

ACTAS. Segundas Jornadas II, organizadas por el CEHTRAC

Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
10 y 11 de noviembre de 2023

**“Los griegos y nosotros: diálogo entre el mito griego, la tradición
clásica y las nuevas corrientes interpretativas”**

Compiladora Dra. Marcela Ristorto

Índice

Chiara D'Ottavio: "Imágenes de la naturaleza en *Agamenón* de Esquilo y *Hamlet* de William Shakespeare", pp. 3-11.

Federico Rybay: "Reflejo y figuración de la otredad en *Medea Stimmen* (1996), de Christa Wolf", pp. 11-15.

Sofía Ghilioni: "El tiempo, el destino y la inmortalidad en "La Isla", "Las Magas" y "Las Musas" en los *Diálogos con Leucó* (1950), de Cesare Pavese", pp. 16-23

Jeremías Carrió: "La Odisea del alma: fuentes y rasgos de *Odisea* de Homero en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", pp. 24-29

Rocío del Cielo Raggio: "Cómo al fin se paga el amor - con sufrimiento". Los celos y el dolor como pasiones en Kriemhild, en *El Cantar de los Nibelungos*", pp. 30-36

Mauro Socoró: "Notas aproximativas al problema de "lo clásico" en la España del fin de siglo XIX y principios del siglo XX", pp. 37-41.

Juan Manuel Muñoz: "Safo, fragmento 2 Voigt: deixis, epifanía y comunidad", pp. 42-47.

Clara Racca: "El uso de la máscara en los contextos rituales", pp. 48-53.

Marcela Ristorto: "Prácticas rituales no normativas: la "calumnia" (διαβολή) a Selene en el *PGM IV* (2574-2622 A; 2643-2674 B)", pp. 54-63.

Desiré Bürki: "El cuerpo al servicio del ritual: la celebración de los misterios de Eleusis", pp. 64-72.

Chiara D'Ottavio: "Imágenes de la naturaleza en *Agamenón* de Esquilo y *Hamlet* de William Shakespeare".

Resumen

Mucho se ha escrito sobre las influencias de Séneca y Sófocles en el teatro de Shakespeare, pero no son numerosos los estudios que trazan un vínculo entre la tragedia esquiliana y las obras del bardo de Avon. Quienes se han interesado por estas relaciones, sin embargo, suelen considerar tan solo las similitudes argumentales entre la *Orestíada* y *Hamlet*, puesto que en ambas obras encontramos una cadena de crímenes y venganzas, así como un vínculo incestuoso en la familia del héroe. No obstante, en este trabajo apuntamos a detenernos sobre otro elemento que une a estas tragedias: nos referimos a la presencia de imágenes literarias de una naturaleza que, como veremos, da cuenta de un cambio de paradigma en el sistema social de cada época. Nos interesa, por lo tanto, comparar las imágenes de la naturaleza en *Agamenón* de Esquilo y *Hamlet* de William Shakespeare, enfocándonos, sobre todo, en elementos relacionados con la tierra y el mundo vegetal.

Palabras clave: naturaleza, Esquilo, Shakespeare, tragedia.

Introducción

En este trabajo abordaremos distintas imágenes de la naturaleza que se hacen presentes en *Agamenón* de Esquilo y *Hamlet* de William Shakespeare. Las imágenes seleccionadas tendrán que ver principalmente con la tierra y el mundo vegetal, como es el caso de las semillas y los huertos, entre otras. Conviene aclarar, primeramente, que los estudios críticos que abordan de manera comparativa las obras de Shakespeare y las tragedias griegas, lo hacen no desde la percepción de una influencia, sino con el interés de delinear algunas coincidencias (Schleiner 1990). Entre los estudiosos de Shakespeare, por otro lado, existe un general consenso sobre la idea de que Shakespeare no pudo haber accedido a los textos griegos de manera directa, puesto que no contaba con grandes conocimientos de la lengua griega. Jan Kott (1967) coincide en la imposibilidad del acceso directo a los textos, pero señala que puede haber escuchado acerca de ellos a través de amigos eruditos. Louise Schleiner (1990) en su artículo "Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of *Hamlet*" propone, por su parte, la influencia mediada de textos griegos sobre la tragedia de *Hamlet* a través de traducciones en latín, que solían asimismo incluir comentarios y un resumen de la trama.

Sea cual sea el posicionamiento desde el que nos paremos, nos interesa estudiar estas obras en conjunto porque, en primer lugar, es imposible ignorar cierto recorrido (casual o deliberado) desde los clásicos griegos hasta Shakespeare; en segundo lugar, creemos que la comparación a partir de la consideración del

argumento principal en ambas tragedias resulta ya demasiado evidente, razón por la cual aquello que nos interesa particularmente es expandir ese estudio en clave comparativa a otros ámbitos fuera de lo meramente temático (que, sin embargo, retomaremos necesariamente en otra ocasión). En ese marco se hallaría este trabajo, que se propone un reducido estudio de ambas obras en base al análisis de algunas imágenes referidas a la naturaleza que emergen en ellas, con el propósito de comprender tales imágenes en relación con el contexto de producción de las obras.

1. La tragedia y la sociedad

Para abordar la importancia de las imágenes de la naturaleza que aparecen en las obras mencionadas, conviene empezar por una breve referencia a la fuerte relación de la tragedia con su contexto de producción. De acuerdo con Vernant (2002), la tragedia de la antigua Grecia emerge como la manifestación de una experiencia humana particular, estrechamente vinculada a las condiciones sociales y psicológicas de su contexto. De tal concepción se desprende la necesidad de considerar el contexto de producción de la tragedia, a partir del cual el autor y su público compartían un mismo código, que nosotros hoy como lectores debemos recuperar si queremos aprehender el texto en su integridad. El contexto al que refiere Vernant se trata “de un contexto mental, de un universo humano de significados, homólogo por consiguiente con el texto mismo al que se refiere: utillaje verbal e intelectual, categorías de pensamiento, tipos de razonamiento, sistemas de representaciones, de creencias, valores, formas de sensibilidad” (*idem*). La tragedia griega hacía evidentes los problemas morales que concernían a la responsabilidad del hombre, pues lo que ponía en escena era la lucha entre dos *dike*, entre dos justicias, entre dos sistemas de valores, y al héroe enfrentado a ese conflicto. Rodríguez Adrados (1997), por su parte, advierte que el debate, la diversidad de opiniones, es lo característico de la tragedia, puesto que lo que se reproduce es el ambiente democrático que se está viviendo en la ciudad, pero llevado a una escala mítica. El objeto de la tragedia, como observa Vernant (2002), es el debate que se da al interior del héroe, quien debe tomar una decisión, orientar su acción y elegir un único camino en un universo repleto de valores y sentimientos ambiguos, donde no hay lugar para lo estable ni lo transparente, sino sólo para los grises.

El otro conflicto que es propio de la tragedia tiene relación con las leyendas de los héroes, su tema por excelencia. La tradición mítica que sirve de fundamento a la tragedia permite explicar el arcaísmo religioso de los grandes trágicos; no obstante, la tragedia se aparta en gran manera de los mitos heroicos que recupera, puesto que los transpone con libertad y, principalmente, los cuestiona, los discute. Es a partir de la tragedia que los valores heroicos y las antiguas representaciones religiosas, que la épica había exaltado en otro momento,

comienzan a ser puestos en tensión con las nuevas formas de pensamiento que hacen manifiesta la aparición del derecho en el marco de la polis democrática (Vernant, 2002).

Si bien, en principio, Vernant está haciendo referencia a la tragedia griega, no deja de pensar en la tragedia en tanto género; así pues, pensar en el contexto de producción de una tragedia como en un “contexto mental”, imbuido de las tensiones entre dos órdenes sociales y/o mentales distintos, es una postura que puede mantenerse en la consideración de cualquier tragedia, o, mejor dicho, en la consideración de *la* tragedia, cualquiera sea la época que la engendre. Teniendo esto en cuenta, pasemos al análisis de dos tragedias muy alejadas en el tiempo, pero muy cercanas en cuanto al clima de época que les dio origen.

2. Imágenes en *Agamenón*

En *La democracia ateniense*, Rodríguez Adrados (1993) afirma que, luego de una etapa exclusivamente aristocrática, en Atenas comienza a formarse un nuevo orden político y humano que será considerado como justicia (*dike*) a partir de Clístenes, mientras Esquilo intentará la justificación teórica de ese orden, por lo que necesariamente en sus obras toma como punto de partida la experiencia vital actual de la ciudad de Atenas; consecuentemente, sin atender a tal experiencia vital no es posible comprender verdaderamente ninguna de sus tragedias.

La *Orestíada*, en este sentido, se encuentra intrínsecamente ligada a los sucesos que llevan a la instauración de la democracia en la Atenas clásica. En un plano más amplio, sin embargo, puede decirse que el conjunto de las tres tragedias ofrece una reflexión general sobre la política y, particularmente, sobre la cuestión de la justicia. Como señala Julián Gallego (2017), la trilogía exhibe un doble movimiento que permite la transición de la justicia privada regida por la lógica de parentesco, a otra colectiva, regida por una lógica política, es decir, propia de la polis. Este será el conflicto central de toda la *Orestíada*, que intenta evidenciar la cronología de una clara transformación ética, de un cambio de valores, como veremos que de manera similar ocurrirá en la tragedia de *Hamlet*.

El principal debate de la trilogía se instala entre la antigua ley del talión representada por las Erinias, ley que no considera más que la sangre derramada sin tener en cuenta los motivos, y una nueva ley que, por el contrario, juzga a los actos teniendo en cuenta sus causas y poniéndolas a consideración de un jurado honesto. Así, en la *Orestíada* lo que vemos es un relato del pasaje de las venganzas personales a los procesos públicos o, más precisamente, del juramento personal al tribunal ciudadano. Sin embargo, es importante aclarar que “los comienzos de la polis y sus instituciones cívicas y legales no implicaron la desaparición del parentesco como forma de organización comunitaria sino su subordinación a la nueva racionalidad inherente al campo de lo político” (Gallego, 2017, p. 179). Por el contrario, la *Orestíada* hace posible comprender cómo la lógica del parentesco sigue vigente pese al surgimiento de una racionalidad de tipo estatal, es decir que

el orden nuevo resignifica elementos de la situación previa sin tener que anularlos (Gallego, 2017)

Respecto del tema principal que nos interesa considerar, conviene, en primer lugar, señalar que la *Orestíada* cuenta con un gran número de imágenes que aluden a la naturaleza, empleadas por Esquilo para referir, de diversas formas, a Troya, al palacio de los Atridas, a los ancestros y a los jóvenes de la estirpe, entre otros elementos. No obstante, a medida que avanza la trilogía, notamos que esas imágenes disminuyen, por lo que es en *Agamenón* donde más podemos apreciarlas. El caso particular de la tragedia de *Agamenón* permite que observemos el estado en el que se halla la casa de Atreo, que aún sigue bajo la antigua ley, bajo la lógica de las venganzas personales, por oposición al nuevo orden que emerge en *Las Euménides*.

En primer lugar, me interesa retomar de los vv. 659-660 la imagen del mar “florecente con los cadáveres de guerreros aqueos y restos de naves”. Con esta imagen, el Mensajero, recién arribado a Argos, relata cómo tras fuertes tormentas en el mar, casi toda la flota griega se ha perdido. La imagen de un mar floreciente con cadáveres y restos nos lleva a pensar en una naturaleza donde lo que florece, lo que se desarrolla, ya está muerto. Un argumento similar sostiene Peradotto (1964) en su artículo “Some patterns of nature imagery in the *Oresteia*” al pensar las imágenes de la naturaleza y, más precisamente, de la vegetación, a partir de dos patrones: por un lado, las imágenes referidas a la naturaleza señalan un crecimiento siniestro y la proliferación del mal y del sufrimiento; por otro lado, la mayoría de las imágenes en esta obra tienen que ver con una vegetación marchita, decadente, es decir, con una vegetación muerta. Ciertamente, el efecto que produce esta primera imagen es casi oximorónico, puesto que lo que hace florecer al mar, lo que da “vida” o “crecimiento”, son los cuerpos inertes de los aqueos. Podemos observar un sentido similar en una imagen que emerge en el parlamento de Clitemnestra en los versos 966-9, en la que, con marcada ironía asemeja a Agamenón a una raíz: “pues mientras tiene vida la raíz, llega hasta la casa el follaje / Y extiende su sombra protectora contra la canícula (vv. 966-7)”. Más allá de la ironía, en esta imagen resalta la noción de raíz, de origen: Agamenón es, al menos en los límites de la trama de la *Orestíada*, el que da origen a la cadena de venganzas que se va a suceder en la trilogía con el sacrificio de su hija Ifigenia. Es, entonces, la raíz de los males que circundan la casa de Atreo, es la raíz de aquel crecimiento siniestro. Sumado a esto, en aquella imagen se hace referencia también a la pronta muerte de la raíz: la frase “pues mientras tiene vida la raíz” no hace sino indicar que esa vida está próxima a perderse, sobre todo si pensamos en la ironía del pasaje. Por último, nos encontramos con la imagen de la “semilla de maldición” en los versos 1565-6, que puede asimismo comprenderse en base a esta lógica del desarrollo o proliferación del mal: “¿Quién podrá arrojar de esta casa esa semilla de maldición? / ¡Esta estirpe está condenada a la ruina!” (vv. 1565-6). La semilla de la maldición en la casa de Atreo ha germinado,

ha crecido y ha dado su fruto, pero ese proceso será detenido en las *Euménides* a partir de la instauración de un nuevo orden moral y político, de una nueva ley.

Por su parte, Conejo Arostégui (2002), analiza numerosas imágenes de la obra como propias de una naturaleza descompuesta que reflejan un mundo dislocado. Resulta importante retomar esta idea de una naturaleza descompuesta para poder preguntarnos: ¿descompuesta de qué? Evidentemente, descompuesta de exceso: hay exceso de vegetación, exceso de cadáveres y de sufrimiento, pero, antes que nada, es una naturaleza descompuesta por el exceso de *hybris* (desmesura) del héroe trágico de esta obra. Tal es el principal exceso que intenta mostrar Esquilo a través de su *Agamenón*.

Para sintetizar este apartado podemos señalar, entonces, que el tema central de la *Orestíada* consiste en el problema de la *dike*, de la justicia, y que el enfrentamiento entre ancestros, adultos y jóvenes concuerda con el enfrentamiento entre los dioses antiguos y los nuevos y con el de las dos formas de *dike* que se contraponen hacia el final de la trilogía (Conejo Arostégui, 2002). Particularmente, en la obra de *Agamenón* podemos comprender estas imágenes de una naturaleza enferma o descompuesta a partir de la consideración de la *hybris* del héroe trágico, la cual desnivela y trastoca los elementos de la naturaleza, y, principalmente, de la vegetación.

3. Imágenes en *Hamlet*

Respecto del contexto de producción de *Hamlet*, necesitamos aclarar que es una época en la cual comienzan a convivir ciertos códigos y rasgos sociales propios de la Edad Media, que se perpetúan durante el reinado de Isabel I, con rasgos que tienden al pensamiento político y social moderno. Tal como señala el clásico libro de Spencer, “Shakespeare y la naturaleza del hombre”, la cosmovisión isabelina retoma ciertos sistemas mentales heredados de la Edad Media (que, por su parte, combinaban elementos del Aristotelismo, del Platonismo y del Cristianismo), los cuales adquieren características propias en el Renacimiento. Tal es el caso de las imágenes alegóricas predilectas de esta época: la Rueda de la Fortuna y la Cadena del Ser. Estas imágenes, heredadas por la era isabelina, comienzan a quebrarse y desvanecerse a partir de las dudas que amenazan contra la idea de un orden ideal, creencia elemental hasta el momento. La Cadena del Ser constituía, durante el cristianismo medieval, una jerarquía estable y estática que iba desde Dios y los ángeles hasta las piedras. Spencer insiste en que, dentro de este orden, la dualidad intrínseca del hombre (es decir, su naturaleza animal y divina), lo situaba a mitad de camino en la jerarquía, constituyéndolo así en el eslabón primordial donde el mundo divino y el humano se correspondían. No obstante, a medida que avanzaba el Renacimiento, estos mecanismos dejaron de ser percibidos como sistemas inmutables, cerrados y armoniosos. Algunos de los acontecimientos centrales del Renacimiento, como la Reforma protestante y la Contrarreforma católica, representan el punto de ruptura de todas las antiguas

certezas. De hecho, dentro del sistema predominante de pensamiento analógico, la visión protestante de los humanos como seres caídos cambió la correspondencia medieval entre el mundo de Dios y el mundo de los humanos, dando inicio a un tiempo en el que la corrupción del hombre quiebra el orden armónico de la Cadena del Ser e instaura el caos: “El hombre, en vez de ajustarse al orden de la naturaleza, ahora lo trastorna; el cuerpo gobierna al alma, y no ésta a aquel” (Spencer 1954: 42). Consecuentemente, observamos que en la cosmovisión isabelina convivían dos actitudes acerca del hombre: una actitud optimista, relacionada al rol central del ser humano en la jerarquía del cosmos; y una pesimista, que consideraba el pecado original del hombre como causa de sus miserias.

Sumado a esto, las teorías de Copérnico, Montaigne y Maquiavelo colaboran con el surgimiento de dudas que acechaban la creencia generalizada de que los órdenes cosmológico, natural y político estaban intrínsecamente relacionados. Así, de acuerdo con Spencer (1954), en esta época se hallan dos ataques contra la idea de la nobleza y la dignidad del hombre. Por un lado, el tradicional (propio de la cosmovisión medieval heredada), que, como mencionamos arriba, consistía en describir la miseria del hombre como consecuencia de la caída, pero se basaba todavía en una firme creencia en la posición crucial del hombre como centro de todas las cosas. Y, en segundo lugar, el nuevo ataque (propio de la atmósfera intelectual del Renacimiento), que de triple manera, a partir de una reconfiguración del ámbito de los astros, de la naturaleza y del Estado, amenazaba con destruir esa misma creencia.

De este modo, la duda empieza a cubrir todos los ámbitos de la vida, las certezas se diluyen y las creencias mantenidas hasta el momento son puestas en jaque: tal conflicto es el que continuamente emerge en el discurso de Hamlet y el que tiñe toda la obra. En este sentido, el uso de imágenes referentes a la naturaleza en los parlamentos de los personajes será un recurso en el que se reflejarán aquellas tensiones que comenzaban a surgir en el sistema de pensamiento de la época. Estas imágenes, en su mayoría, aluden a un estado de decadencia y corrupción. Entre ellas, nos encontramos con la célebre imagen del mundo como *unweeded garden* en la escena II del primer acto (vv. 135-7): “’tis an unweeded garden / that grows to seed, things rank and gross in nature / possess it merely” (¡Es un huerto sin cultivo / y agostado! ¡Lo fétido y grosero / impera en él¹). Respecto de esta imagen, puede afirmarse con seguridad que manifiesta un desbalance en la naturaleza, en el huerto que es Elsinore y que es el mundo, puesto que lo malo ha empezado a copar todo el espacio y ya no existe el balance entre lo bueno y lo malo, lo fresco y lo fétido, lo delicado y lo grosero, como se destaca en el “Prólogo” de la edición de Longman New Swan Shakespeare. Aquí también podemos permitirnos pensar en una naturaleza en la cual se produce un

¹ Traducción de Guillermo Macpherson (editorial Losada, 1985).

crecimiento negativo, es decir, un crecimiento de “lo fétido y lo grosero”, de manera similar al “crecimiento siniestro” que identificábamos en las imágenes del *Agamenón*. Tal como señala Spencer (1954), “la Naturaleza está incurablemente corrompida” (p. 45), y aquella imagen del huerto que es invadido por lo grosero y lo inmundo, aquella imagen de la pérdida del balance en la naturaleza, es definitivamente una manifestación del pensamiento isabelino que concibe un desbalance, un desequilibrio en el Universo y en sus jerarquías, hecho por el cual la posición del hombre en la Cadena del Ser comienza a verse vulnerada.

Otra imagen sugerente en este sentido es la que encontramos en los versos 39-40 de la escena 3 del segundo acto: “Roe el gusano las tempranas flores / Aun antes que sus pétalos se abran”. Nuevamente, la naturaleza es invadida por el mal, y la corrompe incluso antes de completar su crecimiento. En el contexto de esta cita, Laertes está aconsejando a su hermana Ofelia que se guarde de los amores del príncipe danés; no obstante, esta imagen puede insertarse sin problema en la serie que estamos proponiendo porque continúa con la lógica de una naturaleza corrompida, decadente: el mundo es el jardín y Ofelia es tan sólo una flor dentro de éste; pero el jardín ha sido copado por lo inmundo, y la flor puede ser -o ya ha sido- roída por el gusano.

Esta idea de invasión, de ataque, de desequilibrio, tendrá su fundamento en un conflicto que resulta esencial en la obra: el encuentro entre dos sistemas morales diferentes. Rinesi (2003) entiende que la lucha que se libra en el alma atormentada de Hamlet no es sino una lucha entre dos sistemas morales antagónicos: la moral de la venganza o de la honra (medieval, guerrera) y una moral incipiente que comienza a cuestionar a la anterior. En relación con este conflicto, el autor señala que Hamlet no puede dejar de cumplir la orden de su padre de vengar su muerte, porque la “ética de la venganza”, la “moral de la honra”, que anima esa orden es también (...) la suya propia, porque vive en un mundo regido por esa moral. Pero tampoco puede cumplir esa orden atroz, que lo haría igual a aquello que quiere destruir (Rinesi, 2003, p. 72).

A tal disyuntiva que se produce al interior del personaje, Rinesi le da el nombre de “tragedia de los valores”. Pese a tratarse de un dilema propio del personaje, el conflicto circunda toda la obra y exhibe, asimismo, el encuentro entre códigos sociales diferentes que se da en los siglos XVI y XVII. Teniendo este conflicto en mente, nos interesa considerar una última imagen de la obra, que ilustra con mayor precisión aquel antagonismo entre sistemas de valores. Nos referimos a otra imagen que se encuentra en el parlamento de Hamlet: “No debieras haberme creído; porque, aunque / En este carcomido tronco se injerte la virtud, siempre / Habrá de notarse el primitivo sabor” (III.1.116-7). Este pasaje corresponde al diálogo entre Hamlet y Ofelia, en el cual el príncipe le aconseja a la joven no confiar en las palabras de los hombres, porque no importa cuánta virtud se injerte en el viejo tronco, pues la virtud no puede eliminar el pecado del tronco

carcomido ni transformar totalmente su vieja naturaleza. Pero, en un plano más general, la imagen del tronco carcomido frente al injerto de virtud habilita también ese antagonismo, ese enfrentamiento entre dos órdenes morales que luchan dentro de la mente del príncipe (un orden viejo y un orden nuevo que intenta injertarse en el anterior). Como mencionamos anteriormente, ese choque de morales distintas, de esperanza y de pesimismo, habitará también en los corazones de los contemporáneos de Shakespeare. El efecto que generan las imágenes analizadas responde a un patrón de pensamiento que entiende a la naturaleza como algo primordialmente bueno pero que puede corromperse fácilmente.

4. Conclusión

Estas tragedias son obras que dan cuenta de una drástica transformación social, pues la tragedia siempre expresa una tensión, un conflicto, entre voluntades opuestas: la de los dioses, la fortuna o la Ley, por un lado, y la del héroe, por otro. Como hemos señalado más arriba, tanto en *Hamlet* como en la *Orestíada* se produce un encuentro entre dos órdenes morales y políticos diferentes, que genera el conflicto trágico. De esta manera, en las imágenes de la naturaleza que se nos presentan en estas obras podemos observar también un conflicto, una tensión: son, a la vez, imágenes de vida y de muerte, de crecimiento y de decadencia, de incertidumbre y de posibilidad de futuro. En definitiva, consideramos que, si bien es altamente notable la distancia temporal, espacial y cultural entre una obra y otra, las continuas imágenes de una naturaleza discordante permiten vincularlas más allá de sus respectivos argumentos, a la vez que las elevan a modelos universales de la tragedia.

Bibliografía

- Esquilo. (2015). *Tragedias*. Madrid: Gredos (Traducción de B. Perea Morales)
- Shakespeare, W. (1985). *Hamlet*. Buenos Aires: Losada (Traducción de Guillermo Macpherson)
- Bernard Lott (Ed.). "Introduction" en *Hamlet*. Longman New Swan Shakespeare, pp. IX – LXXVI.
- Conejo Arostégui, M. E. (2002). "Imágenes de la naturaleza: recurso retórico de la diversidad semántica de los símbolos en la *Orestíada* de Esquilo". *Filología y Lingüística XXVIII* (2): 31-39, 2002
- Gallego, J. (2017). *La polis griega. Orígenes, estructuras, enfoques*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Kott, J. (1967). "Hamlet and Orestes". *PMLA*, Vol. 82, No. 5 (Oct., 1967), pp. 303-313

- Peradotto, J. J. (1964). "Some Patterns of Nature Imagery in the *Oresteia*". *The American Journal of Philology*, Vol. 85, No. 4, (Oct., 1964), pp. 378-393
- Rinesi, E. (2003). *Política y tragedia: Hamlet entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue.
- Rodríguez Adrados, F. (1993). *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza
- Rodríguez Adrados, F. (1997). *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid: Alianza.
- Schleiner, L. (1990). "Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of "Hamlet"". *Shakespeare Quarterly*, Vol. 41, No. 1 (Spring, 1990), pp. 29-48
- Shakespeare, W., & Hirschfeld, H. (2019). "Introduction" en *Hamlet: Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spencer, T. (1954). *Shakespeare y la naturaleza del hombre*. Buenos Aires: Losada
- Vernant, J. P y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós.

Federico Rybay: "Reflejo y figuración de la otredad en *Medea Stimmen* (1996), de Christa Wolf".

El presente trabajo se enfoca en una novela publicada en 1996 por la escritora alemana Christa Wolf, titulada *Medea. Stimmen*, la cual es, como bien su nombre lo indica, una reescritura de la pieza dramática de Eurípides. Por ende, a fin de comenzar este derrotero, considero lícito retomar esa emblemática tragedia en específico: la *Medea* eurípidea, pieza dramática compuesta al 431 A.C con el objetivo de ganar el primer premio en las Grandes Dionisias; lo cual supone un patente y muy marcado posicionamiento en la caracterización del tragediógrafo: es lícito afirmar que en la obra de Eurípides la figura de Medea es tipificada de manera unívoca, en tanto su representación adopta una dirección concreta, encarnando aquellos valores que en el imaginario colectivo ateniense estaban asociados a las tierras extranjeras, a los otros, a los bárbaros alejados de la civilización: la perfidia, la traición, la cobardía, el desarraigo, la carencia de aquellos valores que los griegos veían como fundamentales para la consolidación de toda civilización.

Tal dicotomía se presenta de manera notoriamente marcada: de un lado, Jasón, quien aún con sus imperfecciones representa las virtudes de la civilización griega; por el otro, Medea, proveniente de la Cólquide, y por ende, ícono de todos los males al ser de una facción ajena a la helénica. Numerosas fueron las reversiones y reescrituras de este mito, con mayores o menores cambios; podemos mencionar, por ejemplo, la versión de Grillparzer (1822) llamada *Das Goldene Vliess*, que mantiene los hechos más o menos íntegros solo que recontados en idioma alemán; o la *Medea* del francés Jean Anouilh (1946), que retrata a la princesa colquidense de una manera mucho más sesgada, como una bárbara irracional, iracunda y que en ciertas instancias desciende a los niveles más recalitrantes de animalidad.

Podría seguir enumerando versiones, y en todas se ha de hallar un común denominador: Medea aparece como la villana, como la mala de la historia, como la infanticida, fratricida, traidora y hechicera que difunde diversos males a partir de su sed de venganza y resentimiento.

En contraste con todas estas versiones, existen unas pocas, como *Medea. Stimmen* de Christa Wolf (1996), que aproximadamente mantiene el esquema original de la obra matriz, pero que imprime una vuelta de tuerca a la conceptualización y distribución de valores y roles a la historia original.

El primer cambio respecto a la pieza dramática de Eurípides, por demás notorio, es el cambio en el género y, por consiguiente, en el formato literario en que se la representa: se trata de una novela, ya no de una tragedia, lo cual habilita numerosas posibilidades narrativas, siendo dos las más importantes: por un lado, la diversidad de voces y puntos de vista, lo cual permite al lector conocer aspectos y lados de la historia que la voz de la tragedia mantendría velados. De ahí el

nombre *Stimmen*, que en alemán es “voces”, no es una sola (*Stimme*), sino varias. Por otro lado, conectado con ese primer elemento, está el fluir de la conciencia; gracias a ese estilo narrativo propio de la novela el lector es capaz de sumirse en la introspección, estudiando a fondo los pensamientos de cada personaje, descubriendo sus obsesiones, sus traumas, sus problemas; como por ejemplo, la vergüenza que Jasón siente por cosas que serían calificadas de “poco masculinas” en Corinto y que evitan la manifestación de sus sentimientos en público; o el sentimiento de desazón atroz que experimenta Medea, en tanto ha de vivir sabiendo dos secretos de la Corona que han de carcomerla por dentro. Todo esto permite comprender cómo representa o se imagina cada personaje en su conciencia e imaginario a la otredad, ese elemento ajeno que es la Cólquide para Jasón, y Corinto para Medea.

Me he de asir principalmente en dos escritos de Yildiz Aydin: *Hoffnung auf Versöhnung der Kulturen* (2015) por un lado, y *Reflexionen über Entfremdungserscheinung* (2010)²: Aydin enuncia que en esta novela se representan dos culturas que no armonizan sino que, por el contrario, chocan de manera violenta. Otrora en versiones pasadas y en la tragedia original de Eurípides, la representación era bastante impar y marcada en una dirección, a partir de la cual y como ya se mencionó, la cultura colquidense era unilateralmente representada como una cultura atrasada, alejada de los valores helénicos y, por ende, incivilizada y maligna. Sin embargo, en *Medea. Stimmen* es posible ver las cosas desde ambas perspectivas, es posible analizar cómo cada cultura se figura y, por ende, observar qué críticas o sensaciones de extrañamiento suscitan simultáneamente.

Por un lado, Medea y los colquidenses en general son vistos por los corintios como salvajes, particularmente las mujeres en tanto “para ellos salvaje es la que no da su brazo a torcer” (p. 19), mientras que, en contraste, Medea ve con el mismo desdén a las mujeres corintias en tanto le resulta petulante su sumisión y las compara con perras falderas y animales dóciles. Jasón, por su parte, se siente aterrado y desconfiado constantemente junto a sus argonautas al estar en tierras colquidenses, y lo ve todo mediante un filtro terrorífico:

Pero hasta hoy puedo sentir el escalofrío que sentí cuando atravesamos la maleza de pequeños sauces de la ribera y llegamos a un bosquecillo de árboles plantados regularmente, de los que colgaban los frutos más espantosos. Sacos de piel de vaca, oveja o cabra encerraban un contenido que se desbordaba por las desgarraduras: allí colgaban huesos humanos, momias humanas que se balanceaban en la brisa, un horror para cualquier ser civilizado, que encierra a sus muertos bajo tierra o en tumbas excavadas en la roca. El espanto nos invadió los miembros. (p. 42)

² *Hoffnung auf Versöhnung der Kulturen* (La esperanza en la reconciliación de las culturas); *Reflexionen über Entfremdungserscheinung* (Reflexiones sobre la figuración).

Como este ejemplo es posible consignar otros tantos más, comentarios que van y vienen en torno a ambas culturas, en torno al valor que se le da, por ejemplo, a lo económico, a determinados animales que los colquidenses ven como comida y los corintios como algo sagrado y viceversa (rol de la serpiente y el caballo); también cuestiones más elementales de cada *ethos* como el dar a luz, el deshacerse de un cadáver o los cantos y edificaciones propias de cada cultura, definidas como “pobres” aquellas de la Cólquide por los corintios. Se trata, en efecto, de un choque cultural constante de roces violentos, pero que, al fin y al cabo, se mantiene como eso: una serie de roces que no pasa a un impacto meteórico ni demoledor; más allá de todas las apreciaciones despectivas, la gente de Jasón ve como “salvajes encantadores” a los colquidenses; y estos últimos, en especial las mujeres, ven con cierto interés a los corintios.

Más aún, ambas culturas incluso parecen convivir sin problemas: tras la expedición de los argonautas, Jasón y su tropa no solo llevan consigo el vellocino a Grecia, sino un grupo de colquidenses que decidieron seguirlos: Medea, Lisa, Agamedea y otros sirvientes, quienes se asientan a modo de *ghetto* en los márgenes de Corinto.

Así y todo, el final de la novela se desencadena con total crudeza: se somete a los colquidenses a una matanza, y aquí es posible arriesgar una forma de interpretar la figura de Medea como *Versöhnerin*, es decir, como una conciliadora en lugar de un elemento *disruptor* como ya se la planteó tantas veces en otras obras literarias; pero esto supone un problema, ya que cultural e identitariamente, Medea es una viva imagen de la *Entfremdung*, la enajenación, ella aparece figurada como desarraigada, en tanto si bien habita en Corinto no solo no se siente parte de ella, sino que es constantemente aislada por sus pares de ambos bandos. Busca la conciliación, pero le resulta imposible lograrla en tanto es sujeto de una enajenación cultural, de ese desarraigo doble en tanto es rechazada por la cultura receptora, y también por su cultura natal al ver que participaba cada vez más en los actos de Corinto, como los ritos a Deméter, que desencadenan el conflicto final.

Para cerrar, traeré a colación el gatillador de toda esta representación: subyace a Medea la identificación de la autora con su Alemania natal, este es el drama de aquellos que llegan a una patria ajena, desarraigados (*wurzelos*) y se encuentran con una aguerrida defensa y consecuente marginación por parte del pueblo ya establecido, que ya está arraigado a ese territorio (*angestammt*), es un eco de la situación que en Alemania experimentan los turcos, marroquíes, judíos y africanos que habitan una patria en la que no solo están desarraigados, sino que en la mayoría de los casos no pueden echar raíz puesto que el pueblo ancestral no solo no los acepta, sino que directamente los rechaza, desplegando lo que Yildiz Aidin denomina *Mechanismen von Ausgrenzung* (mecanismos de exclusión).

Bibliografía

- Eurípides, *Tragedias I*, edición y traducción de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos, 1977.
- Wolf, C. (2008[1996]). *Medea. Stimmen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wolf, C. (2014[1996]). *Medea. Stimmen*. Traducción de Miguel Sáenz. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Aydin, Y. (2010). *Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs Medea. Stimmen*. Disertación de Yildiz Aydin para la Rheinisch-Westfälischen Hochschule Aachen, Aachen.
- Aydin, Y. (2015). *Hoffnung auf Versöhnung der Kulturen en Migration und kulturelle Diversität. Tagungsbeiträge des XII. Internationalen Türkischen Germanistik Kongresses*. Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main.
- Griffiths, E (2006) *Medea*. Routledge, Nueva York

Sofía Ghilioni: “El tiempo, el destino y la inmortalidad en “La Isla”, “Las Magas” y “Las Musas” en los *Diálogos con Leucó* (1950), de Cesare Pavese”.

1. Introducción

Cesare Pavese (1908-1950) en *Diálogos con Leucó* (1950) propone una relectura de la tradición clásica desde una perspectiva contemporánea. Los cuestionamientos existenciales de parte del autor crean en el lector una cercanía, una especie de puente, entre las propias incertidumbres del presente ítalo-europeo de la posguerra con los mitos y personajes, que son reescritos permanentemente en su vasta obra. Tal es así que en el “Prefacio a los dialoguillos” explica lo siguiente:

Pero estamos convencidos de que el mito es un *lenguaje*, un *medio expresivo*, es decir, no es algo arbitrario, sino un vivero de símbolos formado -como todos los lenguajes- por una particular sustancia de significados que *ningún otro sistema podría expresar* [...] La inquietud es más auténtica y cortante cuando remueve materia habitual (Pavese 2019:29, el subrayado es la autora).

García Gual (2011:182) afirma que la forma particular del diálogo que instala Pavese tiende a rememorar los mitos desde una mirada subjetiva. Asimismo, argumenta el hecho de que el autor no trata de resumir los relatos míticos, sino de aludir a ellos y ver sus “rasgos inquietantes” o “notas enigmáticas” (García Gual 2011:182).

En este sentido, el objetivo de este trabajo es analizar aquellos rasgos inquietantes – y predominantes- que aborda Pavese, teniendo en cuenta la impronta subjetiva y los juegos de imágenes que dispersa en su discurso con el fin de tratar problemáticas actuales, más específicamente, diversas cuestiones ligadas al tiempo, el destino y la inmortalidad, ideas muy presentes en el mundo del autor, promoviendo de este modo, una relación inacabable entre el pasado y el presente. Para ello, se trabajarán específicamente los diálogos *La Isla*, *Las Magas* y *Las Musas*, diálogos en estrecha relación no solo por sus temáticas, sino también por la predominancia de las figuras mitológicas femeninas.

Primeramente, este escrito se estructurará con un apartado breve sobre el contexto de Italia en la posguerra, necesario para definir la época de escritura del autor y para entender de qué modo estos cuestionamientos influyen a la hora de pensar en una consecuencia del tiempo y el espacio. Luego, se abordarán ciertos postulados de García Gual en relación al concepto de mito y seguidamente nos centraremos en el análisis de los *Diálogos con Leucó*.

2. Italia posbélica

David Marsh (2007: 217) señala que como una reacción al movimiento romántico, la antigüedad griega también ejerció su fascinación, aunque esporádicamente, sobre los escritores italianos de la posguerra. *Diálogos con Leucó* fue publicada en 1947, a dos años de finalizada la Segunda Guerra Mundial y la lucha contra el

fascismo, una época en la que Italia “vivió de modo trascendente y trágico al mismo tiempo” (Bataller 2015:110). Las circunstancias del mundo moderno, en sus más terribles expresiones, el caso de las guerras mundiales y los flagelos tecnológicos protagonizados por la Europa del siglo XX desde 1918 a 1945, impusieron al hombre contemporáneo a condiciones no sólo de desesperación y pobreza, sino también de aislamiento, soledad, incomunicación y desesperanza. David Marsh (2007: 217) manifiesta que hubo un distanciamiento y pérdida de la fe y, ante esto, el individuo se hallaba inmerso en un clima de angustia, pesimismo e interrogantes sin respuestas.

Sumado a esto, en el período que siguió a la guerra, la economía italiana se encontraba por debajo de los límites de subsistencia; la estructura de la producción se hallaba alterada y desorganizada; el país entero estaba sufriendo las consecuencias de una inflación extrema. Finalizada la guerra y todavía bajo la ocupación, el país presentaba una serie de problemas de los que el más grave era el de la escasez de alimentos. Por lo tanto, el primer objetivo que se propuso a la clase dirigente de aquella época fue el de la lucha contra el hambre.

Tales sucesos son vividos por Pavese como artista emergente de la década del '40 y como ciudadano de un territorio aislado por la violencia del período mencionado. En aquel tiempo, su postura antifascista le costó unos meses de cárcel³, primero en Roma, luego en Calabria. Esta vivencia exagera la tendencia a encerrarse en sí mismo, en una “celosa soledad y en un obstinado pesimismo” (Bataller 2015: 111). En su diario, que lo acompaña a lo largo de 1935 hasta 1950 se pueden leer los escritos que atestiguan su vida interior y cómo documenta la historia de su vida exterior. En él nos revela su poética, su necesidad de encontrar y establecer una relación concreta con las cosas, con los hombres y con la naturaleza.

2.1 El mito

Resulta imprescindible abordar determinadas conceptualizaciones de García Gual (2004) en torno al mito para terminar situándonos en el uso específico que plantea Pavese. En *Introducción a la mitología griega*, García Gual (2004: 18) define al mito como un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una «historia». Este relato viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación. Es lo contrario de los relatos inventados o de las ficciones momentáneas. Los mitos son «historias de la tribu» y viven «en el país de la memoria» comunitaria. La

³ “La cárcel debe aparecer como el límite de toda caridad, la congelación de la simpatía humana, por lo que la historia es, en fase ascendente, el desligarse de estas paredes (la extrañeza del mundo nuevo no debe ser fin, sino medio para que mejor resalte el estupor) y, en fase descendente, el horror del nuevo recluirse de otro, y aquí de nuevo la extrañeza aumentará la gravedad de la soledad”. (Pavese 2018: 151).

tradición mítica es un fenómeno social que puede presentar variaciones culturales notables, pero que existe siempre [...] El relato mítico tiene un carácter dramático y ejemplar. Trata siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad, porque explican aspectos importantes de la vida social mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez tales o cuales hechos (García Gual, 2004: 18).

Siguiendo a García Gual (2014) en *Historia mínima de la mitología* los mitos hablan de los seres primigenios, y sobre todo de los dioses y los grandes héroes que intervinieron para dar orden al mundo y procurar un sentido a la vida humana; y de los héroes civilizadores que “con sus valerosas hazañas, venciendo terrores y sombras, dejaron huellas perennes y asegurado el destino de los frágiles seres humanos” (García Gual 2014: 116). Al recordar los sucesos primordiales, al narrar los orígenes de las costumbres y los límites humanos, los mitos explican por qué las cosas y la vida son así. Evocan un universo narrativo que propiciaba la acción maravillosa y prodigiosa de los dioses y los héroes.

En la literatura moderna vuelven los mitos griegos ya solo con una función literaria, sin su relación con la religión, la política y la religiosidad antiguas (García Gual 2014: 116). En relación con esto, analizamos lo que menciona Pavese en la siguiente entrevista hablando de sí mismo como tercera persona:

Los personajes⁴ son para él un *medio*, no un fin. Le *sirven* simplemente para construir fábulas intelectuales cuyo tema es el ritmo de lo que sucede: un estupor como de mosca cautiva bajo un vaso en La cárcel; la transfiguración angustiosa del campo y la vida cotidiana en La casa en la colina; la búsqueda paradójica que se pregunta qué es el campo, la civilización campesina, la vida elegante y el vicio en El diablo en las colinas; la memoria de la infancia y del mundo en La luna y las fogatas. En estos relatos los personajes son del todo sumarios, son nombres y tipos, nada más: están en el mismo plano que un árbol, una casa, un temporal o una incursión aérea⁵.

En el mito griego Pavese reconoció una herramienta de comunicación confiable, un ‘código’ que el público podía reconocer y comprender fácilmente (Cfr. Cavallini 2008:3)⁶. Retomando a García Gual (2014), es interesante el punto de vista en cuanto a la búsqueda de la originalidad en la escritura. Volver al mito implica recurrir a la tradición clásica como un recurso para lo nuevo que propone

⁴ 3 *L’idealizzazione del paesaggio mitologico affiora con prepotenza nei Dialoghi, dove si configura un paesaggio primordiale dove gli uomini primigeni (assimilabili, fra le varie forme mitiche, ai titani) non devono sottostare all’ordine divino.* “La idealización del paisaje mitológico emerge con fuerza en los Diálogos, donde se configura un paisaje donde los hombres primitivos (similares, entre las diversas formas míticas, a los titanes) no tienen que someterse al orden divino.” (Giusti di Traina 2013:27).

⁵ Pavese (1950). Escritores en el micrófono. Recuperado de ddos.org/textos/entrevistas/entrevista-a-cesare-pavese.

⁶ “Nel mito greco, in particolare, Pavese ravvisava un affidabile strumento comunicativo, un ‘codice’ che il pubblico avrebbe potuto agevolmente riconoscere e comprendere.” (Cavallini 2008:3).

quien escriba, una recreación novedosa de los mitos. Es seguir cierto modelo literario. Plantea que el autor que acude a ellos, juega con ellos: “en su recreación manipula el esquema del mito para divertir al lector, para hacerle ver cómo siguiendo las huellas de los antiguos se pueden encontrar sentidos nuevos a los episodios narrados.” (García Gual 2014: 116).

Ante esto García Gual (2014) propone una distinción sencilla en este uso literario en, cinco categorías, según domine en la recreación: el mito novelado, que se da un nuevo ritmo narrativo ampliando sus escenas, con diálogos y descripciones psicológicas de los personajes como si fuera una novela; el mito prolongado, que se da cuando un escritor actual añade por cuenta propia nuevos episodios a una saga antigua; el mito ironizado, el cual indica cómo la modernidad puede recontar el viejo relato con una sorna y escepticismo extremados; el mito subvertido, que son aquellas obras en las que se propone una lectura ideológica de un mito que contrasta con el relato antiguo y altera del todo su intención primitiva (García Gual 2014: 116).

Por último, se encuentra el mito aludido, en el que nos detendremos con más detalles puesto que los *Diálogos con Leucó* se ubican dentro de esta modalidad. El autor argumenta que los mitos que remiten a alusiones son característicos de

Ese eco o reflejo de la trama mítica se hace explícito con un tono peculiar, en el que el poeta nos transmite su propio sentir con un tono personal al evocar el personaje o el episodio mítico en cuestión. Se cita el mito recortado o sesgado, como un trasfondo que deja caer sus reflejos simbólicos sobre una escena actual. O se evoca una escena mítica que proyecta su larga sombra. En este apartado podríamos colocar también aquellos textos que surgen de la reunión en un libro de secuencias o historietas míticas, que no son resúmenes de la materia antigua, *sino esbozos o reflejos de los mitos*, que potencian ciertos momentos o ciertos aspectos simbólicos de la antigua trama (García Gual 2014:115).

De este modo, al pensar en el concepto de mito y conocer dentro de qué modalidad se ubica *Diálogos con Leucó*, este recorrido permitió adentrarnos a un conocimiento total de la obra, no solo en el significado del texto -que veremos más adelante- sino también en la forma dada por el autor para poder transmitir desde su escritura la búsqueda de la originalidad desde la contemporaneidad.

3. *Diálogos con Leucó*

En la entrevista “Escritores en el micrófono” Pavese afirma que los *Diálogos con Leucó*

Es su libro más significativo[...] En cada uno de los diálogos con Leucó se evoca, en rápidos parlamentos dialógicos entre los dos protagonistas, un mito clásico, *visto e interpretado en su problemática y angustiosa ambigüedad*, penetrando en su esencia humana, despojándolo de todos los primores neoclásicos y tratando a sus protagonistas como bellos nombres cargados ciertamente de destino, pero no de un carácter psicológico de bulto redondo. Así son, más o menos, todos los

personajes de Pavese, y así espera él seguir haciéndolos, mientras se lo permitan sus fuerzas.⁷

Estos diálogos fueron escritos entre los años 1945 y 1947 y publicados por la editorial Einaudi en 1947. Son veintisiete diálogos, titulados y enmarcados por un prefacio, como se señaló anteriormente, y epígrafes explicativos al inicio de cada diálogo al cual les sigue el diálogo en sí mismo. La crítica ha individualizado tres grupos de diálogos según la problemática planteada: 1) Los diálogos que se refieren a los mitos referidos a la tierra, la fecundidad, las cosechas; 2) Los referidos al contraste entre el mundo del caos y el mundo de la ley (diálogos con los dioses del Olimpo); 3) Diálogos referidos a problemáticas contemporáneas, derivadas de los sucesos propios del siglo XX: la angustia que nace y echa raíces en el hombre abandonado a su suerte y a la muerte y que ignora y teme al destino que se le arrebatara abruptamente (Cfr. Bataller 2015: 112).

Los diálogos son piezas argumentativas que plantean diferentes dilemas expuestos por alguno de los personajes, podemos encontrar diferentes figuras mitológicas como Orfeo, Bacante, Heracles, Edipo, Prometeo, Aquiles, Patroclo. Es en este intercambio que surge la profundización de un dilema, conociendo dos puntos de vista totalmente opuestos -o similares- en busca de una posible solución o acuerdo. La particularidad de estos diálogos es la posibilidad de escucha y entendimiento por parte de los dioses.

Por consiguiente, el propósito, a partir de aquí, es reflexionar sobre los cuestionamientos de Pavese en la obra en torno a las temáticas e inquietudes del tiempo, el destino y la inmortalidad. Así pues, tomamos como ejemplos los diálogos “La Isla” (cap. XVI), “Las Magas” (cap. XVIII) y “Las Musas” (cap. XXVI).

En “La isla” Odiseo debe enfrentar las proposiciones de la ninfa Calipso. Ambos desean permanecer en una isla, pero cada uno anhela una diferente:

CALIPSO: Odiseo. no hay nada nuevo. Incluso tú, como yo, quieres detenerte en una isla. Todo lo has visto y todo lo has sufrido. Quizá un día te diré lo que he sufrido. Ambos estamos cansados de un *pesado destino*. ¿Para qué seguir? ¿Qué importa que la isla no sea aquella que buscabas? *Aquí nunca nada sucede*: un poco de tierra y un horizonte. Aquí puedes vivir siempre.

ODISEO: una vida inmortal.

CALIPSO: *Inmortal es quien acepta el instante*: quien no conoce ya el mañana. Pero si te gusta la palabra, dila. ¿Has llegado en verdad a este punto?

ODISEO: *Creía inmortal a quien no le teme a la muerte*. (Pavese, 2019: 123)

En este diálogo se podrá leer a la isla en clave de metáfora como el sentido de vida, sea la vuelta de Odiseo o la inmortalidad en soledad. Pavese enfatiza la

⁷ Pavese (1950). Escritores en el micrófono. Recuperado de ddos.org/textos/entrevistas/entrevista-a-cesare-pavese

actitud de Calipso en la indiferencia de vivir en cualquier isla, porque lo que importa es vivir el presente, aquel instante sin pensar, de manera pasiva y resignada. Por eso, ella dice: "Inmortal es quien acepta el instante". En contraposición, Odiseo busca su isla, una isla diferente, colmada de significados (Cfr. Ballester 2015:115). Él no quiere renunciar a un mañana; su meta es vivir, mortalmente y acercarse a un ideal, recordando lo obtenido y persiguiendo lo perdido, es decir, para él la inmortalidad pasa por el simple hecho de ser mortal. Calipso intentó disuadir a Odiseo pero no lo consiguió. Son dos posturas diferentes en las que las marcas de la subjetividad del autor anhelan el cuestionamiento existencial de la propia significación de la vida, aprovechar cada peripecia, dentro de una vida mortal, o acostumbrarse a la monotonía de la inmortalidad. Podría leerse, de este modo, el simple hecho del posicionamiento inminente frente a la muerte.

Asimismo, en "Las Magas" podemos leer el pasaje entre Circe y Leucótea hablando de Odiseo:

CIRCE: Ah, soy una completa estúpida. A veces olvido que nosotras sabemos. Y entonces me convierto como si fuera una muchacha. Como si todas estas cosas les sucedieran a los grandes, los olímpicos, y sucedieran así, inexorables pero hechas de absurdos, de imprevistos. Lo que nunca preveo es, de hecho, haber previsto, saber en cada ocasión qué haré y qué diré, y lo que hago y lo que digo se convierte así en algo nuevo, sorprendente, como un juego, *como aquel juego de ajedrez que Odiseo me enseñó, lleno de reglas y normas pero tan bello e imprevisible, con sus piezas de marfil*. Él decía *siempre que ese juego es la vida. Me decía que es un modo de vencer al tiempo*.

LEUCÓTEA: *Recuerdas demasiadas cosas de él. No lo has convertido en cerdo ni en lobo, y lo has hecho recuerdo*.

CIRCE: *El hombre mortal, Leucó, solo tiene esto de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja. Nombres y palabras son esto. Ante el recuerdo sonríen también ellos, resignados*. (Pavese, 2019: 138)

Aquí aparecen los conceptos, nuevamente, de la espontaneidad como forma de vida, como si fuese un juego que permanentemente vence al tiempo, el tiempo del mortal. Además, el recuerdo (propia inquietud que mueve a Pavese en sus escritos) es lo que moviliza el tiempo. El recuerdo, ante esto, también permite su impronta de inmortalidad en los mortales. Aquí el hombre, representado por Ulises, se muestra superior a los dioses porque vive en la incertidumbre de desconocer su destino y esta ignorancia le da valor y lo mantiene vivo. La inmortalidad divina se enfrenta a la existencia mortal, y una y otra condición se revelan como insatisfactorias. Los héroes siguen su camino, mientras que las inmortales, tanto Circe como Calipso, se quedan en sus islas abandonadas. Dejándolas atrás, los héroes se apresuran hacia un destino que acaba en muerte. Pero la inmortalidad, recalca siempre Pavese, no es tampoco garantía de felicidad (Cfr. García Gual 2011: 184).

Ahora bien, en “Las Musas”, se podrá observar el siguiente diálogo entre Mnemósine y Hesíodo:

MNEMÓSINE: Querido mío, ¿te ha sucedido alguna vez ver una planta, una piedra, un gesto y *sentir la misma pasión*?

HESÍODO: Me ha sucedido.

MNEMÓSINE: ¿Y has encontrado el motivo?

HESÍODO: *Es apenas un instante*, Métele, ¿cómo puedo apresararlo?

MNEMÓSINE: *No te has preguntado por qué un instante, semejante a tantos del pasado, ¿deba hacerte feliz de golpe, feliz como un dios?* Tú mirabas el olivo, el olivo en el sendero que has recorrido a diario durante años, y llega el día en que el tedio te abandona y acaricias el viejo tronco con la mirada, como si fuere un amigo reencontrado y te dijese exactamente la única palabra que tu corazón estaba esperando. En ocasiones es la mirada de un pasante cualquiera. Otras veces, la lluvia que insiste desde hace días. O el chillido estrepitoso de un pájaro. O una nube que dirías haber visto antes. *Por un instante el tiempo se detiene y ese hecho banal lo sientes en tu corazón como si antes y el después no existieran. ¿No te has preguntado la razón?*

HESÍODO: *Tú misma la has dicho. Aquel instante ha convertido el hecho en recuerdo, en modelo.*

MNEMÓSINE: *No puedes imaginar una existencia hecha toda de estos instantes?*

HESÍODO: Puedo imaginarla, sí.

MNEMÓSINE: *Así pues, sabes cómo vivo.* (Pavese, 2019: 182)

En este diálogo se puede analizar, nuevamente, las temáticas del tiempo en relación con la recuperación del recuerdo. Los instantes se acumulan en el pasado, diferencian el tiempo para dar lugar al extrañamiento del presente. De este modo, el instante, como apunta Mnemósine, crea una diferencia temporal entre el pasado, el presente y el futuro. Se sienten vivos los hombres que consiguieron escapar del tiempo cuando recuperan el pasado en forma de recuerdo; o creen descubrir el mundo nombrándolo y convirtiéndolo en recuerdo. Pavese demuestra así que es inmortal quien se detiene en el instante. En este caso, no importa la condición, entre mortal e inmortal, por eso aquí el ejemplo se fortalece y se distingue de “La Isla”, porque Mnemosine intenta explicarle a Hesíodo cómo se es inmortal a partir del instante, no es aceptarlo, sino detenerse frente a él. Dicho de otra manera, quien aprecia el instante logra sentirse inmortal.

4. Consideraciones finales

En este brevísimo trabajo se intentó esclarecer la relación del autor contemporáneo Pavese con la tradición clásica a partir de los *Diálogos con Leucó*. La obra trabajada evidencia las influencias del mundo mítico en el que Pavese había indagado y en el cual había decidido permanecer, con el motivo de explicar

el sentido de la existencia del hombre contemporáneo y su destino. En esta obra Pavese volcó su anhelo de comunicación, de necesidad de escucha, de entendimiento humano universal a través del lenguaje que propone el mito, porque, según el autor, el mito se configura y se cristaliza en una imagen, a partir de la cual surge la historia, la fábula a narrar. (Cfr. Bataller 2015: 116) La obra puede ser definida como un coloquio entre lo divino y lo humano, planos representados por dioses, semidioses, ninfas, titanes, héroes mitológicos, reyes, esclavos o sacerdotes. A ambos mundos configurados los vincula un drama, un dilema de carácter existencial, puede ser el destino, la inmortalidad, la muerte, el tiempo, o quizás todo junto, unidos por el acto del recuerdo mismo.

5. Bibliografía

Pavese, C. (2019). *Diálogos con Leucó*. Altamarea.

Pavese, C. (2018). *El oficio de vivir*. Seix Barral.

García Gual, C. (2014). *Historia mínima de la mitología*. El colegio de México.

García Gual, C. (2004). *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial.

Grimal, P. (1994) *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.

García Gual, C. (2011). "Sobre Cesare Pavese y sus Diálogos con Leucò". *Cuadernos de Filología Italiana*; Volumen Extraordinario, pp. 177-186.

Giusto, T. (2013). "Allora la semplice frace "C'era una fonte" commuoverá". *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*. Dupress.

Bataller, G. (2015). *Cesare Pavese: Retorno al clasicismo en la Italia posbélica*.

https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9417/articulo06caram.pdf

Cavallini, E. (2008). Appunti per una "performance" multimediale di testi: i Dialoghi con Leucó di Cesare Pavese, Congreso Internacional "Imagines", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, Universidad de La Rioja, 22-24 de octubre de 2007, María José Castillo Pascual (coord.), pp. 37-56.

Comparini, A. (2014). Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei Dialoghi con Leucó, en Cavallini, pp. 53-65.

Marsh, D. (2007). "Italy". *A companion to the classical tradition*. Blackwell

Jeremías Carrió: “La Odisea del alma: fuentes y rasgos de *Odisea* de Homero en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”.

La primavera reía sobre las tumbas, cantaba en el buche de los pájaros, ardía en los retoños vegetales, proclamaba entre cruces y epitafios su jubilosa incredulidad acerca de la muerte. Y no había lágrimas en nuestros ojos ni pesadumbre alguna en nuestros corazones; porque dentro de aquel ataúd sencillo (cuatro tablitas frágiles) nos parecía llevar, no la pesada carne de un hombre muerto, sino la materia leve de un poema concluido. (Marechal, 2015, pág. 9).

Así comienza la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, a la que nos aproximaremos para entender la relación que establece el autor en la construcción de la novela, con los textos clásicos, principalmente con el poema épico *Odisea*. Como inicio de esta investigación, es interesante remarcar aquello que Noe Jitrik señalaba en la *Jornada Cacodelphia* (2017) sobre toda labor crítica que intenta disminuir o hacer invisible el impacto que genera en quien justamente hace la lectura analítica de la obra en cuestión. En este sentido, Jitrik reivindica mostrar aquello que la obra hace en quien la lee y no únicamente desde el gesto científico microscópico de decir lo que la obra es. Como recomienda Jitrik, la propuesta busca comprenderse en estos dos registros, intentando captar que aquello que impacta en la lectura crítica sean cuestiones inherentes a la obra en sí, pero además haciéndose eco de la impresión subjetiva de aquello que es sometido a crítica.

Adán Buenosayres es, sin dudas, una de las novelas más trascendentes de la literatura argentina del siglo XX. A mediados de este siglo, Leopoldo Marechal comenzaba a manifestarse como una de las figuras literarias destacada de la década de 1920. Martín Prieto (2006) en *Breve historia de la literatura argentina* comenta que, si bien la primera poesía de Leopoldo Marechal no pertenece a la estética martinfierrista, “Marechal contribuyó de modo decisivo en la mezcla de la argamasa martinfierrista con algunos textos decididamente vanguardistas, no recogidos después en sus libros [...]” (Prieto, 2006, pág. 240). En esta vinculación que tardíamente concreta con los integrantes de la revista “Martín Fierro” podemos comprender “[...] la novela que Marechal empezó a escribir en París en 1930 y que finalmente publicó en Buenos Aires en 1948, cuyos protagonistas remite, en clave, a los de la vanguardia porteña de los años veinte”. (Prieto, 2006, pág. 24).

Siguiendo la lectura de Prieto, y a partir del breve análisis que hace del prólogo indispensable, cita en unas líneas a María Teresa Gramuglio, quien analiza la obra como una “cadena de pactos desviados” “[...]; refiriéndose entre otros al pacto autobiográfico, que es una especie de presencia fantasmagórica a lo largo de todo el texto y que, en definitiva, no se cumple nunca”. (Prieto, 2006, pág. 242). Esta perspectiva sobre la autobiografía permite un acercamiento a la noción del relato de una historia, como relato de una vida. Desde este punto de vista podremos transitar el recorrido de Marechal en *Adán Buenosayres* y entender el

concepto de viaje, ya que será justamente unas páginas después del prólogo indispensable, que el narrador pronuncie una sentencia llamativa:

[...] máxime si hubieran sabido que Adán, vuelto de espaldas al nuevo día, desertor de la ciudad violenta, prófugo de la luz, al dormir se olvidaba de sí mismo y olvidándose curaba sus lastimaduras; porque nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela.

Como se puede notar, la novela parte de una herida, hacia una muerte. Es interesante notar que a lo largo de toda la novela el narrador parece confundirse, de a momentos, con los pensamientos internos, deseos y anhelos del mismo Adán. Y es en este sentido de fusión y confusión que cobra mayor relevancia, en clave de pacto autobiográfico no cumplido, ese final de fragmento: “irá hilvanando los episodios de mi novela”. Subrayo ese mí que marca la fusión que señalamos. Es por esto y en términos de Graciela Maturo (1999), que “desde el punto de vista del itinerario del héroe, ese instante privilegiado, ya anunciado simbólicamente en el prólogo con la figura del hombre que muere y renace, se constituye en centro de la vida”. El héroe, herido, se lanza al viaje, al modo en que se proponía la épica antigua que “[...] de contenido iniciático, despliega las peripecias (la palabra misma tiene el sentido de circularidad) del héroe como sucesivas o diversas aventuras en el mundo y la experiencia. Por eso, y termina Maturo, “Marechal adivirtió este sentido envolvente de la aventura, no espacial sino espiritual, al leer la épica homérica.” (Maturo, 1999, pág. 118).

Nombrar el viaje a través de distintas peripecias, retomando el concepto que define Maturo, en el ámbito de los estudios clásicos, sin dudas genera un vínculo instantáneo hacia Homero con la figura de Ulises y su *Odisea* de regreso a Ítaca. Barcia (2019) a propósito de esta figura tan antigua y significativa de la literatura universal menciona que en Marechal es “el símbolo más abarcador y eje de la concepción filosófica, teológica y poética [...]”. (Barcia, Marechal, Palabra trascendente y plenitud de sentido., 2019, pág. 259). Encontramos, a lo largo de toda la novela, grandes referencias homéricas, que también con dejos de ironía, nos traen reminiscencias de esos textos en varios registros: en primera instancia, nos acercamos a una escritura que si bien resalta los aspectos nacionales e incluso criollistas, también deja entrever la estructura narrativa de la épica, con epítetos irónicos, interjecciones propia de ofrendas paganas y escenas homéricas de enfrentamiento y descripción de escenarios; luego también se encuentra de manera recurrente e incluso más presente aún que la primera, el *mythos* y los motivos propios de la tradición clásica. Por la brevedad de este trabajo no sería posible identificar e investigar cada una de las fuentes a partir de las cuales Marechal construye su historia, pero encontramos desde Homero hasta Aristófanes, Diógenes, Dante, Cervantes, Shakespeare, entre otros.

Javier de Navascués (1992) en *Adán Buenosayres una novela total*, identifica con claridad los elementos homéricos y describe en profundidad cada una de las referencias:

[...] Durante su paseo matinal va nombrando secretamente a sus conciudadanos con distintos apodos: el ciego de San Bernardo es "Polifemo" (p. 81), [...] Ruth es "tentadora como una Circe" (p. 97), Ladeazul, Ladeverde y Ladeblanco son "las tres ninfas del zaguán" (p.102), y una vieja hilandera es la Parca Cloto (p. 109). [...] El poeta, Adán, debe universalizar las realidades particulares y para ello recurre a los mitos consagrados por la tradición occidental. Adolfo Prieto, por ejemplo, comentaba en su día que "son las calles inmediatas del barrio, con nombres propios y topografía reconocible, la vulgar realidad cotidiana elevada a categoría de símbolo". El encuentro con los nombres de seres mitológicos tiene entonces un valor revelador.

Esta operación tan auténtica en Marechal es la que le permite resaltar el aspecto que señala Maturo del viaje como experiencia espiritual. Porque si bien los sucesos de la novela ocurren en un contexto argentino, o podríamos tomarnos la licencia de nombrarlo como argento, o argentinísimo, la novela se vuelve total en el sentido simbólico en que se encuentra y apropia de la tradición en la que busca inscribirse míticamente, nombrando, como dice Navascués, a los personajes con las fuentes clásicas: "Adán no ha sabido cerrar sus oídos con cera como el discreto Ulises y, por no haber superado la prueba, se encuentra en un estado de desolación y desconcierto." (Navascués, 1992, pág. 233). Ahí comenzó entonces el viaje de Adán, herido por el canto sensible y sensual de las sirenas, ha descendido hacia las cosas, y por eso se encuentra en esta aventura.

Entre los pasajes más significativos que podemos seleccionar de aquel espejismo simbólico destacamos la descripción del quimono de Samuel Tesler, en relación con la descripción del escudo de Aquiles:

Y ha llegado al fin la hora de que se describa tan notable prenda, con todas sus inscripciones, alegorías y figuras, porque, si Hesíodo cantó el escudo del atareado Hércules y Homero el de Aquiles que desertaba ¿cómo no describiría yo el nunca visto ni siquidra imaginado Quimono de Samuel Tesler? Si alguien adujera que un escudo no es una ropa de dormir, le diría yo que una ropa de dormir bien puede ser un escudo, como lo era la de Samuel Tesler, paladín sin historia, que a falta de corcel jineteó una cama de dos plazas y cuya sola caballería fue un sueño tenaz con que se defendió siempre del mundo y sus rigores. (Marechal, 2015, pág. 46)

La descripción del Quimono tiene una relación directa con el escudo de Hércules y Aquiles, según Hesíodo y Homero, nuevamente Marechal se inscribe en esa tradición. Lo llamativo es que luego renueva el giro de su literatura y alega que bien puede resultar un escudo, una ropa de dormir. Y que el héroe que lleva esas prendas, Samuel Tesler, a falta de corcel, jineteó una cama de dos plazas y, finalmente, que su caballería fue un sueño tenaz con que se defendió siempre del mundo y sus rigores. El autor, en esta operación simbólica, genera una

identificación heroica de Tesler con Hércules y Aquiles, pero también, y por el espacio que se genere en ese pacto autobiográfico no cumplido, genera la posibilidad de un acercamiento del lector a Tesler, y por consiguiente a Hércules y Aquiles. Es decir, en ese mismo movimiento de apropiación de los héroes de la tradición clásica, no solamente se eleva a estatua heroica el personaje criollo, sino que además genera un puente que permite la cercanía al lector con la apropiación de ese pasado clásico. Porque bien podemos ser nosotros héroes de nuestros cuartos, asediados en nuestras camas, con el sueño como arma ante el mundo y sus rigores. Hay rasgos de Tesler en el lector, y, por consiguiente, hay rasgos de Hércules y Aquiles.

Podemos hipotetizar entonces por qué ese pacto autobiográfico no termina de cumplirse. La ficción le permite a Marechal ser esquivo y audaz con su presencia fantasmagórica, pero, al mismo tiempo, con la universalidad de su obra:

Había por ahí cierto asaltante llamado Polifemo el de las orejas agudas, cuyo temible oficio era el de aligerar la bolsa de los caminantes gracias a un recurso tan simple y viejo como el hombre: la puñalada sentimental. Es de saber que Polifemo, el saqueador de almas, padecía una ceguera total originada, según los mitólogos, en ciertas demasías de sus antepasados. Pero [...] habiéndosele negado a Polifemo todas las galanuras del mundo visible, sus orejas dominaban en cambio los ocho rumbos del universo audible, de modo tal que ni el mismo viento, así calzase los livianos chapines de su hermana la brisa, hubiera pasado junto al cíclope sin ser oído. Adán Buenosayres no habría intentado ese imposible si el artificio del ciego y su rebuscada teatralidad no le repugnasen hasta la indignación. Fácilmente podía eludir el sortilegio barato de aquella figura, con guitarrón y todo; pero estaba seguro de que una moneda suya enriquecería fatalmente los bolsillos de Polifemo, no bien la voz del gigante se la reclamara. Era necesario librarse de la conmoción visceral que le produciría la voz. ¿De qué manera? Evitando aquel grito irresistible. ¿Cómo? Deslizándose junto al ciego sin que lo advirtiera. ¿Mediante qué recurso? Adán confiaba en sus tacos de goma. (Marechal, 2015, pág. 75).

Nos acercamos un grado más en el análisis. Es necesario aquí reparar sobre un detalle muy llamativo. Leyendo el fragmento, se advierte el artificio del autor, que relata al ciego de San Bernardo, personaje que comienza a configurar como "Polifemo", aunque se sobreentiende que no es el monstruo mitológico. Sin embargo, en esa descripción narrativa, Marechal va realizando pequeñas grietas que confunden el terreno y terminarán por establecer al monstruo, ya no el ciego, sino Polifemo, en mitad de la novela: "según los mitólogos" y "hubiera pasado junto al cíclope, sin ser oído". Solamente con estas dos frases podemos advertir la profundidad de esta configuración del mundo de Adán Buenosayres con el mundo clásico, con tanta astucia e impacto que de a momentos los límites se confunden y se pierde la cuál es el elemento simbólico referido: si el cíclope o el viejo que pedía limosna con la puñalada sentimental.

Para finalizar, y habiendo analizado la potencia de la construcción de la novela a partir de las fuentes clásicas, se puede tomar mayor consciencia de la propuesta del autor: entender el viaje como experiencia, como peripecia espiritual del alma, que primero desciende hacia las cosas y luego se encuentra redimida y elevada: “Dos nuevas preocupaciones asaltaron su mente no bien hubo reiniciado la marcha. Recaía la primera, en su flamante condición de viajero, ya que, abandonando ahora su inmovilidad, se lanzaba otra vez a la incertidumbre y locura de los movimientos humanos, [...] volvía al río azaroso de la multiplicidad.” (Marechal, 2015, pág. 66). Pero sería una mirada muy sesgada si solamente se resalta el descenso del alma hacia las cosas, la herida y la dirección hacia la muerte. Como señala Barcia en el prólogo a la edición “clásicos castalia” de Adán Buenosayres (1994) El hacer un camino hacia una meta es una experiencia primordial humana: homo Viator. La itinerancia es la condición del hombre sobre la tierra. A partir de la propuesta de Gilbert Durando sobre los arquetipos simbólicos, Barcia discrimina cuatro dominantes en el viaje simbólico propuesto en *Adán*: la dominante de la verticalidad, o tendencia a la elevación o ascensión; la dominante cíclica, que se da aplicada a su rotación estacional aunque Marechal percibe la historia como bíblico-cristiana, es decir, la entiende como progresiva y teológica, no como recurrente y repetitiva; la dominante de la nutrición, como viaje al pasado y viaje a la intimidad; y finalmente, la dominante del caminar, asimilado hacia la amada, lo que hay alcanzar como meta gratificante. (Barcia, 1994).

Marechal, de manera simbólica, permite el encuentro del viaje de Adán con el viaje de Odiseo, para lograr su universalización. Adán viaja, como viaja Odiseo, pero ya la dulce patria no es Ítaca. En palabras de Barcia “Chesterton decía que San Agustín bautizó a Platón; el cristianismo bautizó el símbolo del viaje, de vida ancestral, y Marechal lo transpuso a la realidad porteña de nuestro siglo”. (Barcia, 1994, pág. 58). El trabajo del poeta es entonces la mimesis simbólica hacia una muerte segura, como le sucede al propio Adán. En palabras de Adán discutiendo a la mesa:

[...] el título de "imitador" conviene al poeta, en cuanto al material con que trabaja, es decir, en cuanto a las formas o números ontológicos que no ha inventado él, sino Dios. Pero también le conviene, y con mayor exactitud, en cuanto a su modus operandi y a su gesto creador. Todo artista es un imitador del Verbo Divino que ha creado el universo y el poeta es el más fiel de sus imitadores, porque, a la manera del Verbo, crea “nombrando”.

(Baja la voz, indeciso y como preñado de misterio).

Ahora bien, las consecuencias de tal afirmación son incalculables y terribles; porque, si el modo creador del poeta es análogo al modo creador del Verbo, el poeta, estudiándose a sí mismo en el momento de la creación, puede alcanzar la más exacta de las cosmogonías.” (Marechal, 2015, pág. 250)

Comenzó con una muerte, que tenía la impresión de ser un poema concluido. Desde esta perspectiva entendemos ahora la elevación del relato en el encuentro simbólico con lo universal, y entendemos también por qué el pacto autobiográfico se encuentra incumplido. En el viaje del alma de Adán, recorreremos el viaje del alma del poeta Marechal y recorreremos nosotros nuestro propio viaje por el espacio de lo simbólico. Porque encontramos que en este recorrido, el autor estudiándose a sí mismo alcanza la más exacta de las cosmogonías.

Bibliografía

- Barcia, P. L. (1994). Prólogo. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (págs. 9-111). España: Castalia.
- Barcia, P. L. (2019). *Marechal, Palabra trascendente y plenitud de sentido*. Buenos Aires: Docencia argentina.
- Marechal, L. (2015). 8° ed. . Buenos Aires: Seix Barral.
- Maturo, G. (1999). *Leopoldo Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- Moreno, B. N. (lunes 13 de julio de 2015). *YouTube*. Obtenido de Jornada Cacodelphia. Presencia de Leopoldo Marechal: <https://www.youtube.com/watch?v=21MylZzyW14>
- Navascués, J. d. (1992). *Adán Buenosayres, una novela total*. Pamplona: Ediciones Univerisdad de Navarra.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. Ediciones.

Rocío del Cielo Raggio: “Cómo al fin se paga el amor - con sufrimiento”. Los celos y el dolor como pasiones en Kriemhild, en *El Cantar de los Nibelungos*”

Resumen

En el siguiente artículo, nos proponemos analizar los celos y el dolor como pasiones que terminan por conducir a la venganza, al partir de que no existía en la Edad Media una distinción entre emoción y pasión, tal como la entendemos actualmente y de que las pasiones están presentes en las relaciones privadas del individuo, en la vida pública e inscriptas en la cultura. Para ello, vamos a citar pasajes específicos y vamos a introducir conceptos, tales como *Fehde*, *clage* y *Not*. Para ello, vamos a tener en cuenta no sólo los discursos de los personajes y lo que es expresado por el juglar a lo largo del *Cantar*, así como también la gestualidad y las concepciones de la época, en torno a la mujer y a su forma de actuar. Todo esto, nos va a permitir reflexionar acerca de las pasiones, en relación con la acción y la palabra.

Palabras clave

Nibelungos – Kriemhild – pasiones – celos – venganza.

Las pasiones, en el marco de la filosofía occidental, fueron concebidas desde Platón a Kant como enfermedades, pero también como fuerzas sin las que no puede realizarse en la historia nada importante, según Hegel. De ahí lo que Ivonne Bordelois (en *Etimología de las pasiones*) plantea, definiendo la pasión como “esa fuerza de intensidad abrumadora que puede conducirnos tanto a la felicidad como a la ruina”. No existía una distinción entre emoción y pasión, tal como la entendemos contemporáneamente, y también, el concepto de pasión, como es entendido actualmente, es moderno y se va construyendo históricamente. De este modo, por ejemplo, en la Edad Media, las pasiones han oscilado entre una concepción asociada al pecado y otra, como pura positividad.

Entendiendo que las pasiones están presentes en las relaciones privadas del individuo, en la vida pública e inscriptas en la cultura, nos proponemos analizar los celos y el dolor como pasiones, que terminan por conducir a la venganza, citando para ello pasajes específicos e introduciendo conceptos (tales como *Fehde*, *Clage*, *Not*). A lo largo de este artículo, se tendrán en cuenta no sólo los discursos de los personajes y lo expresado por el juglar a lo largo del *Cantar*, sino también la gestualidad y concepciones de la época, en torno a la mujer y a su forma de actuar. Todo esto, nos permitirán reflexionar acerca de las pasiones, en relación con la acción y la palabra.

Tomando palabras del proyecto que nos convoca, el estado emocional del sujeto influye en la toma de decisiones de los personajes y las pasiones se imponen al hombre más allá de su voluntad, o también, son capaces de dominar la voluntad

y perturbar la razón. Y en este sentido, si hay un personaje que domina al *Cantar* es Kriemhild. Ella está en el inicio, como protagonista de la primera Aventura, donde se relata el sueño que tiene y la interpretación que su madre, Ute, hace de dicho sueño. Pero también, su muerte es lo última que se cuenta, con lo que culmina el relato. Así, Kriemhild abre y cierra el *Cantar*: desde la doncellita virgen, discreta y suave a la reina vengativa, feroz y “mala”. Marianne O. de Bopp, plantea que en el centro del *Cantar* ya no están ni Siegfried ni Brunhild, sino “Kriemhild, con su adversario Hagen, a quien puede igualarse en grandeza y crueldad primitiva” (1984, p. 8). Presentada junto con Hagen como personajes grandes y crueles, lo primitivo de estas condiciones podemos verlo en la mentalidad germánica que encarnan, sobre todo, en la idea de destino ineluctable y en la de la venganza. Así, en los cantares más antiguos, Kriemhild era la vengadora de sus hermanos en Etzel-Attila, quien en el *Cantar de los Nibelungos* no sospecha siquiera de la venganza que ella trama. Con todo esto, la figura de Kriemhild está ligada tempranamente con la práctica medieval de la *Fehde*, entendida como esas rivalidades, enemistades, luchas que se perpetuaban de generación en generación, y que era particularmente característica de una sociedad sostenida en clanes y con un sistema judicial y penal denominado como Derecho Germánico. El lugar periférico dado a las mujeres, y que lecturas feministas han convertido en una fructífera y privilegiada posición fronteriza desde la que observar, escuchar, transformar, es imposible de sostener en la figura de Kriemhild: no sólo es un personaje importante, sino que también actúa, hace avanzar la historia, desata luchas asesinas, se hace tanto de muchos vasallos a través de la generosidad y de sus modales cortesés, como de férreos enemigos, especialmente entre los aliados de sus hermanos y de los Burgundios.

Pero nos interesa señalar cómo el personaje desde el comienzo del *Cantar* desea evitar esas pasiones que, posteriormente, la asaltarán (Aventura I, estrofa 17):

„Die rede lât belîben“, spach si, „frouwe mîn.
ez ist an manegen wîben vil dicke worden scîn
wie lîbé mit leide zejungest lônén kan.
Ich sol si mîden beide: son' kan mir nimmer missegân“.

El amor conduce al sufrimiento, al dolor, a lo que la misma Kriemhild denomina *missegân*, esto es, lo que no tiene buen fin, lo que va a mal. Pese a que ella desea sustraerse del amor para evitar lo que con ello viene, la última estrofa de esta aventura anuncia: “(...) wie sêre si daz rach/ an ir naehsten mâgen, die inslougen sint!”, respecto del amargo, doloroso (*sêre*) fin que les daría Kriemhild a sus hermanos y a sus aliados. Al modo de una anticipación, que en un cantar como este tiene la función de generar suspenso y se ubica en los últimos versos, se constata que el halcón de su sueño era Siegfried y que Kriemhild les pagaría con la propia muerte y la de tantos otros, como consecuencia del asesinato, tal como el propio Siegfried lo anticipara antes de morir.

Pero, ¿En dónde podemos ubicar el inicio de la pérdida de Siegfried, de aquello que lo llevaría a la muerte? En el momento que decide y lleva a cabo el sometimiento de Brunhild, pero también, podría ubicarse todavía más atrás. Aún así, decidimos proponer la Aventura XIV, donde Kriemhild y Brunhild intercambian insultos. Allí, nos encontramos con que la discusión se origina por el status de Siegfried: si es vasallo de Gunther, Kriemhild como esposa de un vasallo sería inferior a Brunhild. De ahí que, porque llamó a Siegfried vasallo suyo (“sît du mînes mannes für eigen hâst verjehen”, donde *verjehen* significa literalmente: alguien que está dedicado a alguien más), es que Kriemhild pretende lo siguiente (Aventura XIV, estrofa 15):

Du muost daz hiute schouwen daz ich bin adelvrî:
unt daz mîn man ist tiuwerr dan der dîne sî,
dâ mite will ich selbe niht bescholden sîn.

Los celos se convierten en esa pasión que domina la voluntad y altera el raciocinio, lo cual la llevará a hacer lo que sea necesario para demostrarle a su adversaria que ella es una noble libre (*adelvrî*) y su esposo, más digno que el rey de los Burgundios. En este marco, revela que quien desfloró a Brunhild fue Siegfried y como prueba de ello, le muestra a esta última que porta un anillo de oro y un cordón de seda, que anteriormente le habían pertenecido. El foco de los celos no está puesto en que Siegfried fue amante de Brunhild, sino, como ya dijimos, en el status de Siegfried como vasallo o noble libre: “zuiu lieze du in minnen, sît er dîn eigen ist?/ ich hoere dich, sprach Kriemhilt, ‘ân’ alle schulde klagen” (Aventura XIV, estrofa 28). El honor de Brunhild resultaría mancillado, si fuera Siegfried quien la defloró, ya que es un vasallo. Ese es el planteamiento de Kriemhild, con el que conseguirá salir triunfadora del enfrentamiento, pero también provocará el sufrimiento de Brunhild y, al saber la razón de ello, el deseo de Hagen de vengar en Siegfried tal afrenta cometida en la esposa de su señor.

Los celos conducen a Kriemhild a develar la verdad sobre la pérdida de la virginidad de Brunhild, pero mudarán en un dolor interior inmenso con la muerte de Siegfried, presagiada ya por los sueños de Kriemhild, en la Aventura XVI. Y en la Aventura XVII, ella misma declara que desconoce al asesino de su esposo, pero que si lo conociera, se encargaría de siempre vengarlo llevándolo a la muerte. De este modo, podemos hablar de que el padecimiento de Kriemhild se trata de un dolor físico (con las diversas demostraciones, a través de desmayos, llantos y lamentos continuos, etc.) y psíquico, como un estado de ánimo. Este dolor profundamente agudo es causado por la pérdida de Siegfried y tiene como consecuencia, como uno de sus efectos, la venganza (*Fehde*) sobre los Burgundios (Pérez, 2021, p. 201). El dolor está puesto en palabras, expresado con gestos, denotado en acciones; un dolor que, como la pasión que es, se apodera totalmente de Kriemhild y no la abandonará. A lo largo del *Cantar*, se enfoca en el dolor, por ejemplo, a partir de negar una idea contrapuesta a él como es la del consuelo:

Kriemhild no tiene consuelo; no hay quién en todo el mundo que pueda consolar a la esposa de Siegfried (“Done kunde niemen troesten daz Sîfrides wîp” y también, “done kunde ir trôst deheinen zer werlde niémén geben”).

Y ese dolor tan intenso se expresará de diferentes formas a lo largo del *Cantar*, además de los señalados más arriba, que tienen injerencia en lo físico: a través del sentido del gusto, por ejemplo “mir hât der tôt an einem sô rehte leit getân,/ des ich unz an mîn ende muoz unvrôelîche stân.” donde la amargura está dada no a un sabor o a algo que pueda saborearse, sino al dolor, y a través del oído, por ejemplo, en la Aventura XVIII: “man hôrt’ hie z’ allen zîten Kriemhilde klagen/ daz ir niemen trôste daz herze joch den muot”. Aquí, podemos introducir el concepto de *clage*, entendido como “la expresión mediante palabras, gritos u otros ruidos, de un dolor, cuita, pesadumbre o duelo. Y en sentido metonímico, también puede aplicarse al malestar mismo” (Pérez, 2021, p. 205). A partir de estas expresiones, podemos notar de qué modo la pasión del dolor hace mella en el personaje, tanto que la lleva a introducir con frecuencia en su hablar, pero mayoritariamente en sus pensamientos, los deseos de vengarse, causar la muerte, etc. al responsable del asesinato de Siegfried. A su vez, esa misma pasión desborda el cuerpo del personaje y se da a conocer casi continuamente a otros, los que la rodean o conviven con ella, aún tras largos años de estar casada con Etzel-Attila y del esfuerzo por disimular estar alegre. Pese a todo, el *Cantar* denuncia que los únicos momentos en que disminuye algo la pesadumbre de Kriemhild o su espíritu se reconforta es cuando surge una posibilidad de que su venganza se concrete y Hagen perezca. Ninguna otra cosa, ni siquiera el nacimiento de su hijo con rey de los Hunos. Por eso accede a casarse con él, especialmente por lo que piensa en la siguiente estrofa, de la Aventura XX (estrofa 116):

Er sprach zer kûneginne: „lât iuwer weinen sîn.
ob ir zen Hiunen hêtet niemen danne mîn,
getriuwer mîner mâge, und ouch der mîner man,
er mûese’s sêre engelten, unt het in iemen iht getân”

Con tantos vasallos fieles a Etzel-Attila y, por consiguiente, a ella al convertirse en su esposa, podrá conseguir la deseada *Fehde*, que no hay que olvidar: en la mentalidad germánica, los miembros de un clan sentían y tenían la obligación de recurrir a la violencia, ante un agravio o la muerte de algún integrante de dicho clan. Por eso, no es suficiente justificar a Kriemhild con el arrebató de la pasión, puesto que, reacciones como la de la venganza tienen sus raíces en las cosmovisiones y en las culturas germánicas. Además, podemos introducir el concepto de *triuwe*, esto es, de fidelidad, uno de los ejes más importantes del *Cantary* de la sociedad feudal. Ya sea la fidelidad de Kriemhild hacia Siegfried, porque considera al matrimonio como un lazo más importante y por encima del sanguíneo, ya sea la fidelidad de Hagen hacia Gunther, como vasallo suyo, la

triuwe poseía un carácter vinculante y su cumplimento tocaba al honor. De hecho, en la Aventura XIX, nos encontramos con:

Die nâch lieben manne ie mêr wip gewan.
 man mohte ire tugende kiesen wol dar an.
 Si klágete unz án ir ende die wîle werte ir lip.
 Sit rach sich wol mit ellen des küenen Sîfrides wip.

con lo cual, Kriemhild es alabada por la fidelidad que le profesa a su esposo, aún muerto. De acá también que el enfrentamiento en tierras de los Hunos pueda ser entendida como el encuentro entre dos compromisos de fidelidad contrapuestos. Ninguno puede ceder porque si así lo hicieran, entraría en juego la felonía, que redundaba en el perjuicio de las relaciones entre señor y vasallo, como del honor de este último. Por ello, a Kriemhild y a Hagen no sólo los une la fidelidad, sino además, el destino. Y el destino termina en un hecho de sangre y de muerte.

Otro de los efectos que el dolor ocasiona (y aquí sigo nuevamente a Pérez que, si bien él los analiza en el poema *El lamento*, es posible encontrarlos también en el *Cantar de los Nibelungos*) es la desgracia o la desventura (en el alemán moderno, *Not*). Hacia es se dirigen los Burgundios, pero también los Hunos y con ello, a medida que avanza el *Cantar*, podemos asistir también a la transformación del personaje, especialmente, a partir de los epítetos: de Kriemhild, la bella o la señora a Kriemhild, la pobre y de ahí, a Kriemhild, la reina o la noble hasta Kriemhild, la mala.

El resto es bien conocido: Kriemhild misma es quien empuña la espada y da muerte a Hagen, cumpliéndose así el destino, anunciado ya a dicho caballero por las ondinas. Lo que hace ahí el personaje de Kriemhild “violaba la doble prohibición de que las mujeres portaran armas y de que ejecutaran ellas mismas una venganza de sangre” (Pérez, 2003-2004, p. 93). Con esto, nos encontramos con una mujer que posee una participación demasiado activa, demasiado porque excedía lo que la sociedad del momento y un público medieval consideraban aceptable en el sexo femenino. Porque sí era bien visto que, en los personajes masculinos, el sufrimiento se convierta en venganza y furor, no era así en los personajes femeninos. Pese a ello, Kriemhild (Aventura XXIII, estrofa 10):

Des willen in ir herzen kom si vil selten abe.
 Si gedâhte: „ich pin sô riche’ unt hân sô grôze habe
 daz ich minen vînden gefüege noch ein leit.
 Des waere et ich von Tronege Hagenen gérné bereit.

De este modo, en su corazón, para hacerle daño a sus enemigos, vengarse de ellos (*Des willen*), busca cómo vengarse (la idea de cómo vengarse se encuentra en *kom si abe*). Pese a la redundancia, notamos cómo en el centro de la *Fehde* queda Hagen. Y pese a lo que el juglar plantea, acerca de que Kriemhild sólo deseaba que sea ese hombre el que muriera, cuando los Burgundios aceptan la invitación de ir a

los dominios de Etzel-Attila, el infortunio desatado por las pasiones del dolor y del odio afectan a todos y recae sobre todos, Hunos y Burgundios. Con esto, coincidimos en que “el odio termina imponiéndose a la diplomacia y conduce a la extinción de la aristocracia de todo un pueblo”, pero también, el *Cantar de los Nibelungos* posibilita que “las luchas armadas se planteen como una fuerza destructiva que socava los cimientos sociales” (Pérez, 2003-2004, p. 86). Porque, pese a que el derecho germánico incluía leyes para regular la *Fehde* y pese a todos los esfuerzos de la monarquía y de la Iglesia Católica, quedaban aún espacios en los cuales regían tanto la venganza como las represalias violentas de cualquier tipo. No obstante, la muerte de Kriemhild, y con ella la de sus pasiones y la de la “infernál” venganza, es llevada a cabo por el brazo pacificador del Cristianismo. Tanto la violencia privada, esto es, al margen del rey, como las pasiones, representarían serias amenaza para la convivencia. Y esto es así debido a que atacaba a los sectores más productivos y debilitaba los cimientos sociales y económicos (Pérez, 2003-2004, p. 98), porque en este *Cantar*, muchos de los mejores caballeros de los Burgundios tenían además un oficio propio de los *laboratores*. Con todo, el final del *Cantar* envía un claro mensaje: las pasiones y las relaciones y formas de resolver los conflictos “a la usanza” germánica ponen en riesgo la sociedad y la *vride*, esto es, a la situación de prosperidad que no implicaba una ausencia total de guerra. Por ello, deben ceder, transformarse y si así no lo hicieren, es posible que cierta fuerza de un Cristianismo, que en el *Cantar* no es más que una pátina, pueda refrenarlas o aplacarlas.

Sin afán de presentar de una forma positiva extrema lo femenino ni mucho menos, a lo largo de este análisis procuramos trabajar sobre las pasiones de los celos y del dolor, en la figura de Kriemhild, sin liberarla de contradicciones. Su imagen va más allá de la habitualmente dada a las mujeres, que “se situaban en el fondo de la escena, con un lloro y un lamento que servían para resaltar el dramatismo de los momentos de despedida o de duelo por los caballeros caídos.” (Pérez, 2021, p. 211). Y pese a que el elemento cortesano ubica las acciones en un terreno más cristiano y más ordenado, como es el de la corte, no por ello la raíz germánica se debilita.

Por esta senda viene también otro cantar, conservado en uno de los cinco códices junto con el *Cantar de los Nibelungos*, llamado *El lamento (Die Klage)*, donde se puede encontrar una mirada más benevolente y comprensiva hacia Kriemhild, partiendo de valores cristianos. En dicho cantar, la concepción de dolor puede resultar clave para explicar las razones que motivan su comportamiento. No podríamos decir que existe un justificativo ni una defensa del personaje y su accionar, y “aunque horroroso, es humanamente explicable como un pecado, fruto de ese dolor tan intenso” (Pérez, 2021, p. 214). Las pasiones, transfiguradas en pecados por una visión cristiana, podrían ser mejor soportadas si no entendidas, tal vez. Pero también cabe plantear que pasiones y pecados no eran

para la época ni son para la contemporaneidad equivalentes ni asimilables. Como fuere, este es tema de otro trabajo.

Bibliografía:

Bopp, M. Oeste de. (1984). "Introducción", en *El Cantar de los Nibelungos*. México, México: Porrúa.

Bordelois, Ivonne. (2006). *Etimología de las pasiones*. Argentina, Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Pérez García, Jesús. (2000). "El Cantar de los Nibelungos: Historicidad y feudalismo en la épica alemana", en *Edad Media: revista de historia*, N° 3. Recuperado a partir de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9560>.

Pérez García, Jesús. (2003-2004). "El antibelicismo en el Cantar de los Nibelungos", en *Anglogermánica online: Revista electrónica periódica de filología alemana e inglesa*, N° 2. Recuperado a partir de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1959764>.

Pérez García, J. (2021). "Die Klage, continuación del Cantar de los Nibelungos. Un acercamiento racionalista al dolor y el lamento", en *Futhark. Revista De Investigación Y Cultura*, N° 5. Recuperado a partir de

<https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/15885>.

Mauro Socoró: “Notas aproximativas al problema de “lo clásico” en la España del fin de siglo XIX y principios del siglo XX”

Pues bien, sí; creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro de Don Quijote del poder de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos que lo tienen ocupado. Creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro del Caballero de la Locura del poder de los hidalgos de la Razón.

Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* ([1905] 1939-13)

Introducción

La polémica es ciertamente uno de los gestos constantes en la vida intelectual de la España del fin del siglo XIX y principios del XX. La crisis nacional (sociopolítica, económica, ideológica, identitaria) abre diversos frentes de discusión, y uno de ellos tiene por objeto la cuestión de los clásicos (o, más precisamente, de “lo clásico”). Se trata, en efecto, de un momento de la cultura española en el que se ejerce una revisión global del pasado con el no tan novedoso motivo de buscar allí respuestas para los problemas contemporáneos, y la pregunta por lo clásico, por supuesto, ingresa en el debate. De esta manera, vemos que, en autores como Azorín y Miguel de Unamuno, el problema encuentra una formulación original: la dimensión clásica de la literatura es planteada, no ya como un reservorio de autores sacralizados por la Academia de los que no se puede decir más de lo ya dicho, sino como una instancia de constante redefinición. Sobre esta cuestión versarán las siguientes líneas.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de “la Academia”? En el año 1900, Rubén Darío reúne un conjunto de crónicas bajo el título de *España contemporánea*. En una de ellas, “Los inmortales”, el autor nicaragüense condensa, de alguna manera, el pensamiento que los escritores “nuevos” –como se los denominaba entonces– tenían sobre los académicos y las instituciones tradicionalistas-casticistas. La crónica, escrita en ocasión de la entonces pronta aparición de una nueva edición del *Diccionario* de la Real Academia Española, plantea un ataque directo a la institución a través de un comentario radiográfico de cada uno de sus miembros (recordemos que dicho volumen fue escrito por encargo con el objeto de brindar al lector hispanoamericano una visión general de la España de fin de siglo). La siguiente cita ilustra el carácter de dicho ataque:

El señor [Miguel] Mir escribe con muchas intenciones académicas, y, como la mayor parte de los escritores de su país⁸, se toma muy escaso trabajo para pensar. Siempre esa onda lisa del período tradicional cuya superficie no arruga la menor sensación

⁸ Esa “mayoría”, para 1923, según Azorín, ya presentaría una suerte de reducción: “Y ahora hay ya una porción de españoles que juzgan de los valores clásicos tal como nosotros acabamos de exponer”.

de arte, el menor impulso psíquico personal (...) Escribe la historia de Cristo y memorias o monografías académicas}; en lo académico suspiraréis un poco de literatura o sentimiento artístico, y en lo religioso es en vano buscar el espíritu de los antiguos místicos –única cosa que el académico español podía perseguir (236: [1900]1907. El subrayado es mío).

Sin ánimos de profundizar en este problema⁹, apunto únicamente que el ataque de Darío tiene su origen en aquel tópico de pensamiento que se ha dado en denominar, entre otras maneras, como “el problema de España”, “la decadencia de España”, “el atraso de España” respecto de otras naciones europeas (Inglaterra, España, Alemania...). Si los tres pilares de la Modernidad son, como señala Juan Ignacio Ferreras en su artículo “España y la modernidad” (2002), la secularización, el progreso y el culto a lo nuevo, no es de extrañar, entonces, que en la figura de la RAE Darío identifique lo que Unamuno definía como el “estancamiento espiritual” español: “La labor de la Real Academia, dígame bien claro, es en nuestro tiempo –concluye Darío– inocua, como la de los inmortales franceses. Hacen el diccionario, reparten premios más o menos Montyon y coronan obras mediocres y correctas” (240: [1900]1907).

Regresar sobre los clásicos

La cuestión de los clásicos, como anticipé líneas arriba, se enmarca en un problema mayor que es el de la crisis y la regeneración¹⁰ de la nación española en su conjunto. Es en este punto que surge una nueva configuración en la recepción de los clásicos que encuentran en Azorín –para el caso español– una enunciación paradigmática (y, si se quiere, también programática). En efecto, este autor, en el “Nuevo prefacio” de su volumen de ensayos titulado “Lecturas españolas” propone que:

Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambian y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad (12: 1943)

En esta definición subyace una serie de direcciones o pautas de lectura: por un lado, la ya mencionada “función revitalizadora de los Clásicos”, en los términos que propone Pascale Peyraga (11: 2011) para el tratamiento de la problemática nacional en Azorín; por otro, apuesta por el carácter dinámico de los clásicos (en

⁹ La “erudición”, según señala Saba (2013), constituyó por entonces un foco de polémica.

¹⁰ Al examinar los índices de los volúmenes ensayísticos de los autores de este período, notamos que el tópico es recurrente. Así es que se utilizan constantemente los términos “regeneración”, “reinvención”, etc. Ver: Unamuno, 1951.

palabras de Azorín: “No estimemos, queridos lectores, los valores literarios como algo inmóvil, incambiable. Todo lo que no cambia está muerto. Queramos que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpitante, vibrante. Veamos en los grandes autores el reflejo de nuestra sensibilidad actual” y brega, además, por la afirmación del sujeto –su “sensibilidad”, su “psicología”, para enunciar la cuestión en los términos que utilizan Azorín y Darío– de la lectura. Esta formulación nos lleva, a su vez, a otro problema referido al canon literario: si cada lector construye su canon de clásicos y si cada generación produce, de acuerdo con su sensibilidad particular, una serie de clásicos, entonces el problema del canon ya no es patrimonio exclusivo de la Academia ni de la crítica histórico-literaria de la que tanto renegaba Azorín.

Azorín, vale mencionar, tarda en llegar a este momento. Atrás queda su pasado ácrata y los textos de juventud en los que reniega de los clásicos, particularmente de los autores del siglo XVII español. Porque, si se vuelve a los clásicos para buscar soluciones a los problemas contemporáneos, también se retorna al pasado para buscar las causas o géneros de la descomposición nacional. España, que encuentra la unidad nacional en el reinado de los Reyes Católicos –según nos permite inferir el “Prólogo” de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija, del 1492– e ingresa luego, en el reinado de Carlos V, en un período de auge imperial, comienza su declive –desde el punto de vista de la Modernidad– con el reinado de Felipe II, que, como señala nuevamente Ferrera, será fundamental para el futuro de España. Este autor traza la figura de Felipe II en los siguientes términos:

(...) el campeón de la cristiandad, el defensor de Trento, y el rey que promulgó una ley por la que se prohibía a los españoles estudiar en universidades extranjeras y a los profesores enseñar en España. Únase a esta medida la obligatoriedad de las disposiciones del Concilio de Trento, los índices inquisitoriales y la limpieza ideológica, y tendremos una idea de lo que más tarde vendrá a llamarse pensamiento único (2002).

La mencionada sucesión e interpretación cronológica será una constante en el pensamiento político español al menos desde el siglo XVIII. El propio Azorín, en su artículo “La decadencia de España”, de 1923, traza la trayectoria intelectual del tópico de la decadencia y adhiere su nombre a la larga lista de autores que han suscrito a la idea de una descomposición no solo material, sino también espiritual y moral.

Estas puntualizaciones explican, además, las fuertes críticas que los escritores del 98 hacen caer sobre la crítica “tradicionalista”, para llamarla de algún modo. A continuación, presento unos ejemplos textuales tomados de ensayos de Unamuno y Azorín, representantes de dicha generación literaria, que permiten advertir el tono de estas polémicas. Anota Unamuno en “Sobre la erudición y la crítica”:

No me alcanzan porque el Dante, Shakespeare o Cervantes han de ser más intangibles que uno cualquiera de los santos que la iglesia católica ha elevado a sus altares, y porque los mismos que se permiten cualquier chocarrería contra estos, se resuelven contra el que se atreva a tocar la canonización literaria de que aquéllos gozan (723:1951).

Y, en cuanto a Azorín:

La resistencia a la revisión de los clásicos es inútil y absurda. A través del tiempo han ido formándose los grandes clásicos: los grandes clásicos, los que resisten – como Cervantes, como Lope– a toda revisión, a toda interpretación. ¿Qué razón hay para que ahora, en este preciso momento de la historia, se detenga la ejercitación del intelecto humano? En el fondo, el problema de los clásicos es el mismo problema de la vida total de las sociedades, con sus instituciones y modalidades políticas. Todo ha ido evolucionando, transformándose, hasta llegar a este momento en que nosotros vivimos. ¿Por qué razón la modalidad actual, la presente realidad social, ha de detenerse aquí y no ha de seguir su marcha? (190:1943).

Los autores, pues, reclaman la apertura del canon y la legitimidad de sus lecturas como generación, esto es: qué lugar ocupan los clásicos en la España de fin de siglo y qué respuestas pueden ofrecer, si acaso ofrecen alguna, para los problemas a los que se enfrentan los nuevos intelectuales de entonces.

Bibliografía

Azorín ([1898] 1943). Los clásicos. *Clásicos y modernos*. Losada.

Azorín (1943). Nuevo prefacio. *Lecturas españolas*. Espasa-Calpe.

Darío, R. ([1900] 1907). Los inmortales. *España contemporánea*. Garnier Hermanos.

Ferreras, J. I. (2002). España y la modernidad: Dieciocho notas. In *Proceedings of the 2. Congreso Brasileño de Hispanistas*.

http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000100003&script=sci_arttext [Fecha de consulta: 29/4/2024]

Peyraga, P. (2019). Introducción. Azorín. *Los clásicos redivivos y los universales renovados VIII Coloquio Internacional, Pau, 1-3 de diciembre de 2011*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Saba, M. (2013). Clarín bifronte y el secreto de Unamuno: de la crítica como espacio de intimidad. *Olivar*, 19 (14).

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/25687/CONICET_Digital_Nro.aecf2716-5ca8-4715-b58d-dd1d1db0e8b1_X.pdf?sequence=5&isAllowed=y [Fecha de consulta: 29/4/2024]

Unamuno, M. ([1905] 1939). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Espasa-Calpe Argentina.

Unamuno, M. (1951). *El caballero de la triste figura*. Espasa-Calpe Argentina.

Unamuno, M. ([1905] 1951). Sobre la erudición y la crítica. *Ensayos, tomo I*. Aguilar.

Juan Manuel Muñoz: "Safo, fragmento 2 Voigt: deixis, epifanía y comunidad".

A partir del hallazgo en 1937, por parte de Medea Norsa¹¹, de un *ostrakon* con los fragmentos de un himno de Safo -del cual se conocían algunas estrofas por tradición indirecta¹²-, surgieron en el ámbito de la filología clásica una gran cantidad de debates y propuestas vinculadas con cuestiones de crítica textual desatadas por las líneas de escritura conservadas en aquel trozo de cerámica del siglo III a. C. La escasa legibilidad del fragmento, junto a ciertos y evidentes errores de copia indujeron a muchos especialistas a elaborar diversas propuestas de lectura de las lagunas y pasajes borrosos o incongruentes del poema. Estas circunstancias particulares de su transmisión textual tuvieron a su vez implicancias significativas en los estudios subsiguientes para la caracterización formal de la composición y del ámbito, las circunstancias y el público de su *performance*.

Uno de los puntos más controversiales se plantea en relación con las letras que aparecen al inicio del *ostrakon* (ρανοθενκατιου) y su posible adscripción a las líneas siguientes, con lo cual estaríamos ante un fragmento, es decir, un texto preservado de manera parcial tanto en la tradición indirecta como en el hallazgo de la filóloga italiana. A dicha adscripción se han opuesto razones de orden paleográfico (Caciagli 2015: 32-35) y métrico (Page 1955: 35; Furley y Bremer 2001: 114), dado que esta línea, tal y como nos ha sido transmitida, no coincide con el esquema métrico de la estrofa sáfica que debería presentar en tal posición. De todas maneras, aún persistiría la cuestión de si la estrofa siguiente representa en verdad el inicio del poema, ya que, por ejemplo, según Campbell (2003: 267) sería necesaria la mención de Afrodita antes del verso 13, de acuerdo con el esquema tradicional de la plegaria, pero es preciso señalar (como afirma Aubriot-Sévin a propósito de las plegarias homéricas) que las divisiones habituales de los himnos cultuales (ἐπίκλεισις, εὐλογία y εὐχή) no siempre son observadas de manera estricta. Respecto a esta cuestión, podría aducirse el himno a Dioniso de Anacreonte (PMG 357) en el cual el dios es nombrado recién en el último verso (ὦ Δεόνυσε), ya que, con respecto a la "retórica de la plegaria" y el esquema tripartito correspondiente, es pertinente lo dicho por Furley y Bremer (2001: 51) en la introducción a su obra: "These three terms (...) are useful, but they do not reflect strict ancient usage". Por cierto, cabe señalar que tanto si se considera que la primera estrofa constituye el inicio del poema como si se piensa que, al menos, falta una estrofa en la cual se encontraría el nombre de la divinidad, nos hallamos siempre en un terreno conjetural, con un mayor o menor grado de verosimilitud:

¹¹ Norsa, Medea (1937). "Versi di Saffo in un Ostrakon del. Sec. II a.C.". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa.*; .PSI XIII N° 1300, citado por Max Treu (1958), p. 134.

¹² Los versos 5-8 son citados por Hermógenes (Id., 2,4 p. 331 Rabe) y los vv. 13-16 por Ateneo (11. 46 3e).

solo el hallazgo eventual de nuevos textos papiráceos, como ha sucedido en años anteriores, podría zanjar la cuestión de manera concluyente.

A propósito de la caracterización del fragmento, para Furley y Bremer este combina las forma de un himno clético con las características de una composición simposíaca. Desde su punto de vista, se trata de un himno de llamada (κλητικός) a una divinidad para su participación en una celebración ubicada en un recinto sagrado destinado a su culto. A diferencia de otros casos, no tenemos en casi la totalidad de lo que ha sido conservado la descripción de acciones culturales -o de la narración de un mito-, sino del espacio y del ambiente en el cual estas son llevadas a cabo. Tan solo en la estrofa final aparece una acción de este tipo, pero las circunstancias adversas de la transmisión textual impiden determinar con exactitud algunos detalles de la misma.

Más allá de las hipótesis acerca del inicio del fragmento y de su posible continuación luego de la estrofa final, como plantean algunos -por ejemplo Campbell (2003: 268), si bien la invocación a Afrodita de la última estrofa es característica de la conclusión de los himnos culturales-, si nos atenemos a lo que nos ha sido legado por la tradición indirecta, combinado con la transcripción de las líneas del *ostrakon*, considerándolo como una unidad escrituraria¹³ completa, con excepción de la línea inicial, resulta evidente la configuración estructural del fragmento tal y como fue enunciada por Rodríguez Adrados (1976: 221): el “proemio”, situado en el plano divino y representado por la primera estrofa en la cual se pide a Afrodita que venga al prado y se mencionan su templo y otros elementos ligados a su culto (bosque de manzanos, incienso), cuya pertenencia a la diosa es señalada por la forma en dativo del pronombre de segunda persona en singular (τοι); el “centro” (estrofas segunda y tercera), situado en el plano terrestre, en el cual se describe el prado donde se realiza la acción cultural, paisaje connotado con elementos que remiten al culto de Afrodita, agente exclusivo de la consecución del deseo y de la puesta en marcha del mismo en otros fragmentos de Safo (Rodríguez Adrados 1975: 255-256), prado que, según Calame (2002: 174) podría representar el espacio de educación e iniciación al amor y a la edad madura del tíaso sáfico; y finalmente el “epílogo” (cuarta estrofa) en el cual se opera la confluencia entre el plano divino y el terrestre, en el que se invoca nuevamente a la diosa y se le pide que escancie néctar en las copas : el “momento dinámico” por excelencia del simposio, el vino, es designado mediante la analogía con la bebida de los dioses, mezclado con el placer y la alegría festiva -señalada por el dativo plural θαλίασι- característica del “tercer tiempo” del banquete, luego de la comida y la bebida (Musti 2001: 7-8). La *performance* determinada por la enunciación tiene el propósito de asegurar que la divinidad confirme, mediante su epifanía y su actuación como escanciadora en el contexto simposial, el regocijo de sus fieles en la placidez del ámbito consagrado a su

¹³ Según Gallavotti: “Un ostrakon... è un’ unità scrittoria, come un rotolo, come un códice, come un pugillare”. Citado por Fernández Galiano (1952: 82).

culto: confluencia del espacio sagrado, religioso, de la acción cultural y la situación simposial de carácter privado y secular –si bien, como se sabe, no hay en la Grecia antigua una separación absoluta entre ambas esferas¹⁴-, celebración cuyas características específicas son difíciles de precisar con exactitud dada la naturaleza fragmentaria de la transmisión textual.

Si, como en el fragmento 96 Voigt, el recuerdo de una experiencia vivida en común siempre remite a algo concreto, “cosas que han dejado huella en los sentidos y han excitado una emoción (Gentili, 1996: 198)”, memoria que se actualiza en la *performance* del tíaso femenino, junto a la epifanía de Afrodita vertiendo néctar en un contexto simposíaco al igual que en el fragmento 2, en este caso particular (y recordemos que estamos ante un himno clético que combina elementos de la lírica simposíaca), a diferencia de lo habitual en este tipo de composiciones, no aparece ninguna *ὑπόμνησις*, es decir, ningún recuerdo de alguna circunstancia anterior en la cual la diosa haya asistido a la suplicante (o sujeto de la enunciación hímnico-poética). Y significativamente, cada estrofa del fragmento 2 comienza con una forma adverbial a modo de introducción a la descripción del espacio al cual es invitada la divinidad. En este sentido, es preciso mencionar que *δεῦρον*, en su carácter de determinación adverbial, morfológicamente invariable, expresa de por sí en este caso un comienzo absoluto de la experiencia erótico-religiosa que en otras ocasiones será rememorada, como en el fr. 96: aquí se describe en su realizarse aquello que en otras ocasiones es materia de rememoración. En este sentido, la posición inicial del adverbio, al establecer el espacio hacia el cual es convocada la divinidad, determina el resto del poema: se solicita que la divinidad advenga hacia la persona o yo poético que enuncia la plegaria y por extensión hacia el grupo que conforma el tíaso en el lugar destinado a la celebración. Posteriormente, como señala Calame (2002: 174), es observable un desplazamiento en la deixis adverbial espacial: del “aquí” (*δεῦρον*) del inicio donde se sitúa el sujeto de la enunciación poética hacia el “allí” (*ἐνθα*) de la estrofa final, el ámbito divino en el cual se opera la epifanía de la diosa durante la celebración del tíaso femenino dominado por su accionar como escanciadora del néctar.

Como afirma Burkert (2007: 252), los dioses no suelen manifestarse de forma directa ante los mortales, en toda su magnificencia y poder (como sucede, por ejemplo, en la épica), sino bajo algún disfraz. En el caso de Safo se efectúa una epifanía en la cual la diosa tiene un trato íntimo y directo con la suplicante. Pero además, la peculiaridad del fragmento 2 probablemente esté dada principalmente debido a la *comunidad* establecida entre el grupo cultural –

¹⁴ De esta manera, una hipótesis como la enunciada por Salvatore Quasimodo en las notas a su traducción (1979: 134), según la cual se trataría de la invitación a un *ἔρανος*, se evidencia como carente de sustento, si entendemos que con ello Quasimodo intenta señalar el carácter privado y ajeno a cualquier tipo de acción cultural y religiosa que tendría la reunión.

implícito en la estrofa final- y la divinidad, a partir de las epifanías de esta última, que establece una relación más directa con los participantes en el ámbito de una celebración cultural con rasgos simposíacos.

Durante mucho tiempo predominó una perspectiva que sostenía el carácter convencional de las epifanías en la cultura griega, como puede advertirse, por ejemplo en el análisis de Page del fragmento en cuestión (1955: 40-44), motivo por el cual insiste en el carácter invisible de la epifanía, manifestado tan solo a partir de señales convencionales, alejándose de este modo de la representación antropomórfica tradicional; pero sobrados son los elementos léxicos y semánticos que señalan lo contrario y refuerzan la cercanía de la divinidad con el grupo conducido por Safo. Por ejemplo, en la estrofa final puede verse como una marca de la comunión con la divinidad y de su cercanía con el grupo humano conformado por el tíaso femenino el hecho de que el sustantivo neutro νέκταρ, bebida característica de los dioses, sea el complemento directo del verbo ὀνοχοέω, “echar vino”, “dar de beber”, enunciado en la forma eólica del imperativo de aoristo ὀνοχοῦαισον. Este empleo metafórico de un término característico del ámbito divino no es un simple tropo retórico: es la actualización de la presencia divina en el instante de la interacción con sus fieles en un ámbito consagrado a su culto. Además podría pensarse a la mención del néctar, en su carácter de bebida de los dioses como alusión a la inmortalidad: de este modo el banquete, gracias a la epifanía divina y a la cohesión interna del tíaso, hace partícipe del ámbito sagrado al círculo de Safo. De esta manera, la epifanía de Safo no constituye un simple recurso literario, sino que está vinculada, como afirma Dodds acerca de la similitud entre la estructura psicológica de los sueños y las visiones de las sociedades tradicionales (1962: 116), con un esquema de creencias heredado y adaptado a la experiencia individual del yo poético y de la comunidad restringida implícita en el ámbito y en la acción cultural. Es decir, la inmediatez de la epifanía y de la experiencia de lo sagrado, si bien se efectúan con un nivel de mayor cercanía e informalidad que en el caso de otras situaciones culturales más estandarizadas, no por ello dejan de realizarse en un contexto tradicional y respondiendo a convenciones establecidas de antemano.

Bibliografía

AAVV; *Lirici greci. Dall’Odissea. Dall’Illiade. Traduzioni di Salvatore Quasimodo. Introduzione di Gilberto Finzi. Testo greco a fronte.* Milano, Mondadori, 1979.

Aubriot-Sévin, Danièle; *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu’à la fin du Ve siècle av. J. C.* Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 1992.

Bonaria, Mario; “Note critiche al testo di Saffo”, *Humanitas* 25-26, 1974 (155-183).

Bonnard, André; *La poésie de Sapho. Étude et traduction.* Lausanne, Mermod, 1948.

Burkert, Walter ; *Religión griega.* Madrid, Abada, 2007.

- Buck, Carl D.; *The Greek Dialects*. Chicago, The University of Chicago Press, 1955.
- Caciagli, Stefano; "Per un nuovo testo di Sapph. fr. 2 V." *Eikasmos* XXVI, 2015 (31-52).
- Calame, Claude; *Eros en la antigua Grecia*. Madrid, Akal, 2002.
- Campbell, David; *Greek Lyric Poetry: A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. London, Bristol Classical Press, 2003.
- Chantraine, Pierre; *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, I-IV*. Paris, Klincksieck, 1968-1980.
- Dodds, E. R.; *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, University of California Press, 1962
- Fernández Galiano, Manuel; "Algo más todavía sobre el ostracon sáfico", *Anales de filología clásica* V, 1952 (81-90).
- Fernández Galiano, Manuel; "Nuevamente sobre el 'ostracon' sáfico: una aclaración", *Emérita* XXIV, 1956 (66-71).
- Fernández Galiano, Manuel; *Safo*. Madrid, Fundación Pastor, 1958.
- Furley, William & Bremer, Ian; *Greek Hymns*. Vol.1 1: *The Texts in Translation*. Vol. 2: *Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.
- Gentili, Bruno, *Poesía y público en la Grecia antigua*. Madrid, Quaderns Crema, 1996.
- Gow, J.; *Minerva*. Buenos Aires, Emecé,
- Hamm, Eva-Maria; *Grammatik zu Sappho und Alkaios*. Berlin, Akademie-Verlag, 1958.
- Lavagnini, Bruno; *Aglaia. Nuova Antologia della Lirica greca, da Callino a Bacchilide*. Torino, Paravia, 1949.
- Liddell, H. G. & Scott, R.; *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Maas, Paul; *Textual Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1963.
- Melville Bolling, George; "Textual Notes on the Lesbian Poets", *American Journal of Philology* LXXXII, 1964 (151-163).
- Mora, Édith; *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*. Paris, Flammarion, 1966.
- Musti, Domenico; *Il simposio nel suo sviluppo storico*. Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Page, Denys; *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1955.
- Rodríguez Adrados, Francisco; *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid, Gredos, 2001.

Rodríguez Adrados, Francisco; *Orígenes de la lírica griega*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.

Safo; *Antología. Edición bilingüe*. Introducción, selección, traducción, notas y comentarios de Pablo Ingberg. Buenos Aires, Losada, 2003.

Saffo; *Poesie*. A cura di Ilaria Dagnini. Testo greco a fronte. Roma, Newton & Compton, 1996.

Sappho; *Lieder*. Griechisch und deutsch herausgegeben von Max Treu. München, Ernst Heimeran, 1958.

Sappho ; *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Edidit Eva-Maria Voigt. Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennepe, 1971

Weigall, Arthur; *Sappho de Lesbos, sa vie et son époque*. Paris, Payot, 1951.

Clara Racca: "El uso de la máscara en los contextos rituales".

Es necesario comenzar este breve trabajo a partir de la consideración del concepto de rito. W. Burkert (2013: 50-53) entiende por *rito* a un esquema de comportamiento desligado de su función pragmática y, sin embargo, conservado con una nueva función, la de comunicar en el seno de la comunidad promoviendo una conducta adecuada. De acuerdo al autor, las principales características de la conducta ritual son la repetición y la exageración teatral; haciendo una diferenciación entre el rito y el ritual. Considera al primero como los diversos patrones innatos que el hombre repite y, reserva el concepto de ritual a las manifestaciones más complejas y transmitidas culturalmente. Es en esta transmisión en donde lo fundamental es la teatralidad inherente de la práctica religiosa, aunque, para que la forma fija del ritual se conserve por largos períodos de tiempo es esencial que quede fijado como algo sagrado. Un ritual se perpetuará, dice Burkert (2013: 61), de forma inmediata gracias a su carácter mimético-teatral y a la fuerza modeladora de la gravedad sagrada. Entonces, el ritual se convierte no solo en un fenómeno religioso, sino también en un fenómeno social, puesto que no solamente establece y mantiene la interacción entre las personas, sino que, además, determina la pertenencia al grupo que lo ejecuta.

A propósito de esto, B. Kowalzig (2007: 44) considera que el potencial del ritual radica en el hecho de que es representado, lo que lo convierte en un agente poderoso para la sociedad y otorga cierto poder a quien lo representa. La dramaturgia del ritual emplea, de manera simultánea, elementos tales como el juego de roles, texto, música, canción y danza, en un todo con el mismo propósito, aunque ninguno de estos elementos actúa en el mismo sentido que el otro, ni ninguno de ellos confluye en el mismo sentido si se ejecuta por sí solo. En Grecia, la *performance* ritual se establece entre la tradición y el aquí y ahora, entre el pasado mítico y el presente performativo.

Si hablamos de *performance* ritual no podemos dejar de mencionar los períodos festivos de la polis de Atenas (*heortai*), cuya característica fundamental era la de estructurar el tiempo. Eran días que se distinguían de la cotidianidad, tiempo en que los hombres y los roles sociales se relajaban, para dar lugar a nuevos roles que funcionarían por un período estrictamente delimitado. La ciudad era la que controlaba estas temporalidades en donde algunos grupos se destacan por sobre otros y la interrupción de la vida diaria podía acarrear un clima alegre o amenazante¹⁵.

Nuestro interés se centra especialmente en una de estas festividades, la Gran Dionisia. Esta fiesta era el evento político más importante de la ciudad y allí se exponía, definía y exploraba la identidad cívica. La Dionisia ciudadana era el

¹⁵ Es interesante pensar aquí en la festividad de las Antesterias, con la apertura de las tinajas y el día de las jarras.

festival dramático más importante del siglo V, y la ocasión cívica era utilizada para proyectar un ideal de ciudadano y exaltar el poder de la *polis* de Atenas; la ocasión religiosa era utilizada para la indagación de asuntos concernientes a la divinidad y sus prácticas. Para llevar a cabo esto, previamente a la *performance* dramática, se concretaba una serie de ceremonias religiosas y cívicas¹⁶.

Los ejecutantes de la *performance* trágica -actores, coreutas-, además de estar enmarcados política y religiosamente en la fiesta en honor a Dioniso, contaban con algunas particularidades que hacían a la puesta en escena.

M. Halleran (2005: 204), afirma que mientras los actores y el coro estaban separados de varias maneras – ya sea por el modo del discurso y específicamente por el espacio- ellos compartían muchas características, incluida la del vestuario. Todos usaban una túnica larga con una prenda sobre ella; calzados con zapatos o botas de suela chata. Los diferentes personajes podían mostrar variaciones en el vestuario, reflejando nacionalidad, género, estatus, entre otras diferencias.

En relación a este tema, Calame (2017: 83) sostiene que la vestimenta de quienes estaban en escena es un indicio muy poderoso de la dimensión ritual de la tragedia. Con frecuencia se atribuye a Esquilo la invención de una vestimenta cuyo ornato y majestuosidad evoca los vestidos de los hierofantes y de los sacerdotes de los Misterios de Eleusis.

Pero detengámonos en la máscara, objeto que motiva este análisis. Aunque no es exclusiva de la tragedia y la comedia¹⁷, la máscara es uno de los elementos que singulariza la representación en el teatro dionisiaco.

¹⁶ Los días previos al inicio del festival se realizaba una procesión con la estatua de Dioniso, un *proagón* -donde se presentaban los dramaturgos, los ejecutantes y el tema de las obras-, la *pompé* seguida del sacrificio de toros y el *komos*. Los atenienses participaban de estas ceremonias como un cuerpo, un todo. Antes de la presentación de las obras, se llevaba a cabo una serie de acciones ceremoniales también importantes: la libación de diez generales destacados; la mención, por parte de un heraldo, del nombre de los ciudadanos que habían beneficiado de alguna manera a la *polis* -la liberación de esclavos, también podía darse en este momento-; la exaltación de Atenas y el imperio mediante la exposición del tributo de las demás ciudades-estado; y el desfile de los efesos, cuyos padres habían muerto sirviendo a la ciudad, educados a expensas del estado y presentados, en ese momento, en el teatro donde juraban luchar por la *polis*. Un último acto cívico se producía al finalizar la celebración de las Grandes Dionisias. Una asamblea, llevada a cabo excepcionalmente en el teatro mismo, examinaba el desarrollo de la fiesta por parte del arconte jefe y las quejas de los que habían sido víctimas de alguna transgresión a las reglas que presidían el buen desarrollo de la festividad; un examen público de los actos rituales (Calame, 2017: 80).

¹⁷ R. Seaford (2005: 26), a propósito de la festividad de la Anthesteria -la “antigua Dionisia” (Tucídides 2.15.4)- celebrada por toda la comunidad de Atenas, afirma que los hombres y mujeres que participaban se vestían como sátiros y usaban máscaras. Por su parte, W. Otto (2017: 98-99) expresa que, durante la celebración de las Antesterias, en la jornada de las Coés, la máscara del dios pendía de una columna de madera -el tamaño era realmente grande, puesto que a veces ocupaba gran parte de la columna- y el vino no solo era mezclado y escanciado frente a ella -tarea realizada por una sacerdotisa, la esposa del arconte basileus, ayudada por un grupo de mujeres- sino también era ofrecido al dios para su degustación. Se creía que era el propio Dioniso, presente

A. Lesky (1957: 47) habla acerca del empleo de la máscara en la cultura primitiva; la máscara con una función protectora, que sustrae al hombre de los poderes negativos y la máscara mágica, que transmite la fuerza y las propiedades que representan al hombre que las porta. Esto último, de acuerdo al autor, sería la esencia de la representación dramática. El uso de la máscara se ha conservado en el culto de las grandes divinidades de la naturaleza hasta época muy avanzada¹⁸, pero el papel más importante lo cumplió en el culto a Dioniso. A propósito, el autor afirma (1957: 48):

Su máscara colgada de un palo, era objeto de culto, de suerte que puede hablarse incluso del dios-máscara; sus adoradores llevaban máscaras, entre las cuales desempeñaban el papel más importante las de los sátiros, y las máscaras de esta clase eran llevadas como ofrendas a sus templos. No hemos de pasar por alto el hecho de que las máscaras de la tragedia, así como las de la comedia tienen completamente sus raíces en este terreno religioso.

A propósito de lo expresado aquí, C. Calame (2017: 84) afirma que Dioniso Eleuteros no es el dios de lo otro, de la “alteridad absoluta” como se suele afirmar a partir del estructuralismo, idea manifestada por Lesky en la cita precedente. De acuerdo a Calame, no es más el dios de la ilusión y en consecuencia de la “ficción trágica”, porque la acción heroica representada tiene frecuentemente un fin ritual, *hic et nunc*. Dioniso no es más el “dios de la máscara” que se ha creído poder identificar en las representaciones de los vasos de las Leneas; la efigie del dios representada por su rostro no debería ser confundida con una máscara.

W. Otto (2017: 100-101) a propósito de las máscaras de Dioniso, afirma que debían representar al dios en su epifanía -se lo representaba con la máscara porque se lo conocía como “el que mira”-. Las mismas eran confeccionadas con materiales resistentes y en tamaños realmente grandes por lo que se deduce que nunca fueron portadas por hombres; constituían verdaderas imágenes del dios. Este autor sostiene que es propio de los espíritus y dioses ancestrales, representados con máscaras, su proximidad con los hombres, permaneciendo con ellos por ciertos períodos de tiempo. A partir de este razonamiento Otto afirma que esa

en la máscara, quien llevaba a cabo esta tarea. La máscara podía estar coronada de hiedra, del mismo modo que los bebedores, quienes, una vez terminada la competencia, acercaban sus coronas a la sacerdotisa y estas eran llevadas al santuario del dios.

¹⁸ En Feneos, el sacerdote de Deméter llevaba en determinadas ocasiones una máscara de la diosa; era muy importante el papel de la máscara de madera de los *kyrittoi* itálicos al servicio de la diosa Artemisa *Korythalia*; el testimonio más impresionante de ello nos lo ofrecen las máscaras de barro cocido, descubiertas en las excavaciones en el santuario de la Artemis Orthia (Lesky, 1957: 46-47). W. Otto (2017: 99-100), reafirma estos datos y menciona también las máscaras de Gorgo, los silenos y de Aqueloo; aunque para él, el dios mascarado por antonomasia es Dioniso, cuya máscara de madera de olivo se veneraba en Metmna, Lesbos (Paus. 10.19.3). También había en Naxos máscaras de Dioniso Báquico y Mélico hechas de pámpanos y ramas de higuera.

presencia inevitable y vertiginosa de la divinidad es lo que debía de dar sentido a la máscara y lo constituiría en el símbolo más poderoso de su presencia.

En el ámbito del teatro, de acuerdo a Halleran (2005: 204), tanto los actores como los miembros del coro utilizaban una máscara hecha de lino reforzado, que cubría completamente la cara y permitía la distinción entre los personajes y los diferentes roles que debían presentar en la escena.

A propósito del uso de la máscara y en oposición a lo expresado previamente por Lesky, J. P. Vernant (1987: 15-16) afirma que este objeto ya no juega un papel ritual en la tragedia del siglo V sino meramente estético; y su significancia radica en el hecho de que subraya la distancia y la diferenciación entre el actor profesional que encarna al personaje trágico y el grupo anónimo del coro; integrando al primero en una categoría social y religiosa definida, la del héroe.

Por su parte, para P. E. Easterling (1999: 49) el uso de la máscara debe entenderse dentro de la representación dramática como lo particular “dionisiaco”. En consonancia a lo establecido por Halleran, este autor afirma que la máscara permitía a los ejecutantes individuales asumir múltiples identidades¹⁹. Pero, aunque los roles sean diferentes, las máscaras en sí mismas serían un recuerdo visible a la audiencia de la naturaleza ficticia de los eventos dramáticos. La complejidad de este objeto se observa en el hecho de que los ejecutantes, de acuerdo a Easterling, le rendían reverencia, puesto que las máscaras eran dedicadas al dios y colgadas en su templo una vez terminada la *performance*²⁰, quizás dejando clausurado el tiempo religioso de la festividad y retornando a la vida cotidiana, donde la otredad creada por la máscara era potencialmente peligrosa.

Para Calame (2017: 82) y en consonancia con Easterling, la máscara constituye un rasgo fundamental de la ritualidad dionisiaca. Este autor remite a Tespis el gesto fundador de la función de la máscara trágica y afirma que el dramaturgo habría recubierto su cara por primera vez (*prosopon*) con albayalde blanco y se habría protegido durante la función con hojas de verdura, introduciendo así el uso de este objeto característico de las representaciones griegas. Para la escuela aristotélica, la máscara de la tragedia solo sería un velo, cuya función era la de ocultar la identidad cívica de quien la portaba, pero sin representar al personaje encarnado por el actor. De acuerdo a Calame (2017), este hecho refuerza sin duda

¹⁹ De acuerdo a Easterling (1999: 153), el origen y el significado simbólico de la actuación con máscara en la tradición griega podría ser disputado, aunque no hay dudas de que en el siglo V eran usadas tanto por los actores como por los coreutas. Las vasijas pintadas muestran que había máscaras con pelucas adheridas, que cubrían completamente la cabeza de los actores. En un teatro donde se usan tales convenciones de máscaras, es natural confinar a quien habla en cualquier escena a un número limitado de partes, así la audiencia no tendrá dudas desde donde proviene cada voz. Desde que la máscara también proveía un ocultamiento efectivo, solo se necesita un pequeño número de ejecutantes virtuosos para proveer el elenco de toda la obra.

²⁰ Véase supra, la cita de Lesky.

el carácter ritual de la representación dramática. A diferencia de las máscaras trágicas, las de la comedia, según Aristóteles, eran deformes y de baja calidad; por lo tanto, la máscara también indicaría a qué tipo de representación ritual asiste el público.

La máscara trágica contribuye a aumentar y a valorizar el alcance de la voz del actor, subrayando sin duda la ritualidad de la escansión vocal de los actores y del coro. Desde el punto de vista enunciativo, la máscara introduce una distancia entre el relato dramatizado y el público que es confrontado directamente a la acción dramática. Esta distancia de orden enunciativo permite pronunciar sin intermediarios delante de la escena y de comentar en la *orchestra* las palabras de los héroes. Además, cualquiera que sea la función cultural que pueda atribuirse a la máscara pintada que llevan los actores y los coreutas de la tragedia clásica, su fundamento reside en la necesidad de cubrir el rostro del actor confiriéndole un rol que asume verbalmente una dimensión ritual.

De este modo, la máscara trágica, con el distanciamiento que instaura, no solo permite el ocultamiento del ciudadano que actúa o canta en escena o la visibilización de la naturaleza ficticia de los eventos dramáticos, sino principalmente, integra a la categoría religiosa de héroe al personaje trágico entablado una relación directa entre el pasado mítico y el aquí y ahora performativo y ofrendando por medio de la música y la danza las honras culturales a las divinidades invocadas.

Entonces, en consonancia con lo expresado por Calame (2017: 84), ese distanciamiento producido por la máscara, unido a todo el aparato estético conformado no solo por la vestimenta, sino también por la cadencia vocal y verbal, los gestos ritmados, la danza, contribuyen a la ritualización de la narración dramatizada. Por lo tanto, la tragedia deja de ser un acto performativo artístico para convertirse en un hecho religioso cultural, puesto que en ella se resemantizan los versos cantados -coral o individualmente- y las formas poéticas rituales como el trenos, el peán, el himeneo, convirtiéndose en ofrendas musicales para la divinidad honrada.

Los concursos dramáticos, insertos en el escenario ritual de la celebración religiosa de la polis de Atenas, enmarcados en procesiones, sacrificios y concursos de ditirambos y atléticos, dejan a un lado la representación estética con la que podríamos analizarlos desde nuestra perspectiva moderna, para convertirse en actos culturales.

La tragedia ática, con sus particularidades performativas, con la máscara incluida, no es solo un evento dramático sino, en tanto performance musical, fundamentalmente es un evento cultural, un acto religioso y ritual, transmitido culturalmente y fijado como sagrado.

Bibliografía

- Burkert, Walter (2013) *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Barcelona, España. Acantilado. Marc Jiménez Buzzi, trad. [1997]
- Calame, C. (2017) *La Tragédie Chorale: Poésie Grecque et Ritual Musical*, Les Belles Lettres, Paris.
- Easterling, P. E. (1999) "A show of Dionysus", en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, P. E. Easterling Ed. Cambridge University Press.
- Easterling, P. E. (1999) "Form and Performance", en *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, P. E. Easterling Ed. Cambridge University Press.
- Halleran, M. (2005) "Tragedy in Performance", en *A companion to Tragedy*, Rebecca Bushnell Ed. Blackwell Publishing Ltd.
- Lesky, A. (1957) "El problema de lo trágico", en *La tragedia griega*. Barcelona, España. Editorial Labor.
- Otto, W. (2017) *Dioniso*. Herder Editorial S.A. Barcelona, España.
- Seaford, R. (2005) "Tragedy and Dionysus", en *A companion to Tragedy*, Ed. Rebecca Bushnell. Blackwell Publishing Ltd.
- Vernant, J. P. (1987) "Prefacio", en *Mito y tragedia de la Grecia antigua*. Madrid, España. Taurus Ediciones.

Marcela Ristorto: "Prácticas rituales no normativas: la "calumnia" (διαβολή) a Selene en el PGM IV (2574-2622 A; 2643-2674 B)"

En momentos de crisis social o personal, la desesperación o los anhelos contrariados o desmedidos llevan a los hombres a recurrir a soluciones extremas. De este modo apelan a la magia, es decir, a las prácticas religiosas "no normativas". Para corroborar esta afirmación analizaremos un himno a Selene en el marco de un rito denominado "calumnia" (διαβολή) en el PGM IV (2574-2622 A; 2643-2674 B). El examen de este encantamiento nos permitirá analizar por qué las prácticas etiquetadas como "mágicas" son consideradas como "no normativas".

Introducción

Dentro de la percepción y el sistema de valores del mundo grecorromano, la religión se define por su "normatividad", es decir, constituye el modelo de las formas normales de relacionarse con lo divino. Mientras que la denominación "magia" hace referencia a actividades rituales no normativas, en las que la desviación de la norma se marca con mayor frecuencia en términos de la eficacia y de los fines que persigue la ejecución del ritual (véase Edmonds 2019: 5 ss). Así, por ejemplo, quien eleve una plegaria o participe de un ritual en un templo, estaría actuando de manera normal. Por el contrario, la persona que degüella un cachorro y lo quema sobre una tumba en medio de la noche está involucrada en un comportamiento religioso no normativo, que podría ser denominado como "práctica mágica" por un estudioso contemporáneo, mientras que un hombre antiguo lo caracterizaría como no normativo.

Cabe señalar que, lo se considera "normal", sin embargo, difiere de una cultura a otra, e incluso dentro de una misma sociedad lo que es considerado normal depende de múltiples circunstancias. Un factor para considerar la normatividad es la eficacia. El éxito de las prácticas religiosas dependía tanto de la correcta ejecución ritual como de la buena voluntad de los dioses. En cambio, los rituales mágicos se caracterizan por su carácter "mecánico", es decir, rituales considerados tanto por el practicante ritual como por sus clientes absolutamente eficaces. Así, por ejemplo, en un himno religioso "se espera" que la divinidad atienda las súplicas pero sin existan certezas de que así sea, en un himno mágico "se sabe" o "se cree" que la divinidad atenderá seguro esas súplicas por la fuerza eficaz del rito en el que se incluye el himno.

Otro factor son los medios empleados. Edmonds (2019: 9) apela al concepto de "jerarquía de medios". Para lograr un determinado objetivo, en este caso, para hacer que una deidad sea propicia y colabore con quien ejecuta el ritual, existen numerosos medios. Sin embargo, algunos medios son más valorados que otros, debido a su dificultad, a su costo o a su eficacia. Siguiendo esta lógica, los medios normales están en el medio de la jerarquía, ya que la forma habitual de resolver un problema implica que es la que se adopta con mayor frecuencia. En la cima de

la jerarquía están los medios rara vez empleados, ya que, si bien poseen mayor eficacia, son más “peligrosos”, difíciles o costosos.

Además, debemos tener en cuenta que un ritual que se diferencia de la norma puede considerarse desviado de manera injusta e impía, pero no era rechazado totalmente. Por el contrario, en momentos de crisis las prácticas rituales normales pueden ser insuficientes para resolver el problema. Muchas veces, para remediarlo requiere apelar a una solución anormal, a saber, una práctica ritual más poderosa que las usuales, podríamos decir, una actividad ritual extraordinaria. El rito de “calumnia” a la divinidad constituye un buen ejemplo de estas prácticas rituales no normativas.

Práctica ritual: διαβολή (la calumnia)

Es importante señalar que este tipo de hechizo tiene antecedentes, desde los Textos de las Pirámides en adelante, en las prácticas culturales en beneficio del faraón y de la prosperidad de todo su reino. Estos rituales mágicos del templo consistían en atribuir a los enemigos del monarca y a los demonios o a deidades negativas todo tipo de acciones sacrílegas²¹. En el contexto egipcio eran los sacerdotes del templo quienes ejecutaban estos ritos; mientras que, en el contexto de la magia grecorromana, los expertos rituales adaptan los rituales prestigiosos del templo a nuevos fines.

En *PGM*, el ritual de la διαβολή consiste en calumniar a la víctima del encantamiento para que la deidad enojada actúe contra ella. Para lograr una mayor eficacia la διαβολή supone la denigración de la misma divinidad. Las calumnias pueden hacer referencia a que la víctima divulga conocimientos secretos del culto, dice blasfemias, o afirma que la deidad misma realiza actos *contra lege*.

El ritual mágico de la διαβολή, como señala Marco Simón (2007: 32) posee “una estructura característica: un texto que debe pronunciarse (*lógos*) seguido de una acción que debe llevarse a cabo (*praxis*)”. La διαβολή el *PGM* IV (2574-2622 A; 2643-2674 B) consiste en un himno que posee una estructura “no normativa”, ya que incluye la indicación de la *praxis*, a saber, la preparación de la *materia mágica* en la invocación. El himno y los ritos mágicos que comentaremos son parte de una práctica ritual mayor que incluye diversas *praxeis* mágicas y otros dos himnos (*PGM* IV 2467-2488; 2522-67). Antes de estos dos primeros himnos, se indica la *praxis*, en cambio en este himno, la instrucción está incrustada dentro de la misma composición hímica.

La “calumnia” (διαβολή) a Selene en el *PGM* IV (2574-2622 A; 2643-2674 B)²²

²¹ Véase Ritner 1995: 3368-71.

²² Preisendanz 19 (διαβολή) (*PGM* IV 2574-2610; 2643-2674); en la edición de Heitsch es el himno 11, *In Lunam* (*PGM* IV 2574-2610 = A 1-26; 2643-2674 = B 1-23), mientras que en la edición de Bortolani recibe el número 13 (“Hymn to Hecate –Selene ‘s Διαβολή). En el primer himno (la

Este himno “calumnia” contiene dos versiones de un mismo λόγος (fórmula), sin grandes diferencias entre sí. Dado que no hay divergencias significativas y por cuestiones de espacio nos detendremos especialmente en la fórmula A²³. El himno recibe la denominación de “ἐπάναγκος λόγος α’”, es decir, fórmula coactiva A. La fuerza de la coacción se debe tanto al poder de la calumnia como a los ritos no normativos que pone en funcionamiento. Este himno posee una primera invocación, el *argumentum* que incluye una *historiola* y, una segunda invocación-petición.

En la primera invocación (vv. 1-13) la deidad solo es mencionada con la denominación genérica de “diosa” (θεά, vv. 1, 13), porque el autor del himno centra su interés en mencionar los sacrilegios que comete la víctima, ἡ δεινά “fulana”. En la presentación de la calumnia se ve como la práctica mágica oscila entre la normatividad y la no normatividad. Así, la víctima le hará ofrendas, le sacrificará (θύει v. 1; σφαγιάζει v. 12); aquí el autor del himno emplea un vocabulario que pertenece al lenguaje religioso tradicional para describir un acto sacrílego, no normativo. La anomalía radica especialmente en la naturaleza de la ofrenda: es “un terrible sahumero” (δεινόν τι θυμιάσμα, v. 1), ya que ha sido confeccionado con ingredientes “ilícitos”. Así en el v. 10, el experto explícitamente dice a la diosa: “lo que no es lícito/ ha puesto en tus altares” (ἄ μὴ θέμις / τοῖς σοῖς ἔθηκε βωμοῖς), buscando despertar la ira divina.

Este “terrible sahumero”, está describiendo la práctica “no normativa” que estaría ejecutando el experto ritual. Como hemos señalado, este himno “no normativo” contiene en la sección hímica “invocación”, la enumeración de los ingredientes necesarios para confeccionar la ofrenda. Puede verse así, que en esta διαβολή la no normatividad también condiciona la misma estructura hímica. Es decir, en la invocación en vez de mencionar los diversos nombres de la deidad, sus epítetos, se presenta la *materia magica*. Una posible explicación es que estos ingredientes anómalos remiten a la compleja naturaleza de la deidad conjurada en este himno, de Selene-Actiofis sincretizada con Hécate.

En los vv. 2- 14 el experto comienza con la lista de los ingredientes necesarios para la confección del sahumero; entre los ingredientes tenemos sustancias “repulsivas”, sustancias vegetales, sustancias de naturaleza animal y otras sustancias. En el trabajo, nos detendremos únicamente en las sustancias “repulsivas”, ya que son éstas las que evidencian la impiedad de la víctima²⁴.

En el v. 2 menciona la “grasa y sangre de una cabra moteada” (αἰγός τε πουκίλης στέαρ καὶ αἷμα) y en el v. 4 También en el mismo verso, se señala otro

primera versión) incluyo la sección en prosa, con *voces magicae* y nuevas invocaciones: PGM IV 2610-2622. La traducción es de la autora.

²³ El texto griego y la traducción se encuentran en el anexo.

²⁴ También es posible interpretar estas listas como nombres “crípticos” que enmascaren ingredientes “secretos”, que los no iniciados en de las prácticas mágicas no debían conocer.

ingrediente, “la sustancia de un perro muerto” (οὐσίαν νεκροῦ κυνός), haciendo referencia al proceso de “osirización” de un animal consagrado a Hécate. En el v. 6 añade “grasa de cierva muerta” (στέαρ ἐλάφου νεκρᾶς). Finalmente, en el v. 9 el experto indica que debe agregarse “excremento de cinocéfalos” (κόπρον κυνοκεφάλου), es decir, los desechos fisiológicos de un animal sagrado vinculado con Thoth. Este último ingrediente es una de las marcas más fuertes de la no normatividad, ya que en la tradición religiosa griega la “suciedad” es una preocupación. Las secreciones o desperdicios corporales son una fuente de contaminación, de impureza, que constituyen una fuente de grandes temores y generan innumerables ritos purificatorios. Y se consideraba una escandalosa ofensa ofrendar algo impuro, sucio; incluso un acto semejante se consideraba moralmente ofensivo e irrespetuoso. (véase Larson 2016: 127-186).

Como si esta *materia magica* no fuera suficiente desafío a las prácticas religiosas normativas, este sahumero incluye ingredientes humanos. Así, en el v. 2 se indica que se debe emplear “suero de una doncella muerta” (ιχῶρα παρθένου νεκρᾶς). El término que hemos traducido como “suero”, debe entenderse como “secreción purulenta” (LSJ II. 2). Otro ingrediente de una víctima humana “el corazón de un muerto antes de tiempo”²⁵ (καὶ καρδίαν ἄωρου). Los “que murieron antes de tiempo”, es decir, quienes murieron antes de completar su ciclo natural de vida eran considerados como “suspendidos” entre ambos mundos, incapaces de pasar al Mundo Subterráneo porque realmente no habían terminado sus vidas, según el término acordado por el destino. Por esta razón, eran considerados como posibles “instrumentos” en mano de los magos (cf. S. fr. 535; E. Med, 397; Hor. Sat. 1.8.33. Véase Bremmer 2002: 77-81; Garland 1988: 77-8; Faraone 1991: 3-32; Johnston 1999: 204; Ogden 1999: 15-23; Martín Hernández 2011: 95-115). Entre estos ingredientes “repulsivos”, en el v. 4 se menciona “un feto de mujer” (ἔμβρυον γυναικός). Es importante señalar, para percibir el grado de “no normatividad” del rito, que en ninguna de las demás recetas de los PGM se emplea como ingrediente a un feto, ni humano ni animal²⁶.

En la invocación, tenemos además otro elemento de la διαβολή, a saber, la afirmación del experto que la víctima ha cometido un sacrilegio al revelar “tu mayor misterio” (τὸ σὸν... μυστήριον μέγιστον, 13), aludiendo así a las acciones divinas, que la acusada explicitará con detalles en el *argumentum*. Entonces, el

²⁵ Los Φθιμένοις ἄωροις “a los que murieron antes de tiempo”, es decir, quienes murieron antes de completar su ciclo natural de vida eran considerados como “suspendidos” entre ambos mundos, incapaces de pasar al Mundo Subterráneo porque realmente no habían terminado sus vidas, según el término acordado por el destino. Por esta razón, eran considerados como posibles “instrumentos” en mano de los magos (cf. S. fr. 535; E. Med, 397; Hor. Sat. 1.8.33. Véase Eitrem 1928: 1-16; Wilamowitz 1931-2, I: 169; Bidez and Cumont 1938 I 9; Cumont 1949; Bremmer 2002: 77-81; Garland 1988: 77-8; Faraone 1991: 3-32; Johnston 1999: 204; Ogden 1999: 15-23; Martín Hernández 2011: 95-115).

²⁶ En un poema épico donde la magia está caracterizada de manera absolutamente negativa, la bruja Ericto si emplea “fetos abominables de vientres estériles” (Farsalia I. 591)

sacrilegio de “Fulana” radicaría en la difusión de un conocimiento reservado a unos pocos.

En el *Argumentum* continua la calumnia e incluye una *historiola*. La διαβολή es desarrollada en los vv. 14-18, donde se enumeran las impiedades de las que la diosa es acusada: “Dijo que tú causaste cruel estos dolores” (ἔλεξε δ' ἄλγη ταῦτά σε δεδρακέναι ἀπηνῶς, v. 14). Además de los ingredientes ilícitos con que confecciona el sahumero, la víctima ahora acusa a la diosa de realizar “acciones crueles”, ya que “[dijo] que mataste a un hombre y bebiste su sangre, comiste su carne, que sus intestinos son tu diadema y que tienes toda la piel de su pellejo y con ella cubres tu sexo” (κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπόν σε ἔφη, πιεῖν τὸ δ' αἷμα τούτου, / σάρκα φραγεῖν, μιτρήν τε σὴν εἶναι τὰ ἔντερα αὐτοῦ, / καὶ δέρμα ἔχειν δορῆς ἅπαν κεῖς τὴν φύσιν σου θεῖναι: 15-17). Además, afirma “que bebes la sangre de un halcón marino, tu alimento [es] un escarabajo” (<πεῖν> αἷμα ἰέρακος πελαγίου, τροφήν τε κάνθαρόν σοι, v. 18). El escarabajo es el animal de Khepri, el sol nascente. Aquí la acusación es que la diosa comete uno de los actos sacrílegos más terribles en la concepción egipcia: ingiere los animales sagrados.

Esta descripción de la diosa recuerda una divinidad asociada a Hécate, Empusa (cf. Ar. *Ra.* 288-96; Philostr. *VA* 4. 25). Estas acciones sanguinarias que se avienen al carácter de Empusa, como miembro de las deidades asociadas a Hécate en tanto que señora guía de las almas de los muertos, especialmente las de los “muertos sin reposo”. Sin embargo, no podemos considerar que acciones rituales semejantes se hayan ejecutado en honor de la diosa, ya que la única mención de estos ritos se encuentra en ésta y en otras calumnias de los *PGM*.

El *argumentum*, como hemos señalado, contiene también una *historiola*, narrada en los vv. 19-20: “Pan colocó en tus ojos su semen ilícito, se ha engendrado un cinocéfalos con las purificaciones menstruales.” (ὁ Πὰν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν ἀθέμιτον ὄρσε· ἐκγίνεται κυνοκέφαλος, ὅταν αἱ μηνιαῖαι καθάρσεις). La *historiola* explica el origen del animal sagrado de Thoth, que surge de una relación a-sexual, y ya que el semen de Pan cae sobre los ojos de la diosa, quien mantiene la virginidad. Que este animal descienda de Selene-Hécate puede explicarse porque el babuino es el animal de Thoth que además de ser el dios de la magia tiene, características lunares. Un vínculo entre Selene y Pan puede deducirse por la existencia de templos de ambos dioses en Arcadia, según Porfirio en *El antro de las Ninfas* 20. En poesía, en las *Geórgicas* de Virgilio narra cómo Pan sedujo y tuvo relaciones con la Luna (III. 391-3). Bortolani (2016 *ad loc.*) señala que este pasaje puede estar haciendo referencia a un mito muy conocido entre un auditorio griego, el de los amores de Selene y Endimión. No obstante, cabe señalar que desde la antigüedad clásica Pan estaba relacionado con Hécate: así en Eurípides *Hipólito* 142 s. y también puede verse en la clasificación de los dioses que hace Artemidoro en su tratado (*Oniocr.* II 34. 12-13). La referencia a las purificaciones menstruales remite lo cíclico, a las fases lunares.

En la segunda invocación/ petición, además de conjurar directamente a la diosa (v. 21), se menciona por primera vez su nombre, "Actiofis" (Ἀκτιῶφι, v. 21). Según Betz (1986: *ad loc*), podría ser un epíteto de Selene, en cambio, según Tardieu (2013: 223) es un nombre bárbaro que sirve para calificar a diferentes deidades, entre ellas, Hécate. Por otra parte, Actiofis, suele aparecer conformando una tríada con tres *onomata barbara*: Eresquigal y Neboutosoualeth, así en PGM IV 2473, 2601, 2664; 2484, 2749, 2914; VII 317, 984. La hipótesis de que Actiofis era uno de los nombres de la Luna frecuentemente en los PGM, es corroborada por que en el v. 27 es llamada Mene (Μήνην), a la vez que es asimilada a Hécate ("diosa de triple rostro", v. 27)) y a Hermes y Hécate (Ἑρμῆν / τε καὶ Ἑκάτην ὁμοῦ, vv. 27-28). Este sincretismo, usual en los PGM, en este caso también evidencia su androginia, en el v. 28 es conjurada como ἀρσενόθηλυν ἕρνος: "vástago hermafrodita".

El carácter no normativo de este himno, en el contexto de un ritual de διαβολή, es el que hace posible que en esta sección hímnica, la diosa sea invocada además con una serie de epítetos, los cuales estaban ausentes de la primera invocación. Así es conjurada por medio de epítetos tradicionales tales como "soberana" (κοίρανε, 21), "reina única" (μόνη τύραννε, 21); "luz amada" (ἐράσμιον φῶς, 27); no tradicionales como "veloz" (κραιπνή 21). Además, se emplean nombres de otras deidades como epíteto: "Fortuna de los dioses, y de los demonios" (Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων, 22); los ya mencionados Mene, Hermes y Hécate. También, como en la primera invocación el autor del himno apela al nombre bárbaro "Neboutosouleth" (νεβουτοσουαληθ), y a *voces magicæ* no referenciales.

El experto invoca a la deidad seguro de la eficacia de su ritual, ya que la divinidad debe estar llena de ira por las calumnias, y el "terrible sahumero" que se le ha ofrendado. De este modo, con seguridad, le da órdenes precisas "golpea con crueles castigos a fulana, la impía" (στίξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δε<ίνα> τὴν ἄθεσμον, v. 25). Y también refuerza la acusación (v. 26), postulando que la víctima es la enemiga de la diosa. Este himno no normativo finaliza con una sección en prosa, donde se encuentran nuevos epítetos, nuevas *voces magicæ* y se repite la petición

Vemos así que una situación de crisis personal, de deseo erótico insatisfecho lleva al cliente y / o al experto ritual a ejecutar una praxis mágica "no normativa": el himno contiene la descripción de la praxis (la confección del sahumero ofrendado) y se basa en la διαβολή para obligar a la diosa a actuar y cumplir con sus mandatos.

Conclusiones

Un hombre desdeñado posiblemente decida tomar medidas serias y eficaces, para ello recurre a la "magia", es decir, a las prácticas rituales que en la antigüedad grecorromana se caracterizan por su anormalidad, su diferencia de lo cotidiano y de lo ordinario. Es decir, apelan a rituales que prometen soluciones

extraordinarias a los problemas que no se han podido resolver por medios usuales, tomando medidas “normales”.

En el mundo antiguo, la gente real recurría a las prácticas mágicas, es decir, a prácticas rituales no normativas, en el intento de lograr sus objetivos en el ámbito erótico. Esta costumbre está atestiguada tanto en la literatura como en la epigrafía. Los ejemplos poéticos y epigráficos de magia erótica acumulan los elementos extraños de la ejecución, agregando *vores magicæ*, ingredientes extraños, todos elementos no normativos de la ejecución que refuerzan la creencia de que las prácticas no normativas poseen una superior eficacia.

Anexo

Denominación: **A** ἐπάναγκος λόγος, **B** λόγος

A

| | |
|---|---|
| <p>ἢ δεῖνά σοι θύει, θεά, δεινόν τι θυμίασμα· αἰγός τε ποικίλης στέαρ καὶ αἷμα καὶ μύσαγμα, ἰχώρα παρθένου νεκρᾶς καὶ καρδίαν ἄωρου καὶ οὐσίαν νεκροῦ κυνὸς καὶ ἔμβρουον γυναικὸς καὶ λεπτὰ πίτυρα τῶν πυρῶν καὶ λύματα ὀξύεντα, ἄλλα, στέαρ ἐλάφου νεκρᾶς σχῖνόν <τε> μυρσίην τε, δάφνην ἄτεφρον, ἄλφιτα καὶ καρκίνοιο χηλάς, σφάγγον, ῥόδα, πυρῆνά τε καὶ κρόμμυον τὸ μόνον, σκόρδον τε, σύκων ἄλφιτον, κόπρον κυνοκεφάλιο ῶν τε ἴβεως νεᾶς – ἃ μὴ θέμις – τοῖς σοῖς ἔθηκε βωμοῖς, ξύλοις τε τοῖς ἀρκευθίνοις φλόγας πυρὸς βαλοῦσα ἰέρακα τὸν πελαγοδρόμον καὶ γῦπά σοι σφαγιάζει καὶ μυγαλόν, τὸ σόν, θεά, μυστήριον μέγιστον. ἔλεξε δ' ἄλλη ταῦτά σε δεδρακέναι ἀπηνῶς· κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπόν σε ἔφη, πιεῖν τὸ δ' αἷμα τούτου, σάρκα φάγεῖν, μιτρήν τε σὴν εἶναι τὰ ἔντερα αὐτοῦ, καὶ δέρμα ἔχειν δορῆς ἅπαν κεῖς τὴν φύσιν σου θεῖναι, <πειν> αἷμα ἰέρακος πελαγίου, τροφήν τε κἀνθαρόν σοι. ὁ Πάν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν ἀθέμιτον ὤρσε· ἐκγίνεται κυνοκέφαλος, ὅταν αἰ μηνιαῖαι καθάρσεις· σὺ δ', Ἀκτιῶφι, κοίρανε, μόνη τύραννε, κραιπνή Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων νεβουτοσουαληθ· ιωῖ· λοιμοῦ λαλον Συριστί· ηταρονκον βυθου πνουσαν· καθινβερασ· εστοχεθ· ορενθα· αμελχεριβιουθ· σφνουθι· στίξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δε<ῖνα> τὴν ἄθεσμον, ἦν πάλιν ἐγὼ σοι κατὰτροπον ἐναντίως ἐλέ[γ]ξω. καλῶ σε, τριπρόσωπον θεάν, Μήνην, ἐράσμιον φῶς, Ἐρμῆν τε καὶ Ἐκάτην ὀμοῦ, ἀρσενόθηλυν ἔρνος, μουφωρ· Φόρβα, βασίλεια Βριμῶ, δεινὴ</p> | <p>1 5 10 15 20 25</p> |
|---|---|

καὶ θεσμία καὶ Δαρδανία, πανοπαῖα, δεῦρο,
 ιωη, παρθένε, εἰνοδία καὶ ταυροδρά-
 καινα σύ, Νύμφη καὶ ἵπποκύων καὶ ν<ε>υ-
 σίκρανε καὶ Μινώη τε κραταιή· εαλα-
 νινδω, δεῦρο, ατεης ενιδελιδιμα
 ἄνασσα φαιαρα· μηδιξα εμιθηνῖω,
 μόλε μοι, ἴνδεομη, δεῦρο, Μεγαφθη,
 δεῦρο ἦξει, ἄγε μοι τὴν δεῖνα τάχιστα, τὴν πάν-
 τα σαφῶς, θεά, αὐτὸς ἐλέγξω, ὅσα σοὶ θύου-
 σα δέδορκεν.'

B

ἢ δεῖνά σοι ἐπιθύει, θεά, ἐχθρόν τι θυμίασμα·
 αἰγὸς στέαρ τῆς ποικίλης καὶ αἷμα καὶ μύσαγμα,
 κύνειον ἔμβρουον καὶ ἰχώρα παρθένου ἄωρου
 καὶ καρδίαν παιδὸς νέου σὺν ἀλφίτοις μετ' ὄξους,
 ἄλας τε καὶ ἐλάφου κέρασ, σχῖνόν τε μυρσίην τε 5
 δάφνην ἄτεφρον, εὐχερῶς, καὶ καρκίνοιο χηλάς,
 σφάγγον, ῥόδον, πυρῆνά σοι καὶ κρόμμυον τὸ μῦνον,
 σκόρδον τε μυγαλοῦ κόπρον, κυνοκεφάλειον αἷμα,
 ὦόν τε ἴβεως νεᾶς– ὁ μὴ θέμις γενέσθαι – ἐν σοῖς ἔθηκε 10
 {καὶ} βωμίσις
 ξύλοις ἀρκευθίνοισιν. {ἔλεξεν} ἢ δεῖνά σε δεδρακέναι τὸ
 πρᾶγμα τοῦτ' ἔλεξεν·
 κτανεῖν γὰρ ἄνθρωπόν σε ἔφη, πιεῖν δὲ αἷμα τούτου, 15
 σάρκας φαγεῖν, μίτρην δὲ σὴν λέγει τὰ ἔντερα αὐτοῦ
 καὶ δέρμα ἐλεῖν δορῆς ἅπαν καὶ εἰς τὴν φύσιν σου θεῖναι,
 <πειν> ἰέρακος αἷμα πελαγίου, τροφήν δὲ κάνθαρον σὴν.
 ὁ Πᾶν δὲ σῶν κατ' ὀμμάτων γονὴν οὐ θεμιτὸν ὦσεν,
 ἐκγίνεται κυνοκέφαλος ὅλη τῇ μηνιαία καθάρσει. 20
 σὺ δ', Ἀκτιῶφι κοίρανε, μόνη τύραννε, Σελήνη,
 Τύχη θεῶν καὶ δαιμόνων, Νεβουτοσουαληθ·
 ἰω ιμι· βουλλον· ενουρτιλαιη (ἄλλως· νουμιλλον· εσορτιλης
 βαθυπνου
 σανκανθαρα· μιβεραθ· εντοχε· θω ρενθα· ἴμουη· σορενθα).
 τεῦξον πικραῖς τιμωρίαις τὴν δεῖνα, τὴν ἄθεσμον, 25
 ἦν πάλιν ἐγὼ σοὶ κατάτροπον ἐναντίως ἐλέ<γ>ξω
 (ὅσα δὲ βούλει, κοινά, ἃ λέγει πρὸς τὴν θεὸν ἄθεσμα)·
 ἀναγκάσει γὰρ τῷ λόγῳ καὶ τὰς πέτρας ῥαγῆναι.

A

Fulana te ofrenda, diosa, un terrible sahumero, grasa, sangre y suciedad de una cabra moteada, suero de una doncella muerta y el corazón de un muerto antes de tiempo y la sustancia/entidad de un perro muerto y un feto de mujer y cáscaras ligeras de trigo y desperdicios ácidos, sal, grasa de cierva muerta, cebolla albarrana y mirto y laurel oscuro / atrofiado, harina de cebada y pinzas de cangrejos, musgo,

rosas, hueso/carozo de una fruta y una sola cebolla y ajo y harina de higo, excremento de cinocéfalo y un huevo de un ibis joven – lo que no es lícito – ha puesto en tus altares, tras arrojar a las llamas del fuego leños de enebro, te sacrifica un halcón que sobrevuela el mar y un buitre y una musaraña, diosa, tu mayor misterio. Dijo que tú causaste cruel estos dolores: dijo que mataste a un hombre y bebiste su sangre, comiste su carne, que sus intestinos son tu diadema y que tienes toda la piel de su pellejo y con ella cubres tu sexo, que bebes la sangre de un halcón marino, tu alimento [es] un escarabajo. Pan colocó en tus ojos su semen ilícito, se ha engendrado un cinocéfalo con las purificaciones menstruales. Y tú, Actiofis, soberana, reina única, veloz. Fortuna de los dioses, y de los démones, Neboutosouleth, *ioi, loimou, lalon, Syristi, etaronkon, bithou pnousan, kathaiuberao, estocheth, orentha, amelcheribiouth, sphnouthi*, golpea con crueles castigos a fulana, la impía, a la que yo de nuevo acusaré como tu enemiga. Te invoco, diosa de triple rostro, Mene, luz amada al mismo tiempo Hermes y Hécate, vástago hermafrodita. *Mouphor, Phorba*, reina Brimó, temible y divina y Dardania, que todo lo ves, aquí, *ioie*, doncella, que proteges las encrucijadas y toro-serpiente, tú, Ninfa y caballo-perro y nuevamente *síkrane* y minoica y poderosa, *ealanindo*, aquí, *atees, enidelidima*, señora, *phaiara, medixa, emithentis*, ven junto a mí, *indeome*, aquí, *Megaphthe*, aquí vendrás, y trae junto a mí a fulana rápidamente a la clara, diosa le reprocharé todo, por cuanto te ha hecho, al ofrecerte este sacrificio.

B

Fulana te ofrenda, diosa, un sahumerio detestable: grasa de cabra de piel moteada y sangre y basura, un embrión de perro y suero de una virgen muerta antes de tiempo y un corazón de un joven muchacho con harina de cebada y con vinagres, sal y un cuerno de ciervo, cebolla albarrana y mirto y laurel oscuro / atrofiado, fácilmente y pinzas de cangrejos, musgo, rosas, hueso/carozo de fruta y una sola cebolla, diente de ajo y estiércol de musgano, sangre de cinocéfalo, un huevo de un ibis joven – lo que no es lícito que suceda – ha puesto en tus altares maderas de enebro. Te acuso: Fulana dijo que has realizado estas acciones: ... dijo que mataste a un hombre y bebiste su sangre, comiste su carne, dice que sus intestinos son tu diadema, que tomaste la piel de su pellejo y con ella cubres tu sexo, que bebes la sangre de un halcón marino, tu alimento es un escarabajo. Pan colocó en tus ojos su semen ilícito, ha nacido un cinocéfalo al tiempo de las purificaciones menstruales. Y tú, Actiofis, soberana, reina única, Selene. Fortuna de los dioses, y de los démones, Neboutosouleth, *io, imi, enourtilaie*. De otro modo *noumillon esortiles, bathupnou sankanthara, miberath, entoche, tho, renta, imoue, sorentha*. Aprieta con crueles castigos a Fulana, la impía, a la que yo de nuevo acusaré como tu enemiga (todo lo que desees, lo usual, a la que dice impiedades contra la diosa) pues con su himno/logos/encantamiento forzaré incluso y [hará] que se rompan las piedras.

Bibliografía

- Blanco Cesteros, M. (2013); "El embarazo infamante de Selene: una calumnia verosímil", en E. Suárez de la Torre; A. Pérez Jiménez (eds.) (2013); pp. 213-222.
- Blanco Cesteros, M. (2020); "Los *Hermeneumata* de PGM/PDM XII (= GEMF 15): la *Dreckapotheke* mágica a examen", en *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios griegos e indoeuropeos* 30, pp. 149-174.
- Betz, H. D. (1986); *The Greek Magical Papyri in Translation. Including the Demotic Spells*. The University of Chicago Press. London, Chicago.
- Bortolani, L. M. (2016); *Magical Hymns from Roman Egypt: A Study of Greek and Egyptian Traditions of Divinity*. Cambridge: Cambridge University Press
- Burkert, W. (1985); *Greek Religion*. Cambridge-Massachusetts.
- Calvo Martínez, J. L.; Sánchez Romero, Ma. D. (1987); *Textos de Magia en Papiros Griegos*. Madrid: Gredos.
- Edmonds, R, G (2019); *Drawing down the Moon. Magic in the Ancient Greco-Roman World*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Faraone, Ch. A.; Obbink, D. (1991); *Magika Hiera. Ancient Greek Magic & Religion*. New York.
- Frankfurter, D. ed. (2019); *Guide to the Study of Ancient Magic*. Brill, Leiden-Boston.
- Frankfurter, D. (2019); "Magic and the Forces of Materiality", en D. Frankfurter (2019); pp. 659-677.
- Graf, F. (1991); "Prayer in Magic and Religious Ritual", en Ch. A. Faraone; D. Obbink; *Magika Hiera. Ancient Greek Magic & Religion*, pp. 188-213.
- Herrero Valdés, F. (2011); "Διαβολή como recurso de la invocación en la magia greco-egipcia"; *MHNL*, 11, pp. 227-240.
- Martín Hernández, R. (2014); "Los himnos de los papiros griegos mágicos: Himno a Selene para todo fin", en *separata de "Genus Omne Deum. Imágenes Poéticas del Principio Divino"*, Universidad de San Dámaso, pp. 41-48.
- Preisendanz, K. et al. (1928); *Papyri Graecae Magicae. Die Griechischen Zauberpapyri*. II. Teubner. Berlin.
- Ritner, R. K. (1995); "Egyptian magical practice under the Roman Empire: the Demotic spells and their religious context", *ANRW II*, 18.5, pp. 3333- 79.
- Suárez de la Torre, E.; Pérez Jiménez, A. (eds.) (2013); *Mito y Magia en Grecia y Roma. (Supplementa MHNL 1)*. Barcelona. Universitat Pompeu Fabra- Libros Pórtico.

Desiré Bürki: “El cuerpo al servicio del ritual: la celebración de los misterios de Eleusis”.

Dichoso el que entra bajo la tierra,
después de haber visto estas cosas;
conoce el fin de la vida y conoce su
principio, el que le dio Zeus.
(Píndaro)

En el canto XI de *Odisea*, Odiseo desciende al mundo de los muertos a fines de consultar su destino a Tiresias. Una vez allí, siguiendo los consejos de Circe, el héroe realiza los sacrificios indicados por la diosa para atraer las sombras de los difuntos y así encontrarse con el adivino. Sedientas de sangre, las almas de los muertos comienzan a vagar:

Del Érebo entonces se reunieron surgiendo las almas privadas de vida, / desposadas, mancebos, ancianos con mil pesadumbres, / tiernas jóvenes idas allá con la pena primera/ muchos hombres heridos por la panza de bronce, guerreros/ que dejaron su vida en la lid con sus armas sangrantes./ Se acercaban en gran multitud, cada cual por un lado/ con clamor horroroso. Yo, presa del lívido miedo, / ordené a mis amigos que al punto cogiendo las reses/ que por bronce cruel degolladas yacían en el suelo, / las quemaran quitada la piel invocando a los dioses, / al intrépido Hades, la horrible Perséfone. A un tiempo, / del costado sacando otra vez el agudo cuchillo,/ me quedé conteniendo a los muertos, cabezas sin brío,/ sin dejarles llegar a la sangre hasta hablar con Tiresias. (*Od.* XI 36-50).

El fragmento nos permite realizar un primer acercamiento al modo en que era concebido el después de la muerte en el imaginario griego: las almas se presentan de manera fantasmal, despertando el temor y el respeto del héroe. Sedientas de sangre, aquellas cabezas carentes de cuerpo deben ser espantadas por el cuchillo del héroe conformando un episodio terrorífico.

Si bien es difícil conocer en qué medida los poemas homéricos reflejan las creencias de la gente común, acompaña a las fuentes literarias posterior evidencia arcaica y clásica sobre rituales funerarios que demuestran que la preocupación por la vida después de la muerte y la manera en que son tratados los restos de los difuntos es una constante entre los habitantes de la Hélade. En relación a esta concepción desventurada del más allá debemos pensar en las distintas ceremonias y rituales religiosos²⁷ de los que participaba una amplia mayoría de los ciudadanos a fines de asegurarse un buen pasar en vida y fundamentalmente

²⁷ Creemos necesario realizar una aclaración con respecto a la utilización del término religión para referirnos a los cultos místicos que tuvieron lugar en la antigüedad griega dado que no hay total acuerdo al respecto entre los diversos autores. Alberto Bernabé Pajares se refiere a ellos como “religiones místicas” pero Walter Burkert (2005: 27) argumenta: “Se considera que los misterios son una forma especial de culto ofrecido en el contexto más amplio de la práctica religiosa. De esta manera, el uso del término «religiones de los misterios», como nombre abarcante y exclusivo

un más allá venturoso.

En este escrito realizaremos un breve acercamiento a los misterios de Eleusis poniendo especial énfasis en algunos elementos que desde el principio de este estudio despertaron fuertemente nuestro interés: aquellos momentos en que el ritual adquiere matices espectaculares haciendo que sus participantes presten el cuerpo tanto a danzas y movimientos extáticos en segmentos festivos, como representaciones del actuar divino en los distintos episodios míticos. Contribuye a nuestra interpretación el hecho de que todo el ritual de iniciación se lleva a cabo delante de espectadores: los ciudadanos de Atenas y Eleusis en el segmento ritual público, y los *epoptai* en el interior del *Telesterión*.

Para llevar adelante esta lectura resulta fundamental realizar un acercamiento al *Himno Homérico a Deméter* en tanto proporciona el armazón teórico de los misterios.

El Himno Homérico Deméter como *hierós lógos* de los misterios de Eleusis.

Siguiendo a Torres Guerra (2000) podemos definir como himno a una composición literaria (y musical) mediante la cual los creyentes rendían culto a la divinidad. El himno es considerado una ofrenda, una pieza bella que los fieles entregan al dios en beneficio de la comunidad. Habitualmente se componían himnos para llamar la atención dispersa de dioses que podían estar ocupados atendiendo a otros asuntos, a los fines de solicitar un favor. De este modo es posible afirmar que mediante su canto los hombres perseguían influir en las mentes de los dioses con un placentero ánimo de benevolencia hacia una comunidad que los alaba tan espléndidamente.

Si bien hay discordancia en cuanto a su abordaje y definición²⁸, existe un acuerdo extendido en relación a su estructura tripartita. De acuerdo con Torres Guerra, los himnos griegos constan de *invocatio* (momento fundamental en que se invoca al dios nombrándolos de manera bella y ampliamente elaborada con los apelativos más convenientes a la ocasión), *pars epica* (exposición de motivos, argumentos por los cuales la comunidad merece la ayuda divina) y *precatium* (segmento más simple de todo himno en el cual se formula directamente la petición).

Compuesto aproximadamente entre los siglos VII y VI a.C el *Himno homérico a Deméter* está contemplado dentro de los llamados "himnos mayores" debido a su extensión. Siguiendo la tendencia general, su *invocatio* está comprendida dentro de los primeros cinco versos y se inicia con el verbo de invocación seguido al

para un sistema cerrado es inapropiado. Las iniciaciones a los misterios eran una actividad opcional dentro de la religión politeísta, comparable, por decirlo así, a la peregrinación a Santiago de Compostela en el sistema cristiano".

²⁸ Conviene aclarar que no es posible diferenciarlo de otros géneros poéticos ni a nivel temático ni a nivel formal (comparte tanto los temas característicos como la composición en hexámetro dactílico con los poemas homéricos).

nombre propio de la diosa, como ha señalado Janko (1981: 9): “The name of the god is always in the accusative and occurs first in the line, if possible; if not, adjustments are made so that it appears as close to the beginning as possible”.

Le siguen una serie de epítetos como “de hermosa cabellera”, “la augusta diosa”, “la del arma de oro”, “de hermosos frutos” que persiguen encontrar una denominación correcta de la diosa a la cual se elevará posteriormente el pedido. Desde los inicios de la composición el aedo busca atraer la atención de Deméter y ganarse su favor divino.

El contenido temático de la *pars media* de este himno contribuyó a que se catalogara como mítico-narrativo (Janko, 1981) dado que expone el rapto de Perséfone por parte de Hades, la búsqueda llevada a cabo por Démeter y su retirada del Olimpo, el posterior reencuentro de las diosas en Eleusis y la fundación de los misterios. Este episodio mítico da lugar a una serie de interpretaciones²⁹ que no recuperaremos en este escrito dado que nos centraremos en aquellos segmentos que poseen relación directa con la celebración de los Misterios de Eleusis: fundamentalmente el vínculo con la ciudad, la mención a Eumolpo, la cólera de Démeter y la búsqueda de Perséfone, la gracia que Yambe despierta en la diosa y el momento en que esta ingiere el ciceón, por último la revelación de los misterios a Triptólemo, Polixeno y Diocles.

De esta manera, el mito del rapto de Perséfone constituye el trasfondo teórico en el cual se fundamenta la celebración de los misterios de Eleusis, siguiendo a Walter Burkert (2007: 369):

Por último, está el aspecto mítico, a los misterios pertenecen las narraciones, que a su vez, son a menudo secretas (*hieroi lógoi*) de dioses que -sufren-; los *mystai* por su parte -padecen- algo en la iniciación, aunque no valga para todos los casos la afirmación de que el iniciado sufra el mismo destino que el dios, que sería por ello el primer iniciado.

Finalmente, en los versos finales del himno encontramos el segmento que los autores han coincidido en denominar *precatium*, el momento en que se realiza la petición (generalmente en beneficio de la comunidad) a cambio de los honores ofrecidos mediante el canto: “augusta soberana de las estaciones, tú y tu hija, la/ bellísima Perséfone, concededme, benévolas, en pago de mi canto la deseada prosperidad, que yo me acordaré también de otro canto y de ti” (*Himno Homérico a Démeter*, vv 492-495).

El fragmento nos permite a su vez observar la manera en que la himnodia formaba parte del sistema de *charis* recíproca característica de la religión griega, entendida como un sistema de retribuciones entre hombres y dioses: los dioses

²⁹ De acuerdo con Arriba Vega (2020: 3): “La mitología griega tenía por característica la no existencia de una versión exclusiva o canónica de los episodios míticos. Lo más frecuente era que cada *polis* o cada región poseyera su propia tradición con variantes que podían ser leves o significativas”.

recompensan a los hombres con favores y gracia, y aquellos expresan un sentimiento de gratitud frente a esa benevolencia.

Mito y corporalidad en los Misterios de Eleusis.

Los misterios de Eleusis fueron los misterios que gozaron de mayor popularidad en la antigüedad griega. Desde la fecha estimada de composición del primer registro escrito -el *Himno Homérico a Démeter*- hasta la prohibición del culto por el emperador Teodosio y la posterior destrucción del santuario por los godos de Alarico en el siglo IV de nuestra era transcurre un milenio.

A menudo se habla de ellos como una forma de espiritualidad individual, una búsqueda personal orientada a acceder a un más allá venturoso después de la muerte que se correspondería con el sentimiento de emergencia de un “yo” individualizado de la comunidad. De acuerdo con Walter Burkert (2007: 369-370):

Se habla con razón del «descubrimiento del individuo» en los siglos VII -VI en Grecia (...) La capacidad de decisión individual y la búsqueda de la realización existencial en lo privado también encuentran expresión en la religión: junto a la participación en las fiestas de la *polis*, establecidas por el calendario, aflora el interés por las elecciones personales, por lo especial, y con ello, por iniciaciones y misterios suplementarios.

Aunque la celebración de los misterios se llevaba a cabo de manera paralela a la religión cívica, sabemos que no interfería con esta y que, incluso estaba controlada por el estado Ateniense³⁰.

La participación en esta festividad era ampliamente inclusiva: sólo quedaban excluidos quienes tuvieran las manos manchadas de sangre y aquellos que no hablaran la lengua griega. Si bien en principio no podían iniciarse las mujeres, con el transcurso del tiempo también estas pudieron acceder.

Ahora bien, mencionábamos sobre el principio de este escrito que iniciarse en los misterios de Eleusis implicaba un alto nivel de actividad corporal, configurando un ritual en el que es posible leer fuertes matices espectaculares dado que en sus distintos momentos los *mystai* experimentan una serie de acciones rituales y representan el derrotero de Démeter en la búsqueda de Perséfone en presencia de un público. En consonancia con nuestra lectura se halla el trabajo de Walter Burkert (2005: 24) *Los cultos místéricos*, donde define al ritual de iniciación de la siguiente manera:

Desde un punto de vista sociológico, la iniciación en general ha sido definida como «dramatización de un estatus³¹» o cambio ritual de estatus (...). Desde la perspectiva del participante, el cambio de estatus afecta a su relación con un dios o una diosa; el agnóstico, en su visión desde fuera, tiene que reconocer no tanto un

³⁰ El trabajo de Ramón Soneira Martínez (2016) dirigido por Alberto Bernabé resulta ilustrativo de las interrelaciones entre los misterios de Eleusis y el control político de la *polis* Ateniense.

³¹ Las comillas son mías.

cambio social cuanto personal, un nuevo estado espiritual a través de la experiencia³² de lo sagrado.

Resulta sugerente la inserción de los términos “dramatización” y “experiencia” dado que ambos suponen una participación activa de los iniciados dentro de la celebración ritual, no se trata de recibir pasivamente un dogma religioso sino de poner el cuerpo a disposición de las diferentes vivencias espirituales³³. De acuerdo con esta idea, a continuación seguiremos el rastro de aquello que se hace o representa (*tá drómēna*³⁴) a lo largo de la celebración de los misterios para observar de qué manera se configura en cada una de sus etapas la interrelación entre el argumento mítico y la actividad de los iniciados.

El ritual de iniciación se llevaba a cabo en dos partes, por un lado los pequeños misterios en la ciudad de Atenas en el mes de Anthesterión y de manera posterior los grandes misterios en Eleusis. La actividad se iniciaba en Atenas con un baño purificador y el sacrificio de un cerdito en el mismo lugar. Era extendida la creencia según la cual el animal encarnaba las faltas y los males de cada *mystai*, por lo tanto, dando muerte al animal se limpiaría de males el espíritu de cada individuo. De acuerdo con Elsa Cross (s/f) citando a Kerényi: “los cerdos místicos eran un verdadero sacrificio expiatorio. Los animales morían en lugar del iniciado”. (p.46)

También allí accedían a una purificación mediante el fuego que el *Himno* hace la propia Démeter. Aquí los iniciados se sientan con la cabeza velada sobre una piel de carnero y detrás de ellos, sin que puedan observar, una figura les acerca una antorcha con fuego realizando distintos movimientos de limpieza. En otras versiones, siguiendo el registro arqueológico de distintos relieves y urnas, se agita un aventador por encima de los iniciados, representando una purificación por aire. Este es el primer momento en que los *mystai* prestan el cuerpo a la representación de los distintos episodios míticos.

Los verdaderos misterios tienen lugar en el mes de Boedromión. El día 13 de este mes había de Eleusis a Atenas una procesión que traía a la ciudad las imágenes y los elementos sagrados contenidos en cestos tapados sin que aún hoy sea posible esclarecer fehacientemente de qué tipo de objetos se trataba. En Atenas se reunían quienes pretendían iniciarse y era tarea del hierofante discriminar quienes podían hacerlo y quienes quedaban excluidos de participar de dicha experiencia.

³² Las comillas son mías.

³³ Cito a Burkert (2007: 381) recuperando a Aristóteles: “(...) lo esencial, afirma Aristóteles, no era «aprender» sino «experimentar» y cambiar de mentalidad a través de lo que sucede”.

³⁴ Esta terminología responde a una de las tres instancias que componen las prácticas rituales: *tá drómēna* (lo que se hace o representa, *tá legómēna* (lo que se dice) y *tá orómēna* o *tá deiknoumēna* (lo que se enseña y lo que se contempla).

Al tercer día, luego de cumplir con ayunos y una nueva purificación por agua en la bahía del Falero partía la procesión de Atenas a Eleusis. Aquí es donde se hace aún más evidente la representación de la narración mitológica, podríamos decir que comienza a montarse el espectáculo. En este sentido, el *Himno homérico a Deméter* permite ser leído como una suerte de guión que va a conducir al grupo a lo largo de toda la festividad. Consideramos que la funcionalidad de ese texto debe ser interpretada en dos direcciones: por un lado como fundamento de la existencia y celebración de los misterios, por otro, en un sentido pragmático en tanto guía que indica las distintas acciones que han de llevarse a cabo durante la celebración.

De este modo, aquel segmento del himno en que leemos el deambular de Démeter con antorchas, sin ingerir néctar ni ambrosía, presa de la aflicción, es evocado por este grupo de personas en ayuno que recorren aproximadamente veinte kilómetros entre ambas ciudades en acompañados por los porta-antorchas y demás conductores del ritual. La caminata era acompañada por danzas, cantos y gritos extáticos.

Antes de llegar a Eleusis, sobre el río Cefiso, un grupo de espectadores esperaba a los *mystai* e intercambiaba con ellos fuertes insultos y gestos obscenos. Si bien no existe total acuerdo con relación a la interpretación de este pasaje, diversos autores concuerdan en que alude al episodio en que Yambe en casa de Céleo hace reír a la diosa mediante bromas y gestos obscenos que el aedo ha convenido en denominar “chanzas” a fines de conservar la solemnidad textual. Este es otro de los momentos en que se configura una especial dinámica entre los participantes del ritual y sus espectadores que Walter Burkert (2007: 382) ha dado en denominar “farsa grotesca”.

A continuación, el grupo llega a Eleusis e ingresa en el Telesterión y es aquí donde nuestro conocimiento se vuelve incierto dado que sólo tenían permitido el ingreso al templo quienes habían sido iniciados con anterioridad (*los eoptai*) y aquellos que estaban en condiciones de iniciarse. Además, los participantes del rito juraban so pena de muerte guardar absoluto silencio y total discreción sobre lo que ocurría allí adentro tal y como lo había dispuesto la diosa, motivo por el cual coexisten múltiples versiones sobre los hechos que tenían lugar en el interior del templo. Siguiendo a Burkert (2005: 71):

Sobre todo, existía la obligación del secreto, que se consideraba esencial para todos los verdaderos misterios; quienes estaban «dentro» querían ser considerados distintos de los que estaban «fuera». La preocupación principal no era propagar una fe, sino ocultar la revelación central. Esto confería atractivo a los misterios, pero los mantenía aislados; no podían unirse en una «iglesia» .

Resulta interesante detenernos en la arquitectura del *Telesterión* dado que consideramos que contribuye a una lectura de tipo espectacular de la celebración

de los misterios de Eleusis. Sabemos que los templos griegos constaban de una pequeña parte interior dispuesta únicamente para guardar la estatuilla de los dioses y que la celebración religiosa se llevaba a cabo en su exterior, en distintos altares que se montaban frente a sus puertas. La disposición del espacio del *Telesterión* se da justo de manera inversa: es un amplio espacio cerrado que se asemeja más a un templo cristiano (Romero, 2019) ya que consta de un espacio central³⁵ donde se llevan a cabo las escenas rituales y distintas gradas a su alrededor dispuestas para albergar a un gran número de *epoptai*, quienes habían sido iniciados con anterioridad y que por lo tanto podían asistir en calidad de espectadores a cada nuevo ritual de iniciación.

Como mencionamos anteriormente, es imposible conocer con certeza qué sucedía dentro del templo, existe un acuerdo general en el hecho de que los *mystai* bebían el ciceón, la bebida mitológica compuesta de agua, harina de cebada y menta que ingiere Démeter en casa de Céleo y que pudo haber tenido efectos alucinógenos³⁶. A su vez, de acuerdo con nuestra lectura, diversos autores coinciden en que las sacerdotisas llevaban a cabo una representación del reencuentro entre las diosas en la que podía visualizarse el momento en que Core desciende del inframundo invocada por el hierofante con golpes de gong. También se ha mencionado con frecuencia que por la noche los *mystai* disponían su cuerpo a la imitación de la búsqueda de Perséfone por parte de Démeter y que tenían lugar danzas y cantos extáticos.

El ritual finalizaba con el hierofante anunciando un nacimiento divino y mostrando a los espectadores una espiga de trigo cortada, episodio sobre el cual también circulan diferentes versiones: algunos autores consideran que la espiga alude a Pluto, hijo de Démeter quien encarna la riqueza y el fruto que destierra la pobreza y el hambre, otros han interpretado que se trataría del nacimiento de Yaco, hijo de Perséfone. Consideramos que la centralidad de este episodio reside en el hecho de simbolizar la regeneración y el ciclo de la vida, aludiendo a la posibilidad de volver a nacer con mayor fortaleza en un más allá venturoso.

Independientemente de las diversas interpretaciones a las que se presta la celebración de los misterios de Eleusis, consideramos fundamental para nuestro escrito remarcar que la gran mayoría de los autores coincide en que en el interior del templo tienen lugar diversas representaciones espectaculares del episodio mítico siempre en presencia de un público y que la experiencia de los iniciados está fuertemente marcada por el hecho de “haber visto” y experimentado los distintos sucesos que tienen lugar dentro del *Telesterión*. De acuerdo con esto, finalizado el ritual, cada participante muta su estatus de *mystai* (el que tiene los ojos cerrados) a *epoptai* (el que ha visto) experimentando un cambio a nivel

³⁵ Se trata del *Anaktonon*, que en apariencia hacía referencia a la morada de Céleo. Este espacio contenía el trono del hierofante y era el sitio desde el cual oficiaba.

³⁶ Véase Wasson, Hoffman y Ruck, 1980.

espiritual relacionado con la experiencia de una existencia fortuita después de la muerte.

A modo de conclusión

Mediante la escritura de este trabajo hemos intentado seguir el rastro de aquellos momentos de la celebración de los Misterios de Eleusis en que es posible realizar una lectura de tipo espectacular, considerando los distintos momentos en que se estructura una particular dinámica entre participantes y espectadores, interpretación reforzada por el hecho de que a lo largo de todo el ritual los *mystai* van ofreciendo el cuerpo para la reconstrucción de los diferentes episodios míticos. En múltiples ocasiones nos hemos enfrentado con diversas interpretaciones de los mismos fenómenos que nos han llevado a construir una síntesis escueta de cada una de ellas. A pesar de todo, consideramos que la iniciación en los Misterios de Eleusis sólo pudo haber sido correctamente interpretada por quienes han atravesado esa experiencia de acuerdo con la receptividad psíquica del momento.

Hemos atravesado la escritura de este trabajo con determinadas interrogantes e incertidumbres que creemos necesario continuar investigando dada la excentricidad y la amplitud del tema, sugerimos realizar un acercamiento a este escrito en tanto punto de partida para la realización de futuros trabajos de investigación.

Bibliografía

Arriba Vega, L. (2020); *Las dos diosas y los misterios de Eleusis*. Universidad de Oviedo.

Burkert, W. (2005); *Cultos místéricos antiguos*. Editorial Trotta SA.

Burkert, W. (2007); "Misterios y ascetismo" en *Religión griega arcaica y clásica*. Abada Editorial.

Cross, Elsa (S/f); *Los cultos místéricos del mundo griego*. Revista de la Universidad de México.

Gordon Wasson, R, Hoffman, A, Ruck, C (1980); *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Fondo de Cultura Económica.

Guerrero, F (2019); *Los misterios de Eleusis: Significado y ritual*. Conferencia. Fundación Juan March.

Homero (2006). *Odisea*. Editorial Gredos.

Himno Homérico a Deméter (S/f). Editorial Gredos.

Janko, R (1981); *The structure of the Homeric Hymns: a Study in Genre*.
<http://www.jstor.org/stable/4476188> .

Soneira Martinez, R. (2016); *Los misterios de Eleusis y la polis de Atenas. Organización y control ateniense en el culto eleusino*. Tesis de maestría-Instituto Universitario en Ciencias de las Religiones.

Torres Guerra, J. (2000); *El himno en Grecia, un género narrativo*. Universidad de Navarra.