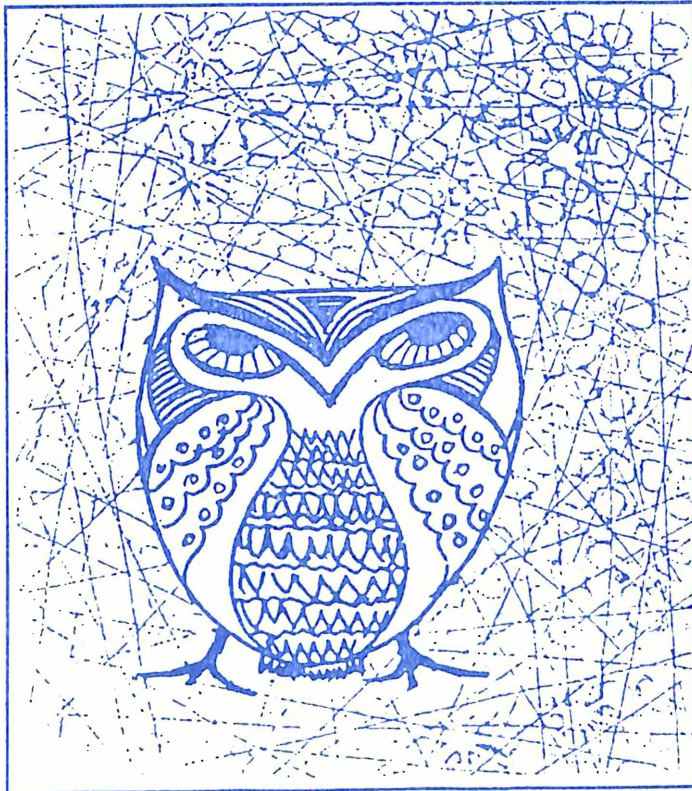


*Revista de
Estudios Clásicos*

28



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

I.S.S.N. 0325-3465

*Revista de
Estudios Clásicos*

Autoridades:

Directora: *Angélica Margarita Mansilla*

Consejo de Redacción:

Esther R. de Driban
María E. Guevara de Álvarez
Elena E. Bonelli de Molina
Elena Ciardonei de Pelliza

© Copyright by Facultad de Filosofía y Letras

Todos los derechos reservados

I.S.S.N. 0325-3485



Editorial de la
Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario - Parque Gral. San Martín

Casilla de Correo 345 - 5500.

Mendoza - República Argentina

Fax: 00-54 0261-4380457

E-mail: editor@logos.uncu.edu.ar - Internet:

www.ffyl.uncu.edu.ar

Impreso en los Talleres gráficos de la Facultad de
Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
En Mendoza, en el mes de mayo de 1999.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

*Revista de
Estudios Clásicos*

28



Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Mendoza - 1999

002 *-08/00*(05)

R. Revista de Estudios Clásicos. --Tomo 1 (1944)-
- - Mendoza, Argentina : Instituto de
Lenguas y Literaturas Clásicas. Facultad
de Filosofía y Letras. Universidad
Nacional de Cuyo, 1999 no. 28 ; 21cm.

Anual
ISSN 0325 - 3465

B.FFyL (UNC)



Comisión de Referato

Laura López de Vega (Mendoza); *Dolores Granados de Arena* (Mendoza); *Dora Scaramella* (Mendoza); *Aurelio Bujaldón* (Mendoza); *Alfredo Schroeder* (Buenos Aires); *José Martínez Gázquez* (Barcelona); *Emilia Flores* (San Juan); *Susana Scabuzzo* (Bahía Blanca); *Ricardo Martínez Lacy* (México); *Roberto Heredia Correa* (México).

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Cilly Müller de Inda, *El adýnaton: Su dimensión trascendente. Longo: Dafnis y Chloé.* 11
- Elbia Haydée Difabio de Raimondo, *Estrategias didácticas para el desarrollo de habilidades intelectuales a propósito del análisis de un texto clásico griego.* 25
- Hortencia Larrañaga de Bullones, *Una centaura.* 41
- Laura López de Vega - Dolores Granados de Arena, *Los vaivenes de la fortuna.* 53
- Liliana Sardi de Estrella - Esther R. de Driban, *El Prometeo de Luciano, ¿sólo un ejercicio retórico?* 75
- Marcela Nasta, *Tenues grandia: Horacio, Carm., I, 6.* 83
- Patricia B. Salzman, *Cierre y Clausura. Construcción de un ideal femenino en la literatura latina.* 103

RESEÑAS

- Giulia Sissa y Marcel Detienne, *La vida cotidiana de los dioses griegos.* (Elbia Haydée Difabio de Raimondo). 131

Carlos Disandro, *El son que funda*. (María del R. Ramallo de Perotti). 139

Luis Gil Fernández, *Aristófanes*. (Liliana Sardi de Estrella). 141

A.A.V.V. *Homenaje a Aída Barbagelata. In memoriam*. (Dora G. Scaramella). 143

Silvia Strassi, *Le funzioni degli ὑπηρέται nell' Egitto greco e romano*. (María Guadalupe Barandica de Yaya). 145

NOTICIAS.

Primer Coloquio Internacional. 151

Artículos

EL ADÝNATON: SU DIMENSIÓN TRASCENDENTE.

Longo: *Dafnis y Chloé*

Cilly Müller de Inda

El mundo helenístico-romano produce una quiebra de valores que desestabiliza al hombre. Raffaele Cantarella ofrece un panorama significativo de este momento histórico¹.

En un artículo anterior² referido a Longo, decíamos que "El envilecimiento de la vida y la pérdida de vigencia de los ideales griegos, hacen que algunos autores opten por evadirse y clamen como Longo, por volver a una época idílica, apoyados por un movimiento filosófico ecléctico, el cinismo, que bregó por el retorno a la naturaleza". (Cf. Virgilio y sus *Geórgicas*).

Carlos Miralles³ va mucho más allá y detecta en Longo "...una ficción ética y una verdadera y propia evasión ética".

Aflora en el autor la necesidad de "una inextinguible sed ontológica"⁴.

Vicente Cichitti⁵ ratifica que "El orden social es fundamento y modelo del orden universal". Fundamenta su pensamiento en que "Una entrañable solidaridad entre el hombre y la naturaleza se manifiesta cuando se mantiene el orden moral; cuando decae, el cosmos se deteriora en medio del desgaste producido en el orden humano".

El novelista griego que nos ocupa, heredero de un fuerte pasado religioso, ha internalizado que no puede vivir sino en un mundo sagrado porque sólo éste es el que ofrece una existencia permanente.

"Sediento de ser, el terror ante el *Caos* que rodea su mundo

habitado, corresponde a su terror ante la nada"⁶.

Longo se esfuerza en la búsqueda de una 'apertura' que le permita trascender y comunicarse. Así, encuentra en los *adýnata* el medio de ofrecer el ideal del *illo tempore*, al que ve como única e imprescindible ἀπορία, frente al desequilibrio de la época en la que le toca vivir (siglos II-III de nuestra era).

Ellas le ofrecen la posibilidad de reflejar el trastorno en la escala de los valores que el helenismo ofrecía y la abolición de normas establecidas en el principio de la Creación.

Ernest Dutoit en su estudio sobre los *adýnata*⁷ clasifica las más destacadas de la literatura griega y latina hasta Marcial y Juvenal. Da sus propias conclusiones y afirma que tienen su origen en el habla popular y que en la poesía griega pervivieron como una forma de lenguaje viviente.

No es tarea sencilla clarificar la naturaleza de estas figuras. Intentaremos aproximarnos a las que Longo consigna en *Dafnis y Chloé*.

Ubicación de la obra

En nuestro trabajo anterior, al que ya hicimos alusión, consideramos necesario puntualizar que en *Dafnis y Chloé*, bajo la narración de una sencilla trama del amor bucólico que despierta entre dos jóvenes, se ofrecen connotaciones polifacéticas:

-Sentido alegórico: el texto puede ser visto como una imagen del alma y las torturas que debe ésta sufrir hasta llegar a la posesión del verdadero amor que la sacie, tema que en la literatura medieval será largamente retomado.

-Sentido trascendente: Alsina hace alusión a Erasmo, quien considera que esta obra es un símbolo del tránsito del cristianismo por la vida terrena⁸.

La ascesis del héroe -y la de su amada- es evidente en el texto analizado.

El amor, reiteramos, es vía de conocimiento y de superación.

-Sentido ejemplificador: la virtud, a pesar de los sufrimientos que deban sobrellevarse, triunfa y gratifica a quien la practica.

En dicho estudio hemos rastreado en Dafnis los caracteres de un héroe y precisamente, Longo, en ocasión de exaltar el dolor que le causa el rapto de su amada en manos de los jóvenes ricos de Metimna, ofrece una situación paradigmática y patética: el dios Pan acoge las súplicas de Dafnis, su devoto fiel, indignado por el hurto del ganado que estaba bajo su protección y porque los intrusos, en sus correrías, desencadenaron guerras y atropellos en campos dedicados a su culto.

Así, en el libro B' ,XXV, 3 se consigna:

ἡ γῆ πάσα ἐδόκει λάμπειν πυρί,
Toda la tierra parecía brillar con el fuego,

El poder del dios, expresado en imperfecto durativo, se extiende por doquier; el incendio que produce su ira se proyecta en el tiempo a través del infinitivo completivo, expresado en presente.

Y continúa:

κτύπος δὲ ἤκούετο ρόθιος κωπῶν, ὡς ἐπιπλέοντος
μεγάλου στόλου.
*Escuchábase un sonoro golpe de remos, como si una
gran flota navegara.*

Imágenes auditivas multiplican el espectáculo. Es interesante destacar el refuerzo que el escritor utiliza al formular el participio del genitivo absoluto que, al elegir el aspecto durativo, prolonga el estrépito sin interrupción. La flota numerosa no sólo navega sino que lo hace, como se deduce del preverbio ἐπί, tocando sobre, hiriendo las aguas con sus remos ruidosos (Cf. la raíz κτυπ-⁹).

Εἶκασεν ἄν τις ὄρᾶν νυκτομαχίαν οὐ παρόντων
πολεμίων. (XXV, 4)
*Cualquiera diría que ve un combate nocturno, no
estando presentes los enemigos.*

Una vez más, deslinda el autor la perdurabilidad de lo eterno (el infinitivo de presente ὄρᾶν proyecta en el tiempo el espectáculo dantesco de un combate cruel), frente a lo efímero de la existencia mortal (εἶκασεν ἄν en aoristo puntual con matiz eventual).

La hierofanía estremece y espanta a los saqueadores; la sola visión de la magnificencia sagrada los atemoriza: gritan, se sienten heridos y creen morir...

El hombre, incluido en el pronombre indefinido τις: *cualquiera, alguno*, es un ser insignificante y no alcanza a percibir el misterio que se opera.

Longo pone en aviso al lector:

Τῆς δὲ νυκτὸς αὐτοῖς τοιαύτης γενομένης
ἐπῆλθεν ἡ ἡμέρα πολὺ τῆς νυκτὸς φοβερωτέρα.
(XXVI, 1)

*Después que la noche sucedió de tal suerte para ellos,
llegó un día mucho más aterrador que la noche.*

Enmarcada la escena, la lente se concentra: especifica, haciendo uso de los *adýnata*, los prodigios que se manifiestan:

a) en los animales terrestres por los que los dos jóvenes velaban:

Οἱ τράγοι μὲν οἱ τοῦ Δάφνιδος καὶ αἱ αἰγες κιττὸν
ἐν τοῖς κέρασι κορυμβοφόρον εἶχον, οἱ δὲ κριοὶ
καὶ αἱ ὄιες τῆς Χλόης λύκων ὠρυγμὸν ὠρύνοντο.

*Los machos cabríos de Dafnis y las ovejas tenían
hiedra en racimos en los cuernos; los carneros y las*

ovejas de Chloé lanzaban rugido de lobos.

Nuevamente, lo durativo domina el período (εἶχον, ὠρῦοντο). Un mundo dado vuelta, en el que los animales pastoriles, ofrecidos en parejas, demuestran que lo imposible puede suceder.

b) Chloé, prisionera en el barco enemigo, detenta signos sagrados:

᾽Ωφθη δὲ καὶ αὐτὴ πίτυος ἐστεφανωμένη.(XXVI,
2)

También la misma fue vista coronada de pino.

La contraposición aspectual remarca una vez más los planos: el aoristo pasivo de ὀράω se ubica en el tiempo profano, en tanto el participio ἐστεφανωμένη enuncia un hecho que se refiere al tiempo mítico: ofrece a los captores el resultado de una acción concluida.

c) El mundo marino cambia la atención de Longo:

Ἐγίνετο καὶ περὶ τὴν θάλασσαν αὐτὴν πολλὰ
παράδοξα.

*Muchas cosas increíbles ocurrían también alrededor
del mismo mar.*

y enumera:

1) - Αἶ τε γὰρ ἄγκυραι κατὰ βυθοῦ πειρωμένων
ἀναφέρειν ἔμενον.

*Las anclas, de las que perforan el abismo, permanecían
al ir para arriba.*

Los instrumentos inanimados, por obra del dios, responden negativamente a las órdenes. Los preverbios κατά! y ἀνά! grafican la situación.

por sus puntas agresivas como por su parecido con las coronas¹³,
 - el 'pino', por sus hojas perennes, remite a la inmortalidad¹⁴,
 - los 'remos', aluden puntualmente al pensamiento creador y
 al verbo, origen de la acción¹⁵,
 - las 'anclas' y
 - el 'delfín', símbolos de salvación y de esperanza¹⁶.

La polisemia del símbolo tiende a develar la realidad última. Los niveles se desdibujan ante la expresión del pensamiento primitivo en el que subyacen las ideas de analogía, homologación e identificación entre el hombre y el cosmos.

Continuando con el texto es importante resaltar la habilidad con que Longo maneja el discurso. En XXVI, 3, incluye un breve anticlímax:

Ἡκούετό τις καὶ ἀπὸ τῆς ὀρθίου πέτρας τῆς ὑπὲρ
 τὴν ἄκραν σύριγγος ἤχος·
*Se escuchaba cierto sonido de flauta desde lo alto de
 la piedra, más allá de la cumbre;*

La figura de Pan domina el escenario; lo auditivo prevalece en el silencio.

ἀλλὰ οὐκ ἔτερπεν ὡς σύριγγι, ἐφόβει δὲ τοὺς
 ἀκούοντας ὡς σάλπιγγι·
*pero no deleitaba como la flauta, espantaba a los que
 escuchaban, como una trompeta.*

Otra vez, el juego de los contrarios: el canto dulce trocado en canto de guerra.

Como siempre, lo durativo de la acción verbal anuncia el poder del dios ἔτερπεν, ἐφόβει, ἀκούοντας.

d) La lente observadora de Longo, que ha avizorado el misterio, no puede excluir al hombre y anota la reacción del necio:

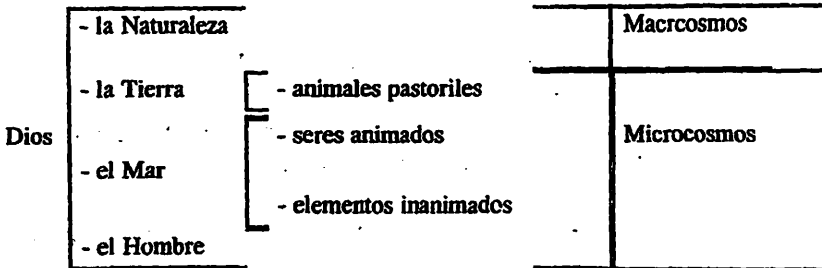
Ἐταράττοντο οὖν καὶ ἐπὶ τὰ ὄπλα ἔθεον καὶ πολεμίους ἐκάλουν τοὺς οὐ βλεπομένους, ὥστε πάλιν ἠῦχοντο νύκτα ἐπελθεῖν, ὡς τευξόμενοι σπονδῶν ἐν αὐτῇ.(XXVI, 4)

Por consiguiente, se alarmaban, corrían hacia las armas y llamaban a los enemigos, no viéndolos, de modo que deseaban de nuevo que llegara la noche, como preparando las alianzas en la misma.

El desorden de la naturaleza se transmite a los hombres. Desamparados, encuentran un asidero en el infinitivo de aoristo finitivo¹⁷ ἐπελθεῖν que grafica la esperanza de la salvación en la oscuridad nocturna.

Dicho anhelo es anterior en el tiempo a la acción del verbo ἠῦχοντο; el uso del preverbio ἐπὶ-sobre, tocando el objeto-, demuestra con claridad que los infractores están prendidos a una única tabla que les ofrece seguridad.

Detectamos la presencia de una 'cosmogonía' en la que se perfilan, subordinados al orden universal y eterno:



Concluye el texto seleccionado con la voz del narrador, quien, si bien en principio resulta omnisciente¹⁸, opta luego por sumarse a la soldadesca que, aunque testigo, no entiende lo que ve:

Συνετὰ μὲν οὖν πᾶσιν ἦν τὰ γινόμενα τοῖς φρονουῖσιν ὀρθῶς ὅτι ἐκ Πανός ἦν τὰ φαντάσματα καὶ ἀκούσματα μηνιοντός τι τοῖς ναύταις· οὐκ εἶχον δὲ τὴν αἰτίαν συμβαλεῖν· οὐδὲν γὰρ ἱερὸν σεσύλητο Πανός- (XXVI,5)

Sin duda, era evidente para los que piensan con rectitud, que los hechos producidos eran apariciones y señales acústicas de Pan, que demostraba cierta cólera hacia las naves; pero, no tenía causa para azuzar (arrojar con) -pues ningún templo de Pan había sido despojado-

Pasaje sintácticamente rico. No abundaremos en consideraciones, pero resulta imposible no detenerse en el final. El autor se deleita con el juego temporal: la referencia a Pan, nuevamente durativa (εἶχον) concentra su acción en un infinitivo expresado en aoristo porque resume la cólera del dios (συμβαλεῖν) que se consumó con anterioridad en su mente. De ahí el uso del participio μηνιοντός, referido a Pan, el que procede de la raíz μεν-, μνη-, μαν-, μαντ-, μανθ-: actividad mental¹⁹.

Imágenes sensoriales y auditivas evidencian los prodigios.

Longo, obsesivamente preocupado por el tema de la trascendencia, considera que sólo quienes piensan con rectitud (ὀρθῶς: *derecho*) acceden a vislumbrarla.

Es curioso que el novelista se incluya entre los elegidos pues el Proemio termina con una invocación a la divinidad en la que se declara amante de la templanza:

Ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονουσί²⁰

τὰ τῶν ἄλλων γράφειν. (Προοίμιον, 4)

Conceda la divinidad, a nosotros, 'que somos prudentes', escribir (los amores) de los otros.

De aquí en más, el discurso consigna un cambio radical: el capitán de Metimna, Briaxis, comprende, a través de un sueño, la

magnitud de la ira de Pan y acepta repararla.

A partir del párrafo XXVIII, siempre dentro del libro B', se extasía el autor en ofrecer la triunfal hierofanía de Pan:

1) reitera que Chloé, prisionera en las galeras, lleva en su cabeza una corona de pino;

2) el canto de la flauta se vuelve encantador;

3) los rebaños de ovejas, que habían sido hurtados, salen solos y en orden de los barcos, hacia sus campos de pastoreo.

El poder del dios se vale de signos inequívocos para manifestarse: el pino, árbol que le estaba consagrado; la flauta, patrimonio de su faz de pastor (y a cuyo origen mitológico remite en B', XXXIV, 1-3) y la fidelidad de los rebaños a los que cuidaba. Como colofón de este libro, en el párrafo XXIX, Longo exalta nuevamente la magnificencia divina a través del uso de los *adýnata*. Éstas ya no ofrecerán imágenes que espanten sino que transmitirán paz y felicidad.

Así se expresa:

a) Τῶν μὲν Μηθυμναίων, πρὶν ἀνασπάσαι τὰς ἀγκύρας, ἔπλεον αἱ νῆες καὶ τῆς ναυαρχίδος ἠγεῖτο δελφῖν πηδῶν ἐξ ἁλός (3)

Las naves de los metimnos, antes de elevar las anclas, navegaban por sí mismas y delante de la nave capitana iba un delfín, saltando desde el mar;

El *adýnaton*, encabezado por πρὶν, establece una relación entre una imposibilidad y otra, como lo indica Dutoit²¹. Es evidente que se expresan hechos alterados pues ni los barcos lograrían navegar sin el apoyo de los remeros, ni las anclas, fijadas en el fondo del mar, permitirían el movimiento que aquí se denuncia.

b) τῶν δὲ αἰγῶν καὶ τῶν προβάτων ἠγεῖτο σύριγγος ἦχος ἥδιτος, καὶ τὸν συρίττοντα ἔβλεπεν οὐδεὶς, ὥστε τὰ ποιμνία καὶ αἱ αἴγες προήεσαν ἅμα καὶ ἐνέμοντο

τερπόμεναι τῷ μέλει.

Un canto muy dulce de la flauta iba delante de las cabras y ovejas pero ninguno veía al que estaba silbando, de suerte que los rebaños y las cabras marcharon adelante y, deleitándose con el canto, pastaban a la vez.

Nuevamente, un hecho insólito acontece: la flauta entona un son sumamente agradable pero es imposible detectar a quien la hace sonar... Los contrarios se unen para expresar lo imposible.

Los verbos ofrecen aspectos durativos para remarcar que sus acciones pertenecen a la dimensión del tiempo sagrado. Reitera el novelista que, en estas instancias, el hombre es un οὐδείς: *nadie, ninguno...*

Todo el párrafo traduce paz y bienestar. La acumulación de iotas, apoyadas en sibilantes y dentales, imita la suavidad del canto bellissimo de la flauta y hace impacto en el lector.

Se repiten símbolos significativos (anclas, delfines, naves) que conllevan mensajes escatológicos.

Imágenes sensoriales y auditivas contribuyen a afirmar la unión del Cielo y la Tierra en la que el autor confía: sólo la majestad de un *incipit vita nova* colmará de orden y bienestar a la Creación.

Conclusiones

En Longo, los *adynata*, enigmáticas figuras del lenguaje:

- trasuntan un orden cosmológico al que se desea volver;
- deslindan el tiempo sagrado del profano;
- reiteran la inflexibilidad de la leyes de la naturaleza;
- anuncian un nuevo orden de justicia y armonía entre el macrocosmos y el microcosmos;
- permiten emprender el "salto mortal" al que alude con agudeza Octavio Paz y son medios de alcanzar la "otra orilla"²².

Ojalá que nosotros, próximos al tercer milenio, podamos valernos de los laberínticos caminos de los *adynata* de Longo para avizorar -parodiando al humanista mexicano-, esa "otredad" que Machado llamaba "la esencial heterogeneidad del ser", bálsamo inagotable de las angustias de la doliente humanidad del siglo XX.

Notas

- 1 Raffaella CANTARELLA. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Trad. de Esther L. Paglialunga. Buenos Aires, Losada, 1972, p.12.
- 2 Cilly MÜLLER de INDA. "Revaloración de Longo. *Dafnis y Cloé*". En: *Cuadernos de Literatura N° 8*. Instituto de Letras, Fac. de Humanidades, U.N.N.E. Resistencia, Chaco, 1997 (en prensa).
- 3 Carlos MIRALLES. *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona, Labor, 1968, p. 68.
- 4 Mircea ELIADE. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. de Luis Gil. Barcelona, Labor, 1970, p. 70.
- 5 Vicente CICHITTI. "Sobre las adýnatas o impossibilias (un intento de explicación)". En: *Actas del IV Simposio Nacional de Estudios Clásicos*. Facultad de Humanidades, U.N.N.E., Resistencia, Chaco, 1976, p. 69.
- 6 Mircea ELIADE. *Op. cit.* p. 60.
- 7 Ernest DUTOIT. *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*. Paris, Les Belles Lettres, 1936, p.52.
- 8 José ALSINA. *Literatura griega*. Barcelona, Ariel, 1983, p. 190.
- 9 P. CHANTRAINE. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck, 1968, s.v. κτύπος: "bruit fort", resultant surtout d'un choc, dit du bruit des sabots des chevoux. T. 1-2.
- 10 Mircea ELIADE. *Traité d'histoire des religions*. Paris, Payot, 1964, Cap. XII.
- 11 René GUÉNON. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Estudio preliminar de Armando Asti Vera. Trad. de Juan Valmard. Buenos Aires, Eudeba, 1976, p. XXX.
- 12 J. PÉREZ RIOJA. *Diccionario de símbolos y de mitos*. Madrid, Tecnos, 1971.
- 13 René GUÉNON. *Op. cit.* p. 168.
- 14 J. PÉREZ RIOJA. *Op. cit.*
- 15 J. E. CIRLOT. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969.
- 16 J. PÉREZ RIOJA. *Op. cit.*
- 17 Clara VEDOYA de GUILLÉN. "El aspecto verbal griego". En: *Cuadernos de Estudios Clásicos N° 5*. Facultad de Humanidades, U.N.N.E., 1972.
- 18 Oscar TACCA. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973, Cap. III.

19 M. ETEROVIC y otros. *Lexicon*. Córdoba, Prof. Miguel Rúa, 1970, p. 189.

20 V. FONTOYNONT S.J. *Vocabulario griego*. Santander, Sal Terrae, 1962:

"La σωφροσύνη, de σάος: σῶς y de la misma R. que φρονεῖν y φρόνησις, es la salud en la sabiduría, pero en una sabiduría más instintiva, menos consciente que σοφία: se la siente y se la vive, no se la razona. Es la reflexión misma. p. 72, nota sobre espíritu griego.

21 Ernest DUTOIT. *Op. cit.* p. 51.

22 Octavio PAZ. *El arco y la lira*. México, F.C.E., 1983. Capítulo: La revelación poética y la otra orilla.

ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA EL DESARROLLO DE HABILIDADES INTELECTUALES A PROPÓSITO DEL ANÁLISIS DE UN TEXTO CLÁSICO GRIEGO*

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

Introducción

Como docente y como docente de lenguas clásicas confieso que es motivo personal de preocupación constante la situación enseñanza-aprendizaje. Presiento que, cuando subrayamos la primera parte del proceso, por falta de tiempo, por complejidad del tema y/o por entusiasmo del profesor, se resiente la segunda. Y a la inversa, cuando prevalece el aprendizaje, noto que el alumno no tiene acceso a nuestras horas de lectura y estudio, porque el número de clases es limitado y porque en la práctica no recurre, por factores diversos, a los trabajos de investigación de sus educadores, ya sea que dichos trabajos adopten la forma de artículos, libros, o bien de ponencias, charlas, conferencias, mesas redondas, entrevistas.

Por fortuna, los griegos mismos, tan sabios en sus reflexiones, nos tranquilizan con su μηδὲν ἄγαν, 'nada en demasía'. Seguimos considerando, a pesar de los siglos, a la σωφροσύνη, 'prudencia' o 'equilibrio', el mejor gozne -con mayor resonancia si se recuerda la etimología de "cardinal"- para la labor educativa.

Como estamos seguros de que el contenido no necesita justificación y sale ileso de los maltratos y de los cuestionamientos innobles, en otras palabras, como sabemos con serenidad y sin fanatismos que el tema es valioso, habrá ocasiones -otra vez la prudencia- en que el profesor se explice con la intención explícita de

ahorrar a los estudiantes años de investigación por medio de una síntesis nutriente de principios y/o de introducir un panorama -por ende, abarcador y claro- y/o de impulsar nuevos estudios y enfoques a partir de una clase magistral. Δόσις es también término griego. Y habrá otras oportunidades propicias para promover el desarrollo intelectual de cada asistente desde la cátedra, pero superando el formalismo-funcionalismo, ya que el intelecto se ejercita dentro de áreas del saber. Aprender a aprender: he aquí la garantía de que los esfuerzos -de cada docente y de la Universidad toda- se canalicen en mejores rendimientos, sin caer en la falacia de negar por ello la figura ejemplar del maestro. Y completamos: aprender a aprender desde un contenido significativo².

Desarrollo

En este marco, se encuadran estas páginas, que adecuan la categorización de las habilidades intelectuales de Robert Marzano³ a una clase específica, de tres horas cátedra, correspondiente a Lengua y Cultura Griega de la Facultad de Filosofía y Letras - U. N. de Cuyo, carreras Letras y Filosofía. Este representante estadounidense de la psicología cognitiva identifica dimensiones del pensamiento que le sirven de base para la planificación curricular e identifica veintiuna habilidades intelectuales en ocho categorías: focalización, búsqueda de información, memorización, organiza-ción, análisis, generación, integración y evaluación⁴. Queda a criterio de cada profesional cuál o cuáles pueden privilegiarse en una clase, sustentando el quehacer en un axioma: ir del contenido a la habilidad, no de la habilidad al contenido. Si se trabaja en equipo, al finalizar el dictado de la asignatura con seguridad se habrán planteado y aprestado todas. Tanto más si pudiéramos contar con el resto de las cátedras, por lo menos del mismo Instituto y, en orden progresivo, del Departamento.

El contenido de nuestra clase está muy acotado: se trata del juramento de lealtad patriótica que los efebos atenienses pronunciaban, ante el Consejo de los Quinientos, con la mano extendida

sobre el altar, en el templo de la diosa Agraulos. El análisis de este compromiso cívico se inscribe en un programa curricular cuyo tema central es el sentido de πατρίς, 'patria', de la antigua Hélade y sus proyecciones al mundo actual, en especial a la Argentina. Las actividades sugeridas intentan entonces el desarrollo intelectual de los estudiantes con el máximo rendimiento y con economía de tiempo.

Antes de la lectura

En la reunión anterior el profesor ha enumerado cinco términos griegos, sin explicación previa, para que busquen su significado, origen, raíz, derivados españoles: ἔφηβοι, ὄρκος, πολίτης, ἱστορες, πιστοί, respectivamente 'mancebos', 'efebos'; 'juramento', 'ciudadano', 'testigos'; 'fieles', 'devotos'. La anticipación generará expectativa e irá canalizando la atención al tema que nos interesa. En la próxima clase serán retomados en su oportunidad y se analizará su interrelación.

Durante la lectura

Al comenzar el encuentro siguiente el docente adelanta el objetivo específico: traducir el juramento ateniense de fidelidad cívica. El establecimiento de metas, correspondiente a la categoría de focalización, otorga dirección y sentido al trabajo intelectual. Además, permitirá luego evaluar entre todos el cumplimiento de dicho objetivo y, en caso afirmativo, ponderar cuánto ha sido logrado en realidad.

Se pregunta a los alumnos qué pueden predecir del tema por tratar, teniendo en cuenta el quinteto de vocablos examinados. Esta tarea, esencialmente constructiva, es inherente a la generación de ideas, información o nuevos significados.

Se inicia entonces la confección grupal de un mapa conceptual que se irá completando a lo largo de la clase, con términos en griego,

latín y español, según el nivel de transferencia que sean capaces de expresar. Este dispositivo gráfico corresponde a la representación, incluida en organización (para disponer los datos con mayor eficacia).

La palabra ἰστορες, 'testigos', será objeto de comentario especial: ¿se trata de magistrados, pueblo en general, dioses, las generaciones pasadas, las venideras ...? ¿Algunos de los mencionados o todos? Su raíz (F) εἶδ - (F)οἶδ - (F) ἰδ - (F) ἰσ: 'figura', 'visión', motivará que todos, alumnos y profesor, enumeren un listado rápido y espontáneo de términos que la contengan. (Así, por ej. en griego, εἶδωλον, el sufijo -εἶδης, el perfecto resultativo con valor de presente οἶδα: 'sé porque he visto', ἰδέα, ἱστορία; en latín, *video, visus, providens, evidens*; en español, *idealismo, historial, impresión, prever, providencial, visera, visión, visionario, visita, vistoso* ...). Toda nueva explicación, detalle, ejemplo e información relevante, a partir del conocimiento previo, hace referencia a la habilidad de elaboración, inherente a la categoría de generación ya aludida.

Así, el texto comienza a volverse más familiar, *se le va perdiendo el miedo*. Concordamos con el Prof. E. Dussel, cuando afirma:

"La traducción es un movimiento de trascendencia, de superación del *aquende* por el pasaje al *allende*. (...) El sentido de la traducción es el de instaurar una historicidad auténtica, la de des-cubrir el sentido oculto de lo que en mi mundo me rodea por remitencia al mundo pasado que lo explica. La traducción no se concluye en la palabra traducida, sino en la lectura que nos hace trascender críticamente hacia nuestro pasado que nos recrimina, nos critica, nos impulsa a comprendernos auténticamente. Traducción es remitencia al origen".⁵

(Nuestros alumnos han leído el ensayo, al comienzo del curso, como modo de reforzar y ampliar sus propios comentarios sobre los avatares e importancia de la traducción en cualquier idioma y, en

particular, en lengua clásica griega.)

El pasaje, muy breve, no es difícil y presenta mucho vocabulario familiar. La tarea resultante es la siguiente, en líneas generales:

Οὐκ αἰσχυνῶ τὰ ἱερὰ ὄπλα, οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν στοιχήσω· ἀμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ ὀσίων καὶ οὐκ ἐλάττω παραδώσω τὴν πατρίδα, πλείω δὲ καὶ ἀρείω κατὰ τε ἑμαυτὸν καὶ μετὰ πάντων, καὶ εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κραινότων ἐμφρόνως, καὶ τῶν θεσμῶν τῶν ἰδρυμένων καὶ οὐς ἂν τὸ λοιπὸν ἰδρῦσονται ἐμφρόνως· ἐὰν δὲ τις ἀναιρεῖ, οὐκ ἐπιτρέψω κατὰ τε ἑμαυτὸν καὶ μετὰ πάντων, καὶ τιμήσω ἱερὰ τὰ πάτρια. Ἱστορες θεοὶ Ἄγραιος, Ἑστία, Ἐνυώ, Ἐνυάλιος, Ἄρης καὶ Ἀθηνᾶ Ἀρεία, Ζεὺς, Θαλλώ, Αὐξώ, Ἡγεμόνη, Ἡρακλῆς, ὅροι τῆς πατρίδος, πυροί, κριθαί, ἄμπελοι, ἐλάαι, συκαί...

(No mancillaré las armas consagradas, ni abandonaré a mi camarada en el lugar en que esté [yo] alineado; combatiré a favor de los templos y de lo sagrado y no dejaré a mi patria más pequeña sino más grande y más fuerte, solo y con todos, y obedeceré a los que siempre mandan con sensatez y a los que establecen las leyes y a los que en el futuro puedan establecer[las] con sensatez. Si alguien [las] violare, no [lo] consentiré solo y con todos, y veneraré los cultos paternos. [Sean] testigos, los dioses Aglauros, Hestia, Enyo, Enialio, Ares y Atenea Marcial, Zeus, Talo, Auxó, Hegemone, Heracles, límites de mi patria, fuegos, cebadas, viñedos, olivos, higueras...⁶⁾

Sin embargo, para llegar a este final, es imprescindible una ejercitación ágil y reflexivamente seleccionada, que contemple primero los aspectos lingüísticos y, una vez obtenida la traducción, que facilite el análisis y valoración de la fuente, además de sus implicancias en el mundo clásico y sus relaciones con la actualidad. Como la traducción es, en lo esencial, una ejercitación tripartita morfológico-sintáctico-semántica, debemos tener siempre en la mira estos planos para ir integrándolos.

En la primera hora, con el fin de enfrentar las dificultades

idiomáticas, el profesor lee en griego el texto, sin más detalle, y solicita los elementos gramaticales que los alumnos hayan descubierto a primera vista. Es una tarea de observación, incluida en búsqueda de la información. Por medio de esta actividad reunimos datos necesarios para el procesamiento cognoscitivo, datos ya conocidos o en los que se requiere un esfuerzo de búsqueda. Advertirán fundamentalmente aspectos pragmáticos (conectores), morfológicos (la primera persona singular del futuro en la oración inicial, los adjetivos en grado comparativo ἐλάττω, πλείω δὲ καὶ ἀρείω, no 'más pequeña sino más grande y más fuerte'); sintácticos (las proposiciones condicionales con ἄν y εἰάν); estilísticos (la repetición tanto de la construcción κατά τε ἑμαυτὸν καὶ μετὰ πάντων -con leve variante la segunda vez-, "por mí mismo y con todos", como del adverbio ἐμφορῶως, "con sensatez"; la enumeración de dioses y héroes y de los bienes naturales).

Una vez conseguido este acercamiento, volvemos al texto. La formulación de los próximos interrogantes insiste en la dimensión semántica, más difícil de acometer por los estudiantes solos. Depende del profesor hacer "vivenciar" la raíz como el corazón de la palabra y uno de los caminos más significativos para cumplir con aquel viejo compromiso, del que nos hablaban nuestros profesores, sobre la venerable función de custodios de la palabra en una Facultad de Filosofía y Letras. Entonces, para reunir datos necesarios para el procedimiento cognoscitivo (categoría: búsqueda de información) surgen, de alumnos y docente, casi inevitables, las siguientes preguntas: ¿Qué es ὄρκος? ¿Cómo se relaciona ὄρκος con su raíz (F)ἐργ - (F) ἐρκ: 'encerrar', 'cercar'? ¿Cómo se denomina la imprecación hecha contra el demonio según fórmulas de la Iglesia? ¿Cómo se transcribe este cultismo a griego? Escribir ἐξορκισμός y tantas otras que puedan ser interesantes es un ejercicio de recuerdo, que supone dos estrategias de aprendizaje: activación del conocimiento y búsqueda activa (recuperación) cuando el empeño mnemónico inicial ha fracasado. En nuestra disciplina esta ejercitación es de uso diario.

Analicemos de inmediato ὄρκος. No estamos haciendo otra

tarea que rescatar la familia de palabra. Agregar la mayor cantidad posible de alomorfos a vocablos griegos simples, usando el diccionario (habilidad: identificación de atributos y componentes; categoría: análisis). El término ὄρκος significa tanto 'juramento', como 'objeto por el que se jura' y 'testigo de un voto'; con mayúscula, Ὅρκος, Orco u Horco, es la deidad de los juramentos, que castiga al perjuro u ὀρκαπάτης. Se llaman τὰ ὄρκια las ceremonias, sacrificios o libaciones con que se acompaña la promesa. El vocablo ὄρκιος, es decir, 'tomado por testigo de un juramento', es epíteto del dios Zeus y revela su posición de testificante en caso de conflicto. Como los términos anteriores contienen la variante (F)ὄρκ, se solicita la búsqueda ágil de ejemplos con ἔργ, como εἶργω: 'cercar', 'encerrar' y εἶργμός: 'prisión'. Al dar la raíz con su significado correspondiente, el acercamiento al diccionario se vuelve más esmerado: habrá que distinguirla, entre otras, de (F)ἔρ: 'decir', 'preguntar', de (F)ἔρ - (F)ὄρ - (F)ἄρ: 'ligar', 'unir'. Munidos de este glosario, vayamos al latín, por lo menos para sentar su presencia: ¿Cuál es el equivalente latino? ¿De dónde deriva nuestra palabra "juramento"?

Volvamos a la fuente. El texto está formado por tres oraciones: en la primera, la postura del soldado; en la segunda, la hipótesis de un enfrentamiento armado ante invasión enemiga y en la tercera, la vigilancia tutelar divina y natural de la *polis*. A estas nociones llegarán los estudiantes, una vez completada la labor.

Con ayuda de diccionarios, compañeros y muy restringida intervención del docente, concluye la traducción de la primera oración. Se hará observar el triple propósito inicial de no manchar las armas, no abandonar al compañero y no entregar a la patria. Estas faltas, muy graves, eran calificadas como delito y penadas con pérdida de la ciudadanía o ἀτιμία -nueva palabra para incluir en el mapa-. Hacer reflexionar: ¿Qué pasa si dichos agravios se producen de todos modos? Solicitemos que lean la oración inmediata y que subrayen la palabra clave, efecto de la hipótesis enunciada. La legislación restaura el orden. De allí que surjan -a modo de marco jurídico más sólido- las leyes que

se sustentan en lo inmutable, las θεσμοί, término derivado del verbo τίθημι: 'erigir', 'poner en un sitio apropiado', ejemplo de una generosa raíz θε-θω-θα: 'colocar', 'establecer', que será nada más que presentada para no dispersar la atención. Aquí sí se hace preciso distinguir θεσμός y θέμις de νόμος, νέμεσις, ῥήμα, ῥήτρα, ψηφίσματα y κήρυγμα, todas vinculadas con el concepto de ley, pero con diferencias semánticas (comparación; organización). A modo de síntesis de este tramo del texto, hagamos leer el comentario socrático sobre los deberes que deben acatarse:

"(...)y que tal es lo justo, y que ni se debe ceder el paso al enemigo, ni emprender la retirada, ni abandonar la línea, sino tanto en la guerra como ante el tribunal, como en toda circunstancia se debe hacer lo que mande la Ciudad o la patria"⁷.

Cuando los alumnos se equivocan al traducir, hay que estimularlos para que reconozcan qué falla han cometido, indagando a la vez causa o causas para corregirlas (identificación de errores; análisis). Alternadamente, la mitad del grupo puede juzgar la tarea resultante de la otra mitad. Además, cualquier obstáculo con que el alumno se enfrente, permitirá preguntas y respuestas por parte de todo el grupo (definición de problemas; focalización).

Demorarse en la distinción entre los adjetivos ὅσιος y ἱερός (ambos significan 'sagrado', pero el primero alude a lo que está permitido y no prohibido por la ley divina, lo que revela un carácter de santidad, como por ej. costumbres, instituciones, prácticas religiosas y el segundo se refiere a lo consagrado por la ley humana, como por ej. los templos). Constituyen, juntos, una expresión casi formularia, tradicionalmente unida.

Es útil recurrir a un *cloze*⁸ con cada oración estudiada. Así, por ej., en la primera, podemos obviar tres o más términos que nos interesen en especial y que serán objeto de discusión desde todos los ángulos

(ortográfico, morfológico, semántico, sintáctico, fónico) cuando haya dudas sobre los mismos:

Οὐκ αἰσχυνῶ τὰ ἱερὰ , οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην ὅπου ἂν στοιχήσω · ἀμυνῶ δὲ καὶ ὑπὲρ ἱερῶν καὶ καὶ οὐκ ἐλάττω παραδώσω τὴν , πλείω δὲ καὶ ἀρείω κατὰ τε ἑμαυτὸν καὶ μετὰ , καὶ εὐηκοήσω τῶν ἀεὶ κραινότων

A continuación se pide a los alumnos que traduzcan en dúo la próxima oración y que la expliquen con sus propias palabras: ἐὰν δέ τις ἀναιρεῖ, οὐκ ἐπιτρέψω (...), 'si alguien (las) violare, no (lo) consentiré' (...). Probables respuestas: "todo ciudadano participa de la autoridad ejecutiva y judicial, cada uno acata la norma instituida tanto como la hace observar". Pueden revisarse, además, las cuatro formas del período hipotético (real, potencial, eventual e irreal), modificando la prótasis, premisa o condición, con sus respectivas traducciones. Identificada la proposición condicional, explicar el motivo de su empleo.

Llegamos a la tercera y última oración: distribuimos los sustantivos para realizar la traducción en el gran grupo. Cada estudiante se encarga de un nombre para averiguar además aspectos culturales referentes a él. Una vez volcada al español, hacemos inferir cómo las enumeraciones -en tanto tal, rápidamente encadenadas- se complementan: primero desfilan como fondo religioso imprescindible los dioses protectores, y luego, plástico, asoma el paisaje ateniense con los bienes naturales tan queridos y respetados: cereales, viñas, olivares, higueras. Las fronteras, ὄροι τῆς πατρίδος, defendidas durante el ejercicio de la efebía, representan la demarcación territorial. La *polis* se cristaliza en una integración de elementos: hombre, geografía, tiempo, religión, tradiciones, lengua.

Conviene guiar la observación sobre las divinidades a las que se invoca y a los epítetos que se les aplican. Si el tiempo se acaba, solicitar que lean sobre ellas, ofreciendo un repertorio de mitologías de fácil acceso. Se podrá luego comparar, clasificar, ordenar, todas habilidades de organización. Recordemos que la comparación implica cuatro pasos:

identificación de los atributos sobresalientes por cotejar, reordenamiento de los mismos para que queden enfrentados, asignación del carácter -similar o diferente- y verbalización generalizada. Insistir en que primero encuentren semejanzas.

Las once deidades conforman un cuadro variado y completo del mundo celeste. Algunas son más antiguas; otras, más abstractas; las hay femeninas y masculinas; de origen divino y divinizadas; pacifistas y belicistas. La primera es Agraulos, pero más comúnmente llamada Aglauro o Aglaura (< ἀγλαυρός, 'brillante', 'espléndida'), hija de Cécrope, quien poseía, en el lado norte de la Acrópolis y rodeado de un bosque sagrado, un templo, en el cual precisamente juraban los jóvenes y también los guerreros antes de salir a campaña. El profesor resume dos episodios de la historia mitológica de Agraulo: la caja con prohibición de abrirla, para favorecer la evocación del mismo esquema de Pandora y su πύθος, y el de su sacrificio (se precipitó desde lo alto de una torre para salvar a la patria, como lo había predicho el oráculo), gracias a lo cual se podrá incorporar al mapa otro vocablo: μαρτύριον, 'testimonio', 'prueba'; 'santuario dedicado a un mártir'. Esto posibilitará reflexiones sobre las connotaciones con que la Iglesia lo enriquece al absorberlo como término religioso.

La segunda, Hestia, "centro religioso de la mansión divina"⁹, es objeto de culto en todos los santuarios, por concesión de Zeus. Enyo, personificación de los horrores de la guerra -Belona para los latinos- en general forma parte del cortejo de Ares y se la representa ensangrentada y en actitudes brutales; preside con Ares la muerte, la destrucción y el pillaje. Enyalio, aunque epíteto en general de Ares, fue considerado por algunos como un dios separado de éste. Ares, Atenea Marcial y Zeus son parte obligada en esta atmósfera bélica. Talo es una de las Horas y Auxo, cuyo nombre significa 'la que hace crecer' y Hegemone o Hegémona, dos de las Gracias o Χάριτες: interrogar sobre las probables razones de su incorporación en este registro divino. (Talo y Auxo son potencias de la vegetación.) Y por último, Heracles, el más popular y augusto de los héroes griegos, cuyo culto se extendió por todo el mundo antiguo clásico. Preguntas obligadas: ¿Por qué él y no otro? ¿Es

"ateniense"? ¿Qué dios o dioses están ausentes en esta galería divina?
 ¿A qué puede deberse?

3. Después de la lectura

Finalizada la versión al español, llevemos a cabo los siguientes ejercicios:

Consignas	Habilidad intelectual implicada	Categoría que la incluye
-----------	---------------------------------	--------------------------

3.1. En el aula

* Revisar la traducción completa.	Verificación (para confirmar la fidelidad de la traducción).	Evaluación.
* Extraer del texto los vocablos Análisis. helénicos de los cuales derivan: <i>ampelografía, horizonte, jeroglífico, hierático, panoplia, sico-fante, repatriar</i> ... (Ejercitación útil para volver al texto y cumplir con aquella idea de "el arte de leer consiste en releer".)	Identificación de atributos determinación de las características o partes del todo.	
* Identificar qué palabra o construcción griega ha sido traducida oralmente por el profesor.	Representación.	Organización.
* Especificar cuál es el todo, cuáles las partes y cuál el criterio de clasificación en la serie θεοί –	Clasificación.	Organización.

θέμις - ιερά - πατρίς -
ὄρκος - παραστάτης .

- * Reducir a una palabra clave cada oración, extrayéndola pero modificando, si es necesario, su caso, género, número, tiempo, modo, voz, en verbos. Síntesis (para reunir los aspectos centrales de la composición). Integración.

3.2. En la casa

- * Descubrir las claves lingüísticas indicadoras de patrones organizativos del texto y del tema central. Identificación de relaciones y patrones. Análisis.
 - * Adoptar individualmente un criterio y ordenar los dioses mencionados en el juramento. Organización. Ordenamiento.
 - * Averiguar qué es un ἀξιωμα y explicar si está presente en el texto. Establecimiento de criterios para elaborar un juicio). Evaluación.
 - * Escribir la promesa a la bandera de los alumnos de 4º grado de nivel primario y la jura de los soldados durante el servicio militar. Comparación. Organización.
-

Conclusión

Cualquier tema, por sencillo que sea, admite la práctica sistemática de la categorización de Marzano. En éste en particular hemos atendido a sus ocho categorías y a buena parte de las habilidades

que supone cada una. Recalco el dinamismo que imprime a la situación del aula un material de esta índole.

Desde la perspectiva de la epistemología de las Ciencias de la Educación y de su concreción en una metodología de la enseñanza, el docente -cuya solvencia en la cátedra que imparte es requisito evidente- enriquece la propuesta si, al adentrarse en nuevos planteos didácticos "relee" el contenido de la clase para revitalizarlo a la luz de posibilidades antes no advertidas. En este sentido, creemos que un enfoque de la situación enseñanza-aprendizaje con las características descritas permite trascender la dicotomía instrucción conceptual versus desarrollo de las habilidades intelectuales. Es doblemente provechoso aprender un contenido con fuertes y múltiples resonancias (lingüísticas, históricas, éticas, afectivas) a propósito del cual se promueven naturalmente habilidades intelectuales, transferibles a su vez a otras áreas cognoscitivas.

Notas

- * Este artículo fue presentado como ponencia en el III Simposio de Epistemología y Metodología - Ciencias Humanas y Sociales - El hombre como objeto y sujeto de conocimiento, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la U. N. de Cuyo y la Asociación Argentina de Epistemología y Metodología (ASAEM), el 28 de junio de 1996.

- 1 Todas las traducciones al español figuran entre comillas simples o entre paréntesis.
 - 2 En nuestro medio es escasa la bibliografía sobre metodología de las lenguas clásicas. Los aportes son interesantes pero esporádicos y apuntan más a un *corpus* completo, por ej. el método *Reading Greek* de la *Joint Association of Classical Teachers*, que a planteos pedagógico-didácticos transferibles a nuestra situación cotidiana en el aula.
- El equipo de la *Joint Association*, formado por excelentes helenistas de Inglaterra y Estados Unidos, tiene como objetivo prioritario lograr que el alumno lea textos en lengua original, con precisión, comprensión,

placer y economía de tiempo. Se está aplicando en Europa y América con buenos resultados. Considero que tiene, como toda obra humana, ventajas, desventajas y limitaciones.

Otra consulta reciente que hemos hecho ha sido *La enseñanza de las lenguas clásicas*, de Editorial Rialp en la serie Tratado de Educación personalizada, dirigido por Víctor García Hoz.

3 Robert MARZANO y otros. *Dimensions of thinking: A Frame Work for Curriculum and Instruction*. Alexandria, Virginia, ASCD (*Association for Supervision and Curriculum Development*), 1988. Para una traducción sintética: Hilda DIFABIO DE ANGLAT y Marisa VILLALBA DE TABLÓN. *Teorías contemporáneas del aprendizaje. Parte I: Psicología cognitiva*, Año I, N° 8, CIAFIC Ediciones, 1995, pp. 14-29.

Agradezco el asesoramiento permanente de la Prof. Hilda Difabio, quien se adelanta a mis inquietudes didácticas y me acerca material factible de ser aplicado, como este estudio de Marzano.

4 Identifica y jerarquiza las siguientes categorías y habilidades intelectuales en cada categoría:

- a. focalización: definición de problemas y establecimiento de metas;
- b. búsqueda de información: observación y formulación de preguntas;
- c. memorización: conservación en la memoria a largo plazo y recuerdo;
- d. organización: comparación, clasificación, ordenamiento y representación;
- e. análisis: identificación de atributos, de relaciones y patrones, de ideas principales, de errores;
- f. generación de ideas, información o nuevos significados: inferencia, predicción y elaboración;
- g. integración: síntesis y reestructuración;
- h. evaluación: establecimiento de criterios y verificación.

Con mucho más detalle he volcado esta categorización en el artículo "Enseñanza de la lengua griega: ejercitación y desarrollo de habilidades intelectuales", de la REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS N° 25. En él sugiero actividades para todo el contenido lingüístico del primer nivel de Griego.

5 Enrique DUSSEL. "Sobre el sentido de la traducción". En: ACTAS DEL PRIMER SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1972, pp. 131-136.

6 La traducción me pertenece.

7 Cf. PLATÓN. *Critón*. Tr. Luis Noussan-Letry. Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 39-40.

8 El procedimiento *cloze* fue diseñado por Wilson Taylor en 1953, como un instrumento para evaluar la legibilidad de un texto y consiste en el completamiento de palabras omitidas para lo cual se pone en juego un proceso interactivo: de abajo hacia arriba (desde las claves textuales) y de arriba hacia abajo (en la generación de alternativas de respuesta que se ratifican o rectifican en función de aquéllas).

9 Así la define Paul GRIMAL en su *Diccionario de mitología griega y romana*. Tr. Francisco Payarols. 2.ª ed., Barcelona, Paidós, 1984, p. 265.

UNA CENTAURA

Hortencia Larrañaga de Bullones

Mapas es un libro de poemas de la escritora mendocina Adelina Lo Bue. En estos 'mapas' de su mundo, donde el sentimiento, la sabiduría y la ciencia se hacen poesía, hay una continua referencia al mundo clásico con temas como Eros, Ícaro, el rey Midas, Odiseo, las Moiras, los centauros, la tragedia griega... pero existe también una alusión indirecta, geográfica, en el título de la tercera parte de la obra: "Florece un archipiélago". La misma está compuesta por trece brevísimos poemas, sin títulos, sin nombres, trece pequeñas islas que surgen en el mar de su existencia.

Cuando penetramos en el sentido etimológico de 'archipiélago', nos trasladamos al mundo griego, más precisamente, al mar Egeo, el cual entre los antiguos fue llamado 'mar principal' (ἄρχω, ἄρχι-: ser primero, principal, más importante + πέλαγος: mar). Como el Egeo es un mar poblado de islas, archipiélago pasó a designar todo mar poblado de islas o conjunto de islas.

En esta ponencia nos detendremos en una pequeñísima isla del floreciente archipiélago e intentaremos descubrir porqué la autora varió el mito de los centauros que la mitología griega le ofrecía y cuál es el mensaje de su poema hermético, sin título, de breves palabras, pero pleno, como toda su poesía.

"Clásica como Voltaire, afirma Salvatore Saglimbene en la presentación del libro, tan profunda como la mitología, científica como

Srötel, el astrónomo de Lilenthal, dibuja la escena, tierna, actual, simple como toda la complejidad de una gota de agua deslizándose sobre el cristal". Nos dice la poetisa:

*Una centaura
quiso ser mortal
por haber probado
el vino del dolor
Los trágicos son hermosos*

Sin comas, sin puntos, el poema nos obliga a una consciente interpretación lectora y, a la vez, nos hace partícipes de la poesía, haciendo que aportemos a ella los signos de puntuación.

El primer verso, "*Una centaura*"; nos sumerge en el mundo siempre vigente del mito, en este caso, el de los centauros.

Los centauros¹ son seres híbridos; mitad hombres, mitad caballos. El mito de estos monstruos se inicia en Tesalia, una región de montañas y tierras pobres, que tiene como actividad económica fundamental, la pecuaria.

Para apacentar más fácilmente sus rebaños, los tesalios montaban a caballo. A la distancia el cuerpo del jinete formaba una sola imagen con el del animal. Y así surgió el mito. Rubén Darío los presenta en "*Coloquio de los Centauros*" del siguiente modo:

"...un día
se oye un tropel vibrante de fuerza y armonía.
Son los Centauros. Cubren la llanura. Los siente
la montaña. De lejos, forman son de torrente
que cae; su galope al aire que reposa
despierta, y estremece la
hoja del laurel-rosa.

Son los Centauros. Unos, enormes, rudos; otros,
alegres y saltantes como jóvenes potros;

unos, con largas barbas como los padres-ríos;
otros, imberbes, ágiles y de piafantes bríos,
y de robustos músculos, brazos y lomos aptos
para portar las ninfas rosadas en los raptos".

Quizás porque los antiguos apreciaban el caballo, los centauros son los monstruos que más comparten la vida del hombre. Intervienen en bodas, banquetes y otras ceremonias religiosas. Se reparten, según las leyendas, en dos grandes familias: 1) Los hijos de Ixión, rey de Tesalia, y de una imagen de Hera, Nefele, la Nube, simbolizan la fuerza brutal, insensata y ciega. 2) Los hijos de Filira y Cronos, de los que Quirón es el más conocido, representan la fuerza de buena ley, al servicio de los buenos combates. En general se les atribuyó el temperamento propio de los tesalios, a los que el resto de la Hélade consideraba 'bárbaros', crueles e ignorantes.

De todos modos, en el mito de los Centauros, convergen la racionalidad y la animalidad del ser humano: la cabeza, como sede de la racionalidad, de la conciencia y del pensamiento, y el torso, como sede del corazón y de los sentimientos humanitarios, corresponden al hombre; pero el resto del cuerpo, debajo de la cintura, como sede de deseos e impulsos, pertenece a los caballos.

Los centauros sostuvieron guerra con los lapitas, pueblo primitivo de Grecia, y con los griegos. En el triunfo de los griegos sobre los centauros se expresa la victoria de las armas y de las costumbres helénicas sobre un pueblo que consideraban bárbaro. Esta interpretación es reforzada con el tratamiento de la figura de Quirón, el centauro preceptor de Aquiles.

Quirón es el sabio por excelencia. Semianimal como toda su especie, es sin embargo, gentil, conocedor de varias artes, de la música, de la medicina y lúcido maestro de enseñanzas morales. Sin duda, Quirón es una figura ya helenizada. Su animalidad fue transformada por medio de la razón y la cultura; de este modo se convirtió en el ideal de superación, tan amado y cultivado por los griegos.

Según Grimal², "la leyenda conoce centauresas, las hembras de los centauros, que viven con ellos en los montes". Chevalier y Gheerbrant³ afirman que "los centauros habitan con sus hembras, las centauras, en bosques y montes, alimentándose de carne cruda".

Gustav Schwab, en *Las más bellas leyendas de la antigüedad Clásica* (España, Labor, 1952), relata la lucha de los centauros y lapitas.

Menciona al más joven y hermoso de los centauros, Cilaro, que había acudido a la fiesta con su amada, la centaura Hilónome. Nos dice, además, que la joven, durante la fiesta, había permanecido cariñosamente apoyada en él y que ahora luchaba furiosamente a su lado. Él fue herido y murió en brazos de su esposa. Hilónome se arrojó sobre sus miembros expirantes, tratando, a fuerza de besos, de detener a la muerte que llegaba. Al verlo exánime, sacándole del corazón el venablo, se lo clavó en su propio corazón.

No obstante estas afirmaciones, las centauras no son citadas generalmente en las mitologías ni existe sobre ellas ninguna representación en la literatura, pintura o escultura. Siempre se ha hablado sólo de los centauros. En época posterior, Ovidio trae el relato de la centaura Hilónome.

Existen en la mitología intervenciones de diferentes seres de sexo femenino: diosas (Atenea, Hera, Artemisa, Afrodita), seres monstruosos (las Erinnias, las Parcas, la Gorgona, Escila y Caribdis), ninfas (Calipso, Circe, Tetis), etc. ¿Por qué entonces no intervienen casi nunca las centauras?

Una explicación podría ser que el campo de acción de los centauros (las luchas violentas, los raptos, las violaciones o, en el caso de Quirón, el conocimiento de la música, de la medicina, las enseñanzas morales), era exclusivo de los varones. Normalmente, a él no tenían acceso las mujeres.

Como símbolo de los nuevos tiempos, Adelina Lo Bue se ha centrado en la figura femenina del mundo mitológico de los centauros. Es una primera variación que hace al mito griego. Desde aquí y desde su ahora, proyecta un mundo feminista y de acuerdo con él reelabora

el material tradicional que ha recibido.

El poema continúa:

*quiso ser mortal
por haber probado
el vino del dolor*

Detectamos una nueva reelaboración. Según el mito, Quirón, "esa formidable soldadura del hombre y el caballo" como poéticamente lo define Marechal, fue alcanzado involuntariamente por una flecha de Heracles, que le produjo una herida incurable en la rodilla. En vano Heracles intentó curarlo. Quirón que era inmortal, siguió sufriendo hasta el punto de sentir el deseo de la muerte. Prometeo se avino a cargar con el peso de su inmortalidad y Quirón murió.

En la poesía de Adelina se ha producido una transferencia. No es Quirón, sino una centaura inmortal la que desea morir por "haber probado el vino del dolor".

La leyenda cuenta que los centauros, por no cultivarse la vid en su tierra, no estaban acostumbrados a beber vino. Cuando lo hacían, se embriagaban y causaban grandes desórdenes y estragos.

Sin embargo, nuestra centaura ha probado el vino. El vino tiene distintas propiedades: fragancia, sabor, cuerpo, transparencia, color, graduación alcohólica... Puede llegar a transformar al bebedor en un ser alegre, confiado, seguro de sí mismo; pero cuando éste bebe en exceso, el vino puede convertirlo en un ser irracional, degradarlo, embotarle su razón y sus sentidos hasta transformarlo en una bestia.

En el poema, el término vino está enlazado a dolor. No es cualquier vino, es el vino del dolor. Esta relación vino-dolor abre un abanico de posibilidades enriquecedoras. ¿Qué tienen en común el vino y el dolor? Sin duda, hay un trasvasamiento de las cualidades vínicas al dolor. Y creemos que en el dolor alcanzamos el centro del poema, el ombligo de las vivencias de la autora, la verdadera significación del poema.

Para Lucrecio (*De Rerum Natura*, III, 1078-79), "el fin de la

vida está fijado a los mortales y nadie se escapa de comparecer ante la muerte".

Ya que la "Muerte es de la Vida inseparable hermana" (R. Darío), nadie puede vivir y no morir; nadie puede vivir y no sufrir. "La vida es una herida absurda" canta el tango pesimista y triston. Sin embargo, Víctor Frankl⁴ asegura que si amputáramos la miseria y la muerte, el destino y el sufrimiento de la vida, le sacaríamos a ésta su forma propia y específica. "Estos golpes del destino descargados sobre la vida en la forja ardiente del sufrimiento, nos asegura Frankl, son los que le dan su forma y estructura propia".

Ser hombre significa ser sufriente, estar signado por el dolor. Ya Homero, en la *Ilíada* XXIV, vv. 525-6, nos dice:

"Así pues los dioses tejieron el destino de los
miseros mortales para que vivan afligidos,
pero ellos están exentos *de cuidado*".

Esta realidad abarcadora de toda vida pero tan inmensamente humana llamada dolor, sufrimiento o padecimiento, ¿qué es? ¿Es un castigo? ¿Una purificación? ¿Una redención? ¿Una enseñanza? Puede ser todas y cada una de estas posibilidades... Pero lo que indudablemente constituye es un misterio. El dolor se encuentra más allá de todo razonamiento y, cuando el que padece es un hombre inocente, justo, se convierte en una paradoja.

Como misterio, el padecimiento colinda con el misterio del hombre y con el misterio de Dios⁵. Se transforma en una fuente de conocimiento, porque con el dolor el hombre se conoce. A través del dolor se le revelan las raíces de su ser, pues el sufrimiento pone al desnudo la esencia misma de la humanidad, su limitación, su pobreza ontológica, su misterio de criatura.

Séneca⁶ cita, haciéndola suya, una sentencia de su amigo Demetrio: "Nadie me parece más desdichado que aquel a quien jamás le sucedió nada adverso". Por tanto el dolor es un medio de educación y perfeccionamiento. "Un hombre no educado por el dolor permanece

siempre niño".

Por otra parte, el dolor colinda con el misterio de Dios. El dolor proyecta al ser humano sufriente hacia Dios, lo hace retornar a Él de dos maneras: 1) Ante el padecimiento que invade su existencia, en vano intenta el hombre, con parámetros humanos de justicia, comprender la actitud de Dios, un Dios que es amor, omnipotente y justo y que sin embargo permite el sufrimiento en el mundo y, aún más, en seres inocentes y justos. Ante ese hecho, aparece esplendente el misterio de Dios. Dios no puede ser comprendido ni justificado por ningún cerebro humano. 2) El dolor también hace regresar a Dios de otra forma. El sufrir lo proyecta a Dios como a su Creador, como único Puerto de salvación, como único Refugio en el que se puede encontrar sentido a su padecimiento. ¿A quién más podría recurrir?

Precisamente porque el dolor es conocimiento de uno mismo y de Dios, representa un aporte para el hombre. El sufrimiento hace aflorar en el ser doliente su templanza, su fortaleza, su riqueza interior, incluso una profundidad que lo transfigura. Finalmente, la sabiduría, "situada por encima de todo lo racional y que incluso se halla en contradicción con lo que racionalmente puede considerarse útil"⁷, aparece en el hombre que asume su dolor refiriéndolo a lo eterno.

Sólo el dolor asumido es el que enriquece y transforma, así como el vino bebido con medida transforma al hombre en un ser alegre y confiado en sí mismo.

El dolor aceptado, aunque constituya un misterio, madura y profundiza, lleva al hombre al centro mismo de su ser, a la sabiduría, a la comprensión, a la apertura. Este dolor purifica al ser que lo padece y lo acerca a la divinidad, haciéndole superar las barreras humanas en su ascensión a la perfección. Francisco Luis Bernárdez nos dirá:

**"Porque después de todo he comprobado
que no se goza bien de lo gozado
sino después de haberlo padecido.**

Porque después de todo he comprendido
que lo que el árbol tiene de florido
vive de lo que tiene sepultado".

El dolor no aceptado puede llevar al resentimiento y a la rebeldía, como el vino bebido en exceso convierte al hombre en un ser irracional, desmesurado y violento.

Nuestra centaura ha probado el vino del dolor. Y ha terminado como Quirón rechazándolo. No depende la aceptación del dolor de la cultura o del salvajismo. Ni siquiera de la condición de ser hombre o mujer, si bien se admite comúnmente que la mujer tiene más resistencia física y espiritual para el dolor que el hombre.

Quirón y la centaura, ambos inmortales, no han podido enfrentarse con un dolor eterno, eso ha sido superior a sus fuerzas y han preferido morir..., pues el dolor tiene muchas maneras de doler...

De improviso, la afirmación final de la poesía nos sorprende: "Los trágicos son hermosos". El verso está, en apariencia, gráfica y semánticamente, desconectado de los versos anteriores. "Los trágicos son hermosos". ¿Qué significa? De nuevo la poetisa nos ha lanzado hacia el mundo griego, esta vez al mundo de la tragedia.

La tragedia es el imperio de los héroes. Y los héroes son aquellos hombres que asumieron su destino de dolor y de sombra, y lo asumieron libre y conscientemente. Los trágicos griegos abordaron el tema del dolor. Esquilo en su *Agamenón*, vv. 176-8, afirma que "Zeus enseña la sabiduría a los mortales, porque con fuerza de ley ha establecido que por medio del dolor se aprenda... y aun los que se resisten, llegan a pensar con cordura... y la justicia induce a aprender a los que sufren". Esquilo lo compendia en su famoso "πάθει μάθος", por el dolor al conocimiento.

El héroe, pues, es el que padece un destino doloroso, pero no sólo lo padece, lo conoce como tal conscientemente y, por último, lo acepta. Sin la conciencia y aceptación del dolor no hay heroísmo. Así, por ejemplo, la protagonista de "*Ifigenia en Aulide*" de Eurípides, cuando se entera de que va a ser sacrificada por orden de Agamenón,

su padre, con el objeto de obtener, de parte de Artemisa, vientos favorables que impulsen las naves hacia Troya, primero se resiste, se lamenta, llora su destino, se rebela... Ifigenia no es aún una heroína, es una joven que sufre su destino, doloroso sí, pero nada más. El dolor hasta ese momento la ha hecho ingresar en el mundo inmenso de los afligidos. Su ingreso en el mundo heroico, en el mundo de los seres superiores, se hace realidad cuando ella cambia su estilo total de vida, cuando acepta, voluntaria y consciente, este destino que se le impone. Libremente hace entrega de su vida:

"Está decretado que yo muera. Y prefiero afrontar ese mismo hecho noblemente, descartando a un lado todo sentimiento vulgar (...) En mí toda la poderosa Hélade fija en este momento su mirada, y de mí depende la travesía de las naves y el asolamiento de la Frigia, para que los bárbaros no cometan ningún delito contra sus mujeres en adelante ni rapten ya más esposas de la Grecia feliz, una vez que expíen la pérdida de Helena, a la que raptó Paris.

Todo eso lo obtendré con mi muerte, y mi fama, por haber liberado a Grecia, será gloriosa. Y en verdad tampoco debo amar en exceso la vida (...) ¿Ahora que miles de guerreros embrazando sus escudos, y miles de remeros empuñando su remos, por el honor de su patria agraviada están decididos a luchar contra los enemigos y a morir por Grecia, mi vida, que es una sola, va a obstaculizar todo? (...) Entrego mi cuerpo a Grecia. Sacrificadme, arrasad Troya. Ése será, pues, mi monumento funerario por largo tiempo, y eso valdrá por mis hijos, mis bodas y mi gloria..."

Éstos son los héroes trágicos, a quienes se contraponen, en el poema, el mundo centáurico, un mundo primitivo, de violencias y

raptos, pero que puede ser, como lo concibe Marechal, el mundo "en que ayer jineteó la leyenda",

"...la figura secreta
de algún viaje que andaba
sin viajero ni estrella,
o el apretado libro
que aún guardaba la ciencia
de los frescos diluvios
y de la risa nueva".

el mundo de la inocencia, de la inspiración, un mundo prístino, pero al que no pertenece el heroísmo, el destino de dolor de los trágicos griegos. La centaura no ha alcanzado el heroísmo ni tampoco Quirón. Y porque rechazaron el dolor y prefirieron la muerte, se quedaron sin inmortalidad, se quedaron sin gloria y sin heroísmo y los alcanzó el sueño, la muerte...

"Sólo duerme - pensé
con el alma suspensa-
el sueño y no la muerte
lo abraza en su tiniebla".

(L. Marechal, *El centauro*)

Como conclusión podemos decir que la poetisa, que conoce de cerca el dolor porque convive con él, porque a diario ve su rostro cuando, por vocación, lucha denodadamente para eliminarlo, ella, repetimos, sabe cómo se entrelazan la vida y el dolor y conoce cómo hay seres, innumerables, que sólo lo soportan sin permitir que ese dolor los transfigure y que hay otros tantos seres, innumerables también, que con heroísmo lo asumen. Además sabe que el dolor enconado no sirve, que sólo aísla y destruye, que solo resiente a quien lo padece. Por eso, colocó en el centro de su poema el dolor y nos lo presentó con sus dos facetas: el dolor en la centaura, un dolor que la lleva a rechazar la

inmortalidad para no soportarlo más, y el dolor, hermoso y fructífero, de los héroes trágicos.

Notas

- 1 Víctor CIVITA. *Mitología*. Brasil, 1973, Vol. II, p. 465 y ss.
- 2 Pierre GRIMAL. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, 1984, p. 96.
- 3 Jean CHEVALIER - A. GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1993, p. 271 y ss.
- 4 Víctor FRANKL. *Psicoanálisis y existencialismo*. México, 1963, Cap. II, pp. 130-143.
- 5 Jean DANIELOU. *Los santos paganos del Antiguo Testamento*. Bs. As., 1959, Cap. Job, p. 78.
- 6 SÉNECA. *De providentia*. III. Tratados filosóficos. Madrid, 1968.
- 7 Víctor FRANKL. *Op. cit.*

LOS VAIVENES DE LA FORTUNA

*Laura López de Vega
Dolores Granados de Arena*

Al abordar el tema de la *fortuna* nos hemos encontrado con una variedad de palabras que se relacionan con su significación. Por esto, hemos considerado importante examinar algunos de los vocablos que pertenecen al campo semántico de dicho término como paso preliminar al tratamiento del tema de nuestro interés.

El diccionario consigna para *fortuna* (sobre la cual Ernout y Meillet no se arriesgan a dar ninguna etimología) como primera acepción: 'fortuna', 'suerte', 'azar'. Sin calificativo puede ser buena o mala, opuesta a *ratio*, unida a *casus*. Aparece así con adjetivos como *secunda*, *prospera*, *adversa*, etc., con los que se aclara su sentido y se emplea tanto en singular como en plural: Hor. *Od.* I,37,7 y ss. *...regina.../.../... fortunaque dulci/ebria* (la reina...ebria por su fortuna favorable). Su uso sin calificativo tendió luego a significar 'buena fortuna' y de aquí el adjetivo *fortunatus-a-um* y los contrarios *infortunium*, *infortunatus*. De esta significación se infiere, también el sentido tomado por el plural concreto *fortunae-arum* ('bienes', 'dones de la fortuna'). Cic. *Cat.* II,5,10 *...fortunas suas obligaverunt*; (...hipotecaron sus bienes). A partir de Horacio, el singular se empleó también en ese sentido como encontramos en *Epist.* I,5,12: *quo mihi fortunam, si non conceditur uti?* (¿qué me importa la fortuna si no se me permite usarla?).

La segunda acepción es la de 'diosa de la fortuna', Juvenal, *Sat.*

VII, 197: *si Fortuna volet, fies de rethore, consul* (si la Fortuna quiere, harás de un retor, un cónsul). *Fortuna* era considerada diosa de la buena suerte, adorada en Italia desde tiempos remotos. Se identifica con la *τύχη* griega y es representada con el cuerno de la abundancia con un timón -puesto que dirige el rumbo de la vida humana- ya sentada, ya de pie, casi siempre ciega.

Como ya dijimos, dentro del campo asociativo de *fortuna* está *casus-us*, de *cado*: 'acción de caer', 'caída', 'vicisitud', 'accidente', 'circunstancia', 'azar'. Este término alude al cambio abrupto que puede tener la *fortuna*.

Otro término de este campo es *sors-rtis*: 'suerte', 'objeto (ordinariamente una pequeña tablita) que se introducía en una urna para tirar la suerte'. Y después 'resultado de la suerte', 'suerte fijada a cada uno'. Se pasó así de un sentido concreto a uno abstracto. Luego toma la acepción de 'oráculo', 'profecía', en particular en versos o frases escritos como oráculos y luego directamente 'suerte', 'destino'. Es curioso destacar el significado de *consors-rtis*, 'consorte', 'que comparte la misma suerte'.

Dentro de esta asociación de palabras está el sustantivo *alea-ae*: 'suerte del juego de los dados', 'juego de azar' y en sentido figurado 'azar', opuesto a *ratio*: Suet. "Claudio", XXXIII: (*Claudius*) *Aleam studiosissime lusit, de cuius arte librum quoque emisit* (Claudio jugó muy afanosamente a los dados de cuyo arte publicó incluso un libro).

Podríamos incluir dentro de esta asociación de palabras las expresiones *res secundae* (de *sequor*, 'seguir') y *bonae res*: 'tiempos propicios', 'circunstancias favorables, felices o prósperas'. Por el contrario *res adversae*, *arduae res*, *infestae res*, *angustae res*: 'acontecimientos desgraciados', 'la adversidad'.

De todas estas palabras que tienen que ver con la fortuna, el azar, la suerte, los oráculos, solo *fatum-i* significa especialmente 'destino' y se relaciona con *sors* en dos acepciones: a) cuando significa 'oráculo' y b) cuando significa 'destino'.

Fatum ('lo dicho') es de la raíz *for-fari* y por eso su primera acepción es la de 'oráculo', 'profecía'. Este sentido se ve claramente en Cic. *Cat.* III,4,9: (*Galli dixerunt*) *Lentulum... confirmasse ex fatis*

Sibyllinis responsisque haruspicum...se esse... tertium Cornelium (los galos dijeron)(que Léntulo había afirmado que) de acuerdo con los oráculos sibilinos y las respuestas de los harúspices, él era el tercer Cornelio.)

En segundo lugar, *fatum* significa 'destino' y corresponde al griego εἰμαρμένη: 'la suerte fijada por el destino'. Este término es de una gran riqueza etimológica, tiene que ver con μέρος: 'parte', 'porción' y con μοῖρα: 'parte asignada a cada uno', 'destino'.

Esta idea de que el destino es la parte que a cada uno le corresponde, no se refleja en los términos latinos que tienen que ver con el mismo.

El destino en tanto que inevitable e impuesto a los hombres comporta frecuentemente un valor peyorativo, el sentido de 'desgracia' que se nota perfectamente en *fatalis-e*. También significa 'el término fijado por el destino' y de ahí 'muerte': *fatalis dies*: 'el día fatal', 'el día de la muerte'. El hombre viene al mundo con un destino que es inmutable y se relaciona con los designios necesarios de la Providencia. Su significación es bastante compleja. Aunque se distingue del azar y de la suerte, cualquier análisis del concepto de destino necesita referirse a las otras nociones que hemos visto. El azar y la suerte describen acontecimientos contingentes. El destino describe acontecimientos supuestamente predeterminados. La fortuna o suerte tienen algo de superstición, el destino, algo de sistema como la razón, algo de dogma como la fe.

La aceptación del *fatum* recibe el nombre de fatalismo con las gradaciones conocidas, desde la creencia en que aunque se evite la causa, el efecto tiene lugar como si hubiera necesidad absoluta, hasta la afirmación de que hay un cierto destino de cada cosa pero regulado por la Providencia de Dios. Esto que se percibe claramente tanto en una tragedia griega, *Edipo Rey* por ejemplo, como en la letra de un tango "contra el destino nadie la talla", aparece también en el poema de Borges, "James Joyce": "En un día del hombre están los días /del tiempo, desde aquel inconcebible primer día inicial del tiempo, en que un terrible /Dios prefijó los días y agonías"...

Estas palabras de Borges están en la línea opuesta de aquellas

otras casi jactanciosas de Amado Nervo cuando afirma: ..."que yo fui el arquitecto de mi propio destino", en las que no hay nada de fatalismo.

Examinados los términos que nos habíamos propuesto pasaremos a ejemplificar el empleo de *fortuna* y el valor con que aparece en algunos pocos escritores elegidos: Horacio, Apuleyo, poemas de los poetas goliardos y Juan de la Mena.

Cuando repasamos los textos en los que Horacio aparece como el poeta de la *aurea mediocritas*, como el hombre que quiere contentarse con poco, que ama las cosas sencillas heredadas de sus mayores: un campo pequeño, un huerto, una fuente, unos pocos árboles¹, comprobamos que con frecuencia el tema se presenta como muy ligado al tópico de la fortuna.

El venusino sabe que la suerte es caprichosa, que unas veces favorece a unos y otras los abandona; por lo tanto aconseja conservar la serenidad en todas las circunstancias, no abatirse en los momentos difíciles ni envalentonarse en la bonanza. La naturaleza misma le ofrece un sinfín de comparaciones y él la toma como ejemplo. La llegada de cada estación le recuerda que nada dura y le sirve para proyectarla a otro plano: el de la irrevocable precariedad de las cosas humanas. El viento del invierno, el rayo que golpea, las altas torres que se desploman le hacen ver que los más encumbrados están expuestos a mayores peligros. Así lo expresa en la Oda II, 10 a Licinio:

*Saepius ventis agitatur ingens
pinus et celsae graviore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulgura montis*

(vv. 9-11)

Con más frecuencia el enorme pino
es zarandeado por los vientos,
las elevadas torres se desploman con más
pesada caída y los rayos hieren
las partes más altas de los montes.

Trasladado al plano humano, esto quiere decir que nadie tiene garantizado un lugar permanente en la bonanza porque la fortuna es caprichosa y esparce favores al azar. En la Oda III, 29 nos dice el poeta:

*Fortuna saevo laeta negotio et
ludum insolentem ludere pertinax
transmutat incertos honores,
nunc mihi, nunc alii benigna.*

(vv. 49-52)

La fortuna contenta con su tarea cruel
y obstinada en jugar un juego caprichoso
traslada sus inestables favores, generosa
ya para mí, ya para otro.

Observemos de qué manera ha caracterizado Horacio a la fortuna; la presenta como *laeta saevo negotio; pertinax ludere ludum insolentem transmutat incertos honores*: todo en ella es versátil, tornadizo. Por eso a continuación en el mismo poema agradece a la fortuna cuando está a su lado y cuando lo abandona, se resigna e incluso le devuelve los bienes recibidos:

Oda III, 29

*Laudo manentem; si celeris quatit
pinnas, resigno quae dedit...*

(vv. 53-54)

La alabo si permanece a mi lado,
si bate sus rápidas alas, le devuelvo
lo que me dio...

La fortuna como cruel, caprichosa y versátil aparece también en la Sátira II, 8; en este caso es la diosa Fortuna:

*Heu Fortuna! quis est crudelior in nos
te deus; ut semper gaudes illudere rebus
humanis!*

(vv. 61-63)

¡Ay Fortuna! ¿existe alguna divinidad
más cruel para nosotros que tú? ¡Cómo
disfrutas en jugar siempre con las cosas
humanas!

El poeta vuelve a usar el verbo *ludere, illudere* en este caso, para referirse a la fortuna que juega y se divierte dando y quitando favores a los hombres. Un romance anónimo español puesto en boca del rey moro que ha perdido Granada expresa este mismo sentimiento ante la versatilidad de la fortuna:

¡Oh rueda de la fortuna,
loco es el que en ti confía;
ayer era rey famoso
y hoy no tengo cosa mía!

Como el hombre conoce perfectamente ese insensato fluctuar de la fortuna, el cambio de suerte es esperado en la adversidad y temido en los buenos tiempos. Comprobemos qué bien expresa esto nuestro autor y con qué economía de palabras:

Oda II, 10

*Sperat infestis, metuit secundis
alteram sortem bene praeparatum
pectus.*

(vv. 13-15)

Un corazón bien templado espera
en las circunstancias adversas un cambio
de suerte y lo teme en las favorables.

Unos versos más abajo, el venusino incita a la paciencia, al saber esperar que la suerte cambie, los males no duran siempre. "No hay mal que dure cien años", diríamos nosotros:

Oda II, 10

*...Non, si male nunc, et olim
sic erit: quondam cithara tacentem
suscitat Musam neque semper arcum
tendit Apollo.*

(vv. 17-20)

Si el presente es malo, no será siempre así.
A veces Apolo despierta con su lira a la callada
Musa y no siempre tiende su arco.

Cabe aclarar aquí que Apolo, con sus emblemas de la lira y el arco era considerado respectivamente como dios de la música y de la destrucción que enviaba con sus flechas. Se atribuían a éstas las epidemias y las muertes súbitas.

Termina esta Oda a Licinio con unos versos muy significativos:

*Rebus angustis animosus atque
fortis appare; sapienter idem
contrahes vento nimium secundo
turgida vela.*

(vv. 21-24)

En los momentos difíciles, muéstrate
animoso y fuerte; igualmente re-
pliega sabiamente las velas hinchadas
por un viento demasiado favorable.

Horacio sabe que la fortaleza, la prudencia y la moderación son los valores necesarios para gozar de aquello que la fortuna ofrece; que la adversidad y la prosperidad se alternan como en la naturaleza misma, y que cuando el tiempo es favorable hay que apresurarse a recoger las velas porque puede sobrevenir una peligrosa tempestad.

Es curioso comprobar que muchos siglos más tarde, el español Juan de la Mena en *El laberinto de la Fortuna* va a expresar este mismo concepto, usando la misma imagen del mar en la copla 133:

Para quien teme la furia del mar
e las tempestades reuela de aquella,
el mejor reparo es no entrar en ella,
perder la codicia del buen navegar;
mas el que de dentro presume de andar
sin que padezca miseria ninguna
a la primera señal de Fortuna
debe los puertos seguros tomar.

Otro aspecto característico de este tópico es el hecho de que el hombre por naturaleza no está contento con su suerte, cualquiera sea ésta y mira con cierta envidia la suerte de los demás. Horacio lo expresa así:
Sátira I

*Quid fit, Maecenas ut nemo, quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat laudet diversa sequentes?*
(vv. 1-3)

¿Qué sucede, Mecenas, que nadie vive contento con su suerte, sea que la razón se la haya dado, sea que el azar se la haya puesto delante (y) alabe a los demás que siguen suertes distintas?

En buen romance nosotros diríamos: "La suerte de la fea, la bonita la desea".

Las Odas I, 34 y I, 35 están ligadas precisamente por el tema de la fortuna. La primera culmina con estos versos:

Oda I, 34

*...Valet ima summis
mutare et insignem attenuat deus,
obscura promens; hinc apicem rapax
Fortuna cum stridore acuto*

sustulit, hic posuisse gaudet.

(vv. 12-16)

Una divinidad tiene poder para cambiar lo más bajo por lo más alto y rebaja al encumbrado revelando (haciendo salir a la luz) las cosas oscuras. La Fortuna rapaz con el chirriante crujir de sus alas arrebató de allí (de aquél) la diadema y se complace de haberla colocado aquí (en éste).

Nuevamente se nos presenta a la Fortuna como personificación de la incertidumbre de las cosas humanas; como una entidad que disfruta, que se divierte con este juego de dar y de quitar. La representación de la diosa Fortuna con alas es propia de la época helenística; ya lo habíamos visto en la Oda III, 29, 53-54: *si celeris quatit pinnas...*

La Oda I, 35 está particularmente dedicada a la Diosa Fortuna. Comienza así:

*O diva, gratum quae regis Antium
praesens vel imo tollere de gradu
mortale corpus vel superbos
vertere funeribus triumphos,...*

(vv. 1-4)

¡Oh, diosa, tú que gobiernas el deleitoso Ancio, eficaz o para elevar un cuerpo mortal de una ínfima condición o para dar vuelta soberbios triunfos en funerales...

Aclaremos que en Antio, ciudad del país de los volscos, la Fortuna tenía un célebre templo con dos estatuas: la *Fortuna equestris*, considerada diosa de los azares de la guerra y la *Fortuna felix*, diosa de la fertilidad.

La expresión *vertere superbos triumphos funeribus* parece ser una alusión a Paulo Emilio, el vencedor de Perseo en Pidna. Este general

romano obtuvo una brillante victoria sobre los macedonios; se apoderó del tesoro de éstos, que era inmenso, y todo lo entregó al erario, de manera que por este enorme botín los romanos durante un buen tiempo no tuvieron que pagar impuestos. A su llegada a Roma se celebró con gran pompa la ceremonia del triunfo. Pero Paulo Emilio perdió en esos días a dos de sus hijos, de doce y catorce años. Plutarco en *Vidas Paralelas* nos trae este episodio y habla justamente de la crueldad de la Fortuna "que no tuvo reparos -dice- en derramar tanto luto sobre una casa que estaba llena de júbilo y de fiestas".

Avanzando en la lectura de la Oda I, 35, comprobamos que el poeta insiste en presentar el poder de la Fortuna a la que todos piden favores y a la vez temen: le ruega el pobre colono y el navegante; le temen los de afuera y los de adentro, los dacios, los escitas, los habitantes del Lacio, los reyes y los tiranos. Y le ruegan y le temen porque ella en cualquier momento puede cambiar la suerte:

*iniuroso ne pede proruas
stantem columnam...*

(vv. 13-14)

no sea que con tu injusto pie
derribes la columna erguida...

Y porque la fortuna es buscada y temida y es versátil y tornadiza hay que tenerle respeto; es cosa delicada a la que hay que cuidar celosamente. Publilio Siro afirma en uno de sus aforismos:

189. *Fortuna vitrea est; tum cum splendet frangitur.*

La fortuna es como un cristal; cuando más brilla,
se quiebra.

Encontramos además en Horacio la imagen de la *urna sortis*. En la Oda II, 3, leemos:

omnes eodem cogimur, omnium

*versatur urna serius ocius
sors exitura et nos in aeternum
exilium impositura cumbae.*

(vv. 25-28)

Todos somos forzados hacia el mismo lugar;
la suerte de cada uno, que será sacada
más tarde o más temprano de la urna, da
vueltas y nos colocará en la barca (de Caronte)
hacia el exilio eterno.

La misma idea está en la Oda III, 1

*...aequa lege Necessitas
sortitur insignis et imos,
omne capax movet urna nomen.*

(vv. 14-16)

La Necesidad (la muerte), con ley pareja
sortea a los encumbrados y a los humildes
y su amplia urna mueve todos los nombres.

Existía la creencia de que el nombre y la suerte de todos los hombres estaban metidos en una urna que se movía sin cesar, y a medida que salía el nombre de alguno, a éste le tocaba morir. Está aquí la idea de la muerte como la gran igualadora y frente a la cual es inútil toda presunción humana.

La *Necessitas* era la personificación de la obligación absoluta de la fuerza coercitiva de los fallos del destino. Era la *Ananke* de los griegos. *Ananke* se convierte en la mentalidad popular en una divinidad de la muerte: la necesidad de morir. La *Necessitas* romana era en realidad una alegoría poética que no parece haber tenido existencia propia fuera de las alusiones puramente literarias².

Un texto muy ilustrativo sobre el tema que nos preocupa pertenece al libro VII de la *Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo. Después del cuento de Psique y Cupido, continúa el episodio de la cueva

de los ladrones. Lucio y la doncella de ilustre familia a la que los ladrones habían capturado como rehén, intentan escapar pero son descubiertos y traídos nuevamente a la cueva. Finalmente, después de varias peripecias, es el prometido de la joven quien logra liberarla. Sin embargo ella, agradecida por los buenos servicios de Lucio, el asno, quiere recompensarlo. Mientras oye a los bandidos discutir, Lucio reflexiona sobre su situación. *Metam.* VII, 2-4:

Haec eo enarrantes veteris fortunae et illius beati Lucii praesentisque aerumnae et infelicis asini facta comparatione medullitus ingemebant, subiitque me non de nihilo veteris priscaeque doctrinae viros finxisse ac pronuntiasse caecam et prorsus exoculatam esse Fortunam, quae semper suas opes ad malos et indignos conferat, nec umquam iudicio quemquam mortalium eligat, immo vero cum iis potissimum deversetur; quos procul si videret fugere deberet, quodque cunctis, est extremius varias opiniones immo contrarias nobis attribuat, ut et malus boni viri fama gloriatur et innocentissimus contra noxio rumore plectatur.

Mientras él contaba estas cosas, yo me lamentaba hasta el fondo del alma por la comparación hecha de la fortuna antigua y feliz de aquel Lucio y la miseria actual e infeliz del asno y me vino a la mente que no por nada los hombres de vieja y antigua doctrina imaginaron y afirmaron que la Fortuna era ciega y por completo privada de ojos porque siempre ella otorga sus riquezas a los malos e indignos y jamás elige con juicio a uno de los mortales, al contrario, se detiene preferentemente con aquellos que debiera rehuir lejos en el caso de que viera, y, lo que es más vil, atribuye reputaciones variadas y más aún contrarias a todos nosotros, de manera que incluso el malo se envanece con la reputación del hombre bueno y por el contrario,

el más inocente es vituperado con el rumor dañino.

Apuleyo describe muy gráficamente a la Fortuna no sólo como ciega sino incluso privada de ojos y atribuye a esa imposibilidad de ver el hecho de que beneficia a los malos. Hasta ahora los autores la habían calificado como caprichosa, pero Apuleyo la ve como perversa y parece que deliberadamente beneficia con buena reputación al indigno y castiga con mala reputación al inocente.

Esta representación de la Fortuna como ciega la encontramos también en Cicerón, *De Am.* 54:

Non enim solum ipsa Fortuna caeca est, sed eos etiam plerumque efficit caecos, quos complexa est; itaque efferuntur fere fastidio et contumacia nunc quidquam insipiente fortunato intolerabilius fieri potest.

En efecto la Fortuna no sólo es ciega ella misma, sino que generalmente vuelve ciegos también a los que abraza. Y así casi siempre se dejan llevar por el desdén y la arrogancia y nada hay más intolerable que un necio afortunado.

En este texto aparece una característica de la Fortuna que no habíamos visto antes: la de extender su propia ceguera a aquellos a los que otorga sus favores.

También Borges la ve como ciega cuando en *La busca de Averroes* hace decir a Zuhair que "en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe como un camello ciego". En esta concepción del destino que atropella imprevistamente 'fuerte y torpe', 'inocente e inhumano' se inserta la elección que hace de la figura del Minotauro como símbolo del destino³.

Después de muchos siglos volvemos a encontrar ideas e incluso la adjetivación aplicada a la fortuna que vimos en Cicerón, Horacio, Juvenal, Apuleyo, etc. en las canciones de los goliardos: los *Carmina Burana* (S. XII y XIII). El hombre de estos siglos tiene interés en verse

tal cual es y por eso los poetas goliardos -que quieren representarlo- le cantan a la taberna en la que incluso quieren morir, a la fugacidad del tiempo que los incita al ocio y al amor, al azar que los encumbra a lo más atractivo de los goces y los despeña al abismo de la tristeza. Se animan a criticar todo y a todos empezando por ellos mismos: los vicios, el poder despótico del dinero, la Iglesia y a quienes la representan, etc.

En la concepción goliárdica de la fortuna se unen elementos de derivación horaciana sobre la necesidad de contentarse con poco, con las severas enseñanzas bíblicas acerca de la vanidad de las cosas terrenas.

En la canción V (ed. Yarza) o 16 (ed. Rossi) aluden a los golpes caprichosos de la fortuna sin que el hombre pueda intervenir, la llaman rebelde y repiten la idea conocida de que en un momento se puede estar en la cumbre y en el momento siguiente en el abismo:

Fortune plango vulnera

...

...

*In Fortune solio
sederam elatus*

...

...

*nunc a summo corru
gloria privatus.*

Lamento los golpes de la Fortuna

...

...

Había estado sentado elevado

...

...

ahora me he desplomado de lo
alto, privado de gloria.

Termina el poema con la representación alegórica de la Fortuna como una rueda, imagen en la que la Edad Media cifra la inestabilidad

de todo, porque mientras uno cae, otro va hacia lo alto, cosa que, afirma el poeta, puede ocurrirles incluso a reyes, resaltando así el sin sentido de las jerarquías:

*Fortune rota volvitur
descendo minoratus
alter in altum tollitur;
nimis exaltatus
rex sedet in vertice.
Caveat ruinam!
nam sub axe legimus
Hecubam reginam*

Gira la rueda de la Fortuna
yo desciendo reducido a menos
otro es ensalzado a lo alto:
demasiado envanecido
un rey se sienta sobre la cima.
¡Tenga cuidado con la caída
pues bajo el eje, distinguimos
a Hécuba la reina!

En la canción VI (Yarza) o 17 (Rossi) con un ritmo contagioso insiste el poeta goliardo sobre las cualidades de la Fortuna a la que llama voluble e irrespetuosa ya que hace temblar a pobres pero también a poderosos. El verso tiene métrica basada en los acentos, rima consonante y ritmo realzado unas veces por el uso de palabras con la misma raíz y otras veces por la cercanía de palabras con significado contrario.

*O Fortuna
velut luna
statu variabilis
semper crescis
aut decrescis*

...

¡Oh Fortuna
variable en tu condición
como la luna
siempre creces
o decreces!

...

En el carmen 14 (Rossi) posiblemente, el que más refleja nuestro tema, repite ideas que vimos en Horacio (Od.II, 10, 5-8), Juvenal (Sat. VII, 197-198), Ovidio, *Metam.* II, 137, el Salmo 112,7, etc.

*O varium
Fortune lubricum,
dans dubium*

...

*non modicum
paras huic premium,
quem colere
tua vult gratia
et petere
rota sublimia,
dans dubia
tamen, prepostere
de stercore
pauperem erigens,
de rethore
consulem eligens.*

Oh volubilidad
tornadiza de la Fortuna
que otorgas incertidumbre

...

tú preparas un premio
no módico
para aquél que quiere
que tú lo distingas

con tu favor
y que pidas cosas más elevadas
en la rueda;
con todo, al revés
(preparas un premio
no módico)
al otorgar cosas dudosas,
mientras elevas a un pobre
desde el estercolero,
mientras escoges
a un cónsul a partir de
un retor

...

*eligere
media tutius
quam petere
rote sublimis
et gravius
a summo ruere:
fit gravior
lapsus a prosperis
et durior
ab ipsis asperis*

...

Elegir cosas moderadas
es más seguro
que pedir
lo más elevado en la rueda
y más pesado
precipitarse desde lo más alto:
se vuelve
más dolorosa
la caída desde las circunstancias

más favorables
y más penosa
(la caída) desde las cosas adversas

...

De la canción 18 (Rossi) *O Fortuna levis* citamos sólo dos versos que insisten sobre la indecisión de la Fortuna y su inconstancia:

*Passibus ambiguis Fortuna volubilis errat
Et manet in nullo certa tenaxque loco.*

La Fortuna voluble vaga con pasos indecisos
y no permanece resuelta y tenaz en ningún lugar.

A pesar de la época de las canciones de los goliardos (siglos XII y XIII), ellos parecen mantenerse dentro de la concepción pagana en el tema de la fortuna. Sin embargo, dos siglos más tarde encontramos a Juan de Mena, cordobés de origen, que vivió entre 1411 y 1456, autor de *El laberinto de la Fortuna* o *Las Trescientas*, poema alegórico en el que, guiado por la Providencia, el poeta tiene oportunidad de contemplar el palacio cristalino de la Fortuna. Siguiendo a Alborg⁴, comprobamos que Juan de Mena enfrenta un problema acuciante de su tiempo: la intervención de la Fortuna en los hechos de los hombres. El resurgir de las ideas de la antigüedad pagana sobre los hados y la Fortuna se enfrentaba al concepto providencial cristiano, según el cual todos los hechos estaban regidos por la Providencia de Dios y no por un acaso ciego. El cordobés parece fluctuar entre el providencialismo y la tendencia pagana, más inclinada a considerar la suerte de los hombres como producto del azar. Extraemos algunos ejemplos de *El laberinto de la Fortuna*:

Copla 2

Tus casos falaces, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,

e los que en tu rueda quejosos fallamos

...

Copla 10

Mas bien acertada tu varia mudanza,
por ley te gobiernas, maguer discrepante,
ca tu firmeza es non ser costante,
tu temperamento es destemperanza,
tu más cierta orden es desordenanza,

...

Hasta aquí una concepción pagana de la Fortuna, a la que se presenta como voluble e inconstante. Más adelante, sin embargo, va a aparecer la Providencia como ordenadora de las cosas del mundo:

Copla 23

Respuso (la Providencia): "Non vengo a la tu presencia de nuevo, mas antes soy en todas partes, segundo te digo que sigo tres artes de donde depende mi grand eçelencia: las cosas presentes ordeno en essencia, e las por venir dispongo a mi guisa, las fechas revelo; si esto te avisa, divina me puedes llamar Providencia".

Copla 25

Ya que tamaño plazer se le ofreçe a esta, mi vida non mereçedora, suplico tu seas la mi guiadora, en esta grand casa que aquí nos pareçe, la cual toda creo que más obedece a ti, cuyo santo nombre convoco, que non a Fortuna, que tiene allí poco, usando de nombre que nol pertenece.

Conclusiones

Los textos analizados dan cuenta de que los antiguos veían muy claro el hecho de que el hombre es un juguete en manos de la fortuna, ya que ésta es veleidosa, antojadiza y fundamentalmente inconstante e injusta; por eso la representaron ciega. Comprendieron que no se puede confiar en ella, que nadie debe ensoberbecerse cuando la suerte lo ha hecho escalar alto porque, como las torres más elevadas, corren mayor riesgo de desplomarse.

En las disquisiciones sobre la fortuna, los autores evidencian cuán profundamente han reflexionado sobre el tema, cuán hondo han calado en el conocimiento de la precariedad de las cosas humanas y cómo saben que la suerte, la gran tirana, hace y deshace a su antojo.

En el vocabulario de los textos se ve claramente esa versatilidad de la fortuna; en todos ellos encontramos un marcado juego en el uso de opuestos: *imus* ≠ *summus*, *infestus* ≠ *secundus*, *crescere* ≠ *decrescere*, *vetus* ≠ *praesens*, *triumphus* ≠ *funus*, *beatus* ≠ *infelix*, etc., etc. La adjetivación empleada, que se repite en los autores y que da cuenta de la inconstancia de la fortuna es elocuente: *pertinax*, *crudelis*, *caeca*, *exoculata*, *rapax*, *variabilis*, *varia*, *ambigua*, *volubilis*.

Con Juan de Mena, ejemplificamos la concepción cristiana, en la que la Providencia va a ser la guía y ordenadora de las acciones humanas.

NOTAS

1. HORACIO. *Sat.* II, 6, 1-3 *Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus, /hortus ubi et tecto vicinus iugis aquae fons /et paulum silvae super his foret.*
2. Pierre GRIMAL. *Diccionario de Mitología Griega y Romana.* Paidós, Barcelona, Buenos Aires, Méjico, 1986, p. 373.
3. Hortencia LARRAÑAGA de BULLONES. "El mito del Minotauro en cuatro poemas de Jorge Luis Borges". En: *Revista de Estudios Clásicos N° 20.* Univ. Nac. de Cuyo, Fac. de Fil. y Letras, Instituto de Lenguas y Lit. Clásicas, 1988-1989, p.50.
4. Juan Luis ALBORG. *Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento.* Tomo I. Madrid, Gredos, 1972, pp. 364-365.

EL PROMETEO DE LUCIANO, ¿SÓLO UN EJERCICIO RETÓRICO?

*Liliana Sardi de Estrella
Esther R. de Driban*

Se ha sostenido que los diálogos de Luciano son un ejemplo de los ejercicios que practicaban habitualmente las escuelas de retórica. También que Luciano "no era un ideólogo ni un moralista, sino que tras su ironía escondía sólo la desesperanza, sin ideas propias ni sin más pretensiones intelectuales que las de divertir al auditorio,..."¹.

Nos preguntamos si, al menos en el caso de *Prometeo* o *El Cáucaso*, se trata de un simple ejercicio de retórica o si el diálogo está manifestando la complejidad, el descreimiento y las contradicciones de la sociedad a la que pertenece el autor.

Luciano, nacido en el siglo II d.C., vive en una época en que el mundo conquistado por Alejandro le ha dado a la cultura griega características muy especiales. Ésta ha dejado de tener connotaciones estrictamente nacionales porque trasciende los límites del mundo griego propiamente dicho. Las diferencias entre griegos y bárbaros se han desvanecido y se produce un sincretismo cultural. En consecuencia se puede hablar de una fase ecuménica de lo griego, favorecida por una cohesión no sólo cultural sino también económica, que se expresa a través de una unidad lingüística, la *koiné*. Esta lengua sirve como medio de comunicación pública y privada.

También hay que tener en cuenta que los conquistadores macedónicos han fundado grandes centros urbanos fuera de Grecia, donde conviven no sólo griegos y macedonios, sino también africanos, frigios, fenicios y babilónicos, todos ellos con tradiciones y actividades totalmente diferentes. Como consecuencia de esto surge también una polarización social entre una clase proletaria poco culta y mayoritaria y una minoritaria culta y dominante como la de los *aulikoi*.

En este mundo heterogéneo y complejo se delinea la figura de Luciano, claro producto de este siglo en que se desarrolla también la corriente de la segunda sofística. El término sofista ha perdido ya la connotación peyorativa que había tenido a partir de la literatura filosófica, de Platón en adelante. Ahora el sofista es considerado un sabio que domina enteramente las técnicas de la retórica. Con respecto a ésta hay que dejar en claro que lo que define al hombre verdaderamente culto en estos siglos no es un conocimiento específico que puede interesar a un grupo restringido, sino el hecho de haber asimilado algunas de las tendencias que caracterizan la educación superior: la cultura filosófica y la cultura oratoria. De ambas la que se impone es la segunda. Los estudiantes de grados superiores deben asistir a las lecciones del *rhétor* porque se continúan las enseñanzas de Isócrates para quien "aprender a hablar bien era al mismo tiempo aprender a pensar bien y aun a vivir bien"².

La elocuencia tiene, entonces, un valor profundamente humano que supera la aplicación práctica, circunstancial. Es el medio que permite la distinción entre un hombre civilizado y un bárbaro.

Todo este acervo de conceptos y técnicas que abarca la retórica se refleja en la obra de Luciano; en ella se distinguen abundancia de temas y variedad en su tratamiento.

Entre sus obras retóricas se destacan, como modelo, el *Elogio de la mosca*, y otros como *El tiranicida*, *Falaris I y II*, *Sobre las dipsadas*, *El baño*, *Prometeo* o *El Cáucaso*.

Con respecto a esta última dice Tovar que "seguramente" es "el precedente más directo de los diálogos de los dioses"³.

El tema mitológico no es original y tampoco lo son la crítica y

la burla. Este Prometeo tiene sus fuentes en Hesíodo y Esquilo fundamentalmente, pero nuestro texto difiere del esquiliano porque en él "la tragedia ha sido abolida y el sufrimiento prometeico está olvidado"¹⁴.

La pretensión de Luciano es rehabilitar la figura de Prometeo. Esta forma de encarar el tema es propia de la sofística, que tradicionalmente se había caracterizado por hacer buenas las causas consideradas malas, y responde también a la influencia satírica de Menipo.

En el *Prometeo*, como en otras obras, Luciano combina el diálogo con las características de la comedia. Esta mezcla de géneros es según Alsina⁵ la innovación más radical que introduce el autor en el diálogo tradicional filosófico o no, que tiene su origen en Platón. Se trata de un pequeño drama que comprende una breve acusación y una amplia defensa.

El diálogo comienza sin preámbulos, con una conversación entre dos personajes, Hermes y Hefesto, que deben llevar a cabo un encargo de Zeus: clavar en el Cáucaso al titán Prometeo, que ha desobedecido sus órdenes. La sentencia ha sido dictada antes de escucharse la defensa: primero lo crucifican, después se resumen sus cargos y recién entonces Prometeo se defiende.

Hermes (párrafo 3) recuerda a Prometeo la triple acusación: la del engañoso reparto de las carnes, la de la creación de los hombres (y de las mujeres) y la más grave de todas, la del robo del fuego para entregárselo a los hombres.

Los mitos y los dioses olímpicos ocupan un lugar relevante en la temática de los diálogos de Luciano, pero su tratamiento dista mucho de ser respetuoso. Esta irreverencia, si bien se observa ya en Homero, se acentúa y generaliza en la obra de Luciano.

En la época clásica ciudad y religión están íntimamente unidas. Cuando la *polis* decae, la religión no puede cumplir con su misión, el individuo queda aislado y busca protegerse en pequeños grupos religiosos. Ese individualismo lo acerca al misticismo y se contacta con nuevas religiones. Las capas cultas de la población se inclinan hacia una

religión de tipo científico y a especulaciones filosóficas, las clases menos cultas se orientan a las religiones de misterios, que podían ser griegas u orientales, en las cuales sentían algún apoyo.

Este proceso, que se lleva a cabo durante el helenismo, explica la postura de Luciano y el tratamiento dado a los dioses. En nuestro texto, Hefesto y Hermes, antiguos dioses olímpicos que actúan ya en Esquilo como meros sirvientes de Zeus, se expresan con un lenguaje cotidiano, carente de grandeza épica; están solamente preocupados por llevar a cabo el trabajo encomendado por Zeus como verdugos de Prometeo. No sólo están degradados ellos, sino que también degradan al titán con el epíteto de infeliz (ἄθλιον). La condena mítica es llevada a cabo con absoluta naturalidad, como si se tratara de una acción común de la vida cotidiana. Se convierte en una simple rutina (... "pero extiende la mano derecha; y tú, Hefesto, átala, clávala y hunde el martillo con fuerza y dame también la otra y que ésta quede bien retenida" (ἀλλ' ὄρεγε τὴν δεξιάν' σὺ δέ, ὦ Ἥφαιστε, κατάκλειε καὶ προσήλου καὶ τὴν σφύραν ἐρρωμένως κατάφερε. δὸς καὶ τὴν ἑτέραν' κατειλήφθω εὖ μάλα καὶ αὐτῆ. parágrafo 2); aun cuando se oye el lamento débil del titán que pide piedad, ha desaparecido la grandeza trágica.

El parágrafo séptimo marca el comienzo de la defensa de Prometeo. En ésta aparecen claramente los distintos momentos del discurso y Luciano cumple estrictamente con las normas de la retórica tan en boga en su tiempo.

Anuncia lo que hará (*exordio*): rebatirá los cargos (*propositio*). Deja de lado la *captatio benevolentiae* y por el contrario afirma que las palabras que se añaden serán mera charla (λήρος ταῦτα).

Inmediatamente pasa a responder a las acusaciones en el mismo orden que Hefesto las expresó (hay que recordar que siempre se dirige a Hermes, excepto al final del parágrafo 19).

A - Reparto de las carnes (parágrafos 7 al 10). En primer lugar la actitud del titán ha cambiado, ya no es el Prometeo lastimero del comienzo. Se yergue firme a través de sus palabras con las que fustiga a Zeus. Este

apartado, el más extenso, adquiere la modalidad epidíctica⁶. Luciano a través del discurso invierte la imagen olímpica y grandiosa del padre de los dioses. Zeus es mezquino, disconforme de su suerte, capaz de castigar a un dios antiguo, a quien no reconoce sus servicios (desagradecido), colérico (por un motivo insignificante), infantil, resentido (impropio de un rey), de ánimo innoble, con propensión a la ira; por eso la acusación es una vergüenza para el padre de los dioses.

La argumentación (parágrafo 8) se funda en el mismo recurso sofisticado que sirve de base a todo el diálogo. El banquete mítico consistía en una ofrenda dedicada a las divinidades, objeto de la mayor veneración. El hecho de que alguien, aun un titán, pretendiera engañar nada menos que a Zeus, era un sacrilegio imperdonable. Aquí el banquete es tomado como un festín entre amigos y el sacrilegio es rebajado a un hecho trivial, como una simple broma entre amigos. Este recurso de degradación es propio de la sofística; consiste en convertir una causa considerada mala en noble. La soberbia del titán justamente castigada en el mito, en esta ocasión ha perdido importancia porque es presentada simplemente como una broma entre iguales. El hecho deja de tener la gravedad propia del mito para adquirir las características de un suceso de la vida terrena de todos los días.

Argumenta Prometeo que "si alguien quita de los banquetes estos rasgos de ingenio, estratagema y bromas, burlarse y reírse, lo que queda es embriaguez, hastío y silencio, cosas tristes y desagradables y que son muy poco convenientes en un banquete" (ἦν γοῦν ἀφέλη τις τῶν συμποσίων τὰς κομψείας ταύτας, ἀπάτην καὶ σκώμματα καὶ τὸ διασιλλαίνειν καὶ ἐπιγελᾶν, τὸ καταλειπόμενόν ἐστι μέθη καὶ κόρος καὶ σιωπή, σκυθρωπὰ καὶ ἀτερπῆ πράγματα καὶ ἥκιστα συμποσίῳ πρέποντα. parágrafo 8).

El discurso cambia de tono (*altercatia*, parágrafo 9). Prometeo provoca a Hermes con preguntas retóricas que recalcan la injusticia cometida contra él.

Termina esta parte de la defensa (parágrafo 10) con una comparación en la que se atreve a considerar el comportamiento de los

apartado, el más extenso, adquiere la modalidad epidíctica⁶. Luciano a través del discurso invierte la imagen olímpica y grandiosa del padre de los dioses. Zeus es mezquino, disconforme de su suerte, capaz de castigar a un dios antiguo, a quien no reconoce sus servicios (desagradecido), colérico (por un motivo insignificante), infantil, resentido (impropio de un rey), de ánimo innoble, con propensión a la ira; por eso la acusación es una vergüenza para el padre de los dioses.

La argumentación (parágrafo 8) se funda en el mismo recurso sofístico que sirve de base a todo el diálogo. El banquete mítico consistía en una ofrenda dedicada a las divinidades, objeto de la mayor veneración. El hecho de que alguien, aun un titán, pretendiera engañar nada menos que a Zeus, era un sacrilegio imperdonable. Aquí el banquete es tomado como un festín entre amigos y el sacrilegio es rebajado a un hecho trivial, como una simple broma entre amigos. Este recurso de degradación es propio de la sofística; consiste en convertir una causa considerada mala en noble. La soberbia del titán justamente castigada en el mito, en esta ocasión ha perdido importancia porque es presentada simplemente como una broma entre iguales. El hecho deja de tener la gravedad propia del mito para adquirir las características de un suceso de la vida terrena de todos los días.

Argumenta Prometeo que "si alguien quita de los banquetes estos rasgos de ingenio, estratagema y bromas, burlarse y reírse, lo que queda es embriaguez, hastío y silencio, cosas tristes y desagradables y que son muy poco convenientes en un banquete" (ἦν γοῦν ἀφέλη τις τῶν συμποσίων τὰς κομψείας ταύτας, ἀπάτην καὶ σκώμματα καὶ τὸ διασιλλαίνειν καὶ ἐπιγελαῖν, τὸ καταλειπόμενόν ἐστι μέθη καὶ κόρος καὶ σιωπή, σκυθρωπὰ καὶ ἀτερπῆ πράγματα καὶ ἥκιστα συμποσίω πρέποντα. parágrafo 8).

El discurso cambia de tono (*altercatio*, parágrafo 9). Prometeo provoca a Hermes con preguntas retóricas que recalcan la injusticia cometida contra él.

Termina esta parte de la defensa (parágrafo 10) con una comparación en la que se atreve a considerar el comportamiento de los

hombres más justo y generoso que el de los dioses.

B - *La creación del hombre*. Los párrafos dedicados a este tema (11-17) están organizados como discurso judicial. Prometeo nuevamente anuncia los puntos y el orden en que se defenderá (*partitio*). Recurre otra vez a las preguntas retóricas: ¿los hombres no debían haber sido creados? o de lo contrario ¿debían haberse creado diferentes?

Posteriormente comunica el orden a seguir (*partitio*):

1. La creación no ha originado ningún perjuicio contra los dioses.
2. Por el contrario la presencia de los hombres en la tierra es mejor para los dioses.

En la narración (*narratio*, párrafo 12), las palabras iniciales son las propias de los mitos: "existía en otro tiempo..." (Ἦν τοίνυν πάλαι).

A una descripción negativa de la tierra en el momento de su creación: "la tierra era una cosa agreste e informe, toda cubierta con bosques y éstos salvajes, no había altares de los dioses ni templos" (ἡ γῆ δὲ ἄγριόν τι χρῆμα καὶ ἄμορφον, ὕλαις ἅπασα καὶ ταύταις ἀνημέροις λάσιος, οὔτε δὲ βωμοὶ θεῶν ἢ νεώς), contrapone un estado positivo que le sirve de cierre; Prometeo decide crear a los hombres teniendo en cuenta el bien común y la gloria de los dioses y finaliza ironizando al decir que ése ha sido el gran delito.

La habilidad sofisticada de Luciano comprueba (*probatio*, párrafo 14) que su creación ha resultado de provecho porque ahora la tierra es fértil, los mares son surcados y los dioses son honrados en templos y altares. Al respecto insiste en que ha pensado en el bien común porque tales creaciones son para los otros dioses y no para sí mismo.

Por otro lado proclama el valor relativo de las cosas, al suponer la no existencia de los hombres. Si estos no existieran, los dioses no podrían comprender hasta qué punto son felices al no ver a otros seres privados de sus bienes.

En el párrafo 16 vuelve a acercar las distancias, o más bien

coloca a un mismo nivel a dioses y hombres al afirmar que divinidades primordiales (Urano y Tierra) cometen los mismos errores que los mortales (*refutatio*) y afirma cínicamente que las divinidades estarían desocupadas si el género humano no existiera para poder ejercer su poder sobre él. De la misma manera critica la hipocresía divina con respecto a las mujeres: las desprecian pero son capaces de transformarse hasta en animales para posibilitar una relación con ellas.

El tratamiento satírico dirigido a dioses con cualidades tan humanas deja traslucir una crítica a la sociedad de su época, compleja y contradictoria, que indudablemente debió tener comportamientos hipócritas al sustentar formalmente algunos valores y contradecirse en sus conductas.

C - *Robo del fuego* (parágrafos 18-19). Este apartado responde a la modalidad deliberativa.

Con el habitual recurso de una pregunta retórica desvirtúa el valor mítico del fuego, beneficio del cual sólo podían gozar los dioses y que además proporcionaba, a quien lo tuviera, la posibilidad del conocimiento técnico. Prometeo responde desviándose de la acusación, porque no hace alusión a la acción ilícita del robo, "que nada disminuye si algún otro participa de él, pues no se apaga porque se encienda otro fuego" (οὐδέν τι ἔλαττον γίγνεται, εἰ καὶ τις ἄλλος αὐτοῦ μεταλάβοι· οὐ γὰρ ἀποσβέννυται ἔναυσσάμενου τινός').

Descontextualiza el epíteto homérico que distingue a los dioses como "dispensadores de beneficios" (δωτήρας ἐάων), y lo utiliza en su propio provecho porque Prometeo considera que lo castigan injustamente por envidia.

Una breve *peroratio* cierra la defensa del titán: "He dicho, vosotros, Hermes..." (Εἶρηκα. σφῶ δέ, ὦ Ἑρμῆ καὶ Ἥφαιστε).

Este rápido análisis del discurso nos lleva a coincidir con la crítica en que Luciano no fue un filósofo comprometido con una sola tendencia filosófica. Por otra parte consideramos que el autor señala a

través de la sátira las debilidades humanas que en especial se manifestaron en su siglo; fustiga a la sociedad contemporánea por su tendencia a la superstición, a la hipocresía y a la falta de sentido crítico.

El mito le ha servido, como también fue útil a los autores clásicos, como un esquema cuyo contenido varía para expresar su punto de vista moral dirigido a un público contemporáneo. Su obra no es sólo un ejercicio retórico o un discurso brillante que busca agradar a su público, sino que de acuerdo con el concepto antiguo de la retórica aristotélica, incluye moralidad además de eficacia y belleza. Refleja un mundo decadente y renovador a la vez por medio de un humor agudo que alcanza a todos los sectores.

No podemos menos que sentirnos identificados con esa realidad que tiene demasiados puntos de contacto con la nuestra y atraídos por esa burla saludable que obliga a reconocer, a través de la risa, los propios errores.

Sin duda su obra no tiene una finalidad didáctico-moral, ni siquiera una postura positiva en relación con su mundo. Consideramos por lo tanto que Luciano es, de acuerdo con Alsina, "el revelador de la necesidad humana"⁷.

NOTAS

- 1 Carlos GARCÍA GUAL. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid, I. Peralta, 1979, p.175.
- 2 Henri-Irénée MARROU. *Historia de la educación en la antigüedad*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, p.241.
- 3 Antonio TOVAR. *Luciano*. Barcelona, Labor, 1949, p.78.
- 4 Carlos GARCÍA GUAL. *Op. cit.*, p. 179.
- 5 José ALSINA. *Teoría literaria griega*. Madrid, Gredos, 1991, p.402.
- 6 LUCIANO. *Obras I*. Madrid, Gredos, 1981, p.394.
- 7 LUCIANO. *Diálogos*. Barcelona, Planeta, 1988, p. XV.

TENUES GRANDIA: HORACIO, CARM., I, 6

Marcela Nasta

Se propone aquí el estudio de la oda I, 6 de Horacio en función de corroborar las siguientes hipótesis: a) la *recusatio* horaciana encubre el encomio de su destinatario; b) la *recusatio* constituye una estrategia para la determinación de la especificidad estilística y temática de los géneros lírico y épico. Se intenta comprobar esta segunda hipótesis mediante una lectura genérica basada en el análisis de los términos de la *callida iunctura* "tenues grandia".

La oda I,6 tradicionalmente considerada en ejemplo inconfundible de *recusatio* poética, ha sido objeto de lecturas en términos histórico-biográficos por parte de los escoliastas y de la crítica erudita. Dice el escoliasta: "*Ne ergo reprehenderetur ab illo (sc. Agrippa) Horatius, qua re eius fortia gesta carmine suo non alligaret*"¹. Nisbet y Hubbard sostienen que en la oda 6 la *recusatio* opera como refinada estrategia para apartar a un patrón inoportuno². En efecto, la negativa horaciana supone de parte de Agripa la solicitud de un encomio lírico al poeta. Más aún: aplicando el mismo razonamiento que hace Fraenkel en torno a la oda II, 12, puede conjeturarse que tal solicitud fue, además, urgente, de manera que Horacio se vio comprometido a designar a quien pudiera realizar la tarea en lugar suyo³.

Los motivos de la negativa de Horacio también han sido objeto de conjetura. Nisbet y Hubbard mencionan la poca afinidad que existía

TENUES GRANDIA: HORACIO, *CARM.*, I, 6

Marcela Nasta

Se propone aquí el estudio de la oda I, 6 de Horacio en función de corroborar las siguientes hipótesis: a) la *recusatio* horaciana encubre el encomio de su destinatario; b) la *recusatio* constituye una estrategia para la determinación de la especificidad estilística y temática de los géneros lírico y épico. Se intenta comprobar esta segunda hipótesis mediante una lectura genérica basada en el análisis de los términos de la *callida iunctura* "*tenues grandia*".

La oda I,6 tradicionalmente considerada en ejemplo inconfundible de *recusatio* poética, ha sido objeto de lecturas en términos histórico-biográficos por parte de los escoliastas y de la crítica erudita. Dice el escoliasta: "*Ne ergo reprehenderetur ab illo (sc. Agrippa) Horatius, qua re eius fortia gesta carmine suo non alligaret*"¹. Nisbet y Hubbard sostienen que en la oda 6 la *recusatio* opera como refinada estrategia para apartar a un patrón inoportuno². En efecto, la negativa horaciana supone de parte de Agripa la solicitud de un encomio lírico al poeta. Más aún: aplicando el mismo razonamiento que hace Fraenkel en torno a la oda II, 12, puede conjeturarse que tal solicitud fue, además, urgente, de manera que Horacio se vio comprometido a designar a quien pudiera realizar la tarea en lugar suyo³.

Los motivos de la negativa de Horacio también han sido objeto de conjetura. Nisbet y Hubbard mencionan la poca afinidad que existía

entre Agripa y el círculo de Mecenas⁴. Syme afirma, en cambio, que "cualquier relevancia de Agripa hubiera traicionado el monopolio de prestigio y honor del líder -y hubiera revelado con demasiada desnudez las realidades del poder. (...) M. Vipsanio Agripa era un tópico embarazoso: Horacio se libra apresuradamente de él en una oda negando todo talento para celebrar las hazañas de un soldado"⁵. Wilkinson señala que se advierte en esta oda la misma incomodidad de Horacio respecto de su destinatario que en la *Epist.* I, 9 dirigida a Tiberio⁶; y, en este sentido, vale recordar la opinión de Syme, según la cual "como Tiberio después de él (sc. Agripa), fue compelido a ocultar sus sentimientos. Lo que ambos pensaban acerca de su jefe común, nunca fue registrado. El *novus homo* de la época revolucionaria y el heredero de la dinastía claudiana acaso no estuvieran tan alejados respecto de este asunto -y de otros"⁷.

En efecto, quizás Horacio haya tenido la intención de marcar cierta distancia con relación a Agripa, lo cual se advertiría en la ubicación de la oda dentro del libro I. Los poemas 1 a 4 tienen dedicatarios notables: Mecenas, Augusto, Virgilio, Sestio. La oda a Pirra separa la oda 6 de ese *corpus* inicial; según Wilkinson, por razones de realce y variedad⁸, no obstante lo cual puede aceptarse la hipótesis de una deliberada exclusión de Agripa del selecto grupo antes mencionado.

Con todo, no resulta evidente que Horacio pudiera negarse sin más a realizar el encomio del más brillante general del Imperio, sobre todo cuando en el texto mismo de la oda las *laudes Agrippae* se colocan en pie de igualdad con las de Augusto.

Otra lectura de esta *recusatio* la interpreta en términos de preceptiva literaria, como un alegato en favor del poema breve y en contra de los temas grandilocuentes. El tópico, de raigambre helenística e introducido en Roma por los neotéricos, adopta en esta oda, según Kiessling, la modalidad de un abierto rechazo de la épica. Esto justifica, en su opinión, que Horacio se disculpe alegando ser incapaz de ejercitar dicho género, en lugar de ampararse en los *parvi modi* de la lírica⁹.

En función de lo expuesto, se intentará mostrar que, por un lado, la *recusatio* encubre el encomio de Agripa y de Augusto, y que, por el

otro, constituye una estrategia no para repudiar el género épico, sino para determinar la especificidad temática y estilística de ese género y del género lírico.

A los fines del análisis y en función de coincidencias estructurales y temáticas, se distinguen en esta oda dos partes: la primera, estrofas 1 a 3, y la segunda, estrofas 4 y 5.

Por un lado, en relación con la estructura, se observa tanto en la primera como en la segunda parte la ocurrencia de *scribere*:

v. 1 (estr. 1): *Scriberis Vario fortis et hostium* [*victor*, v. 2]

vv. 13-14 (estr. 4): *Quis Martem tunica tectum adamantina / digne scripserit (...)*.

En ambos casos, la acción es atribuida a un otro, diferente del yo poético: en la estrofa 1, se trata de Vario, poeta épico y trágico, amigo de Horacio¹⁰; en la estrofa 4, se trata de un *quis* cuyo referente se intentará determinar.

Ese otro se contrapone a un *nos*, aparentemente un plural mayestático del yo poético, que encabeza enfáticamente las estrofas 2 y 5:

v. 5 (estr. 2): *Nos, Agrippa, neque haec dicere (...)* [*conamur*, v. 9]

v. 17 (estr. 5): *Nos convivia, nos proelia virginum* [*cantamus*, v. 19].

La contraposición de estas 3ª y 1ª personas del discurso se advierte no sólo por la ocurrencia alternada de una y de otra en el texto y la ubicación de los términos en el verso, sino también por sus respectivas prácticas literarias: sólo la 3ª persona escribe; el yo poético dice o canta¹¹:

v. 5 (estr. 2): *Nos, Agrippa, neque haec dicere* [*conamur*, v. 9]

vv. 17-19 (estr. 5): *Nos convivia, nos proelia virginum / (...) / cantamus (...)*.

Por el otro lado, la temática de una y otra parte es aproximadamente la misma: el ejercicio del encomio y el género épico es atribuido a la 3ª persona, mientras que el yo poético declara sus incapacidades y sus capacidades literarias.

Esta coincidencia estructural y temática resulta aún más

evidente si se considera al mismo Vario como referente intra-textual¹² del pronombre interrogativo *quis* de la estrofa 4. Como se muestra a continuación, tal identificación se verifica sintáctica, estructural y temáticamente¹³.

Desde el punto de vista sintáctico, resulta evidente que siendo Vario el agente de *scriberis* en la estrofa inicial¹⁴, es Vario el referente de *quis*, que en la estrofa 4 funciona como sujeto del mismo verbo en voz activa: *Quis (...) digne scripserit (...)* (vv. 13-14).

Desde el punto de vista estructural, identificado Agrippa (v. 5) como referente catafórico intratextual (cf. nota 12) del sujeto de *scriberis* (v. 1), se advierte inmediatamente un quiasmo entre los dos lexemas iniciales de los vv. 1 y 5:

v. 1 (estr. 1): *Scriveris Vario fortis et hostium* [victor, v. 2]

v. 5 (estr. 2): *Nos, Agrippa, neque haec dicere (...)* [conamur, v. 9].

Este quiasmo vincula, por un lado, *scriberis* y *Agrippa*, y por el otro, *Vario* y *nos*. Así, la contraposición entre la 3ª y la 1ª personas del discurso, señalada anteriormente en función de sus respectivas prácticas poéticas, halla su correlato a nivel estructural en la vinculación *Vario - nos* que este quiasmo establece.

En la segunda parte del texto, *quis* es el término que, en un contexto similar y en una posición idéntica en el verso, encabezando la estrofa 4, se contrapone a *nos*, que encabeza la estrofa 5:

v. 13(estr. 5): *Quis Martem tunica tectum adamantina* [scripserit, v. 14]

v. 17 (estr. 5): *Nos conviviam, nos proelia virginum* [cantamus, v. 19].

Si, como quedó dicho, en la primera parte del texto *Vario* y *nos* se contraponen estructuralmente a través del quiasmo, y en la segunda parte la contraposición estructural se establece entre *quis* y *nos*, resulta claro que *Vario* y *quis* cumplen la misma función estructural, lo cual verifica, en este nivel de análisis, la identificación de Vario como referente intratextual de *quis*.

Finalmente, desde el punto de vista temático, parece claro que Vario, "*Maeonii carminis alite*" (v. 2), sea el indicado para escribir sobre temas homéricos. Esta identificación se ve reforzada por la hipótesis que Nisbet y Hubbard elaboran a partir de la inclusión de Merión en el

episodio de la herida de Ares por Diomedes (*Il.*, V) a la que Horacio alude en esta estrofa. Por un lado, en la *Iliada*, Merión no se vincula con Diomedes, sino que es el escudero de Idomeneo; además, este personaje no participa del episodio en cuestión, y en todo el canto V sólo se lo menciona brevemente una vez, en el v. 59. Pero por otro lado, en la oda Merión figura en el v. 15, entre Marte y el Tidida:

*Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem?*

(vv. 13-16)

De esta manera, desde la secuencia textual, Merión queda incluido en el episodio que protagonizan los otros dos personajes. Sobre la base de estas observaciones, Nisbet y Hubbard suponen que Horacio no alude a Homero, sino posiblemente a Vario, en particular a una *Diomedea* que este poeta estuviera escribiendo o tuviera el propósito de escribir. Así, la estrofa 4 estaría dando cuenta de *Maeonii carminis alite* (v. 2), que de otro modo sólo puede justificarse en el contexto extratextual¹⁵.

Si efectivamente Vario es el referente intratextual del pronombre interrogativo *quis* (v. 13) y constituye por lo tanto la respuesta a la pregunta en cuya formulación consisten los vv. 13-16 (estrofa 4), la segunda parte de la oda resulta poco más o menos una 'tautología' con respecto a la primera, y el valor del poema entero, meramente anecdótico. Sin embargo, la complejidad y la concentración de sentido habituales en la lírica horaciana bastan para poner en duda esta interpretación.

Se intentará entonces otra lectura del texto, que se realizará en términos genéricos. Para ello se tendrá en cuenta la bipartición de la oda y los paralelismos antes mencionados, así como la identificación de Vario y el pronombre interrogativo *quis* como una y la misma 3ª persona de este discurso poético.

En la estrofa 3, excluida del sistema de paralelismos y oposiciones ya señalado, el yo poético argumenta acerca de su negativa a ejercitar la poesía encomiástica: [... *neque haec dicere (...)*, v. 5, estr. 2]

*conamur, tenues grandia, dum pudor
inbellisque lyrae Musa potens vetat
laudes egregii Caesaris et tuas
culpa deterere ingeni.*

(vv. 9-12, estr. 3)

La Musa le ha prohibido deteriorar (*deterere*), por culpa de su -limitado- talento (*culpa ingenii*), el elogio del príncipe y su general. Con el juicio divino respecto del talento del poeta coincide, evidentemente, el del poeta mismo, quien se califica como *tenues grandia*.

Esta predicación del yo poético sobre sí mismo, enfáticamente colocada en posición central en el v. 9, se contrapone a las que caracterizan a Agripa y Vario en la estrofa 1. *fortis et hostium / victor* vv. 1-2) y *te duce* (v.4) ubican a Agripa en un campo ajeno al quehacer poético. *Maeonii carminis alite* (v. 2) establece entre Vario y el yo poético una diferencia valorativa en cuanto al género que cada uno practica, y al mayor o menor talento que cada práctica supone. Pero además cabe observar una diferencia en cuanto a los términos en que son formuladas las predicaciones relativas a Agripa y Vario, por un lado, y al yo poético, por el otro.

Como señala Kiessling¹⁶, *fortis et hostium / victor* (vv. 1-2), es un giro sencillo, convencional, como de un antiguo elogio o poema épico romano, mientras que la palabra *dux* en una construcción de ablativo absoluto ocurre otras cuatro veces en el *corpus* de la *Odas*¹⁷. En cuanto a Vario, vale recordar que la caracterización del poeta como cisne, que se consideraba un pájaro cantor, se reitera en la oda IV, 2, 25 y es el tema central del epílogo del libro II.

La predicación relativa al yo poético en el v. 9, en cambio, configura una *callida iunctura* de dos términos técnicos pertenecientes

a la preceptiva estilística de la época, cuya contraposición es subrayada métricamente a través de la cesura:

conamur, tenues // grandia, cum pudor

En su artículo acerca de la teoría de los *characteres* en la poesía augustea¹⁸, señala Antonio Fontán que *tenuis* es uno de los términos que Cicerón prefiere para la traducción de *ισχνός χαρακτήρ*, tal como puede leerse en *De Or.* III, 1, 52; *Or.*, V, 20, 24, 81; *Opt.*, II; *Ac.* II, 14, 43¹⁹. Si bien el término debió desgastarse, posiblemente en razón de su empleo en contextos peyorativos (del cual da cuenta el propio Cicerón en sus discursos), en el período augustal "*tenuis* aun se emplea inequívocamente para significar una modalidad de estilo literario"²⁰. A diferencia de Servio, que desde su formación retórica distinguía tres estilos, *humilis*, *medius*, *grandiloquus*, cuya más alta expresión eran respectivamente las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*²¹, Horacio y sus contemporáneos no reconocían más que dos. En efecto, Fontán señala que si bien en *Geórg.*, IV, 6, *in tenui labor* alude al campo semántico de la apicultura, la expresión alcanza también el de la práctica poética, sin contraponerse a definición estilística alguna en toda la obra. Si se consideran, además, las similitudes y las referencias de las *Geórgicas* con relación a las *Bucólicas*, se infiere que, a juicio de Virgilio, sus dos primeras obras pertenecían al mismo *character tenuis*, y que por lo tanto la evaluación de Servio respecto del estilo de las *Geórgicas* contradice la del propio autor.

De lo dicho se sigue que, para los poetas augustales, existen sólo dos *characteres*: el *tenuis* y el *grandis* o *grandiloquus*; al primero pertenece toda la producción poética augustal, excepto la épica, que corresponde al *character grandis*, así como, probablemente, la tragedia. En efecto, señala Fontán que "la decadencia de la tragedia en la época clásica de Roma hace muy escasas las referencias implícitas o explícitas a ella. Pero Horacio, que la llama *severa* (*severae Musa tragoediae*, *Od.*, II, 1, 9) y enumera algunos de sus temas clásicos junto a las *res gestae* propias de la épica entre los asuntos que califica de *grandia*, la incluía,

seguramente, entre los géneros literarios a que corresponde el gran estilo"²².

Si esta opinión es correcta, queda plenamente justificada la alusión horaciana a la tragedia de Vario, *Thyestes* (v. 8), en la misma estrofa en que parafrasea los versos iniciales de los poemas homéricos.

A partir de lo expuesto, resulta claro que al emplear para su propia caracterización la terminología utilizada por la preceptiva para caracterizar estilos o clases de poemas, el yo poético se desdibuja como tal y se identifica inmediatamente con un determinado género literario. Sobre la base de esta identificación, se intentará la lectura de la oda en términos genéricos, antes anunciada. Se considerará que toda ocurrencia de *nos* tiene valor, no del plural mayestático de un yo poético individual, sino de un plural más abarcativo: nosotros, los poetas líricos y, por metonimia, el género lírico. De la misma manera, las dos ocurrencias de Vario (explícita en el v. 1, implícita en el pronombre interrogativo del v. 13), serán consideradas referencias textuales a la épica y a la tragedia.

La primera parte de la oda se organiza sobre la base de la *praeteritio* que constituye la estrofa 2. La lírica no intenta referirse a temas homéricos y trágicos, pero de hecho lo hace en el acto mismo de explicitarlos, y el resultado es la parodia de esos temas. En efecto, *gravem stomachum* (vv. 5-6) es una paráfrasis de la *μῆνις οὐλομένη* homérica, que despoja a *μῆνις* de su connotación divina y traslada el término a un campo semántico prosaico y vulgar. Quintiliano, VI, 3, 93, señala que la acepción de *stomachus* como "humor" deriva del buen humor propio de quien tiene buena digestión, esto es, *bonus stomachus*. Así mismo, *cedere nescii* (v. 6) es, como afirma Davis²³, una caracterización poco halagadora del héroe, y en cierta medida, una calumnia, porque si bien en *Il.*, IX, 678, Aquiles οὐκ ἐθέλει σβέσσαι χόλον, en el canto XXIV cede ante Príamo y le entrega, conmovido, el cadáver de Héctor. Análogamente, *duplicis* (v.7) es la versión peyorativa del πολύτροπος homérico, que los escolios contraponen a ἀπλοῦς y Andrónico traduce reverentemente como *versutus* (fragm. 1)²⁴. Putnam advierte en *duplicis* un plus de sentido, interpretándolo a la luz de los vv.

19-20 de la oda I, 17: *dicis laborantis in uno / Penelopen vitreamque Circen*. En su opinión, "el deseo de dos mujeres por un hombre es reemplazado en la oda I, 6 por el doble juego para con la una y la otra parte de ese único objeto del deseo de ambas. Así, πολυ- se transforma en *du-* en un sentido cuidadosamente numérico, por el cual la polimórfica astucia frente a los riesgos de las aventuras de la vida - que tipifica la conducta de Odiseo-, es reducida al doble juego erótico de un hombre con relación a su mujer y su amante"²⁵.

Respecto del v. 8, *nec saevam Pelopis domum*, no puede aseverarse -dado que el texto original no se ha conservado- que esta alusión a la tragedia de Vario haya sido mantenida al margen de la parodia, aunque sí puede pensarse que efectivamente lo fue, por varios motivos. En primer lugar, desde el punto de vista extratextual, biográfico, la parodia de esta alusión al *Thyestes* habría sido por parte de Horacio una falta de tacto y de gentileza para con su amigo. En segundo lugar, en el texto mismo, evidentemente ninguno de los lexemas utilizados tiene connotaciones peyorativas, vulgarizantes o cómicas. Finalmente, si bien, según se ha dicho, la tragedia estaría incluida en el *character grandis*, la misma es irrelevante dentro de la confrontación genérica que esta oda plantea, y por lo tanto no es involucrada por la estrategia textual que articula dicha confrontación.

A la vez, en esta estrofa 2, junto a la parodia de los versos iniciales de *Iliada* y *Odisea*, y en el mismo nivel sintáctico, ocurre en el v. 5 el demostrativo *haec*: v. 5: *Nos, Agrippa, neque haec dicere (...)* [*conamur*, v. 9].

Este demostrativo es anafórico (cf. nota 12) con relación a la estrofa 1 y catafórico (cf. nota 12) con relación al v. 11 de la estrofa 3: v. 11: *laudes egregii Caesaris et tuas*.

Mediante el empleo de ese pronombre, Agripa y sus *res gestae* quedan al margen del procedimiento de preterición y parodia aplicado a los versos homéricos. La lírica no es apta para decir los hechos de Agripa, y efectivamente no lo hace, por cuanto los mismos, explicitados en la estrofa inicial -esto es, desde el código épico y donde por lo tanto no hay intencionalidad paródica alguna-, son sintetizados en la segunda

estrofa por un lacónico demostrativo respecto del cual nada se predica. En el v. 11 se explicita nuevamente el contenido referencial de *haec*, a saber, *laudes tuas*, pero en este caso no sólo no hay intencionalidad paródica, sino que además los vv. 11 y 12 (*laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*) pueden interpretarse como discurso indirecto de la divinidad.

De lo dicho se sigue que el rechazo de Agripa y sus triunfos como objeto de tratamiento lírico constituye por parte del poeta (entendido en términos genéricos) un acto de obediencia a las normas que dicta el *decorum* estilístico, representado por *pudor* y *Musa* (vv. 9-10). Análogamente, la λέξις ταπεινή²⁶ de los versos iniciales de los poemas homéricos no es sino la puesta en acto del v. 12: *culpa deterere ingenii*.

Así, en esta primera parte de la oda, Agripa y sus *res gestae* son asimilados, como posible objeto de tratamiento literario, a los héroes homéricos y a los hechos que la mención de estos héroes evoca. Pero además hay, respecto de Agripa, un plus valorativo, ya que ni él ni sus hazañas bélicas son el objeto de la parodia, sino el modelo homérico.

A partir de lo expuesto, la argumentación horaciana en esta primera parte de la oda puede reformularse en los siguientes términos: "No es posible realizar el encomio lírico de tus hazañas, Agripa, porque las mismas, como los hechos de Aquiles y de Ulises, son temas propios de la épica. El tratamiento lírico de estos temas conlleva necesariamente el menoscabo de los mismos. Prueba de ello, el intento de reformular en esta oda los versos iniciales de la *Iliada* y la *Odisea*".

En la segunda parte de la oda, la estrofa 4 remite, en función de su referencia homérica, a la estrofa 2. Contrastando ambas estrofas, se advierte que en la 4 no hay mención explícita de Agripa, como en el v. 5 (estr. 2), ni de sus hazañas bélicas, sintetizadas por *haec* en el mismo verso. En esta segunda parte, Agripa se desdibuja como destinatario y desaparecen el tema específico de la *laudatio* así como los referentes extratextuales no literarios. El discurso pierde su carácter apelativo y trasciende la circunstancia concreta a partir de la cual pudo haberse

generado; se torna afirmativo y programático e incluye únicamente la confrontación de épica y lírica.

El carácter afirmativo de la estrofa 4 es enfatizado por la *variatio* de los coordinantes empleados respecto de los utilizados en la estrofa 2. En la estrofa 2 se mencionan tres personajes literarios coordinados copulativamente por el mismo nexa negativo *nec*, denotativo de exclusión:

*Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem
Pelidae stomachum cedere nescii,
nec cursus duplicis per mare Ulixei
nec saevam Pelopis domum*

(vv. 5-8)

En la estrofa 4 también son tres los personajes mencionados y ocurren la misma coordinación y la misma repetición del nexa, pero el nexa ya no es negativo sino disyuntivo, *aut*; más aún, este nexa denota opción pero connota adición, esto es, inclusión, ya que los elementos coordinados remiten a un único episodio épico:

*Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem?*

(vv. 13-16)

Davis sostiene que las estrofas 2 y 4 cumplen la misma función en la economía de la oda, a saber, mostrar que los grandes temas épicos son inapropiados para la lírica²⁷. Si, en efecto, tal es la función de la estrofa 2, puede considerarse, a diferencia de Davis, que la función de la estrofa 4 consiste en actualizar el *digne scripserit* que ella misma contiene (v. 14). Como señala Davis²⁸, *digne* subraya el factor de la aptitud estilística propia de cada género para el tratamiento de los distintos temas. En la estrofa 2, la parodia resulta del léxico empleado

por la lírica para la paráfrasis de Homero; pero en la estrofa 4 ya no se trata de un *nos* que *dicere conamur* (vv. 5 y 9), sino de un *quis*, esto es, Vario, esto es, el género épico, que *digne scripserit* (v. 14).

Putnam afirma que en esta estrofa nuevamente se menoscaba el heroísmo épico, pero no, como en la estrofa 2, por medio de la parodia, sino por el modo en que son presentados los personajes en cuestión. En su opinión, el lector debe deponer aquí sus preconcepciones acerca del coraje iliaco, y advertir que tanto el dios como los dos héroes son presentados como pasivos: Marte protegido por una túnica de acero, Merión cubierto de polvo y Diomedes igualado a los dioses por el auxilio de Palas²⁹.

No obstante, estas caracterizaciones pueden interpretarse diversamente, a la luz de los vv. 26-28 de la oda I, 15, donde Merión y Diomedes se yuxtaponen en la profecía de Nereo y Paris: *Merionem quoque / nosces. Ecce furit te reperire atrox / Tydides melior patre*. La caracterización de Merión y Diomedes en la oda 6 no necesariamente contradice el código de coraje épico que establece la oda 15. En efecto, en función de ese código, en la oda 6 puede interpretarse, en cuanto a Merión, que el polvo que lo cubre no hace sino dar cuenta de su activa participación en el combate contra Troya. En cuanto a Diomedes, cabe pensar que su valeroso desempeño es justamente lo que lo hace digno merecedor del auxilio de Palas y de su equiparación con los dioses. Con respecto a Marte, la túnica de acero que lo cubre no es más que parte de su atuendo de guerrero, lo cual daría cuenta no de la pasividad del dios, sino precisamente de su participación en la lucha. Si, como suponen Nisbet y Hubbard según se ha señalado anteriormente, estos versos no aluden a la *Iliada* sino a una posible *Diomedea* de Vario, es imposible elaborar fundadamente cualquier hipótesis que desde el intertexto pudiera contribuir a la elucidación de las características de los personajes en cuestión. Y, aun considerando que estos versos remiten a la *aristeia* de Diomedes en *Il.*, V, no resulta claro que el ser herido por el héroe sea signo de la pasividad del dios, ya que ello ocurre justamente durante el combate, ni puede pensarse que por este episodio disminuya la estatura divina de Marte, por cuanto si bien es herido por un simple

mortal, éste cuenta con el auxilio divino de Palas³⁰.

Tomando en cuenta entonces:

1) la interpretación que se propone de esta estrofa dentro del código de la *virtus* guerrera, y

2) la homologación antes formulada: *quis // Vario // género épico, que digne scripserit* (v. 14),

puede afirmarse que la estrofa 4 se enuncia desde el ámbito de dicho género, y que su función no consiste, como en el caso de la estrofa 2, en manifestar las limitaciones de la lírica, sino en actualizar las potencialidades estilísticas de la épica para tratar adecuadamente los temas que le son propios.

La estrofa final tiene el mismo carácter programático. No se explicitan acá los temas excluidos del género lírico, sino los que este género incluye, συμποτικά y ἐρωτικά.

*Nos conviviam, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus, vacui sive quid urimur
non praeter solitum leves.*

(vv. 17-20)

Siendo *inbellis* (v. 10) la Musa lírica, este género sólo puede apropiarse de los temas bélicos mediante el tratamiento metafórico de los mismos en términos de *proelia virginum* (v. 17). Así, en esta estrofa, se trasladan al campo semántico de la poesía amatoria los elementos léxicos que sirvieron a la formulación de la *laudatio* de Agripa en la estrofa 1:

*Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.*

(vv. 1-4)

El desplazamiento de campo semántico se realiza en los siguientes términos: *ferox miles* (vv. 3-4) vs. *virginum acrium* (vv. 17-18); *quam rem cumque* (v. 3) vs. *proelia* (v. 17); *hostium* (v. 1) vs. *iuvenes* (v. 18); *navibus aut equis* (v. 3) vs. *sectis unguibus* (v. 18). Así, puede considerarse que la utilización de los materiales de la estrofa 1 para actualizar las posibilidades de asimilación e inclusión temática de la lírica constituye el elogio final de Agripa, formulado desde, y en función de, la teorización literaria.

A través de este análisis, se espera haber mostrado que:

1) La oda realiza el encomio lírico de Agripa (y además, mediante la equiparación en el v. 11, el de Augusto):

a) en la estrofa 1, en términos más o menos convencionales;

b) en la economía total del texto, mediante la equiparación del destinatario y sus *res gestae* con los modelos homéricos y, simultáneamente, mediante la diferente utilización de unos y otros como contenidos que sirven a la actualización de la preceptiva horaciana.

2) Desde una perspectiva teórica, e interpretada en términos genéricos, la oda consiste en la confrontación práctica de épica y lírica, confrontación a partir de la cual se infieren los temas, las posibilidades y los recursos estilísticos que la preceptiva horaciana asigna y reconoce a cada una de ellas.

De lo dicho se desprenden dos reflexiones:

Por un lado, en lo concerniente al encomio de Agripa y Augusto, debe considerarse que la oda fue compuesta poco después del año 29 a.C. (cf. nota 10), en que Augusto celebra en Roma el triple triunfo de Accio, Dalmacia y Alejandría. En el momento en que la figura y el poder de Augusto se consolidaban tras la derrota de Antonio, difícilmente Horacio pudiera negarse al encomio del gobernante y su máximo general. No obstante, si, como sostiene Syme³¹, Agripa era efectivamente un personaje complejo y cuya presencia provocaba recelo en las clases involucradas en las relaciones de poder, es probable que Horacio hallara

en esta *laudatio* una solución de compromiso. Esto puede sugerir una investigación acerca de las relaciones entre la producción horaciana y la circulación y distribución del poder en el período augusteo.

Por otro lado, en lo relativo a la interpretación genérica, vale recordar que Janine Évrard-Gillis sostiene que del libro I al III de las *Odas* se desarrolla un proceso de autoafirmación del yo lírico horaciano, el cual, a partir de la propia definición y actuación en el campo semántico de la práctica poética, comienza a introducirse en el libro II, y se instala definitivamente en el libro III, en el campo de las opciones morales³². Esta oda formaría parte, entonces, de la estrategia mediante la cual el yo poético se define y define su propia práctica; en la superficie textual, a través de la confrontación yo - el / los otro/s; a nivel genérico, a través de la confrontación de la lírica con otros discursos circulantes en la literatura augustea.

Notas

- 1 *Scholia in Horatium* λφψ (1935); pp. 20-21.
- 2 R. NISBET, M. HUBBARD. (1990); p. 82.
- 3 E. FRAENKEL. (1959); pp. 220-221: "When the demand for a eulogy of Augustus from Horace's pen was made as urgently as Maecenas apparently had made it, it would not suffice for Horace to give the reply he had once given to Trebatius, "to my great regret I am not fit worthily to do what you want me, *Caesaris invicti res dicere*", but he had to make a counter-proposal and name another candidate for the task he would not undertake himself".
- 4 R. NISBET, M. HUBBARD. (1990); p. 83.
- 5 R. SYME. (1956); p. 344.
- 6 L.P. WILKINSON. (1951); p. 53.
- 7 R. SYME. (1956); p. 344.
- 8 L.P. WILKINSON. (1951); p. 53.
- 9 Cf. R. NISBET, M. HUBBARD. (1990); pp. 81-82.
A. KIESSLING. (1958); p. 34.
- 10 De los datos biográficos respecto de Lucio Vario Rufo, interesa señalar aquí su actividad como poeta épico y trágico. Horacio lo celebra en la sát. I, 10, 43, como el primer poeta épico de su tiempo: *Forte epos acer ut nemo Varius ducit*, si bien nada se sabe de su producción épica. Kiessling sostiene que acaso no hubo tal producción, porque de lo contrario Horacio se habría referido a ella en el final de su epístola a Augusto, después de la muerte de Vario. Como poeta trágico, Vario trascendió gracias a su *Thyestes*, que Quintiliano equipara con las grandes tragedias griegas: "*Vari Thyestes cuilibet Graecorum comparari potest*" (X, 1, 98); se sabe además que "*Thyesten tragoediam magna cura absolutam post Atiacam victoriam Augusti ludis eius in scaena edidit, pro qua fabula sestertium deciens accepit*". Este comentario permite fijar el año 29 a.C. como *terminus post quam* para la composición de la oda.
Cf.: A. KIESSLING. (1958); pp. 34-35.
- 11 Para el uso de *scribere* en la producción lírica y pre-lírica horaciana, cf. M. PUTNAM. (1995); pp. 51-52 y nota.
- 12 Se entiende por referente el objeto extralingüístico al que se refiere un signo, lo que ese signo designa o proporciona en un contexto dado. Según su modo de ocurrencia, el referente puede ser intratextual o extratextual.

El referente de un signo es intratextual cuando es significado por otro signo que ocurre dentro del texto. Por ejemplo, en *Te duce, Caesar* (*Od. I, 2, 52*), César es el referente intratextual de *te*, por cuanto es significado por el signo *Caesar* que ocurre dentro del texto.

El referente de un signo es extratextual cuando no es significado por otro signo dentro del texto, sino que se infiere a partir del contexto intra o extralingüístico.

Ahora bien: el referente intratextual puede ser anafórico o catafórico. Anáfora es el señalamiento que un término hace hacia otro de ocurrencia previa en el texto y en virtud del cual puede ser interpretado. El referente intratextual de un signo "A" será entonces anafórico cuando el signo "B" que significa ese referente ocurra en el texto con anterioridad al signo "A". Por ejemplo: *Od. II, 9*:

- vv. 4-5: *...nec Armeniis in oris,*

amice Valgi, stat glacies iners.

- vv. 9: *tu semper urges flebilibus modis...*

Valgio es el referente intratextual de *tu*, y es anafórico por cuanto el signo que lo significa, *Valgi*, ocurre en el texto con anterioridad al signo *tu*.

Catáfora es el señalamiento que un término hace hacia otro de ocurrencia posterior en el texto y en virtud del cual puede ser interpretado. El referente intratextual de un signo "A" será entonces catafórico cuando el signo "B" que significa ese referente ocurra en el texto con posterioridad al signo "A". Por ejemplo: *Bucólica, IV*:

- v. 3: *si canimus silvas, silvae sint consule dignae.*

- vv. 9-10: *Teque adeo decus aevi, te consule, inibit*

Pollio, et incipient magni procedere menses:

Polión es el referente intratextual de *consule*, y es catafórico por cuanto el signo que lo significa, *Pollio*, ocurre en el texto con posterioridad al signo *consule*.

Cf. T. LEWANDOWSKY. *Diccionario de Lingüística*. Madrid, Cátedra, 1992 (3ra. ed.).

E. RUIZ. *Enunciación y polifonía*. Buenos Aires, Tlön, 1994.

13 Acerca de las interpretaciones de la estrofa 4, cf.

W.H. ALEXANDER. (1947); p. 177.

E. FRAENKEL. (1959); pp. 233-234.

A. KIESSLING. (1958); p. 37.

R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); pp. 87-88.

- 14 Acerca de la lectura de *alite* o *aliti*, y de la función sintáctica de *Vario Maeonii carminis alite*, cf.
 A. KIESSLING. (1958); p. 35.
 R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); pp. 83-84.
Scholia in Horatium. (1935); P. 21.
 F. VILLENEUVE. (1946); p. 14.
 E.C. WICKHAM. (1896); pp. 51-52.
 Con Nisbet y Hubbard se interpreta aquí *Vario Maeonii carminis alite* como construcción de ablativo agente sin preposición, de núcleo más aposición:
- 15 R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); p. 88.
 16 A. KIESSLING. (1958); p. 35.
 17 D. BO. (1965); s.v. *dux*: oda I, 2, 52; I, 7, 27; I, 10, 13; II, 7, 2.
 18 A. FONTÁN. (1964); pp. 193-208.
 19 *Ibid*; p. 197.
 20 *Ibid*; p. 198.
 21 Servio, proemio al comentario de las *Bucólicas*: "*Tres enim sunt characteres: humilis, medius, grandiloquus, quos in hoc invenimus poeta. Nam in Aeneide grandiloquum habet, in Georgicis medium, in Bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum; nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum requiri debet*".
 Citado por A. FONTÁN. (1964); p. 194.
 22 En el *Dialogus de oratoribus*, X, 4, Tácito realiza idéntica división en dos clases de poemas. La primera incluye "*cothurnum vestrum aut carminis sonum*"; la segunda, "*lyricorum iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem et epigrammatum lusus*".
 Cf. *Ibid*.; p. 208.
 23 G. DAVIS. (1991); p. 37.
 24 R. NISBET y M. HUBBARD. (1990); pp. 85-86.
 25 M. PUTNAM. (1995); p. 54.
 26 Se denomina *λέξις ταπεινή* el empleo del lenguaje cotidiano en poesía, que queda por debajo de las exigencias estilísticas del género. El fenómeno análogo en prosa se denomina *ταπείνωσις*, esto es, un modo de fractura de la conveniencia (*aptum*) entre *res* y *verba*: Quint., VIII, 3, 48: *Humilitatis vitium ταπείνωσιν vocant, qua rei magnitudo vel dignitas minuitur, ut "saxa est verruca summo in montis vertice"*.
 Cf. H. LAUSBERG. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos,

1994 (2da. reimpr.); párrafos 1047 y 1238.

27 G. DAVIS. (1991); p. 38.

29 *Ibid.*; p. 38.

30 M. PUTNAM. (1995); p. 55.

31 Interpretando la estrofa 4 en clave épica, West (1995; pp. 30-31) afirma que:
"Meriones (...) is associated with Diomede (...) notably in ode I, 15, 26-28 and in Euripides' *Iphigenia in Aulis*, 199-200 (...). Of all the leading Greek heroes in the *Iliad*, Diomede has perhaps the last conspicuous character defects. So, when the last two lines of the third stanza on the difficulty of praising Agrippa and Augustus are followed by the last two lines of the next stanza asking who could praise Meriones and Diomede."equal to the gods", Horace is setting Diomede and his henchman alongside the great contemporary Roman hero Augustus and his faithful henchman Agrippa. Agrippa, who bore the brunt of all Augustus' battles and lived only to serve his master, is the Roman Meriones".

31 R. SYME. (1956); pp. 343-344.

32 J. ÉVRAD-GILLIS. (1978); pp. 50-65.

Bibliografía Consultada

a) Horacio. Ediciones críticas, escolios y léxicos.

Q. HORATIUS FLACCUS. *Oden und Epoden*. Ed. A. Kiessling. Berlin, Weidmannsche - Verlagsbuchhandlung, 1958.

HORACE. *Odes et Épodes*. Ed. F. Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 1946.

Scholia in Horatium. 2. Edidit et apparatu critico instruxit Dr. H.J. Botschuyver. Amsterdamami in aedibus H.A. van Bottemburg, 1942.

Scholia in Horatium λφψ. *Ibid.*, 1935.

Scholia in Horatium kurz. *Ibid.*, 1934.

D. BO. *Lexicon Horatianum*. Hildesheim, Georg Holms Verlagsbuchhandlung, 1965.

b) Bibliografía temática.

W.H. ALEXANDER. *Horace's Odes and Carmen Saeculare*. Berkeley-Los

- Angeles-Oxford, University of California Press, 1947.
- S. COMMAGER. *The Odes of Horace. A critical study*. New Haven & London, Yale University Press, 1961.
- G. DAVIS. *Polyhymnia. The rethoric of horatian lyric discourse*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991.
- J. ÉVRAD-GILLIS. "Énontiation et lyrique horatienne: les marques de la première personne". (RPh., LII, 1, 1978; pp. 50-65).
- A. FONTÁN. "Temuis ... Musa? La teoría de los caracteres en la poesía augustea". (*Emerita*, XXXIII, 1964; pp. 193-208).
- E. FRAENKEL. *Horace*. Oxford, Clarendon Press, 1959.
- R. NISBET & M. HUBBARD. *A commentary on Horace. Odes, Book I*. Oxford, Clarendon Press, 1990 [reimpr.].
- M. PUTNAM. "Design and allusion in Odes I, 6". (S.J. Harrison ed. *Homage to Horace. A bimillenary celebration*. Oxford, Clarendon Press, 1995; pp. 50-64).
- R. SYME. *The roman revolution*. Oxford, University Press, 1956.
- D. WEST. *Horace, Odes I. Carpe diem. (Text, traslation and commentary)*. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- E.C. WICKHAM. *Q. Horati Flacci Opera Omnia*. Oxford, Clarendon Press, 1896.
- L.P. WILKINSON. *Horace and his lyric poetry*. Cambridge, University Press, 1951.

**CIERRE Y CLAUSURA. CONSTRUCCIÓN DE UN IDEAL
FEMENINO EN LA LITERATURA LATINA***
*'domum servavit, lanam fecit'*¹

Patricia B. Salzman

La oposición espacial ἔνδον-ἔξω encarna una dicotomía genérico-específica². Dentro del mundo griego, esta idea se ve particularmente acentuada. Jenofonte, por ejemplo, propone una división del trabajo basada en dicha polaridad. En el capítulo 7.19 ss. de su *Oeconomicus*, afirma que el hombre, dado que es físicamente más fuerte y más valiente, está mejor dotado para el trabajo en el exterior, mientras que la mujer, puesto que es más temerosa y posee el instinto maternal, cumple mejor con la tarea de guardar el hogar. La afirmación de que la mujer debe ἔνδον μένειν, aparece en numerosos textos como ha sido ya largamente observado³.

Tal como la crítica ha sugerido, la oposición ἔνδον-ἔξω parece no haber tenido el mismo vigor en la sociedad romana que en la Grecia clásica y arcaica. La mayoría de los estudios acerca de la condición de la mujer en Roma tienden a enfatizar la "libertad" relativa que la mujer romana poseía en contraste con la reclusión de sus iguales griegas. Carcopino, por ejemplo, llega a afirmar: "it is certain that the Roman woman, of the epoch we are studying enjoyed a dignity and the independence at least equal if not superior to those claimed by contemporary feminists"⁴. A pesar de la evidente exageración de esta afirmación, debe reconocerse sin embargo que el *status* de la mujer latina era en general más privilegiado que el de la esposa ateniense. Esta

última estaba confinada a los límites del οἶκος durante la mayor parte de su vida y no podía abandonar este lugar enclaustrado. No tenía derecho a administrar ningún patrimonio y era un signo de mala reputación el que su nombre o persona fueran mencionados en público⁵. En contraste, existen varios ejemplos de matronas romanas⁶ que ejercieron ciertos derechos sobre su dinero⁷, fueron figuras fuertes e influyentes en sus casas⁸, y detentaron cierto poder sobre sus familiares varones.

La dicotomía ἄνδρ-ἑξω no sólo fue menos marcada en Roma, sino que las estrictas divisiones sexuales de la casa⁹ griega no existían en el mundo latino. La arquitectura de la casa romana no presenta signos de dichas separaciones y los arqueólogos tienden a enfatizar la ausencia de diferencias espaciales determinadas según el género en la *domus*. En efecto, Wallace-Hadrill afirma: "in the Greek house the most important single contrast is that between male and female space; in the Roman, it is virtually undetectable"¹⁰..."Gender and age were of course perfectly familiar to the Romans. A standard description of mixed crowd would be *sexus, aetas, ordo, omnis* -"every sex, age and rank"- When it came to shaping social space, the first two distinctions seem to have counted for nothing. The last, that of social rank was central"¹¹. Cornelio Nepote también se refiere al hecho de que hombres y mujeres en Roma compartían la vida social y el espacio de la casa a diferencia de los griegos:

Contra ea pleraque nostris moribus sunt decora, quae apud illos turpia putantur. Quem enim romanorum pudet uxorem ducere in convivium? Aut cuius non mater familias primum locus tenet aedium atque in celebritate versatur? Quo multo fit aliter in Graecia. Nam neque in convivium adhibetur nisi propinquorum, neque sedet nisi in interiore parte aedium, quae gynaeconitis appellatur, quo nemo accedit nisi propinqua cognatione coniunctus. (Vitae. Praef. 6-8)

Este trabajo se propone revisar las afirmaciones precedentes que

tienden a formar una imagen de igualdad y tolerancia entre los sexos, y de "libertad" de la mujer romana. A pesar de que en la esfera social y la 'realidad' histórica ésta parece haber gozado de una mayor ecuanimidad respecto del hombre, cuando observamos las representaciones literarias de 'mujeres romanas ideales', el contraste entre Grecia y Roma es menos claro. Voy a referirme aquí a la construcción de un ideal de mujer romana. La hipótesis que pone en movimiento las presentes reflexiones es que la mujer ideal de Roma debe presentar la cualidad de ser una entidad 'cerrada'. Al hablar de 'mujer ideal'¹² me referiré aquí a una construcción discursiva que tiene como centro la mujer de la élite y que tiene que ver con la nostalgia típicamente romana de los 'buenos tiempos de antaño'. Así, Columella traza un contraste significativo entre el hoy y el ayer. En su obra *De re rustica* 12. Praef. 1-4, este autor se refiere a los principios de Jenofonte sobre la mujer y su ubicación dentro del espacio limitado de la casa y está de acuerdo con ellos. Afirma además que estas ideas son también válidas para el mundo romano:

Haec in Oeconomico Xenophon, et deinde Cicero, qui eum Latinae consuetudini tradidit, non inutiliter disseruerunt. Nam et apud Graecos, et mox apud Romanos usque in patrum nostrorum memoriam fere domesticus labor matronalis fuit, tamquam ad requiem forensium exercitationum omni cura deposita patriabusfamilias intra domesticos penates se recipientibus. Erant enim summa reverentia cum concordia et diligentia mixta, flagrabatque mulier pulcherrima aemulatione, studens negotia viri cura sua maiora atque meliora reddere. (12. Praef. 7).

Sin embargo, en sus propios tiempos (s.I d.C.), las cosas han cambiado y la mujer 'moderna' ya no cumple con el ideal. De hecho, ni siquiera quiere tejer:

Num vero cum pleraeque sic luxu et inertia diffluant, ut ne lanificii quidem curam suscipere dignentur, sed

domi confectae vestes fastidio sint, perversaque cupidine maxime placeant, quae grandi pecunia et totis paenes censibus redimuntur: nihil mirum est, easdem ruris et instrumentorum agrestium cura gravari, sordidissimumque negotium ducere paucorum dierum in villa moram. Quam ob causam cum in totum non solum exoleverit, sed etiam occiderit vetus ille matrumfamiliarum mos Sabinarum atque Romanarum, necessaria irrepsit villicae cura, quae tueretur officia matronae... (12. Praef. 9-10)

La matrona ideal que solía permanecer en la casa, cuidar de los bienes de su marido y tejer para la familia está aquí presentada como un símbolo de los viejos tiempos, ideal que perdurará en gran parte de la literatura latina.

Es mi intención en este trabajo demostrar que, no obstante la 'apertura' relativa de la mujer romana en oposición a su contraparte griega, la cualidad de ser 'cerrada' continúa siendo una característica del ideal. Dado que sus deberes de esposa y madre se encuentran simbólicamente ligados a la casa, el lugar adecuado para ella sigue siendo 'paredes adentro'. Su cuerpo a su vez aparece como una entidad cerrada y muestra ataduras y lazos en su vestido como en su peinado. Además, *castitas* y *pudicitia* constituyen altos valores femeninos. Por lo tanto, el cuerpo de la mujer se encuentra cerrado y sólo puede abrirse para un hombre. Comencemos pues a observar las ideas de 'cierre' y 'encierro' en cuanto a la acción y al espacio para luego explorar estos aspectos en referencia al cuerpo femenino.

a) Espacio y acción

La asociación de la matrona romana con la *domus* es una imagen frecuente en las obras literarias latinas. Como ya he sugerido, la construcción del ideal de mujer romana se vuelve hacia los tiempos antiguos. Tal vez el mejor ejemplo de esto es la figura de Lucrecia en Tito Livio 1, prototipo de esposa de los días de antaño. La crítica ha

discutido largamente acerca de la Lucrecia de Livio¹³, en especial en contraste con otros tratamientos de esta figura. Su *castitas* (1.57.10) resulta atractiva para Tarquino y después de su muerte su esposo se refiere a su *castissimum... sanguinem* (1.59.1). Además, la *pudicitia* aparece como otro rasgo destacado de la matrona romana. Se menciona en 1.57.5 (*obstinatam pudicitiam*) y la misma Lucrecia lamenta su pérdida (*quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia?* 1.58.10). Finalmente, la razón de su suicidio la coloca como ejemplo del ideal femenino de Roma (*nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet*, 1.58.10). El punto de interés en lo que concierne a la presente discusión es que Lucrecia es un personaje encerrado. La mujer virtuosa solamente aparece confinada al espacio de la casa. Al comienzo, se la describe del siguiente modo:

*sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas
in medio aedium sedentem inveniunt. Muliebris
certaminis laus penes Lucretiam fuit. (1.57.9)*

No sólo la mujer se encuentra en el espacio cubierto y limitado de la *domus* sino que también se la ve trabajando en el huso. El tejido es una actividad primaria de la esposa respetable. Así se lo enfatiza en el epitafio para una mujer citado como epígrafe que intenta inmortalizarla como esposa perfecta. Asimismo, durante la ceremonia nupcial la novia llevaba un huso y una rueca como símbolo de su nuevo rol en la casa de su esposo¹⁴, y en muchos otros lugares literarios se asocia el tejido con la virtud femenina¹⁵. Tal como señala Ogilvie¹⁶, "in Greece, and particularly in Rome, the ideal of the *maman au foyer*, however optimistic, was deeply rooted... At Rome this ideal was intimately connected with the ritual symbol of woolmaking which had originally been an economic necessity for the household and so symbolised all that a good household stood for, even when the practice was obsolete. The symbolism took concrete shape in the spindle and wool carried by a Roman bride, but it was also evoked throughout the Augustan age. Such was the intellectual background, where the concept of *pudicitia* was typified by *lanificium*, which Augustus tried to animate by making his

family spin (Suetonius, *Aug.* 64.2)".

La imagen de la esposa en el hogar reaparece más tarde en la historia de Lucrecia. Cuando S. Tarquino está por violar a la heroína, se dice que va a ella cuando está dormida (*ad dormientem Lucretiam*-1.58.2) y finalmente, cuando Lucrecia convoca a sus familiares varones en busca de una venganza para el atentado cometido contra su cuerpo, su ubicación en el espacio cerrado se ve con claridad:

*Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inveniunt*¹⁷
(1.58.6)

En síntesis entonces podemos observar la relación entre esta matrona ideal y el espacio cerrado de la *domus*. Del mismo modo, su centralidad en la casa es clara. Esto nos conduce a considerar otra descripción común de la femineidad latina: con frecuencia la matrona se encuentra en el atrio. De hecho, Weisserborn¹⁸ lee '*in medio aedium*' como 'en el atrio'. El atrio era la parte más antigua de la casa romana; era una habitación amplia considerada el centro de la vida y el trabajo familiar¹⁹, cámara nupcial y lugar para recibir visitas²⁰. En particular, debemos prestar atención al hecho de que era el espacio donde el tejido tenía lugar. Asconio nos cuenta que hacia finales de la República, en 52 a.C., en el atrio de la casa de M. Aemilius Lepidus (el triunviro) había un telar en donde se tejía una tela; y cuando una muchedumbre irrumpió en la casa, éste fue destruido junto con el lecho en el cual la esposa de Lépido solía reclinarsse:

Deinde omni vi ianua expugnata et imagines maiorum deiecerunt et lectulum adversum uxoris eius Corneliae, cuius castitas pro exemplo habita est, fregerunt, iterumque telas quae ex vetere more in atrio texebantur diruerunt. (Asc. *Pro Mil.* 43).

El *lectus adversus* o *lectus genialis* (dedicado a Genius) era el lecho nupcial simbólico colocado frente a la *ianua*, resabio de los días en que el atrio era la única habitación de la casa²¹. Aparece en Prop.

4.11.85-86 (*seu tamen adversum mutarit ianua lectum/ sederit et nostro cauta noverca toro*), en Laberius, citado por Aulo Gelio en las *Noches Aticas*. 16.9.4 (*mater familias tua in lecto adverso sedet*) y en Horacio, *Epist.* 1.1.87 (*lectus genialis in aula est*). El telar y el 'lecho conyugal' convierten al atrio en un espacio femenino e identifican a la matrona con el centro de la *domus*.

Por otra parte, la vida de casada para la mujer comenzaba con su introducción en la casa del esposo. Desde ese momento la mujer se convertía en guardiana y señora de su nueva *domus*. Esta función de la mujer casada aparece en Jenofonte, *Oec.* 7.3. y 7.42; Arist. *Oec.* 3.1. y Plat. *Men.* 7.73. A su vez, en Catulo 61 puede observarse una imagen invertida de esta idea²². La evidencia epigráfica que sustenta este rol de la esposa es también vasta. Como buen guardián de la casa, la madre romana tenía asimismo el control de las llaves, lo cual puede observarse en la enumeración que hace Tertuliano de los deberes de la esposa:

domum administrandam, familiam regendam, loculos, claves custodiendas, lanificium dispensandum, victum procurandum...(*Exhort. Cast.* 12.1)

Así también Cicerón al hablar de una separación, refiere que las llaves son devueltas al hombre y hace mención de esta costumbre en las Leyes de las XII tablas:

Nolite quaerere; frugi factus est; illam mimam suam res sibi habere iussit, ex duodecim tabulis clavis, exegit.
(*Phil.* 2.28.69)

El hecho de que las llaves sean devueltas después de un divorcio lleva a suponer que eran entregadas en el matrimonio. Debemos tener en cuenta sin embargo que dado que la mujer en este pasaje no es una *uxor*, la expresión es satírica.

La custodia del hogar y el cuidado de las llaves²³ ilustran la capacidad de cierre de la matrona romana. No solo se encuentra ella misma dentro de un espacio clausurado, sino que además tiene la

capacidad de cerrar espacios y vigilarlos. Es posible decir entonces que a pesar de que en Roma no parece haber habido divisiones espaciales según el género dentro de la casa y aunque la oposición espacial ἔνδον-ἔξω no era tan estricta en la sociedad romana como en la griega, la matrona ideal del discurso literario estaba estrechamente asociada con la *domus*. Este ideal refleja un estado de cosas propio de los 'buenos tiempos antiguos'. Vemos a la mujer virtuosa tejiendo en el atrio, como *custos* de la *domus* y dueña de las llaves.

La hipótesis de este trabajo es que el cierre, el encierro y la clausura son signos del ideal femenino de Roma. Esto se observa claramente en el hecho de que el espacio determinado para la mujer es el entorno de la casa; por lo tanto la mujer se ve delimitada y controlada. El acto de tejer también puede leerse como una acción de cerrar. El tejido es la unión de una serie de hilos e implica en esencia un entrelazamiento para la construcción de un objeto cultural. Es ésta una tarea femenina que puede ser decodificada como contribución a la red de la civilización y la cultura y que fortifica las normas sociales y las distinciones genéricas impuestas. De este modo, el tejido es corrientemente entendido como la *industria* femenina²⁴.

b) El cuerpo

Una muchacha romana de familia respetable era una *virgo* hasta que se convertía en *matrona*. Este cambio de status social ocurría aproximadamente entre los doce y los quince años de edad²⁵. Estos dos constituían los únicos estados posibles de la mujer ideal²⁶. Mientras eran vírgenes, los cuerpos de las muchachas eran percibidos como entidades cerradas y selladas. En la desfloración y el matrimonio eran 'abiertas' por sus esposos. Sin embargo, la 'apertura' sexual de la esposa está a su vez encerrada dentro de los límites de la institución del matrimonio y un nuevo tipo de clausura emerge como virtud femenina. La castidad, la continencia y la fidelidad son rasgos principales de una esposa perfecta. En esta sección deseo sugerir que los cuerpos de las mujeres ideales en el discurso literario latino son percibidos como entidades cerradas, tanto en las imágenes de vírgenes como en las de mujeres casadas.

Comencemos pues con el acercamiento a la idea de virginidad en el mundo antiguo. Al elegir una esposa, su condición de virgen era de suma importancia. Ésta era una virtud altamentepreciada y honrada, y la pureza de la novia tenía un significado social importante. La preocupación más obvia del mundo antiguo en este aspecto era la certeza de que la esposa daría luz hijos legítimos. De hecho, tal como se aprecia en muchas sociedades tradicionales, incluyendo la griega y la romana, la función primordial de la mujer era la de reproducción y continuación del linaje familiar²⁷. Sin embargo, podemos agregar que el control y dominio masculino del cuerpo femenino pueden contarse entre las razones para vigilar la sexualidad femenina y mantener 'cerrado' el cuerpo de la virgen.

Las discusiones de la crítica actual respecto del significado de la virginidad en el mundo antiguo son numerosas y presentan hipótesis diversas. Al explorar la idea que en Grecia se tenía de la anatomía de las vírgenes, G. Sissa concluye que la existencia del himen era de hecho ajena al pensamiento griego²⁸. Esta controvertida teoría de Sissa, sin embargo, ha sido objetada y discutida por otros estudiosos²⁹. Por otro lado, Rouselle revisa ciertas concepciones del cuerpo femenino en la medicina romana y afirma que los doctores de Roma "imagined that the vagina was completely sealed internally and that this, plus de hymen, made the first act of intercourse very painful"³⁰. Sorano de Efeso³¹ hace mención del himen virginal con el fin de señalar los errores de los médicos latinos, productos probablemente de la desfloración demasiado temprana (antes de la pubertad) de las muchachas romanas³¹. De todos modos, la concepción de que el cuerpo de las vírgenes era una entidad cerrada y sellada³³ poseía gran vigor, tanto si se sostenía o no la existencia anatómica de una membrana virginal.

Una vez adquirido el estado de matrona, el cierre y la clausura del cuerpo permanecen como aspecto central de la mujer ideal. En efecto, esta imagen no sólo era preservada sino también acentuada. Las dos virtudes máspreciadas de una dama casada eran la *castitas* y la *pudicitia*. Según el *OLD*, la palabra *castitas*³⁴ significa: a) "sexual purity, chastity; b) (of married women) fidelity, chastity³⁵; c) virginity; also continence"³⁶. *Pudicitia*, la otra virtud femenina esencial indicaba

"sexual purity, chastity, and virtue"³⁷. Como ya hemos observado, la *pudicitia* se menciona frecuentemente en epitafios y está presente en los retratos de mujeres virtuosas en los textos³⁸.

En relación con el origen de estas ideas, Palmer³⁹ nos dice que la palabra latina para 'castidad femenina', *pudicitia*, es "an abstract noun formed from a verbal adjective for feeling shame. The operative sense of *pudicitia* more closely resembles our 'continence' while the later Latin *castitas*, which has descended to us through Christian teaching, ultimately rests upon a verbal roots for 'abstinence'". La conexión de estas dos virtudes con la idea de pudor es llamativa. Kaster investiga la importancia que el pudor tiene para los romanos como valor moral. Los varones pueden y deben experimentar pudor en varias áreas de su vida personal y social. Sin embargo, la capacidad de *pudor* de la mujer "was limited to a single frame of reference, the sexual, the *pudor* of a woman is in effect, congruent with their *pudicitia* or sexual respectability"⁴⁰. Es posible respecto de esto trazar un paralelo con la situación contemporánea de las mujeres en el Islam cuyo único honor posible concierne a su pureza sexual⁴¹.

Una tendencia común en la religión romana era la deificación de conceptos abstractos. Siguiendo esta práctica, *Pudicitia* se convirtió en una diosa venerada por las mujeres romanas⁴². Existían dos templos dedicados a esta diosa, el primero, de *Pudicitia Patricia* en el Foro Boario, el segundo, de *Pudicitia Plebeya* en el Vicus Longus (Cf. Liv. 10.23.3)⁴³. En ambos casos, los ritos de la diosa debían de ser realizados por mujeres que habían estado casadas sólo una vez⁴⁴. En cuanto a su representación visual, vale la pena señalar que en Roma las estatuas de *Pudicitia* llevaban velo⁴⁵ y esto concuerda bien con el hecho de que, como se observará más adelante, los cuerpos de las mujeres ideales de Roma estaban siempre cubiertos.

El hecho de que este culto sólo era permitido a mujeres casadas una sola vez es coherente con la admiración de los romanos por la cualidad de *univira*⁴⁶. El haber tenido solamente un marido constituye entonces una virtud altamente preciada y esto es en mi opinión otra forma de 'cierre'. Retomando lo expuesto al comienzo de esta sección, aunque el pasaje de la doncellez al matrimonio implica un acto de

apertura del cuerpo femenino, esta apertura debía ser lo más restringida posible. Primero, limitada a la institución del matrimonio y luego a un solo varón. Toda desviación de esta norma era condenada y entonces la infidelidad y el adulterio⁴⁷ eran crímenes extremadamente graves. De hecho, era de esperar que el hombre reaccionara de manera muy cruel. Antes de los tiempos de Augusto, no existía una ley criminal contra el adulterio⁴⁸. En la reforma moral del Princeps se contemplaban la castidad y la fidelidad femeninas, y esta legislación sirvió para reforzar la castidad marital y penalizar el adulterio⁴⁹. No obstante, vale la pena recordar que sólo una relación sexual entre una matrona romana y un hombre que no fuera su marido era considerada adulterio. Un hombre casado tenía derecho a mantener relaciones sexuales con cualquier hombre que no fuera libre o con cualquier mujer que no tuviera el *status* de matrona.

Intentaré ahora presentar algunas notas acerca del vestido de la mujer ideal de Roma que apuntan a la representación del cuerpo femenino como entidad cerrada. A diferencia de los griegos, los romanos distinguían género, edad y *status* social por medio del vestuario. El *habitus* era entonces una fuerte marca de distinción social y jerarquía⁵⁰. La mujer usaba una *tunica interior* junto al cuerpo, sobre ella, la *stola* que cubría la parte superior del brazo. La imagen corriente de la matrona era entonces *stolata* y la *instita*, su parte inferior, que cubría con gran decoro los pies de la mujer, revestía gran importancia⁵¹. Un tercer manto era llevado por la matrona romana, la *palla*, normalmente ajustada a la cintura por una faja⁵². Tal como explica Balsdon, "though girls once more the *toga*, the habit had ceased by the time of the early empire, and respectable women use it in no circumstance at all. This garment which in boys and men marked the exclusive dignity of the Roman citizen and, with its variations, even revealed social rank, was, in the case of women, the dress of prostitutes and of those who had been tried and found guilty of adultery"⁵³. Por consiguiente, se podía identificar a la mujer como dama respetable por sus ropas, es decir por el modo en que su cuerpo estaba cubierto.

Una característica general del vestido de una mujer decente era el hecho de que su cuerpo estaba casi completamente cubierto y

encerrado en una serie de capas⁵⁴. En verdad, "in the early Republican Rome a woman, when out of doors, revealed no more of her body than does a nun today"⁵⁵. Los siguientes versos de Horacio revelan este detalle:

*Matrona praeter faciem nil cernere possis,
cetera, ni Catia est, demissa veste tegentis.
Si interdicta petes, vallo circumdata (nam te
hoc facit insanum), multae tibi tum officient res
custodes, lectica, ciniflones, parasitae,
ad talos stola demissa et circumdata palla,
plurima quae inuideant pure aparere tibi rem.
Altera, nil obstat, Cois tibi paene videre est
ut nudam... (Hor. Sat. 1.2.94-102)*

La imagen de una serie de obstáculos que rodean el cuerpo femenino es clara en este pasaje. Así, guardias, lechos, peluqueros, parásitos, vestidos que se extienden hasta los talones y al gran manto que todo lo oculta, defienden, protegen y cubren el cuerpo que entonces se vuelve una fortaleza simbólica⁵⁶. Por el contrario, los cuerpos de mujeres licenciosas no presentan impedimentos ni lazos.

Enfoquemos ahora nuestra mirada hacia un artículo particular del guardarropas femenino. La vida matrimonial de una mujer ideal comenzaba con el acto de cobertura. La novia debía usar un velo rojizo llamada *flammeum* en su casamiento⁵⁷. Asimismo, el verbo *nubo*, 'casarse', significa literalmente 'cubrirse con un velo' y está relacionado aparentemente con la palabra *nubes*, 'nube'⁵⁸. En general la ceremonia nupcial presentaba a la novia como un objeto que debía ser cubierto únicamente por su legítimo esposo. El cuerpo no debía ser visto por el público.

Una vez que la esposa se convertía en matrona romana, el velo continuaba siendo un elemento importante. En Roma y en Oriente, en las raras ocasiones en que la mujer dejaba su casa, llevaba velo y capucha⁵⁹. Este elemento estaba sostenido de varias maneras en la parte trasera de la cabeza, y colgaba sobre la espalda y los hombros⁶⁰. En cuanto a su

significación, Valerio Máximo presenta un caso interesante:

*Horridum C. quoque Sulpicii Galli maritale
supercilium: nam uxorem demisit, quod eam capite
aperto foris versatam cognoverat, abscisa sententia,
sed aliqua ratione munita: 'lex enim' inquit tibi meos
tantum praefinit oculos, quibus formam tuam adprobes.
(6.3.10)*

Llevar un velo era entonces de vital importancia. Como señala Rouselle, " a veil or hood constituted a warning; it signified that the wearer was a respectable woman and that no man dare approach without risking grave penalties. A woman who went out in servant's dress, unveiled, forfeited the protection of Roman law against possible attackers, who were entitled to plead extenuating circumstances"⁶¹.

De este modo, podemos interpretar el velo como una forma de clausura del cuerpo femenino. La presencia física de una mujer decente debe evitarse y esto concuerda con la satisfacción de Plinio ante el hecho de que su mujer permanezca públicamente invisible.

*Eadem, si quando recito, in proximo discreta velo sedet
laudesque nostras avidissimus auribus excipit. (Plinio
el Joven, Epist. 4.19.3)*

Queda claro entonces que el cuerpo de la mujer ideal está presentado en el imaginario como un objeto cubierto y tapado. Observemos ahora otra variante de esta idea de cierre. En una de las comedias de Plauto, el aspecto físico de la matrona se describe claramente:

*Pa. Ut ad te eam iam deducas domum
itaque eam huc ornatam adducas, ex
matronarum modo,
capite compto, crinis vittasque habeat
adsimuletque se*

tuam esse uxorem... (Mil. 790-93)

Esta escena presenta un disfraz teatral que apunta a la presentación de un personaje como matrona romana. El arreglo del cabello como particularidad de la esposa virtuosa se ve aquí acentuado. Este pasaje es probablemente nuestro primer testimonio del uso de la *vitta* por una 'matrona romana' y de allí en más, su inclusión en el retrato de mujeres honorables es común⁶². Se trataba de una suerte de vincha o lazo sacerdotal que usaban las esposas, novias y vírgenes vestales en el cabello⁶³. Etimológicamente, esta palabra está relacionada con el verbo *vieo* que significa 'to bend or twist together into a basketwork or sim., plait, weave'⁶⁴. No podía ser usada por esclavas, libertas, *peregrinae* o *meretrices*⁶⁵. Además, todas las descripciones de mujeres ideales las muestran usando complicados y variados estilos de peinado, pero su cabello siempre está recogido y nunca suelto o desprolijo. Las matronas solían recogerse el pelo en una especie de nudo con forma de cono llamado *tutulus* y lo cubrían con una banda para el cabello⁶⁶. Era éste un peinado bastante antiguo que sobrevivió en la forma de los *sex crines*, estilo arcaico usado por las mujeres de la aristocracia en sus funciones sagradas o como sacerdotisas. También era usado por la novia en el día de su boda, como buen presagio y símbolo de castidad⁶⁷. Así, todos los peinados de las matronas romanas eran recogidos y 'atados' con cintas y lazos. Las *vittae* mencionadas en los anteriores versos de Plauto constituían un emblema de castidad y honor para una mujer casada. La *vitta* entonces, es un objeto que ata, sostiene, limita y mantiene el cabello en orden. Vemos entonces que el cuerpo de la mujer no sólo está cubierto o clausurado sino también 'atado', lo cual se observa claramente en el peinado. El cabello puede ser leído como metonimia de la totalidad del cuerpo de la esposa. Su contención y atadura puede funcionar como una metáfora de control de la sexualidad femenina. Asimismo, en un nivel más general de interpretación, puede pensarse que las 'ataduras' que rodean al cuerpo implican un lazo simbólico y un cierre del cuerpo en el vínculo matrimonial. Una mujer ideal está ligada a sus familiares y los lazos del atuendo femenino la 'ajustan' a su lugar adecuado en la red social y familiar⁶⁸.

Otro signo en la ropa de las mujeres casadas que posee un tinte semántico similar es la *zona*⁶⁹, tal como observa King, "the use of the ζώνη or girdle in female clothing reflects the stages of a Greek woman's life. The first girdle is put at puberty and later dedicated to Artemis as part of the marriage process; a special girdle, tied with a ritual knot, is worn on the wedding night and untied by the spouse; a married woman unties her girdles in labour"⁷⁰. En el discurso literario romano, la *zona* era también un símbolo de virginidad despojada en el matrimonio como puede verse por ejemplo en Ovidio:

*cui mea virginitas avibus libata sinistris
castaque fallaci zona recincta manu!*
(Her. 2.116)

La *zona* entonces, usada tanto antes como después del ritual nupcial, constituye otro emblema de la constricción y las leyes sociales del matrimonio y contribuye a la representación de estas mujeres como cuerpos cerrados, sellados y 'atados'.

En resumen, podemos observar que el estado civilizado de la mujer, el matrimonio, está marcado por signos de cierre, ocultamiento, clausura del cuerpo y atadura física. Convertirse en esposa significaba pues entrar en las restricciones de la ley y la cultura. El uso de ropas que la cubrieran de la cabeza a los pies y de un velo para dejar el espacio cerrado de la casa constituían signos de decencia. En esto puede leerse cierta clausura y borradura del cuerpo femenino. La *vitta* ata y controla el orden del cabello que entonces funciona como metonimia de la totalidad del cuerpo. La *zona* es un símbolo de sexualidad restringida y juntamente con las cintas del cabello, puede ser entendida como un lazo social que une a la mujer a la familia y la comunidad.

Como nota final podemos agregar que la vida sexual de la mujer ideal de Roma conforma una interesante paradoja. Si bien por un lado, en el momento de las nupcias y la desfloración la nueva matrona es sexualmente 'abierta', por otro, ella queda permanentemente encerrada en la institución del matrimonio. Su cuerpo debe mantenerse cerrado para abrirse sólo a un hombre. La contradicción que encarna esta

situación es entonces que la mujer que en apariencia es 'más abierta' continúa sin embargo siendo cerrada.

El propósito de estas páginas era el de estudiar parte del proceso de construcción de un ideal femenino en el discurso literario latino. Cabe entonces esbozar una breve síntesis de este ideal a modo de 'cierre' de estas reflexiones. Al hablar de 'matrona ideal de Roma', entendemos una imagen literaria que apunta a la mujer de la élite, o que evoca los 'buenos tiempos antiguos'. Las funciones primordiales de la dama son la de cuidar del hogar y sus llaves y la de tejer para la familia. El espacio apropiado para la esposa respetable es 'paredes adentro', en la *domus* romana y en el atrio en particular. En cuanto a su cuerpo, la virginidad era condición esencial de la novia. Para la mujer casada, *castitas* y *pudicitia* constituyen las virtudes sexuales ideales y la condición de *univira* es honrada y estimada. Más aun, el cuerpo debe estar cubierto y oculto, el cabello, atado. Estas características de la mujer ideal de Roma están teñidas por la semántica del cierre, el encierro, la atadura y la clausura(*).

Notas

(*) Quisiera agradecer al Dr. Don P. Fowler, de Jesus College, Oxford, por su apoyo en la elaboración del presente trabajo y a la Fundación Antorchas de Argentina que contribuye a solventar mis estudios de doctorado en Inglaterra.

1. *CIL*. 1.1007.
2. S.B. POMEROY (1994) indica que la oposición público: masculino - doméstico: femenino es válida para numerosas sociedades mediterráneas (p.33).
3. Cf. por ejemplo Eur. *Troy*. 649 y Plut. *Moral*. 139 c (*Coniug. Praec.*). Ver H.P. FOLEY (1981) acerca de la representación literaria de la mujer ἔνδον.
4. J. CARCOPINO (1941), p. 85. El período al que se refiere abarca los siglos 1 y 2 d.C.
5. Cf. E. FANTHAM et al. (1994), pp. 79-80.
6. Ver por ejemplo J. CARP. (1981).
7. En cuanto a la situación legal de la mujer en Roma y sus derechos sobre el patrimonio, ver S. TREGGIARI (1991), p.32.
8. Cf. S. DIXON (1988) quien sostiene que la madre romana era una figura fuerte e influyente.
9. Respecto de las divisiones genéricas de la casa griega, cf. S. WALKER (1993). Esta autora hace la interesante observación de que "seclusion for women may thus become a status symbol, indulged in by those who can afford it, and emulated by others striving for respectability" (p. 81).
10. A. WALLACE-HADRILL (1994), p. 10.
11. *Idem*, p. 60.
12. G. WILLIAMS (1958) observa que existían varios 'ideales del matrimonio' que en un comienzo fueron tomados con seriedad pero que más tarde devinieron meras convenciones, p. 16 n.2. Podría pensarse entonces en un paralelo con los ideales de virtud femenina, que tal vez estuvieron más cerca de la realidad en los primeros tiempos de la República pero ya no hacia el fin del Imperio, aunque se ha de reconocer sin embargo que tales idealizaciones son siempre sospechosas. Con respecto a los grandes cambios en la vida de la mujer romana cf. *The New Woman*, capítulo 10 de E. FANTHAM et al.

- (1994).
13. Para un estudio más amplio de este personaje, ver P.K. JOPLIN (1990); D. TROUT (1994); I. DONALDSON (1982); R.A. BAUMAN (1993) y N. BRYSON (1986).
 14. Ver U.E. PAOLI (1951), p. 276.
 15. Cf. este punto en *Ov. Met.* 4.32. ss. y en *Laud. Tur.* 1.30 (CIL. 6.1527.30: *Domestica bona pudicif[t]iae obsequi, comitatis, facilitatis, lanificiis tuis...*). Es de destacar además que Plutarco en *Rom. Quaest.* 30.b menciona una imagen de Gaia Caecilia con sandalias y una rueca que simbolizaban su industria y su quehacer doméstico. Es interesante observar por otro lado, que, de acuerdo con Lucrecio, el tejido fue primero una actividad masculina que luego pasó a la mujer porque era demasiado *mollis* para el hombre (*De Rerum Natura.* 5.1354-1360).
 16. R.M. OGILVIE (1965).
 17. Es de destacar el hecho de que Lucrecia está presentada como un personaje pasivo, siempre se la ve *sedens* y es objeto de la acción masculina de encontrar.
 18. W. WEISSENBORN and H.J. MÜLLER (1965).
 19. Cf. *RE* vol. 2, col. 2146.
 20. Cf. U.E. PAOLI (1951), p. 128.
 21. Cf. el comentario a Prop. 4.11.85-86 en L. RICHARDSON (1977).
 22. Es la casa en este caso la que 'sirve' a la esposa:
en tibi domus ut potens
et beata viri tui
quae tibi sine seruiat (149-151)
 En cuanto a la imagen general de la esposa como *custos*, ver T.E.V. PEARCE (1974).
 23. Por supuesto, se debe reconocer el doble juego simbólico del manejo de las llaves ya que éstas operan en el acto de cierre pero también en la apertura de espacios.
 24. Es interesante observar que las mujeres marginales rechazaban el tejido y, en vez de mantenerse dentro de los límites de la casa, se lanzan hacia el espacio abierto en el siguiente texto de Ovidio. Las ménades que abandonan sus hogares para celebrar a Baco en las montañas están expuestas en contraste con las 'buenas esposas' que permanecen *intus* y tejen:

*solae Miryeydes intus
intempetiva turbantes festa Minerva
aut ducunt lanas aut stamina pollice versant
aut haerent telae famulasque urgent.* (Met. 4.32-5)

25. Cf. A. ROUELLE (1983), cap. 2 *The Bodies of Women* y B. SHAW (1987) para un tratamiento más extenso de la cuestión.
26. La viudez era considerada también un estado altamente estimado, pero su estudio excede los límites de este trabajo. De todos modos, la condición previa a una viudez respetable era la de haber sido una honorable matrona.
27. Es de destacar que las mismas concepciones subyacen a la idea de virginidad femenina en las sociedades islámicas modernas: "This emphasis on female chastity, many say originated in the patrilineal society's concern with paternity of child and the inheritance that follows the male line..." (E.W. FERNEA and R.A. FERNEA (1997), p. 241).
28. "Surprising as it may seem, in the eyes and hands of Greek practitioners, the female organs not originally sealed by a membranous veil. In the anatomy that can be reconstructed from the Hippocratic medical writers, there is no indication of a hymen that belongs to the παρθένος. Aristotle himself never describes a membrane located at the opening of the virgin's sexual orifice" (G. SISSA (1990b), p. 352).
29. Ver las reseñas del libro de G. SISSA de B. MACLACHLAN (1992) y de G. CLARK (1991). MACLACHLAN realiza una crítica muy dura mientras que CLARK rescata aspectos valiosos de la obra.
30. Cf. A. ROUELLE (1983), p. 33.
31. Cf. SORANUS, *Gyn.* 1.7.
32. Cf. A. ROUELLE (1983), p. 33.
33. Esto puede apreciarse por ejemplo en el hecho de que una de las pruebas de la virginidad estaba relacionada con la apertura o clausura de puertas. Cf. G. SISSA (1990a), p. 119: "tests of virginity were not directed at a particular area of the body. Such signs as the wound, the serpent's appetite, the spontaneous music, and the opening of doors shed light on an episode of the past..." Asimismo, el parto virginal de María, que ha sido tan largamente discutido y continúa siendo una controversia teológica, presenta diversos símbolos relacionados con clausuras y aperturas. Así, G. SISSA (1990a, p. 119) nos informa: "Ambrose devotes much of his work to reflection on continence and in particular to the mystery of Christ's birth. In *De Institutione Virginis* he

comments extensibly on Ezekiel 44.2: "And he said to me, this gate shall remain shut; and it shall not be opened, and no one shall enter by it" (*Porta clausa erit et non aperitur*). What was this gate but Mary Closed because she was a virgin? Mary was the gate through which Christ came into the world, born in a virginal delivery that left the genital locks firmly shut. Modesty remained intact, and the seals of integrity were preserved. *Porta clausa, claustra, septum, signaculum*: metaphor upon metaphor evokes an enclosure protected by locks, walls and seals".

34. OLD (1982), *castitas*.
35. Cf. LIV. 1.57.10; HOR, *Carm.* 3.24.23; TAC. *Ag.* 4.2.; APUL. *Met.* 9.18.
36. CIC. 2.29; V. MAX. 8.1 absol. 5; PLIN. *Nat.* 24.59.
37. OLD (1982) *pudicitia* a.
38. PLAUT. *Epid.* 405; *Stich.* 100; CIC. *Ver.* 1.64; CATUL. 61.217; VERG. *Georg.* 2.524; PROP. 1.2.24; LIV. 3.61.4; OV. *Her.* 5.104; SEN. *Ep.* 94.26.
39. Ver R.E.A. PALMER (1974), p. 113.
40. Ver R.A. KASTER (1996), p. 4. Otros aspectos de la femineidad en la antigüedad también parecen haber estado reducidos a la sexualidad. Por ejemplo, todos los síntomas de enfermedad física en mujeres deben ser considerados en relación con la zona genital (cf. A. ROUSELLE (1983), p.24).
41. "The honour of a man, *sharaf*, is a public matter, involving bravery, hospitality, and piety. It may be lost, but it may also be regained. The honour of a woman, '*ad*' is a private matter involving only one thing, her sexual chastity. Once believed to be lost, it cannot be regained" (E.W. and R.A. FERNEA (1997), p. 240). Cf. esta idea en OVID. *Her.* 5.103.-104: *nulla reparabilis arte / laesa pudicitia est* y en TAC. *Ann.* 4.3.: *neque femina amissa pudicitia alia abnuerit.*
42. Cf. PROP. 2.6.25 y JUV. 6.308.
43. Cf. L. RICHARDSON (1992) y R.E.A. PALMER (1974).
44. Para una discusión completa de estas diosas ver R.E.A. PALMER (1974).
45. En numismática se ve a la diosa con velo, sentada o parada, y con una mano sobre el pecho o regazo. Cf. H. MATINGLY y E.A. SYDEHAM, *RIC*, vol. 2: p.388 n. 406; p. 477 n. 1032, 1033; p. 748, n. 1042 y 1043.
46. Cf. esta virtud en testimonios epigráficos: *CIL* 8.11294.6; *CIL.* 6.13299; *CIL.* 8.7537.5; *CIL.* 10.3058.5; *CIL.* 10.3351.c.2. En literatura, uno de los ejemplos más interesantes se encuentra en VIRG. *Aen.* 4, donde el

honor de haber sido *univira* y la posibilidad de perder esta condición tifican el trasfondo de la tragedia de Dido.

47. Con respecto al adulterio en Atenas ver D. COHEN (1991), capítulos 5 y 6 y C. CAREY (1995).
48. Cf. A. RICHLIN (1981), p. 379.
49. Cf. A. RICHLIN (1981), pp. 382-383. Para una discusión más amplia: T. Mc GINN (1991), L. RADITSA (1980) y J.F. GARDNER (1986), pp. 127-131.
50. Cf. L. BONFANTE WARREN (1973), pp. 585-586.
51. Cf. J.P.V.D. BALSDON (1962), p. 254.
52. Cf. C HÖHLER (1928), p. 117.
53. Ver J.P.V.D. BALSDON (1962), p. 252. El uso de la toga por prostitutas y mujeres adúlteras estaba prescrito por la ley. Los siguientes versos hacen referencia a este hecho:

*coccina famosae donas et ianthia moechae
vis dare quae meruit munera? Mitte togam.*
(Mart.2.39)

*Bonam deperdere famam
rem patris oblimare malum est ubicumque; quid inter
est in matrona, ancilla percesne togata?*
(Hor. Sat. 1.2.61-63)

54. Cf. A. ROUSELLE (1992), p. 315.
55. Cf. J.P.V.D. BALSDON (1962), p. 253.
56. En relación con este punto, es interesante observar las curiosas etimologías antiguas de *castrum*, 'puesto o campamento fortificado', que conectan la palabra con el campo semántico de *castitas*: Serv. *Aen.* 3.519: *dicta... castra quasi casta, vel quod illic castraretur libido: nam numquam his intererat mulier* (=Isid. *Orig.* 9.3.44); Cassiod. *Psalm.* 77.28.433A: *castra... a castitate dicta sunt* (evidencia provista por R. MALTBY (1991), 'castrum').
57. OLD (1982), *flammeum* 1. Cf. PLIN. *Nat.* 21.46; TAC. *Ann.* 15.57 en el retrato grotesco de Nerón asumiendo el rol de novia y JUV. 6.225. Ver también C.J. FORDYCE (1961) comentario a CAT. 61.8 (*flammeum cape laetus*). Sobre el uso del velo y la semántica de cierre y apertura de la novia en las ceremonias nupciales griegas cf. G. SISSA (1990a), pp. 94-97.

58. OLD (1982) *nubo*.
 59. Cf. A. ROUSELLE (1992), p. 315.
 60. Cf. C. HÖHLER (1928), p. 118.
 61. Cf. A. ROUSELLE (1992), p. 315.
 62. Cornelia, ejemplo máximo de *casta matrona* dice acerca de sí misma 'desde la tumba':

*mox, ubi iam facibus cessit praetexta maritis,
 vinxit et acceptas altera comas,
 iungor, Paulle, tuo sic discessura cubili:
 in lepide hoc uni nupta fuisse legas.*

(Prop. 4.11.33-46)

Los siguientes pasajes también son dignos de atención:

*te semper natamque tuam te propter amabo:
 quidquid agit, sanguis est tamen illa tuus.
 sit modo casta, doce, quamvis non vitta ligatos
 impediat crines nec stola longa pedes.*

(Tib. 1.6.65-68)

*Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,
 quaeque tegis medios, instita longa, pedes*

(Ov. Ars. 1.31)

*Scripsimus haec illis, quarum nec vitta pudicos
 contigit crines nec stola longa pedes.*

(Ov. Pont. 3.3.51-52)

63. Originalmente las *vittae* eran simples tiras de lana cruda, luego pasaron a ser cintas de seda de colores brillantes. Ver J.P.V.D. BALSDON (1962), p. 256.
 64. OLD (1982), *vieo*.
 65. Cf. K.F. SMITH (1913).
 66. Cf. J.P.V.D. BALSDON (1962), p.255.
 67. Cf. L. BONFANTE WARREN (1973), p. 596.
 68. Es de destacar que la mujer que cumple con las normas sociales debe casarse; en caso contrario se vuelve marginal. Así R.S. KRAEMER (1979) afirma: "a woman will perceive herself as inadequate (and will be so considered by her peers), in almost all traditional societies (and

- many modern ones as well), unless she enters into an acceptable marriage and bears many healthy children, preferably sons. Women who fail to meet this standard are by definition marginal" (p. 73).
69. Cf. HOR. *Carm.* 1.30.6; *Carm.* 3.27.59; MART. 14.151.2; STAT. *Theb.* 10.120; OV. *Ep.* 2.226; *Met.* 5.470 y CAT. 67.28.
70. Cf. H. KING (1983), p. 120.

Bibliografía Consultada

- J.P.V.D. BALSDOM. *Roman Women: their History and Habits*. London, 1965.
- R.A. BAUMAN. "The Rape of Lucretia, *Quod metus causa* and the Criminal Law", *Latomus* 52.3., 1993, pp. 550-566.
- L. BONFANTE WARREN. "Roman Costumes. A Glossary and some Etruscan Derivations", *ANRW* 1.4, 1973. pp. 583-614.
- N. BRYSON. "Two Narratives of Rape in the Visual Arts: Lucretia and the Sabine Women", en *Rape*, S. Tomaselli and R. Porter edd., Oxford, 1986.
- J. CARCOPINO. *Daily Life in Ancient Rome. The People and the City at the Height of Empire*, London, 1941.
- C. CAREY. "Rape and Adultery in Athenian Law", *CQ* 45.2., 1995. pp. 407-417.
- T. CARP. "Two Matrons of the Late Republic", en *Reflections of Women in Antiquity*, H.P. Foley ed., N.Y., 1981.
- G. CLARK. "Maidenhead and Womanhood": reseña de G. Sissa, *Greek Virginity*, traducción al inglés de A. Goldhammer), Cambridge, MA: Harvard University Press, (publicado originalmente en 1987), en *CR* n.s. 41.1, 1991. pp. 162-164.
- D. COHEN. *Law, Sexuality an Society. The Enforcement of Morals in Classical Athens*, Cambridge, 1991.
- S. DIXON. *The Roman Mother*, London, 1988.
- I. DONALDSON. *The Rape of Lucretia*, Oxford, 1982.
- E.W. y R.A. FERNEA. "Symbolising Roles: Behind the Veil", *Conformity and Conflict. Readings in Cultural Antropology*, en D.W. McCurdy y J. Spradley edd., N.Y., 1997.
- H.P. FOLEY. "The Concept of Woman in Athenian Drama", en *Reflections of Women in Antiquity*, H.P. Foley ed., N.Y. 1981, pp. 127-168.

- "Women and Housing in Classical Greece: the Archaeological Evidence", en *Images of Women Antiquity*, A. Cameron y A. Kuhrt edd., London, 1983.
- C.J. FORDYCE. *Catullus. A Commentary*, Oxford, 1961.
- J.F. GARDNER. *Women in Roman Law and Society*, London, 1986.
- C. HÖHLER. *A History of Costume*, London, 1928.
- P.K. JOPLIN. "Ritual Work on Human Flesh: Livy's Lucretia and the Rape of the Body Politic", *Helios* 17, 1990. pp. 51-70.
- R.A. KASTER. "The Shame of the Romans" (APA Presidential adress 1996), on line: available: , 9-7-97.
- H. KING. "Bound to Bleed: Artemis and Greek Women", en *Images of Women Antiquity*, A. Cameron y A. Kuhrt edd., London, 1983. pp. 109-127.
- R.S. KRAEMER. "Ecstasy and Posesion: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus", *Harvard Theological Review* 72, 1979. pp. 55-80.
- B. MACLACHLAN. "Reseña de *Greek Virginity*, de Giulia Sissa. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990, 240 pp.", en *Phoenix* 48.1, 1992.
- R. MALTBY. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, 1991.
- H. MATTINGLY. and E.A. SYDEHAM. *Roman Imperial Coinage*, Vol. 2, London, 1926.
- T. Mc GINN. "Concubinage and the Lex Julia on Adultery", *TAPA* 121, 1991. pp. 335-375.
- R.M. OGILVIE. *A Commentary on Livy*, books 1-5, Oxford, 1965.
- P.G.W. Glare (ed.). *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1965.
- R.E.A. PALMER. "Roman Shrines of Female Chastity from the Caste Struggle to the Papacy of Innocent I", *Rivista Storica dell' Antichità* 4 . 1 , 1974. pp. 113.159.
- U.E. PAOLI. *Vita Romana*. Firenze, 1951.
- T.E.V. PEARCE. "The Role of the Wife as *Custos* in Ancient Rome", *Eranos* 72. 1974. pp. 16-33.
- S.B. POMEROY. *Xenophon Oeconomicus, A Social and Historical Commentary*, Oxford, 1994.
- L. RADITSA. "Augustus' Legislation Concerning Marriage, Procreation, Love Affairs and Adultery", *ANWR* 2.13, 1980. pp. 278-339.
- L. RICHARDSON. *Propertius. Elegies I-IV*, Oklahoma, 1977. *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London, 1992.

- A. RICHLIN. "Approaches to the Sources of Adultery at Rome" en *Reflections of Women in Antiquity*, H.P. Foley ed., N.Y. 1981.
- A. ROUELLE. "Body Politics in Ancient Rome", en *A History of Women in the West*, G. Duby y M. Perrot general edd., Vol I *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, London, 1992.
- Porneia. On Desire and the Body in Antiquity*, Oxford. (Traducción al inglés de F. Phaessand), 1993.
- B. SHAW. "The Age of Roman Girls at Marriage: Some Reconsiderations", *JRS* 77, 1987. pp. 30-46.
- G. SISSA. *Greek Virginity*, London, 1990a. "Maidenhood Without Maidenhead: the Female Body in Ancient Greece", en *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, D. Halperin y F. Zeitlin edd., Princeton, 1990b.
- K.F. SMITH. *The Elegies of Albius Tibullus*, N.Y., 1913.
- S. TREGGIARI. *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford, 1991.
- D. TROUT. "Retextualizing Lucretia: Cultural Subversion in the City of God", *Jornal Christian Studies* 2.1, 1994. pp. 53-70.
- S. WALKER. "Women and Housing in Classical Greece: the Archaeological Evidence" in *Images of Women in Antiquity*, A. Cameron y A. Kuhrt edd., London, 1983.
- A. WALLACE-HADRILL. *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, 1994.
- W. WEISSENBORN y H.J. MÜLLER. *Titi Livi ab urbe condita*, Berlin, 1965.
- G. WILLIAMS. "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonies and Ideals", *JRS* 48, 1958. pp. 16-29.
- G. WISSOWA y A.F. PAULY. *Paulys realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft (RE)*, München, 1980.

Reseñas

Giulia SISSA y Marcel DETIENNE. *La vida cotidiana de los dioses griegos*. Trad. Elena Goicoechea Larramendi. 2. e., Madrid, Ediciones Temas de Hoy (T.H.), 1995, 350 pp., 11 x 18 cm. Colección Bolsitemas.

El libro consta de una introducción, elaborada por ambos investigadores franceses, y de dos partes: la primera, "Homero antropólogo", de la que es responsable Sissa, está subdividida en ocho capítulos y en la segunda, Marcel Detienne se dedica en siete capítulos a "Los dioses en los placeres de la ciudad". Luego del índice, dos mapas y dos cuadros genealógicos guían la lectura. El revisor técnico ha considerado conveniente aclarar algunos aspectos básicos referidos a la transcripción de los términos griegos. Cierran el volumen notas, muy abundantes por cierto, sobre fuentes helenas y romanas y crítica posterior, consultadas y evaluadas por los autores.

En la introducción se consideran escritores de diversas épocas y lugares que se han ocupado de la problemática de la cotidianidad en general, entre ellos, Pitágoras y sus discípulos, Séneca, Juan Jacobo Rousseau, Carlos Marx, Federico Engels, Henri Lefebvre, Fernando Braudel, James Joyce. Como es de esperar, Homero y Hesíodo no están ajenos a esta temática. Se presentan, entonces, los rasgos distintivos que diferencian la identidad humana de la divina y se recuerda la inserción de los dioses en la ciudad, motivada por la simultaneidad de la aparición de las *poleis* con el surgimiento de la epopeya. Y tanto en la ciudad como en la épica están siempre presentes los dioses, con un tiempo previsto y reservado para ellos.

El libro nos invita a la reflexión, comenzando con título enunciado como pregunta: "¿Literatura o antropología?". Desde los griegos, el planteo sobre la existencia divina se concentra en la dicotomía hacer - no hacer. Si hubiera prosperado la concepción epicúrea, habría sido impensable una vida cotidiana de los dioses. El

autor cita luego episodios de la *Iliada*, causados por uno o más divinidades. La realidad humana en las costas de Ilión es una: los frentes antagónicos, aqueos y troyanos, tienen igual lengua, alimentación, empleo de los metales, poderes, sistema de vida. Opuesto a ellos, el Olimpo. Homero despliega e infiltra detalles; de allí que dioses y diosas tengan tiempo para hablar, discutir, quejarse, confesarse, negar, desahogarse, protestar, explicar ... Muy alejado de la parsimonia narrativa de los mitógrafos, el gran aedo bien puede ser considerado un antropólogo. El detallismo épico que posibilita la cotidianeidad es ejemplificado con los versos 330 a 430 del canto V de la *Iliada*.

En el segundo, "Los dioses, una naturaleza, una sociedad", se comentan las normas propias y exclusivas elegidas por los dioses, entre ellas el *ichōr*. Sin embargo, la reproducción es humana: en *Il.* XIX, 105 Zeus ensalza el nacimiento de Heracles, engendrado de su sangre. Explicita puntos en común de dioses y hombres: los mismos términos para nombrar las partes del cuerpo, las mismas huellas sobre la tierra, el andar y el trepar, el cuidado de la piel y del cabello, la vestimenta y los adornos (cf. *Il.* XIV, 170-177).

La "Distribución del tiempo" hace hincapié en la eternidad inmóvil de los dioses y en la cotidianeidad de días que empiezan y terminan, sujeta a fatigas, preocupaciones y peligros reales, a dolores y cuidados médicos, que caben en el *kēdos*. El Olimpo acepta el descanso y la vigilia.

El capítulo IV, "Ejercer de dios: un estilo de vida", presenta la guerra de Troya como genocidio planeado por una divinidad. Las transgresiones humanas premeditadas (episodios de las vacas del Sol o de los pretendientes de Penélope, por ejemplo) son casos aislados, infracciones motivadas por la imprudencia. De cualquier modo, con yerros voluntarios o sin ellos, los hombres reciben los mismos castigos, porque no existe ningún criterio divino preestablecido para determinar la escala punitiva.

A continuación, en "Deleitarse con el placer de vivir", Sissa confronta los resortes motivacionales del convite entendido como placer y relación social. En toda ocasión -antes de una batalla o después de ella, por ejemplo-, el banquete cumple la finalidad de un sacrificio: hablar y

apaciguar al dios, mediante la invocación, el festín y las reverencias. A veces, la divinidad objeto de tal devoción asiste a la ceremonia; así, Atenea acude al sacrificio en honor de Poseidón y de ella misma, en forma de Méntor, (*Od.* III, 331). Sin embargo, los poemas homéricos presentan otras modalidades. Una alternativa: que el principal destinatario sea un hombre (Eumeo a Odiseo), aunque se ofrezca la primera parte a Hermes y a las ninfas y se derrame vino para el resto de los dioses. Otra opción: que se ignore a los olímpicos (comida durante la entrevista entre Príamo y Aquiles). Una tercera: que no haya parte para los mortales, porque los animales se queman enteros (canto XXIII de la *Iliada*). En otras ocasiones las víctimas se entierran o se arrojan al mar. El acto de derramar vino en la tierra encierra un significado macabro: si se rompió el pacto, los sesos del responsable de tal afrenta y de sus hijos se desparramarán también por el suelo.

Recordemos, además, que el origen del reparto de carne entre mortales e inmortales figura en *Teogonía*, 535-541. Los dioses son carnívoros, incluso el representante del mar: nunca reciben en Homero "huesos blancos" sino recubiertos con capa de carne cruda, a pesar de que, más tarde, Porfirio proteste de que se les atribuya naturaleza tan innoble, en su *Tratado de abstinencia o de la carne de animales*. Para atenuar esta actitud netamente terrenal, este filósofo neoplatónico del siglo III d. C. explica que un sacerdote se había relamido los dedos, sin pensar, al recoger un trozo de cordero caído del altar y, ante la transgresión, el oráculo de Delfos había exigido como condición prioritaria que el animal asintiera, inclinando la cabeza hacia el agua lustral.

Para el éxito de la comida es necesario disponer de tiempo suficiente, a veces del día completo. Se trata de una larguísima tradición, que se continúa en los ágapes de las cortes europeas y que se presenta, sobria, en la última cena de Jesús. Es que el banquete infinito se corresponde con la felicidad infinita. Por eso, no es casual que los suplicios infernales consistan en deseos eternamente insatisfechos: piénsese en Ocno, Tántalo, las Danaides, Sísifo. Más tarde, se privará a los dioses de toda actividad (Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, X, 7; Séneca, *Cartas a Lucilio*, 53, 11). Y la gula será motivo de burla (*Las*

aves de Aristófanes y Zeus trágico y *Dos veces acusado a los tribunales* de Luciano).

El capítulo VI comenta y da ejemplos convincentes sobre algunas vías de "Injerencias divinas" -tal es el título-. La deidad manipula mediante la posesión, la alteración de las facultades del poseso, la modificación de sus sentimientos, la neutralización de los gestos, la persuasión y la intimidación. Para ello, recurre a una gama variadísima de modalidades, entre ellas, a imágenes oníricas, consejo, invitación, orden; pero el puente es siempre la palabra. No obstante y a pesar de que los seres humanos son tan dúctiles, siguen siendo responsables de sí mismos. Aun cuando Platón proteste contra las escenas épicas de hombres llorosos (*Rca.* III), son aspectos esenciales de la naturaleza heroica tanto la manifestación de los sentimientos como el estallido de las emociones.

"Paisajes de soberanía" alude a Zeus y resulta ilustrativo de su poder frente a dioses y hombres, sobre la base de juegos de fuerza - tensión, ofensiva - defensiva, diplomacia - alarde, en los cuales lleva a la práctica estrategias varias, incluidas la deslealtad, la mentira, la traición, la indiferencia, la desconsideración. Con adecuadas demostraciones extraídas de los textos homéricos, caracteriza al estratega de la guerra de Troya. Sin embargo, este proyecto bélico se ve vulnerado por el azar y la contingencia, porque el deseo del Júpiter latino no se impone necesariamente siempre.

Finalmente, en "Los dioses y los días", Sissa se remite al taoísmo y al epicureísmo para mostrar a un dios inactivo, muy ajeno al de las tradiciones judeocristianas. En efecto, en el *Génesis* Dios trabaja y luego descansa. Y esta problemática del tiempo divino está presente en tres grandes debates en la historia de la humanidad, que se explicitan: 1º) entre Orígenes y Celso, en el siglo III, sobre la atribución al Creador de un uso contra-dictorio y vulgar del tiempo; 2º) entre católicos y protestantes, en el XVI, acerca de la legitimidad de las imágenes antro-po-morfos de Dios; 3º) entre los partidarios de la microbiología de Pasteur y el naturalista Darwin, en el XIX. Por su parte, el enfoque clásico representa la segunda perspectiva para situar este tema: si los dioses no hacen nada por los hombres, ¿qué sentido tiene rendirles

entonces culto? (Cicerón, *De natura deorum*). El temor excesivo a la divinidad es, para el griego, *deisidaimonia* y para el latín, *superstitio*. Este miedo obliga a un ritual incesante y tanto Teofrasto como Plutarco consideran que el supersticioso es, en definitiva, un enfermo.

En la segunda parte, Detienne explica la profunda incidencia de los dioses en las *poleis*. El capítulo IX, "Cuando los olímpicos se visten de ciudadanos", recuerda y explica los alcances de un ejemplo puntual sucedido en 379 a. C.: la concesión, por decreto, de la ciudadanía a Bóreas, en Turios, Magna Grecia. De esta forma el pueblo agradeció el hundimiento de embarcaciones enemigas, enviadas por Dionisio de Siracusa, naufragio obviamente atribuido al dios. Se hace mención, además, a la distribución de las ciudades entre los hermanos olímpicos y se demora en los pleitos y demandas de Poseidón con Dionisio en Naxos, con Zeus en Egina, con Atenea en Trecén, con el Sol en Corinto. El autor rescata la gran distancia entre la perfección formal de los dioses en la literatura homérica y los restos arqueológicos de divinidades informes y oscuras. Aún así hay un lugar reservado para los inmortales. Baste pensar en *Od.* VI, 10 y el procedimiento respetado por Nausítoo para fundar la ciudad de los feacios. Son idénticos los pasos seguidos para el emplazamiento de Megara Hiblea. En la Mesopotamia, la ciudad es invención de los dioses; en el griego, en cambio, los legisladores modelan seres *poliades*, a la medida de un proyecto político y, en consecuencia, deciden por mayoría los sacrificios, las fiestas, el calendario y los reglamentos de los santuarios.

Enseguida, "Un jardín politeísta" evoca la presencia incesante de pequeñas sociedades visibles, formadas por agentes divinos. Están por doquier, desde *Las Suplicantes* de Esquilo, en 463 a. C. hasta los relatos de Pausanias, en el siglo II d. C. Grecia, la India, los hititas y África negra son lugares ricos en 'cosas-dios' y este capítulo X da ejemplos muy elocuentes al respecto.

"El comercio de los dioses" medita sobre los alcances de "creer en los dioses", en la India védica y en el cosmos heleno y examina, por un lado, los tres grados de creer cristianos, existentes desde el siglo XII: creer que Dios existe (*credere Deum*), creer en lo que dice Dios (*credere Deo*) y creer en Dios con amor (*credere in Deo*); por otro, se explaya en

la distinción entre fe implícita y fe explícita, a partir del XIII. Incluye el mito de las razas como ilustrativo del drama de la impiedad, concebida ésta como delito público y, por eso, sujeta al mismo procedimiento que castiga las revueltas revolucionarias. Después de la acusación a Sócrates, para una minoría de intelectuales "creer en los dioses" consistirá en "creer en la existencia de los mismos". Sin embargo, la ciudad -ni siquiera la helenística- nunca exigirá la confesión de su creencia ni a los candidatos a las magistraturas ni a los aspirantes a la ciudadanía. A continuación, describe, con detalles amenos, la manera griega de comer y de sacrificar en general y las funciones y pasos del sacrificio.

El capítulo XII, "Del altar al territorio: el hábitat de los poderes divinos", menciona la restitución de los santuarios en Colofón y en Mesene, a fines del siglo IV a. C.; nombra los más antiguos altares edificadas y se detiene en la arquitectura de tales altares, pasando revista a tres modelos de construcción, sin contar un cuarto tipo, el del tesoro no ocupado por el dios. De nuevo compara Grecia con las civilizaciones del Oriente próximo y del hinduismo. Enfatiza el hecho de que el templo heleno sea un espacio accesible a cada miembro de la comunidad, desde la época geométrica y hasta el final de la Antigüedad.

En "Asuntos divinos, asuntos humanos", leemos primero acerca de los momentos claves progresivos para la adquisición de la ciudadanía y luego sobre la ausencia de dioses del individuo. Para esclarecer esta pertenencia de los dioses a la esencia de la vida cotidiana, apela a Espensitio, escriba cuyo contrato especifica ambas esferas. Un derecho, celosamente cuidado, es el de participación en las deliberaciones sobre cuestiones referidas a los dioses. Pocas veces se concede este privilegio, como lo atestigua la historia del adivino Tisámeno en Esparta (Herodoto IX, 33). Explicita cómo los *hierá* o cosas sagradas y los *hósia* o asuntos civiles se entretujan (Solón y Dracón, por ejemplo).

"Hera, Atenea y compañía: la fuerza de las mujeres" focaliza el poder y el alcance femeninos, a través de las figuras antes citadas y de otras como Amimone, Aglauro, Praxítea y sus hijas. Y trae a colación la furia de Poseidón ante la elección de Atenea como *poliade*. El capítulo siguiente trata, a la inversa, sobre los varones: "Un falo para Dionisio" evoca las historias de este dios, del Hermes itifálico, de Príapo y de Pan.

Describe las faloforias y las locuras sexuales del "priapismo" y de la "satiriasis". Sin embargo, el Baco latino nunca se confunde con los sátiros ni es vulgar y acerca de esto, se dan suficientes razones para comprender por qué su omnipotencia y su fuerza vital trascienden el cuerpo masculino.

En síntesis, el volumen sorprende y atrae por su minuciosidad en el tratamiento de temas que, en inteligente entramado y por medio de documentación rigurosa, permiten al lector, inclusive al más lego, una imagen gradualmente nítida del ámbito divino todopoderoso, con sus designios inescrutables y sus alegrías y penas cotidianas. Los autores han resumido años de investigación. Por su generosidad, les quedamos muy agradecidos.

Elbia Haydée Difabio de Raimondo

Carlos DISANDRO. *El son que funda.* La Plata, Fundación Decus, 1996, 438 pp.

Constituye esta obra el segundo volumen de la serie de las obras completas del Dr. Carlos Disandro, recopiladas y editadas por la Fundación Decus, con sede en la ciudad argentina de La Plata. Uno de sus ejes conceptuales, como lo señala su nombre, es el vínculo entre palabra y música.

El cuerpo central del trabajo, que abarca los trece primeros capítulos, fue ordenado por Disandro hacia fines de 1985, cuando deja su vida universitaria. El objetivo que se fija el autor es reunir en un solo volumen sus disertaciones que, al margen de sus tareas académicas profesionales, trataron de superar la incultura estética, sobre todo musical, de la Universidad. Su propósito es pedagógico, pues no es otro que el de enseñar que el canto y la música integran, de modo inexcusable, la *paideia* humanística y que, por ende, no pueden excluirse sin caer en una incultura deplorable e infecunda, en una desértica esterilidad estética.

Con referencia al título de la obra, Disandro le atribuye una inspiración órfica, pues él cree restituirle a la música un valor que va más allá de lo emotivo, lo psíquico, lo descriptivo y pintoresco. Afirma el autor que entre el son semántico del canto y el son asemántico de los instrumentos, circula una energía que condiciona los capítulos de una historia milenaria; esa energía órfica del canto no se presenta siempre igual, ya que a veces está replegada en algunos trasfondos, mientras que en otros momentos de la historia se muestra exultante y densa, sobre todo en la obra de genios imprevistos.

Luego de un prólogo donde explica la finalidad de la obra, la misma comienza a desarrollarse a lo largo de trece capítulos, en los que considera relaciones diversas entre la música y el mito, la música y el rito, la música y la metafísica, la música y la mística, la música y la plegaria. El panorama de esta estructura en capítulos queda completada

por temas como "El Himno *Ave Maris Stella*" o "El *lied* de Schubert" o "Hans Sachs y Richard Wagner", por mencionar sólo algunos.

A continuación, hay dos apéndices: el primero abarca dos partes, tituladas "*Mousiké paideia*" y "Los himnos latinos de Santa Hildegarde"; el segundo, en cambio, es muy extenso pues comprende diecinueve capítulos, en los que Disandro partirá desde el canto gregoriano hasta llegar a la música contemporánea de un Béla Bártok, universalmente conocido, y la de un Juan Carlos Fernández, a quien él llama 'maestro de los argentinos', por haber sido uno de los primeros gregorianistas del país y, tal vez, de América.

Completan esta interesante obra una bibliografía y un índice onomástico.

La tapa y contratapa aparecen bellamente ilustradas: la primera reproduce el motivo lateral - un joven guitarrista - del trono gemelo al Trono Ludovisi, relieve ejecutado en mármol y conservado en el Museo de Boston; la segunda muestra a una cortesana tocadora de flauta, testimonio del arte jonio hacia el 450 a.C., conservado en el Museo Nacional de Roma.

El autor ha pretendido con este trabajo extenso y profundo dos grandes objetivos: el primero, lograr la veneración por los maestros del canto órfico, de la música alentadora del cosmos, del son que funda; el segundo, en tiempos aquerónicos que configuran su contorno insoslayable, poder reanimar el reino de las Musas.

María del R. Ramallo de Perotti

Luis GIL FERNÁNDEZ. *Aristófanes*. Madrid, Gredos, 1996. 224 pp.

La concepción y objetivos de este libro han sido planteados por el mismo autor en la nota dirigida al lector. La editorial encargada de publicar la traducción de las obras de Aristófanes tiene establecido, como norma, un estudio preliminar, pero como los problemas singulares de cada comedia exigían un tratamiento más extenso que no podía incluirse completo en un trabajo introductorio, la misma editorial consideró importante publicar un tomo exclusivamente dedicado al estudio de diversos aspectos relacionados con el *corpus* aristofanesco. En español, al menos, es la primera vez que esto sucede, aunque hay numerosas publicaciones que tratan dichos aspectos en forma parcial. Luis Gil recoge la documentación existente y la organiza por temas: la vida y la época de Aristófanes, características de la comedia aristofanesca, estructura formal de la comedia, la comicidad y sus mecanismos, la lengua y el estilo, los metros (partes dialogadas y líricas), la crítica política, religiosa, ideológica y literaria, la transmisión del texto, la producción perdida, cronología y temática, las piezas fragmentarias y Aristófanes y la posteridad. Incluye también un importante apéndice bibliográfico organizado de acuerdo con las distintas temáticas.

Hay que resaltar la relación que establece entre los aspectos estudiados referidos al comediógrafo, la síntesis de las opiniones de los distintos críticos y su postura personal apoyada en los textos. El enfoque dado al tratamiento de algunos conceptos, como el de tragedia y el de comedia, ayuda al esclarecimiento de otros, por diferenciación: el de farsa, por ejemplo. Pero tal vez lo que más llama la atención es la inclusión de la parte dedicada a la transmisión del texto y a las piezas fragmentarias, con lo que el crítico permite una mayor comprensión de las características de la obra de Aristófanes, así como de su postura frente a diversas situaciones y personajes de su época.

Finalmente, en el capítulo dedicado al juicio de la posteridad,

hace un recorrido a través de los siglos, observando las vicisitudes que sufrió la fama del autor. Y en nuestra época, Luis Gil considera que Aristófanes mantiene vivo su mensaje y su espíritu que parecen estar encarnados en los grupos que se ríen con el sexo, la política, la religión y los tabúes sociales para relajarse de las tensiones"en que vive sometido el ser humano. El espíritu de Aristófanes, por lo demás, parece hoy día haber transmigrado a grupos teatrales como Els Joglars o a directores de cine como Almodóvar para seguir provocando, a Dios gracias, entre los nuestros, el beneficioso efecto de la *kátharsis* cómica" (p.212).

Liliana Sardi de Estrella

A.A.V.V. *Homenaje a Aída Barbagelata. In memoriam.* Buenos Aires, Argentina, Editoras Sylvia E. Wendt y Marta Royo, 1994. Tomos I y II, 1012 pp.

La publicación surgió por iniciativa de un grupo de exdiscípulos de la Prof. Aída Barbagelata, fallecida el 31 de enero de 1991.

Docente especializada en lengua y cultura latinas, se distinguió durante su carrera por la seriedad profesional, por sus virtudes éticas y, sobre todo, por la capacidad que tuvo para despertar vocaciones. Quienes fueron sus discípulos la acompañaron intelectual y afectivamente hasta el momento de su muerte.

Precisamente Sylvia Wendt, dilecta discípula, se ha preguntado sobre la incidencia de tan insigne maestra en sus vidas y ha arribado a la conclusión de que ella logró convertirse en un modelo docente. Como tal, cada discípulo ha tomado de él lo que consideró positivo y afín, mientras que ha rechazado otros aspectos, según su propia elaboración.

Para concretar el proyecto de la publicación que nos ocupa, las profesoras Sylvia Wendt y Marta Royo convocaron a docentes y colegas de los diversos centros de estudio del país, a fin de obtener su colaboración.

La convocatoria tuvo amplia respuesta: casi un centenar de trabajos hicieron que, por razones prácticas, el material reunido se distribuyera en dos tomos. Cada uno de ellos contiene dos índices: uno, para señalar la estructura de la obra y otro, con la nómina de autores por orden alfabético. Además, el segundo tomo trae una tabla gratulatoria con los nombres de quienes hicieron posible la publicación, merced a su colaboración y aportes.

El primer tomo, encabezado por una breve nota preliminar de las editoras, contiene los siguientes apartados:

- ▶ **Evocación:** presenta aspectos de la personalidad de la Prof. Barbagelata en artículos dictados por el profundo respeto, admiración y cariño que supo despertar en sus discípulos y

colegas amigos.

- ▶ **Creación:** consta de una poesía y dos relatos breves de temática libre.
- ▶ **Literatura griega:** contiene los trabajos sobre esta especialidad.
- ▶ **Literatura latina:** reúne los trabajos relativos a dicha literatura.

El segundo tomo incluye los apartados:

- ▶ **Tradición clásica:** lo integran trabajos que señalan la influencia y trayectoria de temas clásicos en autores y aspectos de la cultura occidental.
- ▶ **Lingüística:** lo conforman trabajos sobre lingüística grecolatina y referidos a la incidencia de ésta en las lenguas europeas.
- ▶ **Enseñanza:** incluye temas de carácter didáctico.
- ▶ **Literatura en lenguas modernas:** con análisis de obras de autores europeos y americanos basadas en obras o temas clásicos.

Dado el abultado número de autores que integran la publicación, se hace imposible reseñar el contenido de cada trabajo. Señalamos que los autores son profesionales o investigadores serios, con una trayectoria reconocida en nuestro medio, que han abordado los más diversos temas con rigor científico y aportes originales.

Cabe destacar la labor de las editoras, quienes han logrado una cuidada edición bien diagramada, de excelente presentación y con un certero ordenamiento del material que, complementado con los dos índices mencionados, permite al lector individualizar fácilmente el autor o el artículo de su interés.

Dora G. Scaramella

Silvia STRASSI. *Le funzioni degli ὑπηρέται nell' Egitto greco e romano.* Heidelberg, Winter, 1997, 277 pp.

La autora explica en el prólogo de su obra que ésta se enmarca en el ámbito de una investigación mayor referida al desarrollo de la organización administrativa romana en los primeros siglos del imperio.

Uno de los aspectos centrales desde los cuales se ha encarado el problema ha sido verificar cómo se produjo la transmisión, difusión y aplicación de las disposiciones de gobierno y de administración en general emanadas tanto de la autoridad central como de sus representantes en las provincias, aun las más alejadas de Roma.

La autora ha seleccionado para su investigación los documentos, tanto públicos como privados, provenientes de Egipto en las épocas de dominación macedonia y romana. Así, el lapso considerado comprende unos diez siglos, desde el III a.C. hasta el VII d.C., pues la disponibilidad de documentación proveniente de esa época es considerablemente superior a la de otras etapas. Por otra parte, y continuando la línea de investigación desarrollada por el único trabajo dedicado a los ὑπηρέται (H. KUPISZEWSKI; J. MODRZEJEWSKI, 'ΥΠΗΡΕΤΑΙ, *Étude sur les fonctions et le rôle des hyperètes dans l'administration civile et judiciaire de l'Égypte gréco-romaine*, 1958), ha decidido concentrarse en las funciones de esos oficiales de la administración tolemaica y romana.

¿Por qué elegir como eje de la investigación a este oscuro funcionario cuya denominación, de discutida etimología, y funciones parecen tan difíciles de precisar? Strassi explica que prácticamente todos los documentos estudiados incluyen la mención del ὑπηρέτης interviniente en su redacción, por lo cual su historia se asocia indefectiblemente a la de la organización en la que se desempeñaba.

Siguiendo un desarrollo lógico irreprochable, la investigadora ha organizado su monografía en dos grandes bloques, que a su vez se subdividen en otros menores. El primer bloque comprende la

introducción y dos partes en que se hace referencia a la época helenística y a la época romana en Egipto. El segundo bloque (el más extenso, pues ocupa las dos terceras partes del trabajo) está dedicado a la bibliografía que sustenta las afirmaciones incluidas en el primer bloque.

En la introducción se refiere la historia del término ὑπηρέτες a través de los más notables testimonios de la literatura griega (Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Heródoto, Platón, Jenofonte). El capítulo introductorio se completa con una mención al uso que se dio a esa palabra en la época tolemaica y en la romana. Muy interesante es el progresivo enriquecimiento semántico que experimenta la palabra ὑπηρέτης. En efecto, en sus comienzos parece haber designado al remero que se desempeñaba en el nivel más bajo dentro del funcionamiento de los trirremes, pero gradualmente fue adquiriendo connotaciones abstractas (Eurípides y Platón lo utilizaron con el significado de "servidor" de la ley, de los dioses, del mal, etc.). Por último pasó a designar, tanto en el ámbito administrativo militar, judicial o civil como en el privado, a un funcionario encargado ya de registrar, certificar y legalizar documentos, ya de ejecutar resoluciones tomadas por la autoridad de la que dependía (esta última función es la que los asocia, por ejemplo, a la acción de los Once).

En cuanto al desarrollo de los capítulos referidos al desempeño de estos funcionarios en Egipto, tanto en la época tolemaica como en la romana, es destacable la continuidad de su denominación debida al uso del griego como lengua administrativa, lo que ha permitido rastrear su huella en esos escritos. Esto es verificable por la consideración paralela, en uno y otro apartados, de las diferentes clases de ὑπηρέται. Sin embargo, la autora señala una paulatina indiferenciación del papel de estos funcionarios a medida que se avanza en la gestión romana.

El segundo bloque del libro, referido al detalle de la documentación consultada, justifica la calificación de esta investigación como un ejemplo de rigor filológico y de metodología científica. En efecto, es el segmento más extenso (va de la página 73 a la 277) y comprende los siguientes apartados: Bibliografía, Índices y Catálogo.

La Bibliografía consta de más de ciento ochenta textos referidos a los ὑπηρέται y a los ámbitos en que se desempeñaron.

Los Índices contienen listas de funciones de los ὑπηρέται, de sus nombres, de los lugares de donde provienen los documentos que los mencionan, de la cronología de esos documentos y de la cronología de los cargos (en orden alfabético que se inicia con el ὑπηρέτης τοῦ ἀπαντητηρίου y termina con el tesorero militar), y el listado de los papiros para los cuales se proponen correcciones.

El Catálogo, por último, constituye el aporte más valioso de la obra, ya que pone al alcance de todo lector la transcripción de los textos en los que se menciona a los ὑπηρέται acompañada de la identificación del documento del que se han extraído, su procedencia, su data, el cargo desempeñado por el funcionario, su nombre, una tabla de observaciones y la mención de textos afines al documento mencionado.

Por todo lo anterior es indiscutible el valor de esta obra como material de consulta, especialmente para los estudiosos de la historia de la época considerada. Sin embargo, por la cuidadosa y clara organización de la información es recomendable su consulta para todo investigador que se inicia en los estudios filológicos.

María Guadalupe Barandica de Yaya

Noticias

PRIMER COLOQUIO INTERNACIONAL

El Centro de Estudios de Lenguas Clásicas Área Filología Griega de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad Nacional de La Plata, organizó el Primer Coloquio Internacional "[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio", los días 16 a 19 de junio de 1997.

El coloquio fue organizado en módulos temáticos, cada uno de los cuales incluía exposiciones seguidas de un debate que dirigía un coordinador. Dichos módulos fueron:

- Tragedia griega, filosofía y espectáculo en el fin del milenio.
- Filosofía griega: ética y estética y sus repercusiones vigentes.
- Emoción, tiempo y filosofía en la elegía y la tragedia griega y romana.
- Emoción y utopía en el mundo clásico
- Emoción y educación en el mundo clásico.
- ¿El conocimiento actual cancela o incluye a los antiguos griegos?
- Esquilo, Eurípides y los oradores áticos.
- Épica homérica: tres enfoques en el fin del milenio.

La amplitud de contenido de las exposiciones permitió incluir temas que relacionaron la antigua filosofía presocrática con la ciencia moderna, como los trabajos del Dr. Leopoldo Acuña (U.N. de La Plata): *Nueva especialidad médica: la kaloiatría* y del Prof. Héctor Vucetich (U.N. de La Plata): *Huellas del pensamiento griego en la física moderna*.

La presencia de prestigiosos investigadores, representantes de las universidades más importantes de Europa y América dio a estas jornadas un nivel académico pocas veces alcanzado en reuniones de estas características.

Es necesario destacar también la perfecta organización de la comisión que pensó esta reunión como coloquio, lo que permitió un total aprovechamiento de todas las exposiciones y de los diálogos suscitados por las mismas.

Liliana Sardi de Estrella

SUMARIO

ARTÍCULOS

Cilly Müller de Inda, *El adýnaton: Su dimensión trascendente*.
Longo: *Dafnis y Chloé.*; Elbia Haydée Difabio de Raimondo,
*Estrategias didácticas para el desarrollo de habilidades
intelectuales a propósito del análisis de un texto clásico griego*;
Hortencia Larrañaga de Bullones, *Una centaura*; Laura López de
Vega - Dolores Granados de Arena, *Los vaivenes de la fortuna*;
Liliana Sardi de Estrella - Esther R. de Driban, *El Prometeo de
Luciano, ¿sólo un ejercicio retórico?*; Marcela Nasta, *Tenues
grandia: Horacio, Carm., I, 6.*; Patricia B. Salzman, *Cierre y
Clausura. Construcción de un ideal femenino en la literatura
latina.*103

RESEÑAS

Giulia Sissa y Marcel Detienne, *La vida cotidiana de los dioses
griegos.* (Elbia Haydée Difabio de Raimondo); Carlos Disandro,
El son que funda. (María del R. Ramallo de Perotti); Luis Gil
Fernández, *Aristófanes.* (Liliana Sardi de Estrella);
A.A.V.V. *Homenaje a Aída Barbagelata. In memoriam.* (Dora G.
Scaramella); Silvia Strassi, *Le funzioni degli úρηρέται nell' Egitto
greco e romano.* (María Guadalupe Barandica de Yaya).

NOTICIAS.