

REVISTA DE
ESTUDIOS CLÁSICOS

TOMO 46

PUBLICACIÓN SEMESTRAL

Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas

Mendoza, Argentina 2019

ISSN 0325-3465 / ISSN (online) 2469-0643

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

EQUIPO EDITORIAL

Directora

Susana Aguirre
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora de la Sección Griega

María Guadalupe Barandica
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora de la Sección Latina

Lorena Ángela Ivars
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora Técnica

María Candela López
(Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Editorial

Griselda Alonso (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
María Guadalupe Barandica (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
Paolo Fedeli (Università degli Studi di Bari, Italia)
Lía Galán (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Luis Arturo Guichard Romero (Universidad de Salamanca, España)
Lourdes Rojas Álvarez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Jesús de la Villa Polo (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Graciela Zecchin de Fasano (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Comité Científico

Antonio Alvar Ezquerro (Universidad de Alcalá, España)
Néstor Cordero (Université de Rennes 1, Francia)
Rosario Cortés Tovar (Universidad de Salamanca, España)
Ana María González de Tobia (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Susana González Marín (Universidad de Salamanca, España)
Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona, España)
Juan Antonio López Férez (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)
Aldo Luisi (Università degli Studi di Bari, Italia)
José Martínez Gázquez (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona, España)
Jaime Siles Ruiz (Universitat de València, España)
Mária de Fátima Silva (Universidade de Coimbra, Portugal)

Revista de Estudios Clásicos, 46, 2019
ISSN 0325-3465 / ISSN (en línea) 2469-0643

La *Revista de Estudios Clásicos* (REC) es una revista editada por el Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, que publica trabajos y colaboraciones originales que versen sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

Edición electrónica: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

Indexada en: NÚCLEO BÁSICO DE REVISTAS CIENTÍFICAS ARGENTINAS (CAICYT - CONICET), Latindex, L'Année philologique, DIALNET (Universidad de La Rioja, España), INTERCLASSICA (Universidad de Murcia, España), CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), DOAJ (Directory of Open Access Journals)



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución — debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

002"-08/00"(5)

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, 2019.
nº 46: 21cm

Anual

ISSN 0325-3465

ISSN (online) 2469-0643

B. FFyL (UNCuyo)

Centro Universitario – Ciudad de Mendoza

Casilla de Correo 345

(5500) Mendoza - República Argentina

e-mail: rec@ffyl.uncu.edu.ar

Sitio web: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revistaestudiosclasicos>

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en los talleres gráficos de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la
UNCuyo.

Mendoza 2019

REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

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

Nº 46 – 2019

EDITORIAL.....9

ARTÍCULOS

ΠΟΛΥΣΙΝΗΣ ΚΥΩΝ: ELECTRA, COÉFORAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL
ESTATUS FEMENINO EN LA ORESTÍA

María Inés Crespo 13

EL ARCO Y LA BESTIA: SOLEDAD, METAMORFOSIS Y DESHUMANIZA-
CIÓN EN *FILOCTETES* DE SÓFOCLES

Santiago Eslava-Bejarano..... 41

LA *NAVIGATIO SANCTI BRENDANI ABBATIS*: ENEAS EN EL MEDIOEVO

Lía M. Galán.....69

EL POTENCIAL PERSUASIVO DE LOS MONTAJES POÉTICO-IMAGINA-
RIOS: UNA CONSIDERACIÓN RETÓRICO-LUCRECIANA

Roberto Mattos.....97

BUITRES, ÁGUILAS Y LEONES EN AGAMENÓN DE ESQUILO

Paula Cristina Mira Bohórquez..... 119

ALGUNAS CIRCES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: LA PASIÓN QUE ANIMALIZA

Santiago Restrepo Ramírez139

RESEÑA

Martínez Astorino, Pablo. *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio.* Diseño estructural, mitologización y “lectura” en la representación de apoteosis y sus contextos. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2017, 394 pp.

Malena Pilar Trejo..... 165

COLABORADORES DEL PRESENTE VOLUMEN 171

EDITORIAL

EDITORIAL

El propósito de difundir desde la *Revista de Estudios Clásicos* trabajos originales de filología clásica se concreta en el presente número en colaboraciones de investigadores argentinos y extranjeros que han trabajado en torno a diversas temáticas de la cultura clásica. Al ámbito de los estudios latinos se adscriben los artículos “*La Navigatio Sancti Brendani Abbatis: Eneas en el Medioevo*” de Lía M. Galán (Universidad Nacional de La Plata) y “El potencial persuasivo de los montajes poético-imaginarios: una consideración retórico-lucreciana” de Roberto Mattos (Universidad Nacional de San Martín). Sobre literatura griega, particularmente tragedia, versan los trabajos “*ΠΟΛΥΣΙΝΗΣ ΚΥΩΝ: Electra, Coéforas y la construcción del estatus femenino en la Orestía*” de María Inés Crespo (Universidad de Buenos Aires), “El arco y la bestia: soledad, metamorfosis y deshumanización en *Filoctetes* de Sófocles” de Santiago Eslava-Bejarano (Universidad de los Andes) y “Buitres, águilas y leones en *Agamenón* de Esquilo” de Paula Cristina Mira Bohórquez (Universidad de Antioquia). Sobre la proyección de los clásicos grecolatinos en la literatura moderna, se presenta “Algunas Circes en el teatro de Lope de Vega: la pasión que animaliza” de Santiago Restrepo Ramírez (Universidad de los Andes).

Este número se publica en una etapa de transición en la conformación del equipo editorial. Por una parte, ha cambiado la dirección de la Revista: nuestra querida María Estela Guevara de Alvarez, a partir de su jubilación, deja esta función a cargo de Susana Aguirre de Zárate. Por otra parte, contaremos con dos editoras, una para el material relacionado con los estudios griegos y otra con los estudios latinos. Se trata de María Guadalupe Barandica y Lorena Ángela Ivars, respectivamente.

Otra novedad que merece ser celebrada es que a partir de 2019 publicaremos dos números al año. Esperamos con entusiasmo seguir trabajando junto a nuestros colaboradores argentinos y extranjeros en la promoción y difusión de los estudios clásicos.

La Dirección

ARTÍCULOS

ΠΟΛΥΣΙΝΗΣ ΚΥΩΝ: ELECTRA, COÉFORAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTATUS FEMENINO EN LA ORESTÍA

María Inés Crespo

Universidad de Buenos Aires – CONICET
marinescrespo@fibertel.com.ar

Resumen

La Electra de *Coéforas* no ha sido estudiada en profundidad por la crítica, que se ha centrado en su comparación con las heroínas homónimas de Sófocles y Eurípides, para señalar sus semejanzas y diferencias y para determinar si el personaje cumple una función indispensable para la construcción dramática de la pieza y puede considerárselo, en consecuencia, un carácter autónomo. El presente trabajo tiene la intención de responder el porqué de su inclusión en la economía de la trilogía. Tras rastrear las fuentes preesquileas y estudiar, desde una perspectiva de género, los rasgos ambiguos que la constituyen como sujeto femenino, propondremos la hipótesis de que la inclusión de Electra no obedece a motivos dramáticos sino ideológico-estructurales. La hija de Agamenón proporciona al espectador un verdadero modelo de comportamiento, aceptable para la polis, que contrarresta la imagen “anómala” de las mujeres de la trilogía y anticipa semánticamente la aparición de Atenea en *Euménides*.

Palabras clave: Esquilo – *Coéforas* – *Orestía* – Electra – género – estatus femenino.

Abstract

Choephoroe's Electra has not been thoroughly studied by scholars, who have been instead focused on comparing her to namesake heroines by

Sophocles and Euripides in order to show the differences and similarities between them, and to determine whether her character is essential for the piece's dramatic structure and can therefore be considered autonomous. This paper intends to answer why she is included in the trilogy. After tracing pre-Aeschylean sources and analyzing from a gender perspective the ambiguous traits defining her as a female subject, we will hypothesize that Electra's presence cannot be explained by dramatic reasons but ideological and structural ones. Agamemnon's daughter provides the spectator with a true role model –one acceptable to the polis– which offsets the “anomalous” image of women in the trilogy and semantically anticipates Athena's appearance in *Eumenides*.

Keywords: Aeschylus – *Choephoroe* – *Oresteia* – Electra – gender – female status.

La Electra de *Coéforas* no ha sido estudiada en profundidad por la crítica, que se ha centrado, por una parte, en compararla con las heroínas homónimas de Sófocles y Eurípides, señalando las semejanzas y diferencias que se perciben en su concepción y, por otra parte, en determinar si el personaje cumple una función indispensable para la construcción dramática de la pieza¹. El presente trabajo, que forma parte de una investigación más amplia, tiene la intención de responder la pregunta del porqué de la inclusión del personaje en la economía de la trilogía. Tras el rastreo de sus apariciones en las fuentes preesquileas y el estudio, desde una perspectiva de género, de los rasgos que la constituyen como sujeto femenino, intentaremos probar la hipótesis de que la inclusión de Electra no obedece a motivos dramáticos sino ideológicos y estructurales, sosteniendo que la hija de Agamenón proporciona al espectador, al final de su aparición, un modelo de comportamiento, aceptable para la πόλις, que contrarresta la imagen “anómala” del resto de las mujeres de la trilogía y anticipa semánticamente la aparición de la diosa Atenea en *Euménides*.

¹ Véanse al respecto, principalmente, Tarkow (1979), Podlecki (1981 y 1983), Garvie (1986), de Romilly (1992), Foley (2001) y Auer (2006).

Antes de centrarnos en la figura de Electra, hagamos algunas precisiones indispensables. En primer lugar, cabe señalar que "lo femenino" es en Esquilo una estructura significativa que sólo puede estudiarse si se la incluye en el sistema de oposición sémica *femenino/masculino*, cuyos constituyentes se ubican en dos ejes marcados y connotados, respectivamente, como "positivo" y "negativo", y que es *uno* de los sistemas que organiza su universo ideológico-conceptual: en este caso, la oposición *cultura/naturaleza*. Los componentes de este sistema no sólo reflejan un modo concreto de estructura familiar, parental y social, sino que además forman parte del imaginario global derivado del modelo de organización patriarcal –o androcrática, en términos de Sommerstein (2008)– del Occidente antiguo. Por otra parte, es sabido que los personajes femeninos de la tragedia griega deben ser estudiados contemplando que su discurso es producto de una articulación masculina, la del autor, y por tanto sometida a las determinaciones del contexto cultural ya señalado.

En otra ocasión daremos cuenta de nuestro análisis de Electra como actante dramática. Hemos concluido –e iremos señalando pruebas de ello– que Esquilo la ha configurado como un carácter no necesario para la construcción estrictamente dramática de la pieza, dado que sus acciones podrían ser llevadas a cabo por cualquier otro personaje secundario, como sucede en *Electra* de Sófocles.² A nuestro entender, ocupa la escena como doble femenino del héroe, Orestes, y carece de los elementos necesarios en su estatus subjetivo como para ser considerada heroína trágica. Este estatus subjetivo debería incluir, como mínimo, las condiciones necesarias para dar lugar a un deseo transgresor y la determinación de convertirlo en acto, transgresión que la colocaría por fuera de la ley cósmica, social y humana –esto es, de la ley masculina–. Por el contrario, dada su sujeción a la ley del varón y no a su propia ley,

² La función dramática esencial de tomar la decisión concreta de cometer matricidio es aconsejada por el Coro. Luego la aconseja y la lleva a acompañar obedientemente el curso de acción. Por último, las coéforas fortalecen la voluntad de Orestes de ejecutar la venganza y lograr justicia.

Electra no puede ser calificada como carácter autónomo y, por tanto, no es una heroína³.

Comencemos, entonces, por identificar el origen del personaje en la tradición literaria griega. El nombre de Electra no aparece en la fuente más antigua que menciona a las hijas de Agamenón, quien en *Ilíada* IX 144-145 afirma:

τρεις δέ μοί εἰσι θυγάτρεις ἐνὶ μεγάρῳ εὐπύκτω
Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα,

Tres hijas tengo yo en mi bien claveteado palacio:

Crisótemis, Laódice e Ifianasa, (...)

Ningún registro de su nombre encontramos en la *Odisea*, Hesíodo, el ciclo épico, los *Himnos homéricos*, la lírica monódica o la lírica coral. La primera mención aparece en las *Eeas* o *Catálogo de las mujeres* del pseudoHesíodo, Fr. 23a 13-16 MW, obra datada por la crítica entre los siglos VII y VI a. C.:

γῆμ[ε δ' ἐὼν διὰ κάλλος ἄναξ ἀνδρῶν] Ἀγαμέμνων
κού[ρην Τυνδαρέοιο Κλυταμῆς] τρην κυανῶπ[ιτ]
ἦ? τ[έκεν Ἰφιμέδην καλλίσφυ]ρον ἐν μεγάρο[ισιν]

³ Para que un sujeto femenino construido ficcionalmente pueda adaptarse a esas condiciones dentro de la concepción ideológica y poética de Esquilo, esto es, para convertirlas en heroínas trágicas, el dramaturgo opera una transformación en la constitución sémica de estos personajes, en los que el carácter heroico aparece a condición de la pérdida de rasgos como la razón, la “femineidad”, la condición de sujeto y hasta la humanidad misma (Crespo 2000: 67-108). En cuanto al carácter “autónomo”, hacemos referencia intertextual al modo en que el Coro de Ancianos tebanos califica a Antígona en la obra homónima de Sófocles (*Ant.* 821), teniendo en cuenta que el adjetivo es perfectamente adecuado para describir un rasgo de carácter central para las heroínas –y los héroes– de la tragedia griega.

Ἡλέκτρην θ' ἠ εἶδος ἐρήριστ' ἀ[θανά]τησιν.

Y desposó por su belleza el rey de hombres, Agamenón,
a la hija de Tíndáreo, a Clitemnestra de sombría mirada.
y ella dio a luz en palacio a Ifimeda, de bellos tobillos,
y a Electra, que en figura competía con las inmortales.

La explicación de este cambio de nombre en la tradición proviene de una fuente muy tardía, como Eliano (siglo II d. C.)⁴. Eliano sostiene que Janto, poeta que se ubica en 600 a. C., afirmaba en una obra que trataba la temática de la *Orestía* que Electra había sido llamada anteriormente Laódice. Luego del asesinato de Agamenón y del matrimonio de Egisto –el nuevo rey– con Clitemnestra, los argivos (“dado que permanecía sin lecho y había envejecido como virgen”), la habían llamado Electra, por estar privada de marido y no haber experimentado el lecho (ἄ-λεκτρος)⁵. Sin duda, como afirma Garvie (1986: XVII), las fuentes tardías intentan reconciliar una tradición en la que Electra ya jugaba un papel significativo con la versión del nombre mencionado en la *Ilíada*. De hecho, la etimología antigua es falsa, dado que Ἡλέκτρα significa “de color ambarino, brillante”, y se aplica como epíteto de la luz del sol (en masculino) o de la luna (en femenino)⁶.

El poeta del siglo VI a. C. Estesícoro, contemporáneo de Safo y Alceo, tres generaciones anterior a Esquilo y de cuyas obras de tema épico abrevaron profusamente los trágicos atenienses, escribió una *Orestía* en dos libros. Ateneo⁷ afirma que se sirvió como fuente de la obra

⁴ Ael. *VH* IV 26 y fr. 700 *PMG*.

⁵ Esta información puede ser rastreada no más allá del erudito homérico Megaclides, posterior al siglo IV a. C., de donde habría sido obtenida por Eliano y Ateneo (véase nota 6).

⁶ Más aún, la etimología indoeuropea remite a la raíz **wleik-*, “fluir, correr como un líquido”. La relación del estado líquido o húmedo en general con el género femenino es una constante en la literatura griega y en la *Orestía* en particular. Véanse al respecto Crespo (2000: 99-102) y, como mencionaremos posteriormente, Carson (1990).

⁷ Ath. XII 512f-513a y fr. 699 *PMG*.

del mencionado Janto, donde la princesa era uno de sus personajes, a partir de lo cual se han hecho reconstrucciones de su posible papel⁸. De los escasos testimonios y fragmentos que de su texto nos han llegado (210-219 *PMG*), ninguno alude directamente a Electra. No obstante, el testimonio 217, que corresponde al *POxy* 2506, nos permite deducir su presencia en el poema:

Αισχύλο[ς μὲν γὰρ Ὀρέστ<ε>[ια]ν ποιήσα[ς τριλογ]ίαν [Α]γαμέμνον[α
Χ]οηφ[όρ]ους

Εὐμεν[ίδας] τὸν ἀναγ[νωρισμὸ]ν διὰ τοῦ βοστρύχο[υ· Στ]ησιχόρῳ γάρ
ἔστιν [

En efecto Esquilo, por su parte, al componer la trilogía *Orestía* –*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*– [armó la escena del reconocimiento por medio del rizo de cabello: esto está en Estesícoro⁹.

No podemos determinar hasta qué punto los escasos elementos suministrados por la tradición de los que disponemos fueron determinantes para Esquilo pero, sin duda, en manos del gran poeta trágico sufrieron un importante proceso de ampliación, profundización y transformación, y a él debemos la concepción del personaje con los rasgos centrales que lo caracterizan.

Si, como hemos establecido, Electra no es, a nuestro juicio, un personaje de peso dramático autónomo, ¿por qué está allí? ¿Qué función cumple en la trilogía? ¿Es, simplemente, una mujer que despliega ante el espectador los rasgos semánticos propios de los personajes femeninos paradigmáticos del género, conformes con los del imaginario social del siglo V a. C., y que Esquilo traslada al construirlos como personajes dramáticos? Según hemos estudiado, esos rasgos podrían sintetizarse en

⁸ Véase Jebb (1924: XIV).

⁹ Publicado en el vol. XXIX de los Papiros de Oxirrinco, que contiene un *Commentarium in poetas melicos*. Es el *POxy* nº 2506 fr. 26 col. ii, 7-13, datado en el siglo II d. C. Equivale al fragmento consignado en A. *TrGF3* T63 Radt.

los siguientes: 1) en el aspecto físico, la mujer es débil, y si es joven, se muestra poseedora de una belleza corporal concebida como trampa para el sujeto varón; 2) en el terreno psíquico-afectivo, está sujeta a la emoción o al terror irracional, la maternidad es su instinto insoslayable y función preponderante y, por tanto, se la exhibe como casta, aunque la represión de la sexualidad es una situación retratada como en permanente peligro de desbordarse. Por último, 3) en el plano psíquico-intelectual, la mujer parece incapaz de reflexión autónoma, a menos que se la auxilie, aconseje y se dirija su accionar, y mantiene una relación de dependencia con la ley divina, cósmica y humana (sancionada por el varón) que se manifiesta en términos de piedad y obediencia, nunca de cuestionamiento. En consecuencia, los personajes femeninos convencionales cumplen en el corpus esquileo una función agencial, instrumental (un interlocutor con el que el héroe dialoga, un doble degradado del héroe, un portavoz de la legalidad amenazada). Pero también cumplen –y en el caso de Electra es, para nosotros, evidente y de enorme potencia comunicativa– una funcionalidad simbólica, es decir, “muestran” –y reafirman– lo que para el imaginario “es” o “debería ser” una hija, una esposa, una madre, una reina¹⁰.

Ahora bien, si así fuera, bastaría para probar nuestro punto con enunciar una lista de los rasgos que en Electra se relacionan con los ítems recién señalados. Sin embargo, nada es tan sencillo ni directo en Esquilo, y más indirecto, elusivo y equívoco es el planteo que de los rasgos de los personajes se hace en la *Orestía*, la obra de conjunto en que, con mayor amplitud, el poeta pone en escena caracteres que, además de actantes, son un haz complejo de funciones simbólicas. En consecuencia, el retrato de la princesa argiva se construirá, casi hasta el final, como profundamente ambiguo, con rasgos específicamente “femeninos” (para bien o para mal) y también con otros rasgos que la acercan peligrosamente a la configuración semántica de las heroínas.

¹⁰ Para los conceptos de género, sujeto mujer, héroe trágico y actitud trágica, así como para ubicar el marco conceptual de nuestro trabajo con respecto a cuestiones como el mito, la ideología trágica y las posiciones de los personajes masculinos y femeninos en el teatro de Esquilo, remitimos a Crespo (1999; 2000; 2010; 2012; 2016).

Veamos entonces, muy brevemente, ese haz de rasgos a medida que van apareciendo en el texto y en la representación de las *Coéforas*.

Electra aparece un tiempo muy acotado en escena. Entra en el verso 22, junto con las esclavas portadoras de ofrendas que constituyen el Coro, y permanece en silencio hasta el verso 84¹¹. A partir de ese momento, se relacionará con Orestes y con las esclavas, jugará un papel casi pasivo en la toma de decisiones que se desarrolla entre los tres hasta que, por orden de su hermano recién recuperado, sale de escena en 584, cuando la acción propiamente dicha está a punto de comenzar, para sumirse en el silencio para siempre. No participa en el matricidio; su culpabilidad no es un problema a dilucidar. Nada más se dice de ella, ni en el resto de *Coéforas* ni en *Euménides*. Podría suponerse que la muchacha reaparecería al final de la pieza, para hacerse eco, junto con el Coro, de la victoria de Orestes. Pero Esquilo no la menciona. Su persona, igual que la de Ifigenia¹², ha sido borrada de la escena. Debemos tener en cuenta que el silencio se relaciona con el control de las mujeres, control que es un presupuesto cultural para la construcción de la nueva sociedad ateniense del siglo V a. C. Este presupuesto es compartido por el dramaturgo con los hacedores de la democracia radical. Aunque esta posición cultural-ideológica pueda resultarnos paradójal, extraña o incongruente, la conducta modélica deseada para las mujeres es el silencio: el que ellas deben ejercer y los varones replicar no hablando de ellas, de acuerdo con el precepto de Pericles en su *Discurso Fúnebre* (Th. II 46, 2). Este silencio es destino para Electra. Sin embargo, la aparición de la princesa y el retrato que de ella hace el poeta es central para la estructura de sentido de la trilogía y para completar el mensaje del eje bipolar femenino/masculino de su universo conceptual.

¹¹ La creación de intriga y suspenso ante las esperadas palabras de un personaje que permanece mudo en escena es un recurso favorito de Esquilo. Véanse, entre los más famosos, el de Casandra en *Agamenón* y el de Prometeo en *Prometeo Encadenado*.

¹² En efecto, cuando el Coro alude a la “tercera tormenta” que se ha abatido sobre la casa reinante, menciona los asesinatos de los hijos de Tiestes, de Agamenón y de Clitemnestra (1065-1074). El sacrificio de Ifigenia debe ser silenciado, porque su recuerdo entorpece el retrato de Agamenón como víctima inocente de una mano femenina y traidora.

Luego de su silencio de más de 60 versos, Electra habla al fin. Su primer parlamento (84-105) –más allá de los problemas textuales que presenta¹³– se inicia con el pedido dirigido a las mujeres del Coro para que se conviertan en consejeras (γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι, 86)¹⁴, y al pedido le sigue una serie de interrogaciones retóricas que ponen de manifiesto sus dudas en cuanto a cuál debe ser su línea de conducta con respecto al sacrificio expiatorio de Clitemnestra y su falta de valor para llevar a cabo la misión que se le ha encomendado (τῶνδ’ οὐ πάρεστι θάρσος, 91). Luego de un primer intercambio con la Corifeo, que cumple su deseo, Electra, que se muestra angustiada e indecisa¹⁵, insiste en su posición femenina solicitando enseñanza¹⁶, guía concreta, dado que ella es “una inexperta” (τί φῶ; δίδασκ’ ἄπειρον ἐξηγουμένη, 118). Los imperativos abren y cierran una serie de subjuntivos deliberativos que subrayan algo más que un estado de ánimo: es, como ya señalamos, uno de los rasgos constantes de los personajes femeninos: incapaces de reflexión autónoma, a menos que se las auxilie, aconseje y se dirija su accionar. A esto se suma el rol claramente pasivo que la joven ha jugado en los años transcurridos desde la muerte de Agamenón: ha permanecido junto a los asesinos del padre dentro del palacio, y aunque es fiel a la memoria de Orestes y en su ausencia ha idealizado llamativamente su figura, ha deseado su regreso y el instante de la venganza y de la liberación, nada se dice de algún intento de comunicarse con él, de mandarle mensajeros, de rogarle que vuelva, de huir ella misma. Han sido años de sufrimiento y aislamiento, de crecimiento desmesurado de la fantasía y del resentimiento, pero carentes de actos y decisiones.

¹³ Por motivos estructurales y de coherencia argumentativa, Diggle (1970) propuso una transposición de versos que ha sido en general aceptada por los editores posteriores, aunque con discrepancias parciales.

¹⁴ Hemos tenido a la vista las principales ediciones reconocidas. Nuestro texto reproduce centralmente el de West (1990), con divergencias menores basadas en Garvie (1986) y Sommerstein (2008).

¹⁵ Conacher (1987: 104-105) la califica incluso de “tímida” y “casi inocente” en su actitud y en sus parlamentos.

¹⁶ Esta posición subjetiva se asemeja a la de Ío y a la del Coro de Océánides en *Prometeo Encadenado* 565, 606-607, 631-634, 698, 705-706, 728, 788-789, 817. Ella es ignorante por ser mujer: no sabe cómo actuar.

Pero esta primera *resis* plantea, al mismo tiempo, una notable ambigüedad en la dicción:

πῶς εὐφρον' εἶπω; πῶς κατεύξομαι πατρί;
πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλω φέρειν
γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα;

¿Cómo decir palabras agradables? ¿Cómo he de rogar a mi padre?
¿Diciéndole, acaso, que traigo [ofrendas] de la amada para el amado,
de mujer a marido/varón, de parte de mi ... madre? (88-90)

La ambigüedad comienza en el políptoton φίλης-φίλω (89), al que se suma la aliteración con el lexema siguiente, φέρειν. El término φίλος es de por sí complejo de traducir e interpretar. Como adjetivo, indica no solo a aquellos que son “queridos, amados”, sino de manera especial a aquellos que pertenecen al ámbito socio-parental de la familia ampliada, aquellos que se consideran “propios”, “del propio bando”, aquellos con cuya lealtad se cuenta más allá de los lazos de sangre. Obviamente, la *φιλία* de Clitemnestra hacia Agamenón (que cualquier griego daría por descontada en virtud del lazo matrimonial) ha resultado nula. El énfasis semántico resulta entonces, en primera instancia, irónico, y este efecto es reforzado por la yuxtaposición antitética γυναικὸς-ἀνδρί (90), que también en principio parecería reflejar la relación de los padres, como esposos y como seres sexuados. Ahora bien, por debajo de la posición filial convencional que se intenta destacar en la estructura de superficie, el fraseo insinúa, en segundo plano, la relación de la propia Electra con ambos, subrayada por πατρί (88) y μητρὸς πάρα (90), ambos a final de verso. Se trata del exceso de *φιλία* de Electra hacia su padre, profundizado por la oposición varón/esposo-mujer/esposa, que puede remitirse, además de a Clitemnestra, al deseo inconsciente de la propia Electra, que manifiesta no sólo el exceso de amor (incestuoso) sino el exceso de odio (ἔχθος, 101), que comparte con las mujeres del Coro y que aparecerá en el

texto unos versos después. Ningún sentimiento de esta clase parece apropiado para una mujer plenamente “femenina”.

El segundo parlamento significativo es la plegaria que dirige Electra a Hermes Subterráneo (124-151). De él nos importa llamar la atención sobre el siguiente pasaje:

Ἐποϊκτιρόν τ' ἐμέ
φίλον τ' Ὀρέστην φῶς ἄναγον ἐν δόμοις.
πεπραμένοι γὰρ νῦν γέ πως ἀλώμεθα
πρὸς τῆς τεκούσης, [...]
κάγῳ μὲν ἀντίδουλος, ἐκ δὲ χρημάτων
φεύγων Ὀρέστης ἐστίν [...]

¡Ten piedad de mí

y de mi amado Orestes; enciende una luz en casa!

Pues ahora, de algún modo, vamos errantes, vendidos
por la que nos parió (...)

Y yo, por mi parte, soy igual que una esclava y Orestes,
lejos de sus riquezas, es un exiliado. (130-133/135-136)

Aquí se destacan las notas que configuran la situación de Electra como mujer y como princesa: ella, y por extensión hiperbólica también Orestes, son vendidos y comprados como esclavos (πεπραμένοι, de πέρνημι, 132), y ambos (Orestes, y por extensión hiperbólica Electra) andan errantes, exiliados (ἀλώμεθα, 132): él, efectivamente; ella, en el exilio interno. Por lo tanto, desde el punto de vista político, los príncipes son esclavos y los ciudadanos, proscritos. Estilísticamente, lo que se sugiere por metonimia en el verso 132 se explicita en sentido recto en 135: ella es “como una esclava”, está “en el lugar de una esclava” (el prefijo ἀντί indica equivalencia), y Orestes en 136 es un φεύγων: un prófugo, un desterrado. Y a la situación política se le suma, en su caso, la pérdida del poder

económico, ya que está “lejos de sus riquezas, sin riquezas” (ἐκ δὲ χρημάτων, 135). El exilio y la esclavitud, que acercan hasta casi identificar a los hermanos, ubica a ambos, pero para nuestro interés presente, a Electra, en la posición más pasiva que imaginarse pueda: la de objeto de intercambio, la de exclusión de la vida de la πόλις. En la Grecia patriarcal toda mujer es, en alguna medida, un objeto de intercambio, dado que circula entre los varones como moneda de pactos, alianzas y consolidación de los lazos de solidaridad propios del género masculino. Pero la princesa de Argos es menos que una mujer “femenina”: a sus propios ojos es un mero objeto animado (una descripción que les cabía a los seres humanos reducidos a la condición servil). Esta autodefinición la acerca peligrosamente al estado de naturaleza, como veremos más adelante.

Ahora bien, el ejercicio de la sexualidad, que se le ha negado hasta el momento por no haber sido dada en matrimonio, merece un primer comentario por parte de Electra en la segunda parte de la plegaria:

καὶ σὺ κλυθί μου, πάτερ·
αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.

Y tú escúchame, padre:

a mí, a mí misma, otórgame el llegar a ser mucho más casta
que mi madre, y de mano más piadosa. (139-141)

Si del comportamiento sexual femenino se trata, ser σώφρων –adjetivo que significa habitualmente “sensato, prudente” pero que se traduce habitualmente por “casta” o “virtuosa” cuando se refiere a una mujer– es ejercer, desde el punto de vista etimológico y semántico, la medida, el autocontrol, la represión del instinto que en la “hembra”, como dijimos, es imaginizado siempre en peligro de desborde. A ese peligro se le opone el deseo de ser “controlada, mesurada”, esto es,

reprimida. Lo extraño es que este rasgo le sea solicitado al padre, objeto de su exceso de φιλία, figura parental que jamás sería, en condiciones normales, un interlocutor adecuado para explicitar estas cuestiones: implica, en el plano discursivo, una intimidad inconveniente para una doncella. Nuevamente, entonces, Electra responde en principio a las notas deseables de su identidad de género, aunque en segundo plano aparecen otras notas que la alejan de la posición femenina convencional y prescripta.

Pero quizá el momento textual de máxima ambigüedad tiene lugar en la llamada “escena del reconocimiento” (212-263), que es el pasaje más relevante desde el punto de vista dramático de la primera parte de la obra y el que ha merecido la atención privilegiada de la crítica¹⁷. Antes del ἀναγνωρισμός propiamente dicho, aparecen los σήματα: las pruebas de que Orestes está presente allí, cerca de su hermana, que se materializan en el rizo sobre la tumba y las huellas de sus pies (166-211).

Aquí, más allá de la controversia acerca de la verosimilitud de la escena y la parodia de Eurípides en su *Electra*¹⁸, lo que resulta llamativo y queremos señalar es la neutralización del eje de oposición femenino/masculino que se opera entre los hermanos: los cabellos son iguales; las huellas de los pies, del mismo tamaño. La fusión o identificación en el aspecto físico es tan fuerte que ambos diluyen y desvían (en el plano simbólico) sus respectivas posiciones sexuadas: Orestes es un varón feminizado, como suele suceder con los efebos que están en proceso de iniciarse en la edad adulta, y Electra está masculinizada, como les acontece a las vírgenes que no se han casado en la edad “justa”, prescripta por el sistema patriarcal. La pareja (de hermanos) en que ella está virilizada y él feminizado duplica, semánticamente, a la pareja (sexual) de Clitemnestra y Egisto: ella tiene un corazón de voluntad varonil (ἀνδρόβουλος κέαρ, *Ag.* 11); él es directamente asimilado con una mujer (δυσὸν γυναικοῖν... θήλεια γὰρ φρήν *Choe.* 304-305). Esta cuasi-identificación de los hermanos es tal porque la φιλία los hace idénticos. En la casa de Atreo los lazos de φιλία, ambiguos

¹⁷ Véanse, entre muchos otros, los trabajos de Fitton-Brown (1961), Roux (1974, esp. 42-56) y Wiles (1988).

¹⁸ Véase al respecto, muy especialmente, Mezzadri (1997).

como son (sexuales y sociales), son siempre excesivos, y también lo son sus transgresiones.

Ahora bien, las variables “femeninas” de Electra no desaparecen, lo que contribuye a la ambigüedad y debilita la neutralización. En efecto, Electra llora abundantemente, sin poder reprimir sus lágrimas:

κάμοι προσέστη καρδία κλυδώνιον
χολῆς, ἐπαίθην δ' ὡς διανταίω βέλει·
ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι
σταγόνες ἄφαρκτοι δυσχίμου πλημυρίδος,
πλόκαμον ἰδούση τόνδε·

También a mí me invade el corazón una oleada
de bilis y soy golpeada como por un dardo que me atraviesa;
y de mis ojos caen, sedientas¹⁹, gotas incontenibles de una pleamar
tempestuosa al ver este rizo. (183-187)

El desfallecimiento, las puntadas en el pecho y las lágrimas son la descripción fisiológica de una ansiedad anímica extrema y de un dolor que es reflejo somático de esa ansiedad, metaforizados por Esquilo, en forma memorable, con la imagen de un líquido que inunda cuerpo y espíritu. La asociación de la femineidad con un elemento informe, indeterminado, fluyente, se concreta por medio de dos sustancias. El dolor empapa el interior del cuerpo femenino de bilis (χολή)²⁰. Hacia el exterior, todo lo mojan las lágrimas, metaforizadas como gotas de una marea creciente (σταγόνες πλημυρίδος). Pero el llanto, el rasgo central de la incontinencia femenina²¹, desborde peligroso en toda circunstancia, es

¹⁹ Para el análisis de esta notable hipálage, en el que no podemos ahora detenernos, véase Garvie (1986: 92) y Calderón Dorda en Rodríguez Adrados (2010: 12).

²⁰ La teoría hipocrática (*Morb.* I 24) atribuía los escalofríos al incremento de la bilis en la sangre o a una corriente de bilis que va hacia el corazón.

²¹ Véase al respecto el clásico artículo de Carson (1990).

tal porque puede debilitar la fortaleza de los varones. Ellos deben ser ciudadanos y soldados fuertes y “secos”, hombres cuyo corazón no se derrite por los estímulos emotivos que podrían afectarlos²². Retomaremos en un instante la reacción del propio Orestes ante el llanto de su hermana. Al avanzar el texto hallamos otros puntos relevantes para nuestro análisis. En primer lugar se destaca el hecho de que, como última prueba, Orestes presenta un objeto altamente simbólico: la tela tejida por una Electra niña o apenas adolescente que Orestes ha conservado en su poder a lo largo de los años:

ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός,
σπάθης τε πλιγᾶς, ἠδὲ θήρειον γραφῆν-

Y ¡mira este tejido, obra de tu mano,
y los golpes del batidor y el bordado de animales! (231-232)

En principio, la tela bordada representa la labor por excelencia de la mujer griega: el tejido, labor que la pone bajo la protección y el control de Atenea, la diosa masculina que se alza como símbolo del triunfo definitivo del paradigma patriarcal y de la derrota del colectivo femenino (a lo que volveremos). No obstante, el tejer ha estado siempre en el mundo griego relacionado con la muerte, y en esta ocasión, según señala Sommerstein (1980: 64-65), el golpe de la σπάθη, el batidor²³, está muy cerca de recordar y anticipar el golpe de la espada (de Clitemnestra en *Agamenón*, quien ha tejido para su marido el manto mortal; de Orestes en nuestra pieza). El objeto que más relaciona a la mujer con la cultura, la σπάθη, se convierte en instrumento de muerte.

²² Véase al respecto, como intertexto ineludible, los comportamientos opuestos de Odiseo y Penélope en *Odisea* XIX 205-212. Odiseo llora (abierta u ocultamente) en muchas otras instancias, pero nunca en público ni delante de una mujer.

²³ El batidor es un listón de madera, ancho y plano, con el que la tejedora aprieta el tejido. No es una “aguja”, ni un “bastidor”, ni un “peine de cardar”, como erróneamente se lo ha traducido al castellano.

Debemos también señalar una nueva ocurrencia del peligro del desborde femenino en la admonición inmediata de Orestes ante un posible abrazo (o al menos un contacto físico) de Electra, para quien el σῆμα del tejido ha resultado definitivo:

ἔνδον γενοῦ, χαρᾶ δὲ μὴ 'κπλαγῆς φρένας·
τοὺς φιλτάτους²⁴ γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικρούς.

¡Domínate, y no perturbes tu mente por la alegría!

Pues sé que los más queridos son nuestros amargos enemigos. (233-234)

La orden de controlarse y reprimir la emotividad aparece de inmediato como un rasgo negativo y femenino por excelencia: el exceso de manifestaciones de alegría (el desborde, la incontinenencia) puede echar a perder los planes del vengador, aún no verbalizados. El fraseo mismo es significativo: ἔνδον γενοῦ, que no podemos sino traducir como “domínate, contente, contróláte”, significa literalmente “estate dentro”, esto es, “quédate en el interior de tu propio ser, no te vuelques al afuera, guárdate tus emociones en tu interior”. De algún modo, el mandato de que las mujeres deben permanecer la mayor parte del tiempo en el ἔνδον, en el interior de sus casas, se extiende en esta expresión al campo del autocontrol de las manifestaciones afectivas, más amenazantes aún que las peligrosas calles de la ciudad.

La efusión afectiva da paso, entonces, al discurso. En los versos siguientes Electra redefine sus lazos de parentesco por medio de un señalamiento intertextual que la liga a con la Andrómaca de la *Iliada*, y da lugar a una particular versión del dispositivo estilístico denominado “escala ascendente de afectos”²⁵:

²⁴ Véase más arriba nuestro comentario acerca del significado de φίλος.

²⁵ La escala ascendente de afectos es una estructura compositiva propia de la épica estudiada por Kakridis (1949: 49-52). Consiste en la enumeración –aparentemente

ὦ τερπνὸν ὄμμα, τέσσαρας μοίρας ἔχον
ἐμοί· προσαιδᾶν δ' ἔστ' ἀναγκαίως ἔχον
πατέρα σε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει²⁶
στέργηθρον – ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται –
καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·
πιστὸς δ' ἀδελφὸς ἦσθ', ἐμοὶ σέβας φέρων
μόνος.

¡Oh tierno semblante, que tienes cuatro aspectos
para mí! Pues es forzoso que a ti te llame
padre, y hacia ti se inclina el amor
a una madre –ella es odiada, con toda justicia–
y el amor a la de la misma semilla, con crueldad inmolada;
y eres mi leal hermano, el único que me ha dado
respeto. (238-243)

En el caso de Andrómaca (*Il.* VI 429-430), la escala culmina con la mención de Héctor, que es para ella padre, madre, hermanos y por fin, “florecente esposo” (*θαλερὸς παρακοίτης*). En el caso de Electra no existe ningún afecto fuera del ámbito de la familia de sangre (lo que sería mucho más adecuado y deseable para una mujer): la escala incluye a) al

ascendente– de una serie de parientes o amigos a quienes el hablante ama, escala que culmina con aquel que es el objeto privilegiado de su amor. En ella, lo que se intenta poner de manifiesto no es la progresión interna, sino la cima: quien ocupa el lugar más alto es el individuo más valorado, el que verdaderamente importa por sobre el resto de las relaciones afectivas. El más amado suele ser aquel de quien depende totalmente, ya que todas las relaciones de parentesco del hablante se han reducido a una sola.

²⁶ El verbo ῥέπω alude especialmente a la inclinación de los platillos de la balanza. El “peso” del amor debido a una madre parece haberse desplazado hacia el otro platillo y ahora se dirige al padre.

padre; b) cuya mención ocupa también el segundo peldaño, por situarse en el lugar de la madre aborrecida; c) la hermana sacrificada sin piedad, crueldad que merecería un desarrollo más profundo evitado por razones de coherencia ideológica²⁷ y, por fin, en el punto culminante, d) el hermano que la considera digna de respeto, σέβας (244).

En su plegaria a Zeus (246-263), pasaje plagado de imágenes, Orestes refuerza con su discurso lo expresado por Electra. En primer lugar, la orfandad: ambos son la “nidada del águila”, “los pichones” (γένναν αἰετοῦ, 247-249, πατρὸς νεοσσούς, 256 y αἰετοῦ γένεθλα, 258) que han quedado sin padre²⁸. Dado el encadenamiento sintáctico,²⁹ la madre parecería ser también asesina de sus hijos, una asesina simbólica. Hijo e hija quedan ambos asimilados al género masculino del águila urania y opuestos al femenino de la cruel serpiente ctónica que metaforiza a Clitemnestra (δεινῆς ἐχίδνης, 259). Con todo, y al igual que en la escena del reconocimiento, también Orestes quedará prolépticamente identificado con rasgos femeninos. En efecto, poco después, él mismo se asimilará a la serpiente que mama del pecho materno y en lugar de leche, hace brotar sangre (δράκοντα, 527; οὔφρις, 544) y duplica así la ambigüedad de la

²⁷ La muerte de Ifigenia, salvo tres menciones en boca de Clitemnestra al final de *Ag.* (1432, 1525, 1555) y ésta en boca de Electra desaparece en el resto de la trilogía. En *Coéforas*, la propia soberana la omite como circunstancia atenuante de su crimen. Cuando el Coro de Servidoras resume el drama de los Atridas al final de la pieza (1065-1076), se limita a mencionar tres “tormentas”: el asesinato de los hijos de Tiestes, el de Agamenón y el de Clitemnestra. El borramiento de la figura de Ifigenia es producto de una coherencia ideológica y estructural. Si el final de la trilogía consiste en la anulación de las fuerzas caóticas que conspiran contra el desenvolvimiento exitoso de la πόλις -la civilización- corporizadas en el carácter femenino y mortífero de las Erinias, el sacrificio de Ifigenia, que es un crimen de sangre, debe ser silenciado para preservar este nuevo equilibrio alcanzado por las potencias antagónicas que los ciudadanos tienen la misión de preservar. En este momento del desarrollo dramático, la manifestación de la impiedad del sacrificio de la princesa y el consecuente sufrimiento filial perjudicaría la imagen de un Agamenón inocente víctima de su esposa adúltera. Aunque producto del exceso de φιλία y de la idealización del padre, el silencio de Electra resulta chocante, al menos a nuestros ojos contemporáneos. Véase Crespo (1999: 105).

²⁸ Electra retoma la metáfora en el cierre de su intervención en escena (νεοσσούς τοῦσδε, 501).

²⁹ Por supuesto, no nos referimos a la concordancia morfológica, sino al fraseo, que acerca semánticamente la muerte (θανάοντος, 248) a la estirpe del águila (γένναν, 247).

posición sexuada de Electra. En segundo lugar, el destierro: ambos sufren metafóricamente el mismo exilio (externo él, interno ella) de la casa paterna. Esta igualación está reforzada por el uso del número dual (ἄμφω φυγῆν ἔχοντε τὴν αὐτὴν δόμων, 254). Como ya hemos remarcado en pasajes anteriores, la desviación de la norma de género, la ambigüedad o la neutralización de las diferencias es rápidamente equilibrada por un discurso que refleje los rasgos semánticos esperables. La resis de Orestes culmina, como ya hemos indicado, con la caracterización de Clitemnestra y Egisto como “mujeres”,³⁰ ya que “femenino es su corazón” (φρήν, 305)³¹, esto es, cobarde.

Paradójicamente, el siguiente pasaje que resulta significativo para el análisis menciona otra vez el corazón femenino, pero esta vez las asimiladas y poseedoras de ese corazón son Electra y su madre:

λύκος γὰρ ὄστ' ὠμόφρων
ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός.

Pues como un lobo, crudo en su corazón,
implacable es mi ánimo, que viene de mi madre. (421-422)

Ya no se trata de un corazón cobarde: el θυμός de Electra, identificado con el de su madre, ha descendido a la animalidad salvaje, es decir, para los griegos, el símbolo más palpable de la pérdida de la humanidad y la reducción al estado de naturaleza. El lobo tiene un φρήν ὠμός, “un corazón crudo”, esto es, por metonimia, propio de un animal carnicero y, de allí, “cruel”. El lobo ya ha sido utilizado para metaforizar a

³⁰ Egisto ya es llamado mujer explícitamente en *Ag.* 1625.

³¹ La inclusión de expresiones misóginas está tan normalizada que ni siquiera las interlocutoras del príncipe, que son mujeres (Electra y el Coro), las perciben como ofensivas. Los personajes son absolutamente ajenos a la autoconsciencia de su condición de género, lo que es sin duda producto de la articulación masculina del autor, de los lugares comunes que el público está dispuesto a escuchar y de las necesidades del mensaje dramático, como hemos explicado en la nota 23.

Egisto en *Ag.* 1258-1259, cuando Casandra pronuncia la imagen de la leona de dos pies (δίπους λέαινα) que se acuesta (συγκοιμωμένη) con el lobo (λύκω) en ausencia del noble león (λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσία). De este modo, el lobo es Egisto; Egisto y Clitemnestra (“dos mujeres”), ya igualados, son seres lobunos, y Electra, igualada a su madre, se describe reducida al primitivismo, afectada por un deseo inflexible de morder la carne sangrante. El autorretrato de una mujer degradada al salvajismo, que ha perdido la timidez del comienzo, la blandura y el sentimiento de piedad que se adjudica al género femenino se duplica y refuerza unos versos más adelante, donde la doble semejanza es esta vez con una prisionera y con una perra malvada:

λέγεις πατρῶον μόρον· ἐγὼ δ' ἀπεστάτουν
ἄτιμος, οὐδὲν ἄξια,
μυχῶ δ' ἄφειρκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν
ἐτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη,
χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένα.

Hablas de la muerte paterna: por mi parte, yo estaba apartada,
sin honra, sin dignidad alguna,
recluida en el fondo del palacio como perra peligrosa,
más prontas que la risa me brotaban lágrimas,
derramando a escondidas un lamento de copioso llanto. (445-449)

Nuevamente aparece la mención de las lágrimas incontinentes de las mujeres “femeninas”. Pero esta vez, en el plano semántico, equilibran la autodescripción de Electra como πολυσινῆς κύων (“perra peligrosa, dañina”, 446). Esta metáfora se encadena con la anterior mención del lobo carnicero (421). Se trata de animales carnívoros y predadores, pero en el caso de la perra queda ligada a un importante número de

metaforizaciones corporizadas en la imagen de la caza, recurrente en toda la *Orestía*³², que hacen referencia a la propia Clitemnestra, quien es, al final de *Coéforas* y al comienzo de *Euménides*, la jefa de la jauría que sigue el rastro de la presa, Orestes. Electra queda por completo asimilada a su madre por medio del mecanismo de animalización, pero nunca cumplirá las acciones necesarias para ser una heroína sanguinaria. En *Coéforas*, el verdadero sabueso πολυσινης, el que hará sangrar a la presa, el que derramará una libación de sangre será Orestes, no ella.

Las últimas palabras pronunciadas por Electra relevantes para nuestro estudio se relacionan con su condición de παρθένος: la princesa ha permanecido virgen durante sus años de exilio interno. Pero ante la llegada de Orestes, la perspectiva del matrimonio se abre nuevamente para ella. ¿Cómo habla Electra de sus hipotéticas bodas futuras?

κάγὼ χοάς σοι τῆς ἐμῆς παγκληρίας
οἴσω πατρῶων ἐκ δόμων γαμηλίους·

También yo, de la dote, te traeré mis libaciones nupciales
desde la morada paterna:
y primero de todo, veneraré esta tumba. (486-488)

La mención de las bodas ocupa un lugar secundario en la promesa³³: su posible ocurrencia es una ocasión que se le brinda a la joven para demostrar la incondicionalidad del amor y el apego al padre y al hogar paterno, y la reafirmación del vínculo poderoso que la relaciona con su tumba. Se aprecia en esta breve intervención la sujeción de Electra a las

³² En relación la imagen de la caza y la imagería general de la pieza, véase Hughes Fowler (2007).

³³ De acuerdo con el relato mítico retomado por los trágicos, Electra acaba casándose con Píladas. Dado que el hijo de Estrofió funciona como espejo y doble de Orestes, el matrimonio de ambos jóvenes liga aún más, simbólicamente, a ambos hermanos, desdibujando sus diferencias. Véase al respecto Alaux (1995: 148-149).

funciones tradicionales de las mujeres: en este caso, la obediencia a los rituales y a la religión patriarcal, incluso en su relación con el mundo subterráneo (tal como aparece en las invocaciones de los versos siguientes)³⁴. No obstante, incluso en este contexto se hace presente la ambigua posición de la doncella en lo que toca a su condición de género. En efecto, dado que la religión ctónica castiga de forma contundente los crímenes cometidos contra los parientes consanguíneos y, por tanto, el sacrificio de Ifigenia y el planeado asesinato de Clitemnestra deberían merecer el pedido de la debida retribución, la posición subjetiva de Electra la muestra al margen del comportamiento esperable: no hay pedido de justicia para ellas, sino prevalencia de la línea de sangre paterna. El crimen de Agamenón es el único verdaderamente censurable, el único que clama venganza. Esta venganza será cumplida por Orestes: por ello, Electra se ubica, a nivel dramático, no como quien actúa o influye en el acto de otro sino, tal como anticipamos al comienzo de este trabajo, como doble femenina del héroe.

Para cerrar nuestro análisis solo resta la mención de las últimas palabras en que Orestes menciona a su hermana antes de comenzar su venganza:

ἀπλοῦς ὁ μῦθος· τήνδε μὲν στείχειν ἔσω,
αἰνῶ δὲ κρύπτειν τάσδε συνθήκας ἐμάς, (554-555)

Simple es la orden: a ésta le encarezco que vuelva
adentro y a vosotras que ocultéis estos planes, (...)

νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τὰν οἴκῳ καλῶς,
ᾧπως ἂν ἀρτίκολλα συμβαίνη τάδε· (579-580)

³⁴ Esta sujeción a los lazos filiales y fraternos mediante el cumplimiento de las prescripciones religiosas es muy similar a la de Antígona en relación con su hermano Polinices.

Entonces ahora tú vigila bien lo que sucede en la casa,
para que esto suceda con exactitud.

En menos de doscientos versos Orestes ha pasado de ser el efebo feminizado al joven adulto que se está haciendo dueño de la situación, casi a punto de convertirse en el varón del γένος. En estas últimas palabras Electra es primero mera referencia del deíctico τήνδε (554): el príncipe ya no se dirige a ella sino a las mujeres del Coro. Las palabras son una orden: su función será la de custodiar lo que ocurre ἔσω, “dentro de la casa” (554) y, la de todas, guardar el secreto (555): no está de más recordar a las mujeres que no sean incontinentes, esta vez, con las palabras. Y por fin la interpela en segunda persona para reforzar lo ya prescripto: que “vigile lo que sucede en casa” (579). El mandato la recluye nuevamente, la deja fuera de las actancias que se avecinan. Será una figona, una posible informante, pero ya no una vengadora, y en consecuencia ya no una heroína, debemos concluir.

Podemos afirmar que Electra es representada con extrema ambigüedad a lo largo de toda su estancia en escena, con “un pie” en cada extremo de eje semántico bipolar: femenina y masculina, activa y pasiva, incestuosa y deseosa de matrimonio, decidida y dubitativa, llorosa y dura de corazón, polluela huérfana y loba carnífera: siempre en peligro de parecerse demasiado a su madre, desequilibrar el platillo por completo y, entonces, convertirse en una heroína trágica, como en Sófocles. Pero nada de esto sucede. Ella se debate en la ilusión de un posible accionar, mas se consume en vano. En términos dramáticos, la anulación de un fantaseado protagonismo ni siquiera depende de la propia evolución psicológica, si tal cosa puede decirse, que el personaje manifiesta en escena. Apenas Orestes se reconoce en la serpiente del sueño de Clitemnestra y toma la decisión radical de matarla, él da un paso definitivo hacia el polo masculino de la oposición (aunque todavía actuará como efebo en su utilización del engaño y la emboscada). El plan de venganza de Orestes, sostenido por Apolo, prescinde de Electra y le obtura la posibilidad de transgredir los límites. Ella, obediente a la autoridad que su hermano manifiesta ahora como varón (casi) cumplido, acepta su orden de regresar al interior del οἶκος, a cumplir un papel

subalterno y silencioso y a prepararse para asumir, para siempre, el género femenino, deslizándose hasta el extremo prescripto del eje de las oposiciones.

Ahora bien, nos preguntamos al comienzo por qué Esquilo elige poner a Electra en escena relegándola a un papel secundario. Luego del recorrido textual, podemos afirmar que Electra está allí para proporcionar un modelo femenino que contrarreste la imagen anómala del resto de las mujeres de la trilogía: tengamos en cuenta que la última imagen de mujer de *Agamenón* es la de Clitemnestra penetrando en el palacio como nueva gobernante. Electra, en cambio, aparece en *Coéforas* vestida de negro y cumpliendo uno de las funciones religiosas más importantes asignadas a las mujeres: las honras fúnebres ejecutadas en el ámbito privado. Y un último rasgo, decisivo según nuestra interpretación: Orestes mata a su madre, sobreponiéndose a la *αἰδώς* más primaria, porque elige obedecer a Apolo y poner la solidaridad de género (el masculino) por encima de los miedos ancestrales, y lo hace con la ayuda y el sostén de quien representa cabalmente el funcionamiento del lazo entre varones: su *ἑταῖρος*, Pílates. Electra, en cambio, muestra cómo las solidaridades de sangre y de género se rompen en el caso de las mujeres: la reina Clitemnestra elige a qué hija amar y a cuál maltratar, según su conveniencia política; la princesa se alía con las esclavas pero traiciona a su madre, acatando apasionadamente la ley hecha por el varón.

La “derrota” de la mujer se concreta al final de la obra, y su justificación ético-política-religiosa será escenificada en *Euménides*. En el plano divino³⁵, la situación es equivalente, como se muestra en la última pieza. Los dioses son solidarios entre sí, y con los humanos varones. Las diosas, por el contrario, no son fieles a la solidaridad de género, “traicionan a las mujeres” y asumen la ideología androcrática. Lo hacen las Erinias, a medias persuadidas, a medias presionadas, pero lo hace de manera radical Atenea, que es “por completo de su padre” (*κάρτα δ' εἰμι τοῦ πατρός*, 738). Ella es su representante cabal, y vota para concretar en un símbolo político y religioso uno de los mensajes centrales de la

³⁵ Sobre el papel de diosas y mujeres en la *Orestía* y la construcción de un nuevo mito para la polis democrática, véanse los importantes estudios de Rabinowitz (1981) y Zeitlin (1984).

trilogía. El conjunto de rasgos “no femeninos”, “ambiguos”, “neutralizadores de las marcas de género” que hemos rastreado a lo largo del estudio, encarnados en la virginal Electra, vengativa y prisionera del amor al padre³⁶, es la prolepsis simbólica y estructural de la aparición decisiva de Atenea. En este sentido, tal vez el toque final de Esquilo, irónico y polémico, sea el de entronizar en la escena, a la luz de las antorchas del triunfo de la πόλις, una diosa masculina para las mujeres.

Bibliografía

Alaux, J. (1995). *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve. Siècle av. J.-C.* Paris: Belin.

Auer, J. (2006). The Aeschylean Electra. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 46, 249-273.

Rodríguez Adrados (ed.) (2010). Esquilo. *Tragedias, IV. Coéforas, Euménides*. Trad. y notas de E. Calderón Dorda. Madrid: CSIC.

Carson, A. (1990). Putting Her in Her Place: Women, Dirt, and Desire. En D. Halperin, J. Winkler, J. & F. Zeitlin. *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: Princeton University Press, pp. 135-170.

Conacher, D. (1987). *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*. Toronto: University of Toronto Press.

Crespo, M. I. (2016), “Ανανδρoι Ἀμαζόνες: conflicto trágico y subjetividad femenina en las *Suplicantes* de Esquilo”. Incluido en el Dossier “Teatro, sociedad y política en la Atenas clásica”, *Saga, Revista de Letras*, 5 (primer semestre), 22-69.

Crespo, M. I. (2012). *Dýsplanos parthénos*. La víctima femenina como híbrido monstruoso en el *Prometeo Encadenado*. En A. Atienza, A.; D. Battistón, D.; E. Buis, E.; M. I. Crespo et al. (eds.). *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 195-214.

³⁶ Con respecto al apego a la figura paterna por parte de las mujeres véase Goldhill (1984).

Crespo, M. I. (2010). *Sophè gyné*. Mujer y saber, obediencia y libertad: la “desfeminización” de Casandra en el discurso dramático de *Agamenón*. [Versión corregida y aumentada en espera de nueva publicación de (1998). *Sophè gyné: la ‘desfeminización’ de Casandra en el discurso dramático del Agamenón*, *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos*, “Mito y religión en la cultura grecolatina” (25-27 de junio de 1997), UCA: Buenos Aires, pp. 89-96.]

Crespo, M. I. (2000). Ανδρόβουλος γυνή, δύσθεος γυνή: la construcción de Clitemnestra como heroína trágica en el discurso dramático de la *Orestía*. En Caballero de del Sastre, E.; Huber, E. et al. (eds.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Centro de Estudios Latinos – Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), Rosario: Homo Sapiens, pp. 67-108.

Crespo, M. I. (1999). Δόμων ἄγαλμα: la desubjetivación de la heroína trágica en el discurso dramático del *Agamenón*. *Anales de Filología Clásica*, XV, 94-106.

de Romilly, J. (1992), L’hesitation et le regret dans les tragedies antiques relatives a Electre. *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 3, 237-248.

Diggle, J. (1970). A transposition in the *Choephoroi*. *Classical Review*, 20, 267-269.

Fitton-Brown, A. (1961). The Recognition Scene in *Choephoroi*. *Revue des Études Grecques*, 74, 363-370.

Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Garvie, A. (ed.) (1986). Aeschylus, *Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press.

Goldhill, S. (1984). Definition, paradox, reversal: τοῦ πατρός in the *Choephoroi*. En *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 99-207.

Hughes Fowler, B. (2007). The imagery of *Choephoroe*. En M. Lloyd, (ed.). *Aeschylus. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 302-315.

Jebb, R. (ed.) (1924). Sophocles, *Electra*. Oxford: Oxford University Press.

Kakridis, J. (1949). Hectorea. En *Homeric researches*. Lund: C.W.K. Gleerup, pp. 43-64.

- Mezzadri, B. (1997). Euripide à contre-pied (À propos des *Choéphores*, 205-211 et de *l'Électre* d'Euripide, 532-537). En A. Moreau, A. y P. Sauzeau, (eds.), *Les Choéphores d'Eschyle*, Montpellier: Université Paul Valéry, pp. 87-106.
- Podlecki, A. (1981). Four *Electras*. *Florilegium*, 3, 21-46.
- Podlecki, A. (1983). Aeschylus' women. *Helios*, 10, 23-47.
- Rabinowitz, N. (1981). From force to persuasion: Aeschylus' *Oresteia* as a cosmogonic myth. *Ramus*, 10, 159-191.
- Roux, G. (1974). Commentaires à *l'Orestie*. *Revue des Études Grecques*, 87, 33-79.
- Sommerstein, A. (1980). Notes on the *Oresteia*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 27, 63-75.
- Sommerstein, A. (ed.) (2008). Aeschylus II, *Oresteia: Agamemnon – Libation Bearers – Eumenides*. Cambridge (Ma.)–London: Harvard University Press.
- Tarkow, T. (1979). Electra's Role in the Opening Scene of the *Choephoroi*. *Eranos*, 77, 11-21.
- West, M. (ed.) (1990). *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*. Stuttgartiae: in aedibus B.G. Teubneri.
- Wiles, D. (1988). The Staging of the Recognition Scene in the *Choephoroi*. *Classical Quarterly*, 38, 82-85.
- Zeitlin, F. (1984). The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the *Oresteia*. En J. Peradotto & J. Sullivan (eds), *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*. New York: State University of New York Press, pp. 159-191.

EL ARCO Y LA BESTIA: SOLEDAD, METAMORFOSIS Y DESHUMANIZACIÓN EN *FILOCTETES* DE SÓFOCLES

Santiago Eslava-Bejarano
Universidad de los Andes
s.eslava10@uniandes.edu.co

Resumen:

Filoctetes de Sófocles es la tragedia de un hombre llevado hasta el límite de su propia condición humana en medio de un total abandono. En este artículo pretendo mostrar por qué podemos pensar que el héroe epónimo de esta tragedia sufre una metamorfosis de acuerdo con la cual deja de ser, en sentido propio, un ser humano y asume de manera consciente su propia animalidad. Para ello me centro en el significado que tienen el arco y su pérdida para el héroe y en las apóstrofes a través de las que expresa su nueva relación con el entorno natural que lo rodea.

Palabras clave: transformación – arco – apóstrofe - espacio intermedio.

Abstract:

Sophocles' *Philoctetes* is the tragedy of a man driven to the limits of his own human nature in a context of total abandonment. In this article, I intend to show that the eponym hero of this tragedy suffers a metamorphosis in which he abandons his human condition and consciously assumes his own animality. To do this, I will focus on the meaning that the bow and its loss have for the hero and, also, on the apostrophes that express his new relationship with the surrounding environment.

Key words: transformation – bow – apostrophe – middle - ground.

En muchas de las tragedias griegas que conservamos, la presencia de animales se hace patente a través de diversas figuras retóricas, especialmente la metáfora y el símil. En prácticamente todos los casos esta imaginaria animal nos habla del mundo humano y, en especial, de

rasgos del carácter de los personajes asociados con esos animales¹. Con todo, en ciertas ocasiones dicha imaginería expresa transformaciones profundas producto de situaciones de extrema privación y dolor, de modo que a través de ella es posible pensar en un tránsito de lo humano a lo animal que tiene lugar en un *espacio intermedio* en el que los límites de ambas categorías resultan difusos.

Autores como Ingvild Sælid (2006), Richard Buxton (2009) y Chiara Thumiger (2014b) se han ocupado de la metamorfosis en la literatura griega concebida como un cambio drástico y corporal de un ser humano que pierde su figura y se convierte, literalmente, en un animal distinto (como podría ser el caso de *Tereo*, tragedia perdida de Sófocles, o de Io en *Prometeo encadenado* de Esquilo). Sin embargo, es posible pensar en un sentido más amplio de metamorfosis que abarque también los cambios profundos en el carácter de un personaje descritos mediante imágenes del mundo animal². De acuerdo con esta propuesta, podríamos afirmar que personajes como Áyax, Heracles o Ágave sufren transformaciones figuradas en la medida en que pierden parcialmente atributos humanos en arrebatos de locura y éxtasis producidos por algún dios. Estos cambios suceden en situaciones extremas en las que el héroe es llevado hasta los límites de su propia condición humana³.

¹ En su libro *Animals, Gods, and Humans*, Ingvild Sælid, por ejemplo, afirma que “Animals may function as symbols for specific human characteristics, and an animal body may in fact be a better and clearer expression of a certain human personality” (Sælid, 2006: 91).

² Al definir su objeto de estudio en *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*, Richard Buxton reconoce la posibilidad de comprender la metamorfosis en este sentido más amplio: “even in the Greek context only, the notion of metamorphosis might be considered to bear radically diverse meanings. It could, for instance, be taken to refer, by extension, to any kind of change, whether corporeal or non-corporeal” (Buxton, 2009: 20).

³ En *Áyax*, Tecmesa compara los lamentos de Áyax con los de un toro que muge (ταῦρος ὡς βρυχώμενος, *Ai.* 322) y Agamenón se refiere a él como un “buey de anchos costados” (Μέγας δὲ πλευρὰ βοῦς, *Ai.* 1253); estas y otras caracterizaciones son gestos irónicos que hacen eco de la matanza de las reses por parte de Áyax al principio de la obra y de su autosacrificio al final (cf. el análisis narratológico de Thumiger 2014a con base en las imágenes taurinas en *Áyax*). En medio de su ataque de locura, también Heracles es caracterizado como un toro que embiste (ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολὴν δεινός, *HF.870*), muge

Además de considerar estos dos tipos de metamorfosis (*i.e.* literales y figuradas), también es posible distinguir entre transformaciones exógenas y endógenas⁴, esto es, entre cambios que provienen de una causa externa (*e.g.* un dios) y cambios que tienen lugar cuando un personaje es llevado hasta el límite sin intervención directa de ningún agente sobrehumano. Las transformaciones recién mencionadas serían ejemplos de metamorfosis figuradas y exógenas, pues son producto de la agencia de un dios (Atenea en el caso de Áyax, la Locura misma en el caso de Heracles y Dioniso en el caso de Ágave). Ejemplos del segundo tipo podrían ser las transformaciones figuradas de Filoctetes, protagonista de la obra de la que me ocuparé en el presente artículo, y también las de Hécuba, Penteo y Polixena. Estos últimos tres ejemplos pertenecen a la misma obra, *Hécuba* de Eurípides, y en ellos es posible ver cómo, en las condiciones extremas que sufren, cada uno de los personajes es caracterizado a través de imagería animal⁵.

Ahora bien, cabe preguntarse cómo es posible que metamorfosis tan radicales como las que hemos mencionado tengan lugar sin ningún tipo

(μικᾶται, *HF*. 871) y se lanza sobre sus hijos “girando los ojos de salvaje mirada de gorgona” (ὁ δ’ ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφων, 990). Por último, Ágave se refiere a sí misma y a las bacantes que la acompañan cómo un grupo “perras corredoras” (δρομάδες κύνες, 731) prestas a lanzarse sobre los hombres que han ido a cazarlas; además, el arranque de locura en el que mata a su hijo es caracterizado de manera similar a la locura taurina de Heracles (ojos desorbitados y espuma en la boca, *Ba*. 1121) y parece evocar la rabia propia de un perro. A través de la metáfora y el símil podemos ver en estos tres ejemplos como la imagería animal permite caracterizar los cambios profundos en los personajes que sufren las consecuencias de vivir situaciones extremas que hacen aflorar en ellos comportamientos y rasgos no humanos.

⁴ Resulta esclarecedor pensar estas dos categorías teniendo en cuenta la manera en la que Platón las divide en *R. II*. 380d8-e1, donde le pregunta a Adimanto: “¿No es forzoso que, cuando algo abandona su forma, lo haga o por sí mismo o por alguna causa externa?”

⁵ Polixena, la víctima del sacrificio en honor a Aquiles es identificada con una cierva, una potrilla, una cachorra, una novilla, un ruiseñor y una ternera (*Hec*. 90-91, 141-43, 205-10, 336-36, 526-28, respectivamente); Hécuba, por su parte, termina siendo caracterizada como una perra (*Hec*. 1262-67, 1270-73) tras consumir su sangrienta venganza; finalmente, Poliméstor termina reducido a una fiera de cuatro patas tras haber sido engañado y cegado por Hécuba (*Hec*.1056-1075). (Cf. Loraux, 1991 y Rodríguez, 2004).

de intervención divina. Podríamos pensar que las tragedias en las que los personajes sufren transformaciones figuradas y endógenas son un cierto tipo de *prueba destructiva*, en la que se estudian los límites mismos de lo humano en condiciones extremas⁶. Esto es lo que propone Richard Buxton en su libro *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*, donde afirma que:

la tragedia ateniense dramatizaba situaciones extremas en las que las vidas humanas eran 'probadas hasta su destrucción' [*tested to destruction*]. A través de los mitos recreados en el drama trágico, la sociedad ateniense examinaba cuestiones morales, políticas y religiosas (...) (Buxton, 2009: 49).⁷

La más notable de estas situaciones extremas en la tragedia es el aislamiento en el que se encuentran muchos de los personajes antes de su transformación. Cuando atendemos a otras instancias de metamorfosis en la literatura griega es posible identificar una relación estrecha entre el proceso de deshumanización de ciertos personajes y su progresiva pérdida de vínculos sociales. Un ejemplo de dicha relación es el episodio de *Od.* X.233-240 en el que Circe, justo antes de transformar a los compañeros de Odiseo, les da una pócima cuyo primer efecto es el olvido de la patria (esto es, la pérdida de sus vínculos sociales preexistentes). También en la tragedia *Prometeo Encadenado* es posible constatar dicha relación en sendos parlamentos (703-27 y 790-809) en los que Prometeo hace un recuento de los pueblos bárbaros y las criaturas monstruosas que Io, la muchacha convertida en vaca, deberá conocer en su exilio solitario. El caso de Hécuba también resulta notorio, pues en la tragedia homónima de Eurípides, la heroína pierde de manera progresiva todos los vínculos sociales significativos hasta el punto de tener que

⁶ En palabras de Ingvild Sælid, "such tales of transformation do not describe animals as external antagonists, as was the case with the animals that were confronted by Hercules and Orpheus, but they are more directly a reflection of the inherent bestial aspects of the human situation" (Sælid, 2006: 78).

⁷ La traducción de esta cita, como de todas las demás citas textuales de bibliografía secundaria en el cuerpo del texto, es propia.

tomar venganza por su propia mano; en semejante situación su comportamiento es descrito como el de una perra⁸.

No resulta extraño entonces que Aristóteles, en su segundo libro de *Política*, afirme que la ciudad antecede al hombre como el todo a la parte de modo que, tal como destruido el todo necesariamente se destruye la parte, destruida la ciudad quedaría destruido el hombre (*Pol.* I.1253a 18-23 y 25-28). En consecuencia, el Estagirita afirma que “el que no puede vivir en comunidad, o no necesita por su propia suficiencia, no es miembro de la ciudad, sino una bestia (θηρίον) o un dios (θεός)” (*Pol.* I. 27-28). Tal vez la instancia más notoria de esta relación entre aislamiento y transformación la presenta Sófocles en su *Filoctetes*. A continuación procuraré mostrar cuáles son las condiciones extremas que anteceden y hacen posible esta metamorfosis, que resulta ser figurada y endógena. Al ser el producto de situaciones extremas y no de una intervención divina, la transformación de Filoctetes permite una aproximación a la concepción trágica de lo humano en relación con lo animal; puesto que las condiciones en las que se encuentra el héroe propiciarán un proceso de deshumanización que culminará en la transformación de Filoctetes en una bestia. Con todo, este caso resulta singular en la medida en que el protagonista parece reconocer y asumir su nueva condición, estableciendo así nuevos vínculos con el entorno y los animales que lo rodean.

Reconocimiento y transformación en *Filoctetes* de Sófocles⁹

A diferencia de otras transformaciones figuradas, expresadas a través de símiles y metáforas, la de Filoctetes se hace patente a través de la apóstrofe¹⁰. Después de que el engaño urdido por Odiseo y ejecutado

⁸ Sobre esta tragedia dice Nussbaum en el epílogo de su clásico libro *The Fragility of Goodness*: “This alarming story of metamorphosis arouses and explores some of our deepest fears about the fragility of humanness, and especially of character, which might seem to be the firmest part of humanness” (Nussbaum, 2001: 399).

⁹ Sigo en este artículo la traducción de Assela Alamillo publicada en Gredos. En algunos casos introduzco modificaciones que siempre van acompañadas por el original en griego.

¹⁰ Sobre el uso en general de esta figura retórica en *Filoctetes* cf. Nooter (2012).

por Neoptólemo ha sido consumado, Filoctetes toma consciencia de la pérdida definitiva de su arco y, acto seguido, invoca a las bestias y al paisaje de Lemnos en una serie de apóstrofes que son muestra de su inscripción en una nueva comunidad distinta de la humana a cuyas leyes se somete (*Ph.* 936-40, 951-60, 1144-61). La metamorfosis de Filoctetes se da en el paso de la figura del cazador (portador del arco de Heracles) a la figura de la presa (desprovista de medios para defenderse y de agencia). Para poder comprender este tránsito es preciso entender cuáles son las condiciones necesarias y suficientes que lo hacen posible. En lo que sigue caracterizaré el ‘espacio intermedio’ en el que se encuentra el héroe, de modo que sea posible ver en dicho espacio una condición necesaria para su transformación; a continuación, mostraré por qué la pérdida del arco resulta ser la condición suficiente de la metamorfosis (dados los múltiples significados del arma y la caracterización del héroe en relación con ella); por último, después de haber abordado estas condiciones, mostraré cómo el héroe expresa su propio tránsito mediante distintas apóstrofes a la isla y sus animales. A través del estudio tanto de las causas y condiciones de la metamorfosis, como de su expresión en la obra será posible comprender las características propiamente humanas del héroe y su relación con el entorno natural que lo rodea.

Lemnos como espacio intermedio

En sus artículos “*ἀνάγκης ζεύγματ’ ἐμπεπτόκαμεν: Greek Tragedy Between Human and Animal*” (2008) y “*Animals in Tragedy*” (2014a) Chiara Thumiger afirma que en muchas tragedias es posible identificar una suerte de espacio intermedio (*middle ground*) entre el ser humano y otros animales que invita a la audiencia a pensar en los seres humanos como reducidos, o susceptibles de ser reducidos, a un estado animal. Este espacio intermedio o neutro se hace patente (1) en la frecuente caracterización de seres humanos mediante palabras genéricas para animales (tales como θήρ o τετράποδος), (2) en la presencia recurrente del miedo a ser devorado —*incorporado*— por un animal, (3) en el motivo de la antropofagia y (4) en la animalización de estados mentales y emocionales. Estos motivos y caracterizaciones nos permiten pensar en la animalidad que reside en los protagonistas de las tragedias y en el

riesgo que siempre corren de perder sus rasgos humanos. En este sentido, el espacio intermedio resultaría fundamental para pensar la posibilidad de las metamorfosis figuradas y endógenas mencionadas en el apartado anterior, puesto que el paso de héroe a bestia —sin ninguna intervención divina— sería posible solo allí donde la línea que separa lo humano de lo animal es difusa y no hay límites claros que impidan el tránsito de una categoría a otra. Esto permite pensar dicho espacio como una condición que hace posible la transformación. Ahora bien, para Thumiger este espacio es únicamente discursivo y se constituye solo a través de un determinado vocabulario y de ciertas descripciones. Con todo, la presente tragedia nos invita a pensar en el espacio intermedio como un lugar real y marginal.

El prólogo de la tragedia (*Ph.* 1-134) consiste en un diálogo entre Odiseo y Neoptólemo, quienes se disponen a buscar en las inmediaciones del lugar donde se encuentran los rastros de algún ser humano. La primera palabra de esta tragedia en griego es ἀκτή, que en español significa costa, orilla alta, acantilado o promontorio. Esta primera palabra nos sitúa ya en la periferia, en un margen cuyas fronteras son difusas y siempre móviles “como la playa, que es tanto mar como arena” (Berzins, 2013: 64)¹¹. Además de situarnos en ese espacio marginal que es la playa, Odiseo nos informa que se encuentran en la tierra de Lemnos, una isla “bañada por todas partes y no pisada ni habitada por los hombres” (βροτοῖς ἄστυπος οὐδ’ οἰκουμένη) (*Ph.* 2)¹². Este aislamiento total de Filoctetes —abandonado en la isla desierta por sus compañeros de

¹¹ En su libro *Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Marina Berzins McCoy reconoce la isla de Lemnos como un lugar intermedio y marginal que refuerza la situación de vulnerabilidad del protagonista. En diálogo con Thumiger podríamos pensar tal vulnerabilidad como una condición de posibilidad para la transformación que sufrirá nuestro héroe cuando se vea privado de su arma sagrada.

¹² A diferencia de las de Esquilo y Eurípides, la versión que Sófocles presenta de esta historia sitúa a Filoctetes en una isla enteramente abandonada. Aunque no conservamos más que unas cuantas líneas de estas otras versiones, R.C. Jebb nota, siguiendo las anotaciones de Dion Crisóstomo, que en ellas el coro estaba compuesto por habitantes de Lemnos (D. Chr. Or. 52.7), mientras que el de Sófocles está compuesto por marineros. Esto permite pensar que el entero aislamiento de Filoctetes en la isla es una innovación de Sófocles (pues también en *Ilíada* se habla de Lemnos como una isla habitada, *Il.* 7.467 y 21.40).

armas durante la primera expedición hacia Troya— resulta crucial para delinear ese espacio intermedio en el que tiene lugar la acción de la obra, puesto que nuestro héroe se ve obligado a compartir su infortunio con otros animales: “abandonado de los demás, en compañía de moteadas o lanudas fieras (λασίων μετὰ θηρῶν)” (*Ph.* 184-85). Esta convivencia con fieras, lejos de cualquier contacto humano, nos obliga a pensar el espacio intermedio como un espacio real en el que tiene lugar el encuentro de un ser humano en soledad con diversos tipos de animales —más adelante veremos cómo Filoctetes se dirige en sus apóstrofes a las distintas “comunidades” (ξυνουσίαι θηρῶν, *Ph.* 936) o “tribus” (ἔθνη θηρῶν, *Ph.* 1147) de bestias de la isla.

Tan pronto como Odiseo termina de situar la escena inicia la inspección de la caverna en la que Filoctetes ha vivido desde que fue abandonado. Dicha caverna es caracterizada por Odiseo como un lugar propicio para vivir, puesto que su doble abertura permite que “en invierno el sol se pose por dos veces, mientras que en verano la brisa, pasando a través de la gruta de doble boca, propicia el sueño” (*Ph.* 17-19). Esta perspectiva idílica de la caverna como un hogar propicio contrasta con la descripción que el propio Filoctetes hace de ella como una oquedad “tan ardiente como helada” (*Ph.* 1082)¹³. Sin embargo, la de Filoctetes no es la única comprensión que se distancia de la descripción eufemística del Laertiada pues también es posible contrastarla con la descripción que hace Neoptólemo de la caverna al inspeccionarla. Cuando Odiseo le pregunta si hay alguna provisión que haga habitable la caverna (οἰκο-ποιός τροφή *Ph.* 32, literalmente, alguna provisión haga de ella un hogar), Neoptólemo se limita a enumerar lo que ve: follaje aplastado, una copa de madera y utensilios para el fuego. De acuerdo con la perspectiva idílica de Odiseo, estos son los “tesoros” (τόθησαύρισμα) de Filoctetes. Frente al reconocimiento de la presencia de un ser humano en la caverna por parte de Odiseo a través de las herramientas allí presentes resulta notable la actitud de Neoptólemo, quien en ningún momento se atreve a afirmar que algo de lo que ve es producto del trabajo de un hombre. De hecho, sobre lo que ve dentro de la caverna solo se atreve a afirmar que la elaboración de la copa es pobre —φλαουρουργός— y que los

¹³ Cf. Franklin (2016: 142).

harapos están llenos de pus asqueroso —βαρείας του νοσηλείας πλέα (*Ph.* 39)—. El contraste entre estas dos visiones nos habla también del espacio intermedio en el que habita Filoctetes; un lugar que oscila entre un hogar (οἶκός, constituido como tal, según Odiseo, por las herramientas o tesoros que allí se encuentran) y una mera guarida o techo (μέλαθρον, como Neoptólemo y el mismo Filoctetes se refieren a la caverna (*Ph.*137 y 1453)).

Además de la situación espacial y geográfica en la que se encuentra Filoctetes, es posible ver la configuración de este espacio intermedio en el vocabulario usado para describir su comportamiento y su enfermedad. Aunque a lo largo de la tragedia solo encontremos una comparación directa del héroe con un animal (en el desenlace Heracles se refiere a Neoptólemo y Filoctetes como un par de leones), es posible rastrear, en relación con Filoctetes, el uso de distintas palabras relacionadas con el lexema ἄγρι- (especialmente el adjetivo ἄγριος, “salvaje”, y los verbos ἄγριώω, “hacer salvaje”, y ἀπαγριόομαι, “hacerse salvaje”). Estas caracterizaciones nos dan una idea de la condición salvaje a la que Filoctetes se está viendo empujado por causa de la herida de su pie. La primera de estas ocurrencias tiene lugar en el prólogo, cuando Odiseo le explica a Neoptólemo que Filoctetes fue abandonado en la isla debido a que sus “gritos de dolor salvajes (ἄγρίαις δυσσημίαις)” (*Ph.* 265) impedían llevar a cabo las libaciones rituales. Estos gritos de dolor salvajes son la consecuencia de una enfermedad que también resulta salvaje (νόσος αγρίας, *Ph.* 173 y 265) producida por la mordedura —de nuevo salvaje (ἄγριῳ χαράγματι) (*Ph.* 267)— de una serpiente asesina de hombres. La naturaleza salvaje de la enfermedad y de la herida de Filoctetes es una muestra de la animalidad que reside en el héroe, de la posibilidad de que ésta se manifieste violentamente en cualquier momento y, en consecuencia, del espacio intermedio en que habita Filoctetes. Un lugar inestable en el que siempre se corre el riesgo de verse convertido por completo en una fiera (ἀπαγριόομαι, *Ph.*226).

La relación entre el dolor producido por la herida y la progresiva deshumanización de Filoctetes alcanza su punto más álgido y dramático justo en la mitad de la obra, cuando el héroe es atacado por un dolor agudo que le impide articular palabras humanas. Este ataque y la pérdida que él conlleva son antecedentes directos de la transformación, pues en

virtud de él es que nuestro héroe deberá confiarle su arco a Neoptólemo. La pérdida del lenguaje y de su capacidad comunicativa resultan ser el último elemento constitutivo de ese espacio intermedio en el cual lo humano y lo animal se encuentran y confunden. Sin embargo, dado que es un antecedente directo de la transformación, resulta conveniente trabajar sobre este apartado más adelante, en relación con las causas directas y las consecuencias de la pérdida del arco.

El arco de Filoctetes

El aislamiento de Lemnos y la precariedad de la caverna son las condiciones propicias para que tenga lugar la transformación de Filoctetes, cuyo catalizador es el robo temporal de su arco. La magnitud de esta pérdida se nos anuncia ya desde el prólogo de la tragedia, cuando Odiseo le da la siguiente instrucción a Neoptólemo después de su inspección de la caverna: “es necesario que tú veas cómo usando palabras robarás el alma de Filoctetes” (*Ph.* 55)¹⁴. La expresión “robarás el alma” (*ψυχὴν ἐκκλέψεις*) es traducida comúnmente como “engañar” o “embaucar (*enveigle*)”; sin embargo, resulta relevante en este contexto notar que el verbo en su primera acepción significa robar puesto que, dada la relación de Filoctetes con su arco, el robo mediante el engaño comporta una pérdida cuya magnitud solo podría ser comprendida si se concibe también como el robo del alma misma de Filoctetes. En efecto, como veremos a continuación, dicho robo implica para nuestro héroe (1) verse privado de su único medio de supervivencia, (2) ser condenado al olvido, en la medida en que el arco es su única garantía de ser reconocido, y (3) perder la posibilidad de entablar vínculos de amistad con otros seres humanos.

Más que una herramienta

El arco es, en primera instancia, el único medio que ha tenido Filoctetes para poder sobrevivir en la situación precaria en la que se encuentra; él mismo le cuenta a Neoptólemo cómo se ha alimentado de

¹⁴ Sigo aquí la traducción propuesta por Austin Norman en su comentario *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery* (Norman, 2011: 50).

aladas palomas gracias a esta arma (*Ph.* 285-292). Sin embargo, lejos de ser una herramienta más, este arco es el arma sagrada que fue propiedad de Heracles, el más grande y digno entre los héroes griegos. Fue él quien, justo antes de su catasterismo, se lo entregó a Filoctetes como muestra de agradecimiento por ser el único capaz de encender su pira funeraria. En consecuencia, la posesión de esta arma permite establecer una línea de sucesión que engrandece a Filoctetes y lo legitima como un heredero directo de la fuerza y dignidad de Heracles. Gracias al arco Filoctetes ha sido capaz de dominar a las fieras que lo rodean en Lemnos, tarea que es reflejo de las hazañas de su antiguo dueño, quien fue capaz de someter a las más diversas criaturas monstruosas a lo largo de su vida¹⁵. El arma de Heracles es la representación más clara del dominio del hombre sobre su entorno a través del ejercicio de una razón instrumental que le permite hacerle frente a las bestias que se han presentado hasta el momento o bien como adversarias o bien como presas. Aun cuando Filoctetes debe arrastrarse para recoger las aves que abate con sus flechas, su condición de hombre se conserva incólume, en tanto que es capaz de dominar su entorno; en este sentido, se mantiene como un fiel heredero del anterior dueño del arco, quien era un verdadero campeón de la vida humana y civilizada.

El arco y la identidad del héroe

Además de ser la herramienta por excelencia, el arco de Filoctetes es un rasgo esencial de su propia identidad. Esta dimensión del arma parece no ser comprendida por Odiseo, quien sostiene una visión meramente instrumental de ella. Para el Laertiada, este arco solo es la herramienta que hará posible ganar la guerra: es el arco, y no el héroe, el que permitirá tomar la ciudadela de Troya. Así se lo hace saber a Neoptólemo en varias ocasiones (*Ph.* 69 y 115), especialmente cuando le dice que “solo este arco conquistará Troya” Αἰρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνον (*Ph.* 113). Ahora bien, esta concepción instrumental parece fundarse en una interpretación particular de la profecía de Heleno, el adivino troyano que les anunció a los griegos que “nunca destruirían la ciudadela de Troya, si

¹⁵ Cf. Whaley, (1960: 412).

no persuadían a este para llevarle desde esta isla en la que ahora habita” (*Ph.* 611-13). De acuerdo con Odiseo la profecía anuncia la necesidad de robar el arco, aun si se deja al héroe. Esto resulta más claro a la luz de lo que el hijo de Laertes le dice a Filoctetes después de que Neoptólemo le ha quitado su arco: “no te necesitamos, teniendo como tenemos tus armas. Puesto que entre nosotros está Teucro, que es diestro en este arte, y yo mismo, que creo que no las manejaría peor que tú” (*Ph.* 1055-60). Esta comprensión instrumental del arco desconoce el significado real que tiene esta arma para Filoctetes y le impide a Odiseo ver en él a un héroe digno de reconocimiento, un heredero directo de Heracles capaz de entablar vínculos de amistad a través de su arma sagrada. Frente a esta perspectiva instrumental encontramos la concepción que el propio Filoctetes sostiene: para él, el arco jugará un rol fundamental en su lucha por ser reconocido como un héroe en desgracia, merecedor de respeto, fama y compasión. Para aproximarnos a esta relación entre la identidad del héroe y su arma es preciso atender a la manera en la que se identifica a sí mismo al principio de la tragedia.

En su primera intervención en la obra, justo cuando se encuentra con Neoptólemo y el coro de marineros, Filoctetes anticipa las reacciones que podría generar su imagen bestial y solitaria:

no os sobresaltéis por el miedo ante mí, temerosos porque esté convertido por completo en un ser salvaje (*ἀπηγριωμένον*); antes bien, apiadaos (*οικτίσαντες*) de un hombre mísero (*δύστηνον*), solitario (*μόνον*), abandonado aquí (*ἐρημον*) y arruinado, sin amigos (*ἄφιλον*) (...) (*Ph.* 225-28).

En esta intervención Filoctetes reconoce que, ante una figura completamente sola, abandonada y miserable, lo más probable es no reconocer a un hombre, sino a un ser salvaje o, más exactamente, a un ser que se ha convertido por completo en una criatura salvaje (*ἀπ-αγριό-ομαι*). En este sentido, su petición de compasión se fundará precisamente en la afirmación de su propia humanidad: aunque no sea evidente para los demás, incluso en esas circunstancias Filoctetes es un hombre. Sin

embargo, nuestro héroe todavía no es consciente del grado de aislamiento al que aún puede llegar.

Unas líneas más adelante, después de haberse presentado, Neoptólemo le miente a Filoctetes diciéndole que no sabe quién es él, pues nunca lo había visto ni había oído acerca de sus hazañas y de su presente infortunio. Filoctetes entonces se lamenta, pues ni siquiera su nombre, su fama (ἡ κληδών), persiste aún entre los griegos. El olvido parece ser en este caso un grado mayor de soledad que aumenta la desgracia del héroe. Después de su lamentación, Filoctetes se presenta ante Neoptólemo con las siguientes palabras: “¡Oh hijo, oh muchacho nacido de tu padre Aquiles! Yo soy aquel de quien, tal vez, has oído decir que es dueño de las armas de Heracles (τῶν Ἡρακλείων ὄντα δεσπότην ὀπλων), Filoctetes, el hijo de Peante” (*Ph.* 260-2). Esta presentación nos muestra que la posesión del arco garantiza para Filoctetes la posibilidad de ser reconocido por otros. Al identificarse como el “dueño de las armas de Heracles”, el héroe establece una relación de identidad entre su nombre y dicha descripción, de modo que al decir esto afirma su propia existencia como alguien único y claramente distinguible de otros en tanto que solo él es el heredero de este arco sagrado. El contraste entre esta perspectiva y la de Odiseo resulta claro en este punto, puesto que para el hijo de Laertes hay otros hombres que pueden llevar ese arco (de modo que esta arma no guarda una relación especial con Filoctetes).

El arco como medio para establecer vínculos

Por último, el arco también mantiene abierta para Filoctetes la posibilidad de volver a participar de una comunidad humana pues a través de él es posible establecer vínculos de amistad hospitalaria (ξενία)¹⁶ basados en el intercambio mutuo de beneficios con otros hombres. En un contexto hostil como el de nuestro héroe, entablar este tipo de vínculos ofrece la posibilidad de recibir favores después de haberlos dado, de

¹⁶ En su artículo “*Xenia in Sophocles’ Philoctetes*”, Elizabeth Belfiore define la hospitalidad griega como “a ritualised friendship entered into between two members of different social groups and manifested by the exchange of goods and services” (Belfiore, 1994: 114).

modo que se presenta como un recurso alternativo a la súplica¹⁷ para quien, como Filoctetes, dispone de los medios materiales que hacen posible este provecho recíproco¹⁸.

Después de convencer a Filoctetes de que él también odia a los Atridas, Neoptólemo accede falsamente a ayudar al héroe a volver a su hogar. Antes de la falsa partida, Filoctetes invita a Neoptólemo a entrar en la caverna que lo ha albergado durante sus años de exilio. Justo después de que el hijo de Aquiles ve el arco en la caverna tiene lugar la siguiente conversación:

N. — ¿Ese que ahora tienes es el famoso (κλεινὸν) arco? F. — Este, pues no hay otro, que llevo en mis manos. N. — ¿Es posible verlo de cerca, agarrarlo con mis manos y adorarlo como a un dios (προσκύσαι θ' ὅσπερ Θεόν)? (...) F.— Empleas piadoso lenguaje, hijo, y te es lícito (θέμις) porque tú solo me has permitido contemplar la luz del sol, ver la tierra etea, a mi anciano padre, a los míos; porque a mí, que estaba bajo el poder de mis enemigos, me levantaste por encima. Ten confianza, lo tendrás a tu disposición, de modo que puedas cogerlo y devolverlo al que te lo presta y ufanarte por ser el único de los mortales que, gracias a su virtud, puede tocarlo. Por rendir un favor lo obtuve yo también (*Ph.* 654-70).

Esta escena nos muestra de manera clara cómo, a través del arco, es posible para Filoctetes establecer vínculos de amistad con Neoptólemo. Dada la naturaleza divina del arma, la posibilidad de tocarla es un honor y, por lo tanto, un beneficio que Filoctetes le otorga a Neoptólemo. Con todo, este no es un beneficio incondicionado: Filoctetes aclara que el hijo

¹⁷ Cf. Finley, 1979: 98-99.

¹⁸ En condiciones como las que Filoctetes padece sería posible pensar que le es imposible realizar acciones provechosas para otros, pues parece estar desprovisto de todos los medios para hacerlo. Si se está desprovisto de todo, ¿cómo sería posible mostrar hospitalidad frente a un extranjero? En consonancia con esto, Aristóteles en *EN.* 1099a32-b8 reconoce la necesidad de bienes materiales para ser feliz y actuar virtuosamente y dice que “es imposible o no es fácil hacer el bien cuando no se cuenta con recursos”. Sin embargo, como hemos visto, Filoctetes dispone aún de su arco.

de Aquiles es merecedor de este honor porque le ha rendido un favor (εὐεργετεῖν) y, además, le advierte que debe devolver el arco después de haberlo tocado. Elizabeth Belfiore, en su estudio sobre la hospitalidad en esta obra, reconoce que aquí “los dos hombres hacen una declaración recíproca de amistad. Las palabras de Filoctetes en 662-70, cuando permite que Neoptólemo toque el arco por sus buenas acciones, son una declaración implícita de amistad” (Belfiore, 1994: 121).

En este punto el arco resulta fundamental, puesto que a través de él se establece una relación entre Neoptólemo y Filoctetes análoga a la que este último tuvo con Heracles: el honor de tocar el arco sagrado inscribe al hijo de Aquiles en la línea de sucesión establecida por el regalo de Heracles a Filoctetes. Además, dada su naturaleza sagrada, el arco resulta ser testigo y garante divino de esta nueva relación de φιλία¹⁹. Por último, la relación del arco con la identidad del héroe hace de esta arma un buen ejemplo del tipo de objetos que permitían establecer vínculos de hospitalidad, los cuales solían ser regalos con un valor simbólico que permitía reconocer la procedencia del objeto y, por lo tanto, también a quien participaba del vínculo establecido²⁰. A la luz de lo que hemos dicho, el robo del arco —aunque temporal— será una violación de los vínculos de amistad recién formados y, además, privará a Filoctetes de la posibilidad de entablar nuevos vínculos de reciprocidad con otros forasteros.

Después de este análisis es posible comprender que sin el arco Filoctetes deja de ser quien es (*i.e.* el dueño de las armas de Heracles) y pierde así toda posibilidad de ser reconocido y de participar aún de la vida en comunidad a través de su fama. También, al ser privado de su arma pierde la posibilidad de cazar, esto es, de sobrevivir en las condiciones adversas de Lemnos; en este sentido, también pierde un vínculo importante con Heracles (en tanto ser ambos dueños y señores del entorno natural adverso y de las fieras que en él habitan). Por último, el robo del arco parece significar para Filoctetes la ruina absoluta, en la medida en que se ve desprovisto de medios para efectuar acciones

¹⁹ Cf. Belfiore 1994: 121

²⁰ *Ibid.* 117

beneficiosas para otros que redunden en su propio provecho. Por estas razones es posible ver que la pérdida del arco resulta ser el catalizador de su transformación, pues Sófocles presenta las condiciones extremas que nos llevan a preguntarnos si un hombre sin identidad, enteramente solo y desprovisto de cualquier medio para dominar su entorno natural es, en sentido propio, todavía un hombre.

La transformación

Al inicio del segundo episodio (*Ph.* 730-826) Filoctetes y Neoptólemo salen de la caverna para disponerse a partir de la isla (o al menos eso cree Filoctetes). Justo en el momento en que están saliendo, Filoctetes se calla, se queda pasmado y en las líneas que siguen podemos ver su esfuerzo por ocultar el dolor que le produce la herida y mantener la compostura hasta que, incapaz de soportar más, emite los alaridos salvajes e inhumanos que le valieron su exilio en Lemnos por diez años: “παπαῖ, / ἀπαππαπαῖ, παπᾶ παπᾶ παπᾶ παπαῖ” (*Ph.* 745-46). Estos gritos ocupan más de un verso entero justo en el centro de la tragedia y no parecen ser propios de un lenguaje articulado humano. Así lo reconoce Mark Payne en su libro *The Animal Part: Human and Animal in the Poetic Imagination*, donde afirma que “los gritos de Filoctetes son una indicación de su sufrimiento tanto como la φωνή de los animales no humanos es —de acuerdo con Aristóteles— un signo de su condición afectiva privada de un lenguaje propiamente dicho” (Payne, 2010: 90)²¹. Sin embargo, a diferencia de Payne, considero que estos alaridos de Filoctetes no son enteramente inhumanos puesto que en ellos es posible ver un intento por articular el vocativo con el que se ha referido a Neoptólemo cerca de veinte veces a lo largo de toda la obra: “ὦ παῖ”, (oh, hijo). Este tartamudeo de Filoctetes recuerda el tartamudeo del líder del coro de las *Aves* de Aristófanes, uno

²¹ Aquí Payne hace referencia a la distinción entre λόγος y φωνή que Aristóteles presenta en *Política* I.2, 1253a1-18. En efecto, para Aristóteles los animales no humanos pueden transmitir sensaciones de placer y dolor a través de la φωνή, pero solo los seres humanos pueden, a través del λόγος, “manifestar lo conveniente y perjudicial, así como lo justo y lo injusto” (1253a11).

de los pájaros a los que Tereo enseñó griego²², un ser híbrido cuya voz está aún a medio camino entre un canto animal y el lenguaje articulado de los hombres: “Ποποποποποπο ποῦ μ’ ὅς ἐκάλεσε;” (“¿Do do do do do dónde está el que me llamó?”) (*Au.* 310). En ambos casos nos encontramos con seres que habitan un lugar intermedio que se hace patente en sus intentos por articular palabras que no resultan del todo humanas. De este modo, es posible ver en estas líneas a un hombre llevado hasta los límites mismos del lenguaje a causa del dolor: en esa frontera entre el λόγος humano y la φωνή animal, el héroe intenta articular un vocativo, esto es, intenta llamar al único ser humano que le ha dado muestras genuinas de compasión en su exilio, un nuevo amigo en quien reside la promesa de volver a participar algún día de una comunidad humana.

Tras este singular vocativo, que da cuenta de su estado de vulnerabilidad máxima, Filoctetes entrega su arco: el medio a través del cual se establecieron los vínculos de reciprocidad entre Neoptólemo y él; el mismo que es garantía de su reconocimiento, preserva su dignidad y lo hace partícipe de la divinidad. En una palabra, se entrega por completo a Neoptólemo para que él sea el garante de su integridad; consecuentemente, su condición humana y su participación en una comunidad están enteramente condicionadas a las decisiones de otro²³.

²² En *Au.* 199-200 Tereo le dice a Pistetero: “Yo que llevo con ellas mucho tiempo les he instruido en la voz humana, que ellas eran antes bárbaras” (Ἐγὼ γὰρ αὐτοὺς βαρβάρους ὄντας πρὸ τοῦ ἐδίδαξα τὴν φωνήν, ξυῶν πολὺν χρόνον).

²³ Aquí sería posible ver la culminación de lo que Julián Gallego ha denominado un proceso de *desubjetivación* sufrido por Filoctetes. Dicho proceso puede ser caracterizado como la pérdida de la confianza en otros, así como de las *posibilidades* de acción y decisión (Gallego, 2012: 79–93). Para Gallego, la *imposibilidad* y la *impotencia* son las condiciones en las que vive Filoctetes privado de su arco e incapaz de salir de la isla. Desde esta perspectiva, la única alternativa de nuestro héroe frente a la necesidad (encarnada en Odiseo, quien se ciñe de manera irrestricta al oráculo y a las determinaciones de los Atridas) está en la figura de Neoptólemo, quien todavía conserva la capacidad de decidir entre dos alternativas, llevar a Filoctetes a su patria o llevarlo a Troya. A diferencia de Gallego, y como mostraré a continuación, considero que Filoctetes no se encuentra enteramente impotente: privado de su vida en sociedad y de los medios para recuperarla, Filoctetes todavía *puede* encontrar en la isla una nueva comunidad, que se presenta como una alternativa al engaño que rompe el tejido social y que hace de la palabra algo inseguro. Ahora bien, esto no excluye la posibilidad

Para Neoptólemo esta es una prueba de su carácter, pues debe responder a la relación de reciprocidad establecida con Filoctetes. Aunque continúa con el plan urdido por Odiseo al principio de la tragedia, ver a Filoctetes privado de su arma y ser testigo de la gratitud con la que el héroe se despierta de su desmayo producen en el hijo de Aquiles la compasión suficiente como para confesar su confabulación con Odiseo (*Ph.* 895-922). La primera —y previsible— reacción de nuestro héroe ante la revelación de Neoptólemo es pedirle de vuelta el arco (*Ph.* 924). Sin embargo, la compasión del hijo de Aquiles no es tan grande como para permitirle traicionar enteramente a Odiseo y abandonar el plan inicial. Justo en el momento en el que Filoctetes se da cuenta de que sus peticiones ya no reciben respuesta alguna de Neoptólemo, esto es, en el momento en el que se da cuenta de que privado del arco y de la compañía humana está perdido, tiene lugar la primera de las apóstrofes de Filoctetes a la isla y sus animales:

Ni siquiera me habla, sino que mira así a otra parte en actitud de no querer devolverlo. ¡Oh calas, oh promontorios, oh compañías de animales salvajes de las montañas! (ξυνουσίαι θηρῶν ὄρειων) ¡Oh abruptas rocas! Ante vosotros — pues a ningún otro conozco con quien pueda hablar (οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ὅτω λέγω)—, ante vosotros, que estáis acostumbrados a asistirme (compañeros habituales, παροῦσι τοῖς εἰωθόσιν), me lamento a gritos de los hechos que el hijo de Aquiles me infirió (*Ph.* 935-40).

La ausencia de compasión y el silencio del primer hombre griego que ve en años obligan a Filoctetes a volverse hacia su única compañía: las montañas, las rocas y las bestias de la isla. No hay nadie más a quien pueda acudir, solo con ellas puede hablar y solo ellas son sus compañeras habituales, las que están acostumbradas a asistirlo. Filoctetes le da la

de seguir hablando de un proceso de desubjetivación (que podría verse en la aceptación que hace el héroe de su propia animalidad), pero sí puede poner en duda la caracterización del estado de Filoctetes como uno de completa impotencia e imposibilidad.

espalda (ἀπο-στροφή)²⁴ a quien se la ha dado a él y trata como ausente a quien está presente, tras haber recibido ese mismo trato. La ruptura de los vínculos de φιλία establecidos con Neoptólemo a través del arco obliga a Filoctetes a cambiar de dirección y dirigirse al mundo natural que lo rodea. El uso del vocativo para interpelar al mundo abre la posibilidad de un encuentro; en este sentido es posible entender que Filoctetes se refiera a los animales y a los montes de Lemnos usando el participio παροῦσι, que viene del verbo παρέμι, que significa asistir, estar presente o acompañar. De acuerdo con lo que hemos visto hasta ahora, la única forma en la que las bestias de la isla estaban presentes, asistían o acompañaban a Filoctetes era en tanto presas cazadas por sus flechas. Dirigir sus lamentos a ellas nos muestra un cambio radical en esta relación: Filoctetes ya no acude a ellas en tanto meros medios de subsistencia, sino que las invoca en calidad de oyentes de un lamento que nadie más quiere oír. Este cambio nos habla de una transformación en Filoctetes mismo, quien deja de ser lo que era antes, a saber, un cazador autosuficiente, y pasa a ser una criatura desvalida acudiendo a criaturas salvajes en virtud de su compañía habitual, que parece ser el único vínculo cierto que aún le queda. Solo ellas parecen ser capaces de oír su lamento y de reconocerlo. Con todo, la naturaleza de esta figura literaria resulta paradójica puesto que da lugar a un encuentro con el entorno natural y, a la vez, aísla aún más a Filoctetes de la comunidad humana en la que ya no quiere participar (*Ph.*1198-1203).

Unas líneas más adelante, en el mismo parlamento, Filoctetes vuelve a lamentar el silencio de Neoptólemo y esta vez apostrofa a la caverna, anticipando la suerte que vivirá solo, desarmado y sin la posibilidad de matar animales para proveerse alimentos:

¿Qué dices? ¿Callas? ¡Nada soy, desdichado! Oh tú, entrada doble de la gruta, otra vez me vuelvo a ti desarmado, sin recursos. Me iré consumiendo en esta cueva, abandonado, sin poder matar con ese arco pájaros ni montaraces animales; al contrario, yo mismo, infortunado, tras mi muerte proporcionaré con mi persona un festín a aquellos de

²⁴ El sustantivo ἀπο-στροφή (apóstrofe) significa literalmente darse la vuelta.

los que me solía alimentar, y entonces me cazarán a mí los que yo antes cazaba (καί μ' οὐς ἐθήρων πρόσθε θηράσουσι νῦν). Y de sangriento modo moriré, infortunado de mí, en represalia por la muerte de ellos, por obra de quien parecía no conocer el mal. (*Ph.* 951-60)

A diferencia del anterior apóstrofe, Filoctetes no se refiere únicamente a bestias del monte (θηρία ὄρειων), sino que también habla de aladas aves (o, en singular, πτηνὸν ὄρνυ). La mención a los pájaros nos habla de uno de los destinos más temidos en la literatura griega: ser consumido por aves y perros. Este es uno de los motivos que, según Thumiger, constituyen el espacio intermedio entre lo humano y lo animal: “esta amenaza recurrente no es simplemente un cliché para describir la muerte y la transitoriedad de la vida humana (...) pues la concreta y visual incorporación del cuerpo muerto al cuerpo de la bestia simboliza con toda evidencia el riesgo al que siempre estamos expuestos de la reducción de lo humano a lo animal” (Thumiger, 2008: 7). Justo a continuación, Filoctetes formula la *lex talionis* a la que se verá sometido privado de su arco: aquellos a quienes antes cazaba, ahora lo cazarán a él y la sangre que derramó será a su vez retribuida con su propia sangre.

La última de las invocaciones de Filoctetes retoma lo ya dicho en las anteriores; sin embargo, en ella ya no encontramos solo la lamentación que estaba presente antes, sino que es posible ver una aceptación del mundo natural del que el héroe forma parte y de la justicia que lo rige (que resulta eminentemente retributiva):

Filoctetes. — ¡Oh aladas presas y fieras de brillantes ojos a quienes esta región mantiene paciendo en sus montes! ¡No os alejéis ya a saltos huyendo de mi gruta! Pues no tengo en mis manos, ¡desgraciado de mí!, las flechas que eran antes mi protección. ¡Oh, cuán desgraciado soy yo ahora! Este lugar no se guarda con cuidado, ya no tenéis que temerlo. Acercaos. Ahora es noble (καλὸν) que, en pago de vuestras muertes, saciéis a placer vuestras fauces con mi trémula (αἰόλας) carne. Pronto voy a dejar la vida. Porque, ¿de dónde obtendré los medios de subsistencia? ¿Quién puede alimentarse del aire sin poseer ya nada de cuanto envía la fértil tierra? (*Ph.* 1146-1162)

Filoctetes afirma que ahora es noble o bueno (*καλός*) que quienes antes fueron presas, ahora se sacien con su carne trémula (*αίόλας*) — parece anticipar aquí una muerte violenta, semejante a la que él llevó con su arco a las bestias de la isla—. La compañía de los animales no está mediada por pactos, ni por vínculos de palabra; en ese sentido resulta segura. Sin embargo, la única promesa cierta que tiene ahora el héroe es la de la participación en la sucesiva cadena de muertes propias del entorno natural en el que está inscrito, ya no en condición de cazador sino de presa. Al estudiar este último apóstrofe, Tua Korhonen y Erika Ruonakoski afirman que

Después de su última decepción con los seres humanos [Filoctetes] entiende la interdependencia de la vida animal. Sófocles retrata a su héroe convirtiéndose en uno de los animales cazados, lo que no significa necesariamente un descenso a la brutalidad o un lapso mental, sino el reconocimiento de la propia animalidad y estatus animal —no una aceptación, pero sí un reconocimiento de que ‘el acto mismo de comer es una manera de prepararse para convertirse en comida’ (Korhonen y Ruonakoski, 2017: 144)

Con todo, y como hemos visto hasta ahora, este reconocimiento de la interdependencia propia de la vida animal y la consecuente admisión de su propia condición animal no se dan solamente por la decepción frente a la traición de Neoptólemo. Esta transformación es producto de la pérdida del arco en la medida en que sin él Filoctetes ya no puede afirmar su identidad individual y su estatus como cazador. Privado de su arma ya no hay nada que aleje a las aves de su caverna, nada que lo separe de su entorno natural; sin el arma su gruta volverá a ser refugio para el resto de los animales de Lemnos.

Al pasar de cazador a presa, la transformación en la tragedia se plantea como un preludio de la muerte²⁵. Con todo, Filoctetes afirma que

²⁵ Sobre la metamorfosis en animal como preludio de la muerte Cf. Buxton (2009): “(...) tragedy could make room for mortals permanently to abandon their human form, either as a consequence of extreme transgressions of the norms of human behaviour, or in a

esta retribución es algo noble, reconociendo así que, en tanto animal, está sujeto a las mismas relaciones de depredación a las que están sujetos los animales en la isla. De acuerdo con esto, es posible pensar que el héroe sostiene lo que el filósofo Dominique Lestel (2016) ha llamado una "ética de la dependencia", de acuerdo con la cual

todos los seres vivos están involucrados en formas de dependencia con otros seres vivos. Este es un principio que es constitutivo de la vida y hay dos ventajas en ser consciente de él: nos recuerda todo lo que le debemos a otros y establece un límite, particularmente en un sentido cuantitativo, de lo que podemos tomar de ellos (Lestel, 2016: 67).

Según esta perspectiva ética, consumir a otro y reconocer la posibilidad de ser consumido, permite comprender que hay 'vínculos metabólicos' que establecen con sus presas aquellos animales cuya supervivencia depende de la carne de otros. Estos vínculos establecen de manera clara una continuidad entre el ser humano y otros animales porque afirman la mortalidad que todos compartimos y que se hace patente en la posibilidad de incorporar a otros y ser incorporado por otros. En palabras de Filoctetes, resulta justo ser cazado por quienes antes eran cazados y pagar sus muertes con la propia carne trémula. Tras perder el arco, Filoctetes ha perdido su identidad, pero ha ganado el reconocimiento de su propia animalidad; ha perdido la posibilidad de entablar vínculos con otros seres humanos, pero ha reconocido los vínculos que lo unen a otros animales en la isla; ha perdido la posibilidad de comunicarse con quienes lo rodean, pero ha encontrado criaturas que oyen sus lamentos. Su transformación lo ha llevado de ser un cazador a ser una presa; pero, a diferencia de otros cazadores que han sufrido estas transformaciones (el más notable ejemplo de esto es Acteón en las

state of unbearable suffering. Yet in the tragic world such exits are few. For most tragic heroes and heroines—for Agamemnon, Clytemnestra, Phaidra, Aias, Antigone, Deianeira, Hippolytos, Jocasta, Eteokles, Polyneikes—the ultimate boundary of humanity is still, as it was in Homer, death." (Buxton, 2009: 62)

Metamorfosis de Ovidio), Filoctetes asume conscientemente su nueva condición.

Esta condición de presa no dudará mucho tiempo, pues Neoptólemo decidirá al fin devolverle el arco a Filoctetes, desatendiendo así las órdenes de Odiseo y reestableciendo los vínculos rotos por la traición. Gracias a la devolución del arco y a la amistad de Neoptólemo, nuestro héroe puede volver a entablar vínculos con otros que dependen del reconocimiento. Con todo, no sería posible afirmar que, al salir de la isla, Filoctetes vuelve a un mundo enteramente humano. El reconocimiento de su propia animalidad persiste, tal como lo muestra Heracles en su intervención *ex machina* al final de la obra, donde le anuncia a nuestro héroe que su destino es pelear en Troya acompañando a Neoptólemo, “como dos leones que van juntos” (*Ph.* 1436). Esta imagen es el único símil animal asignado a Filoctetes en toda la tragedia y remite a otras imágenes de parejas de leones en *Ilíada*. En efecto, allí se compara a tres parejas de aqueos con parejas de leones: Cretón y Orsíloco, asesinados por Eneas como una pareja de leones que es muerta por hombres tras apresar bueyes en un establo (*Il.* V. 554-60); Diómedes y Odiseo, que se aproximan como dos leones sigilosos al campamento troyano en medio de muerte y cadáveres (X. 296-98); y, por último, los dos Ayantes, quienes resguardan el cadáver de Imbrio sujetándolo como dos leones que capturan una cabra defendiéndose de perros (XIII. 198-202). En los tres casos, la imagen de la pareja de leones remite tanto a la camaradería de dos héroes como a la fiereza que demuestran frente al enemigo. Resulta notable que, también en los tres casos, la imagen del león es la de un animal que se alza como enemigo de los hombres, en tanto que ataca y devora su ganado. A la luz de estos antecedentes, el símil con el que Heracles anuncia el regreso de Filoctetes a Troya nos muestra una continuidad entre la condición animal del héroe en Lemnos y su propia animalidad fuera de la isla: la ley de muertes sucesivas que regía la vida en Lemnos también regirá su vida en Troya, en la medida en que la guerra exige de los héroes una fiereza destructiva solo comparable con la de los leones, animales capaces de asociarse con miras al ‘saqueo’ y la destrucción.

Conclusiones:

A lo largo de este artículo he buscado mostrar que en *Filoctetes* de Sófocles el héroe epónimo sufre una transformación figurada y endógena, esto es, una transformación expresada a través de la figura retórica del apóstrofe y cuya causa inmediata no es ninguna intervención divina, sino que es la pérdida de su arma sagrada en un contexto de precariedad extrema. Dicha transformación se hace patente en el reconocimiento que hace el héroe de su propia animalidad y de la justicia que rige el entorno que habita. En este sentido, podemos afirmar que la de Filoctetes es una metamorfosis única, de acuerdo con la cual el héroe asume una postura ética que se sostiene en el reconocimiento de la interdependencia propia del mundo natural y que se expresa en su disposición para pagar con su propia muerte las muertes causadas a otros.

Aunque Filoctetes vuelve a inscribirse en una sociedad humana, el símil del león y su clara referencia a *Iliada* son un testimonio más del aprendizaje al que nuestro héroe llega después de haber salido de su caverna, esto es, de la comprensión de su propia animalidad y la concomitante certeza de que no hay una brecha infranqueable entre seres humanos y otros animales. Si bien podría pensarse que la transformación de Filoctetes solo como pérdida y privación —como mera desobjetivación producto del desgarramiento del tejido social— espero haber mostrado que la transformación del héroe no debe ser pensada únicamente en términos negativos. Al asumir su nueva condición, Filoctetes gana una comprensión del mundo que no tenía y que le permite encontrar valor en su entorno; esta aceptación de su propia animalidad está ligada a una comprensión de la vida humana como una instancia más de la naturaleza. Las palabras de Heracles al final de la obra y su comparación reafirman esta comprensión, pues con ellas Sófocles retoma los símiles mediante los cuales las acciones y

padecimientos humanos presentes en *Ilíada* se nos muestran como una instancia más del mundo natural que nos rodea²⁶.

Bibliografía

- Alamillo, A. (trad.). (2006). Sófocles. *Filoctetes*. Madrid: Editorial Gredos.
- . Sófocles. *Áyax*. Madrid: Editorial Gredos.
- Austin, N. (2011). *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Belfiore, E. (1994). *Xenía* in Sophocles' *Philoctetes*. *The Classical Journal* 89 (2). 113-129. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3297661>
- Berzins McCoy, M. (2013). *Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*. New York: Oxford University Press.
- Buxton, R. (2009). *Forms of Astonishment: Greek Myths of Metamorphosis*. New York: Oxford University Press.
- Coulon, V. y van Daele, M. (Ed.). (1928). Aristófanes. *Aves en Aristophane*, vol. 3. París: Les Belles Lettres.
- Franklin Johnson, J. (2016). *Acts of Compassion in Greek Tragic Drama*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Finley, M. I. (1979). *The World of Odysseus*. Dallas: Penguin Books.
- Gallego, J. (2012). La democracia ateniense en el desierto de Lemnos: el *Filoctetes* de Sófocles y la política del *demos*. *Lógos y Arkhé*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Irigoyen, R. (trad.). (2012) Esquilo. *Prometeo Encadenado*. Madrid: Penguin Clásicos.
- Jebb, R.C. (2004) *Sophocles: Plays. Philoctetes*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Korkohen, T. y Ruonakoski, E. (2017). *Human and Animal in Ancient Greece: Empathy and Encounter in Classical Literature*. Londres: I.B. Tauris & Co.

²⁶ Estoy especialmente agradecido a la profesora Andrea Lozano-Vásquez y con los participantes del seminario Animales en el teatro grecolatino. Sus comentarios y preguntas contribuyeron de manera significativa en el presente artículo.

Lestel, D. (2016). Second Course: The Ethics of the Carnivore. *Eat This Book: A Carnivore's Manifesto* (59-80). New York: Columbia University Press. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.7312/lest17296>

Loroux, N. (1991). *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge: Harvard University Press.

Martínez García, O. (trad.). (2016). Homero. *Iliada*. Madrid: Alianza Editorial.

Medina, A. y López, J. (trad.). (1991). Eurípides. *Hécuba*. Madrid: Editorial Gredos.

Nooter, S. (2012). *When Heroes Sing: Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. New York: Cambridge University Press.

Nussbaum, M. (2001). *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pabón, J.M. (trad.). (1962). Homero. *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos.

——— y Fernández, M. (trad.). (2012). Platón. *República*. Madrid: Alianza Editorial.

Payne, M. (2015). *The Animal Part: Human and Other Animals in The Poetic Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press.

Pearson, A.C. (ed.). (1971). *Sophoclis Fabulae*. Londres: Oxford Classical Texts.

Rodríguez, E. (2004). Animalizar a la víctima: Polixena en la *Hécuba* de Eurípides. *Veleia* (21). 99-107. Recuperado de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Veleia/article/view/3374>

Sælid, I. *Animals, Gods, and Humans: Changing Attitudes to Animals in Greek, Roman and Early Christian Thought*. (2006). New York: Routledge.

Santa Cruz, M. I. y Crespo, M. I. (trad.). (2009). *Aristóteles, Política*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Thumiger, C. (2014a) Animals in Tragedy. En *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life* (pp. 84-99). New York: Oxford University Press.

———. (2008) “ἀνάγκης ζεύματ’ἐμπεπτόκαμεν: Greek Tragedy between human and animal” en *Leeds International Classical Studies* 7. (3). 1-21.

———. (2014b) Metamorphosis: Human into Animals. En *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life* (pp. 384-413). New York: Oxford University Press.

Whaley, P. (1960). The Role of the Bow in the *Philoctetes* of Sophocles. *The American Journal of Philology* 81 (4). 408-414. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/292533>

LA NAVIGATIO SANCTI BRENDANI ABBATIS: ENEAS EN EL MEDIOEVO

Lía M. Galán

Centro de Estudios Latinos
Universidad Nacional de La Plata
ligal43@yahoo.com.ar

Resumen

El estudio se centra en dos cuestiones fundamentales de ambos relatos: la condición de *dux* del protagonista (Eneas y San Brandán, respectivamente) y el itinerario simbólico hacia la tierra prometida. El análisis se sitúa en un plano en que el símbolo importa más que el dato de la realidad, aun cuando este dato sea indispensable para la cabal comprensión del viaje.

Se observa una coincidencia profunda en la trayectoria de ambos personajes como símbolo de un itinerario espiritual complejo que parte del desconocimiento o del conocimiento imperfecto, progresa atendiendo un recorrido ritual y transita sucesivas pruebas que robustecen la *pietas* y la *uirtus* de los peregrinos. A través de una muerte virtual, representada por el pasaje del trasmundo infernal, se logran superar las contingencias ordinarias para percibir la auténtica dimensión de los trabajos *sub specie aeternitatis*.

Palabras clave: Eneas – San Brandán – viaje – conductor – paraíso – trasmundo

Abstract

The study focuses on two fundamental issues of both stories: the *dux* status of the protagonist (Aeneas and Saint Brendan, respectively) and the symbolic itinerary to the promised land. The analysis is situated in a

plane in which the symbol matters more than the data from reality, even when these data is essential for the full understanding of the journey.

A deep coincidence is observed in the trajectory of both characters as a symbol of a complex spiritual itinerary that starts from ignorance or imperfect knowledge, progresses attending a ritual journey and passes successive tests that strengthen the *pietas* and the *uirtus* of the pilgrims. Through a virtual death, represented by the passage of the infernal transworld, ordinary contingencies are overcome to perceive the authentic dimension of *sub specie aeternitatis* works.

Key words: Aeneas – Saint Brendan – travel – driver – paradise - transworld

La búsqueda del Otro Mundo forma parte del imaginario humano más universal y este impulso se manifiesta en viajes y peregrinaciones (materiales, mentales, espirituales) concebidos en los términos propios de cada sociedad y cada tiempo. En este campo, es posible distinguir las distintas situaciones en las que se inscribe la búsqueda de ese lugar extraordinario que representa la Tierra Prometida (*Terra Repromissionis*), sea emprendida libremente, como en el caso que veremos al que se sumará posteriormente el de Dante, sea forzada por circunstancias críticas, como en el caso de *Eneida*. Así, el viaje del héroe se reescribe en el viaje del santo como reactualización de esquemas adaptados y modificados en el marco del contexto pertinente¹.

Previamente, es necesaria una aclaración sobre el nombre castellano del santo. La forma latina es *Brendanus*, en el poema de Benedeit aparece como Brandan o Brendan; siguiendo esta forma, la traducción castellana de Benedeit de ediciones Siruela lo llama San Brandán, forma que emplearemos en este estudio. No obstante, la

¹ “La búsqueda del más allá en circunstancias extraordinarias es un tema típico del pensamiento mítico y constituye uno de los arquetipos más utilizados en la literatura: desde Ulises hasta Dante, pasando por Eneas, Teseo o Heracles, la aventura iniciática se convierte en una repetición ritual y constante de unos esquemas, utilizando a menudo el recurso del viaje como uno de sus elementos principales”. (Corbella, 1991: 133).

traducción castellana registrada de *Sanctus Brendanus* especialmente en los toponímicos es San Borondano y San Borondón².

Hablaremos, pues, del monje irlandés cuyo viaje se recuerda una y otra vez a lo largo de la historia literaria. La imagen de San Brandán como un viajero proviene de la *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, obra inserta en la tradición de los viajes marítimos diseñados a partir de una estructura simbólica que les da coherencia y significado: “Le symbolisme du voyage. particulièrement riche, se résume toutefois dans la quête de la vérité. de la paix, de l’immortalité, dans la recherche et la découverte d’un centre spirituel” (Chevalier-Gheerbrant, 1982: 1027).

La *Navigatio Sanctis Brendani*. Breve historia del texto y de sus interpretaciones

La *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* narra el viaje del santo, acompañado por un grupo de monjes de su monasterio, en busca del *paradysus* o de la *terra repromissionis sanctorum*, situada en una isla lejana a la que se accede después de haber cumplido los sucesivos pasos preparatorios: siete años de peregrinación, encuentro con seres fabulosos, pasaje por el mundo infernal situado igualmente en islas. Los siete años de peregrinación por mar se cumplen en un ciclo litúrgico anual que lleva a San Brandán y sus monjes a celebrar la Pascua sobre el lomo de *Iasconius*, el pez-isla –*prior omnium natacium in Oceano*, 10, 24– y Navidad en la isla de la familia Ailbea, cada año de los siete. Finalmente, tras cruzar las islas infernales, alcanzan la *terra repromissionis* y

² “En el ámbito de la cultura canaria conocemos esta leyenda como San Borondón y es una de las historias que más hondamente han calado en el alma del pueblo canario, por lo que no sería exagerado afirmar que posiblemente sea el «samborondonismo» uno de los rasgos más definitorios de la cultura canaria desde el siglo XVI hasta hoy”. (cf. Martínez, 1998: 149). Los registros toponímicos pueden resultar sorprendentes: en Argentina se encuentra la Bahía de Samborombón en el este de la provincia de Buenos Aires; el nombre de esta amplia bahía fue dado por los miembros de la expedición al mando de Magallanes, quienes atribuyeron la formación de la bahía al desprendimiento u ocultamiento de la isla de San Borondón. Incluso es posible establecer estas relaciones con lugares que no se encuentran junto al mar, como el caso de Brandemburgo (cf. Selmer, 1949-1951: 416-433).

contemplan algunas de las delicias que los esperan al fin de la vida terrena.

Exponemos, a continuación, una sinopsis de los momentos más importantes del viaje de San Brandán: San Barinto habla de su visita a la Isla del Paraíso, lo que lleva a Brandán a ir en busca de la isla. Brandán reúne a catorce monjes para que lo acompañen. Ayunan en intervalos de tres días durante cuarenta días y hacen los preparativos para el viaje por mar. Tres monjes recién llegados suplican unirse al grupo e interfieren con los números sagrados de Brandán. Inician la navegación y encuentran una isla misteriosamente hospitalaria con un perro y un demonio de Etiopía donde uno de los tres recién llegados admite haber robado; Brandán lo exorciza y el recién llegado muere. Llegan a la isla de ovejas, donde permanecen durante la Semana Santa y celebran la Pascua sobre el pez-isla Jasconius. Encuentran una isla que es el paraíso de las aves y los pájaros cantan salmos y alabanzas al Señor y, posteriormente, alcanzan la isla de los monjes de Ailbea, donde celebran la Navidad. Después de la Cuaresma realizan un largo viaje en el que encuentran una isla cuya agua les produce sueños. Se repite el itinerario: vuelven a las islas de las ovejas, la isla de los monjes, Jasconius y el Paraíso de las Aves. Un pájaro profetiza que los hombres deben continuar con este ciclo de un año de duración durante siete años antes de que sean lo suficientemente santos para llegar a la Isla del Paraíso. Se suceden distintos episodios con seres marinos maravillosos y monstruos alados, pierden al segundo de los recién llegados en la isla de los anacoretas. Finalmente, ya en las regiones del Infierno, pasan por la isla de los herreros y encuentran un volcán donde el último de los recién llegados es arrebatado por los demonios al infierno. Judas aparece sentado tristemente en una roca fría y húmeda en medio del mar, y descubren que este es su breve descanso del infierno para los domingos y días festivos. Brandán lo protege de los demonios del infierno por una noche. Tras pasar por la isla donde Pablo el Ermitaño ha vivido una vida monástica perfecta, alcanzan la Tierra Prometida de los Santos. Con esta visión regresan al monasterio ansiando que se abrevie la estadía y puedan descansar en la perfecta felicidad que han vislumbrado.

Que muchos cartógrafos medievales hayan incluido la isla de San Brandán en sus mapas evidencia que, más allá de las restantes, hubo una lectura literal del viaje a la Tierra de Promisión, integrado como dato distintivo a la biografía histórica³ del santo viajero, con noticias bastante precisas de fechas y lugares que certifican su existencia. En todas las versiones San Brandán navega en busca el paraíso, situado en la isla occidental, en compañía de un grupo selecto de monjes cuyo número varía de catorce a ciento cincuenta. La narrativa ofrece una amplia variedad de referencias espacio-temporales que despiertan muy pronto el interés por precisar geográficamente su ubicación⁴.

Hay acuerdo en considerar que la más antigua versión de este relato está escrita en latín⁵, aunque las fechas varían entre los siglos IX y XI. Muy tempranamente (s. XII) es traducida al francés y el interés por esta obra persiste hasta la actualidad. Entre los siglos VI y VIII, Irlanda tiene un período de apogeo cultural en el que artistas y pensadores asimilan los aportes de la Antigüedad grecolatina y del cristianismo al tradicional mundo celta (Patch, 1956: 28). El cristianismo aporta nuevos lugares de referencia (Paraíso, Jerusalén, etc.) junto con una visión dramática de la Creación (caída original, la Pasión) y una nueva ética basada en la ascesis, la devoción y la Esperanza.

Los dos textos referidos a San Brandán, la *Vita Sanctis Brendani* y la *Navigatio Sanctis Brendanis Abbatis*, se publican hasta principios del siglo

³ San Brandán de Ardfert y Clonfert nació en Ciarraige Luachra, Condado Kerry, Irlanda, en 484, y murió en Enachduin, actual Annaghdown, en 577. San Erc lo ordenó sacerdote en 512; entre los años 512 y 530 Brandán construyó las células monacales en Ardfert, Shanakeel y Baalynevinooch, al pie de Colina de Brandon, donde inició su famoso viaje al paraíso. Cumplió misiones en Gales, Bretaña y en distintos lugares de Irlanda. Su fundación más famosa fue Clonfert, en 557, lugar en el que fue sepultado.

⁴ Mapas del siglo XIII la sitúan al sudoeste de Irlanda; en el siglo XIV se la identifica con las Islas Canarias o con la Isla de Madeira (Pizzigani, 1367; Weimar, 1424; Beccario, 1435). Progresivamente, entre los siglos XVI y XVIII, esta isla se fue situando cada vez más alejada de Irlanda hasta que hacia el siglo XIX se abandonó la creencia en su existencia física. Alexander von Humboldt, Ruge y Kretschmer ponen la historia entre leyendas geográficas, de interés exclusivamente cultural, pero sin relevancia para los estudios de geografía.

⁵ Existen abundantes manuscritos latinos del viaje, que fue traducido a numerosas lenguas (inglés, francés, italiano, flamenco, etc.).

XX como una única obra con dos partes, una continuación de la otra o incluida en ella. En 1930, se publican los dos textos por separado y se tratan como dos obras distintas. Así, la *Navigatio* se autonomiza y pasa a ser estudiada como obra independiente. La *Vita Prima Sancti Brendani* se encuentra en manuscritos de los siglos XIV y XV, pero su redacción puede ubicarse hacia el siglo XI. La redacción de la *Navegación de San Brandán*, admitiendo que fue escrita en Irlanda, puede datarse entre los siglos VII-VIII y ofrece un testimonio del trabajo hagiográfico en Irlanda en estos siglos, revelando la forma en que se ha producido una síntesis a partir de los distintos temas literarios con los que se relaciona. De fines del siglo XII dataría el poema anglo-normando de Benedeit. Son abundantes los manuscritos del siglo XIV, lo que indica su extensa difusión por Europa y esto se ratifica en el hecho de que la *Navigatio* fue una de las primeras obras en ser llevadas a la imprenta (1440), a la que suceden las ediciones en Ausburg, Lübeck, Basilea, Ulm, Estrasburgo (1510). En 1645, John Colgan, un franciscano de Lovaina, establece el texto de la *Navigatio* y le reconoce valor doctrinal e histórico. A partir de entonces se suceden las interpretaciones y valoraciones. En 1680, los jesuitas bolandistas⁶ solo editan un resumen del viaje por mar, pues afirman que las verdades de la obra han sido oscurecidas por la leyenda, se han mezclado con las fábulas y que, aunque San Brandán no ha podido mentir, fracasa en su tentativa y solo descubre las islas Orcadas.

Ya en el siglo XX, pasa a primer plano la polémica acerca de fuentes e influencias en la *Navigatio* que se inicia a comienzos de siglo, cuando surge un intenso interés por las antigüedades celtas, la “celtomanía”. Charles Plummer (Oxford: 1968) interpreta que San Brandán sería la cristianización de un druida o de una antigua divinidad celta; a su vez, la ortodoxia cristiana se mezcla con los evangelios apócrifos (en especial, el

⁶ Grupo de colaboradores jesuitas que prosigue la obra hagiográfica iniciada en el siglo XVII por el Padre Jean Bolland (1596-1665) en Amberes, la colección *Acta Sanctorum*, y se crea con la finalidad científica de recoger y someter a examen crítico toda la literatura hagiográfica existente, distinguiendo los datos históricos de los legendarios para llegar a una historia y espiritualidad de los santos y beatos reconocidos por la Iglesia.

Libro de Enoch) y con los gnósticos. Paralelamente, desde fines del XIX, también se desarrolla la teoría de las fuentes orientales⁷.

No entraremos en las extensas y abigarradas discusiones acerca de los antecedentes de la *Navigatio*. Como se dijo antes, el “celtismo” ha sostenido que el relato se origina en una tradición casi exclusivamente irlandesa y solo acepta influencias secundarias de otras culturas. Por el contrario, Mario Espósito (1961: 289) considera que la *Navigatio* no debe ser dejada solo a las investigaciones sobre narrativa celta, sino que su estudio también compete al mundo mediterráneo. La obra no tiene, según Espósito, un origen puramente irlandés pues asegura que su autor poseía una evidente cultura europea, comprensible para el mundo intelectual de la época. A partir de esto, se abren dos líneas: por un lado, las teorías que relacionan la obra con textos de la Antigüedad grecolatina (Zimmer, 1889: 129-220) y, por otro lado, las que ponen en primer plano las influencias de Oriente Medio (Asín Palacios, 1961: 315-26).

En suma, hay tres grupos de fuentes reconocidas para la *Navigatio*, si bien los críticos difieren en la importancia conferida a uno u otro grupo:

1. relatos celtas irlandeses
2. relatos grecolatinos
3. relatos orientales

La abundancia de obras que se incluyen en cada grupo y las evidencias de los datos probatorios presentados hacen casi imposible proceder por exclusión, ya que la *Navigatio* tiene elementos en común con todas ellas. Las relaciones que pueden establecerse dependen, además, de qué aspectos de las obras comparadas se consideren y el espectro es muy amplio ya que abarca desde cuestiones formales hasta

⁷ En 1891, el orientalista De Goëje (1891: 43-76) había destacado las similitudes entre la *Navigatio* y relatos orientales como los viajes de Simbad; más adelante, Miguel Asín Palacios (1961: 315 ss.), entre otros, señala coincidencias en la *Navigatio* con imágenes del Corán.

cuestiones históricas, geográficas, simbólicas, doctrinales y de orden metafísico. Esto lleva a pensar en un sustrato común que se manifiesta según el imaginario correspondiente a cada cultura, al que se suma la instancia de la difusión textual. Al respecto, es altamente posible que tal difusión haya estado propiciada por esa base común de modo que el reconocimiento y la incorporación de las distintas fuentes se haya producido por una operación de analogía.

Eneas y San Brandán

Con Eneas y San Brandán, nos encontramos ante figuras paradigmáticas en el imaginario medieval, el héroe y el santo, dicho esto con algunas restricciones. El tradicional símbolo del camino, i.e. *via*, es vertical para el santo y horizontal para el héroe, ambos caminos análogos y equivalentes según características y condiciones propias. Sería, sin duda, desacertado tratar como menores las distancias espaciales, temporales y culturales que separan a San Brandán de Eneas. No obstante, es conveniente puntualizar las siguientes cuestiones:

1. La leyenda de Eneas contada por Virgilio era conocida en Irlanda desde temprano y circulaban no solo traducciones sino también versiones. En el medioevo, un método de interpretar la *Eneida* era reescribirla, tomando como base para el nuevo poema el texto latino; en esta reescritura, era práctica común desechar aquellos pasajes considerados inconvenientes o superfluos, y del mismo modo, completar lagunas introduciendo aquello que se consideraba que faltaba. Particularmente problemático resultaba un final presumiblemente perdido, ya que el conservado resultaba abrupto e irresuelto; en el anónimo *Roman d'Eneas* del Siglo XII, agrega 371 versos referidos a la boda de Eneas con Lavinia mientras que otras versiones agregan la entrega del cuerpo de Turno a Dauno por parte de Eneas o de Latino (Rowland, 1971: 29).
2. No de menor importancia es la cuestión de la lengua. La primera *Navigatio* está escrita en latín, lengua conocida por

el autor quien probablemente la habría aprendido con los textos neotestamentarios y Virgilio (alma *naturaliter* cristiana), entre otros. Por tratarse de una narración en prosa de contenido religioso, el latín de la *Navigatio* es sencillo y despojado de artificios retóricos. El autor está transmitiendo a su comunidad una historia ejemplar y esperanzadora. ¿Pero no es, acaso, lo que hace Virgilio? El ropaje estético y la sutileza compositiva encierran una historia ejemplar con un héroe que sufre duras pruebas y que finalmente alcanza su meta; es decir, se trata de una historia igualmente ejemplar y esperanzadora dirigida a la comunidad augustea; en estas historias ambos personajes alcanzan sus metas con asistencia sobrenatural y apoyados en su virtud. En suma, las trayectorias del santo y del héroe requieren ser consideradas como equivalentes, pese a las diferencias.

3. Antes de que se mencione su nombre en I. 93, Eneas se presenta gradualmente primero como *vir* (I, 1) y a los pocos versos como *insignem pietate virum* (I, 10). A su condición guerrera (*arma uirumque*) del primer verso se le une la de su piedad y su sujeción a la voluntad divina, algo que lo asocia con el santo irlandés.

Eneas asume una función sacerdotal a partir de la muerte de Anquises sin menoscabar su condición heroica que lo lleva a alcanzar la “tierra de promisión”, ese *imperium sine fine*, la *Roma aeterna* que llegará a ser una especie de eterna tierra santa por la promesa de Júpiter. El santo aspira a encontrar el paraíso, la *terra repromissionis sactorum*, y algunas notas heroicas circunstanciales dependen exclusivamente de su absoluta fe y confianza en actuar por voluntad divina.

La *Eneida* y el viaje de San Brandán

De los tres grupos de fuentes distinguidas anteriormente, nos referiremos en especial a los antecedentes latinos de la *Navigatio* por su relación con la narrativa virgiliana.

La navegación de San Brandán sigue siendo un ejemplo típico de la cristianización de elementos paganos y los antiguos celtas. La comparación con la *Eneida* y la *Odisea*, pues según Zimmer (1889: 129) el griego era conocido y enseñado en Irlanda desde el siglo V, y en especial con los antiguos textos irlandeses (*imrama* viajes maravillosos, *echtraí* las visitas al otro mundo) puede mostrar, en parte, la génesis de la *Navigatio*. La Tierra de Promisión, por ejemplo, está al Oeste (como en *Eneida*) y no en el Este, como en la Biblia: “Y Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso ahí al hombre que había formado” (Génesis 2:8).

Las primeras críticas que aluden a *Navegación*, vacilan entre el modelo de la *Eneida* y la *Odisea*. Así, F. A. Ozanam (1845: 342-343) califica la obra como “Odisea monástica”; Zimmer (1891: 257), seguido de Selmer, piensa más bien “una cristianizada *Eneida*”. En su estudio histórico, Kenney (1920: 51) considera que la *Navigatio* es la Odisea de la vieja Iglesia irlandesa. Tanto por la importancia conferida a *Eneida* como al cristianismo, la teoría de Zimmer sufrió controversias, a pesar de que tenía a su favor suponer una continuidad literaria desde la antigüedad a la Irlanda de la Edad Media. Los antecedentes griegos y latinos pueden reconocerse sin que se les confiera una importancia excluyente, ya que sin duda se evidencian relaciones mediatas con tradiciones celtas y orientales.

Los viajes en *Odisea*, *Eneida*, la *Navigatio* o la *Divina Comedia* conservan el esquema básico que compete a la trayectoria del héroe: superación de obstáculos que se interponen con la meta, pasaje por el ultramundo, superación y alcance de la meta. Cómo se organizan, alternándose o superponiéndose estos motivos es lo que marca las mayores o menores diferencias. Aun cuando puedan encontrarse variadas coincidencias, el personaje de San Brandán está más cercano a Eneas que a Odiseo. Como se verá más adelante, la idiosincrasia del héroe virgiliano ofrece similitudes con las del santo, en una versión donde la piedad, la prudencia y el cumplimiento de las obligaciones comunitarias constituyen los rasgos característicos de ambos.

San Brandán, como Odiseo y a diferencia de Eneas, traza un itinerario de ida y regreso. Se asemejan en que del viaje regresa un personaje transformado por las experiencias del periplo. Ambos tienen

una meta fija, alcanzar un determinado lugar, pero aquí se encuentra una diferencia profunda: para Odiseo ese lugar es su patria junto con su familia y no acepta otro reclamo que no sea el de volver a Ítaca. San Brandán regresa a su monasterio, su lugar de partida, después de haber alcanzado su meta, la visión de la isla paradisíaca. Odiseo conoce el camino porque antes lo ha recorrido en sentido inverso sin zozobras, pero el disfavor de los dioses motiva un peregrinar aparentemente errático. San Brandán lo conoce solo por indicaciones que recibe antes de partir y durante la travesía. En tal sentido, su trayectoria está más próxima a la de Eneas, quien sabe que hacia el oeste lo espera el lugar que le está destinado, pero necesita progresivas señales para encausar su rumbo. No obstante, San Brandán difiere de ambos personajes épicos en que la visión de ultramundo es la meta del viaje y no un paso en su trayectoria. Ni el camino de Odiseo ni el de Eneas culminan en esta visión, si bien la katábasis del Libro VI de *Eneida* es el centro de gravedad que articula la obra y sostiene el decurso de las acciones.

Para comprender por qué la *Navigatio* pudo ser considerada una *Eneida cristianizada* (Lemarchand, 1983: XV), más allá de correspondencias generales como el viaje de peregrinación o la visita al trasmundo, es necesario identificar en qué plano de lectura es lícito marcar las coincidencias. Al respecto, recordamos el dístico que distingue los distintos niveles de lectura:

Littera gesta docet, quod credas allegoria

*Moralis quod agas, quod tendas, anagogia*⁸.

(la letra te enseña las acciones realizadas, la alegoría lo que creas,
la moral lo que hagas, hacia lo que tiendas, la anagogía)⁹.

⁸ Dístico de Nicolás de Lyra citado por Johnson (1976: 17). Al respecto señala, refiriéndose a los versos de Nicolás de Lyra: the verses condense and adequately contain the wisdom of more than a thousand years of some of the best work in literary criticism that the West has known (18).

⁹ Todas las traducciones son nuestras.

En la interpretación literal de la historia del santo, ya hacia el siglo XIX se coincide en que los datos históricos verificables se abren a la leyenda, incorporando un elemento tradicional que fluye por diversos canales (relatos celtas, literatura clásica, Escrituras, etc.) e imprime a la historia su nota más característica y narrativamente interesante, situándola en el orden del relato maravilloso o, incluso, fantástico. Si se recuerda a San Brandán, si su historia circula por Europa e influye poderosamente en una cultura que no solo da lugar a representaciones, sino que además propicia los viajes marítimos incluso hasta nuestros días, no es por su obra monacal y evangelizadora que lo lleva a viajar por Irlanda, Escocia, Gales y Bretaña, y a fundar monasterios, sino por su viaje al paraíso. Esto nos obliga a situar nuestro análisis en un plano distinto, un plano en que el símbolo importa más que el dato de la realidad, aun cuando este dato sea indispensable para la cabal comprensión del viaje¹⁰.

Esto, por lo demás, induce a pensar que muchas de las doctrinas hermenéuticas actualmente acreditadas para la interpretación de textos, reducidas a un repertorio de registros de primero y segundo nivel, relegan a la nada de un espacio exterior aquello que no entra en el perímetro de lectura habilitado y admitido por principio. Lo que queremos decir es que sin el reconocimiento de un nivel fundamentalmente simbólico de significación es imposible comprender por qué, como decíamos al comienzo, el viaje de San Brandán pudo entenderse como una *Eneida* cristianizada.

Es nuestra intención tratar aquí dos aspectos que enlazan la *Navigatio* con la *Eneida* a fin de exponer las relaciones analógicas que evidencian su proximidad: 1. la función del *dux*, el conductor de hombres que encabeza el viaje en concordancia con la voluntad divina; 2. el itinerario simbólico que supera las disimilitudes literales.

¹⁰ Sería igualmente complejo tratar de acercar dos mundos tan distintos como los de los personajes protagónicos por medio de un análisis sociológico o político que principalmente mostrarían diferencias y oposiciones.

1. La función del *dux*

San Brandán es el conductor de una comunidad, como asimismo lo es Eneas. El *dux* romano es un personaje semidivino; no obstante, su viaje tiene contenido histórico así como su meta es también un lugar histórico, visible, constatable, si bien Roma incluye una radical dimensión metafísica que transfigura su presencia real, determinada en el tiempo y en el espacio. El héroe, representante del poder real y depositario del poder sacerdotal legado por Anquises, alcanza la visión eterna de la *urbs* en su visita al trasmundo (*Aen.* VI); la *urbs* futura, la Roma a ser fundada y llamada a perdurar en el tiempo, es, ante todo, una *urbs* preexistente y, en definitiva, una *urbs* eterna. Mito e historia se interpenetran.

Eneas conduce una *gens*, un conjunto de troyanos llamado a llevar los penates al destino final que es la *urbs* prometida en *Latium*. Se trata de un grupo selecto, los que se han salvado de Troya, la estirpe ligada por la sangre llamada al viaje y a la peregrinación. La comitiva es numerosa, incluye mujeres y hay diversidad de funciones, pero la conducción de Eneas es protagónica. En él descansa la progresiva confianza en los dioses y sus designios que lo hacen *pius*. Hay personajes secundarios que tienen a su cargo otras funciones, como Palinuro, o Palante, pero la función tutelar de Eneas es diferencial por tratarse del elegido por los dioses (*fatum*) para llevar a buen fin la empresa. Esta empresa implica el pasaje por el ultramundo para alcanzar la tierra de promisión, llevado a cabo solo por el *dux* mientras que los *socii* permanecen separados y no tienen la posibilidad de acompañar a su conductor. Este *dux*, en quien se integran lo humano y lo divino es *pater* como San Brandán.

San Brandán es el *dux* de un grupo reducido de *electi*, que constituyen una comunidad monacal cuyo enlace es exclusivamente espiritual. La piedad es, igualmente, su rasgo distintivo, pero en este caso se trata de un monje, esto es, un hombre de dios sin relación con el poder civil. Estas diferencias no anulan la comunidad de significados. Como Eneas, Brandán es el motor de la trayectoria, es quien se apoya en su *pietas* para superar los obstáculos, para sostener el rumbo previsto e infundir en sus *filioli* la fuerza y la fe necesarias para alcanzar la meta del viaje. Así lo expresan los monjes cuando San Brandán los consulta sobre el viaje:

Abba, voluntas tua ipsa est et nostra. Nonne parentes nostros dimisimus, nonne hereditatem nostram despeximus et corpora nostra tradidimus in manus tuas? Ita que parati sumus sive ad mortem sive ad vitam tecum ire. Unam tantum queramus, Dei voluntatem (2, 10).

(Abad, tu voluntad es también la misma nuestra. ¿Acaso no nos separamos de nuestras familias? ¿Acaso no nos desprendimos de nuestros bienes terrenos y pusimos en tus manos nuestros cuerpos? Estamos por tanto preparados para ir contigo, ya sea a la vida, ya sea a la muerte. Solo una cosa deseamos, la voluntad de Dios.)

2. El itinerario

En una lectura literal, las coincidencias entre los dos viajes no son abundantes. Decir que se trata de dos comunidades, la troyana y la monacal, llamadas a una peregrinación en pos de una tierra prometida, con un *dux* protagónico que en ambos casos da nombre a las obras no basta, en este plano, para acercar las *gestae*, dado que, apenas se ingresa a consideraciones más particulares, solo se encuentran progresivos ejemplos de diferencia, distancia u oposición, cada vez mayores en la medida en que se pormenoriza el análisis. Así, se podría decir que ambas trayectorias tienen poco en común y es difícil encontrar correspondencias que las acerquen. Un príncipe con un grupo de conciudadanos en fuga, por mandato divino, de una ciudad derrotada y destruida, que busca una nueva tierra destinada por el *fatum* para establecer una ciudad histórica, reina de naciones, poco tiene que ver con un monje benedictino que ha decidido el viaje a una tierra que en su corazón desea encontrar: *in corde meo proposui querere* (2.6). La violencia de la partida y la difícil aceptación del mandato divino que lleva al viaje en el caso de Eneas, y un monje que decide sin presiones de violencia hacer el viaje en el de San Brandán, diferencian ambas historias.

Tampoco coincide el tono anímico-espiritual de los protagonistas y sus acompañantes en relación con la búsqueda emprendida. A la forzada salida de Eneas de Troya en contra de sus sentimientos personales que le mandan no abandonar su ciudad, se opone la fe de San Brandán en la meta del viaje como paraíso o tierra prometida, máxima beatitud del

hombre piadoso (*vir Dei*, es llamado el santo en numerosos pasajes). Baste recordar los versos en los que, ante los reclamos de Dido, Eneas habla de lo que está *in corde meo*, como en el caso de San Brandán:

*me si fata meis paterentur ducere uitam
auspiciis et sponte mea componere curas,
urbem Troianam primum dulcisque meorum
reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,
et recidiua manu posuissem Pergama uictis (IV, 340-4).*

(Si los hados me permitieran disponer de mi vida y de mis cuidados a mi arbitrio, mi primer cuidado hubiera sido restaurar la ciudad de Troya y los dulces restos de los míos; permanecerían las altas moradas de Príamo y con mi mano hubiera levantado una nueva Pérgamo para los vencidos.)

Todavía en Cartago, Eneas añora Troya, su propio paraíso perdido, y no alcanza a comprender la dimensión de esta *terra repromissionis* que encontrará en el Lacio. Sin embargo, Eneas es *profugus fato* (I. 2), “prófugo por el hado”, y Virgilio lo presenta como un valeroso guerrero que rechaza por completo toda idea de huida y solo abandona Troya por un acto de piedad, acatando el mandato divino, no por cobardía.

El curso de la navegación en la *Eneida* –lineal en el sentido de que no se pasa por los mismos lugares repetidamente–, las características de los lugares visitados, el mismo descenso al Hades, y las luchas de los libros VII-XII, diferencian extensamente el viaje de Eneas del de San Brandán.

La *urbs* que busca Eneas en su peregrinación es la tierra prometida por los dioses para la estirpe de Eneas en conjunción con los latinos. En tanto que *Vrbs*, arquetipo celeste encarnado, Roma es considerada por Virgilio como un ser “*essentiellement supérieur*” (Dauge, 1984: 86). La Égloga I (vv.19-25) ofrece un elocuente ejemplo de esto:

*Vrbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi
stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus
pastores ouium teneros depellere fetus. ...
uerum haec tantum alias inter caput extulit urbes
quantum lenta solent inter uiburna cupressi.*

(La ciudad que llaman Roma, Melibeo, juzgué, tonto de mí, que era semejante a la nuestra a donde solemos los pastores frecuentemente llevar a vender las tiernas crías de ovejas,... pero tanto esta levanta su cabeza entre las otras ciudades como suelen hacerlo los cipreses entre los mimbres flexibles.)

Hay una diferencia ontológica fundamental entre Roma y las otras ciudades¹¹. Al respecto, Dauge (1984: 87) señala:

”Idealement, elle est comme une Cité sainte, un univers distinct, un lieu céleste... Pratiquement, en ce monde, elle annonce le lieu du flux créateur, l'échelle des échanges humano-divins; elle propose l'image d'un cosmos transfiguré, ou du moins s'avançant vers sa transfiguration”.

Este singular encuentro de lo humano y lo divino corresponde, analógicamente, al paraíso terrestre de San Brandán, eje de circulación de las fuerzas celestes y terrestres.

Hay tres Romas que corresponden a los tres nombres de la ciudad: *Amor* es el *onoma telestikon*; *Flora* es el *onoma hieratikon*; *Roma* es el *onoma politikon*” (Paschoud, 1967: 86). Se puede distinguir, correspondientemente, una Roma esencial, la Idea Jupiteriana, arquetipo; Roma intermediaria, dinámica, donde se corporiza lo celeste y

¹¹ Comentario de Servio al v. 22: vult urbem Romam non tantum magnitudine, sed etiam genere differre a ceteris civitatibus et esse velut quendam alterum mundum aut quoddam caelum... nunc vero probavi eam etiam genere distare; nam est sedes deorum.

se espiritualiza lo terrestre, representada por Venus, y una Roma encarnada, establecida en el corazón de Italia.

*his ego nec metas rerum nec tempora pono:
imperium sine fine dedi (Aen. 1, 278-9).*

(a esta no pongo yo ni metas ni tiempo: he dado un imperio sin fin.)

Esta *urbs* no tiene meramente un origen divino, algo de rigor en las culturas antiguas, sino que es la ciudad destinada por el mismo *Pater deorum* para ser *rex, imperium* de todos los pueblos¹². Es la ciudad por excelencia, la ciudad eterna que detendrá un *imperium sine fine*, decretado por el mismo Júpiter en acuerdo con los hados. Es también la misma inspiración de los dioses la que jalona la travesía; Júpiter enviando a Mercurio en el Libro IV, y Venus asistiendo a los viajeros. Asimismo, Eneas va progresando en su búsqueda y cumple con los distintos pasos que le darán acceso al lugar de la fundación. El motivo axial se encuentra en el descenso al Hades, el pasaje hacia el ultramundo, después de lo cual se alcanza la meta del viaje y se prepara la fundación.

La *terra repromissionis* de San Brandán es la meta de una larga peregrinación por alcanzar el paraíso. También se encuentra la idea de destinación: van al lugar indicado por Dios a través de sus emisarios y reciben augurios acerca del rumbo que llevan por medio de mensajes. El número de *socii* va descendiendo en los distintos momentos del viaje. Después de años de peregrinación, de haber pasado por distintas circunstancias en un viaje difícil, San Brandán y sus monjes alcanzan el lugar, antes de hacerlo, deben navegar por las islas del mundo infernal, para poder finalmente contemplar el paraíso.

¹² *progeniem sed enim Troiano a sanguine duci
audierat Tyrias olim quae uerteret arces;
hinc populum late regem belloque superbum
uenturum excidio Libyae; sic uoluere Parcas (l. 19-22).*

Al respecto, afirma Corbella (1991: 137):

“El mar es elemento primordial -en todo el sentido del término-, es lugar privilegiado de la muerte, pero también del renacimiento, lo que hace de él un símbolo aparentemente ambivalente. Benedeit lo utiliza con el sentido de “purificación”, “renacimiento”, pero también con el significado de camino, de “travesía”, es el espacio en el que se desarrolla la aventura. Para las culturas célticas simboliza el estado transitorio. El lugar que marca el acceso hacia los dioses, el camino que lleva al otro mundo”.

Eneas cumple un itinerario análogo al de San Brandán, ya que su camino hasta la visión del trasmundo se realiza por mar, un lugar de pruebas y purificación que lo conduce progresivamente a un centro de iluminación y transformación que implica un renacimiento. Esto ocurre en *Eneida* explícitamente al despojarse el héroe de su condición de troyano para convertirse en romano (*tu regere imperio populos, Romane, memento*. VI, 851), momento en que culmina su trayectoria interior junto con su trayectoria marítima. Eneas no regresa al lugar de partida, sino que concluye la misión del romano en que se ha convertido, estableciéndose en la tierra de promisión en la que surgirá Roma.

En el Libro VI de *Eneida*, se encuentran pasajes que pueden ser asociados al viaje de San Brandán. El ingreso del héroe al mundo subterráneo que primero lo conducirá por las oscuras moradas para cumplir su ofrenda se presenta como el tránsito por regiones sombrías y dolientes:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis vacuas et inania regna:
quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem. (VI, 269-73)

(Iban oscuros por las sombras bajo la noche solitaria y por las moradas vacías de Dite y los reinos inanes: como el camino bajo una luz maligna que se adentra en los bosques con una luna incierta, cuando ocultó Júpiter el cielo con sombras y a las cosas robó su color la negra noche).

El ingreso a la región del infierno de San Brandán y sus monjes está marcada por la presencia de humos, fuego y personajes hostiles que recuerdan la fragua de los Cíclopes en el Libro VIII de *Eneida*, aunque aquí se presenta como un lugar tenebroso de horribles castigos:

Et audiebant par totum diem ingentem ululatum ab illa insula et etiam quando non poterant illam videre ad aures eorum attingebat ad huc ululatus habitantium in illa atque ad nares ingens fetor. Tunc sanctus pater suos monachos confortabat dicens: "O milites Christi robaramini in fide non ficta et in armis spiritalibus quia sumus in confinibus infernorum" (23, 31-6).

(Y escuchaban durante todo el día el griterío inmenso procedente de aquella isla e incluso cuando no podían verla seguían escuchando el aullido de los habitantes y les llegaba el gran hedor. Confortaba el santo padre a sus monjes diciéndoles: "¡Oh soldados de Cristo! Fortaleced vuestra fe auténtica y vuestras armas espirituales, porque estamos en los confines de los infiernos).

También la llegada al lugar de los bienaventurados tiene puntos en común. El viaje subterráneo de Eneas culmina en la llegada a los Campos Elíseos en el que la luz regresa convirtiendo el espacio en un *locus amoenus*:

*His demum exactis, perfecto munere divae,
devenere locos laetos et amoena virecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.*

*largior hic campos aether et lumine vestit
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.
pars in gramineis exercent membra palaestris,
contendunt ludo et fulva luctantur harena;
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt (VI, 638-45).*

(Por fin, cumplido esto, realizada la ofrenda a la diosa, llegaron a los lugares gozosos y a las amenas praderas de los bosques bienaventurados y a las felices moradas. Aquí un éter anchuroso viste los campos de luz púrpura, y conocen su propio sol y sus estrellas. Unos se ejercitan en palestras de hierba y compiten jugando y luchan en la rubia arena; otros danzando pulsando la tierra con sus pies y dicen poemas).

Allí encuentran a sus héroes más preclaros:

*hic genus antiquum Teucro, pulcherrima proles,
magnanimi heroes nati melioribus annis (VI, 648-9).*

(Aquí la antigua estirpe de Teucro, hermosísima prole, magnánimos héroes nacidos en años mejores)

Son todas *felices animae* (v. 669), “almas felices” los llama la Sibila. Se reúne Eneas con Anquises y contemplan a sus pies un río, el Leteo, donde se encuentran multitudes:

*Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae,
Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem.
hunc circum innumerae gentes populi que volabant (VI, 704-7).*

(Ve mientras tanto Eneas en el fondo de un valle un apartado bosque y las ramas susurrantes de la selva, y el río Leteo que corre delante de las de las plácidas mansiones. A su alrededor volaban innumerables gentes y pueblos).

En el v. 724, comienza el discurso de Anquises presentando una breve cosmogonía:

*Principio caelum ac terras camposque liquentis
lucentemque globum lunae Titaniaque astra
spiritus intus alit, totamque infusa per artus
mens agitat molem et magno se corpore miscet.
inde hominum pecudumque genus vitaeque volantum
et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus (VI, 725-30).*

(Desde el principio, el cielo y las tierras y las líquidas llanuras y el luminoso globo de la luna y el astro titanio son alimentados por un espíritu interior y un alma metida en sus miembros da vida a la mole entera y se mezcla con el gran cuerpo. De ahí la estirpe de los hombres y los ganados y la vida de las aves y los monstruos que el mar guarda bajo la superficie marmórea).

Los Campos Elíseos son el lugar deleitable que se equipara a la isla paradisíaca de San Brandán, con una naturaleza transfigurada en la que predomina la luz y la alegría. Sin embargo, en Virgilio se refiere a un lugar temporario de reposo en la transmigración de las almas, aun cuando Anquises parece tener la prerrogativa de los *pauci* destinados a una mayor permanencia:

*quisque suos patimur manis. exinde per amplum
mittimur Elysium et pauci laeta arva tenemus,
donec longa dies perfecto temporis orbe (VI. 744-6).*

(Cada uno de nosotros sufre su expiación entre los muertos. Después se nos envía a través del espacioso Elisio y unos pocos permanecemos en los alegres campos mientras en largos días se cumple el ciclo del tiempo).

La *Navigatio* presenta dos descripciones del Paraíso, la primera en boca de Barinto, quien ya ha realizado el viaje e inspira a San Brandán y sus monjes:

*Transacto vero spacia quasi unius horae circumfulsit nos lux ingens et
apparuit terra spaciosa et herbosa pomiferosaque valde (I,38).*

(Había transcurrido como una hora cuando nos envolvió una luz intensa, y se nos apareció una tierra espaciosa, herbosa y feraz).

*Nihil herbae vidimus nisi flores arborum sine fructu. Lapides enim ipsius
preciosi genere sunt. Porro quintodecimo die invenimus fluvium vergentem
ab orientali parte ad occasum (I, 42).*

(No encontramos planta sin flores ni árbol sin frutos. Las piedras allí son preciosas. Después del décimo quinto día, llegamos a un río que se derramaba desde el oriente hacia el ocaso).

*Cum haec intra nos voveremus, subito apparuit quidam vir magno
splendore coram nobis (I,48).*

(Cuando estábamos considerando esto entre nosotros, apareció de súbito un varón de gran esplendor).

Qui ait: "Cur me interrogas unde sim aut quomodo vocer? Quare me non interrogas de ista insula? Sicut illam vides modo ita ab inicio mundi permansit. Indigesne aliquid cibi aut potus sive vestimenti? Vnum annum enim es in hac insula et non gustasti de cibo aut de potu. Numquam fuisti oppressus somno, nec nox te operuit. Dies namque est semper sine cecitate tenebrarum hic. Dominus noster Jhesus Christus lux ipsius est" (I, 54-60).

(Y este respondió: "¿Por qué me preguntas de dónde yo sea o cómo me llame? ¿Por qué no me preguntas sobre esta isla? Tal y como la ves, así permanece desde el principio del mundo. ¿Estás necesitado de alimento, bebida o vestido? Has estado aquí durante un año y no has probado ni comida ni bebida. Nunca sentiste sueño ni te cubrió la noche. Pues aquí siempre es de día sin la oscuridad de las tinieblas. Esta es la luz del mismo Jesucristo nuestro Señor").

"Nolite, fratres, putare aliquid nisi bonum. Vestra conversacio procul dubio est ante portam Paradisi. Hic prope est insula quae vocatur terra repromissionis sanctorum, ubi nec nox imminet nec dies finitur. Illuc frequentatur vester abbas Mernoc. Angelus enim Domini custodit illam. Nonne cognoscitis in odore vestimentorum nostrorum quod in Paradiso Dei fuimus?" (I, 71-5).

("No penséis, hermanos, algo si no bueno. Vuestra morada sin duda estáis ante la puerta del Paraíso. Cerca de aquí se encuentra una isla llamada tierra de promisión de los santos, donde ni se cierne la noche ni acaba el día. Y aquel es el lugar que frecuenta vuestro abad Mernoc. El ángel del Señor la guarda. ¿Acaso no conocisteis en el olor de nuestras ropas que estuvimos en el Paraíso de Dios?").

Los lugares de bienaventuranza tienen rasgos en común, como la prodigalidad y la belleza de la naturaleza y la continua luminosidad, en este caso la luz de Cristo. Al culminar el viaje de San Brandán se repiten las visiones:

Procurator autem ait Sancto Brendano: "Scitis quae est ista caligo?" Sanctus Brendanus ait: "Quae est?" Tunc ait ille: "Ista caligo circuit illam insulam quam queritis per septem annos." Post spacium unius horae iterum circumfulsit eos lux ingens et navis stetit ad litus. Porro ascendentibus de navi, viderunt terram speciosam ac plenam arboribus pomiferis sicut in tempore autumnali. Cum autem circuissent illam terram, nulla affuit illis nox. Accipiebant tantum de pomis (quantum volebant) et de fontibus bibebant, et ita per quadraginta dies perlustrabant totam terram et non poterant finem illius invenire. Quadam vero die invenerunt flumen magnum vergentem per medium insulae.

(Dijo el procurador a San Brandán: "¿Sabéis qué es esta niebla?" San Brandán respondió: "¿Qué es?" Entonces dijo aquel: "Esta niebla envuelve aquella isla que habéis buscado durante siete años". Después de una hora se vieron envueltos en una luz intensa y la nave tocó la costa. Finalmente bajaron de la nave y vieron una tierra extensa y llena de árboles frutales, como en tiempo de otoño. Cuando recorrieron aquella tierra, no les envolvió la noche. Recibían tantos frutos (cuanto querían) y bebían de las fuentes, y así durante cuarenta días recorrieron la isla sin encontrar su confín. Cierta día encontraron un gran río que discurría por medio de la isla).

Igual que en el relato de Barinto, el río no debe ser traspasado. Aparece un joven y les indica que regresen llevando frutos y gemas, y les anuncia que, pasado el tiempo, aquella tierra será para sus sucesores "*quando Christianorum supervenerit persecucio*". La isla permanecerá eterna e inmutable "*sine ulla umbra noctis*". Y se repite lo dicho a Barinto por el "*vir magno splendore*" del primer capítulo: "*Lux enim illius est Christus*".

Como anteriormente señalamos, se requiere aquí volver sobre los distintos planos de lectura que no se excluyen, sino que se superponen. Es indudablemente pertinente ver en estos pasajes virgilianos referencias sociohistóricas y dinásticas, pero a la vez estos entrañan referencias a una realidad espiritual y trascendente que se manifiesta en los símbolos. El viaje marítimo de siete años que precede al encuentro con el trasmundo, la llegada a la isla del Paraíso en San Brandán y el ingreso en

los Campos Elíseos de Eneas, avalan la pertinencia de una lectura simbólica que escalona los ciclos de purificación.

Se puede observar, en suma, una coincidencia profunda en la trayectoria de ambos personajes como símbolo de un itinerario espiritual complejo, que parte del desconocimiento o del conocimiento imperfecto, progresa atendiendo un recorrido ritual y transita sucesivas pruebas que robustecen la *pietas* y la *uirtus* de los peregrinos. A través de una muerte virtual, representada por el pasaje del trasmundo infernal, se logran superar las contingencias ordinarias para percibir la auténtica dimensión de los trabajos *sub specie aeternitatis*. Ambos viajes, ambos itinerarios se realizan y la tierra prometida se manifiesta en su esplendor, pese a que los viajeros no gozarán de ella en plenitud. Afirma Corbella (1991: 135):

“Obras como esta son muestra, sin embargo, de todo un juego simbólico, de todo un sistema semiológico. Con un lenguaje cuyas connotaciones hemos perdido y que puede a menudo desconcertar, lo que hace que, para llegar a desvelar su verdadero sentido, tengamos que realizar, además de una crítica textual e intertextual, toda una hermenéutica de la recepción. Decodificando el texto, pero también acercándonos a la *encyclopaedia universalis* que el hombre medieval poseía y entendiendo su deseo de descubrir en estas obras las maravillas y los elementos fabulosos que no encontraba en su entorno, dándole a lo imaginario una dimensión vital”.

En suma, hemos intentado apuntar dos cuestiones que, literalmente consideradas, no pasan de ser semejanzas particulares en un cúmulo de diferencias, pero que consideradas en un nivel de lectura simbólica ofrecen profundas coincidencias al proponer una misma realidad trascendente en distintos modos de representación.

Bibliografía

Asín Palacios, M. (1961). *La escatología musulmana de la divina comedia, seguida de la historia y crítica de una polémica*. Madrid: Instituto Hispano Árabe de Cultura.

Benedeit (1983). *El viaje de San Brandán*. Madrid: Siruela.

Chevalier, J. / Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. París: Éditions Robert Laffont.

Corbella, D. (1991). *El viaje de San Brandán: una aventura de iniciación*. *Filología Románica* 8, pp. 133-147.

Dauge, Y. A. (1984). *Virgile. Maître de Sagesse*. Milan: Archè.

De Goeje, M. J. (1891). *La Légende de saint Brandan*. Actes du Huitième Congrès International des Orientalistes tenu en 1889 à Stockholm et à Christiana, Leiden, Brill, pp. 43-76.

Esposito, M. (1938). *Sur la Navagatio sancti Brendani et sur les versions italiennes de la Navagatio*. *Romania* 64, pp. 328–346.

Esposito, M. (1960). *An apocryphal Book of Enoch and Elias as a possible source of the Navigatio sancti Brendani*, reed. en Wooding, J. (ed.) (2000). *The Otherworld Voyage in Early Irish literature: an anthology of criticism*, Dublin: Four Courts Press, pp. 27-41.

Esposito, M. (1961). *L'édition de la Navigatio S. Brendani*, *Scriptorium* 15, pp. 286-292.

Kenney, J. F. (1920). *The legend of St. Brendan*, Royal Society of Canada. *Proceedings and Transactions* 14, pp. 51-67.

Lemarchand, M. J. (1983). *Prólogo*. En: Beneit. *El viaje de San Brandán*. Madrid: Siruela.

Mackley, J. S. (2008). *The Legend of St Brendan: A Comparative Study of the Latin and Anglo-Norman Versions*. Leiden: Brill.

Martínez, M. (1998). *El mito de la isla perdida y su tradición en la historia, cartografía, literatura y arte*. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 16, pp. 143-184.

Mynors, R. A. B. (ed.) (1969). *Vergili Maronis. Opera*. Oxford: OUP.

Ozanam, F. A. (1845). *Dante et la philosophie Catholique au trezième siècle*. Paris: Jacques Lecoffre et Cie.

Paschoud, F. (1967). *Roma aeterna*. Roma: Institut Suisse de Rome.

Patch, H. R. (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. México-Buenos Aires: FCE.

Plummer, C. (1905). *Some New Light on the Brendan Legend*. *Zeitschrift für Celtische Philologie* 5, pp. 124–141.

Rowland, R. Jr. (1971). Aeneas as a hero in Twelfth-Century Ireland. *Vergilius* 16, pp. 29-32.

Selmer, C. (1949). The origin of Brandenburg (Prussia): the saint Brendan legend and the Scoti of the tenth century. *Traditio* 7, pp. 416-433.

Selmer, C. (ed.) (1959). *Navigatio Sancti Brendani Abbatis* from early Latin manuscripts. New York: University of Notre Dame Press.

Zimmer, H. (1889). Keltische Beiträge. Brendans Meerfahrt. *Zeitschrift für Deutsches Alterthum* 33, pp. 129–220, 257–338.

EL POTENCIAL PERSUASIVO DE LOS MONTAJES POÉTICO-IMAGINARIOS: UNA CONSIDERACIÓN RETÓRICO-LUCRECIANA

Roberto Mattos

Universidad Nacional de San Martín
mattos.schafer@gmail.com

Resumen

Las interpretaciones de la polémica relación entre retórica y epicureísmo en el *De rerum natura* no contemplan las consideraciones retóricas esgrimidas por Lucrecio; omisión que estrecha el margen de interpretación atentando, sobre todo, contra la posibilidad de apreciar la originalidad de su pensamiento. Dada esta circunstancia, pretendemos reabrir la discusión con el objeto de dar los primeros pasos en la inauguración de una vía de abordaje alternativa y complementaria que nos permita acabar con esta omisión. Para lograrlo, asumimos que una de sus consideraciones retóricas tiene lugar cuando el filósofo adjudica a ciertos montajes poético-imaginarios el estatus de medio persuasivo. Guiados por este supuesto, nuestra labor consistirá en señalar los términos en los que realiza tal adjudicación y revelar sobre qué fundamentos se sustenta.

Palabras clave: retórica - *somnium* - *simulacrum* - imagen - *voluntas* - *timor*

Abstract

The interpretations of the controversial relationship between rhetoric and Epicureanism in *De rerum natura* do not contemplate the rhetorical considerations presented by Lucretius. This omission narrows the margin of interpretation attempting, above all, against the possibility of appreciating the originality of his thinking. Given this circumstance, we

pretend reopen the discussion with the objective of taking the first steps in the establishment of an alternative and complementary approach that allows us to end with this omission. We hope to achieve this, assuming that one of his rhetorical considerations occurs when the philosopher attributes to certain poetic-imaginary montages the status of persuasive medium. Guided by this assumption, our work will consist in pointing out the terms in which it makes such attribution and revealing on which foundations this is sustained.

Keywords: rhetoric - *somnium* - *simulacrum* - image - *voluntas* – *timor*

1. La relación entre retórica y epicureísmo: reapertura de una discusión

El *De rerum natura* es una obra filosófica en la que Lucrecio se autoproclama fiel seguidor de los principios y fines establecidos por el fundador del epicureísmo (III.1-8; V. 55-56). Sin embargo, a lo largo de la misma apela al uso masivo de recursos de una disciplina que, aparentemente, habría sido amonestada por Epicuro: la retórica¹. Se trata, por cierto, de un hecho controversial que ha sido analizado desde diversos puntos de vista, los cuales pueden reunirse en dos grandes grupos. Por un lado, tenemos a quienes concentran sus esfuerzos en demostrar que los elementos retóricos presentes en el poema han sido tomados, por diferentes razones, de fuentes externas a la doctrina epicúrea. Dentro de este primer grupo alistamos a Classen (1968: 77-118), quien atribuye a Lucrecio un particular compromiso para con los fines de la doctrina defendida. El investigador concibe al poeta como a un misionero que, en el afán de cautivar a su público, apeló, indiscriminadamente, a todos los recursos retóricos que la tradición había dejado a su alcance, aunque por ello fuera en contra de las amonestaciones de su maestro: “Lucretius first loyalty –afirma el autor (*Ib.*: 117)- was not to Epicurus, but to the mission, and in fulfilling this he used all available means”.

¹ Cf. D.L. X.118. y Plu. *Moral.* 1127a. Cf. Asmis (1983: 38). Seguimos aquí la concepción de retórica que Marković (2008: 11-12) sugiere para el abordaje de la problemática en el *DRN*.

En el mismo grupo de intérpretes, situamos a Wallach (1975: 49–77), quien entiende que cuantiosas figuras retóricas y lugares comunes empleados en el *DRN* poseen una influencia directa de los modelos diatríbicos de los cínicos y los estoicos. La autora asume que hay, al menos, dos indicadores que darían cuenta de ello. Por un lado, asegura que el uso de la personificación (*prosopopoiia*) -rasgo característico de la tradición diatríbica- conecta la labor de Lucrecio en el libro III con la del *περὶ ταφῆς* de Bión y con los fragmentos que de este último podemos hallar en el *περὶ ἀνταρκείας* de Teles. Por otro lado, encuentra un segundo indicador en el uso de un interlocutor imaginario. Para la investigadora todas las pruebas halladas “of a *prosopopoiia*, of an interlocutor, *spoudaiogelioion*, and a simple style, must lead one to the conclusion that the diatribal influence [...] is obvius” (Wallach, *Ib.*: 77).

Muy atraída por las propuestas anteriores, suele darse gran relevancia a la interpretación de Asmis (*Ib.*: 36–66). La autora distingue, a lo largo del *DRN*, dos tipos de argumentos dominantes: uno lógico y el otro retórico. Asociando este último al género epidíctico, propone la tesis de que

“Lucretius' use of a rhetorical mode of presentation [...] belongs to a historical context in which philosophers increasingly viewed their doctrines as cases to be defended and their opponents' doctrines as cases to be refuted, and in which rhetoricians correspondingly appropriated philosophical topics as issues to be argued for and against.” (Asmis, *Ib.*: 37).

Siguiendo esta perspectiva, le adjudica la tarea de haber labrado la enseñanza filosófica de Epicuro en un grupo de ensayos unificados, los cuales estarían fuertemente influenciados por las doctrinas retóricas de su época, a la vez que serían utilizados para demostrar la coherencia lógica de todo el sistema filosófico. Siendo factible, bajo estos lineamientos, pensar la posibilidad de una fusión entre filosofía y retórica, estima la investigadora, la presente fusión puede ser considerada, en diversos aspectos, como una anticipación al ideal ciceroniano de una retórica filosófica.

En la misma línea de investigación, aunque oponiéndose, en buena medida, a la postura de Asmis, Schiesaro (1987: 29-61) piensa que continuar hablando de retórica epidíctica en Lucrecio significa mantener un error que se revela apenas se busca pasar de la definición teórica a la indicación concreta, y se descubre cuán difícil es forjar una imagen clara de aquel fenómeno, cuya dimensión era muy reducida en la Roma del siglo I a. C. Al contrario de la retórica, asevera el especialista (*Ib.*: 39), la oratoria “designa una realtà culturale che possiamo ricostruire con dovizia di particolari a livello non solo di testi, ma anche di prassi e costumi, di implicazioni sociali e politiche”. En consecuencia, seguir hablando de retórica significa eludir el problema histórico concreto, el cual podría ser el punto de referencia cultural a disposición del poeta epicúreo. En este sentido, la verdadera novedad introducida por Lucrecio estaría en el descubrimiento de un valor instrumental de la oratoria. Para Schiesaro, tanto en la organización del material, como en la elaboración conceptual, los puntos de contacto con las prácticas de la oratoria resultan notables:

“Lucrezio non solo mutua un repertorio para formulare indispensabile nella scansione fra parti nella concatenazione logica con nessi causali e avversativi, ma sembra rifarsi ampiamente anche ad alcune categorie concettuali proprie dell’oratoria.” (Schiesaro, *Ib.*: 52)

En un segundo grupo, podemos enrolar a quienes presumen que las estrategias retóricas empleadas en el *DRN* presentan alguna conexión con la epistemología epicúrea. Un importante exponente de esta línea de interpretación es Schrijvers (1970), quien encuentra tres convincentes puntos de comunión. En primer lugar, se esfuerza en mostrar que el procedimiento de anunciar una tesis antes de que sea discutido el tema propiamente dicho, puede ser asociado con el concepto de anticipación (*πρόληψις*) en Epicuro. En segundo lugar, interpreta que es posible vincular la diatriba contra la pasión amorosa del libro IV con la práctica epicúrea de la orientación del alma, es decir, con el método psicagógico (*ψύχαγωγία*): “L’emploi de termes –asevera Schrijvers (*Ib.*: 136)- de la langue

érotique grecque à la fin du chant IV du *DRN* [...] nous fait croire que Lucrèce aussi s'est laissé inspiré par la tradition de la psychagogie grecque". Por último, se destacan sus pruebas en torno a los lazos establecidos entre la condensación de argumentos que el poeta efectúa a través de las imágenes en la apropiación del concepto de condensación (πύκνωμα).

En este segundo grupo es posible inscribir, también, a Milanese (1989: 107-114), quien, basado en los estudios de Boyancé (1963), sostiene que las palabras *dilucidus* y *lucidus*, utilizadas en cuantiosas oportunidades, pertenecen al léxico retórico y poseen un uso estrictamente técnico, el cual reproduce la noción de claridad (σαφήνεια) de Epicuro. Para el investigador (*Ib.*: 111) el "orizzonte stilistico e retorico della propria opera, in pieno accordo [...] con l'intera tradizione epicurea, che privilegiava nettamente, fino all'esclusivismo, la σαφήνεια sulle altre virtutes".

En relación al mismo concepto, entre las investigaciones más recientes, Calboli (2003: 187-206) se destaca por haber señalado que la retórica, en el *DRN*, no es empleada en términos de una τέχνη, sino de una 'tecnicidad'; noción que toma de Blank (1995). En este sentido, se puede decir que esta disciplina es utilizada a nivel puramente instrumental y no doctrinario. En consecuencia, la retórica estaría subordinada a la demostración, es decir, a la clarificación de los desarrollos del sistema filosófico de Epicuro.

Uno de los aportes más radicales de este segundo segmento es proveído por Marković, quien arguye que la retórica de Lucrecio no hace más que realzar la retórica de Epicuro y que los procedimientos retóricos que ambos tienen en común pertenecen a la categoría que denomina '*rhetoric of explanation*'. Para el investigador,

"On one hand, the main concern of this rhetoric is the formation and effective presentation of theoretical models that organize data into explanatory accounts; on the other hand, its goal is to facilitate the internalization of these explanatory accounts. It is by no means a mere accessory, but rather a technique of vital importance: its goal is

not to throw dust in one's eyes, but to provide clear vision." (Markovic, *Ib.*: 14)

En este marco, la eficacia de la retórica lucreciana radica en su naturaleza reductiva: busca reducir una vasta multitud de fenómenos a un mínimo de factores importantes, y así decretar una jerarquía que pueda ser internalizada con facilidad.

En la medida que este conjunto de propuestas, con sus valiosos aportes, se ciñe a analizar el vínculo entre retórica y epicureísmo conforme a la adopción de recursos retóricos, presenta una seria omisión: no contempla las consideraciones retóricas esgrimidas por Lucrecio, las que surgen en virtud de determinadas necesidades y se sustentan en los desarrollos elaborados en su obra. A nuestro entender, tal prescindencia estrecha el margen de interpretación de dicho vínculo de modo que atenta, sobre todo, contra la posibilidad de dar cuenta de la originalidad de su pensamiento. Dada esta circunstancia, reabrimos aquí la discusión con el objeto de dar los primeros pasos en la inauguración de una vía de abordaje alternativa y complementaria, la que nos permita acabar con la mencionada prescindencia. Para lograrlo, asumimos que una de sus consideraciones retóricas tiene lugar cuando el filósofo adjudica a ciertos montajes poético-imaginarios el estatus de medio persuasivo. Guiados por este supuesto, nuestra labor consistirá en señalar los términos en los que realiza tal adjudicación y revelar sobre qué fundamentos se sustenta.

2. *somnium* poético: *repertum* persuasivo

Los términos generales en los que Lucrecio lleva a cabo tal adjudicación se coligen de una advertencia situada casi al inicio del libro I, previo al desarrollo de lo que será el núcleo de su filosofía:

*"Tutemet a nobis iam quovis tempore vatum/ terriloquis victus dictis
desciscere quaeres./ Quippe etenim quam multa tibi iam fingere possunt /*

somnia, quae vitae rationes vertere possint,/ fortunasque tuas omnibus turbare timore! (Lucr. DRN I. 102-106)².

(Tú mismo [Memio], en cualquier momento, vencido por las terribles palabras de los vates, buscarás desertar de nosotros. “¡Puesto que, ciertamente, pueden moldear para ti muchas fantasías, las que pueden revertir los criterios de la vida y turbar mediante el temor tu destino!).

En primer lugar, nos interesa señalar el carácter instrumental que el filósofo les confiere. Guardando una notable correspondencia con su noción de objeto artificial (IV. 843-852), la fantasía (*somnium*) es concebida como un objeto inventado (*repertum*) conforme a cierta utilidad (*usus*)³. En este sentido, el tipo de *somnium* aludido en esta ocasión no es cualquier *somnium*, sino aquel que se configura con fines específicos⁴.

En segundo lugar, es imprescindible indicar que Lucrecio reconoce aquí el carácter persuasivo del *somnium* poético: admite su aptitud para revertir (*verto*) los criterios éticos (*rationes vitae*) de quien se ha adentrado ya en la verdadera doctrina (*vera ratio*). A juzgar por la relevancia que, en relación a dicha aptitud, adquiere el temor (*timor*), es posible identificar con exactitud a qué *somnia* se circunscribe su planteo: aquellos configurados para suscitarlo. Bajo estos lineamientos, la potencial traición del converso sugiere que el *somnium* poético es considerado como un *repertum* capaz de contrarrestar el efecto logrado por los contenidos y estrategias de la enseñanza epicúrea. El peso de su amenaza se percibe en diferentes episodios en los que Lucrecio trata el tópico del *timor* a la muerte⁵. En cada una de estas instancias se manifiesta una

² La traducción ofrecida es nuestra.

³ El acto creativo es denotado con el empleo del verbo ‘*finco*’.

⁴ Formando parte del léxico retórico-lucreciano, el vocablo ‘*somnium*’ presenta aquí un sentido técnico: denota el dispositivo configurado -en forma y contenido- para lograr, como veremos a lo largo del presente, la persuasión del público.

⁵ Si bien la consideración retórica en cuestión se gesta en torno a uno de estos episodios, creemos que la misma aplica a *somnia* poéticos capaces de inducir otros

llamativa desproporción entre los recursos empleados por los *vates* y los contrapuestos por el filósofo: mientras los primeros apelan, según el propio relevamiento de Lucrecio, a un puñado de constructos imaginarios carentes de fundamentos, el segundo erige laboriosos edificios lógico-argumentativos a los que amalgama pruebas empíricas y aplica diversas estrategias retóricas. Todo un despliegue en el que se manifiestan dos intenciones acordes a los objetivos centrales del poema: acreditar los desarrollos epicúreos y desacreditar las imposturas de sus adversarios. El episodio que mejor ilustra esta situación es el relativo al tratamiento de la vida *post mortem*: a la inmortalidad del alma (*anima*), la que sus rivales imponen, según Lucrecio, recurriendo solo al *somnium* del infierno (*infernus*), el filósofo contrapone veinticuatro argumentos para demostrar lo contrario, es decir, su mortalidad (III. 425-829). Cabe resaltar que este cúmulo de argumentos no solo ocupa las dos quintas partes del libro III, sino que la mayoría obtiene su sustento de los contenidos nucleares de los dos primeros libros⁶. Además, la intención de desacreditar el saber impuesto por el constructo imaginario se hace patente en la constante explotación de la reducción al absurdo (*reductio ad absurdum*)⁷.

Por último, es importante tener en cuenta que si bien el poeta anuncia la causa por la cual consigue el efecto persuasivo, es decir, la

temores. En nuestro caso solo nos dedicaremos a los que provocan el temor a la muerte.

⁶ En lo que respecta al libro I, argumentos tales como la descomposición del *anima* conforme a la degradación de su propia cohesión (III. 425-439, 455-456, 582-585, 810-818) y la que mantiene con el cuerpo (III. 440-444, 457-458, 548-579), la coacción de diversas afecciones fisiológicas (III. 459-473, 487-509) y agentes externos (III. 474-486, 510-512, 819-823), la alteración del orden de su composición (III. 754-759), el nacimiento simultáneo junto al cuerpo que la contiene (III. 445-446, 787-789), entre otros, se sustentan principalmente en los desarrollos teóricos de los siguientes pasajes: 167-173, 188-191, 196-198, 215-220, 234-236, 238-243, 244-249, 262-264, 433-436, 500-502, 540-564. En lo que toca al libro II, sus fundamentos se encuentran en los segmentos 95-104, 216-224, 294-307, 569-573, 991-1012.

⁷ Muestras de este procedimiento se aprecian, por un lado, en algunas de las instancias en las que pretende dar cuenta del carácter perecedero del *anima* (III. 440-444, 657-669) y, por otro, cuando se enfrenta a la preexistencia del alma y su transmigración en hombres y animales (III. 670-678, 719-732, 741-753, 760-775, 776-783).

inducción del *timor*, no especifica aquí, ni en otro pasaje, cómo el *somnium* poético lo provoca y explota para tal fin. Gracias a su condición -el *somnium* poético es, *strictu sensu*, un conjunto de imágenes mentales-, ambas acciones pueden ser reconstruidas a partir de la articulación de los desarrollos de su onto-epistemología de la imagen y su psicofisiología. De aquí que el modo en que genera *timor* y lo aprovecha para persuadir al público - revertir (*verto*) los criterios éticos- puede reconstruirse, en buena medida, de aquellas instancias en las que Lucrecio determina la manera en que las imágenes ejercen cierta influencia sobre la voluntad (*voluntas*) humana, sobre todo, en los casos en que la influencia es ejercida mediante la incitación de sensaciones psicofisiológicas.

3. El influjo de la imagen mental sobre la *voluntas* humana

El influjo que una imagen mental ejerce sobre la *voluntas* humana se aprecia ya en la concepción del mecanismo por el que se produce la imaginación. En su desarrollo, Lucrecio establece que tanto la posibilidad de que el hombre goce de *voluntas*, como la efectivización del acto voluntario de imaginar, dependen del constante, veloz e inagotable devenir de una multitud de imágenes corpóreas, las que gozando de una existencia autónoma entran en contacto material con el ánimo (*animus*) o mente (*mens*)⁸. A juicio nuestro, una y otra dependencia surgen de la forzada pretensión de plantear el proceso de percepción de imágenes mentales -el acto de imaginar- en términos análogos al visual

'Quatenus hoc simile est illi, quod mente videmus/ atque oculis, simili fieri ratione necessest. / Nunc igitur docui quoniam me forte leonem/ cernere per simulacra, oculos quaecumque lacessunt,/ scire licet mentem simili ratione moveri/ per simulacra leonum <et> cetera quae videt aequae / nec minus atque oculi, nisi quod mage tenvia cernit.' (IV. 750-756)

⁸ Fiel a la concepción epicúrea que distingue en la *Ψυχή* una parte racional -τὸ λογικὸν μέρος- y otra irracional -τὸ ἄλογον μέρος- (Epic. *Ep. Hdt.* 67), Lucrecio emplea indistintamente los términos *animus* y *mens* para dar cuenta de la parte racional del *anima* (IIII. 94-95, 139).

(En la medida que la imagen que vemos con la mente es semejante a la que vemos mediante los ojos, es necesario que se ejecuten de la misma manera. Ahora, ya que he mostrado que, por ejemplo, percibo un león mediante los simulacros que estimulan mis ojos, es evidente que la mente se excita de forma similar, mediante los simulacros de leones y de las restantes cosas, las que ve igualmente, no de modo distinto al de los ojos, excepto que percibe simulacros más sutiles.)

A efecto de comprender las implicancias de esta pretensión, es importante revisar algunos aspectos básicos no solo en torno al proceso de percepción de imágenes visuales, sino a su generación. Ubicado en el plano ontológico, Lucrecio, igual que Epicuro (*Ep. Hdt.* 46), asevera que todas las imágenes están compuestas de unas partículas que, a causa de su extraordinaria delgadez (*tenuis/subtilis*), no pueden percibirse en su individualidad (IV. 87-89, 104-106, 110-115, 256-258): los *simulacra*⁹. Recurriendo al imaginario biológico¹⁰ (IV. 57-64), describe los *simulacra* como membranas (*membranae*) o cortezas (*cortices*) (IV. 31-32; 42-43) que son eyectadas (*iaculo*) o emitidas (*mitto*), ordenada y simultáneamente, a modo de capas sucesivas que conservan (*servo*) la forma (*forma*), la apariencia (*species*) (IV. 51-53; 67-71) y la materia de la superficie (*summus*) del cuerpo emisor¹¹.

Para justificar la constancia e inmediatez con que estas imágenes se presentan ante el receptor, el filósofo señala y articula, en primer lugar, tres factores determinantes en torno al proceso de generación: la facilidad, la rapidez y la perpetuidad con que se lleva a cabo el desprendimiento de *simulacra* desde la superficie de los cuerpos¹² (IV. 143-146). En esta perspectiva, concibe cada cuerpo como una fuente constante e inagotable de imágenes (IV. 227-229). En segundo lugar, atribuye un factor determinante en torno al desplazamiento de los *simulacra*, es decir,

⁹ Aunque el *simulacrum* goza de un tamaño que lo hace imperceptible, su dimensión es superior a la del átomo (*primordium rerum*); cf. Dalzell (1974: 29). En su sentido técnico, el término '*simulacrum*' reemplaza al 'εἰδωλον' de Epicuro, aunque también se utiliza '*imago*', '*effigia*' y '*figura*'; cf. Sedley (2004: 151). Para otros sentidos —no técnicos— del término cf. Thury (1987:287).

¹⁰ Cf. Sedley (*ib.*: 39-ss.).

¹¹ Ejemplos de la conservación de la materia son esgrimidos en IV. 324-331 y 710-721.

¹² Cf. Epic. *Ep. Hdt.* 48.

su grandiosa movilidad (*mobilitas*), la que se fundamenta en dos causas. La primera de ellas es la velocidad resultante de la eyección de *simulacra* y las colisiones (*plagae*) -los postreros impactan a los primeros- producidas en su constante e inacabable sucesión (IV. 187-194). La segunda causa la hallamos en la naturaleza corpórea de estas partículas: mientras su minúsculo tamaño les aporta una extrema ligereza (*levis*) (IV. 195), su textura (*textura*) le permite penetrar (*penetro*), entre varios tipos de materia porosa, las masas de aire que se interponen entre el objeto y la visión (IV. 196-197). Prueba de todo este constructo, esgrime Lucrecio con astucia, es la cotidiana experiencia de la reflexión especular: fenómeno en el que puede verificarse no solo la rapidez, la constancia y la perpetuidad con que las imágenes se emiten desde los cuerpos (IV. 155-167), sino la inmediatez con que se presenta ante la superficie espejada, aunque diste de su fuente una inconmensurable distancia (IV. 211-213).

En consonancia con este planteo, comprendiendo la mecánica básica de la visión en términos de experiencia háptica¹³, Lucrecio establece que el ojo (*oculus*) solo puede ser estimulado (*laccesso*) a causa de un contacto material (*tactus*) con aquellos *simulacra* que, emanados desde una multitud de cuerpos circundantes, continuamente se abalanzan sobre el receptor transmitiendo el acontecer de la naturaleza en su literalidad (IV. 230-243). A la luz de este acontecimiento, se aprecia con claridad el rol asumido por cada una de las partes, es decir, la actividad de la imagen frente a la pasividad del receptor. En este marco, la única operación que llevan a cabo los *oculi* es la de distinguir (*cerno*) una o múltiples imágenes del conjunto. Es, por cierto, un acto que implica mantener el contacto material (*tactus*) con unas y perderlo (*perdio*) con las restantes.

Planteados como mecanismos análogos, la percepción (*sensus*)¹⁴ mental de imágenes también es concebida en términos de experiencia háptica: el *animus* es activado (*cieo*) por un contacto material (*tactus*), el que estimula (*laccesso*) su sensibilidad (*sensus*), con los *simulacra* que

¹³ Cf. Císař (2001:24).

¹⁴ Glidden (1979:155) asegura que Lucrecio utiliza '*sensus*' para indcar lo que para Epicuro era la percepción (αἴσθησις), la sensación (πάθη) y los órganos de percepción (αἴσθηθηρία).

poseyendo la misma naturaleza material que los visuales, difieren en tamaño, textura y velocidad (IV. 750-756). Teniendo el *animus* su sede, según la anatomía lucreciana, en el interior del pecho del cuerpo humano (III. 140), el filósofo entiende que los *simulacra* que logren ponerse en contacto con aquel deben ser capaces de penetrar (*penetro*) los poros del cuerpo en el que se encuentra envasado (IV. 730). En consecuencia, les atribuye una mayor delgadez (*tenuis/subtilis*) (IV. 743), una textura (*textura*) adecuada para dicho fin (IV. 728-729; 743) y una rapidez (*celer*) acorde a la que presenta el *animus* (IV. 745-748)¹⁵.

Si tenemos en cuenta que el *animus* posee una aptitud de la que carecen los ojos, a saber, la de percibir voluntariamente imágenes de objetos reales ausentes, de situaciones que no acaecen en el presente del receptor, la pretensión de justificar el funcionamiento análogo de ambos mecanismos atraviesa una seria dificultad:

'[...] quod cuique libido / venerit, extemplo mens cogitet eius id ipsum./Anne voluntatem nostram simulacra tuentur/ et simul ac volumus nobis occurrit imago ? [...] omnia sub verbone creat natura paratque? [...] An magis illud erit verum? quia tempore in uno,/ cum sentimus, id est cum vox emittitur una,/ tempora multa latent, ratio quae comperit esse,/ propterea fit uti quovis in tempore quaeque / praesto sint simulacra locis in quisque parat:/ tanta est mobilitas et rerum copia tanta.' (IV. 779-798)

([...] por qué lo que a cada uno le place desear, inmediatamente la mente piensa eso mismo. ¿Acaso, los simulacros vigilan nuestra voluntad y tan pronto como lo deseamos se nos presenta la imagen? [...] ¿acaso, todas y cada una de [las imágenes] crea y dispone la naturaleza en función de una palabra? [...] ¿O más bien será verdad aquello otro? En un único intervalo de tiempo, es decir, cuando se emite una sola palabra, asechan muchos intervalos de tiempo, cuyo ser detecta la razón. Por esta causa, en cualquier intervalo de tiempo,

¹⁵ Se trata, a grandes rasgos, de una serie de condiciones que permiten que los *simulacra* aseguibles al *animus* no lo sean también para la vista; cf. Mattos (2016: 11-12).

los simulacros están a nuestro alcance, dispuestos en cualquier lugar: tanta es la movilidad de las imágenes y tanta su cuantía.)

Inclinado por la última propuesta, sobreentendiendo la existencia de un depósito inagotable de imágenes mentales, el que se genera y acrecienta a partir de la experiencia visual previa (IV. 973-986), Lucrecio salva, en buena medida, la similitud entre ambos procesos estableciendo que el *animus* es constantemente estimulado por el conjunto total de imágenes almacenadas. Si el *animus* permanece activo, incluso, durante el sueño (IV. 757-759), es porque todas juntas se presentan (*ocurro*) e impactan al mismo tiempo y sin cesar¹⁶. Suceso concebible en virtud de su tamaño, abundancia (*copia*) y movilidad (*mobilitas*). En tanto que el *animus* es la parte (*pars*) del cuerpo que, entre diversas aptitudes, encarna y ejecuta la *voluntas* humana, la primera fase del mecanismo nos revela que sin el influjo autónomo de imágenes mentales el hombre no goza de *voluntas*. Bajo estos lineamientos, la percepción voluntaria de imágenes es concebida, igual que en el mecanismo de percepción visual, como un acto de distinción: activado indefinida y simultáneamente por todas las imágenes, en el intervalo de tiempo (*tempus*) que lo disponga, el *animus* distingue (*cerno*) solo aquellas imágenes con las que desea mantener el contacto material (*tactus*); acción que implica perderlo (*perdo*) con las restantes (IV. 802-804, 811-815)¹⁷. Así planteada, la segunda fase del mecanismo deja el descubierto que la consumación del acto voluntario de imaginar también depende del influjo de este tipo de imagen.

Con todo, la mencionada dependencia se extiende a la efectivización de actos voluntarios elementales como ser la locomoción del cuerpo (*corpus*) humano. Según Lucrecio, para que un hombre pueda mover un miembro a voluntad (*libido*) debe, desde un primer momento, entrar en contacto material (*tactus*), a través del *animus*, con la imagen de dicho movimiento: *simulacra meandi* (IV. 882). Al hacerlo tiene lugar una cadena de estímulos que comienza en el instante en que la imagen pulsa

¹⁶ Este acto no implica que el receptor perciba esa totalidad.

¹⁷ Para otras interpretaciones del mecanismo de percepción de imágenes cf. Asmis (1984: 120), Schrijvers (*Ib.*: 89-128) y Císař (*Ib.*: 39-ss.).

(*pulso*) al *animus* (IV. 883-885). Luego, este, excitado, procede a herir (*ferio*) al alma (*anima*)¹⁸ (IV. 886-889), la que subordinada a la orden del primero¹⁹, hiere (*ferio*) al cuerpo (*corpus*) de manera que se efectivice el movimiento premeditado (IV. 890-891)²⁰.

Así como las imágenes habilitan la posibilidad de que el hombre goce de *voluntas* y de que el *animus* pueda efectivizar las operaciones voluntarias básicas, en virtud de los mecanismos antes indicados y de la provocación de ciertas sensaciones psicofisiológicas, algunas imágenes poseen la capacidad de incitar acciones que repercuten en la vida práctica del receptor. El caso que mejor ilustra esta aptitud es el de aquella que origina y sostiene la pasión amorosa (*amor*): la imagen del cuerpo humano. Para Lucrecio la misma hereda de este una fuerza (*vis*) capaz de suscitar el apetito (*libido*) sexual, el cual es concebido como una serie de estímulos fisiológicos que devienen de su percepción²¹. Esta serie comienza con la moción del fluido seminal (*semen*) de aquellos que han alcanzado la edad para producirlo (IV. 1040). Luego, el *semen*, el que se encuentra diseminado entre los distintos miembros y órganos, fluye hacia el genital, se concentra en este y lo hincha (IV. 1041-1044).

'[...] quibus aetatis freta primitus insinuatur/ semen, ubi ipsa dies membris matura creavit,/ conveniunt simulacra foris e corpore quoque,/ nuntia praeclari voltus pulchrique coloris,/ qui ciet inritans loca turgida semine multo [...]' (IV. 1030-1034)

([...] en aquellos de efervescente edad, en los que, por primera vez, se insinúa el semen, cuando, por la misma maduración, el tiempo lo ha engendrado en sus miembros, les acuden simulacros de un cuerpo

¹⁸ El alma es una sustancia material que se encuentra alojada, según Lucrecio, en todos los miembros, órganos y nervios del cuerpo (III. 117, 143, 216-217, 440, 588-589); cf. Epic. *Ep. Hdt.* 66. En torno al origen, uso y relación entre los vocablos '*animus*' y '*anima*' en Lucrecio recomendamos la lectura de Lathière (1972: 123-133).

¹⁹ Cf. III. 144, 400.

²⁰ Esta cadena de pulsiones puede apreciarse en II. 263-283.

²¹ Probablemente la fuerza (*vis*) que atribuye al cuerpo sea la de su atractivo físico.

desde el exterior, nuncios de un rostro hermoso y bello color²², el que moviliza enardeciendo los lugares henchidos de mucho fluido seminal [...])

Lo relevante para nuestra labor es que dicho apetito incita al hombre a llevar a cabo un curso de acción que desemboca en un proceso circular, proceso en el que se funda la concepción negativa del amor (*amor*)²³. La primera acción, de la que son subsidiarias las restantes, es la que deviene como respuesta inmediata y necesaria a la excitación sexual: eyacular el *semen* en el cuerpo proyectante (IV. 1045-1057). De este acto derivan los dos hechos en los que se basa la circularidad del proceso: su consumación suscita placer (*voluptas*) (IV. 1056) y sacia el apetito por un breve período de tiempo (IV. 1076-1120). A causa del primero, aunque el ser amado esté ausente, opera en el enamorado la propensión del *animus* a revivir toda experiencia placentera (IV. 973-986). Por ello, el enamorado limita su actividad a entrar en contacto con los *simulacra* que representan el cuerpo deseado (IV. 1061-1062)²⁴; acontecimiento que reabre el apetito. Cuando esto acontece, el enamorado lleva a cabo toda una serie de acciones para volver a satisfacerlo y obtener con ello su dosis de placer. En consecuencia, su curso de acción desemboca en el constante e interminable cortejo del ser amado.

*'[...] absumunt viris pereuntque labore, / adde quod alterius sub nutu
degitur aetas, / languent officia atque aegrotat fama vacillans. / labitur
interea res et Babylonia fiunt [...] et bene parta patrum fiunt anademata,
mitrae, / inter dum in pallam atque Alidensia Ciaque vertunt; / eximia
veste et victu convivia, ludi, / pocula crebra, unguenta, coronae, sarta
parantur [...]'* (IV. 1121-1132)

²² Cualidades que, según Brown (1987: 176), tanto para griegos como para romanos tenían un alto valor erótico.

²³ Para Mattos (*ib.*: 54-58) Lucrecio plantea dos concepciones del amor: una incompatible y otra compatible con la ética epicúrea.

²⁴ Dada esta circunstancia, Lucrecio provee uno de los posibles remedios contra el amor (*amor*): rehuir (*fugito*) a los *simulacra*, los que son concebidos como su alimento (*pabulum amoris*).

(...) consumen sus fuerzas y perecen por el cansancio; añade que gastan sus años bajo la voluntad de otro, los deberes se descuidan y la vacilante reputación sufre merma. Mientras tanto, su patrimonio se consume transformándose en cobertores babilónicos (...). La herencia bien adquirida por los padres se transforma en cintas y mitras para la cabeza, a veces se convierte en manto de mujer y en tejido de Alinda y Ceos. Se preparan convites con eximios manteles y provisiones; juegos, abundantes copas, ungüentos, coronas y guirnalda (...)

4. La aptitud persuasiva del *somnium* poético

La revisión de algunas de las instancias en las que el filósofo determina el modo en que las imágenes ejercen su influencia sobre la *voluntas* nos brinda los rudimentos necesarios para reconstruir, en buena medida, la forma en que el *somnium* poético induce y explota con fines persuasivos el *timor*. En principio, nos permite dar cuenta del mecanismo mediante el cual los *vates* proyectan la imagen sobre el público²⁵. En consonancia con el mecanismo de percepción mental, la proyección del *somnium* poético debe ser concebida como una selección voluntaria de imágenes no premeditada por parte del *animus*, sino por quien las compone (*fingo*). A través de la palabra (*dictum*), el *vates* indica al *animus* qué imágenes del devenir del conjunto debe distinguir (*cerno*). De aquí que, una vez percibidas, igual que cualquier imagen mental, son capaces de suscitar las sensaciones psicofisiológicas acordes a lo que representan.

El hecho de que el *animus* sea el primer eslabón de la cadena de estímulos mediante la cual Lucrecio concibe la sensación del temor, habilita la posibilidad de que el *somnium* poético, entre otros agentes, sea capaz de provocarlo.

*Verum ubi vementi magis est commota metu mens, /consentire animam
totam per membra videmus / sudoresque ita palloremque existere toto /
corpore et infringi linguam vocemque aboriri, /caligare oculos, sonere*

²⁵ Mecanismo no descrito por el filósofo.

auris, succidere artus, denique concidere ex animi terrore videmus / saepe homines.' (III. 152-155)

(Cuando el ánimo es conmovido por un temor impetuoso, vemos que toda el alma participa de sudores a través de los miembros y de esta manera vemos que la palidez aparece por todo el cuerpo y la lengua se traba, desaparece la voz, los ojos se oscurecen, los oídos zumban y decaen los miembros, en fin, a menudo vemos a los hombres desmayarse a causa de un terror mental.)

El segundo hecho es que el filósofo reconoce que aquellas imágenes que se caracterizan por su grotesco aspecto son capaces de aterrorizar (*terrifico*) a quien las percibe (IV. 30-38)²⁶. Es, por cierto, una aptitud que los *somnia* poéticos portan conforme a la estratégica configuración de sus contenidos.

La misma ya se puede vislumbrar en la apariencia (*figura*) que la tradición habría dado al infierno (*infernus*), apariencia que Lucrecio recrea aludiendo, en diferentes episodios del *DRN*, a su espeluznante topografía. Su punto de acceso, la puerta del Orco (*ianua Orci*), es descrito como el lugar del que emanarían vapores tóxicos hacia el mundo de los vivos (V. 738-768). En buena parte de su superficie predominarían cavernas y llameantes depresiones abismales (III. 1012). Una porción de su geografía estaría atravesada por el fantasmagórico río Aqueronte²⁷. Además, la atmósfera de cada uno de estos espacios estaría constantemente atiborrada de tinieblas (*tenebrae*) (IV. 170-171).

En estos términos, la tradición diseña e impone el escenario de la vida *post mortem*, escenario en el que, según Lucrecio, se montan los *somnia* que explotan el *timor* con fines persuasivos.

²⁶ Efecto que tiene lugar tanto en el sueño como en la vigilia.

²⁷ Aunque no siempre son invocados para reconstruir la topografía del infierno, el Orco es invocado tres veces (I. 115; V. 996, VI. 762), el Tártaro unas cuatro (III. 42, 966, 1012; V. 1126.) y el Aqueronte doce (I. 120; III. 25, 37, 86, 628, 978, 984, 1023; IV. 37, 170; VI. 251, 763).

**Atque ea nimirum quaecumque Acherunte profundo/ prodita sunt esse, in
vita sunt omnia nobis./ Nec miser inpendens magnum timet aëre saxum /
Tantalus, ut famast, cassa formidine torpens [...] Nec Tityon volucres ineunt
Acherunte iacentem / nec quod sub magno scrutentur pectore quicquam /
perpetuam aetatem possunt reperire profecto [...] (III. 978-986)*

(Y sin duda las cosas maravillosas, las que revelan que hay en el vasto Aqueronte, todas están en la vida. Ni a la gran roca suspendida en el aire teme, según relatan, el mísero Tántalo, estupefacto por un miedo absurdo [...] Tampoco a Ticio acostado en en el Aqueronte se lanzan los buitres, ni pueden estos ciertamente rapiñar su inmenso pecho perpetuamente.)

En el guion de cada uno de estos montajes imaginarios se aprecia el fin para el que, según Lucrecio, fueron configurados: inducir el *timor* a la muerte. Ambos representan un acontecimiento en común, el que proyectado en el *animus* suscita la sensación psicofisiológica que influye en la *voluntas* humana: tras la muerte, el hombre debe afrontar castigos eternos (*aeternae poenae*). A juzgar por el modo en que estos se presentan, cabe suponer que a pesar del espanto que provocan, gozan de un estatus que los vuelve atractivos: son en sí mismos espectáculos maravillosos (*miracula*). De aquí que poseen, además, la capacidad para explotar la avidez humana por contemplar todo aquello que así le resulte (IV. 580-594).

Sea cual fuere la versión completa de los presentes relatos, la causa de la *poena* impuesta a cada personaje es siempre el resultado de su conducta en vida. Así, en la medida que el montaje poético-imaginario determina qué actos son condenables y representa, a su vez, la forma en que son penalizadas, induce el *timor* que manipula la *voluntas* humana: lo coacciona (*cogo*) de modo que el ser afectado desea (*volo*) emprender un curso de acción que, a la luz de la ética epicúrea, resulta perjudicial para sí mismo y para quienes lo rodean (III. 68).

'[...] *homines dum se falso terrore coacti/ effugisse volunt longe longeque remosse,/ sanguine civili rem conflant divitiasque/ conduplicant avidi, caedem caede accumulantes, / crudeles gaudent in tristi funere fratris/ et/ consanguineum mensas odere timentque. / Consimili ratione ab eodem saepe timore/ macerat invidia [...] sibi consciscant maerenti/ pectore letum/ obliti fontem curarum hunc esse timorem: / hunc vexare pudorem, hunc vincula amicitiai / rumpere et in summa pietate evertere suadet: / nam iam saepe homines patriam carosque parentis / prodiderunt vitare Acherusia templa petentes.*' (III. 68-86)

([...] los hombres mientras son coaccionados por un falso terror, desean escapar y retirarse lejos, incrementan su patrimonio con la sangre de los ciudadanos, y ávidos duplican sus riquezas acumulando masacre sobre masacre, crueles gozan en el triste funeral del hermano y odian y temen los banquetes de sus consanguíneos. Por la misma razón, por el mismo temor, a menudo les atormenta la envidia [...] con el pecho afligido, se matan olvidándose de que la fuente de sus preocupaciones es este temor: este que veja el pudor, rompe los vínculos de amistad y, en suma, persuade a subvertir la piedad. Pues, a menudo, los hombres han traicionado a su patria y a sus queridos padres para evitar los templos del Aqueronte.)

Así como el apetito (*libido*) inducido por la imagen del cuerpo humano incita las acciones para satisfacerlo y obtener placer (*voluptas*), el *timor* a la muerte promovido por los montajes poético-imaginarios incita las acciones con las que espera esquivar el destino impuesto por la superstición (*religio*). En consecuencia, el *timor* impide que el *animus* considere llevar a cabo un curso de acción diferente.

Así esbozada, la reconstrucción del mecanismo que hace al carácter persuasivo del *somnium* poético arroja una visión más acabada de los términos en los que el filósofo lleva a cabo su planteo retórico. A lo largo del camino transitado, confirmamos que dicho planteo se sustenta sobre los fundamentos insertos en el poema, especialmente los relativos a la onto-epistemología de la imagen y la psicofisiología lucrecianas. Bajo estos lineamientos, quedan a la vista las razones por las que Lucrecio

considera al *somnium* poético un *repertum* de persuasión tan efectivo y amenazante.

Conclusión

Habida cuenta de la distancia que, desde sus orígenes, el epicureísmo toma respecto a la retórica, los términos con que Lucrecio esgrime el planteo aquí analizado y los fundamentos con que lo sostiene son pruebas de que se ha propuesto ampliar las competencias de la doctrina encarnada; acto en el que se revela una porción de su originalidad. Tal ampliación se vislumbra, sobre todo, a la luz de un acontecimiento sin precedentes entre los epicúreos de los que nos quedan testimonios: el filósofo reconoce, en términos retóricos, la supremacía del recurso adversario frente a los de su doctrina. Con el fin de poner en guardia a su potencial discípulo, asume y afronta una dificultad que no asumen ni afrontan sus predecesores. En este marco, la retórica mantiene un vínculo subsidiario y solidario respecto al epicureísmo lucreciano.

Bibliografía

Asmis, E. (1983). Rhetoric and Reason in Lucretius. *The American Journal of Philology*, CIV (1), 36-66. Recuperado el 10 de octubre de 2015, de <http://www.jstor.org/stable/293758>

_____ (1984). *Epicurus' Scientific Method*. London: Ithaca.

Bailey, C. (1922). *Titi Lucreti Cari. De rerum natura libri sex*. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.

_____ (1926). *Epicurus. The Extant Remains* (With short critical apparatus, translation and notes). Oxford: The Clarendon press.

_____ (1940). The Mind of Lucretius. *The American Journal of Philology*, LXI (3), 278-291. Recuperado el 2 de diciembre de 2015, de <http://www.jstor.org/stable/290933>

Blank, D. (1995) Philodemus on the Technicity of Rhetoric. En Obbink D. (Comp.). *Philodemus and poetry: poetic theory and practice in Lucretius*,

El potencial persuasivo de los montajes poético-imaginarios: una consideración retórico-lucreciana

Philodemus, and Horace (pp. 178–188). New York: Oxford University Press.
Boyancé, P. (1963) *Lucrece et l'épicurisme*. Paris: Presses Universitaires De France.

Brown, R. (1987). *Lucretius on Love and Sex: A Commentary on De rerum natura IV, 1030–1287*. (With prolegomena, text and translation). Leiden-New York: E.J. Brill.

Calboli, G., (2003) Lucrezio e la retorica, *Paideia, LVIII*, 187–206.

Císař, K. (2001). Epicurean Epistemology in Lucretius' *De rerum natura* IV 1-822. *Listy Filologické / Folia Philologica, CXXIV* (1/2), 1-54. Recuperado el 8 de octubre de 2015, de <http://www.jstor.org/stable/23468032>

Classen, C. (1968). Poetry and Rhetoric in Lucretius. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XCIX*, 77-118. Recuperado el 10 de marzo de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/2935834>

Dalzell, A. (1974). Lucretius' exposition of the doctrine of images. *Hermathena, CXVIII*, 22-32.

De Lacy, Ph., y Benedict E. (1967) *Plutarch's Moralia in XV Volumes*. V. 14. Cambridge: Loeb Classical Library.

Ernout, A. & Robin, L. (1962). *Lucrece. De rerum natura: commentaire exégétique et critique, précédé d'une introduction sur l'art de Lucrece et d'une traduction des lettres et pensées d'Épicure* (Vols. 1-3). (2a ed). Paris: Les Belles Lettres.

Glidden, D. (1979). *Sensus and Sense Perception in the De rerum natura. California Studies in Classical Antiquity, XII*, 155-181. Recuperado el 20 de octubre de 2016, de www.jstor.org/stable/25010746

Godwin, J. (1992). Lucretius. *De rerum natura IV* (Edited with translation and commentary). Warminster, Wiltshire: Aris & Phillips Ltd.

Hicks, R. (1925). Diogenes Laertius. *Lives of the eminent philosophers* (With an English translation) (V. 2). New York: Putnam's sons; London: Heinemann.

Lathière A. (1972). Lucrece Traducteur d'Epicure: *Animus, Anima* dans les Livres 3 et 4 du *De Rerum Natura. Phoenix, XXVI* (2), 123-133. Recuperado el 20 de noviembre de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/1087712>

Marković, D. (2008). *The rhetoric of explanation in Lucretius' De rerum natura*. Leiden-Boston: Brill.

Mattos, R. (2016). *Las incidencias de un recorte de la doctrina de los simulacra sobre las cuestiones relativas al amor en el De rerum natura de Lucrecio*. (Tesis de Licenciatura) UNSAM - EH. Recuperado el 17 de junio de 2017, de <http://bit.ly/2f0VuzO>

Milanese, G. (1989). *Lucida carmina: comunicazione e scrittura da Epicuro a Lucrezio*. Milán: Vita e pensiero.

Munro, H. [1864] (2009). *Titi Lucreti Cari. De Rerum Natura Libri Sex* (With a translation and notes). Cambridge: Cambridge University Press.

Schiesaro, A. (1987). Lucrezio, Cicerone, l'oratoria. *Materiali E Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici*, (19), 29-61.

_____ (1989). A Note on Lucretius 4.1046. *The Classical Quarterly*, XXXIX (2), 555-557. Recuperado el 8 de septiembre de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/639396>

Schrijvers, P. (1970). *Horror ac divina voluptas; études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*. Amsterdam: A.M. Hakkert.

Sedley, D. (2004). *Lucretius and the transformation of Greek wisdom*. Cambridge England; New York: Cambridge University Press.

Thury, E. (1987). Lucretius' Poem as a *Simulacrum* of the *Rerum Natura*. *The American Journal of Philology*, CVIII (2), 270-294. Recuperado el 18 de noviembre de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/294817>

Valentí Fiol, E., [1976] (2012). *Lucrecio. De rerum natura. De la naturaleza* (Introducción, traducción y notas). Barcelona: Acantilado.

Wallach, B., (1975), *Lucretius and the Diatribe: De Rerum Natura II*. Leiden: E.J. Brill.

BUITRES, ÁGUILAS Y LEONES EN AGAMENÓN DE ESQUILO¹

Paula Cristina Mira Bohórquez
Universidad de Antioquia
paula.mira@udea.edu.co

Resumen

El artículo analizará tres pasajes en los que las figuras de animales, vívidamente mostradas por Esquilo, juegan un papel central. La meta de este análisis será brindar aproximaciones posibles a la comprensión de aquello que estas imágenes nos dicen acerca del mundo de lo humano presentado por el trágico, así como su papel en el desarrollo trágico de la obra. El punto de partida es la famosa párodos, en la que se presenta el símil de los buitres, cuyas figuras centrales son Agamenón y Menelao (*Ag.* 40-67); a continuación, se analiza la profecía de Calcante, en la cual Agamenón y Menelao, que esta vez son comparados con águilas, son de nuevo las figuras principales. En este caso, el canto del coro introduce además la inquietante figura de Artemisa y el trágico final de Ifigenia (*Ag.* 105-155). Por último, se considera lo que Bernard Knox (1952) ha llamado la parábola del león cachorro, de la cual Helena parece ser el personaje principal (*Ag.* 717-736).

Palabras clave: Animales – Agamenón – tragedia – símil - profecía

Vultures, eagles and lions in Aeschylus' Agamemnon.

This paper analyses three parts of the work in which animals, lively depicted by Aeschylus, play a central role. The goal of this analysis is to provide possible approaches to understanding what is said by these images concerning the human world depicted by the tragic writer and by their role in the tragic development of the work. The starting point is the

¹ Investigación Acta 2015-3042, Instituto de Filosofía. Universidad de Antioquia.

famous parodos in which the vultures' simile appears, whose main figure are Agamemnon and Menelaus (*Ag.* 40-67); next, it's the analysis of the prophecy of Calchas, in which Agamemnon and Menelaus, compared this time with eagles, play again central roles. Finally, the focus is set on what Bernard Knox (1952) called the lioncub parable, in which Helena seems to be the main character (*Ag.* 717-736).

Key words: Animals – Agamemnon - tragedy – simile - prophecy

Como lo indica Chiara Thumiger (2008), los animales en la tragedia griega no son un elemento meramente decorativo, ni una referencia meramente complementaria de las experiencias humanas. Los animales, tanto en forma de símil o metáforas, como literalmente, participan activamente de la tragedia, impactando la definición misma de humanidad. *Agamenón*, la primera tragedia de la trilogía *Oresteia*, ha tenido un papel central en el estudio de la imaginería animal en la tragedia griega. Esquilo introduce animales vívidamente, como parte de momentos esenciales de la obra; estos expresan violencia, fuerza, amargos destinos y terribles augurios. Esta es también la obra de la trilogía en la que las imágenes de animales son más abundantes y relevantes, hecho que algunos interpretan como el paso (de *Agamenón* a *Euménides*) de una saga de venganza sangrienta a la justicia humana, o como la consolidación de la polis, con individuos que han abandonado su animalidad y se consolidan en su humanidad (Heat, 1999, 2005). Mi intención en este texto es analizar tres de los pasajes más representativos de la imaginería animal en la trilogía, intentado mostrar aproximaciones posibles a la comprensión de aquello que estas imágenes nos dicen acerca del mundo de lo humano presentado por el trágico, así como su papel en el desarrollo trágico de la obra. Empezaré con la famosa párodos, en el que se presenta el símil de los buitres, cuyas figuras centrales son Agamenón y Menelao (*Ag.* 40-67); a continuación, trabajaré la profecía de Calcante, en la cual Agamenón y Menelao, que esta vez son comparados con águilas, son de nuevo las figuras principales. En este caso, el canto del coro introduce además la inquietante figura de Artemisa y el trágico final de Ifigenia (*Ag.* 105-155). Por último, me concentraré en la que Bernard Knox (1952) ha llamado la parábola del

león cachorro, de la cual Helena parece ser el personaje principal (*Ag.* 717-736). Estos pasajes mencionados constituyen un camino de la inocencia por la cría perdida de los buitres, pasando por la injusticia de las crías sin nacer asesinadas por las águilas, para llegar a la violencia de la cría de león traidora. Nos muestran además el personaje de Agamenón bajo distintas luces, conforme es comparado con animales distintos. Los tres tienen además en común que se concentran en lo sucedido antes de la partida a Troya o en Troya misma, estableciendo así una relación de justificación con los hechos que narra propiamente la tragedia: el regreso de Agamenón a casa y su asesinato a manos de Clitemnestra y Egisto. Todos estos elementos serán tenidos en cuenta para estudiar la oscura relación entre el mundo animal y humano en esta obra de Esquilo.

Los buitres y las crías perdidas

La obra empieza con el vigía contándonos que lleva un año de guardia, esperando el signo de la antorcha, que indicará que Troya ha sido vencida (5-10). Para este momento, tanto para el vigía como para los ancianos argivos (Coro) reina la incertidumbre acerca de la suerte de Troya, y con ella la de Agamenón. Sin embargo, en esta obra de constantes enigmas, el vigía nos anuncia que sabe de la situación que encontrará Agamenón a su llegada a casa, pero, se niega a hablar: “que pesa sobre mi lengua un enorme buey” (36-37)². A partir de esto el coro inicia la párodos, y nos lleva, de forma más bien imprevista, diez años atrás, al momento en que los atreos partieron a Troya (40). Sobre la párodos en general, habría que resaltar, como lo hace Reeves (1960), que es la más larga de las tragedias griegas que conservamos y lidera toda la trilogía, es una introducción a ella y una llave para entenderla. Es larga, de lenguaje llamativo y rico en ideas.

Nuestro primer símil, el famoso símil de los buitres, aparece en esta parte, referido a la expedición que, bendecida por Zeus, parte hacia Troya:

² βοῦς ἐπὶ γλώσσει μέγας βέβηκεν. Sobre estas líneas ver comentario de Frankel (1962: 23).

[...] lanzando con gran rabia el grito de “¡Guerra!”, como buitres que, en inmenso dolor por sus polluelos (παίδων), dan vueltas sobre su nido (λεχέων) bogando con los remos de sus alas, porque han perdido sin remedio ya la labor de proteger el nido de sus crías (ὄρταλίχων). Pero un dios en las alturas, un Apolo, quizás, un Pan, o un Zeus, escucha los llorosos y agudos gritos de esas aves avecinadas en su reino y envía contra el culpable unas Erinias (Ag. 47-59)³.

Dividiré el análisis de este pasaje en tres partes.

- a) Los comentaristas hacen referencia a la influencia de Homero en la imagen de los buitres (West, 1979); la figura se encuentra tanto en *Il.* 16. 428-29, en la que se compara la lucha entre Sarpedón y Patroclo con la de dos buitres sobre una elevada peña, como en *Od.* 16. 216-18, en donde se dice que Telémaco y su padre lloraban como dos buitres cuyas crías hubiesen sido robadas por los granjeros antes de su primer vuelo. Martin West (1979) además, ha intentado

³ μεγάλ' ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη, τρόπον αἰγυπιῶν οἷτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων στροφοδινοῦνται
περύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, δεμνιοτήρη πόνον ὄρταλίχων ὀλέσαντες· ὕπατος δ' ἰών ἢ τις Ἀπόλλων
ἢ Πᾶν ἢ Ζεὺς οἰωνόθροον γόνον ὄξυβάαν τῶνδε μετοίκων ὑστερόποιον πέμπει παραβάσιν Ἐρινύν·

Texto griego Denniston y Page (1986).

Sobre ἐκπατίοις afirman Denniston y Page: “The whole point of the word lies in the fact that the nestlings are not in their natural home; they are missing; the ‘children’ (παίδων) are not to be found in their ‘beds’ (λεχέων); that is why the parent-vultures are so distressed, and, in such a context, there is no other conceivable reference for ἐκπατίοις —the nestlings are suffering in some (to them and their parents) unknown and unfriendly region, they are ἐκπάτιοι, ‘missing from their familiar ground’. The attachment of the adjective to the sufferings instead of the sufferers is unusually bold, comparable with χλοεραῖς λείμακος ἠδοναῖς in E. Ba. 866 f.” (1976: 73). Mientras, Frankel advierte que hay evidencia en otros textos para el adverbio, pero en ninguna para el adjetivo. Su interpretación sería entonces: “It is much more effective if first we have the expression of the feeling common to both men and birds, and only at a later stage (from ὕπατοι onwards) the details penetrate into the picture: ‘they cry like vultures which in overmastering pain for their children high above the eyrie ...’ (1962: 31).

probar la influencia de Arquíloco, y la fábula del lobo y la serpiente en esta obra. Varios elementos ve West como esenciales para establecer la relación entre la fábula y la tragedia: el hecho de que Zeus aparezca como preocupado por los males causados a los animales, algo que solo tendría parangón en la fábula de Arquíloco. Además, el uso de *παῖδων*, palabra reservada para las crías humanas, para referirse a las crías de animales, algo que, igualmente, solo tendría antecedente en el fabulista⁴. Richard Janko (1980) argumenta también a favor de este vínculo, resaltando el antropomorfismo en el uso, tanto de *παῖδων* para referirse a crías de animales, como en el uso más adelante de *δειπνον* (*Ag.* 137), para referirse al festín de las águilas, palabra esta que también es usada exclusivamente en el contexto humano⁵. John Heat (1999), algo escéptico frente a la influencia de Arquíloco, argumenta más a favor de la influencia de Homero en los pasajes de la párodos. Este destaca el elemento antropomorfizador de *λεχέων* en el pasaje en cuestión, palabra con la que, en las líneas citadas, se refiere Esquilo a los nidos de los buitres, pues, como también resalta Bernard Knox (1952), esta es la palabra para referirse al lecho nupcial. La palabra, usada varias veces por Homero, se encontraría por primera vez en Esquilo para referirse a animales. Queda abierto el interrogante sobre cuál sea la mayor influencia para Esquilo, pero, su uso del vocabulario en este apartado, deja claro la unión entre el mundo animal y el humano, en el que se comparten crías,

⁴ Tanto Denniston y Page (1986: 73), como Frankel (1962) llaman la atención sobre el uso de esta palabra, por lo demás solo usada para las crías de seres humanos. Frankel añade sobre el uso de la palabra: “Thus the feeling of grief is intensified, and by transferring the sorrow of the wild creatures to the human sphere, a further link is formed between the comparison and the thing compared” (32).

⁵ Janko (1980) pretende reforzar la tesis de la influencia de Arquíloco en estos pasajes, con la argumentación de que esta imaginería se extiende también a *Coéforas*, en 246-51 se compara a Orestes y Electra con las crías (*génnan*) de un águila y en 255-9 se les vuelve a llamar crías (*neossoûς*) (291). Insiste también en que, aparte de en Esquilo, solo en Arquíloco se ve la preocupación de Zeus por el mal causado a animales (292).

lechos o nidos y el clamor a los dioses por lo perdido. Si bien en este pasaje no es claro que realmente sea Zeus quien responde a los gritos de los buitres, pues en este se duda sobre qué dios ha escuchado el clamor de las aves, sí es claro que los animales son escuchados por alguna divinidad.

Por otra parte, la analogía que establece el símil parece tener varias posibilidades de interpretación. En primer lugar, su sentido es claro, los Atridas son los buitres y gritan por las crías perdidas, que sería Helena, raptada por Alejandro. La dificultad que presenta este primer y simple sentido, es que, precisamente, la imagen de los buitres acentúa la tragedia común entre animales y humanos por la pérdida de la cría o el hijo; hace palpable, a partir de la poderosa imagen del grito, el dolor (*ἄλγεσι*) de la pérdida. Asocia a humanos y animales en la tragedia por la pérdida parental, o, precisamente, muestra la animalidad humana a la hora de tal pérdida. Pero, como lo anota también Heat (1999), Helena no es hija de los Atridas, y, por lo tanto, no sería su imagen la más apropiada para la analogía de los polluelos (*παίδων*) perdidos. Por esta razón, comentaristas han argumentado a favor de establecer una relación entre los polluelos robados y otras figuras de la tragedia (Heat, 1999, 2005, Knox, 1952). Una primera opción sería Ifigenia, y en este caso el buitre tendría que ser Clitemnestra. La analogía funcionaría porque Ifigenia es una niña inocente, arrebatada del nido de su madre, cuya pérdida motiva el “grito de guerra” y la venganza de esta. El contexto del sacrificio de Ifigenia estaría presente aquí, como en el pasaje de la profecía de Calcante, estableciendo así un tema continuo en la párodos. Los problemas de esta imagen estarían, sin embargo, en el hecho de que Zeus no envía ayuda a Clitemnestra en su venganza, que podría parecer más bien un acto impío y que motiva la venganza de Orestes contra ella.

Heat (1999) propone también la posibilidad de ver en Orestes la imagen de los polluelos perdidos; esto porque él es el hijo ‘perdido’ de Agamenón y Clitemnestra. Orestes es también una figura asociada con una venganza, la que ejerce contra su madre por el asesinato de su padre. El plural usado por Esquilo (*παίδων*) en este apartado, llevaría también a asociar a estos polluelos robados con los hijos de Tiestes, y al dolor de la

pérdida con la de su padre. En este caso, de nuevo, esta imagen está asociada con una venganza, la de Egisto contra Agamenón, precisamente por los sucesos relacionados con Tiestes. Quizá esta sea la imagen más improbable de todas, la inocencia de los buitres es enfatizada en el pasaje por el hecho de que un dios oye su llanto y envía venganza. Tiestes no es una figura que rememore inocencia; podríamos decir que Agamenón tampoco, pero contra él y Menelao se cometió una ofensa a la hospitalidad, precisamente una ofensa contra Zeus⁶.

En este, como en el caso de los símiles que analizaré a continuación, la estrategia interpretativa puede ser, como lo anota Knox (1952), establecer la que puede ser la comparación más clara y directa, y luego la posibilidad de otras líneas de interpretación, en las cuales otras figuras se puedan ver representadas. Lo interesante es, en todo caso, la posibilidad de que las imágenes de animales sean asociadas con distintos tipos de caracteres, dadas las distintas imágenes del pasaje, y los atributos de los animales. La imagen de los buitres muestra una comunidad entre animales y humanos, las posibilidades de ambos de sufrir y la desesperanza por la pérdida dolorosa. Tanto en este pasaje en cuestión, como en el de *Od.16. 216-18* se muestra el dolor de los padres buitres por la pérdida de los polluelos, pero Esquilo antropomorfiza a los animales y animaliza a los humanos: compara directamente sus penas, usa para los polluelos una palabra reservada para humanos, de manera que confunde ambas crías y, además, deja abierta la posibilidad de que exista *Dike* para los animales. En todo caso, la imagen de los buitres no aparece asociada con violencia alguna, pues el símil deja su ambigüedad en la línea 60⁷, a partir de la cual se dice claramente que son los hijos de Atreo los que van a la guerra, y cesa la comparación con los buitres. El símil no va hasta el punto de que haya una concreción de la imagen de una Erinia vengadora para los animales.

- b) Para efectos dramáticos: 1) el pasaje, como es propio de la párodos, asocia al espectador con los hechos anteriores a la tragedia. En este caso establece las razones por las cuales

⁶ Así también lo anotan Denniston y Page en su comentario sobre ξένιος (1986: 74).

⁷ “οὐτῶ δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων /ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος /Ζεὺς” (60-62).

Agamenón está ausente. 2) Deja claro que Zeus acompaña la expedición a Troya. 3) Muestra la causa de la expedición a Troya como justificada. Sobre este punto cabe la pregunta acerca de si, tanto para Zeus como para el Coro marchar hacia la guerra está justificado. Para Zeus, claramente, el dios hospitalario envía a los hijos de Atreo a la guerra; con la narración de este pasaje, parece que el Coro recuerda también la partida como justificada. Sin embargo, cabría llamar la atención sobre las líneas 62 a la 67, en ellas, el Coro recuerda que por una “mujer promiscua” se inició una guerra que sería extenuante para ambos bandos⁸ Más adelante, el mismo Coro reconoce frente a Agamenón la mala imagen que se hizo de él debido a la razón por la que partió a Troya (Por causa de Helena (Ἑλένης ἔνεκ’, 800) y el ánimo de soldados moribundos restaurado por medio de sacrificios (803-4)⁹. 4) En este sentido, en el pasaje el Coro nos cuenta que diez años atrás se sabía que la guerra sería terrible para dánaos y troyanos; aunque, para el momento de la acción dramática, el coro aún no sabe que la guerra ha terminado, en efecto con consecuencias nefastas para los dos bandos, excepto para Agamenón, que consigue llegar triunfante a casa.

Las águilas y la venganza de Artemisa.

Entre las líneas de la párodos 104-59 se desarrolla la profecía de Calcante, una de las partes más oscuras de la tragedia. Me concentraré en algunos pasajes de esta profecía para llamar la atención sobre algunas de las dificultades interpretativas.

⁸ “Y por una mujer promiscua (πολυάνωρ γυνή) impondrá, tanto a dánaos como a troyanos numerosos y extenuantes combates, la rodilla apoyada en el polvo y la lanza astillada en el primer ataque” (62-67).

⁹ Como también lo anotan Denniston y Page, se trata de una referencia al sacrificio de Ifigenia (1986: 140).

Aparecieron[...] reinas de aves a unos reyes de navíos (οἰωνῶν βασιλεύς βασιλεῦσι νεῶν), *negra la una, de blanca cola la otra*¹⁰, *cerca al palacio, del lado de la mando que blande la lanza en lugar visible; estaban devorando una liebre, preñada con su retoño, frustrada en su última carrera* (ἐρικύμονα φέρματι γένναν) (114-19)¹¹.

Por compasión, Ártemis, la pura, está enojada con los alados perros de su Padre, que han sacrificado a la mísera liebre, junto con su cría, antes del parto y odia el festín (δεῖπνον) *de las águilas* (133-37)¹².

Invoco a Peán, el salvador, para que la diosa no envíe a los dánaos unos vientos contrarios, que paren por un tiempo infinito la navegación de las naves y que exija un segundo sacrificio (145-51)¹³.

De nuevo, procederé al análisis en tres partes.

- c) John Heat (1999) sugiere que la profecía fue probablemente inventada por Esquilo y remarca la posible influencia de dos

¹⁰ Frankel se refiere a la discusión acerca de si dos animales de colores tan distintos y con la forma de la cola distinta, pueden ser de la misma especie (1962: 69).

¹¹ οἰωνῶν βασιλεύς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κελαινὸς ὃ τ' ἐξόπιν ργᾶς, φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου παμπρέπτοις ἐν ἔδραισιν, βοσκομένω λαγίαν ἐρικύμονα φέρματι γένναν.

¹² οἴκτω γὰρ ἐπίφθονος Ἄρτεμις ἀγὰν πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς αὐτότοκον πρὸ λόχου μογεράν πτάκα θυομένοισιν· στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν. Sobre λόχου Frankel afirma que no se encuentra en este sentido en ningún otro lugar, excepto en *Suppl.* 677. No es claro si Esquilo toma de la poesía anterior el sentido de “dar a luz” o si le da un nuevo sentido a la palabra. Anota además que la expresión incrementa el efecto de la muerte no piadosa y prepara nuestras mentes para el sacrificio de Ifigenia (1962: 82).

¹³ ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα, μὴ τινας ντιπνόους Δαναοῖς χρονίας ἐχενῆδας πλοίας τεύξη, σπευδομένα θυσίαν ἐτέραν ἄνομόν τιν' ἄδαιτον. Denniston y Page resaltan la extrema dificultad de este pasaje, tanto el texto como su interpretación. Estableciendo que en τόσον περ, περ parece ser más cercano a ser intensivo y no concesivo, interpretan el contexto en este sentido: Ártemis está enojada con las águilas por la matanza de la liebre, pues ella está bien dispuesta con las crías de todos los animales, demanda que se lleve a cabo aquello que el acto presagia; pero quizá Apolo intervenga y prevenga que ella vaya tan lejos como para exigir una muerte por la muerte de de la liebre. Resaltan también que en θυσίαν ἐτέραν se trata de un “segundo” sacrificio, que sería el de Ifigenia, el primero sería el de la liebre-madre (θυομένοισι es el término que se usa en 137 para la muerte de la liebre) (1986: 82-83).

símiles de Homero en estos pasajes. En *Il.* 17. 674-5 se narra la persecución a “un cierto Dolón” por parte de Ulises y Diomedes, y se compara esta persecución con la de dos perros que acechan sin tregua a un gamo o a una liebre. Por otra parte, en *Il.* 22. 308-10, se compara a Héctor con un águila que baja al llano para arrebatar una tierna cordera o una trémula liebre. En ninguno de los dos símiles los animales se comen a sus presas; lo que diferencia la profecía en la obra de Esquilo de los símiles de Homero, es que el primero pone a las águilas a “devorar” una liebre preñada, estableciendo así un vínculo entre animales y humanos, pues los primeros cometen un acto ‘impío’ y ofender a los dioses es propio de los segundos. Martin West (1979) resalta un posible elemento de Arquíloco en la diferencia entre el color de las águilas, esta diferencia representaría la diferencia en la ferocidad de los Atridas (El único que vuelve a casa, según Esquilo, es Agamenón 625-33). De nuevo sería importante anotar con West (1979), que *δειπνον* es una palabra atípica en el contexto animal, usada por Homero para referirse a comida humana.

El tiempo en el que se desarrolla esta profecía es también bastante difícil de entender. Por un lado, se trata todavía de los sucesos que determinaron la partida del ejército griego a Troya; esta vez la referencia a la ubicación en Aulis parece ser más clara, por la referencia al sacrificio que Calcante teme que pueda exigir Artemisa (el sacrificio de Ifigenia). Calcante, diez años antes de los acontecimientos trágicos, realiza una profecía sobre sucesos que se llevarán a cabo poco después, pero todavía diez años antes de la acción trágica. Esta profecía, sin embargo, incluye apartados sobre sucesos que aún no han sucedido en la acción trágica, esto es, Calcante profetiza también sobre lo que sucederá a continuación en el desarrollo de la acción trágica:

Pues queda, horrible, dispuesta a alzarse de nuevo, una desleal guardiana de la casa, la ira que no olvida, que exige venganza por el hijo (153-54).

Esto acentúa la importancia de estos pasajes como introducción a toda la trilogía, pues lo sucedido en Aulis marca, no solo los sucesos de la acción trágica de *Agamenón*, sino los que se derivan en *Coéforas* y *Euménides*. La profecía nos ubica en el inicio de la saga de venganza, diez años antes del crimen de Clitemnestra. Se trata de una profecía que hace parte de una obra en la que, como lo dice Bernard Knox (1952) todos saben más de lo que creen saber.

El cambio en las imágenes de los animales para comparar los mismos caracteres es fuerte y contundente. Agamenón y Menelao pasan de ser animales inocentes, víctimas de injusticia, así como de llorar por la ayuda de un dios, a ser águilas feroces, culpables de ofender a la divinidad, inmisericordes con un indefenso animal preñado. No hay entonces continuidad entre las comparaciones que se hacen de los Atridas con animales. De animales víctimas pasan a animales victimarios, el mismo animal no puede revelar ambas actitudes, ambos momentos de la obra, así que se hace necesario cambiar el símil para los mismos caracteres. El cambio de buitres a águilas será también crucial para determinar el carácter justificado de la expedición a Troya por un lado (buitres), y las dudas sobre la justificación de un acto impío por otro, como lo es el sacrificio de Ifigenia (águilas).

Las águilas, devorando la liebre, han enfurecido a Artemisa. Calcante interpreta esta imagen, como lo indica Scodel (2014) desde dos perspectivas: primero, que Troya caerá con el tiempo, pero, segundo, que hay temor, pues Artemisa se compadece de la liebre preñada y muestra ira “con los alados perros de su Padre”. Pero ¿qué es lo que simboliza esta liebre preñada? ¿qué han hecho los Atridas, que son aquí los “perros alados” del padre, para enfurecer a Artemisa? Si bien está claro que el águila simboliza a Agamenón, no es claro qué hizo este. West (1979) recuerda que en la leyenda de la Cipria se narra que Agamenón caza un venado y se jacta de ser mejor cazador que Artemisa. En esta leyenda, la diosa exigiría el sacrificio de Ifigenia. Esquilo no retoma, sin embargo, esta leyenda, pues deja en total oscuridad la falta de Agamenón. El afán de venganza de Artemisa tendría que ser directamente contra el águila, pues ninguna leyenda cuenta que Agamenón haya cazado animales

preñados. Así las cosas, como el mismo West lo indica, el sacrificio quedaría como una arbitraria imposición de los dioses a Agamenón; no quedaría claro entonces, cuál sería la contraparte humana de la falta de las águilas. Por otra parte ¿por qué exigiría Artemisa, sea cual fuere la falta de Agamenón, el sacrificio de una inocente como Ifigenia? (Scodel, 2014). El canje de una vida humana (Ifigenia) por una vida animal (la liebre preñada) no parece posible. Habría que anotar también, que Artemisa, con la exigencia de este sacrificio, desataría todos los sucesos trágicos que narra la trilogía, pues el sacrificio de Ifigenia es el principio, como la misma profecía lo dice, de todo esto ¿Por qué haría esto la diosa? Heat (1999) refuerza estos interrogantes, preguntándose por el papel de Zeus en esta profecía, pues, fue precisamente el dios quien envió a Agamenón y a Menelao a Troya. ¿Qué papel cumple en el sacrificio de Ifigenia y en los sucesos posteriores de venganza que el sacrificio desata? Si bien, como Heat lo indica, estamos obligados a establecer qué animal representa a qué humano, y qué paralelo se establece en las analogías con animales, en este caso el paralelo entre animales y humanos está cubierto con un velo de oscuridad difícil de descubrir. Así las cosas, indica Scodel: “[...] no sorprende que el propio coro abandone la historia, cambie radicalmente el ritmo del canto y entone un himno en alabanza de Zeus”. (2014: 147).

La más viva y clara fusión entre animal y humano en esta profecía es la que se establece entre Ifigenia y un animal (Heat, 1999). Ifigenia es sacrificada como un animal, usada como ofrenda para, como se hacía con los animales, establecer un contacto con los dioses (Thumiger, 2008). La profecía no puede estarse refiriendo a esta falta de Agamenón, por cuanto el suceso es posterior a la imagen que interpreta Calcante, y es precisamente la consecuencia de lo sucedido con las águilas; pero es clara la relación de la niña con el animal, y la forma como Agamenón se aleja de la imagen del primer símil, pues, de buitre que llora por sus polluelos pasa a sacrificar a su propia descendencia. Sin duda la culpa de Agamenón en el sacrificio es uno de los tópicos más discutidos; como lo anota Reeves (1960). Existe una tradición interpretativa que argumenta que Agamenón tenía posibilidades de actuar de otra manera, evitando el crimen. De manera que, no habiendo optado por evitarlo, recibe por mano de Clitemnestra la pena impuesta por Zeus a causa de su falta. Otra

interpretación, liderada sobre todo por Denniston y Page en los comentarios a la obra, entiende que Agamenón no tenía posibilidad de actuar de otra manera, y que Zeus es un dios duro y arbitrario que envía sobre él la pena inmerecida. En cualquiera de las dos opciones, como dice Scodel (1999) la tragedia enfatiza el mal moral del sacrificio de doncellas, y, aunque puede haber desacuerdo acerca de si el sacrificio era inevitable o no, no habrá dudas sobre el énfasis del poeta sobre la crueldad de estos sacrificios.

En este sacrificio se ve también la trágica unión entre animales y humanos en el destino de sangre y muerte que marca la saga de los Atridas. Ifigenia es sacrificada como un animal por Agamenón, quien luego será 'sacrificado' por Clitemnestra, quien, a su vez, será 'sacrificada' por su propio hijo Orestes. Más adelante, Clitemnestra misma apremiará a Casandra a entrar al palacio, en donde dice ella ya está preparado todo para el sacrificio, en una clara alusión a su asesinato y una nueva fusión entre la muerte sangrienta y el sacrificio de un animal (1057).

El león cachorro

Si bien, como lo anota Knox (1952), el león no es una imagen usada para un solo personaje o tipo de personajes en la tragedia griega, lo que une todas las referencias es la evocación de la sangre y la violencia. El león no era un animal de origen griego, pero formaba parte de su cultura y es una imagen reiterativa en épica y tragedia. No se sabe muy bien cómo llegaron los griegos a hacerse tan familiares con la figura del león; Lucyna Kostuch (2017) nos cuenta que hay evidencia arqueológica de que los leones pudieron habitar la península balcánica. Quizá fueron llevados a la antigua Grecia en la época Micénica, y así su memoria fue preservada hasta que Homero los usó como símil de 'rey'. Heat (2005) nos recuerda que en ningún lugar de la literatura griega la imagen del león es positiva o favorecedora. En *Il.* 22. 260, se afirma que los leones son enemigos naturales de los hombres. En *Il.* 316-23, sin embargo, Homero compara a Aquiles, lamentándose por la muerte de Patroclo, con leones lamentándose porque los cachorros han sido robados, en una de las pocas imágenes que no están asociadas con violencia por parte de estos animales. Como vemos, el dolor parental por la pérdida de las crías

también es tema común. En la llamada “parábola del león cachorro”, la imagen de este animal tampoco se muestra como positiva y se hace patente la visión de este como enemigo y traidor.

Estrofa 2.^a Un hombre cría en su casa un cachorro de león (λέοντος ἴνιν), alejado de la leche materna y todavía queriendo ser amamantado. Manso en los primeros años, amigo de los niños, encantador con los viejos (φιλόμαστον); muchas veces lo sostienen en brazos, como si fuera un niño de pecho, dirige a la mano sus ojos brillantes moviendo la cola, impulsado por su vientre vacío¹⁴.

Antístrofa 2.^a Cuando el tiempo pasa, muestra la naturaleza que tiene de sus padres, y, en pago por la crianza, sin invitación, se prepara un festín matando a sus corderos; así, la casa se llena de sangre, y aquellos que habitan en ella no pueden controlar su tormento, gran carnicería de ganado; y ya no cabe duda. Un sacerdote de la ruina, que ha sido enviado por un dios, es lo que ha sido criado en esa casa (717-36)¹⁵.

Analizaré este último pasaje, de nuevo, en tres partes.

- a) Bernardo Knox (1952) señala que este pasaje está inmerso en la ambigüedad y oscuridad de la respuesta de un oráculo. Es una unidad aparte, formalmente separada de su contexto y

¹⁴ Frankel destaca el hecho de que esta historia empieza como la historia de alguien que cría un león, para pasar a ser, cada vez más, la historia del león (1962: 338).

¹⁵ ἔθρεψεν δὲ λέοντος ἴνιν δόμοις γάλακτον οὕτως νῆρ φιλόμαστον, ἐν βίτου προτελείοις ἄμερον, εὐφιλόπαιδα καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον· πολὴ δ' ἔσχ' ἐν γκάλαις, νεοτρόφου τέκνου δίκαν φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαίνων τε γαστρὸς νάγκαις. χρονισθεῖς δ' πέδειξεν ἦθος τὸ πρὸς τοκέων· χάριν γὰρ τροφεῦσιν μείβων μηλοφόνοισι (σὺ ἴν' ἄταις δαῖτ' κέλευστος ἔτευξεν· αἴματι δ' οἶκος ἐφύρθη, ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις, μέγα σίνος πολύκτονον· ἐκ θεοῦ δ' ἱερεὺς τις Ἄτας δόμοις προσεθρέφθη. Sobre 743 afirma Frankel: “The air of impersonality, of super-personality, raises Helen above the merely human, removes her from among her kind, and brings her close to unknown Powers. The effect produced by the riddle at the beginning of the chorus is intensified here, and so our minds are prepared for the Erinyes at the end of this stanza” (1962: 345).

esto, junto con su posición enfática y central en el estásimo de la tragedia, sugiere que su significado es importante más allá del contexto.

A partir del contexto, como también lo anota Scodel (2014), se puede decir que el león cachorro es Helena¹⁶ y quien la lleva a la casa que luego destruirá es Paris. Este león es descrito de forma extraña, pues, no solo se dice que es manso de cachorro, sino que es además “amigo de los niños” φιλόμαστον (aunque algunos prefieren traducir “amado por los niños”); dice además que lo sostienen en brazos, tan manso es este cachorro. Helena sería entonces el cachorro de león, que luego de llegar a la casa hace un festín de sangre, pero, no solo para los troyanos, sino también para los griegos. El coro enfatiza varias veces las desgracias que ha traído a su tierra esta guerra, y ubica las razones en Helena, “la mujer de muchos hombres”.

Knox (1952) afirma que esta parábola está asociada con el proceso de aparición del mal de generación en generación, que es el tema de esta trilogía. Así, esta parábola estaría conectada también con la casa de Atreo y cada uno de los personajes que reproducen la sangre y el mal.

- b) Siguiendo la idea de que los símiles tienen en esta obra un sentido primero y claro, pero, además, el sentido de otras figuras que son también parte de la analogía, podríamos decir que el eje del símil no solo es Helena, sino también Agamenón. Este sería para Knox aquel a quien más se ajusta la imagen del león. Sin duda anota el autor algo esencial, Agamenón es el personaje más sangriento de la tragedia en cuestión y el que más crímenes carga. Ya Homero, en *Il.*

¹⁶ Otra cosa afirman Denniston y Page: “The poet himself misled us into thinking at first that there was going to be a close comparison between her and the lion-cub: but it was never very apt, and now it breaks down completely, and the poet unobtrusively shifts his ground. Helen did not, as the lion-cub did, change her nature and turn against her Trojan benefactors: what wrong she did was done before ever she came to Troy; she owed the Trojans no debt for her upbringing, and she made no attack upon them thereafter” (1986: 136).

11.113-14, describe a Agamenón como un león que despedaza a las tiernas crías de una cierva, mientras la madre es incapaz de socorrerlos y aterrorizada observa el horror. La imagen, que establece la analogía entre este animal y Agamenón asesinando a dos de los hijos de Príamo, es de gran violencia. En *Agamenón* (827-28), el mismo Agamenón se compara con un león, cuando narra cómo su ejército entró en Troya y la arrasó “[...] y cual león, hasta hartarse lamió sangre de reyes”. Su crimen en esta tragedia es doble, en ambos casos igualmente terrible, el sacrificio de Ifigenia y acabar con Troya, sin contar con la desgracia que esta guerra llevó a los griegos¹⁷.

- c) Otras dos figuras podrían ser entendidas como los “cachorros de león” de esta parábola, a saber, Clitemnestra y Egisto. A) Knox señala que Clitemnestra fue un cachorro de león cuando Agamenón la llevó a casa. El error de este es no creer que ha crecido, error que lo lleva a regresar con su concubina a su casa. Añadiría yo que Clitemnestra se acerca también a la ‘parábola del león cachorro’, cuando se muestra amorosa y amable al regreso de Agamenón a casa, haciendo incluso que entre confiado al lugar en la que ella hará, con él y Casandra, un festín de sangre (855-913). Cuando el tiempo de la venganza llega, ella misma, como lo indiqué antes, se refiere a que dentro de la casa está preparado el sacrificio (1056-57). En 1228, si bien en líneas anteriores la imagen del león se refiere a Egisto, la referencia aquí a la perra que lame la mano recuerda la traición del león cachorro, que primero se muestra fiel y luego se apresta a matar. B) Egisto, que es llamado en la obra león cobarde (λέοντ’ ἄναλκιν 1224), entra a la casa de

¹⁷ “[...] En cada casa hay un duelo en el alma, por aquellos que partieron de la tierra de Helén. Son muchas las cosas que hieren el corazón. Cada cual sabe a quién dio la despedida, porque son muchas las cuitas que el corazón ha lacerado. Cada cual sabe a quiénes despidiera, pero, en vez hombres, urnas y cenizas han vuelto a la casa” (429-436).

Agamenón en silencio, y, luego de aprovechar el crimen de su amante, se autoproclama dictador y termina amenazando al coro. Egisto es capítulo aparte, la imagen de este como león es para muchos equivocada y confusa. Algunos prefieren no traducir las palabras de Casandra hacia él como león cobarde (λέοντ' ἀναλκίῳ), pues consideran que la palabra cobarde no tiene nada que ver con la imagen del león. Pero, en la obra no se trata de cómo sea el león en realidad; excepto por la referencia a la sangre, poco tiene que ver con el león su imagen presentada en la obra; para este punto, de lo que estamos hablando, es del ser humano como león. Por otra parte, tantos personajes son leones que no se puede decir que la imagen tenga alguna constante. Egisto se quiere comportar como un león, quiere vengar con sangre lo hecho a Tiestes, quiere ser violento. Pero, no puede, y cede esta labor a una mujer. En 1258-9 a Egisto se le llama lobo y a Clitemnestra leona; la figura de Egisto cambia, y aquí es Agamenón el que pasa a ser un noble león. Oscura también esta imagen, pues Agamenón no es “noble”, y menos con Casandra. Egisto de lobo tampoco parece tener mucho: por como lo presenta Esquilo, ninguno de estos animales salvajes (león y lobo) se acerca a su “cobarde” figura.

Queda abierta la discusión de si la disminución de la imaginería animal en la trilogía revela, en efecto, el lento cambio hacia un tipo de justicia humana, liberada de la violencia animal, o si, por el contrario, como lo indica Dolgert (2012), la trilogía sigue con su estela de violencia y sufrimiento, redirigida hacia el final especialmente hacia los animales. *Agamenón* es, de las obras que componen la trilogía, aquella con la imaginería animal más viva, amplia y enigmática. Esta imaginería revela la unión del mundo animal y el humano en sufrimiento, crimen y violencia; víctimas y victimarios se confunden entre animales y humanos, presas y depredadores, adultos y crías. La comprensión de la

imaginería animal es entonces un factor esencial para un mayor acercamiento a la obra.

Bibliografía

Crespo, E. (cord.) (2016). *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid: Cátedra.

—————. (2000). *Homero. Ilíada*. Madrid: Gredos.

Denniston, J.D. y Page, D.L. (1986). *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford Scholarly Editions Online.

Dimock, G. y Murray, A. T (1995). *Homer. Odyssey: Books 1-12*. Cambridge: Loeb.

—————. (1919). *Homer. Odyssey: Books 13-24*. Cambridge: Loeb.

Dolger, S. (2012). Sacrificing Justice: Suffering Animals, the Oresteia, and the Masks of Consent. *Political Theory*, Vol. 40 (3). 263-289.

Fraenkel, Ed. (1962) *Aeschylus. Agamemnon. Vol. I y II*. Glasgow, New York, Toronto, entre otras: Oxford University Press.

García Gual, C. y Pabón, J. (2000). *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos.

Griffith, M. y Most, G. (ed.). *Aeschylus II: The Oresteia*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Heat, J. (1999). The Serpent and the Sparrows: Homer and the Parodos of Aeschylus' Agamemnon. *The Classical Quarterly*, Vol. 49 (2). 396-407.

—. (2005). *The Talking Greek. Speech, Animals, and Other in Homer, Aeschylus and Plato*. Cambridge, New York et. al.: Cambridge University Press.

Janko, R. (1980). Aeschylus' Oresteia and Archilochus. *The Classical Quarterly*, Vol. 30 (2). 291-293.

Kostuch, L. (2017). Do animals have a homeland? Ancient Greeks on the cultural identity of animals. *HUMaNIMALIA*, Vol. 9 (1). 69-87

Knox, B. (1952). The lion in the House. (Agamemnon 717-36 [Murray]). *Classical Philology*, Vol. 47 (1). 17-25.

- Murray, A. T. y Wyatt, W. F. (1924). *Homer. Iliad. Volume I*. Cambridge: Loeb.
- . (1925). *Homer. Iliad. Volume II*. Cambridge: Loeb.
- Person, A. C. (ed.). (2009). *The Agamemnon of Aeschylus: With Verse Translation, Introduction and Notes*. Cambridge, New York, et. al.: Cambridge University Press.
- Reeves, Ch. (1960). The Parodos of the "Agamemnon". *The Classical Journal*, Vol. 55 (4). 165-171.
- Scodel, R. (1999). Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object. *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, Vol. 126. 111-128.
- . (2014). *La tragedia griega. Una introducción*. México D.F.: FCE.
- Smyth, H. W. (1983). *Aeschylus II: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*. London: Loeb.
- Thumiger, Ch. (2008). ἀνάγκης ζεύματ' ἐμπεπτόκαμεν: Greek Tragedy between human and animal. *Leeds International Classical Studies* 7. (3). 1-21.
- West, M.L. (1979). The Parodos of the Agamemnon. *The Classical*

ALGUNAS CIRCES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: LA PASIÓN QUE ANIMALIZA*

Santiago Restrepo Ramírez
Universidad de los Andes/ PROLOPE
srestreporamirez@uniandes.edu.co

*A Catalina Valdés,
que ve cada día su “asnochecer”*

Resumen

Este artículo estudia la figura de Circe en el teatro de Lope de Vega y su intrínseca relación con el amor y la transformación de los amantes en animales. Esto a partir de un *corpus* de obras teatrales que oscilan entre el género urbano y el pastoril -es decir, entre realidades cercanas y lejanas al público de los corrales-, evidenciando un uso frecuente y con una función muy similar de la figura clásica en comedias de muy distinta índole. Asimismo, se tiene en cuenta su relación con la magia y el poder de la seducción.

Palabras clave: Lope de Vega – teatro – Circe – magia - amor

Abstract

This article studies the image of Circe in Lope de Vega's theatre and its intrinsic relationship with love and the way lovers transform into animals. Based on a corpus made of theatre plays that vary between the pastoral and the urban genre -this is, between realities that are located near and far away from the farmyard audience- this analysis will evidence a frequent use of the image, and the similar function the classic figure has in different comedies. Moreover, its relation with magic and the power of seduction is also taken into account.

Key words: Lope de Vega – theater – Circe – magic - love

La amplísima obra dramática de Lope de Vega nos regala, en multitud de ocasiones, referencias a animales por su valor metafórico, muchas de ellas de origen popular, o a otros más curiosos y raros, como bien apunta Di Pinto (1999:199)¹. En algunos casos, muchos menos, vemos aparecer en escena animales de diversa índole. En este trabajo me propongo ocuparme de la figura de Circe y su relación con la transformación de los hombres en animales en dos niveles básicos: en primer lugar metafórico, a través del amor y del deseo, aunque siempre relacionado con creencias mágicas² y, en el caso más extremo y cómico, en la representación física de dicha metamorfosis. Para esto estudiaremos comedias de muy distinto carácter: desde las *urbanas*, muy tempranas, que se desarrollan en un tiempo contemporáneo, hasta las *pastoriles*, remotas y ubicadas en mundos de fantasía, donde aparece la figura de la maga homérica con funciones muy similares.

En el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, aparece una estupenda descripción de Circe en boca del narrador:

Dicen de Circes, una ramera, que con sus malas artes volvía en bestias los hombres con quien trataba; cuáles convertía en leones, otros en lobos, jabalís, osos o sierpes y en otras formas de fieras, pero,

* Este trabajo se beneficia de mi participación en el proyecto “Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega” (FFI2015-66216-P) y de mi proyecto FAPA (Fondo de Apoyo para Profesores Asistentes) financiado por la Universidad de los Andes.

¹ Se ha estudiado, incluso, la función terapéutica y venenosa de los animales mitológicos (Andrade-Rosa y López Muñoz 2016).

² Los estudios sobre la magia y la hechicería en los Siglos de Oro no solo son abundantes sino en algunos casos excelentes. Véase como muestra los recientes trabajos de Lara Alberola (2005 y 2010), Zamora Calvo (2016), Montaner (2016) y Urzáiz Tortajada (2016). Por otra parte, recientemente se han publicado sendos volúmenes dedicados al tema: véase el de Lara Alberola y Montaner (2014) y el de Lobato, San José y Vega (2016). Por otra parte, Serés (1996) estudia la transformación de los amantes desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro.

juntamente con ello, quedábales vivo y sano su entendimiento de hombres, porque a él no les tocaba. Muy al revés lo hace agora estotra ramera, nuestra ciega voluntad, que, dejándonos las formas de hombres, quedamos con entendimiento de bestias (Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Gómez Canseco, II, III, 5, p. 687).

Aparte de la calidad del pasaje, conviene llamar la atención sobre los dos tipos de transformación que puede sufrir el hombre a causa de estas dos “rameras” (y no perdamos de vista el término): externa e interna. Ambas metamorfosis de carácter degradante. En su nota, apunta Gómez Canseco que “el pasaje se tomó muy probablemente de la versión que fray Alberto de Aguayo hizo de *La consolación de la filosofía* de Boecio” (687n.), en el que también se llama “ramera” a Circe³. Alemán, en el pasaje que habla de “estotra ramera”, alude a la tradición que usó la figura de Circe de manera moralista para tratar el dominio de las pasiones y que encontramos ya en el *Enquiridión* de Erasmo, y, en España, en fray Luis de León. Sin embargo, el pasaje del *Guzmán* me interesa por dos motivos fundamentales: en primer lugar, distingue dos fuerzas -la magia y las pasiones, “ciega voluntad”- capaces de transformar a los hombres; en segundo lugar, ambas serán denominadas “rameras”. En Lope encontraremos de manera muy evidente cómo estos dos conceptos se relacionan siempre, aunque en mayor medida para describir la potencia de la voluntad a través del imaginario poder de la magia -y de una magia muy particular, *circeana*, si se me permite el atrevimiento.

³ También seguirá Lope la versión de Boecio traducida por Aguayo, traducción que se editó cuatro veces en el xvi. Como explica de Cossío [1952:60]: “Se aparta Boecio de la versión de Ovidio, que supone que los *ulisianos* fueron todos convertidos en puercos. En esta se trasmudan en diversos animales, y esta lección han de seguir, como vemos, algunos que tratan de esta fábula”. Reproduzco el pasaje de la traducción: “Circes, ramera galana; / y ella usaba una mixtura, / para los advenedizos / hecha de bebedizos /.../ así que, en bebiendo todos / los nautas ulisianos / los brebajes circeanos, / vieron sus miembros humanos / vueltos en bestiales modos: / tornose tigre casero / el uno; el otro, león; / el otro, puerco cebón; / otro se tornó en cabrón; / otro lobo carnicero. / E aunque todo lo fuera / las ponzoñas lo mudaron, / empero nunca tocaron / al alma, que la dejaron / quieta, sana y entera; / así que cuanto bebían / de aquel mezclado beber, / perdían el parecer, / andar hablar y comer, / más no el alma que tenían” (Boecio, 1943: 228).

Pues bien, no es casual que Alemán califique ambas potencias de “rameras”. En Lope, como veremos a continuación, la asociación es bastante clara entre la figura de Circe y el bajo mundo. Apunta Hsu (2002: 155) que “The tradition of characterizing courtesans as enchantresses who turn men into animals by taming or dehumanizing them continues. [...] Occasionally, courtesans are compared to mythological figures, especially Circe”. Y es que algunos de los ejemplos que encontramos de referencias a Circe están justamente circunscritos al mundo prostibulario. Es el caso, por ejemplo, de dos comedias urbanas - así las califica Arellano [1999]- en las que se recrea el mundo del hampa: *La prueba de los amigos* (1604) y *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606)⁴, donde las potentes figuras de las cortesanas, prostitutas del más alto rango, están fuertemente relacionadas con la diosa.

Empecemos por *La prueba de los amigos*. En esta comedia aparece una de las cortesanas más relevantes de Lope, me refiero a Dorotea, quien en principio trabaja al servicio de Ricardo: “la que a Ricardo, / un cierto alférez gallardo, / que agora en Madrid pasea, / da lo que a los otros quita” (vv. 860-863)⁵, pero que goza de gran independencia. Como sea, el trato con este personaje entraña sus peligros, como bien le advierte Galindo a su señor Feliciano: “Conoces esta mujer; / los hombres en bestia muda” (vv. 821-822). He aquí la primera referencia, aunque indirecta, a la figura de Circe. Pero, como si fuera poco, el mismísimo Ricardo, su rufián, se refiere a ella en términos mellizos: “Habrá tres meses (que deciros puedo / a vos este secreto, aunque lo fuera) / que vine aquí, llamado de Tancredo, / ¡y que pluguiera a Dios no viniera! / a cenar con la Circe, la Medea, / que llaman Dorotea” (vv. 1029-1034). Si cabía alguna duda de la filiación de Dorotea con el personaje homérico, las palabras de Ricardo la despejan. Además, también relaciona Ricardo a la cortesana con otra de las figuras emblemáticas de las magas de la

⁴ Sigo en las fechas las propuestas por Morley y Bruerton (1968), salvo cuando indico lo contrario. En el caso de *La prueba de los amigos*, por ejemplo, la fecha se lee en el ms. autógrafa de Lope que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, Res 168. Véase Presotto (2000:336).

⁵ Gómez (1998:24) la cataloga como “cortesana sentimental”, sin duda alguna porque Dorotea declara que “a Ricardo adoro” (v. 698).

Antigüedad, Medea. Dorotea, sin embargo, es una maga que no utiliza propiamente la magia, al menos no la sobrenatural y oculta. En realidad, su magia consiste en ejercer un convincente arte de la seducción, que describe el mismo Ricardo:

¡Oh, Fulgencio! No hay género de amores
más peligroso que una cortesana [...].
¡Qué enredos tienen! ¡Qué palabras blandas!
¡Qué afeites de traiciones! Todo es cebo.
¡Qué baños odoríferos! ¡Qué holandas,
mortaja vil de un moscatel mancebo!
¡Pues vellas como imágenes en andas
en el estrado rico, limpio y nuevo! [...]
¿Qué dirás si se juntan a consejo
sobre pelear un hombre mentecato?
Celos, si es mozo; tierno amor, si es viejo;
pedir la seda, el faldellín, el plato.
¡Si las vieses tocar al limpio espejo
y quedar el bosquejo del retrato!
¡Mal año para mí, si tú las vieses,
que tantos ascos de vinorre hicieses!
No saca algún pintor tantas colores,
ni más unguentes saca un cirujano. (vv. 1072-1100)

Desde luego, tal despliegue de talentos ofrece sus frutos: “ya soy de Dorotea / muy justamente perdido, / pues que soy de ella querido, / que es lo que el alma desea” (vv. 641-644), confiesa Feliciano. Las atenciones y la coquetería de Dorotea, en fino juego de insinuaciones, resistencias y otras mañas, consiguen que Feliciano les entregue regalos y dinero. Es

justamente lo que sucede en el segundo acto cuando Feliciano le entrega a la cortesana un costoso regalo: “Lo que se usa: / un brinco con mil diamantes; / mil ducados me costó” (vv. 1958-1860). No tiene desperdicio el comentario del criado Galindo en aparte: “¡Ah, pobre seso hechizado!” (v. 1964). Se ha cerrado el círculo: de la advertencia inicial de Galindo, hasta la constatación de este mismo de que el entendimiento de su señor ha caído bajo los efectos de la magia de la seducción. Para rematar, ya en el tercer acto, Fabricio —un interesado amigo de Feliciano— va a comprobar lo apuntado cuando planea junto a Clara —criada de Dorotea— otra estafa: “Es un indiano, mi amigo, / muy rico y muy caballero, / a que hemos de poner / como queda Feliciano, / que es una bestia el indiano / y adora en cualquier mujer” (vv. 2293-2298). “Bestia”, en este pasaje y en el primero citado, implica la ausencia de razón, la animalización de las víctimas, demasiado inclinadas a sus pasiones.

Muy cercana a la figura de Dorotea está la de Fenisa, la cortesana más importante del corpus lopesco, con la particularidad de que el rechazo al amor de la segunda es verdaderamente radical⁶: para ella, aún en las manifestaciones más intensas de la pasión, “mientras no viere provecho, / todo era cosa de risa” (vv. 225-226). Su cinismo está fuertemente justificado por la misma cortesana: “Desde el primero que amé / y que a olvidar me enseñó, / tan diestra en no amar quedé, / que, de uno que me burló, / en los demás me vengué” (vv. 122-126); y continúa, “Según corre entre los hombres / esto de amar con engaño, / de mi desdén no te asombres” (vv. 132-134).

Desde el comienzo de la comedia se nos presenta a Fenisa relacionada con la figura de Circe: Camilo, un galán, describe a la cortesana como “de Circe un retrato” (v. 155). Comenta Gómez Canseco en su nota: “Por un lado, Fenisa, como Circe, hace perder la razón a los hombres -los animaliza-, termina por engañarlos y hacerlos sus prisioneros; por otro, se insinúa la posible hechicería de Fenisa, tema que queda apuntado en varios momentos de la obra y que cuadra con el

⁶ Gómez (1998:24) dice que esta es la comedia “donde la cortesana adquiere su máximo protagonismo” y Hsu (2002) aparte de puntarla con tres estrellas (*) en el apéndice, indicando su importancia dentro del corpus, la convierte en el eje central de su estudio. Véase además Navarro Durán (2011).

marco celestinesco en que se desarrolla” (v. 155n). Da en el blanco Gómez Canseco y nos apunta, al vuelo, el gran poder de la cortesana y su ‘posible’ cercanía al mundo de la magia. A continuación, una glosa de los pasajes. Ante las resistencias de Lucindo, y de que Fenisa admita que “pasmarse un ingenio agudo / es lo que se ha de estimar” (vv. 736-737), la cortesana apela a todas sus facultades y recursos, incluso pide a su criada Celia lo siguiente: “Ábreme esa librería / de engaños, trazas y enredos” (vv. 744-745). Y termina por invocar a la deidad, lo que le da a la mención del libro antes citado un cierto regusto hechiceril: “Circe, tu deidad imploro” (v. 750). Otro pasaje ahonda en este sentido: “que si supiera / volar o hubiera en Sicilia / encantadores...” (vv. 3154-3156). Nótese, pues, cómo desde diferentes perspectivas se apunta al supuesto carácter bruñeril y mágico de la cortesana, sin embargo esos mismos pasajes remarcan lo ‘supuesto’: Fenisa no sabe volar, en Sicilia no hay encantadores, y su libro no es de artes mágicas, sino de “engaños, trazas y enredos”. Su magia, como la de otras mujeres y cortesanas, consiste, precisamente, en su poder de seducción, en su habilidad para despojar a los hombres de la razón a través de inducir en ellos el enamoramiento, pero no a través de brebajes mágicos. De hecho, las últimas referencias a Fenisa como Circe -ubicadas al final de la comedia- apuntan en esta dirección: dice Tristán de “esta Circe cortesana” (v. 2944) que “Mamaste tu mismo engaño, / Circe de enredos autora” (vv. 2979-2980).

En este sentido, no dejemos pasar los versos 736-737: “pasmarse un ingenio agudo / es lo que se ha de estimar”. Imagen muy similar a la de Feliciano con el “seso hechizado” (v. 1964). Y es que sus víctimas son animales y, más concretamente, peces: “Pues eso mismo hay en mí, / pero aplíqueme a pescar; / y a eso vengo por aquí: / tiendo la red en el mar, / que es la estrella en que nací. / Ojos y lengua son cebo / del anzuelo deste amor; / si pica y es bobo y nuevo, / doyle cuerda, y del favor / asido un año le llevo” (vv. 197-206).

Nuestras cortesanas, pues, no se conforman con convertir a los incautos enamoradizos en animales, sino que la transformación va más allá y los vuelven sus propias presas. La imagen depredadora es potente. Conviene apuntar que en *El anzuelo de Fenisa* no hay referencias directas, aunque sí implícitas, a la transformación en animales de sus

enamoradizas víctimas. Por otra parte, la noción de las cortesanas como depredadoras también aparece en *La prueba de los amigos* en varias ocasiones. Algunos ejemplos: Clara, cuando pide a Fabricio que traiga al indiano, dice: “Pues, Fabricio, si este pez / nos trujeses hasta el cebo, / porque parece algo nuevo, / quedará como una pez” (vv. 2299-2302). En el primer acto ya había utilizado este léxico de la pesca Leonarda para describir las actividades de Dorotea: “jura ha de pescalle” (v. 868). O la misma Dorotea: “Déjame pescar aquí / donde pican estos peces, / y ande el interés a veces / ya que Amor lo quiere así” (vv. 987-990). Hsu (2002:150), a la luz de una constelación de cortesanas lopescas, apunta que “Conventional predatory imageries (such as hunting, fishing, plucking, etc.) are often used to render courtesans aggressive, dangerous, and greedy”. La idea invade incluso el título de *El anzuelo de Fenisa*.

La imagen de Circe no sólo aparece relacionada con la labor de las cortesanas, sino también con el amor sincero. Es el caso que encontramos en *La francesilla* (1596)⁷. Esta comedia urbana, basada en la *novella* LXV de Masuccio Salernitano (Latorre Pena 2014:572 y Berruero Sánchez 2015:184-188), representa la historia del amor ilegítimo de dos jóvenes de la nobleza media que, pese a todo, finalmente triunfa. Entre los motores de enredos está el interés de la dueña Dorista, que, a sabiendas de que los españoles llevan mil escudos de oro, vende la virginidad de Clavelia, aunque sin intenciones de que el hecho se consume; por su parte, la dama, enamorada y a escondidas de la vieja alcahueta, decide abrirle la puerta al galán -“tú le quieres burlar / y yo el alma le he de dar” (vv. 1039-1040)-. Posterior a la escena del trato, justo al comienzo del segundo acto, aparece una referencia a Circe⁸:

FELICIANO No me entristezcas, Tristán,

⁷ La fecha aparece en el manuscrito Gálvez (*apud*. Latorre Pena 2014:569). Morley y Bruerton (1968:79) la datan entre 1595-1598 por razones métricas.

⁸ Hay otra referencia a Circe al comienzo de la comedia, sin embargo, en este caso se utiliza para describir el poder corruptor de la Corte madrileña: “¿Qué hace un mozo en esta madre / de vicios, Circe que encanta, / que a las doce se levanta / a la mesa de su padre” (vv. 93-96).

mi desventura me baste.

TRISTÁN ¿Qué Circes, señor, topaste
que tales formas nos dan?
Tras cogernos el dinero,
como pájaros burlados
vamos los dos transformados,
yo en sátiro y tú en carnero.

FELICIANO Boecio pinta muy clara
aquesta transformación.
¿De qué casa de Milón
más baja forma sacara?

TRISTÁN ¿Sabes en lo que se ve
que en asno te han convertido?
En que apenas has comido
y vas caminando a pie.
¡Ah, bellacas hechiceras! (vv. 1050-1066)⁹

La cita es riquísima en contenido y referencias. En primer lugar, aparece Circe como causa de la transformación metafórica de los personajes. McGrady (1981) explica en su edición el juego de palabras: “sátiro” por la dilogía de ‘satírico’ -este sentido es clarísimo en la crítica y el humor que encierran sus palabras- y ‘hombre lascivo’; mientras “carnero” se refiere al estado de ‘cornudo’. Apunta Latorre Pena (2014: 651n) que en general la referencia aparece en Lope para expresar fealdad. Por otra parte, el Fénix de los ingenios nos regala aquí, en boca del protagonista, su fuente, Boecio, revelando que sigue la misma tradición que seguiría por los mismos años Mateo Alemán en su *Guzmán de*

⁹ Véase Urzáiz Tortajada [2016]. Pasaje similar encontramos en la *Celestina* (I, p. 44) cuando Sempronio juzga que la belleza de Melibea convierte en “asnos”.

Alfarache. Y otra referencia que aúna también la magia y la transformación de los hombres: Milón en el *Asno de oro* de Apuleyo. Nuestros personajes, pues, sufren una triple transformación metafórica, toda de carácter animalístico: primero en pájaros burlados, después en *sátiro* y cabrón, para terminar con la degradante imagen del asno, que en el Siglo de Oro era símbolo de estupidez y de potencia sexual. Las palabras más relevantes del pasaje están puestas en boca de Tristán, el criado, uno de los primeros ‘graciosos’ de la comedia áurea y cuya caracterización se hace siempre desde el contraste con el galán, con el que tiene un estrechísimo vínculo: “Si Feliciano pondera sus equivocaciones en el marco de la historia y la mitología, Tristán insiste en llamarlo asno” (Latorre Pena 2014: 571)¹⁰.

En el contraste de la pareja de personajes -amo y criado- está precisamente la explicación de la transformación. Si el criado adjudica semejante transformación a los poderes mágicos de estas Circes -la dama y su dueña-, Feliciano no dudará en apuntarnos al verdadero responsable: “Calla, que no soy yo solo, / que Amor de uno al otro polo / hace estas hazañas fieras. / Hoy de Alejandro se tacha / que, haciendo a Thaïs servicio, / quemó el más bello edificio / del mundo encendiendo un hacha. / Y así Grecia desterró, / juzgándolo a desatino, / a Aristóteles divino / porque a Harpálice adoró” (vv. 1067-1077). Así pues, aunque aparezca con frecuencia la referencia a la magia -o a las magas-, Lope señala directamente la responsabilidad del amor -en este caso-, o de las pasiones humanas, muy presentes en las metamorfosis anteriores. La fuerza que atribuye el dramaturgo al amor es de tal magnitud que impera sobre los hombres más sobresalientes en la guerra y en el pensamiento, dando como ejemplos paradigmáticos a Alejandro Magno y a su maestro Aristóteles. Nadie se salva del poder transformador del amor. Incluso cuando es sincero y profundo, su efecto es el mismo: la animalización.

¹⁰ “Tristán como figura de gracioso ha sido ampliamente estudiado por la crítica”, debido, por supuesto, a las propias palabras de Lope que lo ubican como el primer ejemplar del tipo. La discusión ha sido amplia, sin embargo, como señala Latorre Pena [2014:571], “es indiscutible que Tristán no es un *intento* de gracioso, sino el ejemplo de un tipo ya desarrollado o que desarrolla, en esta comedia concreta, la fórmula del éxito”.

Demos un paso más en el desplazamiento que este artículo dibuja desde unas comedias de carácter urbano y contemporáneo hacia las que se desarrollan en el mundo idealizado de los pastores. *La pastoral de Jacinto* (1595-1600) representa un punto intermedio porque¹¹, si bien la comedia es pastoril, se ubica en un espacio concreto y real (en la ribera del río Tajo). Este mundo, en palabras de los pastores que lo habitan, parece repleto de magia: dice Flórida que “Está tan lleno este prado / de hechizos y encantamientos, / que creo cuanto ha contado” (vv. 414-416); Jacinto exclama: “¡Oh, tierra, de hechizos llena!” (v. 1681), para después caracterizar el Tajo y su “hechicera orilla” (v. 1697).

Dentro de este contexto debemos entender el deseo de algunos personajes por acercarse, conocer y aprender las artes oscuras. Es el caso de la protagonista, Albania, que “quiere dar en mágica” (v. 858), como bien apunta Flórida en su conversación con Belardo, un pastor rústico y fingido nigromante: “Tiénelo por remedio salúfero, / Belardo amigo, porque está tan tímida / de los hechizos de que estuvo incrédula, / que ya, como otra Circe nigromántica, / quiere volver los hombres sierpes y áspides” (vv. 859-863).¹² Nótese, por otra parte, cómo todo el pasaje dedicado a la supuesta hechicería -el pastor confiesa su máxima rusticidad y su ignorancia total de las artes mágicas, “apenas sé cuándo entra el sol en Géminis, / ni cuándo se levanta la canícula” (vv. 873-874); y más adelante “Pero yo hechizos y negocios trágicos... / ¡Vive Dios que en mi vida supe, oh Flórida, / mayor hechizo que mis propias lágrimas! / Estas doy a beber, si el pecho frígido / de la que adoro no me tiene lástima” (vv. 888-892)- está escrito en versos esdrújulos, marcando fuertemente el carácter cómico del mismo. Como sea, Albania comparece ante el fingido nigromante Belardo para que este le enseñe hechizos que pongan fin al enredo amoroso. El libro, lejos de las artes mágicas, se nos revela como un texto de engaños amorosos -imposible no pensar que este es el mismo, o muy similar, a la “librería / de engaños, trazas y enredos”

¹¹ Para la fecha y la historia del texto, véase Ambrosi (1997:1-24).

¹² La Camacha de Cervantes (*Coloquio de los perros*, pp. 591-592), bruja sin igual, no solo es superior a Circe, sino que “tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años en forma de asno, real y verdaderamente”.

(vv. 744-745) de Fenisa- titulado “Tabla primera y mayor / de los secretos de amor” (vv. 933-934). Lo demuestran sus capítulos, de los que ofrezco una selección: “Secreto para hacer / al que bien quiere, olvidar” (vv. 936-937); “Secreto para aplacar / que un hombre venga celoso” (vv. 956-957); “Secreto para que vuelva / humilde y enternecido / un amante que ha reñido, / y en casarse se resuelva” (vv. 960-963). Esta, pues, es la magia que permitirá a Albania “volver a los hombres sierpes y áspides”.

No hay, pues, magia ‘mágica’ —permítanme el oxímoron—, pero la figura de Circe sigue asociándose en esta comedia con su poder de convertir a los hombres en animales o, en sentido similar, en locos carentes de razón. Y todo gracias al poder y a las técnicas relativas a las artes amatorias. Así lo comenta el protagonista, Jacinto: “¿Qué es esto que en mí siento? / Cruel, ¿quién me transforma? / ¿Quién, si no tú, me hechiza, Circe mía? / ¿Cómo que tu mudanza / me mude cuerpo y rostro, / y me lames y tengas por Jacinto?” (vv. 1081-1086). “De nuevo, la magia real queda relegada a un plano muy inferior al del amor. Sólo este tiene el poder de capturar almas y voluntades. Él es el verdadero mago”, como bien comenta Porteiro Chouciño (2010:38). Pero la fuerza del amor, similar a la de Circe, convierte a los hombres en animales o los transforma en seres animalizados carentes de razón. La concreción de esta magia la encontramos en boca del mismo Jacinto: “¿Soy yo vuestro Jacinto, / o ya perdí la forma? / ¿Soy espíritu, o cuerpo? / ¿Soy insensible, o alma? / Mirad que estoy sin mí, y en otro vivo. / Doleos de mí un poco, / que estoy de un mismo yo celoso y loco” (vv. 1100-1106). El último verso, que enfatiza la confusión y la locura de amor de Jacinto, se repite en varias ocasiones (vv. 1119, 1132, 1145) intensificando el sentido del pasaje. Y es que el amor, conjugado con la multitud de enredos, malentendidos y burlas, produce tal locura, tal transformación¹³.

En *La Arcadia* (h. 1615)¹⁴, “la más lograda comedia pastoril del Fénix” (Porteiro Chouciño 2014: 49), aparecen dos ejemplos del poder del amor relacionado con la figura de Circe, uno de los cuales podemos calificarlo

¹³ Véase Morros Mestres (1998) y García Fernández (2007).

¹⁴ Acepto la fecha propuesta por su editora Porteiro Chouciño (2014:49). Por su parte, Morley y Bruerton [1968:285-286] proponen un intervalo temporal más amplio, entre 1610-1615.

como verdaderamente extraordinario. Solo apuntemos el primero y más somero: Anfriso, el protagonista, en el último acto de la comedia, confronta a su amada, Anarda, porque cree que lo ha engañado y que le ha enviado una carta amorosa a otro galán. Las palabras que utiliza para enfrentarla no dejan lugar a dudas: “Detente, fiera, / Circe de aquesta ribera, / más que Medea crüel; / toma ejemplo del laurel, / que fue de Apolo castigo” (vv. 2297-2301). Aquí la alusión a las magas de la Antigüedad se podría calificar de ‘ornamental’ -por utilizar el término de Martínez Berbel (2001: 347)¹⁵, en el sentido de que apenas apunta a la hechicería y a la crueldad con la que se relacionan estas figuras en los Siglos de Oro.

El segundo caso, por otra parte, representa uno particularísimo de las transformaciones en el teatro lopesco: esta se dará ya no en un plano meramente metafórico, sino físico, enmarcado en unos pasajes de clarísimo corte entremesil y cómico. Sus protagonistas son dos pastores rústicos: Cardenio, astutísimo, y Bato, bobo, cara y cruz de la misma moneda. Conviene apuntar que todos los episodios protagonizados por estos dos personajes constituyen auténticos entremeses insertos en la comedia: “Las escenas en las que ambos intervienen conforman núcleos de comicidad autónoma, una especie de entremeses internos que recuerdan a los existentes en la *Égloga de Plácida y Victoriano* entre Pascual y Gil” (Porteiro Chouciño 2010:40). El personaje de Cardenio es fundamental para el desarrollo de la trama: él se eleva como el titiritero que controla los personajes, sus acciones funcionan como auténticos motores de la acción dramática.

Bato, desde su aparición, está marcado por su enamoramiento, como bien lo nota el astuto Cardenio: “Dime, por Dios, tu suceso. / ¿Hásete, acaso, perdido, / algún becerro? ¿Algún puerco? / ¿Hate hecho algún desdén / tu Flora?” (vv. 970-974). A lo que responde el mismo Bato, en una clara alusión a un chiste fácil: “Eso sí, Cardenio: / ¡revuelve puercos y Floras!” (vv. 974-975). Pero la desdicha del pastor bobo no tiene nada que ver, en este caso, con la mujer de la que está enamorado, sino

¹⁵ Un ejemplo de este uso lo encontramos en la *Fábula de Perseo*, cuando el protagonista se encuentra con Medusa y le dice: “¿A mí me dices amores / tú, más que Circe, cruel?” (vv. 1589-1590).

con los sucesos extraños que se presentan en el mundo de la Arcadia. En este caso, con el particular de que ha escuchado hablar a la estatua de Venus -“Por detrás. / ... / Cuando le miré la boca, / los labios no se movieron” (vv. 989-993)- y proferir una malvada profecía. Nosotros, espectadores, solo podemos gozar con la comicidad de la escena producto de la ironía dramática: Bato no sabe lo que nosotros sí, justamente que ha sido el mismo Cardenio el autor de la treta que ha hecho hablar a la diosa-estatua con semejante voz “jumentil” (v. 957). El rústico astuto le sigue el juego y refuerza la imagen de un mundo repleto de prodigios tenebrosos, base sobre la cual se edificarán todas las burlas a Bato: “¡Pardiós, Bato, que yo tiemblo! / ¡Las cosas que hay en Arcadia! / Todos son encantamientos; / todos son dioses y diosas, / faunos, drías, semideos, / sátiros, medio cabritos, / Circes, gazmios, Polifemos, / centauros y semicapros” (vv. 1004-1011). Y refuerza el deseo de Bato de “irme a otro monte” (v. 1023) aludiendo al peligro de sufrir una transformación en semejante mundo:

Cardenio	A la fe que a no estar el mar en medio, que yo me pasara a Italia, que andan por estos enebros unos medios ninfos trasgos, que, en viendo un pastor durmiendo, le vuelven en cabra, en mona, en lechuza o en jumento. ¿No has oído que en Tesalia era jumento Apuleyo?
Bato	¡Pardiez, si a mí me transforman, la mitad se tiene hecho! (vv. 1024-1034)

La alusión al *Asno de oro* de Apuleyo es cristalina como ejemplo caracterizador de un mundo donde las transformaciones en animales por obra y gracia de la magia son comunes; además, como apunta Porteiro Chouciño en su nota, “la mención de la maga Circe, aunque imprecisa, es evidente, al aducir que convertía a los hombres en animales” (vv. 1026-1032n.). “Temblando de miedo estoy” (v. 1041), confiesa Bato. Cardenio lo intenta calmar, “Conmigo no tengas miedo, / que yo sé bravos conjuros” (vv. 1042-1043), pero el bobo enuncia una preocupación, no solo bien fundamentada, sino que se revela como anticipación cómica: “Solo que me vuelvas temo / jumento, que es animal / cuitado y de poco precio. / Ya si yo fuera caballo...” (vv. 1044-1047). Queda pues en pie la base del máximo artificio de Cardenio: la relación entre Bato y Flora, apenas aludida pero ya presente, y las ‘artes mágicas’ del astuto pastor.

Los magos -y las magas, desde luego, con mayor presencia- son consultados con frecuencia para solucionar problemas amorosos. Como apunta Zamora Calvo (2016: 114), “el personaje del mago se caracteriza por conocer el uso correcto de los poderes ocultos que se hallan en las cosas, las imágenes celestes, las invocaciones, los nombres, en definitiva, el mago es el conocedor del privilegio que goza el hombre como centro del universo”. Caso ejemplar es el de Cirsea -y nótese su nombre, cercanísimo al de Circe- en *El premio de la hermosura* (h. 1611)¹⁶, a quien su hija, Mitilene, busca precisamente para este tipo de menesteres, a lo que la madre responde: “Yo hiciera que te quisiera, / (que es en fin mi propio oficio), / Lauridemo fácilmente / si tu me dieras lugar” (vv. 1545-1548). Y el paralelo con la maga de la Antigüedad no se limita solo al parecido de sus nombres, sino que otros personajes remarcan el parentesco: “oh, gran sabia Cirsea / ... / ya que a Circe y Medea / vencen en el imperio tus engaños” (vv. 1246-1250), dice Mitilena; “Oh nueva Circe y Medea” (v. 1586), exclama más adelante Rolando, arrodillado. Cirsea -y por relación Circe- en este pasaje se presenta como una profesional de la tercería -“mi

¹⁶ Escrita por encargo de la reina Margarita de Austria antes de su muerte en 1611 y publicada en la *Parte XVI* (1621), es uno de los textos dramáticos de Lope “más sustancialmente alterado y reescrito durante el proceso que va de la composición de la comedia a su publicación” (D’Artois y Ruiz, 2017: 55-60).

propio oficio”, como Celestina. Esta es justamente la posición que Cardenio quiere asumir -y asume- en el mundo arcádico. Por eso, no solo hace gala de sus “bravos conjuros”, sino que entrena unos “pájaros dorilos” (v. 1268) para que digan “Cardenio es sabio” (v. 1276) y así “opinión tener / en toda aquesta montaña” (vv. 1273-1274). La publicidad engañosa -anacronismo justo- que se hace el pastor surte efecto y Bato regresa -después de afrentado y desengañado de los poderes mágicos de Cardenio, remarcando la comicidad más brutal del tonto que cae siempre en la misma trampa- en busca de su ayuda: “Pero di, que sabes tanto, / ¿cómo no me das remedio / para que me quiera Flora; / Flora, que me tiene muerto? / Dicen todos los zagales / que eres tan sabio, Cardenio, / que hasta las aves lo dicen” (vv. 1972-1978). Cardenio, pues, ha logrado establecerse como una Celestina, como una Cirsea, profesional en los remedios de amores. La oportunidad, pues, se presenta inexcusable para la transformación última de Bato en animal, en lobo, para ser exactos: “haré luego con mi ingenio / que te transformes en lobo. / ... / Con ciertos versos. / Irás, pues, a tu cabaña / y, los pastores huyendo, / si se desmayare Flora... / Harto te he dicho” (vv. 1987-1993). No habrá, como es obvio, tal magia, pero sí transformación, aunque en un animal menos prestigioso. Lo anticipa cómicamente el mismo Cardenio cuando le espeta: “El asnochece estoy viendo” (v. 1985).

El desenfrenado deseo sexual y amoroso de Bato le impiden razonar y vislumbrar los evidentes peligros que entraña el plan propuesto por el burlador -ser lobo en un mundo de pastores-. El episodio, como muchos de los entremeses de los Siglos de Oro, termina en *palos*, como evidencia la acotación: “A este tiempo dicen dentro: ¡guarda el lobo!, y sale Bato, vestido de lobo, y van los pastores tras de él a palos, y con hondas; salen por una puerta y entran por otra” (v. 2092 *Acot.*). Los movimientos escénicos debían ser de un dinamismo y de una comicidad absoluta, sazonados con la graciosa sorpresa de los pastores cuando escuchan al lobo hablar: “¿Si desde el tiempo de Esopo, / que hablaban con los corderos, / se quedó este lobo aquí?” (vv. 2096-2097). Tras el desengaño de Bato -“¡Oh, mal hubiese pastor / que se cree de hechiceros / soberbios con ciencia humana / en los divinos secretos” (vv. 2108-2111)-, Cardenio le explica por qué el artificio no ha surtido efecto -“Yo apostaré que has tenido / la culpa” (vv. 2126-2127)-:

CARDENIO Di luego,
¿cómo entraste en la cabaña?

BATO Púseme desde los fresnos
a gatas, y dije “buf”.

CARDENIO ¿No lo dije yo? ¿En qué pueblo
en qué valle, selva o monte,
has oído, pastor necio,
que los lobos digan: “Buf”?

BATO Como yo era lobo nuevo,
y no hay en toda la Arcadia
vocabulario lobesco,
¿era mucho que buscase
de mi capricho, Cardenio,
este “buf”, que me ha costado
bufar por montes y cerros? (vv. 2127-2141)

Las reminiscencias animalescas del pasaje son extraordinarias, y, además, apuntan a una transformación distinta a la lobuna: el personaje entra “a gatas” y bufa. No aúlla, no gruñe, como esperaríamos de un lobo. Para colmo, habla. Estos elementos ponen de manifiesto no solo la comicidad, sino la falta de pericia del transformado, su falta de razón que desemboca en quedar “Todo mordido de perros, / y de las hondas y palos / roto en mil partes el cuerpo” (vv. 2105-2107).

Cardenio ha consumado de una manera paródica, cómica y satírica una transformación que, como antes, no es producto de la magia, sino del ingenio. Pero la metamorfosis ha alcanzado un plano distinto a las antes estudiadas: Bato se convierte físicamente en el animal, aunque por medio de un disfraz -y esto es una hipótesis- posiblemente tosco que haría las delicias del público, fuera en una fiesta cortesana o en el corral de

comedias¹⁷. Lo dice claramente su editora, Porteiro Chouciño (2014: 55): “la burla y la magia, dispuesta al servicio del engaño (...). Manifestaciones ruidosas y movimientos violentos son el eje de una rápida presentación de situaciones ridículas, cuyas consecuencias se apuran hasta límites absurdos en pocos instantes”. Así pues, Cardenio se eleva como mago paródico, como Circe travestida y cómica que utiliza los poderes mágicos de su ingenio para transformar a Bato en animal -lobo por fuera, burro por dentro-, burlarse de él y provocar la carcajada. No me parece desproporcionado ni descabellado caracterizar a Cardenio como una especie de Circe travestida, sobre todo si tenemos en cuenta que en la misma comedia el personaje suplanta la voz de Venus, escondido tras la estatua de la diosa (v. 796 *Acot.*), haciéndola hablar con voz “jumentil” (v. 957), como ya habíamos dicho, construyendo una “Venus macho” (v. 951), “Venus falsa” (v. 964). Y que, para colmo, habla “Por detrás” (v. 989), imagen escatológica que se mezcla irremediabilmente con la diosa del amor y la belleza. Bato nos ofrece otra joya cómica para explicar tan paradójica situación: “Como aquí se queda al hielo, / debe de estar resfriada, / porque habló como un becerro” (vv. 994-996). Pues bien, estas imágenes las podríamos trasladar también a Circe, a quien el pastor rústico y audaz no emula a través de la voz, sino de los actos: en últimas es la magia ingeniosa de Cardenio -Circe macho, Circe falsa- la que transforma en animal al pobre y ridículo Bato, aprovechando, desde luego, su deseo amoroso y carnal.

Hemos visto, pues, como Circe aparece reiteradamente en el teatro de Lope -en comedias urbanas o pastoriles, dos géneros alejados en el mundo dramático del poeta- como referencia ambivalente: por un lado, está siempre asociada con los poderes mágicos y brujeriles; sin embargo, esta misma fuerza de la magia queda siempre deslucida -incluso

¹⁷ Recuérdese que la obra “recoge las características y los gustos del público cortesano de la época”, como apunta Porteiro Chouciño (2014: 52) y que Ferrer Valls (1995: 213-232) ha construido una hipotética puesta en escena; sin embargo, también tenemos datos que apuntan a la representación en los corrales y una vida escénica más bien turbulenta (Porteiro Chouciño, 2014:50-52). Véase también, para el teatro cortesano, el fundamental estudio de Ferrer Valls (1991).

podríamos decir que anulada- ante el poder supremo del amor¹⁸. Esta idea -la predominancia del amor sobre la magia- la pudo heredar nuestro dramaturgo de Ovidio, uno de los autores por quien Lope “sintió siempre una gran afinidad”, en palabras de Dixon (2013: 38), ya fuera en lectura directa o a través de las traducciones, como apunta Martínez Berbel (2001)¹⁹, quien plantea la relación de la maga con el amor en dos obras clásicas, la primera de ellas *Arte de amar*:

Se engaña aquel que acude a las artes de Hemonia y da a tomar lo que arranca de la frente de un potro recién nacido. Las hierbas de Medea no harán que el amor perviva, ni los conjuros de los marsos acompañados de mágicos sonos. La mujer del Fasis hubiera retenido al Esónida y Circe a Ulises, si con sólo los conjuros pudiera el amor conservarse. Y no serviría de nada hacer probar a las jóvenes esos filtros que las ponen pálidas: los filtros dañan la razón y tienen fuerza enloquecedora. (vv. 100-105)

En *Remedios de amor* también Ovidio niega el poder de la magia, pero esta vez en un pasaje dirigido directamente a Circe:

¿Qué provecho te hicieron, Circe, las hierbas de Perse, cuando la brisa favorable se llevo las naves de Néritos? Todo lo intentaste para que no se marchara tu astuto huésped, pero él entregó sus velas hinchadas a la huida que se había propuesto. Todo lo intentaste para que el fiero fuego no te abrasara, y el Amor duradero se asentó en tu corazón que

¹⁸ La actitud escéptica de Lope frente a la magia, al menos en estas comedias, la podemos enmarcar dentro la tendencia que “niegan la realidad de este tipo de conventículos [aquejarres de brujas], achacando los testimonios que sobre el tema existen a motivos vinculados con el consumo de estupefacientes, una psicología débil, la envidia y el rencor propios de personas que conviven cerca” (Zamora Calvo, 2016: 39). Lope, aquí, niega la existencia de brujas -y de magia- propiamente dichas y los justifica, sumando una razón al argumento de Zamora Calvo, por medio del ingenio y de la astucia de algunos personajes y, principalmente, por el poder del amor.

¹⁹ Aunque lejano en el tiempo, sigue siendo referencia de la relación de Lope y Ovidio el trabajo de Schevill (1913: 211 ss.).

no lo quería. Tú podías transformar a los hombres en mil figuras, pero no podías transformar las leyes de tu alma. (vv. 265-270)

Y es que, recordémoslo una vez más, en estas comedias de Lope no hay el más mínimo rastro de artes mágicas ni de hechicería: todo es obra y gracia del amor y de las pasiones que despierta. No en vano es esta fuerza la que degrada de tal manera a Aristóteles y a Alejandro Magno, según las palabras de Feliciano que ya hemos citado. Despertar las pasiones amorosas -o sexuales, en los casos más cómicos-, alimentar su llama y manipularla al antojo, da fuerza y poder a una serie de personajes que utilizan la pasión y el amor de distintas maneras -las cortesanas para su sustento, las enamoradas para alcanzar su deseo, el pastor rústico y astuto para divertirse a costa de sus víctimas-, pero que siempre concluye con la metamorfosis, metafórica o física, de aquellos hombres en animales. Lope, por cerrar con la cita que abre este artículo, no distingue como Guzmán de Alfarache dos fuerzas transformadoras -aquellas “rameras”: Circe y “nuestra ciega voluntad”- y dos efectos distintos -transformar lo exterior o lo interior-, sino solo una representada por Circe: el amor o, en palabras más profanas y que se acoplan mejor a algunos contextos aquí estudiados, “nuestra ciega voluntad”. No hay, pues, más ‘magia’ que la del amor y de sus artes; no hay poder más grande que el de controlar los deseos del otro y convertirlo así en un ser irracional, en un animal. La única explicación de semejantes transformaciones -algunas más grotescas que otras- nos la ofrece Feliciano: “Amor de uno al otro polo / hace estas hazañas fieras”.

Bibliografía

Alemán, M. (2012). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.

Andrade Rosa, C. y J. F. López Muñoz (2016). “Los animales mitológicos como engendro de venenos y antídotos en la España Aurea. A propósito del basilisco y el unicornio en la obra de Lope de Vega”. *Tribuna plural: la revista científica*, 11. 71-127.

- Berruezo Sánchez, D. (2015). *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Boecio, A. M. T. S. (1943). *La consolación de la filosofía*. trad. fray Alberto de Aguayo, ed. Luis G. Alonso Getino. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Cervantes, M. (2001). "Coloquio de los perros". *Novelas ejemplares*. Ed. J. García López. Barcelona: Crítica. 539-623.
- D'Artois, F., y H. Ruiz (2017): véase su edición de Lope de Vega, *El premio de la hermosura*.
- De Cossío, J. M. (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Di Pinto, E. (1999). "Entre bestias anda el juego' o la tradición animalística clásica en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 17. 199-217.
- Dixon, V. (2013) "¿Cuánto sabía Lope?". *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. 31-46.
- Ferrer Valls, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis-Institució Valenciana d'Estudis de Investigació, 1991.
- (1995). "La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas", *Journal of Hispanic Research*, III.147-165.
- Galindo Esparza, A. (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia-Editum.
- García Fernández, O. (2007). "Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega". *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso de AITENSO*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro: Colección Corral de comedias. 181-194.
- Gómez, J. (1998). "Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope". *Celestinesca*, 22.1. 3-42.
- Hsu, C. Y. (2002). *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*. Kassel: Edition Reichenberg.

Lara Alberola, E. (2005). "Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco", *Quaderns de Filologia. Studis Literaris*, 10. 169-184.

----- (2010). "La hechicera en la literatura española del siglo XVI", *Lemir*, 14. 35-52.

----- y Alberto Montaner (coord.) (2014). *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR.

Latorre Pena, M (2014): véase su edición de Lope de Vega, *La francesilla*.

Lobato, M. L., J. San José y G. Vega (eds.) (2016). *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.

Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Universidad de Granada, 2001, tesis doctoral.

Montaner, A. (2016). "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro". *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato, J. San José y G. Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. 405-474.

Morley, S. G. y C. Bruerton (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. María Rosa Cartes. Madrid: Editorial Gredos.

Morros Mestres, B. (1998). "La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope". *Anuario Lope de Vega*, IV. 209-252.

Navarro Durán, R. (2011). "Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte". *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, eds. F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. 17-37.

Ovidio (2010). *Remedios de amor. Arte de amar*. Trad. Vicente Cristobal López. Madrid: Gredos.

Porteiro Chouciño, A. M. (2010), "Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega". *Anagnórisis*, 2. 83-104.

----- (2010a), "Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoril de Lope de Vega". *Como en la antigua, en la edad nuestra. Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. 11-46.

Presotto, M. (2000). *La commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edition Reichenberger.

Rojas, Fernando de (2011), *La Celestina*. Ed. F. J. Lobera et al. Madrid: Real Academia Española.

Schevill, R. (1913). *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California Press.

Serés, G. (1996). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Urzáiz Tortajada, H. (2016). "Una Celestina de Lope, 'todo diablo y vieja'". *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato, J. San José y G. Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. 685-708.

Vega Carpio, L. d. (1973) *La prueba de los amigos*, ed. Henryk Ziomek. Athens: University of Georgia Press.

----- (1997). *La pastoral de Jacinto*, ed. Paola Ambrosi. Kassel: Edition Reichenberger.

----- (2009), *El anzuelo de Fenisa*, ed. Luis Gómez Canseco, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona. 3 vols., II. 723-870.

----- (2014). *La Arcadia*, ed. Ana María Porteiro Chouciño. *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez. Madrid: Gredos. 2 vols., I, 49-230.

----- (2014). *La francesilla*, ed. Marta Latorre Pena, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols., II, pp. 569-752.

----- (2017). *El premio de la hermosura*, ed. Florence d'Artois y Héctor Ruiz. *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani. Madrid: Gredos. 2 vols., I. 53-210.

----- (2017). *Fábula de Perseo*, ed. Roland Béhar. *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani. Madrid: Gredos. 2 vols., I. 821-1006.

Zamora Calvo, M. J. (2016). *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur.

RESEÑA

Martínez Astorino, Pablo. *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio.* Diseño estructural, mitologización y “lectura” en la representación de apoteosis y sus contextos. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2017, 394 pp.

En *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio*, Martínez Astorino estudia cómo el motivo de las apoteosis, tradicionalmente subestimado por la crítica, opera como clave interpretativa y generadora de sentido de la obra en su totalidad. Para esto, se aparta de la crítica negativa de raigambre revisionista y del análisis inmanente que propone la crítica estructural y lleva a cabo una relectura desde los parámetros de la crítica literaria, lo que lo lleva a identificar un sentido nuevo en la obra (p. 9). A diferencia de tales estudios estructurales, Martínez Astorino encuentra que la narración de la apoteosis es secuencial, y que el catálogo de mitos no es, finalmente, otra cosa que un relato ordenado que conduce a un fin: el canto a una Roma inmortal. En este sentido, articula la imagen del *sanctius animal* del libro I con la iteración del motivo de la apoteosis y la constante alusión a la *virtus* propia de la *romanitas*. Según su lectura, la obra en su conjunto constituye una historia acabada de la humanidad, comenzada con la creación del *sanctius animal* y concluida con la apoteosis de la historia romana por intermediación de la inmortalización del poeta y de su obra. Se trata de una lectura ‘escatológica’ que la obra misma habilitaría desde el momento en que la exaltación (y apoteosis) de Roma en el poema es puesta en boca de Pitágoras. La creación se plantea como el pasaje de la eternidad a lo temporal, y la apoteosis, estructuralmente motivada por este inicio, como el retorno de lo temporal o de la historia a la eternidad. Sólo tras la exaltación del poeta e ingreso a la eternidad puede volverse eterna la historia o, en otras palabras, puede ‘mitologizarse’. La tesis que busca confirmar, en última instancia, es que el motivo de la apoteosis representa instancias particulares de pasos a la inmortalidad que anticipan una apoteosis final y definitiva: la de Roma. Ésta a su vez sólo es posible tras el paso a la inmortalidad del poeta. Esta apoteosis representa simbólicamente lo que

Horacio explicita en la *Oda* III, 30: la trascendencia de la obra inmortaliza al poeta. Así, Ovidio representaría poéticamente la superioridad del arte por sobre los asuntos terrenos. En este contexto, los conceptos de 'estirpe' y de *virtus* articulan los relatos en apariencia dispersos en una cadena progresiva conducida a este final, en una suerte de "todos los caminos conducen a Roma" realizado poéticamente.

El estudio que desarrolla Martínez Astorino se inserta dentro de una corriente minoritaria de estudios sobre *Metamorfosis*, cuyos exponentes leen la obra de Ovidio con carácter positivo. Su originalidad se funda inicialmente en el apartamiento de las lecturas antiaugusteas, según las cuales el motivo de la apoteosis, mecanismo narrativo del augusteísmo por excelencia, es interpretado en términos irónicos. Esta toma de posición de carácter eminentemente ideológico se encuentra ausente en una pequeña porción de trabajos: aquellos de corte estructural y en particular en el estudio del profesor Wheeler, para quien los pasajes relacionados con la gesta augustea se integran en la obra no sólo formal y positivamente.

La investigación está motivada inicialmente por la alta frecuencia con la que aparece el motivo de la apoteosis, la similitud formal de los pasajes en los que tiene lugar, y el hecho de que la obra finalice con el paso a la inmortalidad del poeta. Siguiendo un mecanismo de razonamiento de tipo semiótico, sostiene que la apoteosis "no puede carecer de sentido y no puede formar parte de una representación en la que (...) su sentido se vea destruido o anulado" (p. 12), idea tributaria de la tesis de Barthes sobre el mito, según el cual la repetición genera significación. Para incluir esta perspectiva semiótica del mito y de su narrativización, recurre en efecto a Gadamer y a su concepción de 'juego': al igual que ellos, la obra plantea un universo de significación cerrado sobre sí mismo, que ofrece a los participantes, los lectores, las claves para la asignación de valores que dotarán al conjunto de una función y lo orientarán a la consecución de un objetivo. Este abordaje semiótico de la obra constituye un hallazgo en el marco de la crítica ovidiana, en tanto representa una propuesta superadora del análisis inmanente y atomizante representado por las corrientes estructuralistas, y de la

lectura verificacionista que proponen estudios arraigados en la crítica marxista.

Para llevar a cabo esta interpretación, el autor recurre a dos categorías transversales, una complementaria de la otra: la 'lectura' y la 'mitologización'. Mientras por lectura debe entenderse una "interpretación de la obra" (p. 99), la 'mitologización' es el tipo especial de 'lectura' que realiza el poeta, entendida como la "apropiación de la historia" tanto romana como universal, "la subordinación de la representación de la historia a la poesía" (p. 351) que invierte la tendencia tradicional romana a racionalizar el mito y volverlo historia.

El estudio se organiza en dos grandes secciones: "La apoteosis en la estructura de las *Metamorfosis*" y "Valor semántico de las apoteosis", compuesta la primera de ellas por dos capítulos y la segunda, por siete. La primera parte aborda la relación existente entre el motivo de la apoteosis y los relatos cosmogónicos, y estudia especialmente los modelos poéticos de la antropogonía ovidiana: Hesíodo y Virgilio. Al mismo tiempo, se dedica a estudiar las implicancias de la cosmogonía del libro I y su relación con el conjunto de la obra, tanto en su conexión con las otras antropogonías narradas como con el motivo de la apoteosis. La segunda parte estudia los modos en los que el motivo de la apoteosis participa en la construcción de sentido que el estudio busca poner de manifiesto.

El primer paso en la argumentación de esta segunda parte es la relativización de la noción de 'ironía', la cual motiva la crítica tradicional y negativa de las *Metamorfosis*. Martínez Astorino cuestiona la factibilidad de su uso como categoría de análisis porque es que lo implícito lo que está en juego, en un terreno fuertemente ideologizado. Como lectores modernos, argumenta, la búsqueda de implicaturas con cargas ideológicas opuestas a las explicitadas conlleva el riesgo de cometer sobreinterpretaciones movilizadas por el horizonte de expectativas del crítico.

El primer capítulo de la sección, "Ino, Cadmo y Harmonía en el contexto de la estirpe tebana", estudia el modo en el que la noción de 'estirpe' se configura como un mecanismo de unificación narrativa. El autor argumenta que las apoteosis de Ino y Melicertes y las metamorfosis

de Cadmo y Harmonía refuerzan el vínculo entre el concepto de 'estirpe' y de 'mito', paso previo y fundamental al paso de estas dos nociones a la 'historia'. Las similitudes formales en la narración de la metamorfosis de Cadmo y Harmonía con las apoteosis de Filemón y Baucis en el libro VIII instalan la idea de que existe una motivación moral para las apoteosis. El hecho de que este episodio ocupe el centro de la obra hace que se proyecte a todo el conjunto la idea de que el hombre puede ser divinizado por medio de la *pietas*. En el segundo capítulo, "Hércules *mythicus*: del *sanctius animal* a la apoteosis y a Roma", estudia mito del Hércules tebano. La particular forma en la que Ovidio se apropia del mito representa, en el marco de esta tesis, un claro ejemplo de apoteosis del *sanctius animal*, y operaría por este motivo como motor semántico en el conjunto de la obra. El tercer capítulo, "Eneas, Virgilio y el motivo de la apoteosis en la 'Eneida-Odissea' ovidiana" polemiza con la crítica negativa de la obra, que ve en la narración de la apoteosis de Eneas la continuación de un motivo ya presente en la *Eneida*. Martínez Astorino propone reemplazar el concepto de "Eneida ovidiana", que refiere a esta visión de *Metamorfosis* como subsidiaria de la obra de Virgilio, por el de "Eneida-Odissea", dado que los marcados vínculos intertextuales con la obra de Homero dotan al pasaje de una originalidad que el concepto anterior invisibiliza. El objetivo de esta operación narrativa, sostiene, sería nuevamente la mitologización de la historia, incluyendo el relato de la fundación de Roma (y a Roma misma) en el gran flujo de la saga mítica homérica. En el capítulo 4, "Mitologización' y 'lectura' en el pasaje de Rómulo y Hersilia", el autor se concentra en el estudio del personaje de Hersilia en las *Metamorfosis*. Sostiene que la narración de su apoteosis constituiría un ejemplo explícito de 'lectura' y 'mitologización', pues se observan en el relato los dos movimientos que caracterizan a esta dinámica: la conversión de la historia en mito y el ingreso de las historias romanas a los modos narrativos griegos. El cruce entre mito e historia se encuentra reforzado por el hecho de que el relato de Rómulo y de su esposa Hersilia proviene, en Ovidio, de la versión conservada en los *Anales* de Ennio, y que la apoteosis de ésta sería una invención del poeta. La 'mitologización' se revela así como "la preeminencia del autor sobre la materia narrada y de la poesía transformadora sobre la representación de la historia" (p. 269).

Los capítulos finales del estudio abordan las apoteosis definitivas que clausuran el proyecto estético ovidiano de elevar a Roma a la inmortalidad. En el capítulo 5, "Pitágoras y la 'apoteosis' de Roma. *Met.* 15, 418-452" argumenta que el elogio de Roma en el discurso de Pitágoras no es sólo una celebración de la ciudad sino que representa simbólicamente la apoteosis de la ciudad. La *materies vatum* de Pitágoras operaría como condición de posibilidad para la realización de esta apoteosis, aspecto que anticipa la apoteosis de Ovidio mismo y su importancia en el cumplimiento del plan poético. En el capítulo 6, "Las apoteosis de César y Augusto y el final de las *Metamorfosis* de Ovidio", el autor sostiene que en este punto de la narración la mitologización afecta a la 'política', entendida como área propia y exclusiva de la historia, y ausente del mundo mítico hasta este momento. Relativiza para esto el concepto de 'ironía' utilizado tradicionalmente por la crítica negativa, argumentando que la función de los pasajes considerados tradicionalmente irónicos no agotan su significado en esa particular forma de polifonía. En relación con la discusión del sentido peyorativo asociado al concepto de 'ironía', el autor estudia la función de los ecos virgilianos, en especial en la inclusión de Venus en el relato de la muerte de César, desde una nueva perspectiva. El autor argumenta que lejos de representar un tratamiento frívolo de la materia histórica, la inclusión de divinidades provenientes de la obra virgiliana opera como herramienta 'mitologizadora'. Finalmente, en el capítulo 7, "La apoteosis en la *sphragis* ovidiana: la *virtus* del poeta, el *sanctius animal* y Roma", sostiene que la *sphragis* del poema resuelve formal y semánticamente las alusiones al motivo de la *virtus* a lo largo de la obra (p. 339). Se establece una comparación entre las diferentes formas de *virtus* expuestas en el poema, y se resuelve que la versión superadora de todas ellas es la del mismo poeta, dado que su *virtus* es la concreción de su obra, dentro de la cual engloba y eleva a todas las demás. Así, los héroes y los personajes históricos elogiados en el poema son subsidiarios del poeta mismo, y sus apoteosis dependen del paso a la inmortalidad del poeta mismo.

A nivel formal, la primera parte del estudio opera como presentación de los conceptos y problemas sobre los que se construye la narración progresiva de la obra, a cuyo estudio está dedicada la segunda parte. Los capítulos que la componen, a su vez, están ordenados de modo

secuencial, así como los pasajes que estudia, motivo por el cual cada capítulo es complementario del que lo precede. Ahora bien, este orden expositivo no se representa en la tabla de contenidos. Quizás la única crítica que pueda realizarse sea señalar que la ausencia de numeración y de señalización clara de las secciones oscurece el diseño ordenado de la tesis, y el lector sólo comprende su estructura una vez que está inmerso en la lectura. El estudio está acompañado de una bibliografía actualizada y de dos índices, el primero sobre pasajes discutidos en la exposición y el segundo, general, sobre conceptos y personajes.

Destacamos para finalizar que el estudio de Martínez Astorino representa un valioso aporte a los estudios ovidianos en tanto busca recuperar el carácter estético de la obra. La lectura desarrollada abandona a aquellas focalizadas en valor historiográfico o documental de la obra (p. 14), y busca poner en valor la experiencia del lector mediante la superación de las lecturas políticas que dejan la experiencia estética por fuera del fenómeno literario.

Malena Pilar Trejo

IdIHCS-CONICET/ UNLP

COLABORADORES DEL PRESENTE VOLUMEN

María Inés Crespo

Doctora en Letras, Área de Letras Clásicas, por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora Asociada Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Lengua y Cultura Griegas I-V y es directora de la Maestría en Estudios Clásicos de la misma facultad. Investigadora del CONICET y actualmente dirige el proyecto “Traducir, interpretar, transpensar. Leer a Homero en el español latinoamericano del siglo XXI (continuación)”. Sus principales líneas de investigación son la tragedia griega, principalmente Esquilo, y los estudios sobre el discurso en la literatura griega.

Santiago Eslava Bejarano

Graduado en Literatura y Filosofía en la Universidad de los Andes (Colombia) y maestrando en Literatura por la misma Universidad. Sus líneas actuales de investigación son la tragedia griega y los estudios críticos animales.

Lía M. Galán

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora Titular de Latín I y III y Literatura latina clásica y es Directora del Centro de Estudios Latinos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma Universidad. Actualmente es también directora del Proyecto “Concepción de la naturaleza, sus características y funciones en la literatura latina. De la Republica al Principado; proyecciones medievales” y forma parte de “Textos antiguos para la enseñanza actual del griego y del latín”. Sus líneas de investigación principales son la lírica y la épica latina.

Roberto Mattos

Licenciado en Filosofía y Doctorando en filosofía, con una beca del CONICET, en la Universidad de San Martín. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de Latín (Niveles 1 y 2) y de Lengua y Cultura Latina

(Niveles 1 y 2). Sus líneas de investigación son la filosofía antigua, especialmente Lucrecio y la retórica.

Paula Cristina Mira Bohórquez

Doctora en filosofía por la Universidad de Mannheim (Alemania). Se desempeña como docente de cursos y seminarios en la Universidad de Antioquia (Colombia) e es investigadora en la misma Universidad. Sus líneas de investigación principales son la filosofía griega y la ética.

Santiago Restrepo Ramírez

Doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona, miembro investigador del grupo PROLOPE y miembro de planta de la Universidad de los Andes. Sus intereses principales se centran en el estudio histórico y genérico de la literatura, con especial énfasis en la española de los siglos XVI y XVII, así como en crítica textual, crítica material y ecdótica.

PERFIL

DE LA REVISTA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Políticas de la editorial

Enfoque y alcance

La *Revista de Estudios Clásicos* es una revista anual que publica trabajos y colaboraciones originales e inéditos y reseñas bibliográficas que versan sobre los ámbitos comprendidos bajo los conceptos de filología clásica, filosofía y literatura griega y latina, crítica de textos literarios, filosóficos, históricos y científicos de la antigüedad grecolatina; estudios de indoeuropeo en tanto base lingüística del griego y del latín u otros estudios de proyección cuyo sustento sean textos de autores griegos o latinos.

La *Revista de Estudios Clásicos* es una publicación del Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Iniciada en 1944, en su larga trayectoria en el campo de los estudios sobre la Antigüedad Clásica se ha caracterizado por su contribución al conocimiento, la investigación y el intercambio de estudios científicos, con el objeto de enriquecer el campo a través de la difusión de artículos de excelencia de autores nacionales y del exterior.

Funcionamiento del sistema de arbitraje

El Consejo Editorial, con el apoyo de un Comité Científico internacional, conformado por reconocidos investigadores del ámbito de los estudios clásicos, aprueba los trabajos para su publicación. Su aceptación surge del favorable proceso de arbitraje por pares académicos, basado en el criterio doble ciego, que contempla que dos árbitros evalúen cada trabajo. Este criterio implica que en el proceso de evaluación los revisores no conocen al autor del artículo ni los autores el nombre de los correctores. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones derivadas de los criterios editoriales explicitados en las *Normas para la presentación de trabajos*.

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

La aceptación de un trabajo por parte de la revista implica la no presentación simultánea a otras revistas u órganos editoriales y la cesión no exclusiva de los derechos patrimoniales de los autores en favor del editor, quien permite la reutilización, luego de su edición, bajo licencia Creative Commons 4.0 (Atribución–NoComercial–CompartirIgual) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.es_AR). Se puede compartir, copiar, distribuir, alterar, transformar, generar una obra derivada, ejecutar y comunicar públicamente la obra, siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); b) no se usen para fines comerciales; c) se mantengan los mismos términos de la licencia.

La cesión de derechos no exclusivos implica también, la autorización por parte de los autores para que el trabajo sea depositado en el repositorio institucional Biblioteca Digital - UNCUIYO <http://bdigital.uncu.edu.ar> y difundido a través de las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indización, con miras a incrementar la visibilidad de la publicación y de sus autores.

La *Revista de Estudios Clásicos* promueve y apoya el movimiento de acceso abierto a la literatura científica-académica por lo tanto sus ediciones no tienen cargos para el autor ni para el lector, e incentiva a los autores a depositar sus contribuciones en otros repositorios institucionales y temáticos, con la certeza de que la cultura y el conocimiento es un bien de todos y para todos.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Envío de trabajos

Los trabajos remitidos para su eventual publicación deben ser un trabajo original, inédito y no enviado a otros medios de publicación. Deberán ser enviados en soporte digital a la siguiente dirección electrónica: rec@ffyl.uncu.edu.ar

También se podrán enviar los trabajos a través de la plataforma digital OJS (Open Journal Systems) de la revista. Sitio web:

http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revista_estudiosclasicos

Formato digital de trabajos

Las colaboraciones se presentarán en formato digital OpenOffice, Microsoft Word o RTF.

Texto en Arial 12, interlineado sencillo, en hoja A4, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho en 3 cm., con numeración centrada en margen inferior.

Las citas en lengua griega serán tipeadas en cualquier fuente griega UNICODE (por ejemplo, GR Times New Roman o Gentium entre otras).

La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas, con notas y bibliografía incluidas.

Las referencias a obras de autores clásicos emplearán las abreviaturas de Liddell&Scout, *Greek-English Lexicon* y Glare, P.G.W., *Oxford Latin Dictionary*.

Idiomas aceptados

Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC (Federación Internacional de Estudios Clásicos): español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

Formato del cuerpo del trabajo

Deberán observarse las siguientes normas editoriales:

1. Título del trabajo: en español, en mayúsculas, centrado y en negrita. Si incluye el título de una obra, esta deberá escribirse en cursiva, sin punto al finalizar.

2. Nombre del autor: debajo del título del artículo o nota, negrita, a la derecha, altas y bajas. Debajo del nombre indicar la institución a la que pertenece el autor y su correo electrónico, en cuerpo 10, a la derecha. Ej.:

LA CONSTRUCCIÓN DE LUCILIO EN HORACIO, SERM. I 4: ESTRATEGIAS PARA UN CAMBIO DE IDENTIDAD POÉTICA

Marcela Nasta

Universidad Nacional de Buenos Aires
mnasta@uba.edu.ar

3. Los artículos, después del título, deberán incluir un resumen y un *abstract* de hasta ciento cincuenta (150) palabras y una lista de palabras clave, seis como máximo, separadas por guión. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano y otra en inglés, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

4. Palabras aisladas en un idioma diferente del idioma del cuerpo del artículo deberán escribirse en cursiva, sin comillas, como así también los textos en latín. La traducción de texto griego o latino aparecerá entre paréntesis. Las palabras que se quieran destacar irán entre comillas simples.

5. Las citas en latín y en griego deberán ser razonablemente breves, de modo de no superar en extensión el texto del cuerpo del trabajo en cada página, y deben colocarse entre comillas simples.

6. Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

7. Notas a pie de página. Son únicamente de carácter aclaratorio y contienen comentarios y ampliaciones. Tienen numeración sucesiva y se sitúan al final de cada página. No se deben incluir notas de carácter bibliográfico pues estas van dentro del texto siguiendo el estilo APA (American Psychological Association) de citación.

8. Citación en el texto. Las citas deben colocarse simplificadas en el propio texto, de acuerdo con las normas APA: (apellido(s) del (los) autor(es), año de publicación: página). Ejemplo: (Eco, 1965: 30-32).

9. Referencias bibliográficas. Deben incluirse únicamente las obras citadas en el trabajo y deben aparecer completas al final del artículo, ordenadas alfabéticamente por autor y, para cada autor, en orden cronológico, de más antiguo a más reciente. Las referencias bibliográficas se presentan al final de cada trabajo, con un máximo de 25 referencias. La cita de libros, capítulos de libros, capítulos de libros, artículos y publicaciones periódicas debe realizarse según las normas APA.

Para cita de artículos de revista electrónica, es preciso incluir dos datos: la fecha de recuperación y la url o dirección web. Ejemplo:

Adrados, F. (1992). La lengua de Sócrates y su filosofía. En: *Méthexis*, 5, 29-52. Recuperado el 10 de septiembre de 2016, de <http://www.jstor.org/stable/43738376>

Textos y comentarios se citan por editor o comentador. Ejemplo:

Mc Gushim, P. (ed.) (1995). Sallust, *Bellum Catilinae*. Bristol: Classical Press.

10. Las citas textuales se colocan entre comillas dobles. Si son cortas (no más de tres renglones), se insertan como parte del texto. Si son largas, se reproducen a un espacio, a dos espacios antes y después del cuerpo del trabajo. La omisión del texto de una cita se indicará dentro del texto de la cita entre corchetes mediante tres puntos. Ejemplo: [...].

Sobre las reseñas bibliográficas

1. El título de las reseñas (a la izquierda, mayúsculas iniciales, altas y bajas) deberá incluir los siguientes datos:

Nombre y apellido (negrita) del autor/editor de la obra reseñada, título del libro (cursiva), lugar de edición, editorial, año y cantidad de páginas. Si fuera pertinente, se agregará el nombre de la colección y si tiene, ilustraciones. Ejemplo:

Benjamín García-Hernández. *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière.* Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, 357 pp.

2. El nombre del autor de la reseña deberá consignarse al final (negrita, a la derecha) seguido del nombre de la institución a la que pertenece.

3. Se solicita que cada autor consigne brevemente sus datos al final del artículo, a fin de ser agregado a la lista de colaboradores.

Consejo Editorial
Revista de Estudios Clásicos
2019