellaria*, pero sin la presencia del gorro que evidentemente no era considerado aún un símbolo fundamental.

El *pileus*, después de una probable aparición en el 48 a. C. sobre un denario de Titus Carisius⁴⁰ quizás en función de sombrero de Vulcano (Foto 4), y luego de haber desarrollado diligentemente la función de marca de control en algunas ocasiones,⁴¹ resurgirá y se convertirá en emblema perenne de la liberación de la tiranía sobre los celeberrimos áureos y *denarii*⁴² de Bruto (Foto 5), acuñados para reivindicar el asesinato de César.

El bonete se destaca en el reverso de la moneda cuyo anverso muestra la efigie de Bruto, y divide la escena con dos *gladii* extremadamente significativos, como asimismo la leyenda en exergo «EID MAR».

Esta es una de las monedas más conocidas de la historia romana, de la cual ya una fuente clásica, Dión Casio,⁴³ daba noticia, hecho excepcional en el mundo antiguo; y también parece ser la moneda más falsificada del mundo antiguo, lo que demuestra su gran popularidad.

Popularidad y fama que no mermaron en los siglos sucesivos y que impusieron al *Pileus* como sinónimo visual del concepto de *Libertas*, como bien se desprende de las observaciones de una página de los *Emblemata*⁴⁴ de Alciato, publicado en Venecia en el 1551, donde el símbolo de la *res publica liberata* lo constituye el bonete y los dos puñales. Le añadimos la simbología de las revoluciones hispanoamericanas; aún hoy Argentina lo ostenta orgullosamente en su escudo nacional, aunque utilizando el diseño frigio impuesto por la Revolución francesa.

Un mensaje de ese tipo y de larga duración perteneciente a la propaganda augusta (Belloni, 1993: 133) y que lo prefirió al de la *pax*, se distingue con Claudio (RIC I, 2^a ed.: 128, n.º 97) para reaparecer en la monetización del Alto Imperio en la cual el púleo se asocia a la figura de *Libertas*, alegoría de la Libertad, representada generalmente como una mujer con cetro en una mano y en la otra sosteniendo el gorro. Nos encontramos con una evolución de *Libertas* que a partir de ahora puede representar orden, seguridad, confianza en el emperador y en su clemencia (Wirszubski, 1957: 238). También puede significar que Claudio cuidará del Estado de Derecho (perdido con

su antecesor Calígula), donde la libertad era tan cara para los romanos; idea atendible habida cuenta de una excepción, la participación política del ciudadano.

Es diferente el caso de la *libertas publica* o *populi romani* que figura en las monedas de Galba (RIC I, 2^a ed.: 241, nros. 157-159), la cual evidentemente celebra la eliminación de Nerón, imagen apoyada por el relato de Suetonio,⁴⁵ quien nos cuenta que el pueblo corría por las calles agitando el sombrero de la libertad ante la noticia de la muerte del tirano. Regocijante ejemplo de alegría cívica.

El *pileus* nos reserva una sorpresa como *imago* publicitaria en la monetización romana; lo encontramos en un cuadrante de Calígula (Foto 6) en cuyo anverso aparece el bonete insertado entre las letras del senado consulto. En el reverso: las letras «RCC». Es muy probable que el bonete asuma aquí un concepto diferente de los introducidos hasta ahora; constituiría una especie de identificación con la *Liberalitas*, la munificencia, la generosidad del príncipe en la confrontación de sus súbditos. Así al menos han interpretado algunos estudiosos⁴⁶ el mensaje de la moneda a la luz de la clarificación de «RCC» como «*remissa ducentesima*», o la supresión testimoniada por Suetonio (Gaius: 49) del «*vectigal rerum venalium*», es decir del impuesto del 1% sobre la venta en subasta introducido por Augusto y quizás reducido a la mitad por Tiberio; gravamen que seguramente afectaba a todos los súbditos, pero particularmente a los más indigentes, habida cuenta de que el acto de subasta no era excepcional como en nuestros tiempos sino generalizado y que contemplaba también artículos muy modestos.⁴⁷

En el período imperial nos encontramos con muchos otros ejemplos de reversos con *Libertas* y *Pileus*.⁴⁸

Concluimos entonces que el uso del símbolo del *Pileus* en el mundo romano variaba desde la representación del concepto de Estado de Derecho que protege al ciudadano, aún en regímenes imperiales, hasta la significación particular que podía adoptar en cada caso, como por ejemplo protección, justicia, liberación colectiva e individual, lucha por recuperar ámbitos perdidos, para afianzar la igualdad, etc. Es explicable su perenne duración en la Historia.

Notas

¹ Véase W. Schwabacher, 1952: 49-51, con el cabiro portando el gorro sobre el anverso de rarísimos óbolos con cuadrado incluso en el reverso.

² Bonanno Aravantinos, 1994: 21 y 23, nota 10. La iconografía greco-oriental de los Cabiros-Dióscuros también habría alcanzado en la época tardo-helenística la zona media de Italia, como se desprende de la imagen de los Dióscuros sobre el frontón reconstruido

de la Civitella di Chieti (Sanzi di Mino, 1994: 57).

³ Guzzo, 1994: 27. La ilustración tiene relación con el grupo en terracota del templo de Zeus Olímpico de la Casa Marafioti en Locres del siglo V a. C. (26, ill.3). Para estelas de terracota fechadas después del 370 a. C. véase: L. Pirzio Biroli Stefanelli: «sobre las estelas no se han representado nunca los Dióscuros con los “piloí” y las estrellas» (1977: 380). También según Guzzo (o. cit.: 29-30) el *pilos* aparece en la época helenística.

⁴ A menos que no se reconozca en la serie tarentina de los años 425-380 una referencia a un Dióscuro en los ejemplares con un caballero (Rutter, 2001: 94, n.º 850) como lo distingue Rutter. Quizás con *pilos*.

⁵ Además de los gemelos a caballo, los bustos de los gemelos unidos y cabeza de Dióscuro con *pilos*.

⁶ Pero los caballos, en vez de empinarse, pasean (Mattingly y Robinson, 1932: 55, n.º 2).

⁷ Un gemelo corona al caballo, el otro sostiene una palma.

⁸ Como prueba algunos ejemplares del grupo Ravel (1947), nros. 935-937 (Rutter, o. cit.: 104, n.º 1046. También Mattingly y Robinson, o. cit.: 55, n.º 5). Según Pedroni (1993: 185) este tipo «datado al fin de la guerra púnica» puede atribuirse a la influencia romana sobre la ciudad conquistada dado que, a diferencia de las piezas precedentes, los gemelos llevan el *pilos*. Sería, por lo tanto, la presencia del gorro la característica que distingue a los héroes espartanos de los romanos. Contra esta conjetura se puede objetar sin embargo que el *pilos* había aparecido sobre la cabeza de los caballeros tarentinos ya en el siglo V, véase por ejemplo el reverso de un *nomos* datable alrededor del 425 a. C. (Griechische Munzen, 1974: 100, n.º 64).

⁹ La penetración del tipo fue escasa en el Tirreno (Pedroni, o. cit.: 187; Guzzo, 1994: 31, nota 12).

¹⁰ Los Dióscuros (al menos en la foto propuesta por Rutter) usan el *pilos*, lo que hace caer la hipótesis de Pedroni (o. cit.: 186) basada en la presunción errónea de que los gemelos cabalgan con la cabeza descubierta, como se podría inferir de la descripción incompleta que hace Sambon.

¹¹ Según Rutter (o. cit.: 112) esta serie podría pertenecer a la época de la primera guerra púnica o podría representar una emisión especial para la fundación de la colonia (273 a. C.); *contra*, sobre bases ponderales, Pedroni (o. cit.: 188).

¹² Strazzulla (1994: 39): «[...] el testimonio más antiguo explícito de un culto de los Dióscuros en Etruria se puede datar en el entorno del 510 a. C.». La doctrina actual tiende a excluir la idea de que el culto de los Dióscuros en Roma haya llegado con la mediación de los Etruscos. Sobre el tema también: Bertinetti, 1994: 59.

¹³ El culto habría sido traído por tropas mercenarias

provenientes de la Campania. El primer testimonio certero de los gemelos con *Pileus* parecería estar constituido por una plaqueta de plata encontrada en el área del santuario samnítico de Bovianum, de la época tardo-helenística.

¹⁴ También Tusculum fue un centro de veneración de los Dióscuros en el Lacio, aunque parece más tardío (Bertinetti, o. cit.: 61).

¹⁵ Para las relaciones entre la Magna Grecia y el Lacio arcaico véase: Guzzo, o. cit.: 29.

¹⁶ El templo próximo al foro habría sido edificado entre el lapso que transcurre desde la batalla del lago Regilo y el 484 a. C.

¹⁷ Ya en Lavinium; véase: Bertinetti, o. cit.: 61.

¹⁸ Según Olschki (1949: 45), Castor y Pólux aparecieron como constelaciones «comparatively late».

¹⁹ Según Olschki (o. cit.: 45), el gorro de los Dióscuros habría sido usado por los *equites* como símbolo de su libertad civil; sin embargo no parece estar avalado por las fuentes.

²⁰ Y como lo habrían hecho sucesivamente también en Pidna (168 a. C.), en los Campi Raudi (101 a. C.) y en Farsalia (48 a. C.). Sobre la interpretación histórica de la leyenda del lago Regilo véase: Bertinetti, o. cit.: 60.

²¹ Es obvio que con los Dióscuros llegó el gorro de los Dióscuros y no los variados *piloi-pilei* en uso en el mundo «normal», los testimonios de bonetes en el mundo etrusco, por ejemplo, son frecuentes: los augures sobre la llamada «serie de los augures», monedas de la segunda mitad del siglo III, por ejemplo, llevan los característicos sombreros de tipo cónico (Thurlow y Vecchi, 1979: 38, nros. 133-137). El rey Lucio Tarquino Prisco entrando en Roma con su mujer fue atacado por un águila que le arrebató el gorro y lo llevó al cielo, acto que fue visto como de buen augurio (Livio, I: 34).

²² Por ejemplo Mattingly y Robinson (1932: 37-41). Sobre los Dióscuros en la moneda romana véanse: Cesano, 1927; Terlinden, 1961 y Valimaa, 1986.

²³ Según Mattingly y Robinson (o. cit.: 38): «Popular cult of minor official importance».

²⁴ Sobre este tema consúltese la breve pero clarísima precisión de Ross Holloway (1995: 336).

²⁵ Según Crawford se trata (al menos en 1974) del único ejemplar conocido proveniente del descubrimiento de Santa Marinella.

²⁶ Los Dióscuros probablemente aparecieron también bajo la forma de dos estrellas sobre el lingote de bronce (RRC I: 132, n.º 12) anverso con representación principal de dos aves expuestas. Su presencia cumple la función de protectores de los navegantes, dado que la pieza debe incluirse en el clima propagandístico que acompaña a la primera guerra púnica. Durante la segunda guerra púnica también habría retornado el tipo de las dos estrellas (RRC II: 719).

²⁷ En el ámbito urbano de Roma el uso del pileo no era habitual. Los romanos solían levantar el borde de la toga para cubrirse la cabeza o usaban una capa con capucha (Levi Pisetzky, 1964, I: 37). Gorros y bonetes eran usados por los marineros (los Dióscuros eran también sus divinidades protectoras), cazadores, pescadores y por la gente del campo en general, tal vez motivo de la escasa consideración por quien lo portaba. También se daban razones de enfermedad como nos indica Suetonio en el caso de Augusto (Augustus, 82), aunque en este caso era *petasatus*.

²⁸ Según Crawford en torno al 157 a. C. los Dióscuros se alinearon al nuevo tipo de la Victoria en biga, seguramente elegido para reflejar el predominio de Roma en el Mediterráneo después de la victoria de Pidna sobre los Macedonios.

²⁹ O tal vez la batalla de Campi Raudi contra los cimbrios; es probable que RRC I: 335, n.º 10a, un denario datable en torno al 96 a. C., con cabeza de Apolo en el anverso y en el reverso los Dióscuros que abrevan los caballos en la fuente Yuturna, pueda coligarse a este suceso bélico. El tipo recuerda la leyenda según la cual los gemelos, luego de la batalla del Lago Regilo, habrían abrevado sus corceles en la fuente de la ninfa Yuturna en el foro romano.

³⁰ Sobre un denario de los itálicos confederados que imita a este tipo de los Dióscuros y sobre las posibles interpretaciones de la reiteración del tipo véase: Campana, 1987: 54 y 55.

³¹ Denario de L. Servius Rufus, 41 a. C.

³² No es el caso que aparece en RRC I: 316 y 317, nros. 307/1 a-d de los años 108-107 a. C., denario que lleva en el anverso los gorros de los gemelos y sobre ellos estrellas: el monetizador es Mn. Fonteius de la *gens Fonteia*, originario de Tusculum, centro del culto de los Dióscuros en el Lacio.

³³ Como en RRC I: 523, n.º 1, áureo de L. Servius Rufus, anverso con los bustos de los gemelos con sus respectivos *pilei* (41 a. C.)

³⁴ RRC I: 369, nros. 1a-1b-1c-1d-2-3, *denarii* y ases de Mn. Fonteius que muestran en el reverso diversas figuras entre las cuales descuellan los gorros, que simbolizan a los Dióscuros (Véase nuestra nota precedente). O bien RRC I: 346 y 347, n.º 342/7a-7f, ases de C. Vibius C.F. Pansa (90 a. C.) con reverso de los gorros sobre una proa.

³⁵ En la vida socio-ceremonial y en la iconografía romana el *pileus* asumió notoriamente un valor particular. Todo se debió a la praxis en uso durante las ceremonias de liberación de los esclavos, sobre la cabeza de los cuales, una vez emancipados, se les colocaba el bonete. Según Gelio (VI: 4), quien a su vez cita al jurisperito Celio Sabino (cónsul en el 69 d. C.), los esclavos por los cuales el vendedor no ofrecía garantías, se presentaban a la

venta *pilleati*; de esta manera serían reconocibles. Servio, en el comentario a Virgilio (ad Virg.: 8; Aen.: 564) refiere que los esclavos manumitidos inmediatamente se ajustaban el bonete luego de la ceremonia como signo de ingreso a la libertad y a la vida civil («*qui, cum in servitute promissum capillum et nudum caput gererent, manumissi capillum statim radebant, pileumque induebant*», como comenta Forcellini). Uno de los primeros testimonios del término en la literatura latina confirma la hipótesis. En *Amphitruo* de Plauto (v. 455) un esclavo emancipado recita «*ut ego hodie raso capite calvus capiam pileum*». Otro ejemplo, durante las fiestas de Saturnalia, en un clima carnavalesco, la gente se encasquetaba el bonete «Tú, Roma *pilleata* permites pergeñar versos livianamente» (Marcial, XI: 6, 4; XIV, 1-2). Aquí Marcial en tono de reproche lleva el concepto de libertad hacia el de libertinaje, permisividad excesiva. Y un segundo ejemplo de Marcial transmitiéndonos la aclaración de un liberto reciente que se dirige a su ex-amor: «No me acuses de insolente porque te saludo con tu propio nombre a quien antes solía llamar “patrón” y “señor”; he comprado mi gorro de libertad al costo de mis mercaderías y bienes.» (II. LXVIII). Tenemos también el caso de los gladiadores liberados: Tert. Spect., 21 y 22: «[...] *idem gladiator atroci petat rudem et pileum praemium conferat*». El texto alude a la modalidad humana que por un lado castiga al asesinato pero paradójicamente entrega el gorro de la libertad como premio a un gladiador.

³⁶ El *Pileus* parece haber sido el símbolo tradicional popular de los Casii (Sydenham, 1952: 61).

³⁷ Véase a propósito: Wirszubski, 1957: 10-19.

³⁸ 125 a. C.

³⁹ 55 a. C.

⁴⁰ RRC I: 475, n.º 464/2 en cuyo anverso lleva el retrato de Juno Moneta, la diosa protectora de la ceca, y en el reverso, además de la firma del magistrado, el cuño, el martillo, las tenazas y lo que es definido como un *pileus* laureado, es decir el bonete de Vulcano, que, como dios de los artesanos, lo era también de los acuñadores.

⁴¹ Como en el ejemplo en RRC. I: 392, n.º 378; RIC I: 399, n.º 358; RRC I: 340, n.º 340; todos son nominales acuñados entre el 90 y el 78 a. C. Resalta RRC I: 398, n.º 384, 79 a. C., *denarius serratus* de L. Papius, que entre las 119 copias de *control symbols* listadas por Grueber (BMC Rep. I: 371) contiene en ejemplar constituido

por un *pileus* y una espada, también la n.º 18.

⁴² RRC I: 508, n.º 3. El manual de Crawford no contempla monedas de oro. Sobre la serie véase: Kahn, 1957: 213-217 y Kahn, 1989: 211-232; también Asta Sotheby's Zürich 26/10/93, n.º 87. Kahn ha catalogado 56 piezas de plata; dos son los áureos conocidos acuñados con los mismos cuños que los denarios.

⁴³ Dion Casio 47, 25, 3: «Bruto acuñó monedas sobre las cuales se representaba un *pileus* entre dos puñales, para demostrar, a través de las figuras y la escritura que él, de acuerdo con Casio, había dado la libertad a la patria» (citado por Belloni, 1993: 110). Bruto, quien se había rebelado vehementemente contra el decreto del Senado que permitió a César, como primer hombre en vida, poner su retrato sobre un cuño monetario; ahora, muerto el dictador, se apropia él mismo del derecho de efigie sobre el anverso y reivindica la legitimidad del homicidio sobre el reverso. Probablemente los áureos y los denarios fueron acuñados para pagar el sueldo de las legiones fieles a Bruto.

⁴⁴ Una curiosidad: en la primera edición de los *Emblemata* el bonete y los puñales estaban al revés en la representación monetaria, porque el artista había trabajado evidentemente por conocimiento indirecto; solo en la edición de 1621 fue corregido el error.

⁴⁵ Lo narra Suetonio (Nero: 57).

⁴⁶ Para la bibliografía véase: Savio, 1973.

⁴⁷ Teniendo en cuenta que desde C. Cassius Longinus en adelante el gorro liberador había expresado deseos y logros libertarios de los *populares* no sería extraño que en esta pieza liviana y de poco peso que circularía entre los más indigentes, Calígula haya permitido el envío del mensaje del *pileus* entre las letras S y C indicándoles que es una medida favorable para ellos. ¿Por qué Calígula no usó la figura de *Liberalitas* tan empleada por los restantes emperadores? Ese es el argumento que me hace pensar que en este caso *Pileus* representa la medida benéfica dedicada a los *populares*. De cualquier manera sigue siendo un mensaje discutible (E. Bagi).

⁴⁸ Sestercio de Galba (RIC 35 C. 108), Sestercio de Vespasiano (RIC 429, C. 252), Denario de Adriano (RIC 128, C. 906), Denario de Cómodo (RIC 132, C. 280), Denario de Caracalla (RIC 161, C. 143), Heliogábalo (RIC 358b, C. 103).

Latín: una lengua de estatuto divino

Rosa Banchemo

Resumen:

A partir de la petición de Juno (vs. 819-828, Ed. Gredos; 818-828, texto en latín, Ed. Cátedra) y teniendo presente el sentido político y ético de la *Eneida* y el cuidado extremo que Virgilio dedicó a su obra, se analiza el valor que el vestido, el nombre y la lengua tienen en la construcción de la romanidad. El poeta elabora simbólicamente a partir de dos símiles –oponiendo a Turno y Eneas– el perfil heroico del hombre romano, del gobernante, pacificador, del *pater*, y expresa en el coloquio divino el ruego de Juno y el consentimiento de Júpiter, propiciando la nobleza de la lengua latina.

Pretendo con mi trabajo destacar en pasajes puntuales de la obra las lecturas posibles del discurso virgiliano que son también pertinentes en otras secuencias de la epopeya.

PALABRAS CLAVE: enraizada – romano – vestido – nombre – lengua

Latin: a tongue of divine status

Abstract:

On the basis of Juno's request (vs. 819-828, Gredos; 818-829, Latin text, Cátedra) and taking into account the political and ethical sense of the *Aeneid* and the great pains Virgil took with his work, the value of the dress, name and tongue have on the construction of Romaness is analyzed. The poet builds symbolically upon two similes –opposing Turnus and Aeneas– the heroic profile of the Roman, the government, peacemaker, the *pater*, and expresses Juno's cry and Jupiter's consent, in the divine colloquium, bringing forth the nobleness of the Latin tongue.

My aim is to highlight in different passages of the book, possible readings of Virgilian discourse that are also pertinent in other sequences in the epic.

KEY WORDS: rooted – Roman – dress – name – tongue

RECIBIDO: 16/03/15

APROBADO: 1/04/15

La *Eneida* es, a mi juicio, una de las creaciones más memorables de la Antigüedad clásica. Estoy convencida de ello y mi trabajo pretende ser un mínimo aporte a todo lo que sobre la obra virgiliana se ha dicho y aún puede decirse.¹ Creo fundamental y necesario hacerlo porque en general la literatura producida en la antigua Roma, salvo contadas excepciones, es escasamente estudiada a nivel de Enseñanza Secundaria y en sucesivas generaciones de la especialidad Literatura del IPA, entre las que me incluyo, mirada casi siempre como un apéndice de la literatura griega que parece existir solo en Homero y la tragedia griega del siglo V a. C., no más acá ni en otros géneros.

Difícilmente se pueda concebir una obra que, integrando el patrimonio de la gran literatura universal, esté tan enraizada en su espacio y en su tiempo. Y aquí, la expresión «enraizar» es la imagen más adecuada para intentar un acercamiento a la obra de Virgilio. En la producción que se considera sin dudas de su autoría y la más conocida (*Bucólicas*, *Geórgicas*, *Eneida*), el **apego a la tierra, a las raíces** –en el sentido literal del término, como la planta agarrada al terrón, y en el simbólico, como búsqueda y restitución del pasado en el presente desde el que se enuncia el texto (*Eneida*)– **fluye** ya como núcleo central de la escritura, ya como referente de situaciones y personajes que explícita o implícitamente lo simbolizan, en motivos de serena belleza bucólica o de gran fuerza expresiva para mostrar una naturaleza y una humanidad que se imbrican y se enfrentan en numerosas secuencias de la epopeya. Imposible comprender en toda su significación la obra de Virgilio si la separamos del mundo en el que se gestó y se hizo realidad, y de las relaciones que ese hombre tuvo con su espacio, su tiempo y, demás está decirlo, con la sociedad en la que vivió.

Nació Virgilio en el año 70 a. C., en una región cercana a Mantua –Andes– al norte de la península itálica. Vivió gran parte de su vida en medio de guerras que ponían en peligro no solo la integridad física de hombres y mujeres, sino todo aquello que constituía la manifestación material de la estabilidad social y con ella los valores más queridos de una raza que, a lo largo de su historia, demostró cuánto significaba como puntal de su existencia la herencia cultural, religiosa, ética, y cómo la desintegración de ciertos valores hacía peligrar la fortaleza inexpugnable de un estado que, en los años en que se escribe la *Eneida*, se encaminaba a ser el centro del mundo antiguo, aunque –no el primero ni el último– llevaba ya en sí mismo el germen de lo que propiciaría su caída política. La *Eneida*, cuya escritura ocupó los últimos años de la vida de Virgilio (once, tal vez más), quedó, a juicio del poeta, sin su *labor limae* cuando murió en setiembre del año 19 a. C. Aunque su deseo era

Rosa Banchemo Ariztia

Profesora de Literatura egresada del IPA, se desempeñó como docente (hasta su jubilación) en Enseñanza Secundaria y en el Instituto de Profesores Artigas, en la cátedra de Literatura Universal I. Elaboró el programa de dicha asignatura, vigente en los Institutos de Formación Docente.

En forma conjunta con los profesores Silvia Viroga y Álvaro Revello ha llevado adelante la realización del Seminario de Literatura Greco-Latina que se dicta año a año en el IPA, participando en dichos encuentros como ponente.

Ha dictado conferencias y cursos sobre César Vallejo (dedicándose al estudio de su obra), Virgilio, Petronio, trovadores y poesía provenzal, Biblia («Génesis», «Cantar de los Cantares», «Mateo»), Dante, entre otros. Muchos quedaron plasmados en publicaciones de la especialidad. Es autora del libro *Vallejo «en (su) palabra»*.

que se quemara, la voluntad de Augusto la preservó desobedeciéndolo. La *Eneida* es la epopeya romana por excelencia y uno de los muchos legados que la antigua Roma ha dejado para nosotros.

La epopeya romana

La epopeya es en la Antigüedad grecorromana una forma de poesía compuesta en hexámetros dactílicos. Este verso será considerado apto para la narración de hechos gloriosos (aunque no es el único tema) llevados adelante por héroes que en las hazañas bélicas demostraban las excelencias personales heredadas de antepasados que, también heroicos, habían medido su prestigio en el combate y en cuya ascendencia siempre figuraba una divinidad. La épica, entonces, se definía como tal por el verso empleado en su composición. Con el tiempo el nombre se vinculó de tal forma al tema en ella desarrollado que para nosotros es propiamente relato de hazañas heroicas, aunque la forma métrica haya cambiado a lo largo de los siglos. Esas epopeyas de la Antigüedad se transformaron en ejemplos éticos para las sociedades griega –*Iliada*, *Odisea*– y romana –obras de Livio Andrónico (ca. 284-200 a. C.), quien extractó la *Odisea* en versos saturnios; de Enio (329-169 a. C.), *Anales*, después de la segunda guerra púnica; pero sobre todo la *Eneida*.

Virgilio, tal como Heródoto, reconoce en Homero y Hesíodo un poder teogónico, guiándose por ellos en sus obras. No es extraño, entonces, encontrar influencias de Homero en el poeta de Roma. La crítica pone su énfasis en las dos partes de la *Eneida*, libros I a V y VII a XII, como deudas de la *Odisea* y de la *Iliada*, respectivamente, separadas por un libro central, el VI, que recuerda el descenso de Odiseo al mundo de los muertos (*Odisea*, «Canto XI»). En Virgilio el viaje al mundo de ultratumba adquiere un sentido simbólicamente romano. El encuentro con la sombra de su padre Anquises pondrá al héroe en contacto con el futuro del que serán protagonistas sus descendientes.

Se puede afirmar, entonces, que «[...] la épica romana se coloca desde el comienzo bajo el signo de la apropiación espiritual (*imitatio*). Esto no tiene ningún significado negativo [...] el destino de la épica romana estriba en concebirse como renacimiento de la homérica.» (von Albrecht, 1997: 96).

A pesar de la influencia homérica la presencia de la épica helenística es muy fuerte; en Virgilio hay una búsqueda constante que lo lleva por ese camino a Apolonio de Rodas; dice von Albrecht:

Solamente Virgilio consigue transferir en formas romanas la estructura de conjunto, la arquitectura épica de la *Iliada*. Le ayudan

en ello la experiencia neotérica y la teoría helenística. Virgilio en parte va más allá que Homero cuando le confiere tensión dramática a la acción, suprime lo que no es esencial para la prosecución o la interpretación del asunto o le da forma individual, a la manera de Apolonio de Rodas, a la descripción de situaciones estereotípicas, como la salida del sol. Como Apolonio, le concede un puesto en la épica a la temática psicológica de cuño eurípideo. A diferencia de él, sin embargo, no busca la evidencia y la erudición como fines en sí mismas, sino que hace que todo venga determinado por una idea conductora esencial. Virgilio se confronta con los predecesores romanos en la conciencia de su superioridad. (O. cit.: 97)

Ser romano: nombre, atuendo, lengua

*Tú, romano, recuerda tu misión:
ir rigiendo los pueblos con tu mando.
Estas serán tus artes: imponer leyes de paz,
conceder tu favor a los humildes
y batir combatiendo, a los soberbios.
(Eneida, VI, vs. 850-853)²*

En las palabras de Anquises el sentido de romanidad no solo está en la alusión permanente a figuras mítico-heroicas y en la recurrente presencia del pasado, sino en la concepción de una conciencia de destino y un saber de lo que se es, siendo romano, y de lo que se deberá ser en el futuro.

Estas palabras que escucha Eneas de labios de su padre en el encuentro que ocurre en el mundo de los muertos me conducen, como a Eneas, a las puertas de albo marfil, para intentar una aproximación a la petición de Juno en el «Libro XII» (vs. 819 a 828) y a su significado en el contexto de la *Eneida*.

Un favor no prohibido por decreto ninguno del destino te pido en bien del Lacio y la grandeza de los tuyos, tu pueblo: Cuando asienten la paz con unas bodas de feliz augurio, que así sea, cuando queden unidos por leyes y tratados no ordenes que los hijos de este pueblo, los latinos, **pierdan su antiguo nombre y se tornen troyanos y se les llame teucros o que cambien de lengua ni de atuendo.** Siga existiendo el Lacio y unos reyes albanos a través de los tiempos, que la stirpe romana

cobre poder por el valor de Italia. Cayó Troya.

Consiente que con ella caiga también su nombre.

La guerra que Eneas ha llevado adelante para conseguir la tierra que le estaba destinada por designio divino se acerca a su fin. Los latinos y sus aliados han recibido duros golpes, la muerte de Camila («Libro XI»), la joven guerrera que acompaña a Turno y que se vuelve su mano derecha una vez muerto Mezencio («Libro X»), mientras los troyanos y sus aliados van afianzando sus hazañas no exentas de pérdidas irreparables, tanto entre veteranos de guerra como entre jóvenes que participan por primera vez en acciones bélicas. Se ha suicidado la reina Amata, y Juturna, por orden divina, ha debido abandonar a su hermano. Turno, joven y hermoso jefe de los rútilos, se enfrenta en combate singular con Eneas, poniendo fin con su muerte a los innumerables escollos que la diosa Juno ha enviado al troyano y que este ha soportado con estoica grandeza a lo largo de años, confiando en que, en algún momento, los penates de la desaparecida Troya encuentren su lugar en la tierra.

Las intervenciones de Juno para retrasar el asentamiento de los troyanos en el Lacio –sabe que finalmente no podrá impedirlo– han rendido sus frutos sometiéndolos a un prolongado peregrinar y a la guerra que concluye en este libro, y con él la *Eneida*. Aceptada la derrota de los latinos, la diosa pide a Júpiter lo que se expresa en el texto citado. Llegados a un acuerdo –Júpiter consiente en lo pedido– morirá Turno. La conclusión abarca entonces el mundo de los humanos y el de los inmortales. No podía ser de otra forma ya que el destino, que se cumple inexorablemente, es guardado por los dioses, y en el contexto histórico de la *Eneida* esa conclusión es pertinente. En los términos del acuerdo divino están contenidas las palabras con las que Juno, aceptando la derrota de los latinos y la boda de Eneas y Lavinia, retiene para los vencidos tres elementos fundamentales: **vestido, nombre y lengua.**

El relato del combate singular entre Eneas y Turno es interrumpido y la acción se traslada al universo divino donde los esposos/hermanos dialogan a propósito de lo que sucede en la tierra. Como recurso propio de la epopeya, este diálogo funciona retardando el final del combate –y el final de la *Eneida*– para permitir la clausura de los sucesos –como se señaló antes– también a nivel olímpico. Se puede ver este desarrollo del discurso literario como una escisión del combate en dos momentos o, con otra mirada, el coloquio abrazado por las instancias de lucha entre los héroes, que como el discurso, o en función del discurso divino, permite más de una lectura.

Reflexionar sobre estas secuencias de la epopeya permite observar que en ambos universos los acontecimientos pueden tener más de una interpretación.

Precediendo al fragmento que me ocupa hay dos símiles referidos a la naturaleza para transmitir la altura heroica de ambos combatientes, de Turno, el joven rútilo prometido de Lavinia por manos de su madre Amata (ya muerta), y de Eneas, el troyano que, en repetidas oportunidades, es calificado por sus enemigos como «advenedizo», «afeminado», etc.

Y lo mismo que cuando de la cumbre de un monte se derrumba de cabeza un peñasco que el viento ha descujado, o que descalza torrencial aguacero, o desata mirándolo el lapso de los años y aquel trozo de monte destructor rueda como alud al precipicio y rebota en el suelo y va arrastrando árboles y rebaños y hombres en su carrera, así se precipita Turno entre los dispersos batallones derecho hacia los muros de la ciudad, a allí donde la tierra está más empapada de la sangre vertida, donde zumban las brisas heridas por las lanzas. (VII, 683-692)

Y el segundo, referido al troyano:

Cuando el caudillo Eneas oye el nombre de Turno deja los muros, deja las altas torres, corta toda demora y lo interrumpe todo. Exulta de júbilo, retumban con horrendo son sus armas. Gigante como el Atos, gigante como el Érice, gigante como el padre Apenino cuando brama batiendo sus vibrantes encinares gozoso de altear hasta los cielos su cima alba de nieve. (XII, 698-700)

Ambos símiles remiten a la piedra, en uno despeñándose y arrancando lo que encuentra a su paso, sembrando con su fuerza y furor el caos y la muerte; en el otro, la firmeza del monte erguido con su cumbre elevada al cielo, «gigante como el padre Apenino». En el primero de ellos es la naturaleza que con su fuerza arrolladora destruye, mata y somete con su energía a la dura piedra precipitándola. En el segundo es la fuerza

inamovible de la montaña que, hermoçada por la luz y la blancura de la nieve, deslumbra en la solemne grandeza de los versos virgilianos. Dice Poschl acerca de estos símiles:

La roca que se despeña sobre el valle dejando tras de sí una estela de destrucción frente al majestuoso poder y la eterna duración de una montaña firmemente asentada, la oscuridad frente a la luz, lo que se precipita frente a lo que se eleva en el aire, los tonos oscuros frente a los claros. En estos opuestos símbolos no sólo se manifiesta el contraste entre Turno y Eneas, sino también entre derrota y victoria, entre la efímera capacidad de destrucción y un dominio que sobrevive a los tiempos.³

Si, como señalé al iniciar esta exposición, la *Eneida* se construye sin perder de vista el pasado romano y lo que en él hay de glorioso, el desarrollo de ambos símiles en sus términos comparantes debe ser analizado con detención. Ambos aluden a la dureza y firmeza de la piedra; simbólicamente, al dotar a cada uno de ellos de elementos particulares en cuanto a paisajes y contingencias, traslada a los términos comparados las cualidades nombradas en aquellos. Es en ese plano donde se establecen las diferencias: Turno, joven, valiente y temperamental caudillo, ha arrastrado a los suyos a una guerra que, tocando a su fin, presagia su derrota: la cumbre despeñada que en su caída arrastra y aniquila; Eneas, fogueado en batallas y en un largo y azaroso periplo que lo ha llevado a Italia, muestra en el cumplimiento de la *pietas*⁴ el equilibrio requerido al gran conductor de un pueblo. La montaña, inamovible y elevada hacia la altura, destaca la firmeza y responsabilidad del caudillo teucro en el cumplimiento de la misión que le ha sido asignada por el destino *-fatum-*, entendido este como voluntad divina. La sucesión de referencias geográficas: «gigante como el Atos, gigante como el Érice, gigante como el padre Apenino», sugiere, casi imperceptiblemente, en el ornato que es el símil, tres montes/montañas nombradas en progresión significativa para Roma, monte de Macedonia (Atos), monte de Sicilia (Érice), montaña, espina dorsal de Italia, «padre Apenino». En este último, el epíteto, *pater*, es particularmente significativo porque es el que reiteradamente se aplica a Eneas. Digamos de paso, que en la traducción que he leído antes (Echave Sustaeta, Gredos) se dice «caudillo Eneas», y en el texto en latín tanto al héroe como al monte se los acompaña con el epíteto *pater*. Espinosa Pólit dice «padre» referido a Eneas, pero lo omite en relación con el Apenino. Estas omisiones no son menores, en tanto que uno y otro, el héroe y el

monte, son axiales en la construcción de la romanidad, y la expresión «*pater*» en el mundo romano es particularmente significativa, de ello da cuenta la propia *Eneida*. Este tipo de connotaciones son constantes en toda la obra y es en ellas donde se encuentra implícito el sentido que va más allá de lo exclusivamente poético. La belleza de las imágenes de la naturaleza está en consonancia con los significados posibles que no son fruto del azar; no en vano la escritura de la *Eneida* le llevó a Virgilio muchos años de su vida y un proceso de creación iniciado en prosa y luego vertido al verso. Sentido literal y simbólico se imbrican de tal forma que la poesía se adueña del discurso y la intención política —que la hay— se desdibuja, y es por ese desdibujarse que esta epopeya trasciende tiempos y espacios y sigue siendo una obra de arte en la que se percibe, por encima de toda otra intención, el valor de la poesía. Probablemente para los contemporáneos de Virgilio, la figura de Turno, conducido a la guerra por una furia que si es provocada por Juno («Libro VII») hace presa en él por un carácter pasional y ajeno a la prudencia, recordaría las guerras civiles, los conflictos internos a los que fueron arrastrados los romanos por caudillos de unas y otras facciones durante los últimos tiempos de la República. Es lógico pensar también que la prudencia de Eneas, al considerar el interés colectivo por encima del suyo, proyectaba una imagen que muchos romanos veían presente en Augusto y en la promesa de una paz hacía mucho tiempo anhelada.

Los símiles adquieren en la epopeya virgiliana un sentido amplio y abarcan en su plasticidad y acertado equilibrio un espectro de significaciones que alcanza, en un todo perfecto, a otros pasajes de la epopeya. Dice Lyne que «la función principal del símil no es ilustrar algo ya mencionado, sino agregar cosas que no han sido dichas haciéndolo de una forma diferente: a través de las imágenes»,⁵ y —agrego— completar e intensificar aspectos que son relevantes para la comprensión total, literal y simbólica, de la obra.

Igual atención requiere el discurso de Juno —citado *ul supra-*, ya que el poeta opera allí en diferentes niveles de significación.

La diosa pide especialmente conservar para los descendientes de Eneas y Lavinia el atuendo de los latinos. Es significativo que el vestido integre el tríptico que, junto con la lengua y el nombre de los vencidos, debe permanecer e imponerse sobre las huestes victoriosas. En él está implícita la preservación de tradiciones que era uno de los pilares en los que Augusto, en su programada restauración de la dignidad romana, estaba empeñado. A propósito de ese juego entre conservación y cambio, señala Grimal (1965) que las tradiciones se designaban en forma vaga con el nombre de *mos maiorum* (costumbre de

los antepasados) y no constituían prescripciones fijas, siendo posible modificarlas. No obstante, en el proyecto de Augusto, la necesidad de conservar el pasado como contención de una sociedad que caminaba por sendas peligrosas fue preocupación que, si bien no se manifestó en propuestas legales concretas, se injertó en las conciencias y en la vida como un referente a tener en cuenta. Las tradiciones agradaban a los dioses, los cambios, radicales o violentos, eran rechazados, pero, y esta es quizás la más compleja situación que debía resolverse a nivel de la sociedad y del propio *princeps*, no se podía rechazar el cambio y la adaptación a nuevas modificaciones impuestas por los hechos (Grimal, o. cit.).

Augusto sabe que es necesario el cambio, pero este no puede hacerse obedeciendo a una vida de lujo y excesos en la que el vestido —el símbolo de lo que se es interiormente— desterrara la austeridad que había sido la constante de la *virtus* romana. Si se compara la recepción que Dido ofrece a Eneas y a los suyos en Cartago («Libro I», vs. 667 y sig.) y el recibimiento que ocurre en el reino de Evandro, cuya sencillez evoca los tiempos iniciales de la gran urbe («Libro VIII», vs. 97 y sig.), se puede medir la distancia que hay entre el mundo extranjero, oriental diríamos, ateniéndonos al origen de la reina cartaginesa, y la sobriedad de aquellos rústicos campesinos que construyeron desde sus cimientos la grandeza de Roma. Y a ello tiende el deseo del *princeps* y la intención de la *Eneida*.

El romano investía su cuerpo con prendas que informaban de su jerarquía en el grupo social al que pertenecía y la destacada actuación que quien las portaba descubría a sus congéneres. El análisis de las representaciones en la estatuaría permite ver el cambio operado en el vestido desde que Roma toma contacto con Grecia, más exactamente con el helenismo y las imágenes que entonces se hacían de personajes importantes. Paul Zanker estudia detenidamente ese proceso y revela en su obra *Augusto y el poder de las imágenes* cuánto peso tiene en ese contexto la vestimenta y cómo los testimonios que se conservan al respecto muestran la helenización que seguramente no satisfacía a muchos romanos acostumbrados a la austeridad. En reiteradas oportunidades se expresa por parte de los nativos del Lacio el desprecio por las costumbres, vestidos, modales, etc. de los troyanos. Estos procedían de Oriente, un territorio que, ya conquistado por Roma en tiempos de Virgilio, preocupaba por la influencia que había ejercido en muchos generales y gobernantes desplazados a provincias que mantenían sus lujos y costumbres —disolutas para sectores conservadores de la urbe— y que muchos romanos afincados en el mundo griego (helenístico) trasladaban de regreso a Roma y eran sinónimo de *luxus* o *luxuries*, que es «todo lo que

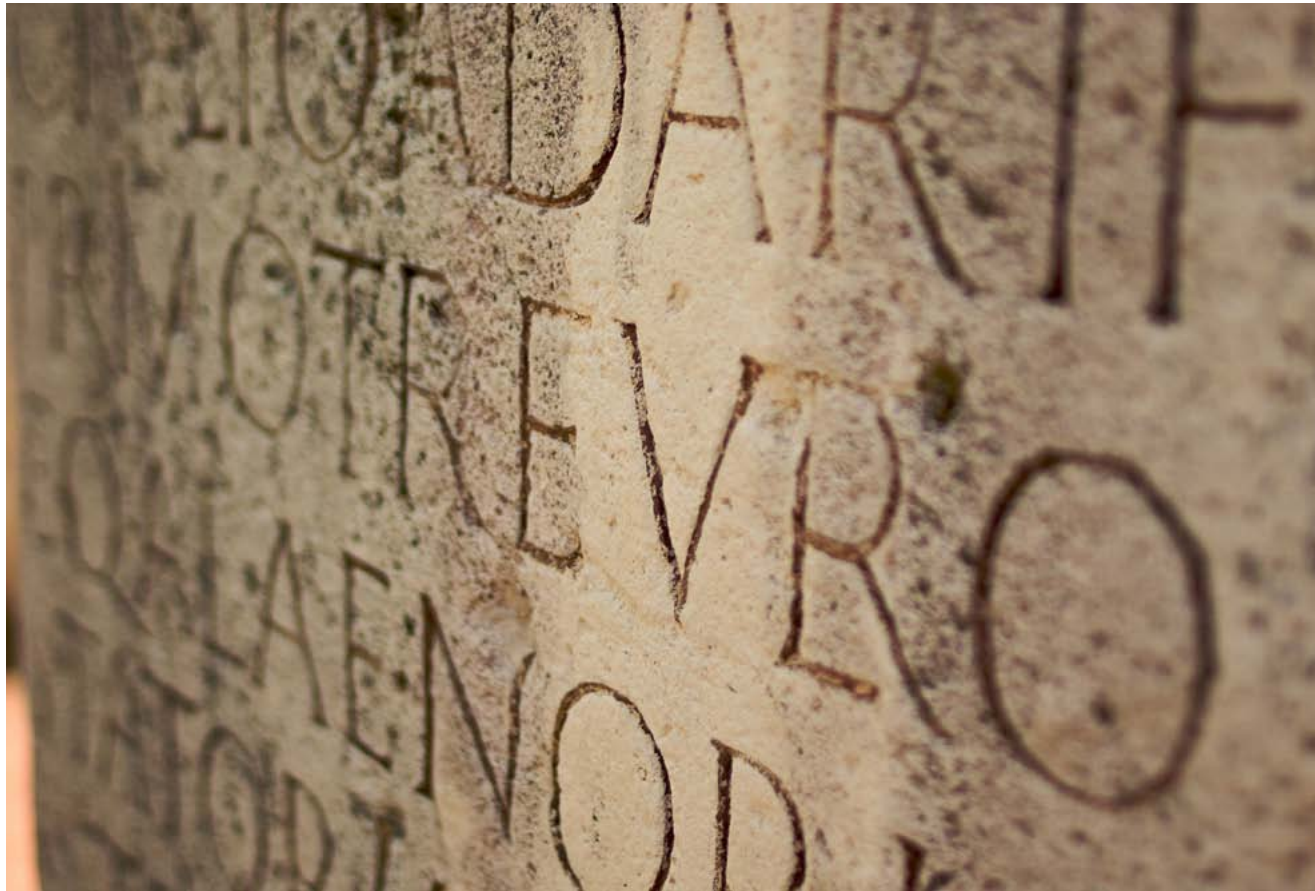
rompe la medida; [...] todos los excesos que llevan a buscar una superabundancia de placer o incluso simplemente a manifestarse de una manera demasiado violenta por su fasto, por sus vestidos, por su apetito de vivir.» (Grimal, o. cit.: 85).

Se puede concluir entonces, que el vestido debe seguir siendo un elemento determinante de las costumbres y que en él se revela una vez más la idiosincrasia austera del romano. Zanker señala el conflicto y la inseguridad que provocaron en la sociedad romana los contactos con el mundo helenístico. Para este autor, las imágenes, entre las que obviamente se incluye el vestido y sus representaciones, revelan no solo al portador del mismo sino a la sociedad en la que vive. Observar las ropas de algunas estatuas o de frisos romanos permite apreciar la importancia que se da, entre otras, a la toga en la vestimenta masculina y a la stola en la de las mujeres de la clase alta y casadas (Zanker, 1992: 197 y sigs.). El mismo Augusto se esforzó por imponer la toga, que era una prenda particularmente incómoda y que por su color blanco se ensuciaba fácilmente.

«Él también se esmeró por poner nuevamente en boga tanto el vestir como la forma de presentarse en público de los antepasados. Cuando en una reunión popular vio a una multitud vestida con los oscuros mantos cotidianos se irritó y exclamó: “Mira, éstos son los romanos, los señores del mundo, el pueblo de la toga”» (Virgilio, *Aen.* I, 282). Y a continuación ordenó a los ediles que «nadie que no se hubiese quitado el manto y que no vistiese la toga anduviera ni en el Foro ni en sus cercanías» (Suetonio, Aug. 40) (Zanker, o. cit.: 197).

La alusión a la *Eneida* que hace Virgilio según el testimonio de Suetonio lleva a recordar el discurso de Júpiter en el primer libro de la epopeya, del que cito algunos versos:

Y ahí la estirpe de Héctor reinará [...] hasta el día en que Iliá, sacerdotisa real, amada del dios Marte, dé a luz de un solo parto dos gemelos. Luego Rómulo, ufano con su atuendo de la rojiza piel de su loba nodriza, heredará el linaje y sentará los muros de la ciudad de Marte y llamará a los suyos con su nombre, romanos. No pongo a sus dominios límite en el espacio ni en el tiempo. Les he dado un imperio sin fronteras. Es más, la áspera Juno, la que ahora acuciada de temor acosa sin cesar piélagos, tierra y cielo, dará en cambiar sus planes



y halagará conmigo a los romanos, los togados señores soberanos del mundo.
(*Eneida*, I, vs. 272 -282, [el subrayado es mío])

Las palabras del dios están anticipando qué importancia tienen los elementos que reclamará Juno en el final de la epopeya, los subrayados me permiten destacar lo que será fundamental para este pueblo, el orgullo de una determinada vestimenta, orgullo que nace con el fundador de la raza que también le dará su nombre, así como el distintivo que exhibirán los señores soberanos del mundo en tiempos de Virgilio. El poeta, al establecer como solicitud de Juno y aceptación de Júpiter la conservación del atuendo latino, instala la estrecha relación entre la sobriedad y lo divino para una sociedad que ponía sus actos cotidianos bajo la protección de los dioses; hay una necesidad de garantía superior a los efectos de legalizar definitivamente aquello que aseguraba la pertenencia a un mundo cuyas costumbres zozobraban en la inmensa heterogeneidad del imperio que se construía. Esa seguridad de pertenencia a una raza, a un mundo, incluye, como es lógico, el nombre y la lengua.

No es arriesgado suponer que la lengua latina, la que hablaban Virgilio y sus contemporáneos, así como la que, conscientemente elaborada, dio entre otras obras la *Eneida*, pudiera, en el contacto con tantos

pueblos diferentes, correr peligro similar. La solicitud de Juno resguarda entonces un idioma que, oriundo del Lacio, se había impuesto con sus variantes en el espacio del Imperio.

Te doy lo que deseas y me rindo vencido de buen grado,

los ausionios conservarán la lengua y las costumbres de sus padres.

El mismo que ahora tienen ese será su nombre.

Los teucros, mezclándose con ellos quedarán absorbidos por su raza. Añadiré las leyes y los ritos sagrados de los teucros y haré que todos sean latinos de una lengua.
(XII, vs. 833 a 837)

Júpiter no puede negarse a lo que su esposa solicita porque la *Eneida*, epopeya en la que el creador se permite licencias en torno a los hechos narrados, no puede apartarse de la realidad que vive Roma en las últimas décadas del siglo I a. C. La lengua y el nombre se conservarán, y protegidos por el cuidado de incontables generaciones, llegarán hasta nosotros. Virgilio elabora ese anuncio pero no supo (¿o sí?) –quizás en los Elíseos se le permita ese saber o tal vez le había sido concedido por el hado– que esa lengua y ese nombre alcanzarían

geografías entonces ignoradas y culturas y generaciones que por milenios se han seguido identificando con ellos. Y juega, en el decir y omitir de su poesía, con la pareja divina. Solo una voluntad sobrenatural –y no se puede olvidar el peso que en el proyecto de Augusto tenía la necesidad de hacer respetar a los ciudadanos rituales y creencias religiosas como otro modo de sostener unidad y poder– puede conferir un estatuto que garantice la permanencia que buscaba el gobernante. El Imperio se desmorona, el idioma y el nombre perduran y eso sucede por obra de la lengua que se hablaba en el Lacio.

Cabe preguntarse en qué medida esta solicitud obedece a la necesidad de ajustar el relato a la realidad o hay en Virgilio una conciencia que podríamos calificar de moderna, puesto que la imposición de una lengua es, a lo largo de la historia, una práctica de los pueblos colonizadores. Más allá de esta apreciación, y para no apartarme del tema, quiero indicar –de forma muy somera– que Virgilio elabora su latín recurriendo a un vocabulario que debe ser ajustado al pie dactílico de los hexámetros, este era el verso homérico, que marcaba el camino de la epopeya como modelo indiscutible. Muchas palabras del latín, por su extensión, no se acomodaban a las exigencias de la métrica, en esos casos Virgilio recurre a arcaísmos y neoformaciones, algunas de ellas emparentadas con la lengua griega; el conjunto le da a muchos pasajes el extrañamiento propio de la poesía. Fernández Corte (Cátedra, 1998) enumera ejemplos que clarifican aspectos de la escritura poética latina moldeada a partir de la lengua homérica, constituida por varios dialectos que al no coincidir con la lengua hablada proveía al texto poético de una innegable sonoridad lejana al lenguaje cotidiano y, obviamente, a la prosa.

Una lectura atenta de la *Eneida* permite apreciar que el material homérico se modifica, y mucho. Conceptual e ideológicamente la epopeya virgiliana es romana y sus valores son los de un creador inmerso en un mundo que no es ya el de sus modelos. No cambiar de lengua significa conservar la coloquial, pero es, sobre todo, sostener el preciado modelo de creación, de elaboración consciente y pulimento artístico del que Virgilio es el maestro y modelo de generaciones posteriores, aún después de la caída del Imperio romano, y que tantas obras memorables permitió fueran escritas en latín y siglos después en las lenguas de él nacidas.

Por la coherencia que el poeta le da a toda la epopeya, y atendiendo a ese trabajo riguroso y paciente de su construcción, se puede indicar que Júpiter no puede negar la solicitud de Juno porque desde el «Libro I» el relato lo está anunciando, pero es el poeta el que establece las reglas.

La *Eneida* se inicia con una abierta y declarada

voluntad de canto, canto en primera persona del singular: «*Armas virinque cano, canto las armas y al varón [...]*»; no hay en el comienzo efectivo de la epopeya invocación a la divinidad, esta vendrá después (v. 8). No solo es el canto que sale de una criatura humana sino que, en la magnífica prolepsis inicial, el poeta declara, con absoluto conocimiento de la finalidad buscada, que en ese texto que se anuncia está comprendida la historia de un pueblo, desde sus antepasados más lejanos hasta el presente desde el que el canto se construye:

Mucho sufrió en la guerra antes de que fundase la ciudad
y asentase en el Lacio sus Penates, de donde viene la nación latina
y la nobleza de Alba y los baluartes de la excelsa Roma.
(I, vs. 5-7)

El padre de los dioses, en el extenso discurso al que ya he hecho referencia (vs. 255 a 297), enumera los sucesos del porvenir. Virgilio elabora cálculos sobre el tiempo para ajustar los siglos transcurridos desde la llegada de Eneas al Lacio hasta la fundación de Roma por Rómulo y Remo, y al ponerlos en boca del dios los eleva a la categoría de vaticinio. La epopeya se construye entonces en un plano humano y en un plano divino. Debía concluirse de la misma forma.

La concepción que de la poesía tiene el mantuano lo lleva al preciosismo, al equilibrio, a la racional y asombrosa construcción de una escritura que se revela nueva en cada lectura. Comprenderlo obliga a leer con el mismo amor y dedicación la poesía homérica. Cuanto más nos acercamos a Homero, más hondamente sentimos a Virgilio. En la *Eneida* nada queda al azar, todo tiene un por qué, una finalidad, razón de ser, y en eso Virgilio es romano. Por eso, creo, la majestad del dios y su generosa pero incuestionable autoridad para con Juno recuerda, como en tantos pasajes de la *Eneida*, la conducta que es inherente a quien detenta el poder en Roma: «estas serán tus artes: / imponer leyes de paz, conceder tu favor a los humildes, / y abatir combatiendo, a los soberbios».

Si Homero fue el modelo para mucha de la literatura producida en Roma; si el héroe troyano es el antepasado de las más conspicuas estirpes romanas, si el relato de Eneas en los libros II y III de la epopeya remite a la caída de Troya y al camino que, con los dioses tutelares de la ciudad arrasada, el fugitivo recorre para encontrar la nueva patria, ¿se puede considerar caído también su nombre y por lo tanto olvidado?

La diosa ha sido complacida por Júpiter, pero la poesía no forma parte del acuerdo, y Virgilio lo sabe: «Cayó Troya. Consiente que con ella caiga

también su nombre». Juno, al darle estatuto divino al latín, instauró el instrumento para que el poeta mantuano inmortalizara los sucesos que ella confía serán sepultados en el olvido y que, pereceros como los imperios, perduran porque la poesía los ha hecho inmortales.

Notas

¹ El presente trabajo se preparó y leyó en el seminario realizado en el IPA (año 2009), en el marco de los *Estudios diacrónicos de la lengua española*. Lo he corregido y actualizado para su publicación en la revista [sic].

² Las citas en español de la *Eneida* corresponden a la edición de la editorial Gredos.

³ Citado por Fernández Corte (1998). *Eneida*.

⁴ «Los romanos designaban con el nombre de *pietas* la actitud que consistía en observar escrupulosamente no sólo los ritos, sino las relaciones existentes entre los seres en el interior mismo del universo. La *pietas* era en principio una especie de justicia de lo inmaterial, manteniendo las cosas espirituales en su lugar o volviéndolas a poner en él cada vez que un accidente había revelado la existencia de alguna perturbación [...] En el orden interior, la *pietas* consistirá para un hijo en obediencia a su padre, en respetarlo y tratarlo conforme a la jerarquía natural. [...] Hay pues una *pietas* hacia los dioses, pero también hacia los miembros de los diversos grupos a los cuales se ha pertenecido, hacia la ciudad misma, y más allá de ella, finalmente, hacia todos los seres humanos» (P. Grimal, 1965: 88-89).

⁵ R. O. A. Lyne. *Words and the poet*. Citado por C. Pippolo.

Bibliografía

Obras de Virgilio

VIRGILIO (1992). *Eneida* (Traducción y notas de Javier de Echave Sustaeta). Madrid: Gredos.

VIRGILIO (2008). *Obras completas* (Edición bilingüe. Trad. de Aurelio Espinosa Pólit). Madrid: Cátedra, Col. Bibliotheca Avrea.

VIRGILIO (1998). *Eneida* (Trad. A. Espinosa Pólit). Madrid: Cátedra, Col. Letras Universales.

Diccionarios

GRIMAL, Pierre (1986). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona.

SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2003). *Nuevo Diccionario Etimológico Latín- Español*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Obras generales

ALBRECHT, Michael von (1997). *Historia de la literatura romana*. Tomo I. Barcelona: Herder.

GRIMAL, Pierre (1965). *La civilización romana*. Barcelona: Ed. Juventud, Col. Las grandes civilizaciones.

PÍPPOLO, Cristina. *Virgilio, el hacedor del mito*. s / d.

ZANKER, Paul (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza, Col. Alianza Forma.

Virgil, laudes augusti

Claudia Pérez

Resumen:

En el presente artículo se reseña la vida de Publius Vergilius Maro y se realiza una aproximación a sus primeras obras: *Eclogae* y *Georgica libri*. Asimismo se ubica al poeta mantuano en su contexto histórico, destacando los dos períodos literarios por los que transitó. Finalmente se aborda la materia épica en la *Eneida*, la gran gesta augustea en donde se confunden el mito y la historia.

PALABRAS CLAVE: *Eneida* – epopeya nacional – gesta augustea – épica literaria.

Virgil, laudes augusti

Abstract:

This article reviews the life of Publius Vergilius Maro and addresses his first works: *Eclogae* and *Georgica libri*. Additionally, it places the Mantuan poet in his historical context, highlighting the two literary periods he travelled. Finally, it addresses the epic material in The *Aeneid*, the great Augustan epic where myth and history are entwined.

KEY WORDS: *Aeneid* – national epic – Augustan epic – literary epic.

RECIBIDO: 01/04/15

APROBADO: 15/04/15

Claudia Pérez

Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), con la tesis *Crayencour, Hadrianus. La figura del emperador en el imaginario homoerótico femenino*. Recientemente ha finalizado su Posdoctorado en la UBA con la investigación *Performatividad y configuraciones autobiográficas de la metáfora en una escritura de signo lesbiano: Sylvia Molloy, Nancy Babelo, Cristina Peri Rossi*.

Docente de Literatura Dramática en la EMAD. Profesora Asistente efectiva del Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR), forma parte del grupo de investigación teatral que dirige el Dr. Roger Mirza. Asimismo es integrante del Sistema Nacional de Investigadores de la ANII. Ha publicado artículos en numerosas publicaciones y presentado trabajos de investigación literaria, teoría de género y teatral en congresos en Uruguay y Argentina.

Publius Vergilius Maro

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope: cecini pascua, rura, duces.*¹

Las dificultades para establecer una reseña biográfica exacta nacen de las múltiples fuentes que abordan la misma y sin duda por la reconstrucción elogiosa que la posteridad hizo de su obra, tratándose ciertamente de un escritor amigo del régimen en lo que atañe a las causas sociológicas, no estéticas, de su ponderación. Pierre Grimal (1987) señala las dificultades que la abundante tradición seguramente añadió a los hechos de su vida. Cita este autor la obra que sus amigos escribieron después de su muerte, acerca «del carácter y de las maneras de vivir de Virgilio». Caius Suetonius Tranquillus, ya sub Trajano y Adriano, en *De Viris illustribus, De poetis*, incluía una biografía de Virgilio, libro perdido y reconstruido a partir de los comentaristas, entre ellos la *Vida de Virgilio* de Elio Donato. Siguiendo esta tradición, como lo hace José Luis Vidal (1997), habría nacido en Andes, pueblito de Mantua, el 15 de octubre del 70 a. C., bajo el consulado de Cn. Pompeyo Magno y Licinio Craso.

El nombre de la gens, *Vergilius*, remonta al origen etrusco de la familia paterna, componente importante en los mantuanos. El cognomen *Maro* parece indicar en etrusco el nombre de una magistratura. Padre modesto, casado con la hija de su patrono, Magia Polla, familia de origen romano, mejora su condición. Los biógrafos insisten en el origen modesto de su padre: alfarero, *viator* (empleado de funcionario subalterno). El suegro le habría dado al padre de Virgilio la hija y una propiedad en Andes. Esto lo transformaría en un *agricola*, habitante de la tierra, *ager*, no un *urbanus*. La tierra, no obstante, era trabajada por los esclavos. Vivió su infancia en ese tiempo:

Oh vosotras, brillantes antorchas del mundo, que guiáis en el cielo el curso del año [...] quiero que me digáis si es cierto que la tierra cambia la bellota de caonia por la alta espiga [...].
(Virgilio, *Georg.*, I, 5)

Cuenta la leyenda que el nacimiento de Virgilio estuvo rodeado de sucesos mágicos: su madre, antes de dar a luz, soñó que paría una rama de laurel que, al tocar tierra, se transformaba en un árbol fuerte, lleno de hojas y flores. Al día siguiente da a luz al volver a su casa, al borde del camino. Donde nacía un niño se plantaba una estaca de

álamo. La rama plantada creció rápidamente hasta igualar a los grandes. Fue motivo de culto popular. Este origen modesto y rural puede vincularse a una particular sensibilidad hacia el significado de la carrera de ascenso social y la mirada retrospectiva de cariño a las tareas de campo, sin duda de acuerdo con aspectos de la política augustea. El objetivo de escala era llegar a Roma, pero en el torbellino de la urbe está el recuerdo de la mansedumbre del campo. Síndrome de las grandes ciudades, alabanza de aldea. Mantua estaba lo suficientemente lejos de Roma y del rápido ascenso de Pompeyo y de Craso. «*Flumina amem siluas que inglorius*» («Viva yo sin gloria, pero viva amando los ríos y los bosques», *Georg.*, II, 485).

Roma había estado en poder de Sila, y ahora volvía el poder a la influencia de los tribunos populares, restablecidos por Pompeyo. La aristocracia retrocede ante los hombres apoyados por la multitud. Al decir de Polibio,² el ciclo del poder renacía: a la monarquía sigue el gobierno de los «grandes», luego derribados por la revolución popular que traerá nuevamente el poder centralizado. Desde el 59, con el consulado de César y la formación del triunvirato, hasta la batalla de Farsalia (derrumbe del poder de Pompeyo) en el 48, crece el poder personal.

Hacia sus doce años la familia se traslada a Cremona, en su *imilia aetatis*, tomando la toga viril en el 55 a. C. La tradición dice que el mismo día murió Lucrecio.

Estudió luego en Milán para llegar finalmente a Roma, antes del 50 a. C., donde estudia Retórica con Epidio. Inicia su carrera poética y entra en contacto con los *poetae novi* introducido por Asinio Polión, favorable a Antonio. Este elemento es interesante, porque Virgilio verá no obstante en Octavio el nuevo organizador de Roma: «*Erit ille mihi semper deus*» («Él será dios siempre para mí», *Ec.* I, 7).

Se instala hacia el 45 a. C. en los alrededores de Nápoles y se vincula con los epicureístas y con Horacio. Ese vínculo con los epicureístas se establece especialmente con el filósofo Sirón, quien enseñaba en Pausilipo, lugar donde Virgilio habitaría por mucho tiempo. Sirón era admirado por Cicerón. Virgilio formó parte de su doctrina y su modo de vivir, con comidas frugales, no más de lo indispensable para el cuerpo, fuera de todo lujo, logrando una serena satisfacción, con plena posesión y control sobre el instante. En el año 41 es despojado de sus bienes con motivo del reparto de tierras que Octavio hizo entre sus veteranos de guerra, luego de la batalla de Filipos (42 a. C.). No había tierras donde instalarlos. Se designaron dieciocho ciudades donde se recortarían tierras para hacerlo. Cremona, la ciudad vecina a Mantua, fue tocada, y las expropiaciones terminaron

afectando terrenos de Mantua. Se dice que entre ellos estuvieron las propiedades de herencia de Virgilio. Se traslada a Roma. Las *Bucólicas* aluden a esta situación, y especialmente la «Égloga I»: «*Ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant*» («Los pinos mismos, Títyro, las fuentes mismas y estas mismas arboledas te llamaban» [38-39]). El sentimiento de desarraigo, el cuestionamiento hacia el despojo en pro de una nación más fuerte estará también presente en la *Eneida*.

Por intervención de Mecenas, vínculo que parece haber comenzado en el 39 a. C., momento de la publicación de las *Églogas* bajo su primera forma, logrará una indemnización mediante la entrega de una propiedad en Campania. El vínculo con Cayo Cilnio Mecenas determinará la posición política y por lo tanto poética de ahí en más. Algunos críticos dicen que pasó a vivir a la sombra de Mecenas, «*sint maecenates, non derunt, Flacce, marones* [...]» (Mart. Ep. 8, 56, 5-6), siendo el carácter de Virgilio tímido y reservado. «La virgen» le decían los napolitanos, citado por Grimal, porque como las jóvenes de buena familia, evitaba las apariciones en público. Mecenas era un *urbanus*, con una vida lujosa.

Virgilio manejaba el concepto de naturaleza por su relación con los epicureístas, la ciudad evita el reposo del alma.

Después de haber cantado todos los aspectos de la vida agrícola [...] Virgilio vuelve [...] a la conquista de la ataraxia, a la vez gracias a un trabajo atento, que no permite al espíritu humano dormirse en una lenta torpeza, y al desprecio de las riquezas, que han conducido a Roma tan cerca de su perdición.
(Grimal, o. cit.: 143)

El resto de su vida transcurre entre Roma y Nápoles. En el 19 a. C. emprende un viaje a Grecia y Oriente. Tenía intenciones de verificar geográficamente los recorridos de Eneas durante tres años antes de terminar el poema. Se ha creído que ese viaje pudo realizarse en el 25, considerando como fuente una oda de Horacio, pero la datación más exacta parece ser la posterior.

Augusto estaba en Oriente. Cuando Virgilio llega a Atenas se reúne con él, pero por disturbios en Roma Augusto vuelve a la urbe. Virgilio continúa y, según la *Vita*, muere en Brindis el undécimo día antes de las calendas de octubre, el 21 de septiembre del 19 a. C. El pedido que realiza a su amigo Vario de hacer quemar la *Eneida* no fue satisfecho. Vario y Plocio Tucca fueron los encargados por Augusto de la edición póstuma de la obra.

Establecer la seguridad acerca de la autoría de la producción literaria de Virgilio plantea ciertos problemas, sobre todo respecto a algunas piezas atribuidas a él, contenidas en el *Appendix Vergiliana*, que han llegado a nuestros días en algunos manuscritos. La mayor parte de la crítica, según el trabajo de José Luis Vidal, acepta como auténticos el Catalepton 5 y 8. En el primero de ellos Virgilio se despide de la retórica y emprende el camino de la filosofía, bajo el ya mencionado Sirón en Nápoles, a donde se habría encaminado hacia el 50 a. C. En el Catalepton 8 y en las bucólicas 1 y 9 aparece el tema de la confiscación post Filipos.

Las *Bucólicas (Eclogae)*³ fueron compuestas entre el 42 y 39 a. C. Según definiciones: «poema bucólico, se caracteriza por una serie de convenciones temáticas: intenso sentimiento de la naturaleza, ya que el escenario, preferentemente pastoril, responde al tópico del *locus amoenus*, convencional e idealizado» (Ayuso de Vicente et al, 1997). «Los pastores dialogan acerca de sus afectos y la vida campestre» (RAE, 1995). Esta obra lo consagró como poeta y le consolidó la protección de Mecenas y Augusto, liberándolo de penurias económicas. A partir de allí vivirá en Nápoles, lejos del ruido de las calles de Roma. La influencia de Teócrito es clara. Se las conoce también como *Églogas*, y son diez.

La primera tiene como centro argumental la pérdida del patrimonio confiscado por Melibeo, mientras Tíuro celebra que le hayan conservado el suyo.

Pero nosotros, desterrados de aquí, nos iremos. [...] ¿Podré ver aún, por tarde que sea, la tierra de mis padres y el techo de mi pobre cabaña hecha de leña, y contemplar después mis antiguos dominios y encontrar aún en ellos, con sorpresa, tal que otra espiga?

¡Quién sabe! Tal vez se adueñe de campos tan bien cultivados un soldado impío. Acaso se apodere un bárbaro de tierras tan trabajadas. ¡He aquí adónde condujo la discordia a mis infelices conciudadanos! ¡He aquí para qué sembramos los campos nosotros! ¡Injerta ahora tus perales, oh Melibeo, y dispón bien en hilera tus vides!
(*Égl.* I, 65-70)

La segunda habla del amor del pastor Coridón por Alejo, un joven esclavo que pertenece a otro dueño. La tercera, entre Menalcas y Dalmetas, dos pastores de diferentes edades que entablan un duelo poético arbitrado por el vecino Palemón, a la manera de las competencias *amebeas*,⁴ en las que el primero determinaba la forma estrófica y el tema obligando a su contrincante a responder de ese modo.

La cuarta tiene como tema el nuevo orden de la vida romana. Fue escrita luego de la paz de Brindis (5 o 6 de octubre del 40 a. C.). Se anuncia el nacimiento de un niño que traerá nuevamente la edad de oro. Expresa las aspiraciones del hombre hacia la felicidad. Se cree que se refiere simplemente al hijo de Asinio Polión, aunque autores cristianos han visto en ella un anuncio del nacimiento de Cristo. La quinta imita el primer idilio de Teócrito, y los pastores Mospo y Menalcas recitan dísticos sobre la muerte y apoteosis de Dafnis. En la sexta, los pastores Cromis y Mnasilo hacen cantar a Sileno sobre escenas de la mitología. En la séptima égloga Melibeo narra otro certamen de versos entre Coridón y Tirsis. Coridón obtiene el premio. La égloga octava habla del amor no correspondido y de los hechizos para lograrlo, canto alternado entre los pastores Damón y Alfesibeo. La novena, parecida a la primera, tiene el tema de la confiscación de tierras, entre Meris, quien narra las desventuras de Menalcas y Lícidas. Finalmente la décima presenta el lamento de Cayo Cornelio Galo, personaje de la corte imperial, amigo de Octavio, por el abandono de su amante Licoris. Fue escrita en el 37 a. C. y tiene forma monologal. Se encuentran ecos de esta en la égloga primera de Garcilaso.

Las *Georgica libri*⁵ se publican en el 29 a. C. Siete años le demandó su composición. Tradicionalmente se dice que la escritura de las *Bucólicas* le llevó tres años y la de la *Eneida* once. Según José Luis Vidal, esta cronología parece ser exacta y coinciden con ella detalles de la *Vitae vergilianae*, testimonios de Propercio y de Horacio (Vidal, o. cit.: 156).

Actualmente no se considera aceptable la hipótesis transmitida por Servio del cambio del final del «Libro IV», según la cual allí figuraba un elogio del poeta, militar y político Cayo Cornelio Galo, citado más arriba, pero, luego de caer este en desgracia, Virgilio habría cambiado ese elogio por el episodio de Aristeo.

Parece que escribió las *Geórgicas* a impulsos de Mecenas. Virgilio secundaba la política augustea en cuanto al amor por las tareas de la paz y la agricultura. Hesíodo, con *Los trabajos y los días*, la *Historia de los Animales* de Aristóteles, los *Tratados de agricultura* de Magón, Catón y Varrón, Lucrecio, fueron sus fuentes. La obra fue compuesta en hexámetros, en cuatro libros. El I trata de los trabajos del campo y los pronósticos celestes; el II del cultivo de los árboles, especialmente de la vid. En el III habla de la cría del ganado y en el IV de la apicultura.

El elogio de la vida en el campo, de los trabajos de la tierra, lejos de las intrigas políticas y la creciente avidez de lujos orientales que afectaba a Roma, se evidencia en este fragmento del final del «Libro II»:

Pero feliz también el que conoce a los dioses campestres, a Pan, al viejo Silvano y a las Ninfas hermanas! Para él no tienen importancia los haces conferidos por el pueblo, ni siquiera la púrpura real; nada de esto logra desviarle en su camino, ni tampoco la discordia que atormenta a los hermanos sin fe, ni las invasiones de los Dacios, que bajan del Istro, conjurado contra nosotros, ni los propios asuntos de Roma, ni los reinos mismos, destinados a perecer. Tan lejos está de sentir la indigencia del pobre como de envidiar la fortuna de los que poseen. No tiene más que coger los frutos que le dan las ramas, y cuanto en su provecho produce la campiña espontáneamente [...].
(*Geor.*, II, 493-501)

Facta memorabilia

Conviene hacer una periodización de la época de Virgilio. Nace a fines del período republicano, en el marco del progreso del poder personal. Mario, Sila y Pompeyo fueron los eslabones de un proceso que terminaría con César.

La «guerra social» fue la oportunidad para Sila, el jefe romano represor. Este, apoyado por el Senado, quien le dio poder desconfiando de Mario, entró en Roma y dirigió la guerra contra Mitrídates, rey del Ponto. Mitrídates, no bien terminada la «guerra social», había invadido los territorios romanos en Asia Menor y Grecia. Sila vence a Mitrídates y entre el 82 y 80 a. C. practicaría un poder tiránico. Tuvo facultades legislativas y constituyentes, debilitó el Partido Popular y creó listas de proscripciones. Sus cambios fortalecieron su poder y el del Senado. En el 79 a. C. se retiró del poder y murió un año después.

El poder quedó en manos del Senado, pero estallaron nuevos conflictos, como la rebelión de Sertorio⁶ en España, otra guerra de Mitrídates y la rebelión de los esclavos dirigida por Espartaco. Surgen dos líderes nuevos: Craso y Pompeyo. Craso vence a Espartaco y Pompeyo a Sertorio. Ambos fueron elegidos cónsules en el 70 a. C., «*regio imperio duo sunt*»⁷, año del nacimiento de Virgilio. Abolieron las reformas antipopulares de Sila. Pompeyo eliminó los piratas que asolaban el Mediterráneo, otra amenaza para el predominio de Roma, y derrotó a Mitrídates. En Roma, las luchas entre los partidos se sucedían sin interrupción. Las figuras preponderantes eran Craso, César, Catilina y Cicerón. Catilina fracasa en sus conspiraciones, puesto al descubierto por César.

Al regreso de Pompeyo, y al no ser reconocido por sus triunfos en Oriente por el Senado, este se alía con César y Craso formando el Primer Triunvirato.

César logra ser cónsul en el 60 a. C., y con medidas tendientes a obtener popularidad, como la ley agraria,⁸ gana ventaja sobre sus dos oponentes y al finalizar su consulado es nombrado gobernador de la Galia Cisalpina. Durante su cargo, de cinco años, hizo la guerra a las Galias (58-51 a. C.), cuyas experiencias expuso en *De bello gallico*.

Mientras, en Roma, en el 56 a. C., se renueva el pacto de los triunviros y se prorroga por cinco años más el mando de César. Craso fue designado para la campaña militar en Siria, donde muere en guerra contra los partos. Pompeyo, al mando de las fuerzas en España, obtuvo más apoyo del Senado que su oponente. Como César terminara su mandato y el Senado le negara una prórroga, concediendo plenos poderes a su rival, César se rebeló y cruzó el Rubicón con sus tropas. Marchó contra Roma. Pompeyo huye con sus partidarios hasta ser vencido en Farsalia (48 a. C.).

César (101-44 a. C.) pertenecía a una familia patricia. Buscó establecer su ascendencia desde Eneas, como veremos más adelante. Era sobrino de Mario, fue pontífice en el 73 a. C., cuestor en España Ulterior en el 68 a. C., edil curul en el 65 a. C., pontífice máximo en el 63 a. C., pretor al año siguiente y propretor en España. Luego forma el triunvirato que lo llevará al poder.

Logró centralizar el poder sin modificar excesivamente la estructura del mismo, pero generando funcionamiento de poder monárquico. Tenía apoyo del ejército, primordial de aquí en más para los emperadores que seguirían. Fue cónsul, dictador, sumo pontífice, tuvo poder tribunicio, jefe de todos los ejércitos, nombraba la mitad de las magistraturas, con carácter vitalicio. Algunas medidas tendieron a quitar peso al Senado incorporando ciudadanos de otra clase social, con la intención de apoyarse en un sector provincial que refrenara el poder de la aristocracia. Otorgó la ciudadanía a muchas regiones.

Sus medidas crearon gran descontento entre quienes creían en el régimen republicano, y la separación de César del Partido Popular y otras medidas como el control de las sociedades financieras crearon un ambiente hostil y de conspiración. En el 44 a. C. proyectaba una expedición contra los partos. Lució una corona en los Lupercalia, gesto interpretado como un atentado contra la *res publica*. Fue asesinado por una conspiración encabezada por M. Junio Bruto y C. Cassio Longino, con el apoyo de unos cuarenta senadores, el 15 de marzo del 44, los idus de marzo. M. Antonio, sobrino de César, y Octavio, su heredero e hijo adoptivo, decidieron vengar su muerte desencadenando otra guerra civil.

Los años subsiguientes fueron de luchas por la sucesión. Duró trece años esta etapa. Las figuras del momento fueron Cicerón, en la aristocracia senatorial pro-república, los asesinos de César, dirigidos por Marco Bruto y Casio, Marco Antonio, Lépido, Octavio y Sexto Pompeyo, hijo de Pompeyo. El Segundo Triunvirato tiene como integrantes a Marco Antonio, Octavio y Lépido. Octavio a cargo de las provincias de Occidente, Marco Antonio en Oriente y Lépido en África.

Marco Bruto y Casio son derrotados en la batalla de Filipos, en Macedonia. Sexto Pompeyo y Lépido lo serán en los años siguientes. La permanencia de M. Antonio en Egipto, descuidando los intereses romanos, fue pretexto para los avances de Octavio. La batalla de Accio (31 a. C.), frente a Epiro, dio la victoria a Octavio, con el suicidio de M. Antonio y Cleopatra. El 30 de agosto Octavio entraba vencedor en Alejandría. Egipto se convirtió en provincia romana.

Cayo Octavio había nacido en el 63 a. C., hijo de Atia, sobrina de César. Fue el primer emperador romano, cambiando su cognomen por el de Augusto. Augusto cambia la tradición romana instaurando el principado como régimen político, regido por el *princeps*. Fue un paso importante que continuó el proceso hacia el modelo político imperial. De allí en adelante, si bien existían poderes de tradición republicana, los magistrados actuarían representando al emperador y no al Senado. La reorganización del Imperio tendió a establecer prácticas que dejaran en claro esa centralización. Acumuló títulos: *Augustus*, primera autoridad religiosa, *Imperator*, jefe supremo del ejército, *Princeps*, por su autoridad sobre todos los ciudadanos. La anualidad y colegialidad, que fueron los baluartes operativos de la República, fueron desapareciendo.

La labor administrativa se centró no solo en la reorganización de las provincias, sino en formar una administración imperial, con burocracia al servicio del emperador. Los repartos provinciales se dieron en el 27 y el 15 a. C.

El 23 a. C. se le otorga el *imperium maius*, que le permitía supervisar a los gobernadores provinciales, en detrimento del poder que el Senado ejercía sobre ellos, aún entregándoles las provincias senatoriales.

Cuando el *imperium* le fue confirmado por el Senado y el pueblo, [...] aceptó la responsabilidad total del estado como si éste tuviera necesidad de cuidados particulares. Declaró que no tomaba el poder en todas las provincias y que, allí donde lo hiciera, no sería para siempre. Las menos importantes, las que conocían la paz interior y no tenían enemigos en las fronteras, las entregó

al Senado. Las más importantes [...] las conservó. Lo hizo aparentemente para que el Senado desempeñase sin temor su autoridad sobre las ciudades más tranquilas [...]. Bajo ese pretexto, dejó al Senado sin armas y sin ejércitos, y él sólo tenía las armas y disponía de los ejércitos.⁹

Según Gonzalo Bravo «las dos facetas quizás más innovadoras del reinado de Augusto fueron, de un lado, la adopción de la *potestas tribunicia* de forma vitalicia desde el 23 a. C. y, de otro lado, la fijación de fronteras en el límite (*limes*) de los territorios dominados» (1994: 500). La primera le permitió el derecho de veto y de auxilio. Augusto estructuró los órganos de poder con un consejo asesor integrado por sus colaboradores, como Agripa, el gran jefe militar, y Mecenas. El Senado recuperó su categoría social, reduciendo el número elevado por César y restringiendo su acceso. En cuanto al criterio social, la tendencia era volver a las antiguas costumbres romanas, favoreciendo el matrimonio y dificultando el divorcio, persiguiendo a los adúlteros y restableciendo cultos antiguos que tendieran a generar mitos patrióticos. Asimismo restringió los puestos de mando a la aristocracia, limitando el ascenso de las clases populares, ya en el *cursus honorem* o en el ejército.

La política exterior se vio reforzada por el mejoramiento del ejército y la flota. El grueso del ejército estaba en las fronteras. Logró militarmente la paz con los partos, pacificó España y las Galias, aseguró las fronteras del Rin y del Danubio, tranquilizó las tribus de los Alpes.

La sucesión recayó en Tiberio, hijo de Livia. Augusto muere en el 14 d. C.

Poetae, historici, oratores, grammatici

Dos períodos literarios transitan la época de Virgilio:

a) La literatura de la época de Cicerón, desde el 88 al 44 a. C.

b) La de la época de Augusto, del 44 al 14 d. C.

a) Si bien el apogeo de la poesía corresponde a la época de Augusto, durante el período ciceroniano dos figuras son sus mayores exponentes: Caius Valerius Catullus (84 a. C. – 54 a. C.) y Titus Lucretius Carus (97 a. C. – 55 a. C.). Una de las características de este período fue la escasez de poesía de exaltación nacionalista. La imagen de la Roma del primer período de la República había sido destruida y una de las causas era el escenario demasiado sangriento, pleno de luchas, crímenes políticos y traiciones que ofrecían los círculos de poder de la época.

Hacia el 60 a. C., la influencia de la cultura helenística y las circunstancias históricas y sociales hacen que surja la poesía de corte individualista, expresando ansias de vivir, «*quid datur a divi felici optatus hora?*» (Catullus, 62, 30), buscando el perfeccionamiento de la forma y la originalidad.

La oratoria y la prosa histórico-política estuvo representada por Marcus Tullius Cicero (106 a. C. – 43 a. C.), Caius Crispus Sallustius (86 a. C. – 36 a. C.) y Caius Iulius Caesar (100 a. C. – 44 a. C.).

La lírica entonces se manifiesta en dos reacciones diferentes:

1- La de los poetas nuevos, *poetae novi*, representada por Catulo, se opone a la vieja tradición épica y a los viejos poetas. Estudia la lírica alejandrina en la expresión de sentimientos personales y una épica mitológica liviana. Catulo vive apenas treinta años; nacido en Verona, de familia poderosa, llega a Roma a los veinte, conoce a Clodia (Lesbia), seguramente en casa del cónsul Q. Metelo Celer, y frecuenta a la gente influyente de la ciudad, como Cicerón. Durante este período de disturbios sangrientos vive circunscripto a su drama interior, «*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*»,¹⁰ el lamento del *exclusus amator*.¹¹ En Lesbia y en Juvencio coloca el objeto de su sufrimiento, del abandono amoroso.

2- Lucrecio parece haber pertenecido a la gens lucretia, de rancio origen. Muere, al parecer, el mismo día en que Virgilio tomaba la toga viril. Lucrecio expone en *De rerum natura*, en seis libros, la doctrina de Epicuro, donde, en hexámetros y con un lenguaje arcaico, intenta liberar a los hombres de las supersticiones y del miedo, especialmente a la muerte. «*Animam esse mortalem fateare necesse est*». La multiplicidad se explica por principios materialistas, partiendo de la base del vacío y los átomos, según la teoría de Demócrito.

Los géneros cultivados en prosa, como adelantamos más arriba, fueron la historia, la elocuencia, la epístola y la jurisprudencia. César tuvo inclinaciones poéticas, escribió un poema, *Laudes Herculis*; el tratado *De Analogia*, del que se conservan fragmentos; *De bello Gallico*, sobre la guerra que sostuvo en las Galias y *De bello Civili Libri*, sobre la guerra civil.

Salustio, tribuno de la plebe que se había puesto políticamente del lado de César, es autor de *De coniuratione Catilinae*, *Historiarum libri*, *Epistula Mithridatis*, entre otros textos. Vale la pena mencionar la importante obra de Marcus Terentius Varro (116 a. C. – 27 a. C.), quien se dedicó a la historia, la gramática (*De lingua latina libri*), los temas agrarios (*Res rusticae*) y la poesía satírica (*Menippearum saturarum fragmenta*).

Cicerón se adscribía a una escuela de elocuencia ecléctica uniendo la neoática, partidaria de la sobriedad, y la asiática afectada y llena de figuras retóricas, cuyo

representante más conocido fue Quintus Hortensius Orthalus. La obra de Cicerón es muy vasta, su figura, principalísima en el ámbito republicano, abarcó la filosofía, la retórica, la epístola. De sus *orationes* se destaca: *In Catilinam*, *Pro Murena*; de su obra filosófica: *De Senectute*, *De Natura Deorum*, *De Officiis*, *De Amicitia*. Las epístolas ciceronianas se conservan en buen número, agrupadas en *Ad familiares libri*, *Ad brutum libri*, que encierra la correspondencia con Marco Bruto, y en *Ad Atticum libri*, que contiene la correspondencia con Tito Pomponio Atico. Es de destacar, en su obra retórica, *De Oratore*, sobre esta disciplina, y *De Inventione libri*.

b) La época de Augusto significó una vuelta a la exaltación nacionalista, a la tradición, como elementos de super estructura ideológica que sustentaran la política imperial. Surgen los poetas nacionales, como Virgilio y Quintus Horatius Flaccus, favoritos del régimen y al servicio del Imperio.

Otros, más independientes, son los poetas elegíacos como Albius Tibullus, Sextus Propertius y Publius Ovidius Naso.

Horacio llevó la lírica a su culminación. Nació en Venusa, en el 65 a. C., y su padre liberto lo educó como a un noble. Lo envió a Atenas a los veinte años. Al volver a Roma había perdido los bienes paternos, «*pauupertas impulit audax / ut versus facerem*»,¹² luego de la batalla de Filipos. En el 39 a. C. sus amigos Virgilio y Varo lo presentaron a Mecenas, quien fue su protector y amigo hasta su muerte.

Sus primeras obras fueron las *Sátiras*, divididas en dos libros. Este género ya había sido cultivado por Lucilio en el siglo II a. C. Están escritas en hexámetros dactílicos, a veces con giros vulgares –se dice que su estilo descuidado fue reprochado por Mecenas–, y configuran una pintura de la sociedad. La obra de Horacio abarca también cuatro libros de odas y dos de epístolas, diecisiete epodos y los *Carmen saeculare*, compuestos para la celebración de los *Ludi Saeculares*.

Las odas y epodos, de inspiración eólica, plantean el retorno a un ideal clásico. Los temas principales son la inspiración divina, la fugacidad de la vida, el valor de la vida campesina, el amor, placer y vino. *Epistulae libri* corresponde al período final de su vida. Aparece un perfil de moralista, estéticamente refinado. Se destaca la «*Epistula ad Pisones*» o «De arte poética», obra en 476 versos que trata ciertos aspectos de la creación poética, de gran influencia en épocas posteriores.

Eneida, epopeia

La idea de componer una epopeya que otorgara una dimensión épica a la historia de Roma estaba ya presente en Octavio y Mecenas. Los autores en general se excusaban. Horacio dice, en la «Oda XII» del Libro II:

No pretendas que celebre
al tenue son de mi lira
la fiereza de Numancia
las crueldades de Aníbal,
el mar teñido de sangre
cartaginesa en Sicilia

ni al ebrio centauro Hileo, [...]
Tú mejor que yo, Mecenas,
puedes, en prosa sencilla,
narrar batallas del César,
y cómo en la sacra vía
reyes, retadores antes,
en su cortejo se humillan.

Mi Musa cantar me manda
la dulce voz de Licimnia,
el hechizo de sus ojos. [...]
(Horacio, 1965)

Virgilio, en cambio, no había renunciado a componer una gesta augustea, pero la dedicación a las *Bucólicas*, la influencia de Polión, lo habían hecho abandonar sus intenciones. Esta tentativa de epopeya se dio en el 41 a. C. La *Vita* de Virgilio la sitúa antes del comienzo de las *Bucólicas*, antes del 42 a. C. Según esta fuente, concernía a los asuntos romanos, *res romanas*. Servio menciona que el argumento lo conformaban las guerras civiles. Ya algunos poetas nuevos, como Marcus Furius Bibaculus y Publius Terentius Varro Atacinus, habían exaltado las hazañas de César.

En la «Égloga VI», en la segunda parte del canto de Sileno, la narración presenta aspectos del mundo mítico configurando un bosquejo de epopeya: «cantó luego Sileno a la doncella Atalante, llena de admiración por las manzanas de las Hespérides, y luego fueron las hermanas de Factón lo que envolvió en una corteza amarga y blanda, levantando del suelo los altos álamos [...]» (Virgilio, *Bucólicas* VI, 60).

Epopeya es un término que viene del griego, *εποποιια, ασ, η*, y es «un poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia, y en el cual interviene lo sobrenatural o maravillosos», o «conjunto de poemas que forman la tradición épica de un pueblo» (RAE, 1995). De su raíz *επος, ους, το* palabra, discurso, relato, y *εποποιικος, η, ον* épico.

Aristóteles en la *Poética* menciona en varias oportunidades a la epopeya.

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones.

Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar por medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo. (1447a, 13-19)

Ahora bien, la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser relato. Y también por la extensión, [...] mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo. (1449b, 9-15)

Los conceptos entonces de narración, hazañas sobrehumanas, de personajes que pertenecen a la memoria colectiva, la no diferenciación entre lo humano y lo divino, en el sentido del parentesco de los hombres con los dioses, el modo recitado, la importancia del discurso y la arenga en boca de héroes y dioses, están contenidos en la épica. Asimismo la descripción ocupa su espacio, como fuente para nosotros de conocimiento sobre usos y costumbres, a través de batallas, armamentos, tempestades, escenas nocturnas, oráculos consultados, rituales a los dioses, banquetes y paisajes.

El hexámetro dactílico es el verso de la *Eneida*. Tiene seis pies, los cuatro primeros dáctilos (-uu) o espondeos (--), el quinto siempre dáctilo y el sexto espondeo. Tiene la siguiente estructura:

- u u/ - u u/ - -/ - -/ - u u/ --
Ar ma vi rum que ca no Tro iae qui pri mus ab oris.
(*Aen.* I, 1)

En Roma, la epopeya más antigua era la *Odissia*, traducción de la *Odisea* hecha por Livius Andronicus (siglo III a. C.). No estaba en hexámetro sino en verso «saturnio», cuya naturaleza era desconocida. Ese verso itálico (Saturno había sido el rey más antiguo de Italia) habría sido reemplazado en tiempos de Ennio (siglo II a. C.) por el hexámetro dactílico griego.

Apolonio de Rodas escribió también una epopeya alrededor del 280 a. C., *Argonáuticas*, acerca de la historia amorosa entre Medea y Jasón.

Calímaco, una generación antes que Apolonio, también produjo el *Epyllion*, o pequeña epopeya.

Cnaeus Naevius (264 a. C. – 194 a. C.) escribió una *Guerra Púnica*, donde se narran las luchas de Roma contra Cartago, y si bien celebraba hazañas de los grandes capitanes, el héroe era Roma, su continuidad histórica. La virtud de los soldados constituía un determinante para la grandeza de Roma, así como el apoyo de los dioses.

Quintus Ennius (239 a. C. – 169 a. C.) también toma este género, pero va a los orígenes de la leyenda, a los amores de la vestal Rea y Marte, a Rómulo y Remo. Compone en hexámetros dactílicos. Ennio sí representa una tradición romana. Roma también es heroína, las instituciones republicanas impedirían en teoría la supremacía de personalidades sobre la majestad de la Urbe. La lengua de Ennio es rica en aliteraciones, en imágenes, como un eco lejano de la lengua homérica.

La elección de Virgilio es diferente. Toma de estas gestas anteriores algunos elementos: como los aspectos amorosos (Dido-Eneas-Penélope) de las *Argonáuticas*; las navegaciones de la *Odisea*; los combates de la *Iliada* (guerra contra los rútuos); las leyendas que explican los mitos romanos de Calímaco. Se sitúa alusivamente en los hechos presentes de la historia. No canta los actuales hechos de Augusto, los elogia a partir del pasado, como anticipaciones de la gloria y la misión de Roma en el mundo. Aparece como posible respuesta a la insistencia de Mecenas el texto del «Libro III» de las *Geórgicas*: «Más tarde me dedicaré a cantar las ardientes batallas de César y a poner tan alto su nombre que la fama lo perpetúe durante tantos años como hay entre él y Titono,¹³ origen primero de su raza» (*Georg.* III, 45).

En fragmentos de la correspondencia intercambiada con Octavio, señala Grimal (O. cit.: 151), mientras este último estaba en España peleando contra los cántabros, entre el 27 y 25 a. C., se menciona la obra y las investigaciones que Virgilio hacía para ella. Estudios sobre los mitos órficos y doctrinas sobre la muerte en su tiempo se muestran en el «Libro VI» de la *Eneida*, cuando Eneas, ya consultada la Sibila de Cumas, al llegar a los infiernos, tras cruzar el río, ve a los inocentes que «no conocieron la dulzura de vivir» («Libro VI», 425), luego a los que «el duro amor devoró las entrañas en su odioso veneno» (Ídem: 442), los guerreros ilustres, el Tártaro con sus castigos, llega a «una risueña llanura que forman deliciosas praderas y rumorosos bosques, residencia, sin duda, de los seres felices» y se encuentra con su padre Anquises.

En la *Vita* se dice que primero escribió en prosa lo que después llevaría al verso, por fragmentos. Restringe en sus doce libros los veinticuatro de la *Iliada* y la *Odisea*. El total es de 9895 versos. Apolonio, con *Argonáuticas* llega a 5835 versos. Al decir de Calímaco: «un largo poema era una gran calamidad».

Es importante destacar el concepto de ciclo, de grandes períodos en la historia de la humanidad que se repiten. Esta idea parte, por un lado, de la doctrina pitagórica de los «grandes meses» y los «grandes años». En la «Bucólica IV» habla de «la cuna del niño cuyo nacimiento significará el fin de la raza de hierro, y hará surgir el mundo de la raza de oro» (*Egl.* IV, 8), y más arriba «Todo empieza de nuevo, y he aquí que empieza

una nueva serie de siglos». (*Egl.* VI, 4); esta idea se vincula al concepto de *saecula*, creencia romana sobre la renovación del mundo cada 100 o 110 años. El tiempo entonces aparece cargado de intención, con la finalidad de reiterar ciclos, y las personas son instrumentos que deben cumplir ese destino, como Eneas, o Augusto. El deber impuesto por los dioses pesa sobre ellos, los obliga a abandonar el descanso o las preferencias personales. Hay un destino que cumplir, y así se le recuerda a Eneas cada vez que se distrae: «Pero te olvidas de tu reino y de tu destino, y a recordártelo me envía a ti, desde la altura del Olimpo luminoso, el rey de los dioses, por cuya voluntad se rigen cielo y tierra» (*En.* IV, 267).

En el 22 a. C. Virgilio lee delante de Augusto y su hermana Octavia. Dice la *Vita* que al leer los versos destinados al joven Marcelo, hijo de Octavia, muerto en el 23 a. C., la madre se desmayó. Sucede en el «Libro VI», al final, luego de que Anquises le aclara a su hijo la importancia de la misión de Roma. Aparece Marcelo, doliente, esperando para nacer, sabiendo que va a morir pronto: «Oh dioses! Sin duda os parecería la nación romana excesivamente poderosa, de subir al trono este príncipe, y por eso cortáis el hilo de su vida. Qué gemidos levantará esa desgracia en toda la inmensa ciudad de Marte!» (*En.* VI, 870). «Dadme lirios a manos llenas para derramarlos sobre ese nombre glorioso. Que pueda al menos dedicar estas ofrendas al alma de mi nieto amado, y rendirle este mudo e inútil homenaje!» (*En.* VI, 885).

Epopeya nacional. Política contemporánea, paralelismo con los poemas homéricos

«[...] una epopeya, esencialmente, narra una historia y, lo hemos dicho, debe mostrar un momento del Universo» (Grimal, o. cit.: 159).

José Carlos Fernández Corte señala que Virgilio evoluciona estéticamente e ideológicamente para escribir la *Eneida*. Y a la vez indaga en ese pasaje de la literatura individual a la nacional, acerca de cómo surge esa voz pública unificadora desde formas pequeñas e individuales.

Otro aspecto que este autor señala es el alejandrino, con tendencia al desarrollo mitológico, usado como esencial para la sustancia poética, con expresión de sentimientos y voz personal. Eneas no es un héroe rudo, decidido, volcado hacia la acción. Virgilio dedica tiempo a las manifestaciones de su yo íntimo, muchas veces sintiendo que debe cumplir un destino que lo desborda. Lo acerca mucho más a lo humano y, por sobre todo, lo llama *pius*.

Para este autor, los cambios políticos después de Accio, la afirmación del poder de Augusto, restauran en algunos poetas la confianza en lo comunitario, en aquello perdido con las luchas de fines de la República. Vuelve la edad de oro. Puede creerse en alguien quizás. «La evolución poética personal de Virgilio coincidió e impulsó la del sistema literario augusteo y se vio favorecida por factores externos a la literatura como la amistad con Mecenas y la afirmación del poder de Augusto» (Fernández Corte, o. cit.: 177).

La pregunta surge alrededor de las causas de la utilización del mito antiguo, en lugar de crear una augusteida directamente.

Según Fernández Corte la elección del mito permite un alejamiento temporal que deviene en una representación indirecta del vencedor del presente, volviendo los intereses al esplendor de Roma, marcando en este éxito el valor heroico mitológico, no presente. Eneas, Augusto, son eslabones de la gloria de la Urbe. «De esta manera el principio calimaqueo de implicar lo máximo a través de lo mínimo vuelve a cumplirse» (Fernández Corte, o. cit.: 179).

No obstante, surge otro paralelismo. La fundación de Roma nace de un divorcio entre fundadores y el poder autóctono eliminado por Eneas. Es decir que en el origen hubo una ambigüedad racial, dos patrias enemigas que debían unirse en una sola civitas.¹⁴

¿Puede identificarse la figura de Eneas con otro Tíuro o Melibeo? Lesueur considera esa masa de pastores expropiados, sacrificados como Eneas para reencontrar la nueva Troya. Algo de rechazo al triunfalismo. La prehistoria de Roma nació de conflictos y guerras, y Eneas no acomete su empresa con entusiasmo, sino con una suerte de laconismo. Parece un actor no muy cómodo con su rol. «*Italiam non sponte sequor*» (Aen. IV, 361). «Si los hados me hubiesen consentido ordenar las cosas a mi antojo, llevar mi vida bajo mis propios auspicios, no hubiese salido de Troya» (En. IV, 340).

Eneas no es un héroe a la antigua, y en ese sentido la fuerza del destino no puede ahogar el sentimiento individual de arraigo por la tierra de origen. La Roma de Virgilio era ya la patria que contenía muchas nacionalidades.

En el asunto de las expropiaciones la patria se subordina a la civitas. Para los campesinos Roma era algo abstracto, lejano, atrayente, pero injusto, muchos de ellos no pudieron ganar la causa luego de muchos trámites.

Para Lesueur, Virgilio italiano, cisalpino y provinciano oscuro antes de sus *Bucólicas*, entra al gran mundo, pero ¿qué hubiera sido de él si Marco Antonio hubiera triunfado en Accio? La relación entre la patria y la civitas está planteada en el equilibrio.

Mito e Historia

Las leyendas en torno a Eneas eran populares, locales y diferentes. La imagen de Eneas llevando a Anquises en hombros, huyendo de Troya, era conocida en Etruria desde el 450 a. C. siguiendo testimonios de estatuillas de ese período. Otras tradiciones, de menor incidencia hablaban de la fundación de Roma por parte de Eneas y Ulises, reconciliados. La más sólida de las leyendas dice que se formó en torno a la ciudad de Lavinium, que fue identificada por Jérôme Carcopino como Prattica di Mare,¹⁵ al sur del Lacio. Allí existía una tumba de Eneas. En tiempos de Virgilio se creía que Eneas había desembarcado en las playas de Lavinium, se había casado con Lavinia, hija del rey, había muerto a orillas del pequeño río que atraviesa la zona, el Numicius, y lo divinizaron y su tumba allí estaba, y Virgilio la habría visto.

Hay además testimonios literarios de la llegada de Eneas al Lacio, por ejemplo el del poeta coral Estesicoro, que vivió entre los siglos VII y VI a. C., en su obra *La destrucción de Ilión*; Helánico, historiador de Lesbos a comienzos del siglo V a. C., dice que Eneas habría llegado a Italia a través del país de los Molosos y se habría detenido al borde del Tíber porque las mujeres troyanas que lo acompañaban habían incendiado las naves para no continuar y establecerse definitivamente. Este hecho es narrado en el «Libro V» de la *Eneida* luego de los juegos en tierra de Acestes y antes de la muerte de Palinuro, cuando Juno envía a Iris a la Tierra quien toma rostro de Béro y convence a las mujeres de la destrucción.

Timeo de Tauromenion, historiador siciliano, fue a visitar Lavinio y el Lacio y escuchó que los penates de Troya estaban depositados allí.

A partir del siglo II a. C. comienza a fijarse la tradición, la localización de Eneas en Lavinium. Marcus Porcius Cato, «Catón el Censor», contemporáneo de Ennio, en su libro sobre los orígenes (*Carminis de Moribus Originumque fragmenta*) hace arribar al Lacio a Eneas y Anquises, ambos fundan Troya y el rey Latino les concede un pequeño territorio y a su hija en matrimonio a Eneas. Pero los troyanos saquean y provocan una guerra en la que muere el rey Latino, y Turno, rey de los rútuulos, que era un pueblo vecino, debe huir a refugiarse al reino de Mecencio, rey etrusco. Se renuevan las guerras y Turno muere a manos de Eneas, quien desaparece en las aguas del Numicius. Asacanio prosigue la lucha contra Mecencio, lo vence y treinta años más tarde abandonará Lavinium y fundará la ciudad de Alba, más al norte. Estos hechos con variantes se ubican en los últimos seis libros de la *Eneida*.

Dionisio de Halicarnaso, historiador contemporáneo de Augusto, conservó algunas de estas tradiciones. Cita a un historiador de Licia, Menecrates

de Xanto, quien adoptó la hipótesis de la traición de Eneas, este se habría convertido en un aqueo y por eso se conservó como héroe helénico y se le atribuyen fundaciones en tierras helénicas, en Tracia, en Arcadia, en Citeres, con santuarios y juegos instituidos. Por ejemplo: en la isla de Zacynthus en el mar Jónico, instituyeron una carrera pedestre que llevaba el nombre de «carrera de Eneas y Afrodita». Dionisio de Halicarnaso señala de estas múltiples leyendas las distintas tumbas del héroe, siempre conservando el carácter de héroe benefactor, piadoso por excelencia, ya antes de Virgilio.

En algún momento estas leyendas itálicas y orientales se romanizaron. Ascanio, el hijo de Eneas, en algún momento también se llamó Iullus; Servio, comentarista de Virgilio, dice que César fue el primero en dar ese nombre al hijo de Eneas, ya porque fuera hábil en el arco (*iobolos*), ya porque le empezaba a nacer la barba (*ioulon*). El caso es que este nombre en realidad está en conexión con Ilo, fundador de Troya, Ilión. A la gens Iulia le resultó interesante decir que procedía de este rey Ilo, costumbre inserta en una manía genealógica del siglo I a. C. Virgilio en el «Libro V» de la *Eneida* le rinde tributo.

En los juegos del rey Acestes, en la competencia de navegación, Virgilio menciona a Mnesteo, que dará su nombre a la familia de Memio; Sergesto, a la familia Sergia y Cloanto, al romano Cluencio (En., V, 115-125).

Para aclarar la genealogía mitológica de Eneas sería oportuno hacer el correspondiente cuadro:

ATLANTE – gigante, hermano de Prometeo.
Condenado por Zeus a sostener la bóveda del cielo.

DARDANO – hijo de Zeus y Electra, hija de Atlante.

Según leyenda italiana procede de Cortona, en Etruria.

Emigra luego a Frigia. Casado con Baticea, hija de Teucro.

ERICTONIO – hijo de Dárdano y Baticea.
Hermano de Iulo I.

TROS – con Calírroe tiene a

ILO II – con Eurídice
Constructor de Ilión

ASARACO
– con Hieromneme
tiene a Capis

LAOMEDONTE
– rey tiránico y perjuro

ANQUISES
– hijo de Capis y Temiste
Se une a Afrodita

PRIAMO – con Creusa. Funda Lavinio

IULO (ASCANIO) – funda Alba Longa

Los romanos se enorgullecían de pertenecer a la rama de Asáraco y no a la de Laomedonte.

Para completar esta idea de orden divino, en Accio, lugar de la batalla decisiva de Augusto, Eneas había instalado un templo a Apolo.

Varrón, a quien hemos mencionado más arriba, había publicado en el 37 a. C. un tratado: *Acerca de las familias troyanas (De troianis familiis)*. El propio César, en el 63 a. C., cuando era sumo pontífice, publicó una obra que explicaba cómo su gens descendía de ese tronco. Esta historia es recogida por Dionisio de Halicarnaso: Eneas tuvo con Lavinia a Silvio. Lavinia, temiendo¹⁶ que Ascanio buscara deshacerse de ella y su hijo, huye hacia el bosque. El pueblo acusa a Ascanio de matarla y al encontrarla, Lavinia vuelve a la ciudad de Lavinium. El pueblo decide dar el poder real a Silvio, por ser descendiente de Latino, y el poder religioso a Ascanio. Por eso César reclamaba el gran pontificado.

Estructura y estilo

Hay en la *Eneida* una continuación y contaminación de los poemas homéricos en lineamientos generales y en detalles que siguen un paralelismo. Descripciones de batallas, comparaciones, asambleas de dioses y de héroes, personajes, embajadas. Esa semejanza de filiación literaria contiene una desemejanza de conceptos de época. Lo épico adquiere otro valor. Ese material épico en estilo influido por los adelantos poéticos de los neotéricos, lo estructuró siguiendo a la *Odisea* en los seis primeros libros, con las peregrinaciones de Eneas desde la caída de Troya hasta la llegada a Italia, y a la *Iliada* en los seis restantes, centrándose en las guerras por la conquista del Lacio.

La fábula estaría distribuida del siguiente modo:

- 1) Llegada a Cartago. *Odisea*: I, V, VIII, XIV.
- 2) Eneas cuenta la caída de Troya. *Iliupersis*, poema del ciclo troyano.
- 3) Eneas narra el viaje hasta Cartago, su peregrinación por el Mediterráneo. *Odisea*: «Canto XI», relatos a Alcínoo, ciclopea; «Canto XII», Escila y Caribdis.
- 4) Amor de Dido y Eneas. Partida de Eneas y muerte de Dido. *Argonautica*, «Libro III».
- 5) Juegos en honor de Anquises en tierra de Acestes, incendio de las naves, partida y muerte de Palinuro.

- Iliada*: «Canto XXIII», juegos por la muerte de Patroclo.
 6) Descenso a los Infiernos. Revelación de Anquises.
Odisea: «Canto XI», salida de los muertos.
 7) Historia del rey Latino. Desembarco en el Lacio. Intriga de Juno-Alecto. Declaración de guerra. Catálogo de fuerzas latinas.
Iliada: «Canto II», catálogo de las naves.
 8) Eneas busca apoyo de Evandro. Evocación de la Roma salvaje. Armas de Vulcano.
Iliada: «Canto XVIII», fabricación de las armas.
 9) Principalía de Turno. Muerte de Niso y Euríalo en la embajada nocturna.
Iliada: «Canto VIII», principalía de Héctor.
 10) Batalla. Valor y muerte de Palante, muerte de Lauso y Mecencio.
Iliada: «Canto XVI», Patroclea.
 11) Funerales por Palante. Batalla. Muerte de Camila.
Iliada: «Canto XXIII», juegos en honor de Patroclo.
 12) Combate entre Eneas y Turno. Muerte de Turno.
Iliada: «Canto XXII», muerte de Héctor.

Hay que distinguir el paralelismo en lo episódico y en el plano de los contenidos. El modelo de Dido es Calipso, no en el perfil y desarrollo, sino en el funcionamiento de la trama. Es figura opuesta a las esposas de los héroes.

Las guerras en el Lacio siguen el dibujo de la *Iliada*, pero inversamente en los bandos. Junto a las naves, los latinos hacen el papel de los troyanos. Turno adopta el papel de Héctor, poniendo fuego a las naves en ausencia de Eneas-Aquiles en este caso.

Otro núcleo importante es la muerte de Palante-Patroclo.

Con respecto a los designios, la diferencia es clara. Virgilio plantea dos misiones en el viaje fundacional de Eneas; la $\kappa\tau\iota\sigma\sigma,\epsilon\omega\sigma,\eta$, fundación de ciudad, que encierra una finalidad religiosa y otra política. Llevar los penates de Troya y resucitar la ciudad arrasada, obedecer a los dioses, es un designio cósmico. Los sufrimientos están al servicio de una misión más alta.

El héroe se presenta bajo distintos aspectos. Eneas es piadoso, ese es su principal epíteto épico, y Virgilio no emplea el estilo formulario homérico, pero sí enfatiza *pius*. Este epíteto no se usa indiscriminadamente, como recurso mnemotécnico, sino solamente cuando ha realizado un acto piadoso, un acto de *pietas*. La meta de los dos héroes, Eneas y Odiseo, está marcada por el Hado, pero uno quiere volver, y eso atañe a su naturaleza humana, y el otro está obligado a llegar por un designio trascendente. El viaje es obligatorio. Eneas no quiere el honor para sí mismo, individualmente, y no es por ese honor personal que moriría. Es algo más trascendente que él, es el Estado, que exige una renuncia de lo personal.

La épica de Virgilio es épica literaria, no épica de tradición oral. Epopeya civilizada. Sustituye el estilo oral por el escrito, la objetividad por el estilo subjetivo, y la alusión se transforma en un recurso que llega al lector que conoce las anteriores epopeyas.

El estilo subjetivo se define como la imposibilidad que experimenta el lector para saber si habla el narrador o el personaje. Hay un desplazamiento que produce la sensación de estar dentro del personaje, dejando de lado al narrador objetivo imperceptiblemente. El ejemplo siguiente es citado por J. C. Fernández Corte: «*at rutulum abscessu iuuenis tum iussa superba / miratus stupet in Turno corpusque per ingens / lumina uoluit [...]*» (*Aen.*, X, 445-46).

El sujeto de la oración es Palante, quien *stupet* (2ª. c) se asombra, *miratus* admirado, y fija los ojos en el cuerpo de Turno, por su tamaño. Señala Fernández Corte que *ingens* parece dicho por el joven Palante, es su punto de vista el que allí habla, si bien puede ser a la vez un dato objetivo que el narrador nos informa. Se instala la duda entre el narrador y el personaje, porque la observación corresponde a la mirada de Palante.

La alusividad funciona con los textos anteriores a la *Eneida* y también con las propias palabras de Virgilio en otros momentos. Este principio se cumple con el público lector, el texto convoca a otro texto y gracias al parecido verbal se establecen otras semejanzas.

Otro elemento importante, mencionado anteriormente, es la individualidad, herencia alejandrina, conciencia del escritor como participante en su obra. «Y ¿qué piensas tu oh reina Dido presenciando todo esto? ¿Qué gemidos no abandonarán tu pecho, cuando desde las alturas de tu palacio, ves toda esta agitación de la costa, que puebla el mar de clamores?».

Laudes augusti: tres alabanzas

A lo largo del desarrollo épico de la *Eneida* hay tres momentos en que el presente de Virgilio se vislumbra desde el pasado del tiempo de la narración. Configuran las tres respuestas sobrenaturales a las interrogantes del presente, deseo de seguridad, acerca de la permanencia, preocupación por la trascendencia.

El primer momento se produce en el «Libro Primero», de los versos 254 a 296. Venus implora a Júpiter por la suerte de su hijo Eneas y este la tranquiliza rebelando el misterio y ofreciéndole la imagen de la Roma futura.

El segundo momento sucede en el «Libro VI», entre los versos 752 y 882, cuando Eneas desciende a los infiernos. Bajo la mirada de Anquises muerto, y es importante considerar la divinización de los muertos, los penates, aparecen los héroes de la historia romana, desde Alba hasta el joven Marcelo.

El tercer momento se produce en el «Libro VIII», entre los versos 618 y 731. Virgilio nos hace admirar junto a Eneas la representación de la historia futura de Roma con el escudo forjado por Vulcano especialmente para él a solicitud de Venus.

Estos momentos tienen gran importancia en el devenir de la historia, rebelaciones oportunas contra la desazón siempre en la mira trascendente a la que se dedican los esfuerzos humanos, como un idealismo tardío en la vida de Virgilio.

El primer momento marca el fin de la odisea de Eneas, el segundo gira en torno a dónde implantar los penates y el tercero para obtener confianza en el éxito de una guerra que va a empezar contra su voluntad. Estas evocaciones, como sostiene M. Roger Girod, corresponden a una progresión en la personalidad épica de Eneas. En el «Libro I», la acción sucede en el mundo de los dioses, Eneas es un objeto del que se habla, juguete inconciente del destino.

En el segundo momento, en el «Libro VI», las profecías de Anquises dan una esperanza aunque imprecisa a Eneas, «*Incendit animum famae venientis amore*» (VI, 889). En el «Libro VIII» Eneas al mirar el escudo se siente responsable y comprometido con la empresa, «*Attollens umero famamque et fata nepotum*» (VIII, 73).

Antes de la primera promesa de posteridad histórica, cuando la tempestad, se presenta un primer aspecto de la historia: Cartago, cara a Juno, vale a Eneas la doble prueba de la tempestad y del amor de Dido. Se anuncia así el duelo que opondrá dos naciones para la dominación del Mediterráneo occidental, cuyo punto culminante será la segunda guerra púnica. La maldición de Dido abandonada (IV, 625); los comentaristas creen ver a Aníbal, y en el «Libro X» Júpiter predice la invasión de Aníbal (X, 12-13).

El Imperio presenta dos facetas: la dominación bélica por la fuerza y la organización de ese gran conjunto geopolítico.

Virgilio caracteriza a los dos adversarios, a Cartago:

*Vives opum, studiisque asperrima delli...
hoc regnum dea gentibus esse, si qua fata sinan
iam tum tentitque fovetque.* (I, 16-17)

Y al referirse a Roma:

*Hinc populum late regem, belloque superbum
venturum* (I, 21)

La segunda guerra púnica es el punto crucial para el imperialismo romano. La expedición de Aníbal amenazaba destruir la urbe y la organización imperial. Cuando Roma sale exitosa confirma su superioridad

militar y se lanza a expediciones lejanas. Polibio, historiador griego de la mitad del siglo II a. C., testigo de la guerra, pensaba que esta era el punto de partida para la conquista romana de $\omicron\upsilon\kappa\omicron\upsilon\mu\epsilon\nu\epsilon$ y el momento donde la historia del mundo se transforma en universal (Polibio, I, 3-4 y III, 1-5).

Girod cita la opinión de Sainte-Beuve,¹⁷ quien sostiene que la idea de las guerras púnicas sobrevuela la composición de la *Eneida*. La crisis principal está en la principalía de Aníbal, y Roma, al vencerlo, corrió hacia la dominación universal.

Eneida, «Libro I», 263-291

Bellum ingens(1) geret Italia populosque feroces
 contundet moresque viris et moenia ponet(2),
 tertia(3) dum Latio regnantem viderit aestas(4)
 ternaque transierint Rutulis(5) hiberna subactis.
 At puer Ascanius(6), quoi nunc cognomen Iulo(7)
 additur (Ilus(8) erat, dum res stetit Ilia(9) regno),
 triginta magnos volvendis mensibus orbis imperio explebit regnumque ab sede Lavini(10)
 transferet et Longam multa vi munit Albam(11).
 Hic iam ter centum totos regnabitur annos(12)
 gente sub Hectorea, donec regina sacerdos
 Marte gravis geminam partu dabit Ilia prolem.
 Inde lupae fulvo nutricis tegmine laetus
 Romulus(13) excipiet gentem et Mavortia(14)
 condet
 moenia Romanosque suo de nomine dicet.
 His ego(15) nec metas(16) rerum nec tempora pono,
 Imperium sine fine dedi. Quin aspera Iuno(17),
 Quae mare(18) nunc terrasque metu caelumque fatigat,
 Consilia in melius referet mecumque fovebit
 Romanos rerum dominos gentemque togatam.
 Sic placitum. Veniet lustris(19) labentibus aetas,
 Cum domus Assaraci(20) Pthiam(21)
 clarasque Mycenae(22)
 Servitio premet ac victis dominabitur Argis(23).
 Nascetur pulcra Troianus origine Caesar(24),
 Imperium oceano, famam qui terminet astris,
 Iulius, a magno demissum nomen Iulo.
 Hunc tu olim caelo spoliis orientis onustum(25)
 Accipies securus; vocabitur hic quoque votis.
 Aspera tum positus mitescent saecula bellis.

[Traducción]

Hará una gran guerra en Italia y abatirá pueblos feroces y dará normas y fortificaciones a sus hombres. El tercer estío lo verá, pues, reinando en el Lacio, y tres inviernos pasarán después de la sumisión de los rútuos.

Pero el joven Ascanio, a quien es agregado ahora el nombre de Iulo (era Ilo mientras el poder de Troya se mantuvo en el reino), ocupará el imperio del mundo por meses que han de formar 30 años, y trasladará el reino desde el sitio de Lavinio, y fortificará con mucho vigor Alba Longa.

Este lugar, luego, durante trescientos años enteros, será gobernado por la raza de Héctor, hasta que una sacerdotisa real, embarazada de Marte, dará en parto una descendencia gemela.

Desde entonces Rómulo, contento con el manto rojizo de la loba nutricia, continuará la raza y levantará los muros de Marte y dará el nombre de romanos. Yo no fijo tiempo ni límite de poder para ellos.

Otorgo imperio sin fin.

Pues la adversa Juno, quien ahora incita al mar, las tierras y el cielo por temor, cambiará sus designios hacia lo mejor, y, junto a mí, favorecerá a los romanos, dueños del mundo y a la gente togada.

Así es mi parecer. Tiempo vendrá con el debilitamiento de los años, en que la familia de Asáraco oprimirá a Ptía y la ilustre Micenas con la esclavitud y dominará al vencido Argos.

Nacerá el troyano César, de magnífico linaje, quién pondrá límites a su imperio en el océano y a su fama en los astros, Julio, nombre derivado del magno Iulo. A él recibirás tú, serena, un día en el cielo, cargado con despojos de oriente; él será invocado también con votos, los ásperos siglos se aplacarán por la guerra depuesta].

4. Prosopopeya o *personificatio*, del griego *προσωποποιια*, del verbo *προσωποποιεω-π* – personificar. La sinécdoque también está presente en la estación por el año. Verano e invierno se relacionan con reinar y someter respectivamente, con la consiguiente connotación.

5. Rútuos: pueblos de Italia central, su capital era Ardea, en el Lacio. Se opusieron a la inmigración de Eneas, y su rey, Turno, luchó contra él. El conflicto, según la *Eneida*, surge por la pretensión de Turno de casarse con Lavinia, hija de Latino, hecho que habría sucedido de no existir la predicción del extranjero.

6. Ascanio, hijo de Eneas y de Creúsa, nieto de Príamo por madre y por padre de Afrodita y Anquises. A la muerte de Eneas reina sobre los latinos. Treinta años después de la fundación de Lavinio por Eneas, Ascanio fundará Alba Longa. Esta predicción corre por cuenta del dios del río Tíber, en el «Libro VIII» de la *Eneida*, 47- 54:

«[...] hallarás en esta misma orilla una cerda blanca, acostada bajo las encinas, y rodeada de treinta lechoncitos, también blancos, a los que amamanta. Ese será el sitio donde debes construir tu ciudad. Ahí terminarán todos tus trabajos. Este presagio te dice que dentro de treinta años tu hijo Ascanio elevará los muros de la célebre ciudad de Alba. Cuanto te predigo es cierto».

Titus Livius (59 a. C. – 17 d. C.), en *Ab urbe condita libri*, «Libro I», cap. 3, dice:

«No discutiré (pues ¿quién puede dar por cierto un hecho tan remoto?) si por ventura este Ascanio u otro mayor que éste nacido de Creúsa antes de la destrucción de Ilión, era el mismo Iulo al que la familia Julia considera fundador de su nombre».

7. Caius Plinius Secundus, «Plinio el Viejo», en su *Naturalis Historiae*, cap. 29, «Libro 16», dice que se aplica este nombre al vello que sale en el botón de los árboles antes de la flor. Esta definición también está citada en el *Diccionario Latino-Español* de Vicente Salvá. Figuradamente alude al estado imberbe del joven.

Pierre Grimal, en el *Diccionario de Mitología Griega y Romana* (1993: 298) explica el origen de este nombre: Ascanio lucha contra los rútuos. Se le da en recompensa el nombre de *Iobum*, que tal vez deba leerse *Iolum* o *Iovlon*, y es un diminutivo de Júpiter. Queda así convertido en el «Pequeño Júpiter».

8. Pierre Grimal (287) menciona que este nombre aparece dos veces en la familia real de Troya. El primero es uno de los hijos de Dárdano, murió sin descendencia. El otro aparece dos generaciones más tarde. Era uno de los cuatro hijos de Tros y Calírroe, hermano de Cleopatra, Asáraco y Ganimedes. Casado con Eurídice tuvo a Laomedonte como hijo, rey tiránico, el cual tuvo a su vez cinco hijos, entre ellos Príamo. Este Ilo tuvo una

hija, Temiste, quien casó con Capis, hijo de Asáraco, por tanto abuela de Eneas. Fundó Ilión, siguiendo la vaca manchada de los juegos de Frigia a los que había asistido. El rey de Frigia, siguiendo el oráculo, le ordenó seguirla y fundar allí una ciudad. La vaca se paró sobre una colina de Frigia, que se llamaba la colina de Até (el error, había caído precipitado por Zeus).

9. Iliá es también el nombre de Rea Silvia, madre de Rómulo y Remo. Este nombre se corresponde a la troyana, la esposa de Ilión. Es la amada de Marte, la que le da los hijos gemelos. Amulio, rey de Alba, por miedo a los hijos que pudiera tener, la retuvo prisionera, como vestal, o arrojándola al Tíber. El dios del río la hizo divinizar y se casó con ella. Este tema aparece en la «Oda II» del Libro I de Horacio, *Iam satis terris...*, dedicado a Augusto.

10. Lavinio, ciudad del Lacio fundada por Eneas y así llamada por el nombre de su mujer, Lavinia, hija del rey Latino y Amata.

11. Alba Longa, ciudad madre de Roma, fundada por Ascanio.

12. Se señala aquí un procedimiento, la endíadis, latín *hendiadys*, griego *εν δια δυοιν* figura por la cual se expresa un solo concepto con dos nombres coordinados.

13. Rómulo, hijo, junto a Remo, de Rea Silvia y Marte. Cuando Amulio, tío de Rea, se dio cuenta de que estaba encinta, la encarceló y mandó exponer los niños a orillas del Tíber, al pie del Palatino. También se contaba que un criado de Amulio los depositó en una cesta en el río. La loba los habría encontrado a la sombra de una higuera, el Ruminal. La loba, animal consagrado a Marte, los amamantó. Tito Livio relata la leyenda en el «Libro I», cap. 4.

14. Forma arcaica de Mars, Martis en Marors. Los muros son de Marte, el padre del fundador de la ciudad.

15. Júpiter enfatiza mediante la utilización, innecesaria, del pronombre personal *ego*.

16. *meta,ae*, era una figura piramidal que había en el circo romano para señalar el punto de partida, el punto desde donde tenían que dar la vuelta las carreras y el término señalado después de un número de vueltas. Por extensión, meta, fin.

17. Juno, diosa romana asimilada a Hera. Enemiga de los troyanos desde el concurso en que se enfrentó a Atenea y Afrodita, con Paris como jurado, en el que Afrodita salió triunfante. Durante la *Eneida*, es enemiga mortal de los troyanos fugitivos, a quienes intenta destruir por todos los medios. Es recién en el «Libro XII», en la pelea de Turno con Eneas, que Júpiter y Juno acuerdan:

«Te concedo de buen grado lo que pides [...] Los ausonios conservarán la lengua y las costumbres de sus mayores, y su nombre quedará. [...]

De esa mezcla de sangre troyana y sangre ausonia

deberá salir una raza que se eleve, por sus virtudes, por encima de los hombres y aún de los dioses» (*En.*, XII, 830-839).

18. En el «Libro I» la historia cuenta que, ya frente a Cartago, Juno pide a Eolo que inicie una tempestad sobre el mar para Eneas y sus compañeros. Neptuno calma las aguas y Venus, preocupada por el destino de su hijo, suplica a Júpiter acerca de sus infortunios.

19. Lustrum, espacio de cinco años.

20. Asáraco, hijo de Tros y Calírroe.

21. Ptía, ciudad de Tesalia.

22. Micenas y 23. Argos. Ciudades griegas. Ptía, patria de Aquiles, Micenas de Agamemnon y Argos de Diomedes.

24. Virgilio lo nombra, a Caio Iulio Caesare Ottaviano. Hasta ahora era alusivo.

25. Se refiere a la victoria sobre los partos y a la batalla de Accio sobre Marco Antonio, quien tenía el Oriente.

Comentario

El discurso de Júpiter consta de treinta y seis versos, cuya revelación se organiza en torno al fin trascendente de la vida personal de Eneas. «El destino de los troyanos es inmutable». Hay un plan mayor que la preocupación por la individualidad, y ese plan es el Imperio de Roma sobre el mundo. No obstante tranquiliza a Venus: «poder tendrás para subir por los espacios hasta las estrellas del cielo al magnánimo Eneas».

Podemos distinguir una primera parte del texto, de los versos 261 a 277, donde Júpiter relata hazañas, la guerra victoriosa de Eneas, su reino de tres años en el Lacio, el reinado de Ascanio-Iulo de treinta años sobre Alba Longa, prolongado durante tres siglos bajo la dinastía del linaje de Héctor. Estos 333 años parecen tener valor simbólico más que histórico. A su término nacerá Rómulo, fundador de la ciudad de Marte y dador del nombre «romanos» a su gente.

Un núcleo central de expresión de voluntad divina, inexorable, en los versos 278-279. La presencia del yo, voluntad máxima, quien no decreta fin al poder de los romanos. La idea central está en el concepto de Imperio, permiso al presente, «otorgo imperio sin fin».

Los siguientes versos evocan el cambio de actitud de Juno y las guerras por la conquista del Mediterráneo. Cree verse en la referencia a Ptía, Micenas y Argos una alusión a la toma y destrucción de Corinto en el 146 a. C. por el cónsul Mummius, que finalizó las intervenciones romanas en el mundo helénico, comenzadas en el 199 a. C. con la segunda guerra de Macedonia. 146 a. C. también es la fecha de la destrucción de Cartago y marca un endurecimiento en la política imperialista, orientada a la anexión e

Notas a la traducción

1. La forma es de participio de presente.

2. Sinécdoque: del gr. *γυνεκδοκη*, del verbo *γυνεκδεχομαι* deponente, recibir juntamente, comprender a la vez: *συν – εκ – δεχομαι* (prep. con + prep. de gen. de, desde + recibir). En este caso es el modelo *pars pro toto*.

3. Se elige la opción del Indicativo sobre el pret. Perf. Subj. Act. por el carácter de predicción con certeza que da Júpiter.

imposición del orden romano. Los troyanos toman revancha de sus antiguos destructores, dice Virgilio. Inmediatamente a esta mención pasa a la figura de Octavio, quien representa el Imperio. La paz civil es traída por Augusto.

Notas

¹ «Mantua me engendró, Calabria me arrebató; Nápoles me tiene ahora: canté sobre los prados, los campos, los jefes». Epitafio de Virgilio.

² Polibio (205?-123 a. C.), historiador que llegó a Roma como rehén, admirador del poderío romano. Citado en Grimal.

³ Del griego εκλογη,ησ,η selección, pieza escogida.

⁴ αμοιβαιος ,ος, ον – alternativo.

⁵ Del griego γεωργικος rural, obra que tiene relación con la agricultura. RAE.

⁶ Sertorio fue lugarteniente de Mario, cónsul en 107 a. C., electo por el Partido Popular.

⁷ Cic. Leg. 3, 3, 8.

⁸ Esta ley otorgaba tierras a los veteranos del ejército de Pompeyo y daba preferencia a los ciudadanos pobres con hijos.

⁹ Dión Casio, LIII, 12, citado en N. Santos Yanguas (1994). *Textos para la historia antigua de Roma*. Madrid: Cátedra.

¹⁰ «Odio y amo. Cómo lo hago, quizás te preguntes. / Lo ignoro, mas siento que pasa y me duele» (Carmen 23).

¹¹ Antonio Alvar Ezquerra (ed.) (1993). *Poesía de amor en Roma*. Madrid: ed. Akal.

¹² «la pobreza audaz me empujó para que hiciera versos» (Hor., *Epist.* 2, 2, 51-52).

¹³ Hermano de Príamo, primo de Anquises, padre de Eneas.

¹⁴ Roger Lesuer. *Civitas et Patria*.

¹⁵ Pierre Grimal, o. cit.: 160. Citando a Jérôme Carcopino, en *Virgile et les origines d'Ostie*. París: P.U.F, 1968.

¹⁶ Pierre Grimal, o. cit.: 166. Siguiendo a Jérôme Carcopino: «La royauté de César», en *Les étapes de l'impérialisme romain*. París, 1961.

¹⁷ Sainte-Beuve (1883). *Etude sur Virgile*. París: Calmann-Levy, pág. 165.

Bibliografía

Fuentes

ALVAR EZQUERRA, Antonio (ed.) (1993). *Poesía de amor en Roma, Catulo, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propertio*. Madrid: Akal.

ARISTÓTELES (1992). *Poética* (Trad. trilingüe de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.

HOMERO (1971). *Iliada* (Trad. de Luis Segalá y Estalella).

Madrid: Espasa-Calpe.

HORACIO (1965). *Odas, épidos* (Trad. de Bonifacio Chamorro). Madrid: Espasa-Calpe.

MARCIAL (1996). *Epigramas completos* (Trad. de Dulce Estefanía). Madrid: Akal.

TITO LIVIO (1989). *Los orígenes de Roma* (Trad. de Maurilio Pérez González). Madrid: Akal.

VIRGILIO (1961). *Eneida* (Trad. de Emilio Gómez de Miguel). Madrid: ediciones Ibéricas.

Bibliografía de referencia

AYUSO DE VICENTE, Ma. Victoria, et al. (1997). *Diccionario Akal de términos Literarios*. Madrid: Akal.

CICALESE, Vicente (1972). *Nuestro viejo latín*. Volumen II. Montevideo: Impresora Cordon.

(---). (1987). *Nuestro viejo latín*. Volumen I. Montevideo: Imprenta CBA.

ECHAURI MARTÍNEZ, Eustaquio (1997). *Diccionario esencial Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona: Litografía Rosés.

GIL, Cristina (1988). *Nómina de los autores latinos y sus obras*. Montevideo: Depto. de publicaciones de la FHCE.

GRIMAL, Pierre (1993). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1971). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

PENAGÓS, Luis (1973). *Gramática Latina*. Santander: ed. Sal terrae.

RAE (1995). *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe.

SALVÁ, Vicente (1888). *Diccionario Latino-Español*. París: Garnier.

YARZA, Florencio Sebastián (1999). *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Sopena.

Bibliografía específica

BRAVO, Gonzalo (1994). *Historia del mundo antiguo, una introducción crítica*. Madrid: Alianza.

FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos (1997). «La Eneida», en CODOÑER, Carmen (ed.) (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

GRIMAL, Pierre (1987). *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*. Buenos Aires: Eudeba.

La lírica latina, Catulo y Horacio. Capítulo Universal, n.º 73, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.

MILLARES CARLO, A. (1950). *Historia de la literatura latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

VIDAL, José Luis (1997). «Bucólicas y Geórgicas», en CODOÑER, Carmen (ed.) (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

Pautas para la presentación de artículos

01. La revista [sic] publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.

03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.

04. Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com

05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:

a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.

b. Título (en español y en inglés).

c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).

d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.

05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.

06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.

07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.

08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.

09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.

10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.

11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:

a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).

b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.

c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:

Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.

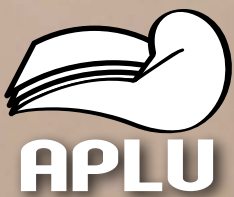
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.

En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.

Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.

12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.



Horarios de atención

Martes, miércoles y viernes
de 9:30 a 13:00 horas
Miércoles y viernes
de 16:00 a 19:00 horas

Av. 18 de julio 1825 ap. 401
C.P. 11.200 - Montevideo
Telefax 2403 6506
aplu1992@gmail.com
www.aplu.org.uy

