



Universidad
de Guadalajara

CUCSH
CENTRO UNIVERSITARIO DE
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Colección Graduados
Serie Sociales y Humanidades

21

José Saed Ayub

Homo silens

El silencio en seis escenas literarias clásicas



Este libro explora el profundo significado del silencio a través de distintas figuras míticas. Examina los contrastes entre el silencio que abre paso al diálogo (Tetis y Zeus), el que nace de la ira (Áyax y Odiseo) o del desamor (Dido y Eneas), así como el silencio apasionado (Píramo y Tisbe), el musical (Eurídice y Orfeo) y aquel que termina cediendo ante la ternura (Psique y Eros). A diferencia de la apatía contemporánea –agravada por nuestro aislamiento digital–,

los silencios de estos personajes jamás son indiferentes; al contrario, intentan comunicar aquello que escapa a las palabras.

Sin embargo, paradójicamente, esta obra sobre el silencio está sostenida por una fe inquebrantable en el lenguaje y su poder civilizador, reafirmando el diálogo como la vía definitiva para resolver los conflictos humanos.

Homo silens

El silencio en seis escenas literarias clásicas

COLECCIÓN GRADUADOS
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 21

José Saed Ayub Hernández

Homo silens

El silencio en seis escenas literarias clásicas

Universidad de Guadalajara
2026

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos y financiada con recursos del Programa de Consolidación del Posgrado (PCP, 2026).

883.109

AYU

Ayub, José Saed

Homo Silens. El silencio en seis escenas literarias clásicas / José Saed Ayub

Primera edición, 2026.

Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

Colección graduados. Serie Sociales y Humanidades; núm. 21

ISBN: 978-607-646-015-3

ISBN Obra completa: 978-607-581-011-9

1. Homero, ca. Siglo VIII a. C – Apreciación
3. Virgilio Marón, Publio – Apreciación
4. Ovidio Nasón, Publio, 43 a.n.e. – 17 a.n.e. – Crítica e interpretación
5. Apuleyo, Lucio, h. 125 – h. 180 – Crítica e interpretación
6. Literatura clásica – Investigación
7. Silencio en la literatura

I.- Ayub, José Saed

II.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Primera edición, 2026

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Unidad de Apoyo Editorial

José Parres Arias 150

Col. San José del Bajío

45132, Zapopan, Jalisco, México

Obra completa ISBN: 978-607-581-011-9

Vol. 21. ISBN: 978-607-646-015-3

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
I ■ <i>Homo silens</i>	13
Lenguaje y silencio	13
Retórica y silencio	25
<i>La retórica como ars o scientia</i>	25
<i>El concepto de silencio en la antigüedad clásica</i>	32
<i>La retórica del silencio</i>	35
Método	40
II ■ Dos silencios en Homero	45
No otorga el que calla: Tetis y Zeus (<i>Ilíada</i> , I, 484-535)	45
<i>Presentación</i>	45
<i>Texto griego</i>	53
<i>Texto español</i>	55
<i>Comentario</i>	56
El silencio de la ira: Áyax y Odiseo (<i>Odisea</i> , XI, 543-567)	64
<i>Presentación</i>	64
<i>Texto griego</i>	69
<i>Texto español</i>	70
<i>Comentario</i>	71
III ■ El silencio de Dido (Virgilio, <i>Eneida</i> , VI, 449-476)	83
<i>Presentación</i>	83
<i>Texto latino</i>	94
<i>Texto español</i>	95
<i>Comentario</i>	96

IV ■ Dos silencios en Ovidio	107
Presentación general	107
Píramo y Tisbe (<i>Metamorfosis</i> , IV, 55-166)	114
<i>Un camino de voz (vocis iter)</i>	114
<i>Texto latino</i>	115
<i>Texto español</i>	118
<i>Comentario</i>	121
Eurídice y Orfeo (<i>Metamorfosis</i> , X, 1-85)	131
<i>Por los mudos silencios (per muta silentia)</i>	131
<i>Texto latino</i>	132
<i>Texto español</i>	134
<i>Comentario</i>	137
 V ■ La incierta voz de Cupido	
(Apuleyo, <i>El asno de oro</i> , V, 21-24)	153
<i>Presentación</i>	153
<i>Texto latino</i>	162
<i>Texto español</i>	163
<i>Comentario</i>	165
 VI ■ Conclusión: el retorno al silencio	177
 VII ■ Bibliografía	185
General	185
Estudios especializados sobre silencio	188
Estudios sobre retórica, lenguaje, pragmática, lingüística, semiótica y filosofía del lenguaje	190
Capítulo 2 (dos silencios en Homero)	191
Capítulo 3 (el silencio de Dido)	193
Capítulo 4 (dos silencios en Ovidio)	194
Capítulo 5 (la incierta voz de Cupido)	196

A mi padre,
por enseñarme –en silencio–
que sólo han de decirse las palabras
que son –o habrán de ser– verdad

A mi madre,
por el milagro de la palabra

A Lucía,
que ilumina el silencio

Curae leves loquuntur, ingentes stupent
Las penas ligeras hablan, las inmensas quedan mudas

Séneca, *Fedra*, 607

AGRADECIMIENTOS

Hace unos meses leía que un escritor al que mucho admiro afirmaba que él se vuelve peor persona cuando está escribiendo un libro: “me concentro tanto que no escucho, no percibo, no genero dulzura ni paciencia para los demás. Cuando escribo y se me da bien se genera un placer que no puedo compartir; sólo yo lo conozco, en soledad; y cuando se da mal, se produce un cansancio que tampoco puedo comunicar: es una actividad que nos aísla muchísimo”.

Fue una revelación inesperada. Y es que uno nunca se imagina que esas personas a las que tanto admira por su trabajo consideren que se tornan peores humanos precisamente cuando llevan a cabo ese trabajo por el que tanto se les admira.

Si a alguien como él –superestrella y escritor profesional– le ocurre eso, los simples aprendices de escritor debemos de convertirnos en ogros imposibles. Vino entonces la epifanía: yo debí de haberme convertido en un ogro imposible. Durante cada uno de los momentos en que, por siete años, le robaba estas palabras al silencio.

Reparé entonces en que debo agradecer a todas las personas que me aguantaron durante ese tiempo en que con toda seguridad me volví un monstruo intransitable. Más aún después de la inmensa pena de haber perdido mi casa. Y que, con todo, se volvieron ellos mi hogar y se quedaron conmigo. A todos ustedes debo este libro.

A Mauricio, a Rafael, a Armando, al Gordo, a Vinicio, a Rodrigo, que siempre estuvieron. A mi papá y a mi mamá, y a mis hermanos Daniel, Miguel y Omar, que me recibieron en sus casas. A Héctor Raúl, que siguió confiando en mí y me reabrió las puertas de la Universidad, donde él, Mariana, Melissa, Grecia, Nuri, Lupita y Vanessa se volvieron mi casa.

A Lucía, que es mi casa.

En todos, en cada uno de ustedes pensaba mientras arrebatava estas palabras al ruido, mientras vencía al ruido en silencio.

Gracias a mis lectores, la doctora Dánivir Kent y los doctores Héctor Raúl Solís Gadea y Pietro Montanari, quienes, sin ninguna retribución más que su generoso y desinteresado compromiso para con las humanidades, leyeron con cuidado y atención este trabajo.

Gracias a la SECIHTI, institución sin cuyo apoyo habría resultado imposible el desarrollo de esta investigación.

Finalmente, agradezco muy especialmente al doctor Mauricio López Noriega, director de esta tesis, quien creyó desde el comienzo en el proyecto y en quien lo escribía, a pesar de todas las metamorfosis que ocurrieron desde su génesis. Gracias por el tiempo, por el cuidado, por la lucidez, por la honestidad intelectual en las incontables aportaciones y comentarios con los que enriqueció y solidificó no sólo este trabajo, sino nuestra amistad.

Guadalajara, Jalisco.
Marzo, 2025

I.

Homo silens

Lenguaje y silencio

Cuando el minúsculo ser humano nace, además del llanto que efunde y que inaugura el funcionamiento de sus pulmones, lo hace en silencio. Aunque la capacidad de articular palabras late ya en su código genético, el nuevo ser humano que emerge tendrá que aprender, tras un intenso contacto con su madre y con sus otros congéneres durante los siguientes 18 meses de su vida, a hacer uso del aparato fónico que lo despoje de su carácter de *infans* (el que no *–in–* habla *–for–*) y cuyo empleo le permitirá entrar a una nueva categoría social. Esa nueva posibilidad de articular palabras no sólo le abrirá esa puerta, sino que además supondrá su entrada a la categoría de *humanitas* y de *cultura* como las entendieron los antiguos:

Aquellos que forjaron palabras latinas, y aquellos que con propiedad las usaron, no quisieron que *humanitas* fuera eso que piensa el vulgo, lo cual, llamado *φιλανθρωπία* (*philanthropia*) por los griegos, significa cierta bondad y benevolencia respecto a todos los hombres indistintamente, sino denominaron *humanitas* más o menos a eso a lo que los griegos llaman *παιδεία* (*paideia*), y que nosotros designamos como educación y formación en las buenas artes: quienes sinceramente anhelan y buscan esas artes, esos son sobre todo los más humanos (*humanissimi*): en efecto, el interés y la instrucción en esa ciencia han sido dados únicamente al hombre, de entre todos los seres animados; por ello ha sido llamada humanidad (*humanitas*).¹

¹ Aulo Gelio, *Noches áticas*, 13, 17, 1: *Qui verba Latina fecerunt quique his probe uti sunt 'humanitatem' non id esse voluerunt quod vulgus existimat quodque a Graecis φιλανθρωπία dicitur et significat dexteritatem quandam benivolentiamque erga omnes homines promiscam; sed 'humanitatem' appellaverunt id propemodum quod Graeci παιδείαν vocant, nos 'eruditionem*

“El interés y la instrucción en esa ciencia” es lo que romanos como Cicerón y Aulo Gelio entendieron por “humanismo”.² Ese cuidado, que en latín se dice *cura*, para nosotros es también *cultura*: el cuidado del pequeño ser humano en eso que lo distingue de los demás animales, el lenguaje articulado.

No obstante, el ser humano nace en silencio.

Llamo silencio no a la ausencia total de sonido, sino a la falta de lenguaje articulado. A la forma de estar del *infans* durante esos primeros meses sobre la Tierra en que se comunica llorando, pero también sonriendo y señalando con el índice. A los signos que no son letras pero son indicios, vestigios de otro tiempo en que el *homo* no precisaba de palabras para volver comunes (*communicare*) sus exigencias físicas, sus pensamientos o sus sentimientos.

Si lo que hace humano al ser humano es el uso de lenguaje articulado, ¿por qué también hay *humanissimi* que, abdicando de su posición como los animales preferidos de la creación, renuncian a las palabras y se tornan al silencio absoluto? ¿Por qué, por el contrario, hay los que, con un dominio absoluto de las palabras, parecieran deshonorar a todo el género humano?

Llamo también silencio a la libérrima elección de callar.

¿Por qué Aquiles, después de que el rey Agamenón le priva de Briseida, prefiere recogerse en silencio, entre llanto, frente al mar?³ ¿Por qué calla la reina Dido cuando Eneas, lleno de lágrimas, le suplica que lo perdone por haberla abandonado?⁴ ¿Por qué cesa la boca de Áyax cuando Odiseo busca congraciarse con él en el inframundo, tras haber provocado su muerte?⁵

Luego de haber arrancado a Eurídice de la muerte gracias a sus palabras, Orfeo encabeza el retorno de ambos desde el inframundo a la superficie de la tierra, pero el peso del silencio del lóbrego camino de regreso traiciona al poeta y, ansioso, rompe el juramento con los dioses del infierno: vuelve la cabeza.

institutionemque in bonas artes' dicimus. Quas qui sinceriter percipiunt adpetuntque, hi sunt vel maxime humanissimi. Huius enim scientiae cura et disciplina ex universis animantibus uni homini data est idcircoque 'humanitas' appellata est. Traducción de Amparo Gaos Schmidt.

² Para una brillante síntesis sobre el surgimiento del término *humanitas* en la antigua Roma y lo que los romanos –especialmente Cicerón– entendieron por “humanismo”, vid. Patricia Villaseñor Cuspinera, “La *humanitas* en Roma”, *Nova Tellus*, 9-10, 1991-1992, pp. 302-322.

³ Cf. Homero, *Iliada*, I, 349-350.

⁴ Cf. Virgilio, *Eneida*, VI, 449-476.

⁵ Cf. Homero, *Odisea*, XI, 541-567.

Arrancada de los brazos de Orfeo, Eurídice muere por segunda vez, esta vez para siempre.⁶

En cambio, a Píramo y a Tisbe, que se habían enamorado en silencio, mediante señas y gestos, los traiciona el lenguaje: una vez que descubren la grieta entre la pared que dividía sus casas, los amantes edifican “un camino de voz” y sellan un pacto que terminará por arruinarlos. Píramo no sabe leer las huellas (*vestigia*) que Tisbe deja tras de sí, cree que su amada ha muerto y se mata a sí mismo. Al encontrar moribundo a Píramo, Tisbe también se da muerte a sí misma.⁷

A Psique, por su parte, la impacienta el misterio que, entre las sombras, la abraza todas las noches, el secreto divino que tanto le place y que, sin embargo, debe ocultar. Entonces, una de esas noches traiciona a su marido y enciende la lámpara. Se aclara, así, con la luz, el secreto dormido: la tierna y dulce bestia con la que ha yacido todas esas noches no es una bestia, sino un dios, el hermosísimo Cupido. Cuando el hijo de Venus despierta y advierte la mirada iluminada de Psique, indignado por el pacto roto, sin decir una palabra, callado (*tacitus*), se echa a volar.⁸

Cuando expira la respiración (*ψυχή*) gracias a la cual vivía el alma, por la que las palabras cobraban vida, muere también con ella el lenguaje articulado.

El ser humano nace y muere en silencio.

§

“In principio erat Verbum”, escribe Juan en su evangelio: “y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba al principio en Dios” (*et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum*).⁹

En la tradición judeocristiana, el ser humano es el animal preferido de la creación, incluso antes de ser poseedor del *Verbum* (*λόγος*): de la palabra, que al principio sólo poseía Dios y que es transmitida al hombre después de esa preferencia.¹⁰ El *Génesis* es diáfano:

⁶ Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, X, 1-85.

⁷ Cf. *Ibid.*, IV, 55-166.

⁸ Cf. Apuleyo, *Metamorfosis*, V, 23.

⁹ Juan, I, 1-2. Trad. de Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga Cueto.

¹⁰ Para una interpretación sobre la forma en que en múltiples culturas la palabra divina rompe el silencio y cómo luego el *λόγος* le es legado al hombre, cf. Mauricio López Noriega, “Las orillas del *λόγος* en la Grecia arcaica: poesía y filosofía”, pp. 59-78.

Tomó, pues, Yavé Dios al hombre, y le puso en el jardín de Edén para que lo cultivase y guardase, y le dio este mandato: “De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morirás”. Y se dijo Yavé Dios: “No es bueno que el hombre esté solo, voy a hacerle una ayuda proporcionada a él”. Y Yavé Dios trajo ante el hombre todos cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría, y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera. Y dio el hombre nombre a todos los ganados, y a todas las aves del cielo, y a todas las bestias del campo; pero entre todos ellos no había para el hombre ayuda semejante a él. Hizo, pues, Yavé Dios caer sobre el hombre un profundo sopor; y dormido, tomó una de sus costillas, cerrando en su lugar con carne, y de la costilla que del hombre tomara, formó Yavé Dios a la mujer, y se la presentó al hombre.¹¹

Ante la nueva, formidable aparición, tras haber nombrado (*vocare*) a los animales del campo y a las aves del cielo, el hombre articula palabras por vez primera (*dixitque Adam*) y nombra (*vocare*) a la que se ha formado de sus huesos: “Esto sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne. Ésta se llamará varona, porque del varón ha sido tomada”.¹² Son, según el *Génesis*, las primeras palabras que pronunció el hombre.

La tradición griega, por su parte, no es muy diferente. 800 años antes que Juan, Hesíodo explicaba el origen del sufrimiento humano (“pues los dioses tienen oculto el sustento a los hombres: / fácilmente, si no, podrías trabajar en

¹¹ *Génesis*, II, 15-22: *Tulit ergo Dominus Deus hominem, et posuit eum in paradiso voluptatis, ut operaretur, et custodiret illum: Praecepitque ei dicens: Ex omni ligno paradisi comede. De ligno autem scientiae boni et mali ne comedas, in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris. Dixit quoque Dominus Deus: Non est bonum esse hominem solum: faciamus ei adiutorium simile sibi. Formatis igitur, Dominus Deus, de humo cunctis animantibus terrae, et universis volatilibus caeli, adduxit ea ad Adam, ut videret quid vocaret ea: omne enim quod vocavit Adam animae viventis, ipsum est nomen eius. Appellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia caeli, et omnes bestias terrae: Adae vero non inveniebatur adiutor similis eius. Immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam: cumque obdormisset, tulit unam de costis eius, et replevit carnem pro ea. Et aedificavit Dominus Deus costam, quam tulerat de Adam, in mulierem: et adduxit eam ad Adam.* Trad. de Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga Cueto.

¹² *Génesis*, II, 23: *Hoc nunc, os ex ossibus meis, et caro de carne mea: haec vocabitur Virago, quoniam de viro sumpta est.* Trad. de Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga Cueto.

un solo día”)¹³ recurriendo al mito de Prometeo, quien por segunda vez había robado a Zeus el fuego divino y lo había entregado a los hombres. Zeus, irritado, envía en respuesta a los hombres “el bello mal, a cambio de un bien” (καλὸν κακὸν ἀντ’ ἀγαθοῖο).¹⁴ Con voz humana, bello cuerpo de virgen y cara de diosa. Hábil como Atenea y hermosa como Afrodita, Hermes la dota de voz (φωνήν), de persuasivas palabras (αἰμυλίους τε λόγους), y la nombra “Pandora” (ὀνόμηνε Πανδώραν):

Pronto, de la tierra plasmó el ínclito Cojo una imagen
parecida a púdica virgen, por voluntad del Cronida;
la ciñó y adornó la ojiclara diosa Atenea,
y en torno, la augusta Persuasión y las Gracias divinas
collares áureos pusieronle al cuerpo; y en torno de ella
las Horas de hermoso pelo una guirnalda de flores vernaes;
y Palas Atenea al cuerpo le ajustó todo el ornato.
Entonces, en su pecho, el mensajero Argicida
mentiras e insinuantes palabras y capciosa conducta
forjó, por voluntad de Zeus gravitonante, y la voz
le puso el heraldo de dioses, y llamó a esa mujer
Pandora, pues todos los que tienen moradas olímpicas
un don le dieron, pena a los hombres que de pan se alimentan.¹⁵

Por orden de Zeus, el mensajero divino la lleva al hermano de Prometeo, Epimeteo, quien, a pesar de las advertencias de su hermano, cae en el engaño y acepta el regalo. Cuando ya tenía el mal –escribe Hesíodo–, Epimeteo “se da cuenta” (ἐνόησεν). Pero es tarde: la muchacha destapa el jarrón que la guarda y todos los males que allí habían depositado los dioses olímpicos se dispersan

¹³ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 42-43. Trad. de Paola Vianello.

¹⁴ Hesíodo, *Teogonía*, 585. Trad. de Paola Vianello.

¹⁵ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 70-82: αὐτίκα δ’ ἐκ γαίης πλάσσειν κλυτὸς Ἀμφιγυήεις / παρθένφ αἰδοίη ἵκελον Κρονίδεω διὰ βουλᾶς; / ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη; / ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτές τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθὼ / ὄρμους χρυσεῖους ἔθεσαν χροῖ; ἀμφὶ δὲ τήν γε / ὦραι καλλίκομοι στέφρον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν; / πάντα δὲ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Ἀθήνη; / ἐν δ’ ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεῖφόντης / ψεύδεά θ’ αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπὶ κλοπον ἦθος / τεύξε Διὸς βουλῇσι βαρυκτύπου; ἐν δ’ ἄρα φωνήν / θῆκε θεῶν κῆρυξ, ὀνόμηνε δὲ τήνδε γυναῖκα / Πανδώραν, ὅτι πάντες Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντες / δῶρον ἐδώρησαν, πῆμ’ ἀνδράσιν ἀλφηστήσιν. Trad. de Paola Vianello.

sobre la Tierra. A partir de entonces, no sólo esos males y la dura fatiga se instalarán entre el género humano, sino otras muchas enfermedades, en silencio (σιγή), visitarán a la humanidad:

Mas otros innúmeros lutos vagan entre los hombres;
y llena está la tierra de males, y el mar está lleno;
y unos morbos de día, otros de noche a los hombres,
de suyo, visitan, a los mortales los males llevando
EN SILENCIO, porque la voz les quitó Zeus sapiente.
Así, de ningún modo es posible eludir la mente de Zeus.¹⁶

A continuación, Hesíodo explica a Perses, su hermano, que hubo una primera raza dorada de hombres mortales (χρύσειον μὲν πρότιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων),¹⁷ quienes, en tiempos de Cronos, “como dioses vivían, con el alma sin penas” (ὥστε θεοὶ δ’ ἔζωον ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες).¹⁸ Esos hombres dorados, lejos del dolor, fatigas y vejez, que morían dormidos, estaban también benedicidos por la tierra y vivían tranquilos, en la paz del silencio: “Todos los bienes / tenían: la tierra dadora de mieses fruto llevaba, / de suyo, abundante y no envidiado; y ellos contentos, / SILENCIOSOS, de los campos nutríanse con bienes copiosos”.¹⁹

¹⁶ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 100-105. Trad. de Paola Vianello.

¹⁷ *Ibid.*, 109.

¹⁸ *Ibid.*, 112.

¹⁹ *Ibid.*, 116-119. Intervengo, en este pasaje, la traducción de la profesora Paola Vianello, quien, como otros muchos traductores, comentaristas y lexicógrafos, entendió el griego ἡσυχoi del v. 119 con el significado de “tranquilos”, “pacíficos” o “apacibles” (cf. la traducción al castellano del profesor Aurelio Pérez Jiménez (1978), quien, como Vianello, traduce “tranquilos”; vid. también la traducción al inglés de Most (2006), que entiende “mildmannered”; Evelyn-White (1932) por su parte, había preferido hacer una perífrasis: “They dwelt in ease and peace upon their lands”). Hay razones, no obstante, para pensar que en este pasaje el adjetivo griego ἡσυχoi pudo haber significado “silenciosos” –tal como en Eurípides, *Alceste*, 77, donde el sustantivo ἡσυχία significa “silencio”, reforzado por el verbo σεσίγηται, del v. 78, que significa “callar”–, como lo propuso en su comentario a *Trabajos y días* el profesor Verdenius (1985), quien se opone a los canónicos Wilamowitz y West: “West writes that ‘there is a general similarity to *Od.* 11.184 f. ἀλλὰ ἔκηλος / Τηλέμαχος τεμένεια νέμεται’, but it should be added that ἔκηλος means ‘left in peace by others’, whereas ἡσυχoi means ‘keeping quiet’. Vid. W. J. Verdenius, *A Commentary on Hesiod: Works and Days*, vv. 1-382, p. 83.

En la tradición griega, Pandora es lo que Eva a la tradición judeocristiana: es la primera mujer, gracias a la cual el hombre podrá regenerarse, pero es, también, en ambos relatos, no sólo portadora de voz y de palabras, sino del *lógos* persuasivo (αἰμυλίους τε λόγους) y de la mentira (ψεύδεά). En el *Génesis* es la serpiente quien está dotada de dichas palabras persuasivas y es ella quien engaña a Eva, que a su vez transmitirá la mentira a Adán:

Pero la serpiente, la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yavé Dios, dijo a la mujer: “¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles todos del paraíso?” Y respondió la mujer a la serpiente: “Del fruto de los árboles del paraíso comemos, pero del fruto del que está en medio del paraíso nos ha dicho Dios: “No comáis de él, ni lo toquéis siquiera, no vayáis a morir”. Y dijo la serpiente a la mujer: “No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal”. Vio, pues la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió. Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores.”²⁰

Ambos mitos son confusos y no establecen con claridad que con la llegada de la mujer adviniera también el lenguaje, pues, en el caso del *Génesis*, el hombre ya “nombraba” antes de la llegada de Eva. Lo que sí es claro es que, en los dos mitos, la llegada de Pandora y de Eva supone también la aparición del lenguaje persuasivo, de la inteligencia, de la sabiduría.

Un bello mal.

²⁰ *Génesis*, III, 1-7: *Sed et serpens erat callidior cunctis animantibus terrae quae fecerat Dominus Deus. Qui dixit ad mulierem: Cur praecepit vobis Deus ut non comederetis de omni ligno paradisi? Cui respondit mulier: De fructu lignorum, quae sunt in paradiso, vescimur: de fructu vero ligni quod est in medio paradisi, praecepit nobis Deus ne comederemus, et ne tangeremus illud, ne forte moriamur. Dixit autem serpens ad mulierem: Nequaquam morte moriemini. Scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo, aperientur oculi vestri, et eritis sicut dii, scientes bonum et malum. Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile: et tulit de fructu illius, et comedit: deditque viro suo, qui comedit. Et aperti sunt oculi amborum; cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata.* Trad. de Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga Cueto.

¿Carecía el varón, antes de la llegada de la mujer, de lenguaje persuasivo?

Hubo, sin duda, un tiempo en el que los seres humanos andaban en silencio, sin lenguaje, por la Tierra: contentos y silenciosos se nutrían de los campos con bienes copiosos.²¹ Se dice –y se acepta ampliamente– que el hombre es, por naturaleza, un ser que habla: *homo loquens*. Aristóteles es claro cuando expone además que el lenguaje es la prueba de que el ser humano está dotado de inteligencia, pues su lenguaje (λόγος) “sirve para expresar aquello que es conveniente o nocivo, lo justo de lo injusto”.²² A pesar de eso, hubo también un tiempo en que el hombre fue, como los gorilas y los chimpancés, un *homo silens*. Incluso, cuando nace, el hombre es un *homo silens*. No es descabellado afirmar que la mayoría del tiempo que el ser humano ha vivido sobre la Tierra lo ha hecho como un animal silencioso.

Pero, si bien la presencia del lenguaje articulado puede ser la prueba de la existencia de pensamiento, la ausencia de dicho lenguaje no necesariamente implica la falta de pensamiento, como en el siglo pasado demostraron las investigaciones de Lev Vygotsky, quien concluyó que el pensamiento y el lenguaje en niños se desarrolla inicialmente de manera independiente, aunque llega un momento en que el desarrollo del lenguaje posibilita exponencialmente el desarrollo de las funciones superiores del pensamiento.²³ La imagen que diecinueve siglos antes de Vygotsky había planteado Longino es elocuente:

²¹ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 118-119.

²² Aristóteles, *Política*, 1253a: “La naturaleza, como hemos dicho, no hace nada sin algún propósito y el hombre [es] el único de los animales dotado de palabra. El mero sonido es indicación de placer o dolor; que pertenece también a los otros animales (su naturaleza los capacita para percibir el placer y el dolor y significarlo a los demás). Pero el lenguaje sirve para expresar aquello que es conveniente o nocivo, lo justo o lo injusto. Y es característico del hombre frente al resto de animales, que él sólo tenga la percepción del bien y del mal, de lo justo y lo injusto, y otros valores; pues bien, la común [posesión] de éstos [es lo que] forma casa y polis” (οὐθὲν γάρ, ὥς φαμέν, μάτην ἢ φύσις ποιεῖ: λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων: ἡ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον, διὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει ζώοις (μέχρι γὰρ τούτου ἡ φύσις αὐτῶν ἐλήλυθε, τοῦ ἔχειν αἰσθῆσιν λυπηροῦ καὶ ἡδέος καὶ ταῦτα σημαίνειν ἀλλήλοις), ὁ δὲ λόγος ἐπὶ τῷ δηλοῦν ἐστὶ τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερόν, ὥστε καὶ τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἀδίκον: τοῦτο γὰρ πρὸς τὰ ἄλλα ζῶα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόνον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἰσθῆσιν ἔχειν: ἡ δὲ τούτων κοινωνία ποιεῖ οἰκίαν καὶ πόλιν). Trad. de Manuel Briceño Jáuregui.

²³ Cf. Lev Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*.

Pues te diré, como escribí en otra parte, que lo sublime es el eco de un alma grande. De ahí que una mera idea, sin palabras, a veces suscita admiración a causa de su grandeza de pensamiento. Así, el silencio de Áyax en el inframundo es más grande y sublime que cualquier palabra.²⁴

Longino plantea, literalmente, lo siguiente: “una idea (ἡ ἔννοια) desnuda (ψιλῇ) de sonidos (φωνῆς) suscita admiración (θαυμάζεται)”.

En un *infans*, en el hombre primitivo, en ciertos humanos, en pintura, en literatura, el silencio es una idea sin sonido.

§

Fue necesario que ocurriera una gran serie de milagros para que, en la grandiosa historia de la aventura del ser humano sobre la Tierra, el lenguaje articulado, desconfiando del camino de la voz, se volviera huella (*vestigium*) y cobrara una vida distinta, perenne, mediante la escritura. Es posible imaginar que las expediciones de caza de los primeros seres humanos se hayan llevado a cabo en medio de un silencio absoluto, a fin de que las presas no advirtieran la presencia de sus depredadores. Es preciso suponer que en aquellas expediciones también reinara el sigilo (del griego σιγή, “silencio”), para que esos primeros hombres que ya habían aprendido el uso de herramientas no fueran cazados por sus depredadores.

Hay que pensar en la alegría con que esos hombres volvían a sus cuevas, hace cuarenta mil años, a pintar aquellos animales que habían visto y, con esas representaciones, inaugurar lo que miles de años después denominaríamos *símbolo*. Hay que imaginar todo lo que tuvo que ocurrir para que esas pinturas comenzaran a volver comunes (en latín, *communicare*) las historias que esos expedicionarios tenían que *relatar* a su comunidad. Hay que hacer un gran esfuerzo por comprender cómo, a lo largo de miles de años, esas pinturas de animales irían convirtiéndose en signos escritos que a la postre representarían sonidos del aparato fónico humano y que finalmente tornarían en lo que hoy conocemos como letras y palabras.

A partir de esos símbolos, el hombre inventó los sistemas de escritura con signos que recordaban a esos animales que admiraba. El pueblo griego –que ya desde el segundo milenio antes de Cristo había tenido intentos de sistemas de escritura– entre los siglos IX y VIII a. C. incorporó los signos del sistema fenicio para su propia lengua, pero con una innovación importantísima para la historia

²⁴ Longino, *De lo sublime*, IX, 2. Trad. de Eduardo Gil Bera.

de la humanidad: el uso como vocales de signos que ya en otros sistemas de escritura también podían funcionar como vocales, pero de manera irregular; los griegos, con la incorporación de esos signos, inauguraron la “metódica aplicación de un recurso empleado por los primitivos semitas sólo de manera irregular y esporádica”²⁵: se trata de lo que hoy conocemos como el sistema alfabético de escritura, que resolvía problemas que hasta entonces se mantenían irresueltos en otros sistemas y que, a la postre, terminaría por dominar el mundo, de suerte que hoy en día sigamos “escribiendo las consonantes y las vocales en la misma forma en que hicieron los griegos antiguos”.²⁶

Aunque, gracias a los problemas que resolvió, el sistema alfabético de escritura se fue volviendo popular conforme transcurrían las centurias y ocurría el intercambio cultural en el Mediterráneo, en realidad era aún muy poca la gente que conocía su funcionamiento y que lo empleaba de manera regular, por lo difícil y poco accesible que todavía resultaba su tecnología. Toda la gente hablaba, pero muy poca leía y escribía. El ser humano estaba lejos de comenzar a transmitir el conocimiento a través de los libros. Más lejos aún estaba de imaginar que las letras escritas pudieran resultar una forma de entretenimiento.

A pesar de la nueva tecnología, la mayor parte de los antiguos griegos, cuando buscaba entretenerse, asistía a banquetes y escuchaba con atención a un sacerdote de la palabra oral que, improvisando, recitaba en formidable ritmo griego las historias de héroes que constituían la genealogía de su pueblo.

Con el tiempo, esas historias pasaron a tablillas y, luego, a pergaminos, papiros y papel. Como el procedimiento estaba muy lejos de ser lo que es hoy, estos antiguos libros eran accesibles a muy pocos y, sobre todo, muy pocos eran los libros que sobrevivían el complejo filtro: debían tener *alma* o *espíritu*. En nuestras palabras: debían *merecer la pena*.²⁷

La mayoría de la gente, todavía en la primera mitad del segundo milenio de nuestra era, seguía congregándose en torno a contadores de historias y, de esa manera, los mitos, la sabiduría popular y los elementos primordiales de la educación se transmitían de las generaciones mayores a las menores: de boca en boca. Y había poetas que improvisaban palabras con ritmo, en concurridos certámenes, ante asombradas multitudes dispuestas a escucharlos. Asombrosa

²⁵ Ignace J. Gelb, *Historia de la escritura*, p. 236.

²⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁷ Vid. Irene Vallejo, *El infinito en un junco*, la más reciente y extraordinariamente bien relatada historia de los libros, en el que la filóloga española transmite brillantemente la proeza digna de héroes que supuso, en la antigüedad, la elaboración de los primeros libros.

humanidad que encontraba diversión dibujando imágenes mentales a partir de lo que escuchaba del poeta, el sacerdote de la palabra.

Finalmente, en el año 1449, el hombre –un hombre– ideó un artefacto que podía reproducir en serie esas palabras. Noventa años después, ya se imprimían libros en la Nueva España. Aunque entonces el libro era todavía un lujo de muy pocos, ya el complejo mecanismo estaba en marcha. El hombre, con los tipos móviles a su disposición, ya trabajaba para que, hacia el siglo XVIII, las ideas-palabras en libros se volvieran mercancía.

De ahí al siglo XIX, las noticias también se vuelven mercancía, aunque todavía a cargo de artesanos de linotipos y palabras. Ya para el siglo XX, la producción se vuelve masiva y, para nuestro siglo, cualquiera que sepa *escribir* y tenga un *smartphone* puede reportear, hacer poesía desde cualquier rincón urbanizado sin la necesidad de que una sola gota de tinta fluya, ni una página se ensucie, ni de que ninguna mano se canse.

Nuevo milagro del ingenio humano que, sin embargo, olvida el milagro del que nació y lo devuelve al silencio en que emergió.

§

Angustus, en latín, significa estrecho, corto. Difícil. Camino difícil, por ejemplo. “Angustia es lo que aprieta la garganta”.²⁸ Y vuelve difícil el camino del aire. Complica la respiración. Dificulta el lenguaje. Ahoga.

Son tiempos de angustia. De acumulación de cosas. De sofocamiento. De tiempo rápido. De tiempo a prisa. Ya se ha dicho: son tiempos líquidos. Como nunca antes, el tiempo se fuga de nuestras manos como agua.

También son tiempos de información. Ingente información escrita que, en lugar de aclarar, llena de nubes el pensamiento moderno.

Infartus quiere decir relleno.

Según datos del Banco Mundial,²⁹ la tasa de alfabetización mundial total aumenta año con año y, a pesar de eso, en la edad de la información, el promedio de la población mundial es cada día menos capaz de leer artículos que consten de más de una cuartilla.

Sin embargo, somos capaces de llenarnos de nuestros *feeds* de Instagram por una o más horas al día. Nos *infartamos* de *feeds*, *headlines* y *top tens*.

²⁸ Cf. Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 49.

²⁹ <http://datos.bancomundial.org/indicador/SE.ADT.LITR.ZS> (Consultado el 3 de octubre de 2024).

Mas este acceso masivo a la masiva información, paradójicamente, no ha supuesto un mayor acceso al *conocimiento* o verdad. Ha contribuido, en todo caso, a que nos *enteremos*. A añadir y acumular datos hasta el *infartus*. Ya sea cerebral, o bien, traqueal, es decir hasta la *angustia*.

Michel Butor lo expresa mejor: “Nos encontramos con un diluvio de publicaciones y, sin embargo, hay un estancamiento del espíritu. La causa es una crisis de la comunicación. Los nuevos medios de comunicación son admirables, pero producen un ruido espantoso”.³⁰

Pero el ruido del que habla Butor es silencioso. Digital. Visual. Lo sienten los dedos, los ojos se infartan, mientras los oídos se vacían. La presa, sigilosa, nos caza, nos oprime la garganta, nos priva de la voz y de la alegría. Nos roba el aliento (*spiritus*). Nos arrebató el alma (*ψυχή*).

Ocorre que la gente ya no lee libros. En lugar de un libro bajo el brazo, un celular en la mano. A cambio de periódicos, Twitter y Facebook. En lugar de cartas, *e-mails*. A cambio de las palabras (*lógoi*) que surgían desde la garganta y se intercambiaban en diálogos (*diálogoi*), el silencio de WhatsApp, la elocuencia gráfica, henchida de imágenes diversas, de Instagram y TikTok.

Todo esto está acaeciendo. Es inútil resistirse porque *así es*. Sin embargo, es preciso comprender, preguntarnos: ¿por qué es así? Y, sobre todo, los que crecimos leyendo libros, periódicos, revistas y cartas, cuestionarnos: ¿cuáles, de aquellas formas que conocimos, merecen ser salvadas para relatar el mundo que ocurre hoy? E, incluso: ¿merece ser salvado algo, merece la pena la lentitud de la que hablaba Nietzsche? ¿Hay lugar para el *respeto* en su primigenio sentido de “mirar atrás”?

Mi esperanza es que sí. Que la lentitud puede ser cadencia, y la cadencia, ritmo. Si se mira atrás se comprende. Si miramos atrás con prudencia y respeto, tal vez advirtamos que algo de aquello se pueda salvar y, mirando también hacia adelante, quizás podamos encontrar un ritmo que la prisa nos ha arrebatado y que necesitamos como enlace entre el vértigo y la lentitud.

Aunque la prisa y el consumo desmedido de nuestro tiempo son factores importantes que explican lo que ocurre hoy, pienso que tampoco se han hecho suficientes esfuerzos por volver atractiva la cultura que nos sustenta. De seguro no bastan los ciento cuarenta caracteres del antiguo Twitter, pero ya tampoco se precisan los gruesos volúmenes de antaño para contar, con nuestro propio ritmo y arte actual, lo que hoy ocurre sin que la garganta se angoste. Eso es ya una ventaja.

³⁰ Michel Butor *apud* Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, p. 76.

Para Heidegger, el ámbito de esperanza “está detrás de nosotros, no delante de nosotros [...]”; se necesita una mirada retrospectiva respecto a aquello de lo que conservamos una memoria antiquísima”.³¹ Es necesario mirar atrás. Pero también, como escribió Nietzsche, es importante mirar con prudencia hacia delante:

tanto mi libro como yo somos amigos de lo *lento*. No en vano he sido filólogo, tal vez lo sea todavía. «Filólogo» quiere decir maestro de la lectura lenta –quien lo es acaba escribiendo también con lentitud–. No escribir más que aquello que pueda sumir en la desesperación a los hombres que «tienen prisa», es algo a lo que no sólo me he acostumbrado, sino que supone mi gusto –¿acaso un gusto malvado?– La filología es, efectivamente, un arte venerable que exige ante todo a sus admiradores que se mantengan al margen, que se tomen tiempo, que se vuelvan silenciosos y pausados. Es un arte de orfebrería y de pericia con la *palabra*, un arte que no es sino un trabajo sutil y delicado, y en el que no se logra nada si no se consigue de un modo *lento*. Precisamente por ello es hoy más necesaria que nunca; precisamente por eso nos atrae y encanta tanto en una época de «trabajo», quiero decir, de prisa, caracterizada por esa precipitación indecente y sudorosa que pretende «acabar» todo enseguida, también con cualquier libro, viejo o nuevo. Este arte al que me refiero no logra acabar fácilmente nada: enseña a leer bien, a saber, despacio, profundamente, en detalle, con cuidado, con doble intención, con buena predisposición, con ojos y dedos delicados...³²

Como humanistas, en nuestras espaldas pesa la responsabilidad de que el ser humano no retorne a ese silencio del que vino. Como seres humanos, es nuestro deber recuperar la alegría de las palabras que, en los hombres, por un milagro aún no explicable, se respiran, se pronuncian y cobran vida propia.

Retórica y silencio

La retórica como ars o scientia

Desde el surgimiento de la palabra “retórica” en la Atenas clásica, entendida como el arte o la ciencia de hablar que tenía por fin persuadir de algo a un público determinado, esta ciencia, cuya materia prima son las palabras, principalmente dichas y no escritas, se opone al silencio: a lo no pronunciado, a lo

³¹ Martin Heidegger, *Estancias*, p. 14.

³² Friedrich Nietzsche, *Aurora*, “Prólogo”, V. Trad. de Germán Cano.

no escrito. Platón, en su *Gorgias*, contrapone las artes que se llevan a cabo en silencio (σιγή) a la que por antonomasia precisa de la palabra para cumplir su función, es decir, la retórica (ρήτορική):

Entre todas las artes, según mi opinión, hay unas en las que la actividad manual constituye la parte principal y necesitan poco de la palabra, algunas de ellas no la necesitan en absoluto, sino que podrían llevar a cabo su función EN SILENCIO, como la pintura, la escultura y otras muchas. Me parece que dices que es con éstas con las que no tiene relación la RETÓRICA. ¿No es así?³³

El vestigio más antiguo de la palabra “retórica” lo encontramos en la *Odisea* de Homero. En Homero, aunque todavía no se emplea el término ῥητορικῇ, aparece el vocablo ῥήτρη para referirse al “poder de hablar”, a un *dictum* como puede ser un *oraculum*, o una *oratio*, o incluso un *pactum* o *conventio*. Un “acuerdo verbal”. Odiseo, por fin de regreso en Ítaca, disfrazado de un anciano mendigo, se presenta ante Eumeo, su antiguo y fiel porquero. Tras intentos vanos de convencerlo de que se acerca la fecha en que su amo regrese, Odiseo apela a su último recurso:

En verdad, en el pecho, muy incrédulo un ánimo tienes:
cómo, ni siquiera jurando te he ganado, ni te convenzo.
Mas anda, ahora hagamos un PACTO, y después
sean testigos para ambos los dioses que poseen el Olimpo.
Si aquí, a la casa, tu amo retorna,
tras vestirme vestidos, el manto y la túnica envíame
a que vaya a Duliquio, adonde me plugo en el ánimo;
y si tu amo no viene cual yo te lo digo,
incitando a tus siervos, de una enorme roca despéñame,
por que también algún otro mendigo evite engañarte.³⁴

Directamente emparentada con ῥήτρη, en la *Ilíada* se encuentra la referencia más antigua al vocablo ῥητήρ,³⁵ que ahí significa “orador de discursos” (μύθων) o “contador de cuentos”. Odiseo se ha presentado ante Aquiles para suplicarle que deponga su ira contra Agamenón y vuelva a la lucha contra los troyanos.³⁶

³³ Platón, *Gorgias*, 450c-d. Trad. de Julio Calonge.

³⁴ Homero, *Odisea*, XIV, 391-400. Trad. de Pedro C. Tapia Zúñiga.

³⁵ Homero, *Ilíada*, IX, 443.

³⁶ *Ibid.*, 225-306.

En respuesta, Aquiles pronuncia el famosísimo discurso³⁷ en que expone –“sin miramientos”, “el modo en que pienso”, “pues para mí odioso igual que las puertas del Hades, aquel / que una cosa ocultara en sus mentes y otra dijera”³⁸– las razones por las que no volverá a la guerra contra Troya y, en cambio, retornará a casa, pues está en completo desacuerdo con la forma en que Agamenón, el rey de reyes, ha conducido a las huestes aqueas. Cuando Aquiles termina de hablar, “todos quedaron mudamente en silencio, / admirando el discurso; pues había muy fuertemente rehusado”.³⁹ Los aqueos quedan en silencio: σιωπή. Después del silencio, el único que se atreve a intervenir es el anciano Fénix, quien, además de “guiador de caballos”, es el viejo maestro de Aquiles en “ser ORADOR de discursos y hacedor de trabajos”⁴⁰ y ha viajado con él hasta la mismísima Ilión:

Si en verdad el retorno en tus mentes, preclaro Aquileo,
decides, y en nada, del todo, apartar de las rápidas naves
el fuego devorante quieres, pues cayó la ira en tu alma,
¿cómo entonces lejos de ti, caro niño, sería aquí dejado
solo? Contigo me envió Peleo el viejo guiador de caballos
ese día donde te envió a Agamenón desde Ftía,
infante, aún no sapiente de la guerra igualante
ni de las ágoras, donde con ser óptimos cumplen los hombres.
Por eso me mandó, para enseñarte esto todo:
a ser ORADOR de discursos y hacedor de trabajos.
Así entonces, lejos de ti, no caro niño, querría
ser dejado, ni si a mí llegara a prometerme el dios mismo,
tras raspar la vejez, en joven floreciente volverme.⁴¹

En la *Odisea*, ῥήτηρ es “pacto” asociado al poder de la palabra. En la *Iliada*, ῥητήρ es Aquiles, el que tiene el poder de pronunciar palabras que dejan en silencio a los demás reyes aqueos. ῥήτηρ y ῥητήρ encuentran su origen en el verbo griego εἶπω, que significaba “decir” y que, a su vez, tiene su reminiscencia

³⁷ *Ibid.*, 308-429.

³⁸ *Ibid.*, 309-313. Trad. de Rubén Bonifaz Nuño.

³⁹ *Ibid.*, 430-431. Trad. de Rubén Bonifaz Nuño.

⁴⁰ *Ibid.*, 443.

⁴¹ *Ibid.*, 434-446. Trad. de Rubén Bonifaz Nuño.

en el indoeuropeo **uerh₁-*, cuyo significado era “hablar (con solemnidad)”.⁴² En lengua latina, la palabra más cercana a ese antiguo origen es *verbum*, que precisamente significaba “palabra (que expresa una idea)” o “palabra (compuesta por letras)”.

Por lo que sabemos, ῥητήρ mantuvo intacto su significado de “orador (de discursos)” desde Homero (siglo VIII a. C.) hasta Eurípides (siglo V a. C.), con quien ya aparece la forma ática ῥήτωρ, pero con el mismo sentido que aparecía en Homero: los “oradores (públicos)” (ῥήτορες) de discursos (μύθων).⁴³ Por su parte, para época clásica ῥήτηρ conserva también su sentido de “acuerdo verbal” bajo la forma ática ῥήτρα;⁴⁴ aunque a veces también aparece como “discurso”, “ley”, “decreto”, pero en autores ya tardíos como Plutarco de Queronea (siglo I d. C.).

Empezaría a discutirse sobre la retórica como “ciencia”, “arte” o “técnica” (ἡ ῥητορικὴ τέχνη) hasta la época de Platón (siglos V y IV a. C.), por quien nos han llegado los más remotos intentos por definirla como *ars* o conjunto de conocimientos. A lo largo de su obra, Platón ensayó diversas definiciones, siempre contraponiéndola a la φιλοσοφία. En la última parte del diálogo *Fedro*, Sócrates y Fedro discuten sobre si a la retórica debe o no dársele el carácter de arte (τέχνη). Al final, ambos interlocutores aventuran una definición:

SÓC. —¿Cómo dices? ¿Es que podría darse algo bello que, privado de todo esto que se ha dicho, se adquiriese igualmente por arte? Ciertamente que no debemos menospreciarlo ni tú ni yo. Pero ahora no hay más remedio que decir qué es lo que queda de la retórica.

FED. — Muchas cosas todavía, Sócrates. Todo eso que se encuentra escrito en los libros que tratan del arte de las palabras.

⁴² Cf. Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, s.v. εἶρω y ῥήτωρ.

⁴³ Vid. Eurípides, *Hécuba*, 124: “Pero los hijos de Teseo, rebrotes de Atenas, resultaban ORADORES de sendos discursos, mas el mismo criterio tenían: coronar la tumba de Aquiles con sangre nueva”. Trad. de Juan Antonio López Férez.

⁴⁴ Vid. Jenofonte, *Anábasis*, VI, 6, 28: “Yo, Cleandro, aunque creas que yo fui llevado como culpable, no golpeé a nadie ni tampoco tiré piedras, sólo dije que el rebaño era de todos, porque existía una decisión de los soldados que, si alguno, cuando el ejército salía, cogía botín por su cuenta, lo obtenido pertenecía a todos. Eso dije. Por eso me cogió y me llevó, para que nadie hablara y, cogiendo él su parte, asegurara el botín a los saqueadores contra los ACUERDOS”. Trad. de Ramón Bach Pellicer.

SÓC. — Has hecho bien en recordármelo. Lo primero es, según pienso, que el discurso vaya precedido de un “proemio”. ¿Te refieres a esto o no? ¿A estos adornos del arte?

FED. —Sí.⁴⁵

El tema de la retórica no era un asunto menor para Platón, pues fue precisamente en su tiempo cuando los sofistas iban ganando terreno entre los ciudadanos atenienses como maestros de retórica y a quienes se oponían tanto el mismo Platón como su maestro, Sócrates, por considerar que su arte, la *ῥητορικὴ τέχνη*, no se alimentaba de la verdad,⁴⁶ como, por el contrario, sí hacía la filosofía, y de la que Sócrates y su discípulo buscaban erigirse como únicos y auténticos adalides. Hacia el final del *Fedro*, Platón, en boca de Sócrates, intenta otra definición de retórica:

Dicen, pues, que no hay que ponerse tan solemne en estos asuntos, ni remontrarse tan alto que se tenga que hacer un gran rodeo, porque, como dijimos al comienzo de la discusión, está fuera de duda que no necesita [*sc.* la retórica] tener conocimiento de la verdad, en asuntos relacionados con lo justo o lo bueno, ni de si los hombres son tales por naturaleza o educación, el que intente ser un buen retórico. En absoluto se preocupa nadie en los tribunales sobre la verdad de todo esto, sino tan sólo de si parece convincente. Y eso es, precisamente, lo verosímil, y hacia ello es hacia lo que conviene que se oriente el que pretenda hablar con arte. Algunas veces, ni siquiera hay por qué mencionar las mismas cosas tal como han ocurrido, si eso ocurrido no tiene visos de verosimilitud; más vale hablar de simples verosimilitudes, tanto en la acusación como en la apología. Siempre que alguien exponga algo, debe, por consiguiente, perseguir lo verosímil, despidiéndose de la verdad con muchos y cordiales aspavientos. Y con mantener esto a lo largo de todo discurso, se consigue el arte en su plenitud.⁴⁷

⁴⁵ Platón, *Fedro*, 266d. Trad. de Emilio Lledó Íñigo.

⁴⁶ *Vid.* Platón, *Fedro*, 260e: “Porque me parece que estoy oyendo algunos argumentos que se adelantan y declaran en contra suya [*sc.* la retórica], diciendo que miente y que no es arte, sino un pasatiempo ayuno de él. Un arte auténtico de la palabra, dice el laconio, que no se alimente de la verdad, ni lo hay ni lo habrá nunca”. Y 261a: “persuadid a Fedro, padre de bellos hijos, de que si no filosofa como se debe, no será nunca capaz de decir nada sobre nada”. Trad. de Emilio Lledó Íñigo.

⁴⁷ *Ibid.*, 269d-273a.

Décadas más tarde, Aristóteles, discípulo de Platón, inauguraría su *Retórica* tratando de poner fin a la disputa entre retórica y filosofía, que él llama “dialéctica”:

La retórica es una *antístrofa* de la dialéctica, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes a todos y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada. Por ello, todos participan en alguna forma de ambas, puesto que, hasta un cierto límite, todos se esfuerzan en descubrir y sostener un argumento e, igualmente, en defenderse y acusar.⁴⁸

Ensayaría, además, su propia definición de retórica: “entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer”.⁴⁹ Esta definición se complementa con lo que el mismo Aristóteles afirma en su *Ética Nicomáquea*: “los discursos verdaderos no sólo son muy útiles para saber, sino también para la vida. Pues, siendo acordes a las obras, producen persuasión; por esto a los que los entienden los impulsan a vivir conforme a ellos”.⁵⁰

Ya en Roma, centurias después de Platón y Aristóteles, Cicerón volvería, en el siglo I a. C., sobre el mismo asunto: “el análisis me ha llevado a concluir que la sabiduría sin elocuencia es poco útil para los estados, pero que la elocuencia sin sabiduría es casi siempre perjudicial y nunca resulta útil”.⁵¹ Cicerón llama *eloquentia* a lo que los griegos habían nombrado *ῥητορικὴ τέχνη*. *Eloquentia* es el sustantivo del verbo *eloquor*, que, para los romanos, y en particular para Cicerón, significaba “hablar de una forma elocuente o retórica”.

Al principio de su tratado *De inventione*, Cicerón distingue cómo el género humano era uno antes de la elocuencia (o de “aprender a pronunciar palabras”, en el sentido más etimológico del verbo *eloquor*) y otro después de haber aprendido a bien hablar. Sostiene que la elocuencia es importante para los seres humanos por dos razones: primero, porque es eso lo que los distingue de los animales; segundo, porque la elocuencia o retórica es parte importante de lo que él llama “la ciencia de la política” (*civilem scientiam*).⁵²

Las definiciones más célebres y elaboradas de retórica nos llegarían por la pluma de Quintiliano, quien, tras estudiar todo lo que se había escrito sobre retórica y elocuencia hasta el siglo I de nuestra era, concluiría –en su monu-

⁴⁸ Aristóteles, *Retórica*, 1354a. Trad. de Quintín Racionero.

⁴⁹ *Ibid.*, 1355b25.

⁵⁰ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, X, 1172b5-8. Trad. de Arturo Ramírez Trejo.

⁵¹ Cicerón, *La invención retórica*, I, 1. Trad. de Salvador Núñez.

⁵² *Ibid.*, I, 6.

mental *Institutio oratoria*, dedicada a la sistematización de la educación de un orador perfecto— que retórica debía definirse como “*ars bene dicendi*”⁵³ y “*bene dicendi scientia*”.⁵⁴ Siglos más tarde, la definición de Quintiliano sería perfeccionada por San Isidoro de Sevilla: “Retórica es la ciencia del bien decir en los asuntos civiles, con los recursos de la elocuencia propios para persuadir lo justo y lo bueno”.⁵⁵

Durante la Edad Media y el Renacimiento se cultivaría, en los pocos círculos intelectuales en que fue posible, el estudio de la retórica y de la dialéctica como las había entendido Cicerón,⁵⁶ pero, llegado el siglo XVII, “con el predominio del racionalismo y el empirismo en la filosofía”⁵⁷ hasta el siglo XIX, el estudio de la retórica se vio reducido a “una especie de estilística”⁵⁸ que, para la primera mitad del siglo XX, estaba limitado “a un aprendizaje de memoria de una lista de figuras retóricas en consonancia con la noción vulgar que identifica retórica con estilo florido, elocuente, un arte del lenguaje”.⁵⁹

Existe, sin embargo, una rehabilitación de la retórica que ha visto sus mejores frutos desde la segunda mitad del siglo XX, gracias sobre todo al interés que los filósofos del lenguaje han atribuido a los problemas del lenguaje. Esta rehabilitación se puede ver hoy en día en “compañía de la cibernética, la sociología, la psicología, las ciencias de la información y de la comunicación, y ello como materia de investigación y como instrumento de creación o de análisis. La *rhetorica nova*, la retórica científica, se presenta no sólo como retórica literaria, sino como retórica del cine, como retórica de la publicidad, como retórica de la imagen, como retórica general”.⁶⁰

⁵³ Quintiliano, *Institución oratoria*, II, 17, 37.

⁵⁴ *Ibid.*, II, 14, 5.

⁵⁵ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, II, 1, 1: *rhetorice est bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus ad persuadendum iusta et bona*. Trad. de José Oroz Reta.

⁵⁶ Cf. Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*, pp. 80-81.

⁵⁷ Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, p. 7.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰ Kurt Spang, *Fundamentos de retórica*, pp. 15-16, *apud* Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Op. cit.*, p. 12.

Pero esta nueva retórica –para que no ocurra lo mismo que relataba Cicerón⁶¹– debe recordar siempre “la conexión entre retórica y ética planteada por Platón”⁶² y conservar su sentido humanista y ético:

En las circunstancias actuales, en que el humanismo se ve casi sofocado bajo el exceso de especialización, en que la técnica inventa medios diabólicos, capaces de exterminar a la humanidad, la rehabilitación filosófica de la retórica adquiere amplias significaciones. El irracionalismo y el dogmatismo de todos los matices, la tendencia a minimizar la idea de adhesión libre, bajo el efecto de la persuasión, a un corpus de doctrina y a un programa social se oponen a la resistencia de la retórica, que ofrece una base teórica para la rehabilitación de la dignidad humana. para hacer crecer la confianza en la razón, para la profundización de relaciones interdisciplinarias. Repitamos, destino de la retórica y destino del humanismo van juntos.⁶³

El concepto de silencio en la antigüedad clásica

En lengua griega, las formas más antiguas que se conocen para nombrar el silencio son los adverbios *σιγῇ*, *σιωπῇ* y *ἄκῃν*.⁶⁴ Sendas formas aparecen en Homero, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, y su origen, antes del griego remoto de Homero, es incierto, a diferencia de las palabras *ρήτηρ* y *ρήτήρ*, que, como explicaba líneas arriba, tienen su origen en el indoeuropeo. Es probable, pero sólo probable, que la forma *σιγῇ* sea onomatopéyica, y que haya surgido buscando imitar el sonido que todavía hoy hacemos para indicarle a alguien que guarde silencio.⁶⁵ O, incluso, que reproduzca el sonido de la noche, cuando

⁶¹ En *De inventione*, Cicerón explica que, con el paso del tiempo, el arte de la elocuencia se separó de la sabiduría y expone cómo la elocuencia comenzó a utilizarse en beneficio de asuntos particulares en lugar de para el bien común. Fue así —sostiene Cicerón— como los hombres de mayor talento prefirieron refugiarse en la calma del estudio y dirigir su ocio “a practicar y a hacer brillar otras ciencias, nobles y dignas, mientras ésta, abandonada por la mayoría, caía en desuso precisamente cuando con más ardor y empeño era necesario cultivarla y defenderla”. Cicerón, *Invención retórica*, I, 4. Trad. de Salvador Núñez.

⁶² Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Op. cit.*, p. 12.

⁶³ Vasile Florescu, *La rhétorique et la néorhétorique: Genèse, évolution, perspectives*, p. 4, *apud* Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Op. cit.*, pp. 12-13.

⁶⁴ Este último, posiblemente conectado con el adverbio *ἥκα*, que significa “lentamente”, “calladamente”, “poco”. Cf. Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, s.v. *ἄκῃν* y *ἥκα*.

⁶⁵ Cf. Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, s.v. *σιγα* y *σιωπάω*.

ya todo está callado. Que las tres formas aparezcan principalmente como adverbios en las obras más antiguas de la literatura occidental supone una alta probabilidad de que los griegos más remotos no nombraran al silencio como tal, como un concepto, como un sustantivo tal como lo escribo ahora, sino que concibieran sólo los modos de hacer, las acciones que se llevaban a cabo *en silencio*, *callada*, *silenciosamente*. Es también posible que, al tratarse la *Iliada* y la *Odisea* de obras épicas y no especulativas, Homero simplemente no necesitara nombrar al silencio como sustantivo o concepto.⁶⁶

Los pasajes de la *Iliada* en que se encuentra la forma $\sigma\gamma\eta$ son: III, 8; III, 134; III, 420; IV, 431; VII, 195; y XIX, 255. En la *Odisea*, en cambio, sus apariciones son más numerosas: IV, 776; VII, 30; XIII, 76; XV, 391; XV, 440; XVIII, 142; XIX, 502; y XXI, 388. Por su parte, hallamos el adverbio $\sigma\omega\pi\eta$ en los siguientes pasajes de la *Iliada*: III, 95; VII, 92; VII, 398; VIII, 28; IX, 29; IX, 430; IX, 693; X, 218; X, 313; XXIII, 676; VI, 404; IX, 190; IX, 620; IV, 412; VII, 427; XIV, 310; y XVIII, 556. Mientras que en la *Odisea*, el adverbio $\sigma\omega\pi\eta$ se encuentra en los siguientes lugares: I, 325; I, 339; VII, 154; VIII, 234; X, 140; XI, 333; XIII, 1; XIII, 309; XV, 463; XVI, 393; y XX, 320.

De estas dos obras, los únicos tres lugares en el que aparece la palabra $\sigma\omega\pi\acute{\alpha}\omega$ como forma verbal con el significado de “callar” o “guardar silencio”, es en *Iliada*, II, 280 y XXIII, 568, y en *Odisea*, XVII, 513. Por otro lado, también el verbo $\sigma\gamma\acute{\alpha}\omega$, con el mismo significado de “callar”, “guardar silencio”, aparece bajo el imperativo $\sigma\gamma\epsilon$ en *Odisea*, XIV, 493; XVII, 393; XIX, 42; XIX 486. Y en la *Iliada*, aparece sólo en XIV, 90.

Por su parte, el adverbio $\acute{\alpha}\kappa\eta\nu$, “silenciosamente”, “suavemente”, se encuentra en muy pocos pasajes, casi siempre en correlación con el otro adverbio que también significa “silenciosamente”, $\sigma\omega\pi\eta$, juntos en una fórmula muy socorrida por Homero: $\acute{\alpha}\kappa\eta\nu \epsilon\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu\tau\omicron \sigma\omega\pi\eta$ (“en silencio, quietos quedaron” o

⁶⁶ Sobre la dificultad en la interpretación de las palabras en la obra de Homero, recuérdese el principio que sigue Bruno Snell (*El descubrimiento del espíritu*, p. 17): “Se considera principio indiscutible de toda interpretación de Homero evitar traducir las palabras homéricas a partir del griego clásico y no dejarse influir, para entender la lengua homérica, por el uso posterior de la lengua. [...] Interpretar a Homero a partir de él mismo promete una comprensión más viva y auténtica de su poesía y, al captar el sentido exacto de sus palabras, se les restituye el viejo esplendor en su contexto. El filólogo puede hoy, como el restaurador de un cuadro antiguo, eliminar de muchos pasajes la oscura capa de polvo y barniz que el tiempo ha ido depositando encima y devolver a los colores la viveza que les diera su creador”.

“quedaron mudamente en silencio”). En la *Iliada*, ἀκήν puede hallarse en los siguientes lugares: III, 95; VII, 92; VII, 398; VIII, 28; IX, 29; IX, 430; IX, 693; X, 218; X, 313; XXIII, 676; IV, 429. En tanto que, en la *Odisea*, se encuentra en estos pasajes: II, 82; IV, 285; VII, 154; VIII, 234; XI, 333; XIII, 1; XVI, 393; XX, 320; XXI, 239; XXI, 385.

Desde luego, también se encuentran otras palabras que ya desde época homérica implicaban el concepto de “silencio”, tales como las siguientes: el adjetivo ἄνεως (“mudo”, “tranquilo”, en *Odisea*, II, 240; VII, 144; X, 71) y su adverbio ἄνεω (*Odisea*, XXIII, 93); el adjetivo ἄρρητος (“no dicho” u “omiso”, en *Odisea*, XIV, 466); el verbo εὐφημέω (“guardar un silencio religioso”, en *Iliada*, IX, 171);⁶⁷ el sustantivo ἡσυχία (“descanso”, “calma”, en *Odisea*, XVIII, 22); el verbo παύω (“quedar silenciado por la muerte”, en *Odisea*, XX, 274).

Un solo estudio del silencio en la obra homérica merecería otra disertación de final de grado.⁶⁸ Ya se estudiará con oportunidad la forma muy particular en que Homero “emplea” el silencio en dos pasajes aislados de su obra. Por ahora, baste lo expuesto para imaginar que el silencio, como lo concibieron los antiguos griegos, debió de haber sido muy distinto al que hoy conocemos. Prueba de ello es la ingente cantidad de palabras que aparecen después de Homero con el contenido semántico asociado a la noción de silencio: ἄγρυκτος, ἀποσίγησις, ἀποσιώπῳ, ἀρρησία, ἀσίγησις, ἄστομος, ἀφησυχάζω, διασιώπῳ, ἐκσιγάομαι, ἐκσιώπῳ, ἐπιστομίζω, εὔστομος, εὐφημέω, εὐφημία, ἐχεμῦθία, ἡσυχάζω, ἐφησυχάζω, κατακελεύω, κατανύσσω, κατασιγάω, κατασιγαίνω, κατασιώπῳ, κατασιώπητέον, καταστομίζω, κωφάω, κωφόω, παρασιγάω, παρασιώπῳ, παρασιώπησις, παρασιώπητέον, παρησυχάζω, σιγάω, σιγηλός, σιγητής, σιωπητέος, συσσιώπῳ, ὑποσιώπῳ, ὑποσιώπησις, φιλήρεμος, φῖμός, entre otras.

⁶⁷ εὐφημέω es una palabra relevante porque etimológicamente (compuesta por el prefijo griego εὖ, “bien”, y el verbo φημί, “decir”) significaría, literalmente, “decir bien”. Pero, en el caso del pasaje homérico (*Iliada*, IX, 171), “decir bien” es callar, “mantener la boca cerrada”, “guardar silencio”, como condición para congraciarse con Zeus y, así, el Cronida se apiada: “Traed agua para las manos, y ordenad que se guarde silencio / para congraciarnos con Zeus Cronida, a ver si se apiada”. Homero, *Iliada*, IX, 171-172. Según Liddell y Scott, el prefijo εὖ del verbo εὐφημέω se refiere a proferir palabras de BUEN presagio, y su opuesto sería el verbo δυσφημέω, que por su parte significa emplear palabras enfermas, malas, malvadas.

⁶⁸ De hecho, hay quien ya se ocupó de realizar esa investigación, no sólo en la obra homérica, sino, en general, en la Grecia antigua, “la tierra del *logos*”. Vid. el extraordinario trabajo de Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 2000, que grandes servicios ha prestado al presente estudio.

Por su parte, para los antiguos romanos no fue menor el número de las palabras de las que podían disponer para nombrar al silencio como sustantivo: *reticentia*, *silentium*, *taciturnitas*, *faventia*. Para el verbo “callar”, “estar en silencio” o “guardar silencio”: *reticeo*, *sileo*, *taceo*, *taciturno*, *obticeo*, *obsero*, *obmutesco*, *silesco*. Para quien está “silente”, “callado”, “sin ruido” o “sin sonido”: *tacitus*, *subtacitus*, *taciturnus*, *tacitulus*, *insonus*, *mussitabundus*, *mussitator*, *silens*, *silentiosus*, *silentus*. Para el que no articula palabras: *infans*, *mutus*, *achanum*. Para aquel que se niega a oír: *surdus*. Para designar las cosas que deben mantenerse en secreto: *reticenda*. Los escritores latinos también echaron mano de otras que originalmente no designaban propiamente al silencio o a lo silencioso, pero a las que añadieron su connotación semántica o la de callar: *quiesco*, que quiere decir “descansar”, “reposar” y, por añadidura, “guardar silencio”; *acquiesco*, que deriva de la anterior y significa “tornarse físicamente quieto” o “llegar al reposo físico”, “reposar” o “descansar”; *conquiesco*, “dar reposo a la voz”, “pausar”, “detenerse”, “estar en silencio”; *consedo*, que deriva del verbo *sedo*, “sentarse”, y que quiere decir “silenciar”, “callar”, “apaciguar”; y otras palabras más, como los verbos *conticesco* o *mussito*, y los adjetivos *iners* o *tranquillus*. Y, además, otro campo semántico amplísimo, pero también relacionado con el silencio, para lo secreto, lo que es menester callar, esconder u ocultar.

La retórica del silencio

Mientras que la palabra *retórica* tiene que ver, desde su origen, con “hablar”, “relatar” o “contar”, la palabra *silencio* se relaciona con la acción opuesta: callar, cesar de hablar, volverse mudo, reticente, taciturno. En Occidente existe, desde hace muchos siglos, una ciencia del hablar, pero no una disciplina del callar.⁶⁹ Como seres humanos en sociedades democráticas, consideramos como uno de nuestros máximos derechos el de expresarnos libremente; mientras que lo contrario, dejar de expresarnos o renunciar a ello, obedecer, callar, es visto, desde la aparición de la retórica como ciencia o disciplina, como una transgresión de esa facultad que, como explicaban Cicerón y Aristóteles, distingue al ser humano de las bestias.

Lo anterior es lógico si ambos conceptos, hablar y callar, se ven desde una perspectiva meramente física, puesto que, por un lado, se considera que las palabras están “llenas”; mientras que, por lo que hace al silencio, se le ve como

⁶⁹ No paso por alto ni ignoro que los custodios de la disciplina del silencio en Occidente durante los últimos dos mil años han sido, por supuesto, los monjes cristianos. Me refiero aquí, sin embargo, a una disciplina tan ejercitada y difundida, incluso en el ámbito académico, como la retórica.

“vacío” de significado. Es natural, por lo tanto, que en los últimos 2,400 años la ciencia de la retórica no se haya ocupado del estudio del silencio, ya que escapa de su ámbito de estudio. Sin embargo, dentro del campo de la propia retórica, en los últimos años ha ido cobrando relevancia el estudio del silencio como un fenómeno que, en efecto, puede estar dotado de significado, al punto de que actualmente ya se emplea el concepto de “retórica del silencio”, que en la *Encyclopaedia of Rhetoric and Composition* se reconoce y define de la siguiente manera:

[La retórica del silencio es] la influencia en las atribuciones públicas de significados ejercida por la falla deliberada en la comunicación. La mayor parte de la retórica adopta la forma de palabras o gestos con significado. Pero el silencio también puede ser retórico. No todos los silencios son retóricos. El silencio funciona retóricamente cuando se utiliza estratégicamente (más que ocurrir al azar) en contextos políticos (más que interpersonales). El silencio retórico tiene cuatro características: contraviene las expectativas, es deliberado, genera significados predecibles e influye en los significados de su contexto más de lo que el contexto influye en sus significados.⁷⁰

Sin embargo, debido a que la exploración de este concepto todavía se encuentra en ciernes, no todas las definiciones concuerdan, y cada quién entiende y emplea a su modo la retórica del silencio. Verbigracia, en la definición anterior se establece que “el silencio funciona retóricamente cuando se utiliza estratégicamente [...] en contextos políticos (más que interpersonales)”, es decir en contextos públicos, lo cual descartaría la posibilidad de que el silencio retórico ocurriera en literatura, por ejemplo, donde en muchas ocasiones estos silencios retóricos ocurren en el ámbito privado.

Así pues, son numerosos los teóricos de la retórica que han incorporado el estudio del silencio a su disciplina particular; no obstante, al ser tan amplios

⁷⁰ “The influence on public attributions of meanings exerted by intentional failure to communicate. Most rhetoric takes the form of words or gestures with meaning. But silence can also be rhetorical. Not all silence is rhetorical. Silence functions rhetorically when it is used strategically (rather than happens randomly) in political (rather than interpersonal) contexts. Rhetorical silence has four characteristics: It violates expectations, it is intentional, it generates predictable meanings, and it influences the meanings of its context more than context influences its meanings”. Barry Brummet, “Rhetoric of Silence”, in Theresa Enos (ed.), *Encyclopaedia of Rhetoric and Composition*, p. 627.

los campos que se valen del estudio de la retórica, en muchos casos el tipo de silencio del que se ocupan se limita a dichos campos. Tal es el caso de lo que sucede con la definición anterior, propuesta por Barry Brummet, un connotado especialista en comunicación y las manifestaciones y funciones de la nueva retórica.⁷¹ O con el estudio “Rhetoric and Silence”, de Robert L. Scott, quien, aunque recurre a fuentes literarias, no es propiamente un especialista de la literatura ni un filólogo, sino más bien de la comunicación oral, lo que deja su particular impronta en dicho trabajo.⁷² Lo mismo ocurre con el trabajo de Thomas J. Bruneau, “Communicative Silences: Forms and Functions”, en el que el especialista hace una convincente defensa del silencio como fuente de significación en el discurso oral, pero desde un punto de vista esencialmente lingüístico.⁷³

Lo mismo ha ocurrido en otros campos de estudio de las humanidades: en el de la historia, Alain Corbin ha tratado el silencio en su *Historia del silencio*;⁷⁴ en el de los estudios feministas, Cheryl Glenn, en su *Unspoken: A Rhetoric of Silence*;⁷⁵ desde el punto de vista filosófico, Luis Villoro, en el ensayo *La significación del silencio*,⁷⁶ así como también Max Colodro, en *El silencio en la palabra*,⁷⁷ junto con otros muchos otros filósofos entre los que por supuesto destaca Wittgenstein; en el ámbito de la sociología y la antropología, David Le Breton, en *El silencio: aproximaciones*,⁷⁸ por un lado, y, por otro, el antropólogo estadounidense Edward T. Hall, en *El lenguaje silencioso*.⁷⁹ Sobre el silencio implicado en la lectura y en el que se ampara el lector, mucho es lo que ha escrito Pascal Quignard en casi cualquier obra suya,⁸⁰ y lo que por su parte sistematizó la lingüista Lisa Block de Behar, en *Una retórica del silencio*.⁸¹ En otro ámbito de

⁷¹ Vid. también, del mismo autor, “Towards a Theory of Silence as a Political Strategy”, *Quarterly Journal of Speech*, 66, 1980, pp. 289-303.

⁷² Cf. Robert L. Scott, “Rhetoric and Silence”, *Western Speech*, 36, 1972, pp. 146-58.

⁷³ Cf. Thomas J. Bruneau, “Communicative Silences: Forms and Functions”, *Journal of Communication*, 23, 1973, pp. 17-46.

⁷⁴ Cf. Alain Corbin, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, 2019.

⁷⁵ Cf. Cheryl Glenn, *Unspoken: A Rhetoric of Silence*, 2004.

⁷⁶ Cf. Luis Villoro, *La significación del silencio y otros ensayos*, 2016.

⁷⁷ Cf. Max Colodro, *El silencio en la palabra: Aproximaciones a lo innumerable*, 2004.

⁷⁸ Cf. David Le Breton, *El silencio: aproximaciones*, 2016.

⁷⁹ Cf. Edward T. Hall, *El lenguaje silencioso*, 1990.

⁸⁰ Cf., especialmente, *El sexo y el espanto*, 2005 y *La noche sexual*, 2014.

⁸¹ Cf. Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, 1984.

estudio muy diferente, también se ha reivindicado al silencio como condición *sine qua non* para el desarrollo de la espiritualidad humana, en tratados como *Tacet*, de Giovanni Pozzi, y *Biografía del silencio*, del teólogo español Pablo d'Ors.

Ya en el área de los estudios clásicos, uno de los primeros trabajos que buscaron estudiar específicamente cómo se concebía el silencio en la antigüedad griega fue *The Regions of Silence: Studies on the Difficulty of Communicating*,⁸² en el cual, editado originalmente en 1983 por la filóloga italiana Maria Grazia Ciani, se emplearon métodos modernos de análisis para interpretar una amplia gama de manifestaciones culturales del silencio en la antigua Grecia, como los mitos, la historiografía y los escritos médicos. Heredero de este volumen fue *Silence in the Land of Logos*, de la también filóloga italiana Silvia Montiglio, que profundizó en dichas manifestaciones y amplió el *corpus* de estudio, de manera que su trabajo comprendió a los más importantes poetas y oradores griegos de la antigüedad clásica.⁸³

Más cerca del estudio de una retórica del silencio entendida como el tratamiento del silencio a la manera de un mecanismo o técnica retórica, la filóloga mexicana Yazmín Huerta ha presentado muy recientemente una investigación sobre la retórica de los *colores* en las *Controversias* de Séneca el Viejo, en cuyo capítulo final analiza el *color silentii* junto con el *color significationis*, que define como una técnica discursiva “que se valía del silencio y de la significación”, empleada especialmente por el orador romano Junio Otón, “como método para justificar o agravar la culpa de un acusado”.⁸⁴ Para nuestro infortunio, Otón no emplea esta técnica en ninguna de las 14 ocasiones en las que participa en las *Controversias*, por lo que no nos queda ningún ejemplo de su funcionamiento por boca de su mejor representante.⁸⁵ Sin embargo, la latinista mexicana rescata y ejemplifica esta técnica en pasajes de otras seis controversias de Séneca el Viejo

⁸² Cf. Maria Grazia Ciani (ed.), *The Regions of Silence: Studies in the Difficulty of Communicating*, 1987.

⁸³ Cf. Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, 2000.

⁸⁴ Yazmín Victoria Huerta Cabrera, “La Retórica de los *colores*: Tipología en las *Controversias* de Séneca el Viejo” (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), p. 206.

⁸⁵ Sobre este orador, Séneca *maior* escribe en *Controversias*, II, 33: “Junio Otón el padre solía pronunciar de manera exquisita las controversias difíciles, ésas que precisan de un ponderado equilibrio entre lo que se calla y lo que se dice abiertamente”. Trad. de Ignacio Javier Adiego, Esther Artigas y Alejandra de Riquer.

donde el silencio se utiliza deliberadamente como un recurso retórico o una técnica discursiva.⁸⁶

No obstante, a pesar de la gran novedad que supone el trabajo de la profesora Huerta, su estudio del color del silencio en la obra del rétor latino sigue circunscribiéndose al género oral, en virtud de que lo que el propio Séneca *maior* se propone analizar críticamente en sus *Controversias* es, justamente, el estilo de obras –discursos, en este caso– que originalmente sólo fueron pronunciadas de manera oral. ¿Cómo analizar, entonces, el silencio retórico que un escritor plasma en una obra literaria?

Una vez más, la respuesta se encuentra en las palabras de las que ha surgido este torrente: “una idea (ἡ ἔννοια) desnuda (ψυλή) de sonidos (φωνῆς) suscita admiración (θαυμάζεται)”, escribía Longino sobre el estilo sublime.⁸⁷ Pero, ¿cómo es posible que una idea sin sonidos, retratada en un pasaje literario, suscite admiración? Es lo que precisamente se pregunta el filólogo alemán Michael von Albrecht sobre el silencio que guarda la reina Dido cuando Eneas la reencuentra en los *inferi*. Y lo que concluye el experto latinista, tras analizar el célebre pasaje con gran meticulosidad, es que al procedimiento técnico que emplea Virgilio bien puede llamársele “retórica del silencio”, en virtud de que el poeta se sirve de él como un recurso retórico por el cual las palabras que no responde la reina de Cartago terminan causando un efecto mucho más poderoso que el emotivo discurso emprendido por el príncipe troyano.⁸⁸

Así, de todos los estudios sobre el silencio que han surgido en los últimos años, el de von Albrecht es el que, auxiliándose de todas las disciplinas de las que dispone la filología clásica –historia de las lenguas, lingüística, retórica, métrica, literatura, historia, mitología, religión⁸⁹–, busca interpretar, con una mayor amplitud y precisión, qué pueden llegar a significar las “ideas desnudas de sonidos” que se insinúan en el pasaje entre Dido y Eneas en el Inframundo y por qué este silencio “desenmascara la futilidad del gasto de palabras de Eneas”.⁹⁰

⁸⁶ A saber, las controversias II, 5; II, 7; VII, 7; VIII, 6; X, 1 y X, 2. Para el análisis, cf. *Ibid.*, pp. 206-216.

⁸⁷ Longino, *De lo sublime*, IX, 2.

⁸⁸ Cf. Michael von Albrecht, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, pp. 123-129.

⁸⁹ Cf. Wilhelm Kroll, *Historia de la filología clásica*, p. 9, donde se explica por qué todas estas disciplinas –entre otras– comprenden la filología clásica como la conocemos desde Friedrich August Wolf (1777).

⁹⁰ Michael von Albrecht, *Op. cit.*, p. 27.

El objetivo de este trabajo no es distinto: mediante la exploración de seis célebres pasajes de la literatura clásica, intenta, en primer lugar, destacar las maneras en que el silencio –a través de los gestos, las miradas, las caricias, las palabras no dichas– puede estar lleno de distintos significados; en segundo, busca descubrir el significado oculto del silencio que se suscita en dichas seis escenas, en las que siempre están involucrados dos personajes y, entre ellos, casi siempre un diálogo al que alguno de los dos interlocutores responde con un elocuente silencio. En tercer lugar, esta tesis busca finalmente responder si se puede en efecto hablar de algo tan contradictorio como una “retórica del silencio”, tal como la ha concebido Michael von Albrecht.

Método

Puesto que el presente trabajo no se circunscribe al estudio del silencio desde una sola disciplina (retórica, lingüística, historia, teoría literaria, mitología, religión, etcétera), sino desde el método interpretativo de la filología clásica, que se auxilia de cuantas disciplinas puede para una mejor intelección de los textos antiguos, he intentado dar un panorama completo de cada uno de los seis pasajes, a fin de que el lector tenga una comprensión más completa de los múltiples fenómenos que ocurren en cada uno de ellos. Para ello, he considerado necesario hacer una presentación particular para cada escena, en la que se habla en términos generales del autor, de la obra, de la época histórica, del estilo literario, del contexto mitológico y, en suma, de la información que consideré más relevante para los fines mencionados. Después de dicha presentación, se consigna el texto como tal en la lengua de partida, con la intención de que el lector pueda asistirse del texto fuente al que constantemente se hace referencia. La tercera parte corresponde a la traducción al español de dicho pasaje, cuya sola presentación es ya en sí misma una propuesta de interpretación de la escena literaria en cuestión y que es indispensable para su comprensión plena. La última parte es lo que he denominado “comentario”, por no atreverme a llamarlo “análisis” y por rendir un homenaje a todos mis antecesores filólogos y, así, continuar la tradición del comentario filológico, en el cual se busca interpretar el silencio en cuestión y, de esa manera, con todas las herramientas de las que dispuse, responder a la pregunta de qué significa el silencio en cada uno de estos seis episodios.

En pos de una mayor claridad expositiva, he agrupado las escenas entre los cuatro autores que las escribieron (Homero, Virgilio, Ovidio y Apuleyo), iniciando por la más antigua y terminando con la más reciente, de suerte que los seis episodios han quedado distribuidos en cuatro capítulos: hay dos capítulos con dos escenas cada uno (uno con dos episodios en la obra de Homero y otro

con dos en las *Metamorfosis* de Ovidio); y hay otros dos capítulos con una escena cada uno (uno para el silencio de Dido, que aparece en la *Eneida* de Virgilio, y el otro para el silencio que surge en la escena entre Cupido y Psique, de las *Metamorfosis* de Apuleyo). Además, está el presente capítulo, el primero, que sirve como introducción o exordio, y el sexto, con la conclusión. Finalmente, hay un séptimo apartado, suplementario, con la bibliografía que se consultó durante la elaboración de esta disertación. Las seis escenas que se interpretan, con los nombres que he asignado a cada una de ellas, son las siguientes:

1. “No otorga el que calla: Tetis y Zeus (Homero, *Iliada*, I, 484-535)”. Después de su disputa con Agamenón, Aquiles pide a Tetis, su madre, que ascienda al Olimpo e interceda por él ante Zeus para que éste envíe calamidades al ejército aqueo, en represalia por la deshonra al muchacho de los pies ligeros por parte del jefe de los aqueos. Zeus cavila, en silencio. Tetis, al no poder interpretar este silencio, pide sólo un gesto al padre de los dioses: “Prométemelo bien de veras y asiente con la cabeza”. Zeus asiente con la cabeza y se sella así el pacto que desencadena las acciones que relata el primer poema de la literatura occidental.
2. “El silencio de la ira: Áyax y Odiseo (Homero, *Odisea*, XI, 543-567)”. Aquí se estudia el famoso episodio que Longino refiere como el mejor ejemplo de cómo un silencio puede resultar “más grande y sublime que cualquier palabra”.⁹¹ Odiseo, en busca de la contraseña para regresar a casa, desciende al Hades y, después de encontrarse con varias almas conocidas, se reencuentra con la de Áyax. Odiseo, mediante dulces palabras, busca congraciarse con su antiguo compañero, pero el guerrero, que lo responsabiliza de su muerte, calla.
3. “El silencio de Dido (Virgilio, *Eneida*, VI, 449-476)”. En este episodio, modelado sin duda a partir del descenso de Odiseo al inframundo, Virgilio ensaya la *catabasis* de su propio héroe, cuando Eneas y Dido, la reina cartaginesa, se reencuentran en el inframundo, luego de su abrupta separación y de la partida del héroe troyano de las playas de Cartago en el momento mismo de la muerte de la reina, lo cual se relata en el canto IV de la *Eneida*. Esta breve pieza, colmada de delicados gestos con grandes significados y pequeños simbolismos, llena de compasión y de dolor, marca la mitad exacta del gran poema de Virgilio y, con ello, el momento en que el poeta hace que su héroe renuncie definitivamente a su pasado y, de esa manera, abra paso a la gran empresa que le depara el futuro.

⁹¹ Longino, *De lo sublime*, IX, 2.

4. “Un camino de voz (*vocis iter*): Píramo y Tisbe (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 55-166)”. La escena que Ovidio nos legó sobre el amor imposible de Píramo y Tisbe es el antecedente literario más antiguo de la historia de Romeo y Julieta. Es, además, uno de los pasajes con mayor fortuna en la tradición de la literatura clásica. El amor de Píramo y Tisbe está prohibido por sus familias. Aunque a los amantes los separa un muro, “cada uno da a su parte besos que no llegan al otro lado”; en el silencio de la noche (*nocte silenti*), los jóvenes engañan a sus guardianes y escapan, pero una serie de equivocaciones en la interpretación de las huellas (*vestigia*) que los adolescentes dejan tras de sí conduce, primero, a la desgracia, y luego, a la transformación conjunta de los amantes.
5. “Por los mudos silencios (*per muta silentia*): Eurídice y Orfeo (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 1-85)”. Orfeo, el “padre de las canciones”,⁹² se había casado con la muy joven Eurídice. Sin embargo, poco tiempo después de la boda, ella murió a causa de la mordida de una serpiente. Aunque Orfeo trató de soportar la muerte de su joven esposa, al final vence el Amor (*vicit Amor*) y Orfeo, “a través de gentes sin peso y de espectros que habían recibido sepultura”, desciende al inframundo para implorar a Perséfone y a Hades –mientras canta y tañe las cuerdas– que retejan el apurado destino de Eurídice y le devuelvan la vida; Orfeo, con su canto, conmueve a todos los habitantes de los infiernos y, también sobrecogidos por la petición, los reyes de los Infiernos acceden a su súplica, a condición de que, mientras la esté guiando, el poeta no vuelva la cabeza para ver a Eurídice hasta no haber salido del inframundo. “A través de los mudos silencios” (*per muta silentia*), ya cerca de la salida, Orfeo no se resiste y vuelve los ojos (*flexit amans oculos*). Arrastrada hacia atrás, succionada por el abismo del infierno, Eurídice muere por segunda vez.
6. “La incierta voz de Cupido (Apuleyo, *El asno de oro*, V, 21-24)”. Este pasaje recoge un fragmento del mito de Psique y Cupido, también de gran fortuna y fama en la tradición literaria occidental. Cupido –ese dios “que, volando con sus alas por los aires, a todos importuna y con su llama y hierro cada cosa consume”⁹³–, que había recibido de su madre la encomienda de conseguir que la doncella más bella sobre la Tierra se enamorara del hombre más vil del mundo, había desoído las órdenes de Venus y, en lugar de eso, había tomado por esposa a la doncella, cuyo nombre era Psique, y la había llevado a vivir a su palacio divino, donde todas las noches la amaba bajo la oscuridad

⁹² Así lo llama Píndaro en la *Pítica* IV, v. 176.

⁹³ Apuleyo, *Metamorfosis*, IV, 33. Trad. de Alejandro Coroleu.

de la noche. Pero, aunque el dios sí había visto a Psique, ella no conocía por la vista a su esposo, sólo por todos los otros sentidos. Tal es el pacto: si lo ve una vez no lo volverá a ver nunca más. Ingenua, agobiada por la incertidumbre, la joven confiesa a sus hermanas que ignora la identidad de quien tanto la hace gozar, pero éstas, envidiosas de la prosperidad de su hermana menor, la instan a ejecutar un plan: una noche, mientras él duerma, Psique encenderá una lámpara y, esperando descubrir al monstruo que todo este tiempo se le ha ocultado, descubrirá, dormida a su lado, a la más dulce de las bestias (*dulcissimam bestiam*). Mientras Psique admira azorada el cuerpo desnudo de su marido, una gota de aceite de la lámpara que sostiene en la mano cae sobre el hombro del dios, quien despierta enseguida, y “se apartó totalmente de los besos y de las manos de su desgraciadísima esposa y, callado (*tacitus*), se echó a volar”. Ella se aferra a la pierna de Cupido. Conmovido, el dios alado le explica tiernamente por qué no puede perdonarla. Y, volando, se va.

Finalmente, debo precisar un par de cuestiones sobre las traducciones y los textos de partida que aquí se presentan. El texto español del episodio entre Tetis y Zeus corresponde a la traducción de Rubén Bonifaz Nuño, publicada por la UNAM en 1996, basada en el texto griego que fijó Thomas W. Allen en su edición para Oxford de 1931. La traducción del episodio entre Odiseo y Áyax es la del profesor Pedro C. Tapia Zúñiga, publicada por la UNAM en 2013, que se hizo a partir de la edición del texto griego de Peter von der Muehll, de 1962. Por otro lado, todas las traducciones al español de los textos latinos están a mi cargo: en el caso del pasaje entre Dido y Eneas, partí del texto latino que fijó R. A. B. Mynors, en la edición publicada por Oxford en 1969; para los dos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio (Píramo y Tisbe y Eurídice y Orfeo), desde la edición del texto latino de Hugo Magnus, publicada en 1885; finalmente, para traducir la escena entre Psique y Cupido me basé en el texto latino que en 1915 empleó Stephen Gaselee para la edición de la Loeb Classical Library, el cual está basado, a su vez, en el texto reconocido por Rudolf Helm. Todas las mencionadas ediciones de los textos griegos y latinos de partida son las que se reproducen en el presente trabajo.

II

Dos silencios en Homero

No otorga el que calla: Tetis y Zeus (*Ilíada*, I, 484-535)

Presentación

La primera palabra de la *Ilíada* es el sustantivo μῆνιν, que en español significa “cólera”, “ira”. La segunda palabra es ἄειδε, imperativo del verbo αἰίδω, “cantar”. La tercera es el sujeto, “diosa”, θεῶ. La cuarta y la quinta son un sustantivo y su adjetivo, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, “del [hijo] de Peleo, Aquiles”. Estas cinco palabras, que juntas conforman el primer verso de la *Ilíada*, inauguran –según la tradición– la historia de la literatura occidental: μῆνιν ἄειδε θεῶ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (“la cólera canta, diosa, del Pelida Aquileo”).

Hay pocas obras que sinteticen todo su contenido y lo anuncien, desde el comienzo, de manera tan breve y, al mismo tiempo, tan efectiva. La de la *Ilíada* es, en efecto, la historia de la cólera de Aquiles, el hijo de Peleo, cantada por un aedo, quien, a su vez, está inspirado por la musa. Si a uno se le pide resumir la *Ilíada*, puede recitar de memoria este primer hexámetro sin faltar a la verdad, aunque todavía queden varias preguntas por responder: ¿quién es Aquiles?, ¿quién es Peleo?, ¿quién es la diosa?, ¿quién canta? Y, sobre todo: ¿cómo se origina esta cólera que desencadena las acciones de la *Ilíada*?

Era Aquiles un semidiós por parte de su madre, la ninfa marina Tetis, quien, a su vez, era hija de Nereo y de Doris. Su padre, Peleo, el rey de los mirmidones, era, en cambio, un mortal. Aunque tanto Zeus como Posidón pretendían a Tetis, prefirieron cederla en matrimonio a Peleo por temor a que, si la Nereida se casaba con alguno de ellos, se cumpliera una profecía que auguraba que su hijo superaría a su padre. Ese niño, con quien a la postre se consumaría la profecía y que superaría en grandeza a su padre, era Aquiles.

Aunque ser la esposa de un mortal no estaba entre los planes de Tetis, cumplió a regañadientes con el designio de los dioses y casó con Peleo, en una

boda a la que asistieron todas las deidades del Olimpo. Se cuenta que ésta fue la última vez que los dioses se sentaron al lado de los mortales, en la misma mesa, para celebrar un banquete. Pero quizá la ruptura definitiva entre los dioses y los hombres se suscitó ese mismo día, cuando Eris, la diosa de la discordia, que no había sido convocada al banquete, se presentó de pronto en la fiesta y, airada por no haber sido invitada, arrojó una manzana de oro con la célebre inscripción “para la más hermosa”.⁹⁴ Esa trampa, que daría origen al juicio entre Hera, Atenea y Afrodita, a la postre ocasionaría también la guerra de Troya, luego de que Paris eligiera a Afrodita como la dueña del fruto dorado y la diosa elegida, a cambio, le entregara al troyano el amor de la mujer más bella sobre la faz de la Tierra, Helena.

Pero Tetis nunca se conformó con que sus hijos fueran, como Peleo, mortales. Cuentan que, para volverlos inmortales, todas las noches los sometía al fuego y todos los días los untaba con ambrosía a escondidas de su marido. Así, quemados, murieron uno a uno sus seis primeros hijos. Y lo mismo habría ocurrido con el séptimo, de no haber sido porque Peleo, ya desconfiando y vigilando permanentemente a su esposa, una noche vio a su bebé retorciéndose en el fuego. Entonces gritó. Tetis, descubierta y frustrada, abandonó la vida terrenal que tenía al lado de su esposo y de su último hijo y volvió con su padre a las profundidades del mar.⁹⁵

Tal fue la razón de que Peleo llevara a su único descendiente al monte Pelión y confiara su crianza a su maestro y amigo Quirón, el centauro benévolo. El bebé se llamó *Ligirón* en un principio. Pero luego lo llamaron *Aquiles* porque sus labios nunca habían tocado la leche materna.⁹⁶ Mientras el propio Peleo acudía a la expedición de los argonautas, Quirón, hábil cirujano, enseñó al pequeño Aquiles a curar, a bien hablar y lo alimentó con entrañas de leones y jabalíes y con médula de osos.⁹⁷ De ahí vendrían su valentía y fuerza excepcionales. Cuentan que, de todos los héroes que fueron a Troya, él era el más valiente y el más fuerte.

⁹⁴ Según Luciano de Samosata, la inscripción en la manzana decía “ἡ καλὴ λαβέτω” que suele conocerse como “para la más hermosa”. Si se le quisiera traducir literalmente, la inscripción diría, en español: “que la tome la hermosa”. Cf. Luciano de Samosata, *Diálogos marinos*, 5, 1.

⁹⁵ Cf. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13, 6.

⁹⁶ Cf. *Idem*, donde Apolodoro deriva el nombre de Aquiles del α privativa y χεῖλος, “labio”.

⁹⁷ Cf. Homero, *Iliada*, XI, 828-836 y Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13, 6.

De los héroes reunidos en Troya, Aquiles era, también, el más hermoso. Todavía no tenía barba y era más joven que cualquiera.⁹⁸ Su madre incluso había logrado disfrazarlo de mujer con la intención de eximirlo de combatir en la guerra de Troya, hasta que Odiseo, advertido de que los aqueos no podrían ganar la guerra sin el joven guerrero, le tendió una trampa para que olvidara la artimaña urdida por Tetis: como los miembros de la embajada que habían ido a buscarlo no podían distinguirlo entre las varias mujeres de la corte del rey Licomedes, a Odiseo se le ocurrió colocar una serie de regalos más propios de mujeres pero, entre ellos, también un escudo y una lanza; así, cuando el trompetista dio la señal de un simulado ataque y los hombres hicieron chocar sus armas tras la orden de Odiseo, Aquiles no pudo seguir traicionándose a sí mismo y, conmovido por la posibilidad de la batalla, en el acto arrojó las ropas de mujer que lo vestían y se apoderó del escudo y de la lanza.⁹⁹ Ovidio relata que, sobre ese encuentro, Odiseo manifestó: “y mandé al valiente a cosas valientes; / por lo tanto, las obras de él son más”.¹⁰⁰

Es discutible si las gestas de Aquiles deben adjudicársele a Odiseo. Lo que sí es cierto es que los aqueos no habrían ganado la guerra de Troya sin alguno de los dos héroes, caras opuestas del espíritu humano. Por un lado, Aquiles representa la belleza, el honor, el heroísmo, la valentía; pero también la desmesura, la soberbia, la impaciencia, la juventud. Por el otro, Odiseo personifica el engaño, la mentira, la astucia y, en algunos casos, hasta la cobardía; pero, además, la madurez, la inteligencia, la perseverancia, la templanza, la prudencia.

Tal vez fue precisamente la juventud del Pelida la razón por la que Agamenón, el jefe de la expedición aquea a Troya, se atrevería a agraviarlo y, al arrebatarle su botín de guerra, encender su ira. En el inicio de la *Ilíada*, Homero cuenta la génesis de esta cólera “funesta, que miríadas de dolores causó a los aqueos / y al Hades echó antes de tiempo muchas almas valientes / de héroes, y a ellos mismos presas los volvió para perros / y aves rapaces”.¹⁰¹ La primera disputa entre ambos surgió luego de que el ejército aqueo había ido a buscar víveres a Crisa. Además de las provisiones, ese día los dánaos también se habían apoderado de los animales y de las mujeres de la ciudad. Entre las mujeres captu-

⁹⁸ Cf. Platón, *Banquete*, 180a y Homero, *Ilíada*, XI, 786, ss.

⁹⁹ Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 162-170, Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13, 8 e Higino, *Fábulas*, 96.

¹⁰⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 170-171: “*fortemque ad fortia misi. / Ergo opera illius mea sunt*”.

¹⁰¹ Homero, *Ilíada*, I, 2-5. Trad. de Rubén Bonifaz Nuño. Todos los pasajes de este trabajo que remiten a la *Ilíada* en español, salvo indicación expresa, se refieren a la traducción de Rubén Bonifaz Nuño.

radas, estaban Criseida, a quien tomó Agamenón, y Briseida, que fue concedida a Aquiles.

Luego de esto, sin embargo, en el campamento aqueo se presentó Crises, el padre de Criseida, cargado de inmensos rescates para recuperarla. Llevaba en el cetro las ínfulas que lo acreditaban como sacerdote de Apolo. Suplicaba a ambos hijos de Atreo que por la piedad del dios liberaran a su hija. Agamenón, contra lo que habían resuelto los jefes de su ejército, decidió desdeñar el espléndido rescate y despachar al anciano de mala manera.

El narrador de la *Ilíada* refiere entonces el primer silencio en la historia de la literatura occidental: “Y el viejo temió, y obedeció su discurso; / y se fue TÁCITO del multiestruendoso mar por la orilla”.¹⁰² Al volver a su tierra, el sacerdote suplica a Apolo: “cúmpleme este deseo: / puedan los dánaos por mis lágrimas pagar con tus dardos”.¹⁰³ Negro de cólera por el agravio, el dios asolaría a los aqueos, por días, con sus flechas.

Al décimo día de peste y de muerte, Aquiles convoca a una asamblea en la que el adivino Calcante revela que la causa de la ira de Apolo es la deshonra a Crises por parte de Agamenón. Avisa también que las desgracias provocadas por el dios no cesarán hasta que los aqueos devuelvan la joven a su padre “sin precio, sin rescate, y lleven una sagrada hecatombe / a Crisa; habiéndolo así aplacado, podrán persuadirlo”.¹⁰⁴ Obligado, el Atrida acepta ceder a Criseida, en pro del bien de su ejército, pero, inconforme por quedar sin botín, exige otro a cambio: “al punto un premio preparadme, no sea yo el solo / de los argivos, sin premio; ya que no es justo”.¹⁰⁵ Naturalmente, el único que se le opone es Aquiles, argumentando que no se puede repartir lo ya repartido y pidiéndole que por esta vez ceda,¹⁰⁶ ya que más tarde, cuando logren saquear Troya, los aqueos lo recompensarán con el cuádruple de lo que ahora pide.

Obstinado, Agamenón insiste en que es injusto que él se quede sin botín, insinuando que podría tomar el premio que le corresponde de Áyax, o de Odiseo, o del mismo Aquiles. Entonces la cólera del hijo de Peleo estalla por primera vez, en una retahíla de insultos y reclamos que se habían acumulado durante los largos años de guerra:

¹⁰² La palabra que Homero emplea en lengua griega es ἀκέων, ‘silenciosamente’. *Vid. Ilíada*, I, 33-34.

¹⁰³ Homero, *Ilíada*, I, 41-42.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 99-100.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 118-119.

¹⁰⁶ La palabra que Homero emplea, en griego, es el verbo προίημι: rendirse, dejar ir, desertar, abandonar, ceder.

oh gran impudente, te seguimos porque tú te placieras,
 buscando para Menelao y para ti, hocico de perro, la honra
 de los troyanos; de lo cual no te preocupas ni cuidas.
 Y aun amenazas tú mismo que vas a quitarme mi premio
 que mucho trabajé y los hijos de los aqueos me dieron.
 Nunca igual a ti tengo yo un premio, cuandoquier los aqueos
 saquearon, de los troyanos, una ciudad bien poblada;
 pero en verdad, la parte mayor de la guerra impetuosa
 mis manos la cumplen; mas siempre que llega el reparto,
 a ti, el premio mucho mayor; y yo, pequeño y querido
 teniéndolo, vengo a las naves tras cansarme guerreando.
 Ahora me voy a Ftía, pues mucho mejor es, por cierto,
 irme con mis corvas naves a casa, ya que no pienso,
 siendo aquí deshonorado, acumularte tributo y riqueza.¹⁰⁷

Lejos de amedrentar al hijo de Atreo, las palabras de Aquiles espolean su arrogancia, y Agamenón replica al Pelida que puede irse si quiere, pues ni va a rogarle que se quede ni lo necesita, además de que él le resulta “el más odioso; [...] pues siempre discordia y guerras queridas te son, y combates”. Y tiene Agamenón, todavía, una última palabra:

voy, así, a amenazarte:
 como a Criseida se lleva de mí Febo Apolo,
 yo, con mi nave y mis compañeros, sin duda,
 la enviaré; mas yo tomaré a Briseida de bellas mejillas,
 yo mismo yendo a tu tienda, ese tu premio, porque bien sepas
 cuánto más fuerte soy que tú, y también otro tema
 decirse igual a mí y compararse abiertamente conmigo.¹⁰⁸

Hay una pausa inenarrable en el ágora.¹⁰⁹ Callado y furioso, Aquiles medita si debe asesinar a Agamenón en ese mismo instante o si debe templar su desconsuelo y aguantar. Pone la mano en la empuñadura de su espada, está por

¹⁰⁷ Homero, *Ilíada*, I, 158-171.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 181-187.

¹⁰⁹ La palabra que Homero emplea en griego para referirse a la reunión para discutir cosas que le atañen a toda la comunidad es, tal cual, *ἀγορά* (cf. *Ilíada*, I, 54). Esto quiere decir que el ágora era, en un inicio, la asamblea. Con los años se convirtió en el lugar donde ocurrían las asambleas.

desenvainarla. Al verlo resuelto, Hera ordena a Atenea que desde el cielo descienda con el Pelida. Lo coge de la rubia melena. Lo mira a los ojos terribles. El hijo de Peleo –el único en la asamblea– reconoce a la diosa ojizarca. Queda estupefacto (θάμβησεν).¹¹⁰ Habla por fin. Aquiles pronuncia, por primera vez en la literatura, una palabra cuyo concepto no tiene traducción sencilla: ὕβρις (*hybris*).

Algo parecido a la soberbia. O a un acto que surge de una arrogancia incommensurable. Una violencia desenfrenada que resulta del orgullo de la fuerza o de la pasión. Injurias, afrentas, petulancias, insolencias. En todo caso, para ayudar a definir la palabra, habla por sí misma la escogida frecuencia con que Homero la emplea en sus dos obras monumentales: 15 veces en la *Odisea*, casi siempre para referirse a los pretendientes de Penélope; dos veces en la *Iliada*, para nombrar este acto de Agamenón.¹¹¹ Este *ultraje* de Agamenón.

–¿Vienes, Atenea, para ver el ultraje de Agamenón el Atrida?

–Para templar tu cólera, del cielo he venido. –responde la diosa.

§

Tras las órdenes de Atenea, Aquiles empuja la espada de regreso a su vaina y empuña, en cambio, un arma en que también era perito, la palabra. En su réplica, hace una dura crítica a la dictadura de Agamenón, quien, siendo el jefe de la expedición, es un “ebrio”¹¹² que ni siquiera tiene la valentía para presentarse en el campo de batalla y a quien le resulta fácil, en la comodidad del campamento, arrebatar los regalos a todo aquel que no esté de acuerdo con él. Termina el Pelida su discurso con un juramento: un día, todos los aqueos juntos, encabezados por el hijo de Atreo, ansiarán el regreso de Aquiles al campo de batalla, cuando nadie más pueda salvarlos de la muerte por la espada de Héctor.

Después de un último intercambio de palabras entre ambos reyes y un vano intento de Néstor por conciliar las dos posiciones, se declaró disuelta la asamblea, y Aquiles se fue a su tienda; por su parte, Agamenón envió a Criseida de regreso a Crisa, a bordo de una nave veloz que capitaneaba Odiseo y que estaba

¹¹⁰ Homero, *Iliada*, I, 199.

¹¹¹ En la *Odisea*, Homero asocia la palabra ὕβρις a los pretendientes en 13 de las 15 veces que la emplea. *Vid.* I, 368; IV, 321, 627; XV, 329; XVI, 86, 410, 418; XVII, 169, 487, 565, 581; XXIII, 64; XXIV, 352. Las otras dos veces que ocurre son XIV, 262 y XVII, 565. Por su parte, en la *Iliada*, ὕβρις sólo ocurre en este pasaje, en dos ocasiones: en I, 203 y 214.

¹¹² οἰνοβαρής es, literalmente, estar pesado, gordo por causa del vino. *Vid.* Homero, *Iliada*, I, 225.

cargada con una hecatombe para aplacar el enojo de Apolo. Habiendo partido la nave, el Atrida mandó a dos heraldos a que acudieran por Briseida. Cuando éstos llegaron, Aquiles los recibió y ordenó a su amigo Patroclo que fuera a la tienda por la muchacha. Descontenta también, obligada, Briseida de bellas mejillas se marchó con los emisarios del rey de reyes.

Apartado del campamento, a la orilla del mar, mirando el ponto vinoso, Aquiles lloraba. Tras orar a su madre y desahogar con ella su amarga impotencia, le pide sólo una cosa: que vaya con Zeus y le suplique que favorezca a Troya y, con esto, apure la muerte de los aqueos: “para que todos a su rey saboreen / y aun conozca el Atrida Agamenón soberano anchamente, / su ajenación, porque al óptimo de los aqueos no honrara”.¹¹³ Llorando también, conmovida por las lágrimas de su hijo y recordando lo breve de su destino, Tetis promete: “iré allí después a la casa de Zeus en bronce fundada, / y abrazaré sus rodillas y pienso poder persuadirlo”.

A quien pudiera pensar que se trata de una rabieta sin sentido, es preciso recordar que hasta hace muy poco Aquiles era apenas un niño. Además de ello, el hijo de Peleo está totalmente consciente de la brevedad de su vida: sabe, más que cualquier otro héroe, que sus días están contados, tal es la razón por la que ha evadido por todos los medios ir a esa expedición. Ya allí, frente a su hado, lo único a lo que aspira el muchacho de los pies ligeros es, pues, a la fama, a la gloria. Del relato de Homero se deduce que poco le importan los bienes y poco le interesa, incluso, la propia Briseida. Lo que realmente le ofende es que Agamenón, un ebrio pusilánime que ni siquiera tiene las agallas de combatir ni, por si fuera poco, la templanza para aguantar que lo contradigan con palabras en la asamblea, sea, por el simple hecho de tener la flotilla más numerosa de la expedición, su jefe. De él, que es hijo de una diosa, y joven, y hermoso y, más que bueno, el mejor.¹¹⁴

Para comprender la cólera de Aquiles la palabra clave es *honor*.¹¹⁵ En las últimas palabras que le dirige a su madre lo menciona con énfasis: quiere que sus propios compañeros de guerra mueran para que, con ello, los que queden vivos sepan quién es su rey, el que “al óptimo de los aqueos no honrara”. En griego, la palabra que usa Homero es ἔτισεν, aoristo del verbo τίνω, que significa pagar un precio o una forma de recompensa, de saldar una deuda.

¹¹³ Homero, *Ilíada*, I, 410-412.

¹¹⁴ Vid. Homero, *Ilíada*, I, 412: ἦν ἄτην ὃ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν.

¹¹⁵ Para comprender mejor la cólera y el conflicto de Aquiles por el afán de honor, cf. Jaeger, W, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, pp. 25-26.

Al no saldar esa deuda con Aquiles, al no sólo no darle lo que le corresponde al mejor de sus guerreros, sino arrebatarlo públicamente,¹¹⁶ Agamenón comete *hybris*. Es por ello que el hijo de Tetis recurre a Zeus, esperando que el padre de todos los dioses administre justicia y lo honre, restituyéndole la gloria que le corresponde por ser el mejor (ἄριστος) de los aqueos. En la esfera humana, dicha honra sólo podría llegar si Agamenón, humillándose, reconociera en público lo importante que es Aquiles para su propósito final, es decir, ganar la guerra de Troya. Sin embargo, Aquiles sabe que la única forma en que esto podría ocurrir es si el rey de reyes se encontrara orillado por las circunstancias.

Pero, aunque más tarde se cumpla el juramento de Aquiles, y Agamenón se encuentre obligado por la muerte de sus guerreros, y mande una embajada con los hombres de mejores palabras¹¹⁷ a persuadir al hijo de Tetis de volver a la guerra, buscando recompensar la afrenta con bienes materiales, la posición del Pelida será inexorable:

juzgo que no me persuadirán Agamenón el Atrida
ni los otros dánaos, ya que gracia alguna yo obtuve
por pelear contra enemigos hombres siempre sin tregua.¹¹⁸

Rubén Bonifaz Nuño elige la palabra “gracia” para traducir al español el vocablo griego χάρις. No obstante, también puede traducirse como “gratitud” o “agradecimiento”. Desde el punto de vista de Aquiles, lo que no puede perdonarse es la falta de agradecimiento por todas las ganancias militares que le ha reportado a Agamenón y a su ejército en una guerra que poco tiene que ver con él. Después de esto, ya sólo un pesar mayor que la ira lo hará retornar a la batalla, luego de que Héctor mate a su amado amigo Patroclo y, abatido por el dolor, la pena y la culpa, el Pelida deponga por fin su cólera contra el jefe de los aqueos: “dejemos lo que antes se hizo, aun estando afligidos, / nuestra alma en el pecho por necesidad habiendo domado”.¹¹⁹

¹¹⁶ Para una excelente explicación de lo que implica este acto por parte de Agamenón, cf. MacLachlan, “The Charis Of Achilles”, 1993.

¹¹⁷ En el libro IX de la *Iliada* se relata el episodio en que Fénix, Áyax y Odiseo, a quienes en mayor estima tiene Aquiles, acuden al campamento del Pelida para intentar persuadirlo de que vuelva a la lucha. Vid. Homero, *Iliada*, IX, 185-655.

¹¹⁸ Homero, *Iliada*, IX, 315-317.

¹¹⁹ *Ibid.*, XVIII, 112-113.

la lengua griega clásica, por desgracia, es estudiada y conocida cada día por menos gente, a causa del menosprecio que actualmente padece ese tipo de estudios. Dada, pues, esa circunstancia, y a fin de poner al alcance de quien, de nosotros, está incapacitado de llegarse directamente al original homérico, alguna vía que lo acerque a sus permanentes valores, otra versión de la *Ilíada* encontraría en eso cierta justificación.¹²¹

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἵκοντο κατὰ στρατὸν εὐρὺν Ἀχαιῶν,
 νῆα μὲν οἷ γε μέλαιναν ἐπ' ἠπείροιο ἔρυσσαν
 ὕψου ἐπὶ ψαμάθοις, ὑπὸ δ' ἔρματα μακρὰ τάνυσσαν·
 αὐτοὶ δ' ἐσκίδναντο κατὰ κλισίας τε νέας τε.
 Αὐτὰρ ὁ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι
 διογενὴς Πηλεΐδης υἱὸς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 οὔτε ποτ' εἰς ἀγορὴν πωλέσκετο κυδιάνειραν
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ
 αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὐτὴν τε πτόλεμόν τε.
 Ἄλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτῃ γένετ' ἡώς,
 καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἄοντες
 πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε· Θέτις δ' οὐ λήθετ' ἐφετμέων
 παιδὸς ἐοῦ, ἀλλ' ἦ γ' ἀνεδύσετο κῦμα θαλάσσης.
 ἠερίη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὐλύμπόν τε.

¹²¹ Rubén Bonifaz Nuño, “Introducción”, en Homero, *Ilíada*, p. XXXIII.

εὔρεν δ' εὐρύοπα Κρονίδην ἄτερ ἥμενον ἄλλων ἀκροτάτῃ κορυφῇ πολυδειράδος Οὐλύμποιο· καί ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων σκαίῃ, δεξιτερῇ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθερεῶνος ἐλοῦσα λίσσομένη προσέειπε Δία Κρονίωνα ἄνακτα· “Ζεῦ πάτερ, εἴ ποτε δὴ σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα ἢ ἔπει ἢ ἔργῳ, τόδε μοι κρήνην ἐέλδωρ· τίμησόν μοι υἱὸν ὃς ὠκυμωρότατος ἄλλων ἔπλετ'· ἀτάρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων ἠτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας. ἀλλὰ σύ πέρ μιν τίσον Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ· τόφρα δ' ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος ὄφρ' ἂν Ἀχαιοὶ υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσιν τέ ἐ τιμῇ”. ᾽Ως φάτο· τὴν δ' οὐ τι προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς, ἀλλ' ἀκέων δὴν ἦστο· Θέτις δ' ὥς ἤψατο γούνων ὥς ἔχετ' ἐμπεφυῖα, καὶ εἴρετο δεύτερον αὖτις· “νημερτὲς μὲν δὴ μοι ὑπόσχεο καὶ κατάνευσον ἢ ἀπόειπ', ἐπεὶ οὐ τοι ἐπι δέος, ὄφρ' ἐν εἰδέῳ ὄσσον ἐγὼ μετὰ πᾶσιν ἀτιμοτάτῃ θεός εἰμι”. Τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς· “ἦ δὴ λοίγια ἔργ' ὃ τέ μ' ἐχθοδοπῆσαι ἐφήσεις Ἥρη ὅτ' ἂν μ' ἐρέθησιν ὀνειδείοις ἐπέεσσιν· ἢ δὲ καὶ αὐτῶς μ' αἰεὶ ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι νεικεῖ, καὶ τέ μέ φησι μάχῃ Τρώεσσι ἀρήγειν. ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν αὖτις ἀπόστιχε μή τι νοήσῃ Ἥρη· ἐμοὶ δέ κε ταῦτα μελήσεται ὄφρα τελέσσῃ· εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῇ κατανεύσομαι ὄφρα πεποιθήσῃ· τοῦτο γὰρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον τέκμωρ· οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν οὐδ' ἀτελεύτητον ὃ τί κεν κεφαλῇ κατανεύσω”. Ἥη καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων· ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον. Τὼ γ' ὥς βουλευσάντε διέτμαγεν· ἢ μὲν ἔπειτα εἰς ἅλα ἄλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου, Ζεὺς δὲ ἐὼν πρὸς δῶμα· θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἀνέστησαν ἐξ ἐδέων σφοῦ πατρὸς ἐναντίον· οὐδέ τις ἔτλη μεῖναι ἐπερχόμενον, ἀλλ' ἀντίοι ἔσαν ἅπαντες.	500 505 510 515 520 525 530 535
--	---

Mas cuando cerca del ancho real de los aqueos llegaron,
ellos la negra nave sobre tierra firme arrastraron, 485
en alto sobre las arenas, y abajo grandes escoras
le pusieron, y ellos mismos se esparcieron por tiendas y naves.
Mas se encolerizaba, cabe las rápidas naves sentándose,
brote de Zeus, hijo de Peleo, el raudo de pies Aquileo;
ni frecuentaba ya el ágora que da gloria a los hombres 490
ni, ya, la guerra; pero su corazón consumía
allí estándose, y ansiaba el grito de batalla y la guerra.
Pero cuando, tras tiempo tal, vino la duodécima Eos,
también allí al Olimpo iban los dioses siempre existentes
todos juntos, y Zeus guiaba. Y Tetis no olvidó los mandatos 495
de su niño, pero ella emergió de la ola del mar
y, matutina, al grande cielo ascendió y al Olimpo;
y halló al Cronida de ancha voz, aparte los otros, sentado
en la más alta cumbre del Olimpo de múltiples cimas,
y ante él mismo se sienta entonces, y sus rodillas abraza 500
con la izquierda, y tras tomarlo del mentón con la diestra,
suplicándole, le habló a Zeus Cronida, el señor:
“Zeus, padre, si entre los inmortales te he agradado algún día
con palabra o trabajo, cúmpleme este deseo:
hónrame al hijo que de mucho más breve hado que otros 505
era; pero, por cierto, ahora Agamenón señor de hombres
no lo honró, pues, tomado, el premio tiene, en quitándolo él mismo.
Pero tú al menos hónralo, Olímpico Zeus providente,
y fuerza en tanto da a los troyanos, porque al fin los aqueos
honren al hijo mío, y lo acrecienten en honra”. 510
Así habló, y nada le dijo Zeus que agolpa las nubes,
mas quedó en silencio un tiempo; y Tetis, como asió sus rodillas,
así lo tenía apretado, y pidió, por vez segunda, de nuevo:
“Claramente prométeme, y asiente, en verdad, con el ceño,
o rehúsa, pues para ti no hay temor, porque bien sepa 515
cuánto yo, entre todas, soy la diosa más despreciada”.
Y grandemente airado, le dijo Zeus que agolpa las nubes:
“Por cierto, ímprobos trabajos, pues a enemistarme me empujas
con Hera, cuando me irrite con oprobiosas palabras;
que ante los inmortales dioses, aun sin causa, ella siempre 520

me increpa, y aun dice que en combate a los troyanos yo asisto.
 Pero tú ahora regrésate, para que no te perciba
 Hera, y esto, porque se cumpla, ha de serme cuidado;
 pero, ea, con la cabeza asentiré, porque tú te persuadas;
 pues éste, de mí, entre los inmortales es el más grande 525
 signo; pues, de mí, revocable no es, ni engañoso
 ni no cumplible, aquello a que con la cabeza yo asiento”.
 Dijo, y con las oscuras cejas hizo el signo el Cronida,
 y entonces los divinos cabellos del señor se agitaron
 en su testa inmortal, e hizo temblar, grande, al Olimpo. 530
 Tras aconsejarse así, se apartaron los dos; ella, entonces,
 saltó hasta el mar profundo desde el espléndido Olimpo,
 y Zeus fue a su casa; y los dioses juntos todos se alzaron
 de sus sedes en presencia de su padre, y no osó ninguno
 esperar al viniente, pero ante él llegaronse todos. 535

Comentario

Zeus siempre deseó a Tetis. Más aún: el poeta Ovidio cuenta que lo que Zeus había sentido por ella eran “fuegos no temperados bajo su pecho”.¹²² Pero nunca pudo ser suya, pues la Nereida siempre se opuso –por cariño, por miedo, o por respeto– a traicionar a Hera, quien la había criado y mimado en su niñez. Aún así, el hijo de Cronos permanecía obsesionado con Tetis: la espiaba y la acechaba desde lejos. Hasta que un día, Temis, su fiel consejera, lo disuadió definitivamente al revelarle que estaba escrito que la Nereida daría a luz a un hijo que sería superior a su padre.¹²³ Entonces Zeus por fin desistió, aunque le impidió que pudiera unirse a otro inmortal, y Hera la entregó al mejor de los mortales, Peleo.

A pesar de ello, el día de la insurrección en el Olimpo, cuando la propia Hera, Atenea y Posidón intentaron encadenar a Zeus, fue precisamente Tetis quien recurrió a Briareo, el gigante de cien manos, quien con sólo aparecer disolvió el proyecto de rebelión. Por eso, confiando en ese antiguo favor que había salvado al padre del Olimpo, cuando Agamenón le arrebató su botín, Aquiles demandó la ayuda de su madre para que fuera con Zeus y le cumpliera el deseo de ver a los aqueos sufrir por su ausencia.¹²⁴

¹²² Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 225.

¹²³ Cf. Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 784, ss., así como Homero, *Ilíada*, XXIV, 59-63 y Apolodoro, *Biblioteca*, III, 13.

¹²⁴ Cf. Homero, *Ilíada*, I, 394-412.

Cuando ya habían transcurrido los doce días de haber charlado con Aquiles, Tetis ascendió al Olimpo, donde Zeus ya estaba de vuelta, sentado aparte de todos, en lo más elevado del monte. Sin decir nada, la ninfa se sentó delante de él, le abrazó las rodillas con la mano izquierda y, con la derecha, le tocó la barbilla.¹²⁵ Entreviendo que el viejo favor podría ser una valiosa moneda de cambio en la negociación con el padre de los dioses, fue lo primero que, de manera muy velada, sugirió: “Zeus, padre, si entre los inmortales te he agradado algún día / con palabra (ἢ ἔπει) o trabajo (ἢ ἔργῳ), cúmpleme este deseo” (vv. 503-504).¹²⁶

Las primeras palabras de Tetis son breves y, en apenas seis versos (vv. 505-510), explica sintéticamente cuál es su deseo: que Zeus honre (τίμησον) a Aquiles de breve hado, ya que Agamenón, como jefe de todos los hombres (ἄναξ ἀνδρῶν) no lo honró (ἡτίμησεν), al arrebatarle su premio. Si el jerarca de los hombres no le hizo justicia, Tetis pide que él, Olímpico Zeus consejero (Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ) les dé el poder (κράτος) a los troyanos, a fin de que los aqueos paguen el precio (τίσῳσιν), y a su hijo “acrecienten en honra” (ὀφέλλωσιν τέ εἰ τιμῇ).

Pero Zeus, que acumula las nubes, nada responde (οὐ τι προσέφη) y se queda en silencio (ἄκέων) un largo rato (δῆν). Este silencio “condensa la ‘crisis de indecisión’ que a menudo provocan las súplicas”.¹²⁷ Sabiendo esto, previendo que no necesariamente otorga el que calla y, sin poder soportar el suspenso ocasionado por este largo silencio, Tetis insiste en que el padre de los dioses le

¹²⁵ Como ya han explorado con mayor profundidad Gould y Thornton, el acto de tocar las rodillas es, en la literatura griega –y más especialmente en la homérica–, el gesto por antonomasia del suplicante que se humilla para pedir un favor. Otro elemento característico de este tipo de súplicas es el contacto físico de cualquier tipo. Sin embargo, de todas las escenas de súplica que se presentan en la *Ilíada* y la *Odisea*, en ninguna otra se habla de que el suplicante toque la barbilla del que concede. ¿Homero añade este gesto por tratarse de una escena de ruego entre dioses y, más aún, una súplica al padre de los dioses? Vid. John Gould, *HIKETEIA*, pp. 76-77, 94-95 y Agathe Thornton, *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, p. 118.

¹²⁶ Es interesante la forma en que Aristóteles analiza este pasaje en *Ética a Nicómaco*, 1124b: según él, Tetis pertenece al grupo de los magnánimos, quienes “parecen recordar el bien que hacen, pero no el que reciben (porque el que recibe un bien es inferior al que lo hace, y el magnánimo quiere ser superior), y oír hablar del primero con agrado y del último con desagrado. Por eso, Tetis no menciona a Zeus los servicios que ella le ha hecho, sino los que ha recibido, como tampoco los laconios al dirigirse a los atenienses”. Trad. de Julio Pallí.

¹²⁷ Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, p. 250.

dé una respuesta al momento, y aprieta más sus rodillas y propone dos caminos: 1) que, o bien, le prometa (ὑπόσχεο) sin que haya lugar a dudas (νημεπτέξ) y asienta con la cabeza (κατάνευσον); 2) o bien, se rehúse (ἀπόειπε), “porque bien sepa / cuánto yo, entre todas, soy la diosa más despreciada” (vv. 515-516). Además, la Nereida parece obligarlo a responder con una frase deslizada como por accidente: “o rehúsa, pues para ti no hay temor”.

El ultimátum no le hace gracia a Zeus, quien enseguida desnuda los pensamientos que se mantenían cubiertos por su silencio: “a enemistarme me empujas / con Hera, cuando me irrite con oprobiosas palabras; / [...] siempre / me increpa, y aun dice que a los troyanos yo asisto”. Después de haberlo meditado, Zeus accede, mediante un gesto en apariencia sencillo. Entonces Homero da una lección sobre lo que significa la acción de asentar con la cabeza (κατανεύω): “con la cabeza asentiré, porque tú te persuadas; / pues éste, de mí, entre los inmortales es el más grande / signo; pues, de mí, revocable no es, ni engañoso / ni no cumplible, aquello a que con la cabeza yo asiento” (vv. 524-527).

Las palabras de Homero no dejan lugar a dudas: asentar con la cabeza (κατανεύω) es el más grande signo (τέκμων) entre los dioses, una garantía, un compromiso irrevocable, una promesa irrompible. El autor del himno homérico a la luna también usa la palabra τέκμων para mostrar cómo la luna, cuando se llena, “constituye la referencia (τέκμων) y señal (σημα) para los mortales (βροτοῖς)”.¹²⁸

No conforme con que Zeus efectúe la promesa verbalmente, Tetis pide al padre de los dioses que, además, lleve a cabo el signo (τέκμων) para que, de esa manera, el pacto entre ambos quede garantizado. Pensando en todas las implicaciones que dicho acuerdo tendrá para la guerra de Troya, parece justificado que Zeus se tome un momento en silencio para pensarlo; sin embargo, es sugestivo que, de la propuesta de Tetis, lo que más preocupe al Cronida sea el enojo de Hera, su mujer, quien apoya manifiestamente a los aqueos en la guerra contra los troyanos. Sugestivo, por decir lo menos, pues de que el hijo de Cronos acepte o rechace este compromiso depende el desencadenamiento de todos los actos que se narrarán en la *Ilíada*.

Finalmente, “hizo el signo (νεῦσε) el Cronida” con las cejas oscuras (κυανέησιν ἐπ’ ὀφρύσι). Y, si la confirmación fuera poco, se suscita una tercera señal: “y entonces los divinos cabellos del señor se agitaron / en su testa inmortal, e hizo temblar, grande, al Olimpo” (vv. 529-530). Cuando por fin, en silencio, Zeus

¹²⁸ *Himnos homéricos*, XXII, 13. Trad. de Alberto Bernabé Pajares.

hace la señal con la cabeza, ya nadie puede perderse: es la referencia y señal que guía todas las acciones que cuenta el poeta de la *Ilíada*.

Un silencio semejante ocurre en el canto VII de la *Odisea*, cuando Odiseo se presenta en la corte de los feacios y, protegido por la niebla en la que lo ha envuelto Atenea, aparece de pronto abrazado a las rodillas de la reina Arete, esposa de Alcínoo. El héroe, ya único sobreviviente de la expedición que él encabezaba, suplica a los reyes: “aprestadme una escolta para ir a mi patria, de prisa, / pues ya hace mucho que lejos de mis amigos sufro infortunios”.¹²⁹ Tras haber suplicado, Odiseo “se sentó ante el fogón, en la ceniza, / junto al fuego; y pues todos, en silencio, quietos quedaron”.¹³⁰

Las palabras en griego son οἱ δ' ἄρα πάντες ἄκην ἐγένοντο σιωπῇ: “y todos, entonces, EN SILENCIO, quietos quedaron”. A diferencia del pasaje de la *Ilíada* entre Tetis y Zeus, donde el poeta emplea ἀκέων como un participio (Zeus se quedó SILENCIOSO o SILENCIADO), en este episodio de la *Odisea* la misma palabra se emplea como un adverbio, ἀκην, que significa “en silencio” o “silenciosamente”. Ambas palabras refieren, sin embargo, a lo mismo: a una forma de estar en silencio.

Ambos silencios son, también, largos. Se demoran. De hecho, la demora está enfatizada por diversos elementos. En el episodio de la *Ilíada* entre Zeus y Tetis, no le basta al poeta con decir que Zeus se quedó en silencio, sino que primero escribe que a Tetis “nada le dijo (οὐ τι προσέφη) Zeus que agolpa las nubes”. En el siguiente verso lo expresa con mayor diafanidad: “mas quedó en silencio (ἀκέων)”. Y remata con el adverbio δὴν, que establece el tiempo en que Zeus quedó en silencio: durante un largo tiempo. Por otro lado, en el pasaje de la *Odisea*, Homero escribe que, después del ruego de Odiseo a los reyes feacios, el héroe primeramente “se sentó ante el fogón, en la ceniza, / junto al fuego” (vv. 153-154). Ya luego de eso, “todos, en silencio, quietos quedaron”. Pero una vez más no basta con que todos ellos (οἱ πάντες), los que escucharon la plegaria de Odiseo, se hayan quedado “mudos” o “quietos” (ἐγένοντο σιωπῇ), pues el poeta destaca además que lo hicieron en silencio (ἀκην).

¿Es tan solo un recurso mnemotécnico de Homero para recordarse a sí mismo el siguiente episodio de su narración?¹³¹ No lo es. En estos dos casos

¹²⁹ Homero, *Odisea*, VII, 151-152.

¹³⁰ Homero, *Odisea*, VII, 153-154.

¹³¹ En virtud de que la misma fórmula “y pues todos, en silencio, quietos quedaron” (οἱ δ' ἄρα πάντες ἄκην ἐγένοντο σιωπῇ) se repite idénticamente en otros cinco lugares de la *Odisea*: VIII, 234; XI, 333; XIII, I; XVI, 393; y XX, 320. No obstante, este verso es el único

particularmente, parece que ambos silencios son artificios del poeta que buscan un mismo efecto: suspender la narración, alargar deliberadamente el resultado de la súplica que los origina. En el episodio entre Tetis y Zeus, el lector/oyente conoce la respuesta de manera casi inmediata y elocuentísima, pues Zeus confirma su veredicto de tres distintas formas. Por su parte, en el pasaje entre Odiseo y la reina Arete, la respuesta a la súplica se prolongará a lo largo de seis cantos. Por recomendación de la propia princesa Nausícaa, hija de Arete, y de la diosa Atenea, a quien se dirige el héroe es a Arete y no al rey. Narra el poeta:

Mas él se fue por la sala, el paciente, noble Odiseo,
con la mucha niebla que Atena le había circundado,
hasta que él llegó al rey Alcínoo y a Arete.
Odiseo puso las manos en torno a las rodillas de Arete,
y pues entonces, de él se esfumó la niebla divina.
Se quedaron ellos mudos al ver al varón en la casa;
y se asombraban mirándolo, y él, Odiseo, suplicaba:
“Arete, hija de Rexénor deiforme, a tu esposo
y a tus rodillas llevo –después de sufrir muchas cosas–,
y a estos comensales: ojalá les den ventura los dioses,
mientras vivan, y herede cada uno a sus hijos en casa
sus riquezas, y los honores que el pueblo le ha dado.
Mas aprestadme una escolta para ir a mi patria, de prisa,
pues ya hace mucho que lejos de mis amigos sufro infortunios”.¹³²

Luego de estas palabras, Homero relata el pasaje al que nos referimos y que prosiguió a la súplica de Odiseo: “y pues todos, en silencio, quietos quedaron”. El silencio es tal por parte de los reyes que se vuelve incómodo para todos los que presencian la escena. De manera que tiene que intervenir un tercero, el viejo héroe Equeneo, quien rompe el espacio vacío para llenarlo de cortesías que compensen la desatención de los reyes:

de los seis en que el primer componente del hexámetro varía respecto de los otros cinco: mientras que aquí el verso completo es *παρ πυρί· οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ* (“junto al fuego; y pues todos, en silencio, quietos quedaron”), en las otras cinco ocurrencias aparecen indistintamente en todo el verso las mismas palabras: *ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ* (“así hablé, y pues todos, en silencio, quietos quedaron”).

¹³² Homero, *Odisea*, VII, 139-152. Trad. de Pedro C. Tapia Zúñiga. Todos los pasajes en español de la *Odisea* que se consignan en el presente trabajo corresponden, salvo indicación expresa, a la traducción del profesor Pedro Tapia.

“Alcínoo, esto, sin duda no es lo mejor, ni es conveniente
que en el suelo el huésped se siente, ante el fogón, en la ceniza;
y éstos se contienen, esperando de ti una palabra.
¡Anda, pues! Al extranjero en un trono con clavos de plata
sienta, tras levantarlo; a los heraldos ordena mezclar
el vino, para que también por Zeus, que se goza en el rayo,
libemos: él sigue a los suplicantes, que son venerandos.
De lo que hay adentro, la dispensera dé al huésped la cena”.¹³³

A continuación, atendiendo a las órdenes de Equeneo, el rey concede a Odiseo la veneración que merece el extranjero que, humillándose, ha suplicado: se le ofrece el trono en que estaba sentado el príncipe Laodamante, a un lado del rey; una sirvienta le lava las manos; la dispensera le sirve pan y mucha comida; sirve vino el heraldo y todos juntos liban por Zeus, que “acompaña (ὀπηδεῖ) a los que piden ayuda (ικέτησιν), quienes deben ser venerados (αἰδοίοισιν)” (v. 181). Alcínoo ha tomado una determinación: al día siguiente, al alba, invitarán a otros ancianos para que todos juntos piensen en la escolta que cuidará al extranjero en su regreso a su tierra paterna (vv. 186-206). Pero no todo está dicho: esa noche, cuando ya los demás se han marchado y sólo queda la pareja real con su huésped, la reina Arete descubre que Odiseo viste el manto y la túnica que ella misma había tejido (vv. 226-236). Desconfiada, la reina pregunta: “¿Quién eres tú, de qué gente? ¿Quién te dio estos vestidos? / ¿No dices que aquí has llegado errabundo en el ponto?”.¹³⁴

Odiseo comienza entonces su largo discurso, con el que busca ganarse la confianza de la reina, demostrándole lo mucho que ha errado y, con ello, persuadirla de que merece las deferencias que el rey ha tenido para con él. Así, el relato del héroe, que se origina en el canto séptimo, con el silencio de los reyes como respuesta a su súplica, culmina con los dos primeros versos del canto décimo tercero, otra vez con un silencio, pero en extremo distinto al del principio: “Así habló, y pues todos, en silencio, quietos quedaron, / ellos fueron presa, en la sala umbrosa, de un plácido encanto (κληθμῶ)”.¹³⁵

El silencio, que al comienzo era la mudez que se apodera de quienes sienten vergüenza por presenciar la escena de un extranjero que ha aparecido de pronto para humillarse ante los pies de una reina, suplicando su ayuda, es ahora el

¹³³ *Ibid.*, 159-166.

¹³⁴ *Ibid.*, VII, 238-239.

¹³⁵ *Ibid.*, XIII, 1-2.

silencio de los que han sido encantados por la historia de un héroe que, por medio de su relato, demuestra también ser un rey, un sacerdote de la palabra. Como símbolo final que manifiesta sin lugar a dudas su anuencia, la reina Arete “mandaba a unas mujeres sirvientas: / a una, con un manto bien lavado y también una túnica; / a otra, a un tiempo la dio, a que portara su sólido cofre, / y otra, comida y vino rojo llevaba”.¹³⁶

En la obra de Homero hay un tercer episodio de silencio que prosigue a una plegaria. Ocurre en el canto IX de la *Odisea*, cuando el héroe finalmente revela su identidad a los feacios y acto seguido les cuenta los detalles de su estancia en la tierra de los cíclopes. Acompañado por sus once mejores compañeros en la gruta del cíclope Polifemo, Odiseo le suplica:

nosotros, llegando aquí, a tus rodillas
vinimos, por si hospedaje otorgabas, o de otra manera
nos dabas un don, y eso es un derecho de los extranjeros.
Excelentísimo, honra a los dioses: somos tus suplicantes.
Zeus, de los suplicantes y extranjeros es el patrono
hospital: él sigue a los extranjeros, que son venerandos.¹³⁷

Pero los cíclopes, que no tienen ni “ágoras para el consejo, ni leyes” (v. 112), ni “se ocupan el uno del otro” (v. 115), menos aún se ocupan de Zeus, y Polifemo, “con cruel corazón” (v. 272), replica a Odiseo:

Eres zopenco, oh extranjero, o has venido de lejos,
pues me pides que tema, o que evite a los dioses.
Los cíclopes no se preocupan de Zeus, que la égida tiene,
ni de los dioses felices, pues somos más fuertes, con mucho;
y yo tampoco, por evitar el odio de Zeus me apiadaría,
ni de ti ni de tus amigos, si el ánimo no me ordenara.
Mas dime dónde, al venir, detuviste tu nave bien hecha,
si quizá en un paraje alejado, o cerca, a fin que lo sepa.¹³⁸

Según Odiseo, el cíclope está “probándolo” o “tentándolo” (πειράζων) para que le confiese dónde está su nave, pero no logra engañarlo porque el héroe,

¹³⁶ *Ibid.*, XIII, 66-69.

¹³⁷ *Ibid.*, IX, 266-271.

¹³⁸ *Ibid.*, IX, 273-280.

que es “muy experto” (εἰδότα πολλά), se da cuenta de la trampa. A cambio, Odiseo le replica con “dolosos palabras” (δολίοις ἐπέεσσι), intentando por su parte también engañar a Polifemo, quien

con cruel corazón, nada repuso,
sino que él, tras saltar, a mis amigos echaba las manos,
y atrapando a dos, como a unos cachorros, contra la tierra
los golpeaba: sus sesos fluían al suelo, mojaban la tierra.
Destazándolos miembro por miembro, los preparó como cena;
y tragaba –cual león criado en los montes, nada dejaba–
los intestinos y carnes y huesos provistos de médula.
Nosotros, llorando, hacia Zeus alzamos las manos,
viendo crueles acciones: el desconcierto tomaba a nuestra alma.¹³⁹

En contraste con la plegaria que Tetis dirige a Zeus y con la de Odiseo a los reyes feacios, en este episodio el rechazo por parte del cíclope es indiscutible. Dicho rechazo lo sella el silencio de Polifemo y lo consuman los actos atroces que ocurren a continuación, que sólo confirman la negativa a este ruego y sacan a la superficie otra realidad: aunque el cíclope está dotado de habla, no conoce ninguno de los valores que, en una argumentación, pudiera esgrimir Odiseo. En esta ocasión, no hay forma en que la palabra honesta pueda volver iguales a los dos adversarios. Esta vez, para vencer, el héroe de muchos recursos tendrá que envilecerse, reducir todo lo que le queda –su nombre– a la nada: volverse *Nadie*.

Tal vez por eso, tras por fin haber salido con vida de la gruta de Polifemo y del país de los cíclopes, Odiseo se pierde a sí mismo por única vez y, abandonando todo honor y prudencia, desde lejos dirige al cíclope “palabras de ultraje” (κερτομίοισι):

Cíclope, no de un hombre cobarde a los compañeros
debiste de comer con gran violencia en tu cóncava gruta.
Desde luego, debían de alcanzarte tus malas acciones;
cruel, pues no temías comer en tu propia morada
a tus huéspedes: Zeus y los otros dioses te han castigado.¹⁴⁰

¹³⁹ *Ibid.*, IX, 287-295.

¹⁴⁰ *Ibid.*, IX, 475-479.

Presentación

En el canto III de la *Iliada*, Homero describe por primera vez a Odiseo. En ese pasaje, Príamo le pide a Helena que, desde lejos, le ayude a identificar a los aqueos que le parecen sobresalientes. El primero por quien pregunta resulta ser Agamenón. Y luego, señalando a otro, pide a su nuera que le diga “quién es él, niña querida; / en cuanto a la cabeza, menor que Agamenón el Atrida, / pero más ancho de verse en hombros y pecho”.¹⁴¹ A ello, Helena responde que es Odiseo, el hijo de Laertes, “quien fue criado en la tierra de Ítaca, aun siendo ésta rocosa; / él sabe toda suerte de dolos y densos consejos”.¹⁴² Y, en el acto, Anténor –que estaba cerca y que había conocido a Odiseo cuando éste, junto a Menelao, había ido a su palacio en una embajada para repatriar a Helena– lo confirma:

yo los tuve por huéspedes y amistoso les fui en mis palacios,
y de ambos aprendí la figura y los densos consejos.
Pero cuando se mezclaron entre los reunidos troyanos,
estando de pie, en los anchos hombros Menelao vencía,
y, sentándose ambos, era el más majestuoso Odiseo;
pero cuando discursos y consejos ante todos tejieron,
en verdad, Menelao de carrera arengaba,
poco, pues, pero muy claro, ya que no era de muchos discursos,
y no, aunque era el menor en edad, se salía del tema;
pero en verdad cuando se alzaba el muy prudente Odiseo,
se estaba, y miraba hacia abajo fijando al suelo los ojos,
y el cetro ni hacia atrás ni inclinado hacia adelante meneaba,
pero lo sostenía inmóvil, símil a un ente ignorante;
dirías que era un furibundo y como un insensato;
pero cuando en verdad la gran voz desde su pecho emitía
y las palabras símiles a invernales nevadas,
entonces con Odiseo no altercara otro humano,
y al ver la forma de Odiseo, no nos admirábamos tanto.¹⁴³

¹⁴¹ Homero, *Iliada*, III, 192-194.

¹⁴² *Ibid.*, III, 201-202.

¹⁴³ *Ibid.*, 207-224.

Según Anténor, por la actitud de Odiseo –mirando al suelo, con el cetro inmóvil– cualquiera hubiera podido decir que estaba extremadamente enojado (ζάκοτος) o que, de plano, era tonto (ἄφρων). Además –explica antes Homero– tampoco es físicamente superior a Agamenón: “en cuanto a la cabeza, menor que Agamenón el Atrida”;¹⁴⁴ ni a Menelao: “estando de pie, en los anchos hombros Menelao vencía”.¹⁴⁵

Sin embargo, después de estas comparaciones, Homero hace énfasis en que lo que de Odiseo sorprende no es la forma (“y al ver la forma de Odiseo, no nos admirábamos tanto”),¹⁴⁶ sino el fondo: “cuando en verdad la gran voz desde su pecho emitía / y las palabras símiles a invernales nevadas, / entonces con Odiseo no altercara otro humano”.¹⁴⁷ La palabra griega que el profesor Rubén Bonifaz Nuño traduce por ‘invernal’ es χειμέριος, que también puede ser “tormentoso”, mientras que νιφάς –aquí “nevada”– también puede significar “copo de nieve”. Cada palabra de Odiseo es –como la ἄργιλλα (*argilla*), como la arcilla, como lo argénteo, como el argumento– blanca y brillante como un copo de nieve, pero el copo de nieve de una tormenta. Intempestiva, invernal tormenta que sorprende, deslumbra y sepulta.

Así como Aquiles es “el raudo de pies” o “el de los pies ligeros” (πόδας ὠκὺς), Odiseo es “el muy prudente” (πολύφρων), “el de ánimo firme” (ταλασίφρονος), “el divino” (δῖος), “el deiforme” (ἀντίθεος), “el ingenioso” (πολύμητις), “el intachable” (ἀμόμων), “el muy sufrido divino” (πολύτλας δῖος), “el paciente” (τλήμων), “el sagaz” (δαίφρων), “el glorioso” o “el renombrado” (κυδάλμιος), o bien “el magnánimo” (μεγαλήτωρ). Pero Odiseo es, sobre todo, “el muy versátil” –πολύτροπος, como Homero lo describe al principio de la *Odisea*, y que también puede traducirse como “de muchas formas”– y “el habilidoso” o “el rico en astucias” (πολυμήχανος), –como se describe tanto en la *Iliada* como en el final de la *Odisea*–.¹⁴⁸

Odiseo, pues, según las palabras de Anténor, en el momento de estar callado aparenta ser ἄφρων, es decir privado de φρήν, que en el léxico de Homero se refiere, propiamente, al diafragma, el músculo que separa el corazón y los pulmones del abdomen, pero que también puede significar “cabeza”, “mente”, “ánimo”, “alma”, “ingenio”, “astucia” o “prudencia”, y que puede señalar direc-

¹⁴⁴ *Ibid.*, 193.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 210.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 224: οὐ τότε γ' ὅδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 221-223.

¹⁴⁸ Si se quiere revisar un estudio más detallado y pormenorizado sobre el uso de los epítetos en Homero, *vid.* Milman Parry, “The Traditional Epithet in Homer”, pp. 1-190.

tamente el pecho o las entrañas. Sin embargo, cuando es tiempo de tomar la palabra, el hijo de Laertes se revela como πολύφρων, o sea, literalmente, “de mucho φρήν”, o “muy prudente” o “hábil”, “de mucha cabeza”. Y ya que se le conoce, Odiseo también es ταλασίφρονος, tal cual “el que *aguant*a o *contiene* o *refrena* –τάλας– el φρήν”, o “de ánimo firme que todo tolera”. Además, Odiseo es δαίφρων, el de φρήν que *aprende* o que *sabe* y que *enseña* –δάω–, o “el sagaz” o “prudente” o “sabio”.

De presentarlo al inicio de la *Iliada* como un sin φρήν, un demente, un insensato, un tonto, en los siguientes pasajes de su poema, Homero poco a poco va mostrando un Odiseo poseedor de los mejores atributos, casi todos provenientes del y relacionados con el φρήν. Pero, en general, con la inteligencia y con el pensamiento: Odiseo es, para Homero, el héroe de la inteligencia y del pensamiento, al punto de reiterar, al final de la *Odisea*, que el atributo que lo caracteriza, tras tanto penar, es ser πολυμήχανος, “el de muchos ardides” o “el de muchos recursos” o, más literalmente, “el de muchos mecanismos artificiales”.

Sobresale que Homero, de todos los epítetos con los que se refiere a Odiseo a lo largo de la *Odisea*, elija emplear el adjetivo πολυμήχανος –que sólo había usado en otras 16 ocasiones– para designar por última vez a su héroe. Que sea precisamente Atenea quien así lo nombra, con el objeto de que cese la lucha contra los airados familiares de los difuntos pretendientes de Penélope, para que Zeus “no se irrite” con él, destaca aún más: “A Odiseo, entonces, la ojiglauc

Atena le dijo: / “Divino Laertíada, HABILIDOSO Odiseo, ya detente, / cesa la contienda de la guerra, pareja con todos, / no se irrite contigo el Crónida Zeus, de voz espaciosa”.¹⁴⁹

Ser hábil, de muchos ardides, es lo que distingue a Odiseo de los demás héroes que fueron a Troya. No es accidental que πολυμήχανος sea también la primera forma en que lo llama Aquiles cuando los dos héroes se reencuentran en el Hades después de la guerra de Troya: “Divino Laertíada, HABILIDOSO Odiseo, / obstinado, ¿por qué un trabajo aún mayor urdirás en tu mente? / ¿Cómo osaste bajar hacia el Hades, en donde insensibles / habitan los muertos, fantasmas de humanos extintos?”.¹⁵⁰ Cada una de las palabras que Aquiles pronuncia es oro para comprender la diferencia entre ambos: Odiseo es, para él, divino (διογενής), habilidoso (πολυμήχανος), obstinado (σχέτλιος), que urde trabajos (μήδομαι ἔργον) y, encima, se atreve (τλάω) a descender hacia el Hades (Ἄϊδόσδε κατέρχομαι).

¹⁴⁹ Homero, *Odisea*, XXIV, 541-544.

¹⁵⁰ *Ibid.*, XI, 473-476.

Por su parte, para Odiseo, Aquiles es “el más poderoso de los aqueos” (μέγα φέρτατ’ Ἀχαιῶν),¹⁵¹ y además:

ningún hombre, ni antes, más dichoso que tú, ni después!
Pues antes, cuando vivías, igual que a los dioses te honramos
los argivos, y hoy, ampliamente imperas entre los muertos,
estando acá; por eso, de haber muerto no te aflijas, Aquiles.¹⁵²

A lo que Aquiles responde con célebre réplica:

¡Vamos, no quieras dorarme la muerte, ilustre Odiseo!
Preferiría, estando en la tierra, trabajar a sueldo para otro,
para un hombre sin suerte, que no tuviera muchos recursos,
más que reinar entre todos los muertos, que han perecido.¹⁵³

El verso formular con el que Aquiles saluda a Odiseo en el Hades (διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ) es el mismo que Homero elige cuando, también en el inframundo, Agamenón se dirige a Odiseo: “Divino Laertíada, habilidoso Odiseo”.¹⁵⁴ Pero es también el que emplea para el reencuentro en el Hades de Odiseo con Tiresias,¹⁵⁵ con Heracles¹⁵⁶ y con Elpénor.¹⁵⁷ ¿Es la forma en que Homero enfatiza que Odiseo, el único personaje vivo de todo este pasaje en el inframundo, está vivo gracias a que es πολυμήχανος (de muchos recursos)?

A pesar de que lo más natural sea comparar a Odiseo con Aquiles, debido a que los poemas homéricos se tratan fundamentalmente de ambos héroes, otra clara contraposición entre dos formas completamente diferentes de afrontar la vida ocurre entre Odiseo y Áyax. Ovidio es diáfano cuando narra la disputa de estos dos héroes por las armas de Aquiles y da voz a Áyax:

¡Por Júpiter, llevamos
el caso ante las naves, y Ulises contiene conmigo!
Pero no dudó en rendirse ante las llamas de Héctor,

¹⁵¹ *Ibid.*, 478.

¹⁵² *Ibid.*, 483-486.

¹⁵³ *Ibid.*, 488-491.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 405.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 92.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 617.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 60.

las que yo contuve, las que yo hice huir de esta flota.
 Pues es más seguro contender con palabras ficticias
 que combatir con la mano; pero ni para mí es fácil decir,
 ni para éste hacer; y todo lo que yo para el feroz Marte,
 cuanto valgo en la línea de batalla, tanto vale éste hablando.
 Pero creo, pelasgos, que recordar mis hazañas a ustedes
 no debo, pues las han visto. Que narre Ulises las suyas
 las cuales llevó a cabo sin testigo, de las que sólo está al tanto la noche.¹⁵⁸

En el pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, Áyax también compara su linaje con el de Odiseo: mientras que él es primo de Aquiles –por lo que, según él, le corresponderían legítimamente las armas de su pariente–, Odiseo desciende de Sísifo, quien fuera “el más astuto de los hombres” (κέρδιστος γένετ’ ἀνδρῶν).¹⁵⁹ Como Aquiles en el comienzo de la *Iliada*, Áyax cree que merece las armas de Aquiles porque es más valeroso y más osado en la batalla que Odiseo. Con mayor vehemencia que la de Aquiles en la *Iliada*, Áyax hace un recuento de todas las veces en que Odiseo ha vencido gracias a las palabras. Pero a las palabras mentirosas, ficticias (*fictis verbis*). En respuesta, Ulises emprende un largo discurso en que recuerda todos los servicios que ha prestado a los aqueos y los episodios victoriosos que deben adjudicársele.

La asamblea queda conmovida por sus palabras y finalmente entrega las armas de Aquiles al hijo de Laertes. Escribe Ovidio: “y lo que puede la elocuencia / quedó al descubierto, y el que argumentó (habló) tomó las armas del varón fuerte” (*et quid facundia posset, /re patuit, fortisque viri tulit arma disertus*).¹⁶⁰ Deliberadamente, Ovidio deja abierto a la interpretación quién es “el varón fuerte”, el dueño de las armas que tomó (*tulit*) Ulises: si Áyax o si Aquiles.

Lo que sí queda claro es que, como en el caso de Aquiles en la *Iliada*, la cólera se apodera de Áyax según este pasaje de las *Metamorfosis*: “el que él solo a Héctor, el que el hierro y los fuegos y a Júpiter / tantas veces contuvo, no contiene sólo una cosa: la ira, / y al varón invicto lo venció el dolor” (*Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Iovemque / sustinuit totiens, unam non sustinet iram, / invictumque virum vicit dolor*).¹⁶¹ Acto seguido, Áyax toma su espada y la hunde

¹⁵⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 5-15.

¹⁵⁹ Homero, *Iliada*, VI, 153.

¹⁶⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 382-383.

¹⁶¹ *Ibid.*, 384-386.

en su pecho, “para que nadie que no sea Áyax pueda superar a Áyax” (*ne quisquam Aiace[m] possit superare nisi Aiax*).¹⁶²

Se presenta a continuación un extracto del episodio de la *Odisea* conocido como *véκνια*, en que Odiseo viaja al Hades para que el alma del adivino Tiresias le revele el secreto para volver a Ítaca. Luego de cumplir su misión con Tiresias y del encuentro con Aquiles, Odiseo ve, a lo lejos, el alma de Áyax, el hijo de Telamón, con quien el último encuentro había tenido lugar cuando ambos habían disputado por las armas de Aquiles.

La traducción, como en todos los pasajes en español de la *Odisea* que se han referido hasta ahora, es la del distinguido filólogo mexicano Pedro C. Tapia Zúñiga, quien hace poco más de diez años dio al mundo la primera versión latinoamericana del poema de Homero, acaso la que –de todas las traducciones al español– mejor ha sabido equilibrar la fidelidad al original tanto en forma como en fondo.

Texto griego

αἱ δ' ἄλλαι ψυχαὶ νεκύων κατατεθνηώτων ἔστασαν ἀχνύμεναι, εἴροντο δὲ κήδε' ἐκάστη. οἷη δ' Αἴαντος ψυχὴ Τελαμωνιάδαο νόσφιν ἀφεστήκει, κεχολωμένη εἵνεκα νίκης, τὴν μιν ἐγὼ νίκησα δικαζόμενος παρὰ νηυσὶ τεύχεσιν ἄμφ' Ἀχιλλῆος: ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ. παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη. ὥς δὴ μὴ ὄφελον νικᾶν τοιῷδ' ἐπ' ἀέθλω: τοίην γὰρ κεφαλὴν ἔνεκ' αὐτῶν γαῖα κατέσχευ, Αἴανθ', ὃς περὶ μὲν εἶδος, περὶ δ' ἔργα τέτυκτο τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ' ἀμύμονα Πηλεΐωνα. τὸν μὲν ἐγὼν ἐπέεσσι προσηύδων μελιχίοισιν: « Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες οὐδὲ θανὼν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι, τοῖος γάρ σφιν πύργος ἀπώλεο: σείο δ' Ἀχαιοὶ ἴσον Ἀχιλλῆος κεφαλῇ Πηληϊάδαο ἀχνύμεθα φθιμένοιο διαμπερές: οὐδέ τις ἄλλος αἴτιος, ἀλλὰ Ζεὺς Δαναῶν στρατὸν αἰχμητῶν ἐκπάγλως ἤχθηρε, τεῖν δ' ἐπὶ μοῖραν ἔθηκεν.	545
	550
	555
	560

¹⁶² *Ibid.*, 390.

ἀλλ' ἄγε δεῦρο, ἄναξ, ἴν' ἔπος καὶ μῦθον ἀκούσης
 ἡμέτερον· δάμασον δὲ μένος καὶ ἀγήνορα θυμόν·
 ὥς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας
 ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκύων κατατεθνηώτων.
 ἔνθα χ' ὅμως προσέφη κεχολωμένος, ἥ κεν ἐγὼ τόν·
 ἀλλὰ μοι ἦθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι
 τῶν ἄλλων ψυχὰς ἰδέειν κατατεθνηώτων.

Texto español

Las otras almas de muertos difuntos, tristes estaban,
 y cada una de ellas me preguntaba sus preocupaciones.
 Sola, el alma de Áyax, el Telamoníada,
 lejos, aparte se hallaba, aún airada por esa victoria
 en que, junto a las naves, lo vencí alegando mi causa
 en las armas de Aquiles: su augusta madre las puso de premio
 y juzgaron jóvenes de los troyanos, y Palas Atena.

¡Ojalá, ojalá yo en tal certamen no hubiera vencido!
 Pues, por esas armas, la tierra cubrió una grandiosa cabeza:
 Áyax, que descollaba en aspecto, descollaba en acciones
 entre los otros dánaos, después del Pelida intachable.

Yo mismo, pues, me dirigí a él con dulces palabras:
 '¡Áyax, hijo del egregio Telamón! ¿Ni muriendo debiste
 pues, olvidar tu rencor contra mí por las armas malditas?
 Los dioses, para los argivos las pusieron cual daño,
 pues moriste tú, su grandioso baluarte. Por ti los aqueos,
 igual que por la cabeza de Aquiles Pelida
 muerto, siempre sufrimos. No existe algún otro culpable,
 mas Zeus al ejército de los dánaos armados con lanzas
 odió terriblemente, y te impuso la muerte.

Ven aquí, señor, por que tú mi plática y mi palabra
 escuches; somete tu ira y tu ánimo firme'.
 Así hablé, y él nada repuso; se fue con las otras
 almas de muertos difuntos, al Érebo. Entonces, incluso,
 irritado él, podría haberme hablado, o yo a él, igualmente;
 sin embargo, mi corazón en el pecho querido deseaba
 ver a las almas de otros difuntos.

Comentario

Después de haber combatido –y a pesar de haber resultado vencedor– en la guerra de Troya, Odiseo permanecía lejos de Ítaca, su tierra paterna, donde todavía vivían su padre, su esposa y su hijo: su casa. El tema de la *Odisea* es éste: el regreso a casa de Odiseo. Como en la *Iliada*, Homero lo define con claridad en los primeros versos del poema:

Del varón muy versátil cuéntame, Musa, el que mucho
vagó, después de saquear el sagrado castillo de Troya;
de muchos hombres vio las ciudades y supo su ingenio,
y él sufrió en su alma muchos dolores dentro del ponto,
aferrado a su vida y al retorno de sus compañeros.
Mas ni así salvó a sus compañeros, aunque eso deseaba,
pues perecieron a causa de sus propias locuras,
necios: las vacas del Sol Hiperión, ellos del todo
se comían, mas él les quitaba su día del retorno.
De eso, de algún punto, diosa, hija de Zeus, cuéntanos algo.
Allí, todos los otros que escaparon de la áspera muerte
estaban en casa, ya libres del mar y la guerra;
sólo a él, que a su mujer y el retorno deseaba,
lo detenía la augusta ninfa Calipso, diosa de diosas,
en sus cóncavas grutas, deseando que fuera su esposo.¹⁶³

Pero el dios Posidón se oponía a que el héroe volviera, pues estaba enfadado porque Odiseo había cegado al cíclope Polifemo, hijo del dios. Tras haber salido de la isla de la ninfa Calipso, Odiseo llega a la corte de los feacios, con el rey Alcínoo y su hija, la princesa Nausícaa, a quienes cuenta sus aventuras. Dentro de esta narración a los feacios por parte del propio héroe se inscribe el relato que detalla la forma en que llegó a la isla de Circe, donde permaneció un año sin que la hechicera pudiera persuadirlo de quedarse a vivir con ella. Finalmente, Circe lo libera y le da la noticia: antes de volver a casa, debe ir al Hades y consultar al adivino Tiresias.

El canto undécimo de la *Odisea* trata precisamente de este descenso, que, según los expertos no debe ser llamado κατάβασις, sino νέκυια, en virtud de que no es propiamente un descenso físico, sino la celebración de un rito en

¹⁶³ Homero, *Odisea*, I, 1-15.

que se convoca a los espíritus de los muertos.¹⁶⁴ Sin embargo, aunque el descenso no ocurra físicamente, sí tiene lugar de manera metafórica. Ya ahí, la primera que surge a Odiseo es el alma –ψυχή, escribe Homero– de Elpénor, quien, según la cronología del relato de Odiseo, acaba de morir, víctima de su embriaguez, en la casa de Circe. En el emotivo encuentro, Elpénor suplica a Odiseo que lo recuerde (μνήσασθαι ἐμεῖο)¹⁶⁵ y no deje su cuerpo insepulto, a lo que el héroe, conmovido, accede sin duda.

Enseguida aparece el alma de Anticlea, su madre, cuya muerte ignoraba Odiseo, lo que lo mueve a las lágrimas, pero –relata el héroe– “ni así, aun doliéndome mucho, dejé que, primera / se acercara a la sangre antes que yo preguntara a Tiresias”.¹⁶⁶ Luego, por fin aparece el espíritu de Tiresias, quien le revela las instrucciones que debe seguir de forma inexorable para volver sano y salvo a casa. Después de esto, Odiseo pregunta al adivino cómo puede hablar con su madre, quien, “silenciosa, está sentada junto a la sangre, y a su hijo / no se atrevió a mirar cara a cara ni hablarle” (ἀκέουσ’ ἦσται σχεδὸν αἵματος, οὐδ’ ἐὼν υἱὸν / ἔτλη ἐσάντα ἰδεῖν οὐδὲ προτιμυθήσασθαι).¹⁶⁷

Tiresias explica a Odiseo que, con que permita que el difunto se acerque a la sangre (según el rito, con ella se convoca a los muertos), éste le “hablará verídicamente”. El héroe finalmente se permite hablar con su madre, quien le revela haber muerto de pena por esperarlo. Odiseo intenta abrazarla: “tres veces me impulsé, el ánimo me ordenaba abrazarla; / tres veces, de mis brazos, semejante a sombra o a sueño, / voló”.¹⁶⁸

Si las palabras son por sí mismas valiosas para los griegos, en el Hades son oro. Los diálogos en el inframundo son intercambios (ἐπέεσσιν ἀμειβόμεθ’)¹⁶⁹ de bienes invaluable que no deben ser malgastados. Que Odiseo postergue dicho intercambio con su madre hasta no tener segura la contraseña del regreso a casa, revelada por Tiresias, lo sugiere. La posterior enumeración del nutridísimo grupo de almas de mujeres ilustres que vio, y a las que intentaba alejar con la espada para que no bebieran la sangre que da voz a los espíritus, lo confirma.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Cf. Paul Bishop, “Is the Only Way Up?”, p. 1.

¹⁶⁵ Homero, *Odisea*, XI, 71.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 88-89.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 142-143.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 206-208.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 225.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 225-232.

Después del largo recuento de mujeres, Odiseo se detiene:

Tantas, yo no voy a narrar ni voy a nombrar
cuantas esposas e hijas vi, de héroes varones,
pues se acabaría antes la noche divina. Ya es hora
de que duerma, en la rauda nave, yendo hacia los compañeros,
o aquí mismo. Mi viaje, asunto será de los dioses y vuestro.¹⁷¹

Se hace un gran silencio entre el auditorio feacio. Odiseo lo sabe, pues así lo ha buscado. Homero lo describe como un silencio encantador: “Así hablé, y pues todos, en silencio (σιωπῇ), quietos quedaron, / ellos fueron presa, en la sala umbrosa, de un plácido encanto (κηληθμῶ)”. Entonces interviene la reina Arete, esposa de Alcínoo, para que el héroe continúe el relato.

Odiseo, gustoso, complace a la reina. Reanuda su historia contándole que luego llegó, triste, de luto (ἄχθυμένη), el alma de Agamenón, el jefe de la gran expedición de los griegos a Troya:

Me reconoció él, al instante, cuando me vio con sus ojos;
él lloraba a gritos, derramando muchísimas lágrimas,
tendiendo hacia mí sus manos, deseando alcanzarme;
mas ya no tenía fuerza firme, y tampoco vigor
como el que antes había en sus miembros flexibles.

Al verlo, llora también Odiseo y le pregunta por la causa de su muerte. Agamenón relata cómo murió a manos de Clitemnestra, su esposa, y del amante de ésta, Egisto, y se da la licencia de aconsejarle, para su regreso con bien a casa: “Por eso hoy también tú, ni con tu esposa seas afectuoso / ni le declares (πιφανσκέμεν) cada proyecto (μῦθον) que tú bien conozcas; / sino que unos sean dichos (φάσθαι), y otros se queden ocultos (κεκρυμμένον)”.¹⁷² Y versos más adelante, el Atrida insiste: “A escondidas (κρύβδην), no sin reservas (μηδ’ ἀναφανδά), a la tierra patria querida / lleva tu nave; porque lo fiel (πιστὰ) ya no está en las mujeres”.¹⁷³ En esta ocasión, el intercambio –aclara Odiseo, que narra– es de horribles palabras (ἐπέεσσιν ἀμειβομένω στυγεροῖσιν).¹⁷⁴ Y, tras despedirse entre las lágrimas de ambos, tiene lugar el ya referido encuentro entre Odiseo

¹⁷¹ *Ibid.*, 328-332.

¹⁷² *Ibid.*, 441-443.

¹⁷³ *Ibid.*, 455-456.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 465.

y Aquiles, quien le pide al vivo que le cuente la suerte de su hijo, Neoptólemo: “y el alma del Eácida, el rauda de pies, / se iba yendo a largos trancos, por el prado de asfódelos, / gozosa de que le dije que su hijo era muy distinguido”.¹⁷⁵

Hasta este punto de la narración, todos los encuentros en el Hades han sido con personajes significativos para Odiseo: Elpénor, su compañero recién abatido; Tiresias, el adivino que le revelará las instrucciones para volver a casa; su madre, Anticlea, a quien no veía desde su partida de Ítaca; Agamenón, el jefe de la expedición a Troya; y Aquiles, el compañero más fuerte y valiente. De las almas que han desfilado delante suyo, él ha decidido con quién –y con quién no– hablar: cada una de estas charlas ha sido un vivo intercambio de palabras, a veces terribles, siempre emotivas. Justamente por ello, después del encuentro con Aquiles, afirma Odiseo: “Las otras almas de muertos difuntos, tristes estaban, / y cada una de ellas me preguntaba sus preocupaciones”.¹⁷⁶

Luego de estos diálogos, tiene lugar finalmente el encuentro con el alma de Áyax. De este pasaje, Longino, autor de *De lo sublime*, uno de los tratados de crítica literaria más célebres de la antigüedad, dice: “lo sublime es el eco de un alma grande. De ahí que una mera idea, sin palabras, a veces suscita admiración a causa de su grandeza de pensamiento. Así, el silencio de Áyax en el inframundo es más grande y sublime que cualquier palabra”.¹⁷⁷ ¿Por qué, más que cualquier palabra que Áyax hubiese podido pronunciar, su silencio (σιωπή) es tan grande (μέγα) y tan sublime (ὕψηλότερον), como escribió Longino? Veamos.

El alma de Áyax, a diferencia de las otras con las que Odiseo se ha encontrado –que le preguntaban (εἶποντο) sus preocupaciones (κῆδε’), es decir que buscaban un intercambio con el vivo, el gran Odiseo que las visitaba–, estaba aparte (ἄφεστήκει), sola (οἷη), lejos (νόσφι). Y, sobre todo, Odiseo advierte que, a pesar de lo lejana y lo apartada, el alma de su antiguo compañero todavía está airada (κεχολωμένη) por “esa victoria” (εἵνεκα νίκης). De inmediato el propio héroe explica a su auditorio cuál es esa victoria: cuando murió Aquiles, la madre de éste, Tetis, ofreció las armas de su hijo como premio para el aqueo que ganara un certamen, en el que unos jóvenes troyanos y la diosa Atenea funcionarían como jueces y determinarían al vencedor, que a la postre sería Odiseo.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 538-540.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 541-542.

¹⁷⁷ Ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα. ὅθεν καὶ φωνῆς δίχα θαυμάζεται ποτε ψιλὴ καθ’ ἑαυτὴν ἢ ἔννοια δι’ αὐτὸ τὸ μεγαλόφρον, ὡς ἡ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυίᾳ σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὕψηλότερον λόγου. Longino, *De lo sublime*, IX. Trad. de Eduardo Gil Bera.

En nuestro pasaje, Odiseo lamenta haber resultado vencedor porque debido a eso “la tierra cubrió una grandiosa cabeza: / Áyax, que descollaba en aspecto, descollaba en acciones (ἔργα) / entre los otros dánaos, después del Pelida intachable”. Y es cierto: Áyax es mucho mejor guerrero que Odiseo. La *Iliada*, además de ser la historia de la cólera de Aquiles, es también la narración de las acciones o hazañas (ἔργα) de Áyax, quien suple al Pelida cuando éste se retira de la lucha, quien enfrenta a Héctor con valentía y quien, junto con su ejército, protege el extremo más peligroso del campamento aqueo en la guerra con Troya.¹⁷⁸ Buena prueba de lo anterior es el número de veces que en la *Iliada* Homero menciona el nombre de Áyax (190) contra las veces que en la misma obra ocurre el nombre de Odiseo (122).

La gran diferencia entre Áyax y Aquiles estriba en que el hijo de Peleo, además de descollar en acciones, también destaca en el arte de la palabra, como lo expresa el anciano Fénix a su joven discípulo cuando busca persuadirlo de que vuelva a la batalla y le recuerda a qué está llamado: “a ser orador de discursos y hacedor de acciones (ἔργα)”.¹⁷⁹ Testimonio de ello es la propia embajada al campamento de Aquiles para convencerlo de su regreso a la batalla, una de las horas decisivas de la guerra de Troya, en que Homero presenta a un Áyax muy limitado en materia retórica: el primero en hablar es Odiseo, quien, en su argumentación, apela a los dones con los que Agamenón lo retribuirá si regresa a la guerra; el segundo es Fénix, quien en su largo y emotivo discurso esgrime todo tipo de argumentos. El tercer miembro de la misión es Áyax, quien, cuando es su turno de hablar, ni siquiera se dirige a Aquiles, sino a Odiseo, para hablarle del Pelida en tercera persona y reclamarle indirectamente a éste: “Brote de Zeus, Laertiada, en astucias rico Odiseo: / vámonos; [...] Aquileo / ha puesto en su arrogante pecho un alma intratable, / cruel, y la amistad de sus compañeros no considera”.¹⁸⁰ Cuando finalmente se dirige al Pelida, primero lo insulta (“inflexible y malvada / alma en el pecho te pusieron los dioses, por una sola / joven”),¹⁸¹ y después, finalmente, atina a rogarle con emoción: “indulgente ponte tú el alma, / pues respeta tu casa; bajo el mismo techo te estamos / del conjunto de dánaos, y anhelamos, por sobre los otros, / más queridos serte y más, en cuanto aqueos, amados”.¹⁸²

¹⁷⁸ Cf. Homero, *Iliada*, XI, 7-9 donde se explica que los ejércitos de Aquiles y de Áyax flanquean los extremos del campamento aqueo, los más peligrosos.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 443: μύθων τε ῥήτῃρ' ἔμειναι πρηκτῆρά τε ἔργων.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 624-630.

¹⁸¹ *Ibid.*, 636-638.

¹⁸² Homero, *Iliada*, IX, 639-642.

Por su parte, si bien no tiene la elocuencia de Diomedes o de Néstor, Odiseo, como Aquiles, también es bueno en “cumplir la palabra y las obras” (τελέσαι ἔργον τε ἔπος τε)¹⁸³ y, sobre todo, “sabe pensar” (περίοιδε νοῆσαι).¹⁸⁴ Por eso, al encontrarse en el inframundo con Áyax, se dirige a él con dulces palabras (προσηύδων μειλχίοισιν) y, en su discurso, lo insta a que olvide su rencor (χόλος), ya que los responsables fueron, según su argumentación: en primer lugar, las propias armas; en segundo lugar, los dioses en general, que las pusieron como una calamidad (πῆμα) para los aqueos; en tercer lugar, Zeus en particular, quien “odió terriblemente” a los dánaos e impuso la muerte de Áyax.

Odiseo, que conoce el arte de la palabra, sabe que necesita la cercanía física de Áyax para activar la posibilidad de persuadirlo. Sabe también que ésta es su única oportunidad para saldar la deuda con él. Pero la lejanía imposibilita la reconciliación. Por eso le pide: “ven aquí, señor, por que tú mi plática (ἔπος) y mi palabra (μῦθον) escuches; / somete (δαμάζω) tu ira (μένος) y tu ánimo firme (ἀγήνορα θυμόν)”. La palabra que elige Odiseo para determinar el estado en que se encuentra Áyax es μένος, que también puede significar “fiereza”, “coraje” o “furia”.

Cuando el troyano Euforbo asesta el golpe de muerte a Patroclo, y Menelao se lanza sobre el cadáver de su compañero para protegerlo de ser mancillado, el homicida se acerca para jactarse de su victoria y amenazar a Menelao con matarlo también a él si no lo deja vanagloriarse con su trofeo de guerra. Menelao, indignado, para definir la soberbia (ὑπέρβιον) que se ha apoderado del troyano, usa la palabra μένος con el significado de “furor” o “ánimo”, un estado que –según él– ni siquiera en bestias tan salvajes como panteras, leones o jabalíes es tan grande.¹⁸⁵ μένος es también el brío que Zeus se ve en la necesidad de infundir en los caballos inmortales de Aquiles, cuando, inconsolables por la muerte de Patroclo, su auriga, se negaban a volver a la batalla.¹⁸⁶

Así debe entenderse el coraje que, aun muerto, sigue poseyendo al espíritu de Áyax. Es el mismo sentimiento que se apoderó de él cuando peleó durante un día entero contra Héctor, el mejor de los guerreros troyanos. Y es la misma pasión que luego lo inspiró para resistir su embestida otro día de guerra. Y el mismo furor con el que protegió el cuerpo de Patroclo para que no fuera man-

¹⁸³ Homero, *Odisea*, II, 272.

¹⁸⁴ Homero, *Ilíada*, X, 247.

¹⁸⁵ Cf. Homero, *Ilíada*, XVII, 1-23.

¹⁸⁶ Cf. Homero, *Ilíada*, XVII, 423-480, donde la palabra μένος se emplea en repetidas ocasiones con la connotación de “furor”, “furia”, “brío” o “ánimo” bestial a la que nos hemos referido.

cillado por los adversarios, y el mismo que más tarde lo impulsaría para rescatar el cadáver de su primo y amigo, Aquiles. Pero es también la locura que lo ciega tras perder el certamen contra Odiseo, cuando se da muerte a sí mismo con la espada que Héctor le había regalado. A él, que no había sido herido ni una sola vez en toda la guerra de Troya.¹⁸⁷

Para Sófocles, Áyax demostró ser un ἄνοος, un “sin pensamiento”, un “inconsciente”, un “necio”, un “insensato”, cuando creyó que se bastaba a sí mismo y despreció a los dioses y, especialmente, la ayuda que le ofrecía la diosa Atenea:

Pues Áyax, en la misma despedida
de su casa, dio muestras de insensato,
al tiempo que su padre con cordura
le amonestaba: ‘Busca triunfos, hijo,
lanza en mano, mas siempre con los dioses’.
Él con loca altivez dio por respuesta:
‘Padre, si un dios ayuda, aun el que es nada
puede alcanzar victoria. Yo confío
que, aun sin la ayuda de ellos, me la gano’.
Tan altanero fue su dicho. Luego,
segunda vez, cuando la diosa Atena
un día le animaba a que las manos
bañase en sangre hostil, él a la cara
le lanzó esta respuesta inconcebible:
‘Reina, vete a asistir a otros Argivos;
donde yo esté, la fila no se rompe’.
Con palabras como éstas, tan impropias
de hombre con ser mortal, el agrio encono
se granjeó de la diosa.¹⁸⁸

Odiseo, al contrario de Áyax, “sabe pensar” (περίοιδε νοῆσαι),¹⁸⁹ es “muy prudente” (πολύφρων) y “paciente” (τλήμων). Y lo es no sólo por los atributos que le son propios, sino porque sabe escuchar a la diosa como ningún otro héroe.

¹⁸⁷ Quizás el mejor retrato de la obstinación de Áyax lo haya pintado precisamente Homero, en *Iliada*, XI, 544, ss., donde lo compara primero con un “ardiente león” (αἰθωνα λέοντα) y luego con un “asno tardo” (ὄνος νοθής).

¹⁸⁸ Sófocles, *Áyax*, 762-777. Trad. de Aurelio Espinosa Pólit.

¹⁸⁹ Homero, *Iliada*, X, 247.

Al comienzo de su versión sobre la muerte de Áyax, Sófocles lo expresa con claridad:

Oh voz de Atena, predilecta diosa,
por más que oculta quedes, en mi oído
clara resuenas, cual la voz broncea
de tirreno clarín. Mi alma te acoge.
Adivinaste bien: de un hombre odiado,
de Áyax, el héroe de gigante escudo,
es de quien ando en pos, de él y no de otro.
Porque esta noche misma horrendo estrago
ha dejado tras de sí, si él es quien lo hizo,
pues cosa cierta no hay... A tientas vamos,
y sobre mí he tomado esta faena [...]
A punto vienes, y ojalá tu mano
que hasta aquí me guió siempre me guíe.¹⁹⁰

En el comienzo de esa tragedia, mientras urden juntos el plan contra Áyax, Atenea ordena a Odiseo en dos ocasiones que permanezca en silencio.¹⁹¹ En la primera, Atenea, gritando, ordena a Áyax que salga de su tienda, pero Odiseo se acobarda y objeta: “¿Qué haces, Atena? ¡No lo llames fuera!”. A lo que la diosa replica: “Sabrás callar, supongo, y no exponerte / a cargar con la fama de cobarde...” (οὐ σῖγ’ ἀνέξει μηδὲ δειλίαν ἀρεῖ;). La conversación entre ambos continúa, hasta que Atenea ordena de nuevo: “Silencio y, donde te hallas, no te muevas” (σίγα νυν ἐστὼς καὶ μὲν’ ὥς κυρεῖς ἔχων). A duras penas, con miedo, Odiseo obedece: “Bien, no me muevo, aunque por gusto propio, mejor me fuera lejos” (v. 88). Porque obedecer (*oboedire*) es escuchar y es, también, guardar silencio. Odiseo, como sabe escuchar, sabe callar. Ponerse en manos de Atenea. En un mundo de gran entusiasmo por la palabra hablada, Odiseo es el héroe del silencio. En el canto XIV de la *Iliada*, cuando los griegos están siendo asolados por el ejército troyano, encabezado por Héctor, Agamenón, agobiado, propone ir preparando las naves para que en la noche, cuando cese la batalla, puedan huir de Troya: “Pues no hay culpa alguna en huir el mal, aun durante la noche. / Quien huyendo huyera ante el mal, mejor que quien fuera prendido.”¹⁹² El muy

¹⁹⁰ Sófocles, *Áyax*, 14-35. Trad. de Aurelio Espinosa Pólit.

¹⁹¹ *Ibid.*, 75, 87.

¹⁹² Homero, *Iliada*, XIV, 80-81.

prudente (πολύμητις) Odiseo no puede creer lo que oye y, con gran vehemencia, manda callar al rey:

Calla, y que ningún otro de los aqueos oiga este
discurso, que en nada a través de su boca guiaría un hombre
que supiera en sus mentes pronunciar lo adecuado,
y fuera llevador del cetro, y obedecieranlo pueblos
tantos cuantos entre los argivos tú señoreas;
y ahora censura del todo tus mentes, esto que has dicho.¹⁹³

Esta manera de pedir silencio se verá con mayor frecuencia en la *Odisea*. En el canto XIV, Odiseo –que obedece a las recomendaciones que Agamenón le hiciera en el inframundo– llega a Ítaca disfrazado de vagabundo y, ya en la casa de Eumeo, con la intención de probar a su antiguo porquero para que le ofrezca una manta, simula estar ebrio (“el vino me ordena / [...] y también suelta una palabra que, omisa, mejor estaría”)¹⁹⁴ y le cuenta una historia inventada según la cual, en plena guerra de Troya, Odiseo, “hablando en voz baja, estas palabras me dijo: / ‘Calla ahora, no sea que de los aqueos, algún otro te escuche’”.¹⁹⁵

Más célebre es lo que ocurre en el canto XIX, cuando Euriclea, la antigua nodriza de Odiseo, al palpar la cicatriz del extranjero, con los ojos llenos de lágrimas y la voz suspendida, descubre que está ante su niño Odiseo y, emocionada, quiere contarle a Penélope sobre la verdadera identidad del vagabundo, pero Odiseo, tomándola del cuello, le exige: “calla, no sea que algún otro en la casa lo sepa”.¹⁹⁶

El silencio es, pues, una característica que define la personalidad de Odiseo y que lo emparenta no sólo con Atenea, sino con Hermes, el dios de lo oculto, del ingenio y de la astucia.¹⁹⁷ Luego del único exabrupto verbal que Homero registra de Odiseo –cuando, después de la batalla contra los cíclopes,

¹⁹³ *Ibid.*, 90-95.

¹⁹⁴ Homero, *Odisea*, XIV, 463-466.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 493.

¹⁹⁶ *Ibid.*, XIX, 486.

¹⁹⁷ Como hace notar Silvia Montiglio en *Silence in the Land of Logos*, donde recuerda la investigación de Pucci (*Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*) sobre los epítetos que Hermes comparte con Odiseo. Esta asociación entre el héroe y el dios también la destaca Pietro Citati en *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*.

por única vez Odiseo se sale de sí,¹⁹⁸ el prudente silencio como característica del héroe se acentúa, especialmente en la llegada a Ítaca y la venganza final contra los pretendientes.¹⁹⁹

Hacia el final de su viaje, se multiplican los ejemplos en los que Odiseo recurre al silencio como su arma más afilada, con la que terminará venciendo a sus adversarios, los pretendientes de Penélope, quienes han esperado durante años, sin mover un dedo, apoderarse cobardemente de la mujer y de la hacienda del ausente. Cuando finalmente Odiseo pisa Ítaca, su protectora de siempre, la diosa ojizarca se le reaparece para advertirle: “es tu suerte / soportar grandes cuitas: aguantarás, aunque ello te cueste; no le dirás a nadie, ni de los hombres ni de las mujeres / –a ninguno–, que tú, errabundo, has llegado, mas en silencio (σωπῆ) / sufrirás muchos dolores, de los hombres la injuria aguantando”.²⁰⁰

Así, en silencio, aguanta Odiseo después de que su fiel porquero Eumeo le cuenta cómo los pretendientes día con día agotan sus bienes: “así dijo, y aquél, presto, comía carne y vino bebía / ávido, en silencio (ἄκέων); a los pretendientes plantaba sus males”.²⁰¹ Sin embargo, es ya un silencio distinto: ἄκέων es una especie de silencio verbal acompañado o reforzado por una actitud corporal que demuestra un dominio total de uno mismo, un control no sólo de los impulsos de hablar o de replicar a un agravio, sino un control del cuerpo a pesar de la ira.²⁰² Es también el silencio que guarda Odiseo la mañana en que el cabrero Melantio lo increpa: “Extranjero, ¿aún ahora, fastidiarás aquí por la casa, / pidiendo a los hombres, y no, más bien, te irás para afuera?”.²⁰³ “Y nada le respondió el ingenioso (πολύμητις) Odiseo, / mas movió en silencio (ἄκέων) su testa trazando su mal en secreto”.²⁰⁴

En el mismo pasaje,²⁰⁵ Odiseo tiene intercambios de palabras cercanos y francos con su porquero Eumeo y con Filecio, su boyero, quien, a diferencia del cabrero, se acerca (παραστάς) al extranjero, lo saluda con la mano derecha

¹⁹⁸ Homero, *Odisea*, IX, 475-479; 502-505 y 523-525.

¹⁹⁹ Para una exposición mucho más exhaustiva y precisa sobre cómo Odiseo se vuelve el maestro del silencio en los episodios posteriores a la batalla contra los cíclopes, cf. Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, pp. 258-267, cuya argumentación sigo en la mayor parte de este pasaje.

²⁰⁰ Homero, *Odisea*, XIII, 306-310.

²⁰¹ *Ibid.*, XIV, 109-110.

²⁰² Cf. Silvia Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, pp. 263, 267.

²⁰³ Homero, *Odisea*, XX, 178-179.

²⁰⁴ *Ibid.*, 183-184.

²⁰⁵ Cf. *Ibid.*, 166-240.

(δεξιτερῇ δειδίσκετο χειρὶ) y le expresa palabras de gran compasión, pues al verlo imagina que su amo Odiseo también podría, como aquel extranjero andrajoso, estar errando (ἀλλάγησθαι) entre otros hombres, en otras tierras.

Hay, pues, un gran contraste entre el trato que Odiseo da a quienes ama y a quienes desprecia, pues es el mismo silencio que había dedicado a Antínoo, el principal pretendiente de su esposa, luego de que éste, encolerizándose (ἐχολώσατο), lo corriera de su propia casa y lo amenazara (“hoy creo que tú, por la sala hacia afuera, ya no sanamente / te alejarás de vuelta, cuando ya dices incluso insolencias”) y se atreviera, incluso, a golpearlo.²⁰⁶ Ante la cólera de Antínoo, Odiseo aguanta, como le recomendara Atenea: “Aquél se mantuvo cual roca / firme, porque no lo hizo caer el golpe de Antínoo, / mas movió en silencio (ἄκέων) su testa trazando su mal en secreto”.²⁰⁷

En la *Ilíada* se cuentan las hazañas (ἔργα) de los héroes que fueron a Troya. Pero también sus palabras, que son inseparables de sus gestas. Si la *Ilíada* es fundamentalmente la historia de la cólera de Aquiles, también es el relato de las proezas de Áyax mientras su primo estuvo ausente del campo de batalla. La *Odisea*, por su parte, es la historia que demuestra cómo la inteligencia o la astucia (μητις) vence a la fuerza y a la cólera, muchas veces con el silencio como el arma más aguda del pensamiento. En estas dos obras, Homero muestra a un Aquiles perito en acciones y en palabras, a un Áyax especialista en acciones, y a un Odiseo al que nadie se compara en inteligencia, cuya principal característica es, como ha buscado mostrarse, el silencio.

Quizá por eso Longino haya escrito que este episodio era una de las cimas (ὕψος) de la literatura hasta entonces conocida: que, por esta vez, Áyax venza a Odiseo empuñando el arma que le es más propia a su adversario, el silencio, es la forma en que el poeta restituye admirablemente a Áyax la gloria que le arrebatara la locura de la cólera.

²⁰⁶ Cf. *Ibid.*, XVII, 458-462.

²⁰⁷ *Ibid.*, 463-465.

III

El silencio de Dido (Virgilio, *Eneida*, VI, 449-476)

Presentación

En el Líbano, al sur de lo que hoy es Beirut, estaba Tiro, una de las ciudades más importantes de la antigua Fenicia. Elisa era la princesa de aquel reino, hija del rey Muto, y hermana de Pigmalión. A la muerte de su padre, Elisa y Pigmalión debían de heredar el trono; sin embargo, de ambos, los habitantes de Tiro reconocieron como jerarca sólo al varón. Más tarde, Pigmalión entregó a su hermana en matrimonio con su tío Siqueo, a fin de enterarse de dónde estaban escondidos los tesoros que éste poseía.

Pero cuando Pigmalión asesinó a Siqueo para apoderarse de su fortuna, Elisa huyó de su patria junto a otros ciudadanos, llevándose el oro que tanto codiciaba su hermano. Después de una gran travesía, la princesa llegó finalmente al norte de África, a la región que entonces era conocida como Libia y que hoy es Túnez, donde los naturales de aquellas tierras de la costa africana vendieron a la princesa fenicia una porción de su territorio para que se instalara con su séquito. Allí, en el extremo de África más cercano a Italia, la princesa fundó Cartago (nombrada así por significar, en fenicio, “nueva ciudad”), de la cual se volvió reina. Y ella, que antes se había llamado Elisa, se llamó, desde entonces, Dido.

Por su parte, Eneas era un príncipe –yerno de Príamo por haberse casado con Creúsa, una de las hijas del rey de Troya– que también se había visto forzado a abandonar su patria, pero a causa de la guerra de su pueblo contra los griegos. Como Aquiles, Eneas tenía ascendencia divina por parte de su madre, pues era hijo de la diosa Venus²⁰⁸ y, por otro lado, del mortal Anquises. Aunque ya

²⁰⁸ Por tratarse de un poema épico romano, refiero los nombres latinos de los personajes tal como los emplea Virgilio. En este caso, Venus por Afrodita, Ulises por Odiseo, Júpiter por Zeus, etcétera.

tenemos noticias de este héroe por la *Ilíada* de Homero (compuesta hacia el siglo VIII a. C.), lo conocemos primordialmente gracias a la *Eneida*, el poema épico monumental escrito por el poeta romano Publio Virgilio Marón en el siglo I a. C.

Luego del encarnizado ataque de Aquiles contra el cuerpo de Héctor tras la muerte de su amado Patroclo, los últimos episodios de la *Ilíada* reivindican al muchacho de los pies ligeros como un héroe piadoso: Príamo, el rey de Troya, el padre del gran Héctor, buscando recuperar el cadáver desfigurado de su hijo, acude en secreto, durante la noche, a la tienda de Aquiles; entra, se humilla ante él, estrecha sus rodillas y le besa las manos; le ruega que, por la memoria de su padre, tenga piedad (ἐλεέω) de él y le devuelva el cadáver de Héctor. Aquiles, conmovido por las palabras y por la valentía del anciano, entre lágrimas, accede a las súplicas de Príamo. Manda lavar, ungir y cubrir el cuerpo del héroe. Él mismo alza el cadáver y lo deposita en un lecho. Después de ello, Príamo y Aquiles cenan juntos y acuerdan doce días de tregua para que los troyanos rindan las exequias al cuerpo de Héctor. Ya sereno, en el campamento enemigo, esa noche el rey duerme por primera vez después de la muerte de su hijo. Al amanecer, vuelve con el cuerpo de Héctor al alcázar de Troya, donde el pueblo troyano celebra los funerales del héroe. Así termina la *Ilíada*.

Nada dice el poeta de la *Ilíada* sobre el final de la guerra de Troya, aunque en la *Odisea* haya episodios aislados que dan pistas sobre ello. Siglos después de Homero, la narración más elocuente sobre el final de Troya la escribiría Virgilio en su *Eneida*, la historia que cuenta cómo Eneas logró escapar vivo de la destrucción de la ciudad, con su padre a cuestas, su hijo y un pequeño saco con los Penates, que representaban todo lo que el héroe había tenido que dejar atrás pero que, de ese otro modo, simbólico, lo seguía acompañando.

Si el tema de la *Ilíada* es la cólera de Aquiles y el de la *Odisea* es la inteligencia de Odiseo, el de la *Eneida* es la piedad de Eneas, de suerte que el poema de Virgilio no sólo continúa de manera cronológica la narración de los hechos de la guerra de Troya, sino que también se encabalga temáticamente con la *Ilíada*, al dar continuidad a la postrera piedad o compasión que Aquiles tuvo por su enemigo.

En el caso de la *Eneida*, la piedad aparece por primera vez desde el décimo verso del poema. El ruego inicial del vate a la musa –como es menester en la épica– es: “recuerda, Musa, las causas: por qué poder lesionado, / o por qué, dolida, la reina de los dioses, a volver de tantas caídas, / a enfrentar tantos trabajos, obligó al varón insigne en piedad”. En latín, las palabras de Virgilio son: *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso / quidve dolens regina deum tot volvere*

*casus / insignem pietate virum, tot adire labores / impulerit.*²⁰⁹ Ese varón, que lleva la marca (*insignis*) de la piedad (*pietas*) es Eneas.

El sustantivo latino *pietas* proviene del adjetivo *pius*. En principio, ni *pius* ni *pietas* tenían las connotaciones semánticas que adquirieron con el desarrollo y propagación del cristianismo, a saber, la devoción por las cosas santas o la virtud que inspira compasión por el prójimo. En tiempos de Virgilio, ser *pius* significaba fundamentalmente ser fiel a las obligaciones morales que uno tiene consigo mismo. No hay traducción fácil para este adjetivo, que puede traducirse en una palabra como “diligente”, “responsable”, “consciente” u “honesto”. Una vez que se publique la *Eneida*, no habrá forma en que el pueblo romano pueda separar el adjetivo *pius* del sustantivo Eneas. A partir del verso 378 del primer libro de la *Eneida*, el *pius* por antonomasia será Eneas:

*Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates
classe veho mecum, fama super aethera notus.*

Soy el piadoso (*pius*) Eneas, quien los Penates, rescatados del enemigo, traigo conmigo en mi flota. Por mi fama soy conocido más allá del cielo.²¹⁰

Por otro lado, como la entiende Virgilio, la *pietas* –que caracteriza a su héroe y es uno de los motores de su poema– puede significar o bien “una actitud de respeto hacia las personas a las que uno está ligado por lazos de religión, consanguinidad, etc.” (como ocurre en *Eneida*, I, 10),²¹¹ o bien el amor de los hijos para con los padres, como en *Eneida*, III, 480, cuando el adivino Héleno ordena a Anquises: “¡Ve ya, feliz de ti por el amor que tu hijo te profesa!”. Aunque la palabra que Virgilio emplea en latín es *pietate* (*‘vade,’ ait ‘o felix nati pietate’*) el traductor²¹² elige la palabra castellana “amor”.

Pero tal vez el mejor ejemplo de lo que es la *pietas* romana como la concebía Virgilio –y cuyo concepto quizás él mismo haya edificado hasta antes de la implantación del cristianismo como religión del imperio– ocurre en el libro II de su *Eneida*. Aunque el poeta no la nombra, el lector sabe que está ante su representación: una vez que el héroe ha llegado a las playas cartaginesas y la reina lo ha acogido con especial cariño –pues el dios niño, Cupido, hijo de

²⁰⁹ Virgilio, *Eneida*, I, 8-11. Traducción propia.

²¹⁰ Virgilio, *Eneida*, I, 378-379. Traducción propia.

²¹¹ P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *pietas*.

²¹² Virgilio, *Eneida*, III, 480. Trad. de Javier de Echave-Sustaeta.

Venus, ya ha actuado sobre ella–, Dido pide a Eneas que le cuente su historia; en respuesta, él se demora todo el libro II narrando cómo intentó evitar la caída de Troya y cómo, al final, no tuvo más alternativa que tomar consigo a su padre, a su hijo, a su esposa, los Penates, y marcharse de su tierra natal:

*haec fatus latos umeros subiectaque colla
veste super fulvique insternor pelle leonis,
succedoque oneri; dextrae se parvus Iulus
implicuit sequiturque patrem non passibus aequis;
pone subit coniunx. ferimur per opaca locorum,
et me, quem dudum non ulla iniecta movebant
tela neque adverso glomerati examine Grai,
nunc omnes terrent aurae, sonus excitat omnis
suspensum et pariter comitique onerique timentem.*

Dicho lo cual, me recubro hombros anchos y cuello humillado con un ropaje y encima la piel de un león amarillo, y ante la carga me inclino; a mi mano derecha se agarra Julio, el pequeño, y con pasos más cortos va en pos de su padre. Viene mi esposa detrás. Nos movemos por sitios oscuros, y al que hasta ahora ningún miedo daba el disparo de flechas ni el encontrarme con griegos en denso tropel, ya me asustan todas las brisas, me tienen atento y me frenan los ruidos todos, y temo a la vez por mi carga y por mi acompañante.²¹³

Esto es la *pietas* de Eneas: humillar el cuello (*subicio*), revestirlo con la piel de un león (*pelle leonis*) para que los hombros sean tan cómodos como se pueda, ir hacia abajo (*succedo*) y echarse encima la carga, el peso (*onus*) de su padre –quien lleva, a su vez, los Penates–; al mismo tiempo, es llevar en la mano derecha la mano de su hijo, quien lo sigue con pequeños pasos que todavía no igualan los suyos. Es, de esta manera, volverse la guía de su esposa, quien en medio de las sombras lo único que vislumbra es el cuerpo triplicado de Eneas. La piedad de Eneas es, quizá heredada de la sociedad romana o de las propias leyes de la vida, lo que sienten todos los padres de familia que asumen esa carga (*onus*): saberse frágil, tener miedo de caer, no propiamente por uno, sino por todos aquellos a los que arrastraría nuestra caída. Es volverse pesado y temer, por

²¹³ *Ibid.*, II, 721-729. Trad. de Vicente Cristóbal.

sobre todas las cosas, el regreso a la anterior levedad, pues el deber, a partir de este momento, está ligado a los pasos de los nuestros sobre la tierra.

Por eso Eneas no se perdona que, entre la confusión de la huida, quede atrás su esposa, Creúsa: al llegar al monte donde está el templo de Ceres, se percata de que su esposa ya no lo acompaña, así que confía a sus compañeros a Ascanio y a Anquises y desanda el camino hacia Troya, corriendo de nuevo los mismos peligros. Virgilio describe con vértigo el presuroso camino del héroe: hay oscuridad, silencio, fuego; el santuario de Juno está tomado por Fénix y Ulises siniestro (*dirus Ulixes*), quienes desde ahí custodian el tesoro de Troya; están las madres y los niños troyanos, que tiemblan. Pero no está Creúsa.

Finalmente, un simulacro infeliz (*infelix simulacrum*) se aparece ante los ojos del héroe: es el reflejo de Creúsa, cuya figura mayor (*maior imago*) le revela que su esposa ha muerto; entonces el príncipe queda estupefacto (*obstipui*), con el cabello erizado y la voz adherida a la garganta (*et vox faucibus haesit*). Ella lo tranquiliza, anticipándole el camino que deberá recorrer a partir de entonces y explicándole con dulzura que lo que ocurre es la voluntad de los dioses:

*“lacrimas dilectae pelle Creusae.
non ego Myrmidonum sedes Dolopumve superbas
aspiciam aut Graias servitum matribus ibo,
Dardanis et divae Veneris nurus;
sed me magna deum genetrix his detinet oris.
iamque vale et nati serva communis amorem.”
haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deservit, tenuisque recessit in auras.
ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra compressa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.*

“No llores ya más por Creúsa, tu amada.
Ni mirmidonia mansión ni de dólopes casa soberbia
conoceré, ni me iré a ser esclava de griegas mujeres,
yo que soy dárdana y nuera de Venus divina;
mas la gran madre de dioses me deja por estas regiones.
Ya digo adiós. Y que al hijo que es nuestro tu amor no le falte.”
Cuando de hablar terminó, me dejó lacrimoso y queriendo
muchas más cosas decirle, y volvió a las ingravidas brisas.
Tres veces quise allí mismo enlazar con mi abrazo su cuello;

tres veces, vano mi intento, el fantasma escapó de mis manos
como si fuera algún rápido viento o un sueño volátil.²¹⁴

Eneas regresa adonde dejó a su padre, a su hijo y a quienes serán sus compañeros de viaje. Con sorpresa, se encuentra con un grupo más numeroso de gente dispuesta a seguirlo que el que había dejado. Es el amanecer. Troya está tomada. En una sola imagen, en el verso final del libro II, Virgilio traza el destino de Roma:

Cessi et sublato montis genitore petivi.

Me resigné y, con mi padre a los hombros, busqué las montañas.²¹⁵

§

Dido no se enamora de Eneas sólo por las artimañas de Venus y de Cupido. Hoy diríamos que Dido siente “piedad” por Eneas, refiriéndonos a lo que entendemos por *compasión* (en el sentido del latín *compassio*, que quiere decir, literalmente, “sufrir con”, “sentir con”): siente lo que siente Eneas. Cuando las oye, Dido ve, en las palabras del héroe troyano, las propias circunstancias de las que hace muy poco se rehízo: la violencia, el exilio forzado, la muerte de su consorte, el viaje por mar, la nobleza perdida. Por eso le cuesta terminar los discursos que empieza y, ya extraviada de amor, pide a Eneas que le cuente de nuevo la historia de Troya:

*incipit effari mediaque in voce resistit;
nunc eadem labente die conviviva quaerit,
Iliacosque iterum demens audire labores
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.*

y comenzándole a hablar, se detiene a mitad del discurso;
bien, al caer de la tarde, procura los mismos banquetes
y pide oír otra vez, insensata, el suceso de Troya,
mientras se pasma de nuevo ante el labio de quien se lo cuenta.²¹⁶

²¹⁴ *Ibid.*, 784-794. Trad. de Vicente Cristóbal.

²¹⁵ *Ibid.*, 804. Trad. de Vicente Cristóbal.

²¹⁶ *Ibid.*, IV, 76-79. Trad. de Vicente Cristóbal.

Pero ella sabe en el fondo que lo que ve en Eneas es sólo el espejo de sí misma. Por eso siente *culpa*. Esta palabra, que sólo aparece siete veces en toda la obra de Virgilio,²¹⁷ ocurre dos veces en el libro IV de la *Eneida*, donde el poeta narra la pasión de Dido. Al principio del libro, cuando la nueva reina de Cartago —que, tras la muerte de su primer esposo había prometido no enamorarse nunca más— confiesa sus sentimientos a Ana, su hermana, reconoce que lo que siente es culpa:

*si mihi non animo fixum immotumque sederet
ne cui me vincolo vellem sociare iugali,
postquam primus amor deceptam morte fefellit;
si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,
huic uni forsan potui succumbere culpae.
Anna (fatebor enim) miseri post fata Sychaei
coniugis et sparsos fraterna caede penatis
solus hic inflexit sensus animumque labantem
impulit. agnosco veteris vestigia flammae.*

Si no me hubiera propuesto en mi alma, tenaz e inmutable,
no acceder nunca a juntarme con nadie con lazos de esposa,
—pues que mi amor inicial me dejó, con la muerte, frustrada—,
si no estuviera cansada del tálamo y de las antorchas,
sólo a esta culpa tal vez sucumbir no me fuera imposible.
Ana —diré la verdad—, tras la muerte del pobre Siqueo,
cónyuge mío, y de ver los penates sangrientos por crimen
de nuestro hermano, sólo este ha movido mi afecto y doblado
mi alma dudosa. Las huellas conozco de un fuego ya antiguo.²¹⁸

Finalmente, los argumentos de su hermana persuaden a la reina de que ceda al amor que siente por el príncipe troyano. Además, Venus y Juno se han con-fabulado para que, en una expedición de caza interrumpida por una tormenta, ambos amantes se guarezcan bajo la misma caverna y, ahí, al amparo del mismo refugio, Dido y Eneas se unan y consumen su amor.

²¹⁷ *Geórgicas*, II, 380; II, 455 y III, 468. *Eneida*, II, 140; IV, 19; IV, 172 y XII, 648.

²¹⁸ Virgilio, *Eneida*, IV, 15-23. Trad. de Vicente Cristóbal.

A pesar de ello –y quizá más a causa de esto último que por cualquier otra cosa–, Dido sigue sintiendo culpa. Aunque hay luminarias en el cielo que atestiguan la unión (*fulsere ignes et conscius aether conubiis*) y ululan las ninfas en las cumbres de los montes (*summoque ulularunt vertice nymphae*), el poeta hace énfasis en que lo que ocurrió este día –el *conubium*, la unión– fue la primera causa de todos los males (*causa malorum*):

*ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famave movetur
nec iam furtivum Dido meditatur amorem:
coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam.*

Ese fue el día primero de muerte y motivo primero de las desgracias; pues nada le mueve apariencia o rumores, ni es ya el proyecto de Dido un amor que se lleve a escondidas: dice que es un matrimonio, tal título encubre su culpa.²¹⁹

Virgilio escribe con cierta ambigüedad que lo que ocurrió en aquella caverna fue un *conubium* (v. 168), que ya puede significar “matrimonio” (especialmente entre dos razas distintas), ya “unión sexual”. Esta unión, según el poeta, ocasionó todos los males posteriores, ya que, después de ese momento, la reina deja de considerar (*meditatur*) que su amor (*amorem*) es furtivo (*furtivum*). Por eso –para que no sea furtivo, argumenta Virgilio– Dido lo llama *coniugium* (v. 172), y encubre (*praetexit*), con este nombre (*hoc nomine*), su culpa (*culpam*).

Las preguntas, sin embargo, permanecen: ¿hubo o no hubo un matrimonio?, ¿hay alguna diferencia entre el *conubium* del verso 168 y el *coniugium* del verso 172?, ¿por qué Dido siente culpa? El enigma se resuelve versos más adelante.

§

Después de ser advertido por el dios Mercurio de que es la voluntad de Júpiter que reanude su expedición en pos de la fundación de una nueva ciudad, Eneas se ve en la necesidad de comunicarle a la reina que debe irse y dar por terminada su relación. Sin embargo, en lugar de hablar con ella, se queda estupefacto (*attonitus*): “¡Ay!, ¿cómo hacer?, ¿con qué plática osar abordar a la reina, / loca

²¹⁹ *Ibid.*, 169-172. Trad. de Vicente Cristóbal.

de amor?, ¿por qué parte primero empezar el discurso?”.²²⁰ Mientras piensa en cómo dar la noticia, el príncipe ordena a sus hombres que, silenciosos (*taciti*), preparen la flota y dispongan las armas. Naturalmente (“pues ¿quién burlaría a una amante?”),²²¹ la reina presiente (*praesensit*) los planes secretos y encara al troyano:

*dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?*

¿Es que esperabas poder, oh traidor, ocultar tan gran crimen
y abandonar mis dominios marchándote tan en silencio?
¿No te retiene el amor, nuestro amor, ni la diestra ya dada,
ni esta tu Dido, que va a sucumbir con cruel desenlace?²²²

Dido recuerda su boda a Eneas cuando le pregunta si no lo retiene “la diestra ya dada” (*data dextera quondam*). Y, más adelante, insiste en lo mismo: “¿Huyes de mí? Por mis lágrimas, por tu derecha te pido / –puesto que ya nada más, infeliz, me he dejado yo misma–, / por nuestra unión y por el casamiento que ya inauguramos, [...] / desecha / ese plan tuyo, si queda un lugar todavía a los ruegos”.²²³ La palabra en latín con que Dido se refiere a su “casamiento” es *hymenaeos*, lo cual sin lugar a dudas tiene la connotación de un rito nupcial, pues *Hymenaeus* era el estribillo que en la antigüedad griega y romana se cantaba para celebrar las uniones matrimoniales, pues convocaba al dios de estas festividades. Con esto, Virgilio aclara enfáticamente algunas de las dudas: para Dido se trató indudablemente de un matrimonio, con todo lo que eso implica.

¿Y para Eneas? La réplica del príncipe es de pocas palabras (*pauca refert*), pero implacable: “Poco diré en mi favor. Ocultar con engaño mi marcha / nunca pensé –no lo inventes–, ni nunca la antorcha de boda / te prometí, ni aquí vine

²²⁰ *Ibid.*, 283-284: *heu quid agat? quo nunc reginam ambire furem / audeat adfatu? quae prima exordia sumat?* Trad. de Vicente Cristóbal.

²²¹ *Ibid.*, 296: *quis fallere possit amantem?* Trad. de Vicente Cristóbal.

²²² *Ibid.*, 305-308. Trad. de Vicente Cristóbal.

²²³ *Ibid.*, 314-319. Trad. de Vicente Cristóbal.

dispuesto a firmar tales pactos”.²²⁴ Si él pudiera decidir sus hados (*fata*), elegiría vivir en Troya, pero los dioses mandan que vaya a Italia, pues, ahora –dice a la reina– “este es mi amor y mi patria” (*hic amor, haec patria est*).²²⁵

Aunque la reina se siente traicionada, las palabras que emplea Virgilio ya no dejan espacio a ninguna duda: a los ojos de Dido sí se trató de un matrimonio, pero a los de Eneas no. En aquella cueva debió de haber ocurrido una unión, seguramente sexual, que la reina interpretó como la consumación de un matrimonio –no sin razón, pues es preciso recordar que también se habla de *hymenaeus* en el verso 127, cuando Juno y Venus trazan el plan para unirlos–. Es claro que, para Eneas, dicha unión no significó lo mismo, lo cual no necesariamente supone que su relación con Dido no haya sido importante para él.

Por eso, cuando Dido se entera de que Eneas planea irse en secreto, se opera una anagnórisis en su interior: la reina se percata de que ha puesto un velo (*praetexit*) delante suyo, encubriendo lo que en verdad ocurrió. Y siente culpa, pues, al entregarse del todo al extranjero, ha perdido el *pudor* y su fama anterior (*fama prior*): “por ti de igual modo / ya mi pudor se extinguió y mi fama anterior, que bastaba / para subirme a los astros”.²²⁶ Y aunque lo culpa a él, en el fondo sabe que es ella quien ha esperado cosas que nadie le había prometido.²²⁷

Al escuchar que, a pesar de sus súplicas, Eneas acatará el mandato que los dioses acaban de darle, la reina busca contenerse, “lo mira un buen rato con gesto enemigo, / hace girar sus pupilas por él, recorriendo su cuerpo / en silen-

²²⁴ *Ibid.*, 337-339: *pro re pauca loquar. neque ego hanc abscondere furto / speravi (ne finge) fugam, nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera veni*. Trad. de Vicente Cristóbal.

²²⁵ *Ibid.*, 347. Trad. de Vicente Cristóbal.

²²⁶ *Ibid.*, 321-323: *te propter eundem / exstinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior*. Trad. de Vicente Cristóbal.

²²⁷ Sobre esta interpretación de la figura de Dido en la *Eneida*, cf. la postura de Andrea Marcolongo (en *El arte de resistir*, pp. 101-129), quien reivindica a Eneas, a quien siempre se ha visto como el victimario de Dido. Al mismo tiempo, la filóloga italiana también reivindica a Dido, pues las resoluciones de la reina no sólo ocurren en función de Eneas: “Releyendo más a fondo la *Eneida*, el lector se dará cuenta de que Dido no sufre por un amor que se ha ido, sino por un amor que no ha llegado nunca. No es Eneas el que le pierde el respeto. Es ella la que no sabe lo que es el cuidado ni el respeto de sí misma”. (p. 113).

cioso mirar”.²²⁸ Pero no aguanta más y, encendida (*accensa*), lanza una dura maldición al héroe troyano (vv. 365-387) que culmina con estas palabras:

*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe uocaturum. sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas.
audiam et haec Manis ueniet mihi fama sub imos.*

Tengo la firme esperanza, si existe piedad en los dioses,
que beberás tu castigo entre escollos, y el nombre de Dido
mil veces lo invocarás. Y, aunque lejos, con negras antorchas
te seguiré y, cuando fría la muerte se lleve mi alma,
siendo un fantasma, estaré por doquier. Un castigo, oh malvado,
me pagarás. Y en los Manes profundos sabré la noticia.²²⁹

Entonces la reina rompió (*abrupit*) abruptamente su discurso. Deja al príncipe con las palabras en la boca. Es la última vez que Dido le dirige a Eneas la mirada y la palabra. Todavía logrará la fenicia, a través de su hermana, que el troyano demore su viaje hasta que sople viento propicio. Pero tan pronto el Céfito lo favorece, Eneas “corta los vínculos” (*retinacula ferit*) y, con su flota, apura el viaje. Entretanto, instalada en la pira que su hermana –sin conocer el verdadero motivo– había preparado para ella, antes de arrojarle a la espada que precisamente le había regalado el extranjero, Dido exclama su condena final:

*‘moriemur inultae,
sed moriamur’ ait. ‘sic, sic iuvat ire sub umbras.
hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis’.*

Moriré sin venganza,
mas moriré. Pues así me complace viajar a lo oscuro.

²²⁸ Virgilio, *Eneida*, IV, 362-364: *iamdudum aversa tuetur; / huc illuc volvens oculos, totumque pererrat / luminibus tacitis*. Trad. de Vicente Cristóbal.

²²⁹ *Ibid.*, 382-387. Trad. de Vicente Cristóbal.

Desde alta mar con sus ojos el dárdano cruel esta pira
tráguésela, y de mi muerte se lleve consigo el presagio.²³⁰

Así comienza la muerte de la reina de Cartago, hasta que Juno omnipotente, apiadada del largo dolor (*longum miserata dolorem*) y de la lenta agonía (*difficilisque obitus*) de Dido, envía a su Iris “para librar a ese alma en su lucha y soltarla del cuerpo”, pues no era su destino morir “encendida por súbita rabia” (*subitoque accensa furore*). Iris le corta el cabello y lo ofrenda a Plutón y, así, desata sus lazos del cuerpo (*teque isto corpore solvo*). Finalmente, la vida de Dido “se fue hacia los vientos” (*in ventos vita recessit*).²³¹

Ya en camino, mientras los remos barren las aguas azules (*caerulea verrunt*), Eneas ve, a lo lejos, una columna de fuego que se eleva en las playas de Cartago. No tiene certeza, sólo un triste presagio (*triste augurium*).

§

El episodio que se presenta enseguida es mi traducción de la narración, contenida en el libro VI de la *Eneida* (vv. 450-476), del reencuentro entre Dido y Eneas. El príncipe troyano ha descendido al inframundo para entrevistarse con Anquises, su padre, quien ha muerto en la expedición en busca de una nueva patria. Antes de su reunión con él, entre otras figuras míticas que se dieron muerte a sí mismas, a quienes “el duro amor consumió con cruel infección” (*durus amor crudeli tabe peredit*), Eneas vuelve a ver, sombría, a Dido.

Texto latino

inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido	450
errabat silva in magna; quam Troius heros	
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras	
obscuram, qualem primo qui surgere mense	
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,	
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est:	455
“infelix Dido, verus mihi nuntius ergo	
venerat exstinctam ferroque extrema secutam?	
funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro,	

²³⁰ *Ibid.*, 659-662. Trad. de Vicente Cristóbal.

²³¹ *Ibid.*, 693-705. Trad. de Vicente Cristóbal.

per superos et si qua fides tellure sub ima est,
 invitus, regina, tuo de litore cessi. 460
 sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
 per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
 imperiis egere suis; nec credere quivi
 hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
 siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro. 465
 quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est.”
 talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
 lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
 illa solo fixos oculos aversa tenebat
 nec magis incepto vultum sermone movetur 470
 quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
 tandem corripuit sese atque inimica refugit
 in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
 respondet curis aequatque Sychaeus amorem.
 nec minus Aeneas casu percussus iniquo 475
 prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.

Texto español

Entre ellas, con la herida aún abierta, la fenicia Dido 450
 erraba en el gran bosque; a quien el héroe troyano
 reconoció, tan pronto estuvo a su lado, oscura, entre las sombras,
 de la misma manera que el que, al principio del mes,
 ve, o piensa que vio, surgir; entre las nubes, la luna;
 derramó lágrimas, y con dulce amor le dirigió estas palabras: 455
 “¡Desdichada Dido! ¿Entonces era verdad la noticia
 que me había llegado de tu muerte, y que buscaste el final por la espada?
 ¿De tu funeral, ay, fui yo el motivo? Por las estrellas te juro,
 por los dioses, y –si la hay– por la fe bajo la tierra profunda,
 que, contra mi voluntad, reina, me marché de tu playa. 460
 Pero las órdenes de los dioses, que ahora me obligan a ir
 por estas sombras,
 por lugares espinosos y por la noche profunda,
 me llevaron con sus poderes; y sospechar no podía
 que tan grande dolor te causaría con mi partida.
 Detén el paso y mi mirada no evadas. 465

¿De quién huyes? Esto es lo último que puedo decirte,
por voluntad de los dioses”.

Con tales palabras intentaba Eneas suavizar la fiera mirada
y el alma en llamas, y provocaba su propio llanto.

Ella, de espaldas, tenía los ojos en el abismo clavados
y, tras el discurso emprendido, su expresión no se conmueve, 470
como si fuera dura piedra o roca marpesia.

Finalmente se apresuró y se refugió, enemiga,
en el bosque umbroso, donde Siqueo, su esposo primero,
igual a su amor y la corresponde en cuidados.
Eneas, no menos conmovido por el indigno final, 475
la acompaña con lágrimas desde lejos y la compadece,
mientras ella se marcha.

Comentario

Luego de la separación de ambos amantes y de la muerte de Dido por propia mano hacia el final del libro IV, el lector de la *Eneida* debe contemplar, perplejo, cómo el troyano y su escuadra, ya en otra tierra, gastan la mayoría del libro V en la celebración de unos juegos fúnebres, no en honor de Dido, sino de Anquises, quien ha cumplido un año de haber muerto. La inexpressividad del troyano ante el sufrimiento de la fenicia, retratados en el libro IV, además de la aparente desvergüenza de Eneas en el libro V, provocan que la mayoría de los lectores de la *Eneida* sientan simpatía por la reina y, por el contrario, animadversión por el príncipe. Así lo demuestra, por ejemplo, la versión que –muy poco tiempo después de la publicación de la *Eneida*– ensayó el poeta Ovidio sobre el final de la historia de ambos amantes, que dibuja en última instancia a Eneas como el facilitador explícito de la muerte de Dido: “ENEAS DIO LA CAUSA DE LA MUERTE Y LA ESPADA; / DIDO, PARA MORIR, USÓ SU PROPIA MANO”.²³²

Tal es la maestría de Virgilio al retratar la pasión y la muerte de Dido, y al diseñar, en el de la reina cartaginesa, un personaje por quien sus lectores terminan sintiendo una gran compasión y, después de su desaparición al final del libro IV de la *Eneida*, una gran añoranza. Al morir ella, uno podría llegar a obviar o hasta a olvidar las razones de Eneas para marcharse de Cartago, que no son vanas. Quizá por eso el poeta se ve en la necesidad de dar a la pareja una revancha, un encuentro final, una última oportunidad.

²³² Según la versión de Ovidio (*Heroidas*, VII, 195-196), Dido pide que se inscriba este dístico en el mármol de su tumba. En latín: *PRAEBUIT AENEAS ET CAUSAM MORTIS ET ENSEM; / IPSA SUA DIDO CONCIDIT USA MANU*. Trad. de Antonio Alatorre.

Pero, más que para Dido, la oportunidad es para Eneas, quien se había quedado con las palabras en la boca la última vez que ambos habían conversado:

*his medium dictis sermonem abrumpit et auras
aegra fugit seque ex oculis avertit et aufert,
linquens multa metu cunctantem et multa parantem
dicere.*

Mientras hablaba, quebró su discurso y, dolida, del aire huye, se oculta y se quiere esconder a su vista, y lo deja muy vacilante por miedo y dispuesto a decir muchas cosas.²³³

Hasta antes de la escena que nos ocupa, poco sabía el lector sobre lo que pensaba o sentía Eneas con respecto a Dido. Es un procedimiento casi sistemático de Virgilio: que, más que las palabras, sean las acciones las que hablen por su héroe. Por ejemplo, en el libro IV de la *Eneida*, los discursos directos de Eneas son sólo dos, repartidos en apenas 36 versos;²³⁴ mientras que los de Dido son nueve, distribuidos a lo largo de 190 versos.²³⁵ Además de las últimas palabras que él le dirige a ella, donde afirma que nunca va a olvidarla (vv. 333-361), sabemos también, no por él (discurso directo), sino por el narrador omnisciente (discurso indirecto), que el héroe en el fondo está angustiado por los ruegos de Dido, transmitidos por Ana:

*Talibus orabat, talisque miserrima fletus
fertque refertque soror. sed nullis ille movetur
fletibus aut uoces ullas tractabilis audit;
fata obstant placidasque viri deus obstruit auris.
ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
ervere inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:*

²³³ Virgilio, *Eneida*, IV, 388-391. Trad. de Vicente Cristóbal.

²³⁴ Cf. *Ibid.*, 333-361 y 573-579.

²³⁵ Cf. *Ibid.*, 9-29, 305-330, 365-387, 416-436, 478-498, 534-552, 590-629, 634-640 y 651-662.

*haud secus adsidvis hinc atque hinc vocibus heros
tunditur, et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae voluntur inanes.*

Súplicas tales decía, y su hermana, la muy desdichada, lágrimas tales le lleva y le vuelve a llevar. No se inmuta él ante lágrimas, ni oye palabras que intenten cambiarlo. Vévalo el hado y su oído benévolo un dios se lo obstruye. Y como a encina robusta de tronco ya viejo quisieran con sus soplidos de un lado y de otro los Bóreas Alpinos desarraigar a porfía, y se escucha un silbido, y sus altas frondas al suelo ya caen al moverse las ramas, mas ella sigue arraigada a las rocas y cuanto a las brisas celestes se alza su copa, otro tanto hacia el Tártaro van sus raíces: no de otro modo constantes azotan al héroe los ruegos de un lado y otro; en su gran corazón honda siente la angustia; mas no se cambia su mente y las lágrimas ruedan en vano.²³⁶

Con este brevísimo pero muy conmovedor testimonio, Virgilio revela con claridad el sentir de su héroe: Eneas tiene las palabras atoradas en la garganta y en su gran corazón (*magno pectore*) y siente profundamente (*persentit*) la preocupación (*curas*) por Dido. Aún así, debe seguir su camino. Sin embargo, a pesar de estas palabras, en la mente del lector prevalece una visión parcial de la historia –que ha sido narrada principalmente por Dido– y la tentación irrefrenable de culpar a Eneas por el desgraciado final de la reina. ¿Cómo podría lograr el poeta que, ahora, los lectores sientan simpatía por su héroe? Con una inversión total de los papeles que ambos personajes han desempeñado hasta ahora.

En opinión del latinista Michael von Albrecht, tal es la operación que Virgilio pone en práctica en nuestra escena del reencuentro de ambos amantes: para él, lo que ocurre en estos versos del libro VI es la construcción de una imagen especular (*mirror-image*) de lo acontecido en el libro IV, un procedimiento técnico mediante el cual el poeta busca que su héroe adquiera consciencia sobre su responsabilidad en la muerte de Dido. En mi opinión, otro de los objetivos de dicha imagen es poner voz, por primera vez, a los sentimientos de Eneas con respecto a la reina y, como resultado final del cumplimiento de ambos objetivos, el cambio en la disposición de los lectores para con quien se convertirá en el personaje principal de la obra luego de este encuentro. Analicemos la escena

²³⁶ *Ibid.*, 437-449. Trad. de Vicente Cristóbal.

a la luz de la argumentación que presenta el profesor von Albrecht, a fin de comprender con mayor cabalidad lo que Virgilio pretendió con esta inversión de papeles.²³⁷

La primera muestra de este procedimiento de inversión ocurre en la presentación de la reina, quien reaparece errando en el gran bosque (*errabat silva in magna*). Eneas la reconoce “oscura, entre las sombras” (*per umbras / obscuram*) (vv. 452-453)²³⁸ como quien ve o cree haber visto surgir, “entre las nubes, la luna” (*per nubila lunam*) (v. 454). Esta primera parte (vv. 450-454) –que funciona como introducción de nuestra escena– recuerda la aparición de Eneas al comienzo de la *Eneida*, cuando entra a Cartago envuelto en una nube que lo lleva, invisible, por la ciudad y, una vez que ha comprobado la benevolencia de la reina, arde por volver a ser visible: “cuando se abre la nube / de repente, y se esfuma disipándose por cielo abierto. / Allí apareció Eneas y en una blanca luz resplandeció”.²³⁹ La inversión de los papeles de ambos personajes está acentuada, además, por la iluminación, pues, aunque ambos brillan, lo hacen en circunstancias distintas: mientras que Eneas brilla a plena luz del día, Dido lo hace en las penumbras del *inferus*, donde sólo hay noche.

Esta primera inversión de los personajes abre paso a la segunda imagen especular, cuyo punto de partida o de comparación son varios de los pasajes del libro IV de la *Eneida* a los que ya nos hemos referido. Destaca que lo primero que sienta Eneas sea sorpresa: “¡Desdichada (*infelix*) Dido! ¿Entonces era verdad la noticia / que me había llegado de tu muerte, y que buscaste el final por la espada? / ¿De tu funeral, ay, fui yo el motivo?” (vv. 456-458). Para von Albrecht, los signos de interrogación –que Mynors y otros editores introducen en este par de oraciones– deben suprimirse, en virtud de que Eneas simplemente afirma los hechos como ocurrieron.²⁴⁰ Desde mi punto de vista, es impor-

²³⁷ Cf. Michael von Albrecht, *Roman Epic: An Interpretative Introduction*, pp. 123-129, trabajo explorado y ampliado por Daniel Sefami Paz en “*Obscurum speculum Didonis*. Análisis interpretativo de la figura de Dido en *Aen.*, 6, 450-476”.

²³⁸ Estas palabras también recuerdan el célebre verso con que inicia este viaje a los Infiernos entre Eneas y la Sibila (*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*) unos cuantos versos atrás, en *Eneida*, VI, 268.

²³⁹ Virgilio, *Eneida*, I, 586-588: *cum circumfusa repente / scindit se nubes et in aethera purgat apertum. / Restitit Aeneas claraque in luce refulsit*. Trad. de Rafael Fontán Barreiro.

²⁴⁰ Cf. Michael von Albrecht, *Op. cit.*, p. 125.

tante que dichos signos se mantengan, ya que sirven para transmitir la sorpresa y la incredulidad del héroe con respecto a la imagen que tiene frente a sí. Eneas no puede creer lo que ve: una vez más se aparece ante sus ojos la imagen vacía –un *infelix simulacrum*– de su amada, como la de su esposa Creúsa en *Eneida*, II, 772, pero, esta vez, de la *infelix Dido*. Por ello, aun con el riesgo de parecer insolente, pregunta si fue él el causante de su muerte, pues necesita que ella se lo confirme. Pero ella calla. Al contrario de lo que ocurre cuando Zeus guarda silencio ante el ruego de Tetis,²⁴¹ en este caso la reticencia de Dido sí debe de entenderse como una afirmación, al punto de que Eneas se ve en la necesidad de exponer, nueva y ampliamente –en siete versos, del 458 al 464–, las razones de su partida, aunque con ello pueda resultar repetitivo sobre lo que ya había argumentado al conversar por última vez con la reina: “las órdenes de los dioses [...] me llevaron con sus poderes” (*me iussa deum [...] imperiis egere suis*).²⁴²

A continuación, en un verso y medio que en apariencia no reviste gran importancia, Eneas revela lo que ocurre en su interior después de haber pronunciado estas palabras: “y sospechar no podía / que tan grande dolor te causaría con mi partida”. En latín, las palabras son “*nec credere quivi / hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*”. Según von Albrecht, Virgilio coloca el pronombre demostrativo latino *hic* junto a *dolor* (*hunc dolorem*), que usualmente está reservado para la primera persona, con la intención de hacer notar que Eneas está empezando a comprender la pena (*dolor*) que embargó a Dido. Además, este verso es una réplica inexacta del verso del libro IV en el que Dido había intentado expresar su desgracia a su hermana: *hunc ego si potui tantum sperare dolorem, / et perferre, soror, potero* (“si es que he podido esperar un dolor tan enorme, oh hermana, / bien lo podré soportar”).²⁴³

Que Virgilio haga coincidir las palabras de Eneas con las de Dido es otro elemento más de la inversión de los papeles de la que habla el profesor von Albrecht, que se ve confirmada por lo que ocurre enseguida: después de que Eneas pronuncia la palabra *dolorem*, Dido no sólo no responde, sino que comienza a marcharse, al grado de que el héroe, agobiado, ordena: “detén el paso y mi mirada no evadas” (*siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro*) (v. 465). La respuesta a este verso afligido es, otra vez, el silencio y la prosecución de Dido en su marcha, por lo que Eneas, desesperado, acude a su último recurso:

²⁴¹ Vid. *supra*, “No otorga el que calla: Tetis y Zeus (*Ilíada*, I, 484-535)”, pp. 45-63.

²⁴² Virgilio, *Eneida*, VI, 461-463. Recuérdese lo que Eneas había dicho en *Eneida*, IV, 361: “no voy a Italia por gusto” (*Italiam non sponte sequor*).

²⁴³ Virgilio, *Eneida*, IV, 419-420. Trad. de Vicente Cristóbal.

“¿De quién huyes? Esto es lo último que puedo decirte, por voluntad de los dioses” (*quem fugis? extremum fato quod te adloquor hoc est*) (v. 466). Este último verso del discurso de Eneas no es más que un recordatorio de las palabras que Dido le había dirigido al príncipe en el libro IV (v. 314), para que no se fuera: “¿Huyes de mí?” (*mene fugis?*).

Sin embargo, la respuesta de la reina a los ruegos de Eneas es la misma de éste cuando, en Cartago, Dido le suplicaba que se quedara: “Ella, de espaldas, tenía los ojos en el abismo clavados / y, tras el discurso emprendido, su expresión no se conmueve, / como si fuera dura piedra o roca marpesia” (vv. 469-471). Así, escribe von Albrecht, “ella se comporta como Eneas se había comportado en el libro IV” y, “así como Eneas la abandonó en aras de un deber mayor, así ella lo abandona a él por Siqueo, su primer amor”.²⁴⁴ Finalmente, Eneas, que en el libro IV “mantenía al mandato de Júpiter / fijos los ojos, tapando a la fuerza la angustia en el pecho”,²⁴⁵ esta vez sí es golpeado (*percussus*) por este injusto final (*casu iniquo*) y se permite lo que hasta ahora había contenido: compadecer a Dido y acompañarla con sus lágrimas.

Miseratur euntem son las últimas dos palabras de este pasaje: Eneas compadece por fin a la que se va. La compadece (*miseratur*) cuando ella se marcha (*euntem*). ¿Ha tenido Dido que hacer todo esto para que finalmente Eneas la comprendiera? Eso es, al menos, lo que Virgilio intenta expresar con la inversión de los papeles de ambos personajes: en opinión de Michael von Albrecht, el objetivo de esta escena no es “una tardía disculpa por parte de Eneas ni un acto de venganza personal por parte de Dido, sino que Eneas se vuelva consciente de lo que hizo y lo asuma”. El latinista llama a toda la escena un “doloroso proceso de aprendizaje”, en el que, finalmente, “al sufrir lo que Dido había sufrido, Eneas puede llegar a medir su pena”.²⁴⁶

§

Pero nuestra escena es todavía más: es una secreta declaración de amor que debe descifrarse con la clave de uno de los maestros romanos que precedieron a Virgilio. En el *Carmen* 66, el poeta Catulo había ensayado la libre reelaboración de un poema originalmente escrito por el poeta griego Calímaco. La pieza se llamaba *La cabellera de Berenice* y, en ella, el autor inventaba la posibilidad de que

²⁴⁴ Michael von Albrecht, *Op. cit.*, p. 125.

²⁴⁵ Virgilio, *Eneida*, IV, 331-332. Trad. de Vicente Cristóbal.

²⁴⁶ Michael von Albrecht, *Op. cit.*, p. 125.

la cabellera recién cortada de la reina Berenice se dirigiera en primera persona a su antigua dueña.

En el poema de Catulo (*Coma Berenices*), la propia cabellera cuenta tiernamente la historia. El faraón de Egipto, Ptolomeo III, y la reina Berenice de Cirene se habían casado, pero, al poco tiempo de sus nupcias, él había tenido que salir en una larga expedición de guerra con el fin de anexar la “cautiva Asia y los confines de Egipto” (*captam Asiam Aegypti finibus*).²⁴⁷ Angustiada porque no regresaba, la reina prometió a los dioses que les ofrendaría su cabellera a cambio de que su marido volviera sano y salvo a su lado. Como así ocurrió, Berenice cumplió su promesa, cortó su hermosa cabellera y la depositó en el templo de Afrodita. Sin embargo, al día siguiente se encontraron con que la ofrenda había desaparecido del templo. El astrónomo Conón disipó las dudas, al descubrir que la cabellera de la reina se había convertido en una constelación, y que ahora iluminaba, “brillando con claridad” (*fulgentem clare*),²⁴⁸ el cielo.

En los versos 37 al 40 del poema de Catulo, la cabellera de Berenice le expresa su contrariedad a su antigua dueña:

*quis ego pro factis caelesti reddita coetu
pristina vota novo munere dissolvo.
invita, o regina, tuo de vertice cessi,
invita: adiuro teque tuumque caput*

Ahora, ofrecida a los dioses del cielo por tales acciones
prístinos votos yo pago con el presente de hoy.
Mal de mi grado dejé, soberana, tu eximia cabeza,
mal de mi grado, lo juro por tu cabeza y por ti.²⁴⁹

En latín, Catulo escribe: *invita, o regina, tuo de vertice cessi*. Para Michael von Albrecht,²⁵⁰ en el verso 460 del libro VI de la *Eneida* (*invitus, regina, tuo de litore cessi*), Virgilio se refiere sin lugar a dudas al verso 39 de ese poema de Catulo, de manera que cuando Eneas dice a Dido “contra mi voluntad, reina, me marché de tu playa” está declarándole, de manera velada, con el cuidado con el que lo expresaba la cabellera a su reina, que él también hubiese preferido quedarse

²⁴⁷ Catulo, 66, 36.

²⁴⁸ Catulo, 66, 9.

²⁴⁹ *Ibid.*, 37-40. Trad. de Juan Manuel Rodríguez Tobal.

²⁵⁰ Cf. Michael von Albrecht, *Op. cit.*, p. 127.

con ella, la reina Dido, a quien ahora el poeta, como antes el astrónomo Conón, reconoce entre las sombras (*agnovitque per umbras*), como quien ve –o piensa haber visto– surgir, entre las nubes, la luna.

§

Como ya se sabe, Virgilio modeló esta escena con base en el episodio de la *Odisea* en que Odiseo se reencuentra con Áyax en el inframundo.²⁵¹ A propósito de aquel pasaje, analizado en el capítulo previo de este trabajo,²⁵² replicábamos lo que Longino había escrito sobre el silencio de Áyax.²⁵³ Sin embargo, con todo y el gran prestigio del que han gozado tanto el episodio homérico como la benévola crítica de Longino sobre él, sería injusto e ingenuo pensar que Virgilio, al hacer que también Dido y Eneas coincidieran en el *infernus*, copiaba simplemente a Homero.

Después del análisis previo, que muestra el procedimiento técnico que emplea Virgilio al invertir los papeles que los personajes de Dido y Eneas desempeñan en los libros IV y VI de la *Eneida*, ya puede uno figurarse la minuciosidad y el empeño del poeta de Mantua en la construcción de sus obras. Incluso en esta misma escena se presenta otro complejo artificio con el que el poeta busca dotar de otros significados al pasaje; se trata de una inversión cronológica en la disposición de los acontecimientos que remiten al libro IV: “en el ámbito de la escena con Dido, que se encuentra en el centro exacto del libro, los acontecimientos del cuarto son evocados en sucesión inversa: primero la herida de Dido, después la partida de Eneas, a continuación la orden divina; coherentemente, al final de la escena Dido vuelve junto a su primer marido, Siqueo”.²⁵⁴

¿Cuál es la intención de esta sucesión cronológicamente invertida –se pregunta von Albrecht–, si este recurso es –casi– único en la obra de Virgilio?²⁵⁵

²⁵¹ Homero, *Odisea*, XI, 541-567.

²⁵² Cf. *supra*, pp. 64-87.

²⁵³ Longino, *De lo sublime*, IX: “Lo sublime es el eco de un alma grande. De ahí que una mera idea, sin palabras, a veces suscita admiración a causa de su grandeza de pensamiento. Así, el silencio de Áyax en el inframundo es más grande y sublime que cualquier palabra”. Trad. de Eduardo Gil Bera.

²⁵⁴ Michael von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, p. 635.

²⁵⁵ Esta *inversión cronológica* ocurre en otros tres diálogos de la obra del mantuano: *Églogas*, I, 11-17; *Églogas*, I, 27-35; y *Eneida*, VI, 337-383, la conversación de Eneas con Palinuro que, como nuestro pasaje, ocurre en los *infernus* y refiere a otro libro de la *Eneida*, el quinto. Cf. *Idem*.

Aparte de los motivos psicológicos naturales,²⁵⁶ Virgilio tiene, para el filólogo alemán, una clara intención artística: “el objeto de la primera parte del libro sexto es la superación del pasado; solamente después Eneas está libre para el futuro”.²⁵⁷

Que esto se haga patente especialmente en esta parte de la *Eneida*, donde estos versos representan la mitad exacta del gran poema épico de Virgilio, dota de una carga simbólica aún mayor a este pasaje.²⁵⁸ Pero es bien sabido que no sólo este episodio, sino toda la obra virgiliana presume de recursos estilísticos inimaginables en la obra homérica. Por todo lo anterior sería ingenuo, e injusto tanto con Homero como con Virgilio, atreverse a decir que nuestra escena es un simple émulo de la homérica.

Sin embargo, aunque ambos episodios supongan diferencias considerables en cuanto a su construcción y a lo que significan para cada una de las obras de las que forman parte,²⁵⁹ es importante, como último punto de nuestro análisis, someter a examen el papel que desempeña el silencio en esta escena con respecto a la de Áyax y Odiseo.

Para efectos de claridad en esta última parte del análisis, podríamos simplificar, en un par de oraciones –con los términos que empleamos en el capítulo previo–, la inversión de papeles de la que hemos hablado con insistencia: en el libro IV de la *Eneida* quien habla, quien ruega, es Dido, y quien calla es Eneas; mientras que luego, en el libro VI, quien suplica es Eneas y la que guarda

²⁵⁶ A saber: que “el presente aflora primero en la conciencia del hablante, el pasado viene añadido cada vez como explicación”. *Ibid.*, pp. 634-635.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 635.

²⁵⁸ Esto halla un buen sustento en el trabajo de Michael von Albrecht, que ya he citado y del que he echado mano para mi interpretación, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, pp. 123-129, donde también se analiza la inversión cronológica en la narración de los acontecimientos. Cf. también Daniel Sefami Paz, “*Obscurum speculum Didonis*. Análisis interpretativo de la figura de Dido en *Aen.*, 6, 450-476”.

²⁵⁹ Von Albrecht hace énfasis en que esta inversión de papeles que él hace notar está desde luego ausente del pasaje homérico, pero en lo que radica la mayor diferencia de la escena virgiliana con respecto a la homérica es que la de Virgilio “está integrada al cuerpo de la *Eneida* en un grado mucho más alto de lo que lo está la escena de Áyax a la *Odisea*: Dido es un personaje principal en la *Eneida*, mientras que Áyax no lo es en la *Odisea*. En cuanto a la escena de Dido, una conexión cercana al cuerpo de la *Eneida*, especialmente al libro IV, determina totalmente su estructura”. *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, pp. 126-127.

silencio es Dido. ¿Qué significa el silencio de la reina de Cartago si lo comparamos con el de Áyax?

Para Michael von Albrecht, el silencio de Áyax es un ejemplo de la elocuencia del silencio, que además “revela emociones más profundas de lo que las palabras pueden expresar”.²⁶⁰ En nuestro análisis de aquella escena, proponíamos precisamente que el silencio era la fórmula que encuentra finalmente Áyax para vencer a Odiseo.²⁶¹ Por su parte, en el episodio entre Dido y Eneas ocurre lo mismo, aunque planteado de forma diferente: Virgilio echa mano de la inversión de los papeles que desempeñan los personajes, de manera que Eneas, que en el libro IV se había presentado como el taciturno, en el libro VI es quien emprende un conmovedor discurso que busca persuadir a Dido de que lo perdone, de que él también sintió amor por ella y de que su partida fue una imposición de los dioses. Pero Dido, que en el libro IV había buscado persuadirlo de todas las formas posibles de que se quedara, ahora calla. A esto, von Albrecht lo llama “retórica del silencio”, que para él prueba ser “mucho más poderosa” que el persuasivo discurso de Eneas, ya que Dido, según el latinista alemán, vence finalmente a su oponente a pesar y a través del silencio.²⁶²

Y entonces Eneas, que se caracteriza por simular “esperanza en el rostro” mientras aguanta “un gran dolor en el corazón”,²⁶³ aunque vuelve a ser vencido, puede por fin descargar algo del peso que había llevado hasta entonces: ha declarado dulcemente su amor, ha llorado tres veces, y, acompañándola con sus lágrimas (*prosequitur lacrimis*), compadeciendo (*miseratur*) finalmente el dolor de la reina Dido, que se va (*euntem*), él puede también continuar su camino.

T. S. Eliot, uno de los mayores poetas en lengua inglesa del siglo XX, y conocedor profundo de Virgilio, definió este encuentro como uno de los más conmovedores en la historia de la poesía. Más aún: de entre todos los clásicos, él consideraba esta escena como uno de los más grandes ejemplos de “lo civilizado” –condición que, según él, debía de cumplir un texto para ser considerado un clásico–. Y al silencio de Dido lo llamó “el rechazo más elocuente en toda la historia de la poesía”:

Me parece que con Virgilio estamos más conscientes que con cualquier otro poeta latino –pues comparados con él Catulo y Propertio son un par de rufianes

²⁶⁰ Michael von Albrecht, *Ibid.*, p. 128.

²⁶¹ Cf. *supra*, pp. 64-81.

²⁶² Cf. Michael von Albrecht, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, pp. 127-128.

²⁶³ Virgilio, *Eneida*, I, 209: *spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*.

y Horacio apenas un plebeyo— de un refinamiento en las costumbres que emana de una delicada sensibilidad, especialmente en ese sondeo de los modales que es la conducta pública y privada entre los sexos.

No me corresponde [...] repasar la historia de Eneas y Dido, pero a mí siempre me ha parecido que el encuentro de Eneas con el fantasma de Dido en el libro VI es uno de los pasajes no sólo más conmovedores sino también más civilizados en toda la poesía; es complejo en cuanto a su significado y económico en cuanto a su expresión; aunque nos dice algo de la actitud de Dido, es más importante lo que nos dice de la actitud de Eneas: el comportamiento de Dido parece casi una proyección de la propia conciencia de Eneas, sentimos que es el modo en que la conciencia de Eneas esperaría que Dido se comportara hacia él. En mi opinión, lo fundamental de este pasaje no es que Dido no lo perdone (aunque sí es notable que en vez de insultarlo, apenas lo rechaza y quizás sea el rechazo más elocuente en toda la historia de la poesía), lo fundamental es que Eneas no se perdona a sí mismo y que esto ocurre a pesar de un hecho que él tiene muy presente, a saber: que todos sus actos han sido consecuencia de un destino o de las maquinaciones de dioses que —a nuestro parecer— sólo son instrumentos de un poder superior e inescrutable.²⁶⁴

²⁶⁴ T. S. Eliot, “¿Qué es un clásico?”, pp. 38-39. Trad. de Juan Carlos Rodríguez.

IV

Dos silencios en Ovidio

Presentación general

En el año 27 a. C., el Senado romano había otorgado a Octavio nombramientos que incluso superaban a los de Julio César:²⁶⁵ por un lado, se le designaba *Augustus*, que quiere decir “consagrado”, un cargo más religioso que político; por otro, *princeps*, el primero entre todos los ciudadanos romanos, término heredado y traducido de la antigua democracia ateniense, en la que se denominaba “arconte” al primer ciudadano de Atenas, y que en ese sistema político se refería al ciudadano en quien se depositaba la confianza del pueblo y quien lo representaba. Octavio, que hasta entonces había sido conocido como “Octaviano”, a partir de ese día será conocido como “Augusto”. Él, por su parte, elige además el título *Imperator Caesar divi filius*.²⁶⁶ *Imperator* significa, literal-

²⁶⁵ Cf. Suetonio, *El divino Julio*, 76: “Sin embargo, predominan sobre éstos otros actos y dichos suyos, que hacen pensar que abusó del poder y que fue asesinado con razón. En efecto, no sólo aceptó honores excesivos, como varios consulados seguidos, la dictadura y la prefectura de las costumbres a perpetuidad, además del prenombre de *Imperator*, el sobrenombre de Padre de la Patria, una estatua entre los reyes y un estrado en la orquesta, sino que permitió también que se le otorgaran por decreto otras distinciones que sobrepasan incluso la condición humana: un trono de oro en la curia y en su tribunal, un carro y unas andas en la procesión del circo, templos, altares, estatuas junto a los dioses, un lecho sagrado, un flamen, unos nuevos lupercos, el que un mes se designara con su nombre; y no hubo cargo público que no recibiera u otorgara a su capricho”. Trad. de Rosa Ma. Agudo Cubas.

²⁶⁶ Cf. “Imperator Caesar: A Study in Nomenclature”, el minucioso estudio de Ronald Syme sobre las razones que llevaron a Octavio a elegir este nombre: “C. Julius Caesar (for so he chose to be known, spurning the ‘Octavianus’ that would have perpetuated the

mente, “el que gobierna por medio de las armas”, o por medio de la fuerza. El título no es casual ni caprichoso. Octavio había sido nombrado *Augustus* e *imperator* principalmente porque así se legitimaba lo que de facto ocurría en Roma desde hacía tiempo; sin embargo, ahora, con el nuevo nombramiento, nadie más en toda la faz de la Tierra podría hacer frente al poder militar que Octaviano había ido consiguiendo paulatinamente desde tiempos de su tío y padre adoptivo, Julio César.²⁶⁷

Desde la muerte de los hermanos Graco en el siglo II a. C., habían transcurrido más de cien años de disputas civiles que desgastaron la confianza del pueblo romano en el sistema de gobierno republicano. Debido –en buena medida– a ello, la mayoría de los romanos aceptó de buen grado la llegada del *imperator Augustus*, con quien se inaugura el período de paz conocido como *Pax Romana* o *Pax Augusta*, en el que el pueblo romano pondría por encima de todo la estabilidad política de la ciudad, aun a costa de la dictadura. Con el costo, incluso, de su propia libertad.

§

memory of his real parentage) was able to parade as ‘Divi filius’ as soon as the Senate and People consecrated his adoptive father early in 42 B.C. A few years later he discards the gentilicium of the Julii and the praenomen as well, and bursts into official nomenclature with a portentous and flamboyant praenomen as ‘Imp. Caesar’” (pp. 75-76).

²⁶⁷ Vid. lo que escribe Pierre Grimal con respecto al título de *Augustus*: “reunió en torno suyo a los restos del partido senatorial, y cuando fue necesario precisar su propia posición, no aceptó otro título que el de *Augustus*, y no el de rey, que partidarios torpes –o pérfidos– le proponían abiertamente. El epíteto de *Augustus* era una vieja palabra del ritual que expresaba el carácter “feliz” y fecundo de la persona misma de Octavio. La palabra, emparentada con el término religioso *augur*, significaba que el nuevo amo tenía el poder divino de comenzar toda cosa bajo felices auspicios. Sin prejuzgar nada sobre la forma misma del régimen, tenía el mérito de “aislar” en la idea de rey lo que los romanos habían siempre echado de menos en ella, y lo que las magistraturas republicanas habían intentado conservar, el carácter irremplazable y casi mágico de la persona real. La sesión del Senado celebrada el 16 de enero del 27, en la cual Octavio fue llamado por primera vez *Augustus*, adquiere así casi el valor de una segunda Fundación: un pacto entre la ciudad y los dioses, encarnado en la persona sagrada del príncipe”. Pierre Grimal, *La civilización romana*, pp. 52-53.

Ovidio tenía cincuenta y dos años de edad cuando, de visita en la isla de Elba junto a su amigo Cota Máximo,²⁶⁸ lo sorprendió la noticia que lo heriría como un rayo de Júpiter:²⁶⁹ el emperador Octavio Augusto había firmado un edicto que condenaba al poeta a una relegación a Tomis, en los confines del Danubio y del propio Imperio romano. Ovidio volvería de inmediato a Roma, sólo para confirmar la sentencia y gozar la gracia de una última noche en la que había sido su casa, junto a su familia y sus amigos, antes de embarcarse en la nave que lo llevaría al confinamiento del que no volvería nunca más. Eran los últimos días del año en que Jesucristo cumplió ocho años. ¿La razón? *Carmen et error*,²⁷⁰ según el propio poeta: un “poema” y una “equivocación”.

Había nacido el 20 de marzo del año 43 antes de Jesucristo, en la ciudad de Sulmona, en Italia, el mismo año que había muerto Cicerón, un año después del asesinato de Julio César. En el 27 a. C., cuando Ovidio ya tenía 16 años, Octavio, a sus 36, fue designado por el Senado romano como *Imperator Caesar Augustus*, con lo que Roma cedió formalmente al hijo adoptivo de Julio César todo el poder político y militar e inauguró la época histórica conocida como *Imperium Romanum*.

Ovidio, ajeno ya al siglo de disputas civiles que habían dado origen al Imperio romano, amaba la libertad. Era el segundo hijo de una familia acomodada de la clase ecuestre. Su padre había decidido que sus hijos se dedicarían a la política, por lo que los había hecho marchar a Roma para que ambos –Ovidio y su hermano, un año mayor que él– estudiaran retórica. Pero al futuro poeta lo fastidiaban lo racional y argumentativo del tipo de retórica que enseñaban los grandes maestros que la impartían, Arelio Fusco y Porcio Latrón.²⁷¹ Muchos años después, ya en su exilio en Tomis, el poeta rememoraría la forma en que, durante su juventud, fue seducido por la poesía:

Mi hermano desde la verde edad a la elocuencia tendía,
para fuertes armas del foro locuaz, nacido;
a mí, al contrario, ya niño, agradaba lo sacro celeste,
y me arrastraba mi Musa en secreto a su obra.
Dijo a menudo mi padre: “¿por qué estudio inútil intentas?
No dejó el Meónida mismo ningunos bienes”.

²⁶⁸ Cf. Ovidio, *Pónticas*, II, 3, 83, ss.

²⁶⁹ Cf. Ovidio, *Tristes*, I, 3, 11-12.

²⁷⁰ Ovidio, *Tristes*, II, 207.

²⁷¹ Cf. Séneca el Viejo, *Controversias*, II, 2, 8.

Movíanme los dichos, y el Helicón entero dejado,
intentaba sueltas de ritmo escribir palabras.
Por su voluntad el canto venía en números aptos,
y era lo que intentaba dejar escrito, verso.
En tanto, deslizándose los años con tácito paso,
la toga más libre mi hermano y yo tomamos,
y por nuestros hombros vistióse con laticlavo la púrpura,
y en nosotros queda el estudio que antes hubo.²⁷²

Después de la muerte de su hermano, que se había dedicado de manera más resuelta que él a la carrera política, Ovidio, a sus 20 años, intenta cumplir los planes de su padre y, siguiendo el ejemplo de su desaparecido hermano, desempeña el cargo de *triunvir capitalis*. Pero pronto se decepciona y apuesta todo a la poesía:

Ni el cuerpo paciente, ni apta fue para el trabajo la mente,
y era fugitivo de una ambición solícita,
y las hermanas aonias a seguir persuadíanme
ocios seguros, por mi juicio queridos siempre.²⁷³

Se incorpora entonces al círculo de Mesala Corvino, quien le infunde confianza en sus versos: “fue el primero que me animó a atreverme a confiar mis poemas a la fama: él fue el guía de mi talento”.²⁷⁴ Como poeta, crece admirando a los poetas imperiales que le preceden: conoce de vista a Virgilio, oye a Horacio recitar sus odas, se convierte en amigo de Propertio y de Tibulo, de quien sólo lo separa la muerte.²⁷⁵

Se inicia como poeta imitando precisamente a Propertio y a Tibulo, los poetas elegíacos a los que tanto admiró. A la manera de ellos, escribió los *Amores*, cinco libros de elegías amorosas que luego redujo a tres. Más tarde, escribió *Medea*, una tragedia que no sobrevivió al tiempo. Y, como los grandes poetas romanos ya habían imitado lo mejor de la poesía griega, Ovidio busca arriesgarse más y escribe entonces las *Heroidas* o *Cartas de las Heroínas*, en que el poeta cuenta una

²⁷² Ovidio, *Tristes*, IV, 10, 17-30. Trad. de José Quiñones Melgoza.

²⁷³ *Ibid.*, 37-40. Trad. de José Quiñones Melgoza.

²⁷⁴ Ovidio, *Pónticas*, II, 3, 77-79. Trad. de José González Vázquez.

²⁷⁵ *Vid.* Ovidio, *Amores*, III, 9, la elegía que Ovidio escribió en honor de Tibulo, en la que lamenta sentidamente la muerte del poeta elegíaco.

parte de los mitos que nunca nadie, hasta ese momento, había buscado narrar: la versión femenina de conocidas historias míticas. Además, lo hace a manera de cartas que ellas dirigen a los héroes. De ahí el nombre que Ovidio diera a esta obra: *Epistulae Heroidum*, las cartas de las heroínas. En ellas se encuentra la carta que, imaginariamente, Dido pudo haberle escrito a Eneas después de su separación (basado en la *Eneida*), y lo que Ovidio imaginó que Penélope le escribiría a Ulises en su largo viaje (con base en la *Odisea*), lo que Briseida a Aquiles (*Ilíada*) y lo que Hipsípila y Medea a Jasón (basado en las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas y en *Medea*, de Eurípides). Según el mismo Ovidio, las *Heroidas* son un nuevo género literario inventado por él.²⁷⁶

No conforme con la gran innovación que suponía la aparición de las *Heroidas*, poco después el poeta escribió el famoso *carmen* que presumiblemente le acarrearía el castigo del exilio años después: el *Arte de amar*. En el poema, dividido en tres partes, Ovidio da consejos de amor a hombres y mujeres. Aparentemente, estos “consejos” habrían contravenido las reformas sociales con las que Augusto pretendía restaurar las costumbres romanas más antiguas. Entre otras cosas, en el *Arte de amar*, Ovidio afirma: *Odi concubitus qui non utrumque resolvunt* (“Odio esos abrazos en los que uno y otro no se entregan”).²⁷⁷ Y añade: *Officium faciat nulla puella mihi* (“que ninguna niña me haga un servicio”).²⁷⁸ El *officium*, el “servicio” al que se refiere Ovidio es exactamente aquel que validaban las leyes romanas reinstauradas por Augusto: la prostitución legalizada, la forma de amor desigual que los romanos habían trasladado de los griegos a las mujeres venales y a las concubinas. Se dice que la hija y la nieta de Augusto habían leído el *Arte de amar* y que con él justificaban su modo liberal de amar, contra las costumbres tradicionales romanas.

En cuanto al *error* que el poeta menciona en sus *Tristes*, no hay acuerdo y no faltan las conjeturas: que Ovidio conjuró políticamente contra Augusto, que

²⁷⁶ Cf. Ovidio, *Arte de amar*, III, 339-346: “Quizá también mi nombre se mezclará con esos otros y mis escritos no serán arrojados al río del olvido; y alguno dirá: ‘Lee las doctas poesías de mi maestro, en las que aleccionó a los dos sexos, o de los tres libros que titula con el nombre de ‘Amores’ elige algo para leer reposadamente con dócil modulación, o recita ajustando la voz una de sus ‘Epístolas’, género este desconocido por los demás y que él inventó’” (*Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis, / Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis: / Atque aliquis dicet ‘nostri lege culta magistri / Carmina, quis partes instruit ille duas: / Deve tribus libris, titulus quos signat Amorum, / Elige, quod docili molliter ore legas: / Vel tibi composita cantetur Epistola voce: / Ignotum hoc aliis ille novavit opus’*). Trad. de Vicente Cristóbal.

²⁷⁷ Ovidio, *Arte de amar*, II, 683.

²⁷⁸ *Ibid.*, 688.

fue testigo del adulterio por parte de la nieta o de la hija del emperador, etcétera.²⁷⁹ Lo cierto es que nunca buscó complacer a Augusto de la manera en que lo hicieron los poetas que lo precedieron: Virgilio, Horacio, Propertio y Tibulo. Y que tampoco dependió económicamente del emperador en la misma medida en que sus antecesores lo hicieron.

Poco antes de ser relegado a Tomis, Ovidio estaba por terminar de escribir sus *Metamorfosis*, su obra maestra, un poema compuesto por 11,995 hexámetros, dividido en quince libros, que cuenta la historia del mundo desde el punto de vista mitológico desde su creación hasta la deificación de Julio César. Este poema también supuso una gran innovación, nunca antes vista y nunca vuelta a ver, en la poesía universal: una enciclopedia de 250 diferentes episodios mitológicos hilvanados entre sí por el tema del amor y del desamor, cuyo programa consistió en “explorar el amor humano a través de una amplia variedad de narraciones, un programa tan obvio que el poema ha sido llamado una ‘épica del amor’”.²⁸⁰ Las fuentes literarias de las que el poeta bebió para componer las *Metamorfosis* son tan variadas y tan diversas, que resulta imposible señalar una sola como la principal o afirmar que se haya servido de una en particular.²⁸¹

Las *Metamorfosis* serían concluidas hasta que el poeta ya estuviera cumpliendo su condena en Tomis. Hay quien ha visto en ciertos episodios de este gran poema una crítica velada al emperador, de suerte que el *carmen* al que se refiere Ovidio podría no ser el *Arte de amar*, sino las propias *Metamorfosis*. Uno de los ejemplos de lo anterior sería que Ovidio destaca con especial énfasis la metamorfosis de Orfeo, el poeta que había muerto por la belleza de su canto, tras haber desafiado la cólera de Júpiter. La otra muestra, más sobresaliente, correspondería a las metamorfosis semifinales de la obra, cuando el poeta, en la deificación de Julio César y de Augusto, “con gran brillantez en el manejo del lenguaje poético y de los temas”, lleva a cabo “una atrevida denuncia y una sutil

²⁷⁹ Vid. la reciente obra de Vicente Cristóbal, *Ovidio*, Madrid, Gredos, 2022, donde se sintetiza el estado de la cuestión actualizado de todas estas suposiciones.

²⁸⁰ William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*, p. 417.

²⁸¹ Quienes mejor han estudiado los modelos en los que se inspiró Ovidio para la escritura de las *Metamorfosis* son Georges Lafaye, con su *Les “Métamorphoses” d'Ovide et leurs modèles grecs*, y Luigi Castiglioni, en *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle “Metamorfosi” di Ovidio*. Entre las fuentes, destaca la influencia de la más alta poesía griega (Homero, Hesíodo, los trágicos) y, en cuanto al tema (*sc.* las metamorfosis) obras para nosotros perdidas, como los Αἴτια (*Causas*) o los Κτίσεις (*Fundaciones*), de los poetas helénicos Calímaco y Apolonio de Rodas.

ridiculización del príncipe indignado y de la hipocresía de ‘su divinidad’”.²⁸² Según la tesis de Holleman, al final del libro XV de las *Metamorfosis*, Ovidio “advierde de manera apocalíptica a los romanos que están cometiendo un gran error al creer que Augusto es el salvador largamente esperado de la cuarta Égloga de Virgilio”.²⁸³ Y aunque el nuevo *carmen* (sc. las *Metamorfosis*) todavía no había visto la luz, el emperador, previendo que pudiera resultar desfavorable para su imagen, “eligió deliberadamente el momento de la relegación para prevenir la publicación de las *Metamorfosis*”.²⁸⁴

Mas ni siquiera la furia del hombre más poderoso sobre la Tierra ni el destierro podrían silenciar el canto de Ovidio, quien todavía viviría ocho años más en su relegación en Tomis para terminar de contar, de manera enigmática y críptica, la propia desgracia de su destierro. Los más de dos mil años que han transcurrido desde entonces confirman lo que el vate había anticipado en su propia metamorfosis, la final, que corona su obra maestra:

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,*

²⁸² A. W. J. Holleman, “Ovidii Metamorphoseon liber XV 622-870. (*Carmen et error?*)”, p. 59. En su estudio, Holleman hace una audaz pero verosímil interpretación de los versos finales de las *Metamorfosis*, donde en términos generales defiende la tesis de que Ovidio, hacia el final del poema, ridiculiza magistral y sutilmente tanto la forma física del emperador como su política interior; de manera que el *carmen* al que el poeta se refiere como la causa de su relegación a Tomis podría no ser el *Arte de amar*, como se ha tenido durante siglos por la mayoría de los intérpretes, sino las *Metamorfosis*. Según Holleman, lo que más irritaba a Ovidio era la hipocresía del emperador; quien, mientras buscaba restituir en el *populus* las antiguas “buenas costumbres” romanas, él mismo se entregaba a prácticas por demás cuestionables –por decir lo menos– con las esposas de sus hombres cercanos. Tal es la razón de que el momento cumbre de la ridiculización del emperador ocurra en su metamorfosis en dios. ¿Cómo podría un hombre cabal, intachable, en verdad respetuoso de los dioses, aspirar a ser un dios?

²⁸³ *Ibid.*, pp. 52-53.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

*ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*

Y ya he concluido una obra que ni la ira de Júpiter ni los fuegos,
ni el hierro podrá extinguir ni la vejez destructora.
Que ese día, que en nada tiene derecho sino en este cuerpo,
ponga fin cuando quiera al espacio de mi edad imprecisa:
pues será llevado con la mejor parte de mí sobre las altas estrellas,
eterno, y mi nombre será imborrable.
Por donde se extiende la potencia romana a sus tierras domadas,
me leerán los labios del pueblo, y en la fama, por todos los siglos,
si algo tienen de cierto los presagios de los poetas, estaré vivo.²⁸⁵

Píramo y Tisbe (*Metamorfosis*, IV, 55-166)

Un camino de voz (vocis iter)

La primera escena que presento de las *Metamorfosis* ocurre en la antigua Babilonia, donde dos adolescentes se han enamorado. Ella se llama Tisbe; él, Píramo. Son vecinos: sólo los separa una pared. Al principio no hay palabras, sólo señas y miradas. Pero la pared tiene una grieta, a través de la cual los amantes tienden un camino de voz (*vocis iter*). Paradójicamente, ese invisible sendero de voz vuelve más sólido el vínculo entre ambos, que con el tiempo se torna tan estrecho que ya no pueden apartarse de sí ni un momento. Así conquistan, paso a paso, el silencio. Sin embargo, sus familias se oponen a la unión, por lo que los amantes se arrojan a conquistar, ahora, el espacio. Acuerdan que, una noche, cada cual huirá por su parte. Todos sabemos el resultado del desenlace, pues todos conocemos la tragedia de *Romeo y Julieta*, que Shakespeare escribió con la intención de adaptar a su tiempo esta escena de las *Metamorfosis* de Ovidio: Píramo, creyendo muerta a Tisbe, se da muerte a sí mismo; Tisbe, al ver moribundo a Píramo, también decide morir, dejando caer su peso contra la espada de su amado. Los amantes finalmente yacen juntos. La sangre de ambos se mezcla e impregna la tierra y las raíces de la morera. Y las moras, que antes eran blancas, transforman para siempre su color al de la sangre de los dos adolescentes, que vencen, así, el espacio. Y suspenden, irreparable, al tiempo.

²⁸⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 871-879.

“Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,	55
altera, quas oriens habuit, praelata puellis,	
contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam	
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.	
Notitiam primosque gradus vicinia fecit:	
tempore crevit amor. Taedae quoque iure coissent:	60
sed vetuere patres. Quod non potuere vetare,	
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.	
Conscius omnis abest: nutu signisque loquuntur,	
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.	
Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,	65
cum fieret paries domui communis utrique.	
Id vitium nulli per saecula longa notatum	
(quid non sentit amor?) primi vidistis amantes,	
et vocis fecistis iter; tutaeque per illud	
murmure blanditiae minimo transire solebant.	70
Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,	
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,	
“invidere” dicebant “paries, quid amantibus obstat?	
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,	
aut hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?	75
Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,	
quod datus est verbis ad amicas transitus aures”.	
Talia diversa nequiquam sede locuti	
sub noctem dixere “vale” partique dedere	
oscula quisque suae non pervenientia contra.	80
Postera nocturnos aurora removerat ignes,	
solque pruinosas radiis siccaverat herbas:	
ad solitum coiere locum. Tum murmure parvo	
multa prius questi, statuunt, ut nocte silenti	
fallere custodes foribusque excedere temptent,	85
cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquant;	
neve sit errandum lato spatiantibus arvo,	
convenient ad busta Nini lateantque sub umbra	
arboris. Arbor ibi, niveis uberrima pomis	
ardua morus, erat, gelido contermina fonti.	90

Pacta placent. Et lux, tarde discedere visa,
 praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.
 Callida per tenebras versato cardine Thisbe
 egreditur fallitque suos, adopertaque vultum
 pervenit ad tumultum, dictaque sub arbore sedit. 95
 Audacem faciebat amor. Venit ecce recenti
 caede leaena boum spumantes oblita rictus,
 depositura sitim vicini fontis in unda.
 Quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe
 vidit et obscurum timido pede fugit in antrum, 100
 dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.
 Ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,
 dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa
 ore cruentato tenues laniavit amictus.
 Serius egressus vestigia vidit in alto 105
 pulvere certa ferae totoque expalluit ore
 Pyramus: ut vero vestem quoque sanguine tinctam
 repperit, “una duos” inquit “nox perdet amantes.
 E quibus illa fuit longa dignissima vita,
 nostra nocens anima est: ego te, miseranda, peremi, 110
 in loca plena metus qui iussi nocte venires,
 nec prior huc veni. Nostrum divellite corpus,
 et scelerata fero consumite viscera morsu,
 o quicumque sub hac habitatis rupe, leones.
 Sed timidi est optare necem.” Velamina Thisbes 115
 tollit et ad pactae secum fert arboris umbram;
 utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,
 “accipe nunc” inquit “nostri quoque sanguinis haustus!”
 quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,
 nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit. 120
 Ut iacuit resupinus humo: cruor emicat alte,
 non aliter quam cum vitiato fistula plumbo
 scinditur et tenui stridente foramine longas
 eiacularur aquas atque ictibus aera rumpit.
 Arborei fetus adspersigine caedis in atram 125
 vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
 purpureo tingit pendentia mora colore.
 Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,

illa redit iuvenemque oculis animoque requirit, quantaque vitarit narrare pericula gestit.	130
Utque locum et visa cognoscit in arbore formam, sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit. Dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum membra solum, retroque pedem tulit, oraque buxo pallidiora gerens exhorruit aequoris instar, quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.	135
Sed postquam remorata suos cognovit amores, percutit indignos claro plangore lacertos, et laniata comas amplexaque corpus amatum vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori miscuit et gelidis in vultibus oscula figens “Pyrame” clamavit “quis te mihi casus ademit? Pyrame, responde: tua te carissima Thisbe nominat: exaudi vultusque attolle iacentes!”	140
Ad nomen Thisbes oculos iam morte gravatos Pyramus erexit, visaque recondidit illa.	145
Quae postquam vestemque suam cognovit et ense vidit ebur vacuum, “tua te manus” inquit “amorque perdidit, infelix. Est et mihi fortis in unum hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.	150
Persequar exstinctum letique miserrima dicar causa comesque tui; quique a me morte revelli heu sola poteris, poteris nec morte revelli. Hoc tamen amborum verbis estote rogati, o multum miseri meus illiusque parentes, ut quos certus amor, quos hora novissima iunxit, conponi tumulo non invideatis eodem.	155
At tu quae ramis arbor miserabile corpus nunc tegis unius, mox es tectura duorum, signa tene caedis pullosque et luctibus aptos semper habe fetus, gemini monimenta cruoris”.	160
Dixit, et aptato pectus mucrone sub imum incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat. Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes: nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater, quodque rogis superest, una requiescit in urna”.	165

Píramo y Tisbe, él, el más hermoso de los jóvenes, 55
ella, la predilecta de las doncellas que habitan Oriente,
tuvieron casas contiguas, donde se dice que su alta ciudad
había fortificado Semíramis con muros cocidos.
La cercanía propició que se descubrieran y los pasos primeros.
Con el tiempo crecía el amor; las antorchas nupciales
también con justicia iban juntas; 60
mas lo prohibieron los padres: pero no pudieron prohibir
que ambos ardieran por igual, con las almas robadas.
No hay ningún confidente:²⁸⁶ asienten con la cabeza²⁸⁷
y se hablan con señas.
Mientras más lo ocultan, más se agita el fuego secreto.
Estaba fisurada por una grieta insignificante, antaño esculpida, 65
cuando se construyó, la pared común a ambas casas.
Ese defecto, no notado por nadie durante largas generaciones
(¿qué no siente el amor?), ustedes, amantes, por vez primera lo vieron,
y construyeron un camino de voz, y a través de él, seguras,
las caricias solían transitar en muy delicado susurro. 70
Muchas veces, cuando estaban juntos, aquí Tisbe, Píramo allí,
y alcanzaban el mutuo jadeo de sus bocas, decían:
“Envidiosa pared, ¿por qué a los amantes estorbas?
¿Qué tanto sería que dejaras que nos uniéramos con todo el cuerpo?
¿O, si esto es mucho, que al menos estuvieras abierta para los besos? 75
Y no somos ingratos: reconocemos que a ti debemos
que a las palabras fue dado el tránsito a oídos amados.
Hablando en vano esas cosas en distintos lugares,
cada uno dijo adiós a su parte bajo la noche
y [cada uno] dio besos que no llegaban enfrente. 80

²⁸⁶ En latín: *consciús omnis abest*. Literal: todo consciente no está. Ovidio usa la palabra *consciús*, que quiere decir que nadie más tenía conocimiento del amor entre Píramo y Tisbe, ya que, según se entiende por las palabras siguientes, era silencioso.

²⁸⁷ Ovidio emplea la palabra *nutu*, que, literalmente, es una señal, un signo, pero hecho con la cabeza: un asentimiento con la cabeza. Traduzco mediante la perífrasis “asienten con la cabeza” para dar mejor sentido en español a la palabra latina *nutu*, masculino ablativo singular.

Cuando la Aurora siguiente había removido los fuegos nocturnos,
y el sol con sus rayos había secado las hierbas cubiertas de escarcha,
fueron juntos al lugar habitual. Entonces, con delicado susurro,
primero quejándose de muchas cosas,

luego acuerdan que en la noche silente
intentarán engañar a los guardias y saldrán por la puerta, 85
y cuando hayan salido de la casa, también abandonarán
los techos de la urbe.

Y para no extraviarse en sus caminos por el ancho campo,
se reunirán junto a la tumba de Nino y se ocultarán bajo la sombra
de un árbol: había allí un árbol fecundísimo
en frutos blancos como la nieve,
un alto moral, cercano a una gélida fuente. 90

Lo acordado les place; y la luz, que con lentitud parecía apartarse,
cae en las aguas, y de las mismas aguas sale la noche.
Hábil, a través de la oscuridad, Tisbe gira la puerta,
sale y burla a los suyos, y, con el rostro cubierto,
llega al túmulo y, bajo el árbol convenido, se sienta. 95

Audaz la volvía el amor. Mas he aquí que llega una leona,
con el hocico espumeante, manchado por sangre fresca de bueyes,
para calmar su sed en la ola de la fuente vecina.
Ante los rayos de luna, a lo lejos la vio la babilonia Tisbe
y huyó con tímido pie a una cueva oscura, 100
y, cuando huía, dejó tras su espalda caído su velo.

Ya que la salvaje leona había saciado su sed con ola abundante,
cuando volvía al bosque, por casualidad se encontró
con el velo sin Tisbe,

y, con el hocico lleno de sangre, el delicado velo deshizo.
Habiendo salido más tarde, en el polvo profundo, 105
Píramo vio huellas seguras de fiera. Y palideció todo su rostro.

Pero cuando además encontró el velo teñido de sangre,
“una sola noche –dijo– perderá a dos amantes,
de ellos, ella más merecía una vida más larga.

Mi alma es culpable. Yo te corrompí, desdichada, 110
yo que ordené que en la noche vinieras a lugares llenos de miedo
y no llegué aquí primero. ¡Destrocen mi cuerpo
y consuman mis criminales entrañas con fiera mordida,
cuantos leones habiten bajo este peñasco!

Pero es de cobardes preferir la ejecución”. El velo de Tisbe levanta 115
y lo lleva consigo al lugar convenido, a la sombra del árbol,
y tras dar lágrimas, tras dar besos a la prenda reconocida,
“¡Ahora también –dijo– recibe mi chorro de sangre!”
La espada que llevaba ceñida hundió en su vientre;
ya moribundo, sin demora la extrajo de la herida que hierve. 120
Tras caer tendido en la tierra, brota a lo alto la sangre,
no de otra forma que cuando un tubo de plomo estropeado
se abre y, por la delgada abertura, estridente,
altas aguas chorrea y, con su pulsación, rompe el aire.
Los frutos del árbol, por el chorreo de esta muerte, 125
tornan oscura su forma, y la raíz, impregnada de sangre,
tiñe de color púrpura las moras que cuelgan.
He aquí que, todavía no libre de miedo, para no fallar a su amante,
ella regresa, y busca al joven con los ojos y el alma,
y desea con vehemencia contarle cuantos peligros ha evitado, 130
y aunque reconoce el lugar y la forma del árbol que ha visto,
aún así el color del fruto la torna insegura, duda que sea éste.
Mientras vacila, ve unos miembros que, temblorosos,
golpean el suelo ensangrentado,
y arrastró el pie hacia atrás, y con la cara
más pálida que el boj, se estremeció como el mar tiembla 135
cuando un leve viento toca su superficie.
Mas luego de que, al detenerse, reconoció a sus amores,
con golpe sonoro sus inocentes brazos azota
y con el pelo deshecho y, abrazando el cuerpo amado,
llenó con lágrimas las heridas y el llanto con sangre 140
mezcló y, fijando sus besos en el gélido rostro,
lloró: “¡Píramo! ¿Qué desgracia te arrancó de mí?
¡Píramo, responde! ¡Te nombra tu queridísima Tisbe!
¡Óyeme y levanta tu rostro tendido!”
Al nombre de Tisbe, por la muerte pesados, los ojos 145
Píramo alzó, y los cerró, habiéndola visto a ella.
Tisbe, tras haber reconocido su velo y ver sin espada
el vacío marfil, exclamó: “¡tu propia mano y tu amor te perdieron,
infeliz! Tengo también una mano fuerte para esto,
también tengo amor: él me dará fuerza para las heridas. 150

Te seguiré muerto y se dirá que de tu muerte fui yo la causa
 y la compañera más desdichada; y tú, que, ¡ay!,
 sólo podías por la muerte
 ser arrancado de mí, ni por la muerte podrás serme arrancado.
 Sin embargo, esto han de suplicar las palabras de ambos:
 ioh, muy miserables padres míos y de aquél!, 155
 que a quienes un amor verdadero, a quienes unió la última hora,
 no les nieguen ser puestos en el mismo sepulcro;
 y tú, árbol que ahora guardas con ramas el triste cuerpo de uno,
 y has de guardar más tarde el de ambos,
 toma los signos del sacrificio y ten siempre los frutos 160
 atados al luto, como recuerdo de la sangre gemela”.
 Dijo. Y, acomodando la punta bajo lo bajo del pecho,
 se inclinó sobre el hierro, que todavía estaba tibio de muerte.
 Y a los dioses llegaron los votos, a sus padres llegaron:
 pues el color en el fruto, cuando madura, es oscuro, 165
 y lo que queda de sus piras descansa en una misma vasija.

Comentario

Que sepamos, nadie contó esta historia antes que Ovidio. Debió, sin embargo, de tomarla de alguna versión proveniente de Oriente, pues el mismo poeta proporciona en varias ocasiones las pistas que permiten rastrear el origen del mito. Primero, cuando dice que Tisbe era “la predilecta de las doncellas que habitan Oriente” (*quas oriens habuit, praelata puellis*) (v. 56). Enseguida, cuando escribe que ambos protagonistas del mito vivían “donde se dice que Semíramis había fortificado su alta ciudad con muros cocidos” (*ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem*) (vv. 57-58). Sabemos, por el historiador siciliano Diódoro, que Semíramis fue esposa de Nino, un rey de la antigua Asiria, y que, a la muerte de éste, ella misma se había convertido en la reina. Que, como monarca, lo primero que ordenó fue la edificación de un inmenso túmulo sobre el sepulcro de Nino,²⁸⁸ el lugar donde el poeta hace que se desarrolle la segunda parte de nuestra escena: *convenient ad busta Nini lateantque sub umbra / arboris* (“se reunirán junto a la tumba de Nino y se ocultarán bajo la sombra / de un árbol”) (vv. 88-89). Gracias a estas tres huellas sabemos que el lugar donde

²⁸⁸ Cf. Diódoro de Sicilia, *Biblioteca histórica*, II, 7.

ocurre la historia de Píramo y Tisbe puede ser o bien la legendaria Babilonia, o bien Nínive, que habría tomado su nombre del rey Nino.²⁸⁹

La primera parte, en cambio, ocurre lejos del túmulo del rey, cuando los dos adolescentes (*iuvenis*, él; *puella*, ella) todavía están, cada uno, en sus casas, y donde se hace patente, desde el comienzo, el tema de la historia: la separación de los amantes. Ovidio aprovecha la noticia, que debió de haber leído en Diódoro,²⁹⁰ de que una de las grandes obras que Semíramis había emprendido como monarca fue la construcción de una ciudad “con muros cocidos” (*coctilibus muris*), escribe el poeta, para, seguidamente, oponer a esos muros la historia de Píramo y Tisbe, separados entre sí, precisamente, por una pared.

No obstante, para que exista una separación, antes debe de haber una unión. Píramo y Tisbe tenían casas contiguas: esa cercanía (*vicinia*) hizo posible que uno y otra se descubrieran (*vicinia notitiam fecit*) y que los jóvenes dieran los primeros pasos (*vicinia primos gradus fecit*). Así, paso a paso, con el tiempo creció el amor (*tempore crevit amor*). En un doble sentido casi tangible, Ovidio escribe que las antorchas (*taedae*, que solía designar el tipo de antorchas que se encendían en las ceremonias nupciales) también (*quoque*) hubieran ido juntas (*coissent*) con justicia o “en matrimonio” (*iure*), “pero lo prohibieron sus padres” (*sed vetuere patres*). Del verbo latino *coeo*, “ir juntos”, se forma el sustantivo *coitus*, que se refiere, tanto en latín como en español, al acto de ir juntos, es decir la unión, el encuentro, que, aunque en nuestra lengua se refiere al que es eminentemente sexual, en lengua latina podía aludir a cualquier tipo de unión. Así, no es descabellado suponer –máxime teniendo en cuenta la pudibunda política del emperador que ya se ha expuesto– que Ovidio pudiera estar sugiriendo veladamente que los fuegos (las antorchas) sexuales de los amantes se hubiesen acoplado, de manera legítima, de no haberlo prohibido los padres.

Sin desarrollarlo mucho, Ovidio sólo muestra, de paso, a los padres como un obstáculo para los amantes. Aunque hayan vetado la unión –escribe–, no pudieron prohibir (*non potuere vetare*) que ambos amantes ardieran por igual (*ex aequo ardebant ambo*), con las almas (*mentibus*) tomadas, capturadas, secuestradas, robadas (*captis*), por igual (*ex aequo*), como prefería el poeta. Hasta ahora, el acercamiento entre ambos ha ocurrido en silencio, sin palabras, sólo a través de

²⁸⁹ Para un acercamiento muy completo sobre las fuentes orientales del mito y de la locación histórica de esta escena, cf. T. T. Duke, “Ovid’s Pyramus and Thisbe”, 1971.

²⁹⁰ Cf. Diódoro de Sicilia, *Biblioteca histórica*, II, 7, 3.

la mirada:²⁹¹ todo aquel que pudiera ser su cómplice (*consciis omnis*), es decir que tuviera la posibilidad de ayudarlos a transmitir sus mensajes, está lejos (*abest*), por eso “hablan” (*loquuntur*) únicamente a través de señas (*signis*) y de la inclinación de sus cabezas (*nutu*), que delata que cada uno asiente a todo lo que expresa el otro. Pero, como suele ocurrir en los amores imposibles, el silencio sólo atiza las llamas: “entre más lo ocultan, más se agita el fuego secreto” (*quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis*).

Los amantes se arrojan, entonces, a su siguiente conquista: vencer el silencio. Pero, ¿cómo? Lo único que ambas familias tenían en común era la pared (*paries*) que dividía una y otra casas (*domui communis utrique*); sin embargo, esa pared tenía un defecto (*vitium*) que no había sido notado por nadie durante largas generaciones (*nulli per saecula longa notatum*): una grieta insignificante (*tenui rima*). Pero, ¿qué no nota el amor? (*quid non sentit amor?*), se pregunta el poeta. Lo que nadie más nota lo siente el amor: ustedes, amantes, fueron quienes primero la vieron (*primi vidistis amantes*) e hicieron de aquella grieta –defecto apenas visible para cualquiera– un camino de voz (*et vocis fecistis iter*).

Píramo y Tisbe conquistan, gracias a ese vicio oculto, el silencio, al lograr que por ese camino de voz (*vocis iter*) las caricias (*blanditiae*) transiten seguras (*tutae*) a bordo de un delicado susurro (*murmure minimo*). Sin embargo, tan pronto como la fisura se vuelve el camino por el que viajan también sus jadeos (*anhelitus*), las palabras y la voz se vuelven insuficientes: “envidiosa pared –lamentan entonces–, ¿por qué estorbas a los amantes?” (*invidie paries, quid amantibus obstas?*). Se quejan de que la grieta no les alcance para unirse con todo el cuerpo (*toto corpore*); si tan sólo –reclaman a la pared que los separa– “estuvieras abierta para los besos” (*ad oscula danda pateres*). Luego, arrepentidos de ser ingratos con su aliada, le reconocen su ayuda para vencer al silencio: “te debemos / que a las palabras fue dado el tránsito a oídos amados” (*tibi nos debere / quod datus est verbis ad amicas transitus aures*).

²⁹¹ Recuérdese la proverbial facultad del ojo como medio para conocer el estado del alma, referida ya por San Mateo: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si, pues, tu ojo estuviere sano, todo tu cuerpo estará luminoso; pero si tu ojo estuviere enfermo, todo tu cuerpo será tenebroso, pues si la luz que hay en ti es tinieblas, ¡qué tales serán las tinieblas!” (*Lucerna corporis tui est oculus tuus. Si oculus tuus fuerit simplex: totum corpus tuum lucidum erit. Si autem oculus tuus fuerit nequam: totum corpus tuum tenebrosus erit. Si ergo lumen, quod in te est, tenebrae sunt ipsae tenebrae quantaerunt?*). Evangelio según San Mateo, 6, 22-23. Trad al español de Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Ed. del texto latino de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado.

Sigue siendo de noche. Hasta ahora, todo ha sucedido de noche. Todo lo furtivo, lo silencioso, lo sigiloso, lo callado, lo oculto, lo fugitivo, lo taciturno, lo que se murmura en voz baja, ocurre de noche. En la oscuridad de la noche. Hasta ahora, la noche ha sido la cómplice de Píramo y Tisbe. No obstante, para estar juntos, para conquistar por fin la distancia que los separa, los amantes deberán terminar de vencer el espacio nocturno. Así, una mañana acuerdan que, en la noche silente (*statuunt, ut nocte silenti*), buscarán huir de todo aquello que los ha separado: la pared, los guardias, las puertas, las casas, los techos de Babel que hasta entonces los habían protegido de los peligros nocturnos.

En la noche oscura, la única señal visible para los enamorados será el túmulo del rey Nino. Se resguardarán bajo un alto moral “fecundísimo en frutos blancos como la nieve” (*niveis uberrima pomis*). El día se alarga. Esta noche tarda, como ninguna otra, en llegar. Por fin la luz se hunde en las aguas, de donde finalmente surge la noche. Al llegar esta noche, también se pone en marcha, vertiginosa, la segunda parte de la historia. Apenas oscurece, a través de las tinieblas (*per tenebras*), Tisbe gira, hábil (*callida*), los goznes de la puerta. Sale de casa y burla (*fallitque*) a los suyos (*suos*). Ovidio explica con precisión la sorpresiva habilidad y la asombrosa valentía de la joven: “audaz la volvía el amor” (*audacem faciebat amor*).

Después, la muchacha llega al lugar convenido y se sienta a esperar. Pero, en lugar de Píramo, aparece una leona que busca saciar su sed en la fuente cercana; Tisbe la ve, iluminada por la luz de la luna, y la joven escapa con tímido paso a una cueva oscura (*et obscurum timido pede fugit in antrum*), pero en la huida deja caer el velo que le cubría la cabeza. La leona, que tenía el hocico manchado por la sangre de unos bueyes que acababa de matar, recoge el velo con las fauces, juega con él y, ya deshecho y ensangrentado, lo deja caer.

Píramo, por su parte, sale más tarde de casa y, al llegar al lugar de la cita, lo primero que ve son las huellas seguras de una fiera (*vestigia certa ferae*), marcadas en el polvo profundo (*in alto pulvere*); lo segundo que ve es el velo de Tisbe teñido de sangre. Estos dos signos (*vestigia*), sumados al de la ausencia de la muchacha, bastan al joven para concluir, apresuradamente, que la sangre del velo es de Tisbe. Culpa de su desgracia en primer lugar a la noche: “una sola noche perderá a dos amantes” (*una duos nox perdet amantes*). Acto seguido, a sí mismo, tanto por haber ideado la fuga como por no haber llegado a tiempo a la cita: “mi alma es culpable. Yo te corrompí, desdichada, / yo que ordené que en la noche vinieras a lugares llenos de miedo / y no llegué aquí primero” (vv. 110-112).

Todo lo que comenzaba a ocurrir con gran rapidez se ralentiza de pronto, como si Ovidio buscara a propósito detenerse en los detalles del suicidio del

joven. ¿Por qué? Es cierto que la descripción detallada de la muerte de Píramo es necesaria para su metamorfosis, pero no deja de sorprender la estridencia final, más aún si se le contrasta con la delicadeza y el cuidado con que el poeta había relatado la primera parte de la historia. Veamos.

El poeta emplea ocho versos para el monólogo en que el joven se lamenta de la supuesta muerte de Tisbe (vv. 108-115). Después de culpar a la noche y finalmente asumir la responsabilidad de lo que él supone como la muerte de su amada, Píramo pide que consuman sus entrañas “cuantos leones habiten bajo este peñasco” (*o quicumque sub hac habitatis rupe, leones*) (v. 114), para enseñada desdeirse una vez más y concluir que “es de cobardes preferir la ejecución” (*sed timidi est optare necem*) (v. 115). A continuación, el lector sabrá a qué se refiere el joven con “preferir la ejecución” (*optare necem*), cuando, tras tomar el velo de Tisbe como si fuera el cuerpo de la joven misma, Píramo exclame “¡Ahora también recibe mi chorro de sangre!” (*accipe nunc nostri quoque sanguinis haustus!*) y, desenvainando la espada que llevaba ceñida a la cintura, se dé muerte a sí mismo. La lógica del joven es que lo cobarde sería esperar a que los leones le dieran muerte, mientras que autoinfligírsela no lo es. Sin embargo, otra duda surge sobre las últimas palabras que exclama Píramo: ¿a quién se dirige cuando ordena directamente, con toda claridad, que reciba (*accipe*) su “chorro de sangre” (*sanguinis haustus*)? ¿Le habla al árbol? ¿Se dirige al velo de Tisbe, como si este objeto representara a su amada? ¿Es otro doble sentido en que el “chorro” (*haustus*) representa de manera velada algo sexual?

Luego de eso cesan sus palabras. Se hace un silencio. Después del vértigo en la narración de la huida de los amantes y del monólogo de Píramo, Ovidio se demora en la descripción del suicidio del muchacho, quien primero hunde la espada (*ferrum*) en su propio vientre y, ya moribundo, lo extrae sin demora (*nec mora*), de la herida que hierve (*ferventi vulnere*). Esto provoca que su sangre salga disparada:

*non aliter quam cum vitiato fistula plumbo
scinditur et tenui stridente foramine longas
eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.*

no de otra forma que cuando un tubo de plomo estropeado
se abre y, por la delgada abertura, estridente,
altas aguas chorrea y, con su pulsación, rompe el aire.²⁹²

²⁹² Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 122-124.

Como se detiene Ovidio en este momento de su escena, quisiera detenerme yo en el carácter musical y poético de cinco de las palabras que el poeta emplea en este último símil: *fistula*, *foramen*, *ictus*, *tenuis*, *stridens*.²⁹³

La palabra latina *fistula*, que yo traduzco como “tubo”, es empleada por Ovidio en otras cinco ocasiones, precisamente en las *Metamorfosis* (I, 687, II, 682, II, 683, VIII, 192 y XIII, 784), pero refiriéndose a otro tipo de tubo, uno que no transporta líquido sino aire, música: una flauta o zampoña. En este pasaje, aunque *fistula* debe sin duda traducirse como “tubo”, también debe tenerse en cuenta la connotación musical de la palabra, que además se encuentra “poderosamente reforzada por el uso de la frase *tenui stridente foramine*, en el verso 4.123”.²⁹⁴

Por su parte, *foramine*, traducido aquí como “abertura”, puede referirse también al “término técnico estándar para un registro en una flauta”.²⁹⁵ Es el mismo “agujero” del que habla Horacio en su *Ars poetica* cuando se refiere a las aberturas que antaño tenía un tipo de flauta: *tibia [...] tenuis simplexque foramine pauco* (“la flauta [...] pequeña, sencilla y con pocos agujeros”).²⁹⁶ Esta cita, donde Horacio califica a la flauta (*tibia*) como “pequeña” o “débil” (*tenuis*), me lleva a la siguiente palabra.

Al parecer, en la poesía latina de la época de Augusto, el adjetivo *tenuis* se había vuelto una marca de fidelidad al modelo estético del poeta alejandrino Calímaco,²⁹⁷ quien en griego solía usar el adjetivo λεπταλέος (“fino”, “delicado”, “sutil”) y que los romanos tradujeron como *tenuis*, “fino”, “delgado”, y puede referirse a texturas, sustancias, formas o sonidos. Pero si califica particularmente a un sonido, la traducción de este adjetivo debería de ser algo así como “débil”, “delgado”.

La palabra española “estridente” proviene del participio del verbo latino *strideo*, que significaba “producir un ruido agudo o estridente”, “rechinar”, “zumar” o “hacer o pronunciar cualquier sonido que resulte penetrante, agudo, sibilante, chillante, chirriante o rechinante”. Como ocurre en el caso de las otras palabras que he referido, *stridente* también puede tener una connota-

²⁹³ Quien primero llamó la atención sobre el carácter musical y poético de estas cinco palabras en este símil fue Robert Shorrock, en su artículo “Ovidian plumbing in *Metamorphoses* 4”, donde también repasa otras interpretaciones del pasaje. Mi interpretación del mismo, aunque mucho le debe, es, en su conclusión, totalmente distinta a la de Shorrock.

²⁹⁴ Robert Shorrock, “Ovidian plumbing in *Metamorphoses* 4”, p. 626.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 627.

²⁹⁶ Horacio, *Ars poetica*, 203.

²⁹⁷ Calímaco, *Aetia*, 1.24.

ción primordialmente musical, refiriéndose específicamente a la emisión producida por un instrumento musical que resulta en un sonido agudo, chillante, tal como Virgilio la empleó en una de sus *Bucólicas*: *non tu in triviis, indocte, solebas / stridenti miserum stipula disperdere carmen?* (“¿no andabas tú siempre, ignorante, matando / por el otero una pobre canción con tu flauta chillona?”).²⁹⁸

Finalmente, quiero detenerme en la palabra *ictus*, cuya primera acepción es “golpe” pero que también tiene un sentido íntimamente ligado a la poesía. Si la abertura por la que surge el chorro o chisguete de sangre es pequeña y el sonido es agudo, chillante, debemos pensar que, más que con un solo golpe, es con un golpeteo constante, con una pulsación frecuente –como la de los “pies” métricos (*ictus*) de la poesía grecolatina– como la de un corazón que late, con la que el tubo rompe el aire.

De esta manera, lo que históricamente se ha tenido como un símil meramente sexual²⁹⁹ o, en el peor de los casos, burdamente cruel y “flagrantemente antipoético a causa de su naturaleza técnica”,³⁰⁰ resulta mucho más que eso: este chorro o chisguete es la última nota, chirriante, pertinaz y desgarradora, que surge de un cuerpo que nunca pudo unirse del todo al de la joven que amaba.

Para terminar este paréntesis, me gustaría finalmente reparar en otra palabra que pertenece al símil anterior y que no mencioné antes: *vitiatus*. Cuando el poeta inicia el símil con la descripción del tubo, dice: *non aliter quam cum vitiato fistula plumbo* (“no de otra forma que cuando un tubo de plomo estropeado”) (v. 122). El poeta escribe *vitiatus* y yo traduzco “estropeado”. Pero la palabra quiere decir mucho más porque es la misma que Ovidio había empleado para referirse a la grieta, ese vicio (*id vitium*) que los amantes habían sabido convertir en un “camino de voz” (*vocis iter*). Ahí se había operado la primera metamorfosis: los amantes, cambiando la forma, de lo que cualquiera habría visto como una imperfección (*vitium*), en un camino por el que transitaba su amor en forma de caricias verbales (*blanditiae*). Aquí, en cambio, se opera otra transformación, que no obstante parte de la misma palabra: a través de esta corrupción (*vitiatus*) en la zampoña (*fistula*) que es el cuerpo de Píramo, la sangre del joven muta, primero, en sonido que –al contrario de las delicadas palabras que su boca exhalaba por medio de la grieta insignificante (*tenui rima*)– ya no habla, sino que chilla, al traspasar su cuerpo por la breve abertura (*tenui foramine*).

²⁹⁸ Virgilio, *Bucólicas*, III, 26-27. Trad. de Juan Manuel Rodríguez Tobal.

²⁹⁹ Cf. Charles P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, p. 50.

³⁰⁰ William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*, p. 424.

Primero, la sangre del joven muta en música. Pero, a continuación, se volverá señal eterna, gracias a la metamorfosis que ocurra cuando su sangre alcance los frutos del árbol y cambie su color para siempre, a fin de que, en los días futuros, nadie olvide la sangre de Píramo cuando pruebe una mora:

*Arborei fetus adspergine caedis in atram
vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
purpureo tingit pendentia mora colore.*

Los frutos del árbol, por el chorreo de esta muerte,
tornan oscura su forma, y la raíz, humedecida en sangre,
tiñe de color púrpura las moras que cuelgan.

La historia de Píramo y Tisbe bien podría haber terminado con estas palabras. Sin embargo, si el poeta –partidario del amor a partes iguales– quería ser congruente con su idea del amor, debía también efectuar la metamorfosis de Tisbe, quien, luego de la transformación de la sangre de Píramo, vuelve enseguida al lugar convenido “para no fallar a su amante” (*ne fallat amantem*). Pero el color de los frutos del árbol le roba la audacia que le daba el amor: la vuelve insegura (*sic facit incertam*). Al ver los miembros que, temblando, golpean el suelo ensangrentado (*pulsare cruentum solum*), arrastra el pie hacia atrás y “se estremeció como el mar tiembla / cuando un leve viento toca su superficie” (*exhorruit aequoris instar, / quod tremat, exigua cum summum stringitur aura*).

En un segundo sentido que resulta casi invisible, el poeta continúa sutilmente con el desarrollo de la metáfora musical que había iniciado en el símil que asemejaba el cuerpo de Píramo con una flauta: aunque traduzco que los miembros de Píramo “golpean” (*pulsare*) el suelo, bien podría decirse que lo “tocan”³⁰¹ como a un instrumento musical, así como también podría traducirse que Tisbe, producto de la visión anterior, “se estremeció como tiembla el mar / cuando un leve viento *conmueve* (*stringitur*) su superficie”. Así, Ovidio concreta que la receptora de la música que surge del cuerpo de Píramo sea Tisbe, quien finalmente “es alcanzada” (*stringitur*) por la dolorosa melodía.

³⁰¹ Vid., como antecedente histórico inmediato a este uso musical del verbo *pulso*, Virgilio, *Eneida*, VI, 645-647: *nec non Threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum, / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno* (“También, con larga veste el sacerdote de Tracia / hace sonar con ritmos siete variedades de voces, / y ya con los dedos, ya con el ebúrneo plectro las pulsa”) (Trad. de Rubén Bonifaz Nuño).

Entonces podría haber comenzado la transformación de Tisbe, cuando ésta reconoció “a sus amores” (*amores*), plural con el que Ovidio seguramente se refiere a los miembros (*membra*) de Píramo, tan anhelados por la muchacha. Pero antes de eso los amantes debían unirse una última –y primera– vez, mientras ambos están todavía vivos: primero la joven azota (*percutit*), o percute, o tañe –continuando con la metáfora musical– “con sonoro golpe” (*claro plangore*), “sus inocentes brazos” (*indignos lacertos*). A continuación, finalmente los cuerpos de los amantes se encuentran y se mezclan: las lágrimas de ella con la sangre de él. Y la muchacha fija (*figens*) sus besos (*oscula*) tibios en el rostro (*vultibus*) de Píramo, que ya está helado (*gelidis*).

Y, así como Píramo había dirigido un discurso al velo, que representaba a su amada, así todavía Tisbe le dedica al cuerpo lánguido del muchacho unas últimas palabras que lo nombran: “ite nombra tu queridísima Tisbe!” (*tua te carissima Thisbe / nominat*); él, al escuchar el nombre que ama, todavía levanta los ojos, que estaban “ya por la muerte pesados” (*iam morte gravatos*) y, habiendo visto a la joven por última vez, los volvió a cerrar enseguida, los guardó (*recondidit*) bajo sus párpados, esta vez para siempre.

Tisbe, al reconocer su propio velo en el suelo y ver la funda vacía de la espada de Píramo, se da plena cuenta de lo que ha ocurrido. Quizá buscando comprenderlo mejor, vocaliza lo que está ante sus ojos y exclama: “¡tu propia mano y tu amor te perdieron / infeliz!” (*tua te manus amorque / perdidit, infelix*). Como ocurre con los adolescentes que se entregan por primera vez al amor, que incluso compiten entre sí por ver quién demuestra más amor a su par, la muchacha, sobrecogida por la escena, decide en el acto igualar el último gesto de amor de su amado:

*Est et mihi fortis in unum
hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires.
Persequar extinctum letique miserrima dicar
causa comesque tui; quique a me morte revelli
heu sola poteris, poteris nec morte revelli.*

Tengo también una mano fuerte para esto,
también tengo amor: él me dará fuerza para las heridas.
Te seguiré muerto y se dirá que de tu muerte fui yo la causa
y la compañera más desdichada; y tú, que, ¡ay!, sólo podías por la muerte
ser arrancado de mí, ni por la muerte podrás serme arrancado.

Sin embargo, antes de efectuar su último acto de amor, la joven enamorada todavía tiene dos plegarias que hacer. Primero, suplica a los padres de ambos que, si en vida no les permitieron unirse, al menos en la muerte los dejen yacer juntos. En segundo lugar, ruega que la metamorfosis, que había iniciado con Píramo, se complete con ella, y que el árbol de moras, fallida señal para ambos amantes en la noche babilonia, al menos sepa guardar “los signos del sacrificio” (*signa caedis*) y tenga “siempre, atados al luto, / los frutos, como recuerdo de la sangre gemela” (*luctibus aptos / semper habe fetus, gemini monimenta cruoris*).

Son las últimas palabras de Tisbe.³⁰² Después de pronunciarlas, se deja caer finalmente sobre la espada de Píramo: “y, acomodando la punta bajo lo bajo del pecho, / se inclinó sobre la espada, que todavía estaba tibia de muerte” (*et aptato pectus mucrone sub imum / incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat*). Por fin, Píramo y Tisbe yacen juntos. Han logrado, así, volverse la misma señal. Como Tisbe había suplicado, la sangre gemela de ambos amantes es ya también un solo recuerdo (*gemini monimenta cruoris*):

*Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes:
nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,
quodque rogis superest, una requiescit in urna.*

Y a los dioses llegaron los votos, a sus padres llegaron:
pues el color en el fruto, cuando madura, es oscuro,
y lo que queda de sus piras descansa en una misma vasija.

Aún es de noche. Es la última hora (*hora novissima*), que por fin los unió (*iunxit*). Píramo y Tisbe derribaron el muro que los dividía. Construyeron y cruzaron el camino de voz. Y, aunque a la escena ha vuelto el silencio y la noche es aún más oscura, el alto moral se erige ya como un monumento. Y sus frutos, como los signos silenciosos de su amor.

³⁰² Revisese el trabajo de Louis A. Perraud, “Amatores Exclui: Apostrophe and Separation in the Pyramus and Thisbe Episode”, donde se valora el hecho de que tanto el discurso de Píramo como el de Tisbe tengan lugar cuando el interlocutor está ausente, recurso que en el arte retórica lleva el nombre de “apóstrofe”. Para Perraud, “el uso del apóstrofe en lugar de un auténtico diálogo como tal, es aquí la dramatización retórica perfecta de la contrariedad [que enfrentan los amantes]” (p. 136).

Por los mudos silencios (per muta silentia)

El segundo episodio que se presenta corresponde a la historia de Eurídice y Orfeo, cuya versión más famosa y detallada se encuentra, como el mito de Píramo y Tisbe, en las *Metamorfosis* (X, 1-85) de Ovidio. Narra la historia de Eurídice y del divino Orfeo –hijo de Apolo, el dios de la música, y de Calíope, la musa de la poesía épica y de la elocuencia–. Al contrario de la escena anterior, nada dice Ovidio sobre cómo se enamoraron los personajes. Sabemos, sin embargo, que, siendo hijo de quien era, Orfeo era capaz de conmovier con su canto a los animales, a las piedras y a los árboles.³⁰³ Así había logrado enamorar a Eurídice, con quien finalmente se había casado. Pero ya desde la propia boda se presagiaba un desenlace funesto, pues, aunque Himeneo había en efecto asistido a la ceremonia, su antorcha nunca había terminado de encender. Al poco tiempo del casamiento, el mal augurio se confirmaba cuando moría Eurídice, mordida en el tobillo por una serpiente. Cansado de llorarla, Orfeo se decide a intentar lo que pocos han logrado: descender al inframundo en su busca y volver, con ella, al reino de los vivos. Ya abajo, tomando su cítara y pulsando sus cuerdas, emprende un hermosísimo discurso que todo lo suspende, incluso el castigo de Tántalo, el de Ixión, y el del mismo Prometeo y el de Sísifo, quienes detienen la ansiedad de sus tareas para escuchar al poeta. Con este canto, Orfeo busca persuadir a los dioses del inframundo, Hades y Perséfone, de que devuelvan a su esposa al reino de los vivos. Los dioses –a quienes ninguna emoción suele afectar– esta vez acceden, conmovidos. No obstante, estipulan una sola condición: que Orfeo no vuelva la mirada hasta no haber salido de los valles avernos. Él encabeza el ascenso al reino de los vivos, mientras ella lo sigue por los mudos silencios (*per muta silentia*). Ya cerca de la meta, es tal el silencio, la oscuridad y lo escarpado del camino, que el amante, inquieto y ansioso (*metuens avidusque*), vuelve los ojos, por saber si su amada todavía lo acompaña. Pero lo único que ve es cómo Eurídice es jalada hacia atrás (*relapsa est*), y cómo extiende todavía los brazos, luchando por tocarlo y por que él la toque, pero “la infeliz nada alcanza, más que aires que escapan” (*nil nisi cedentes infelix arripit auras*). Así, arrastrada por el vacío, Eurídice muere por segunda vez.

³⁰³ Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 1-2 y Apolodoro, *Biblioteca*, I, 3, 2.

Inde per inmensum croceo velatus amictu aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras tendit et Orphea nequiquam voce vocatur. Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba nec laetos vultus nec felix attulit omen.	5
Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo usque fuit nullosque invenit motibus ignes. Exitus auspicio gravior: nam nupta per herbas dum nova naiadum turba comitata vagatur, occidit in talum serpentis dente recepto.	10
Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras deflevit vates, ne non temptaret et umbras, ad Styga Taenaria est ausus descendere porta; perque leves populos simulacraque functa sepulcro Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem umbrarum dominum. Pulsisque ad carmina nervis sic ait: “O positi sub terra numina mundi, in quem reccidimus, quidquid mortale creamur, si licet et falsi positis ambagibus oris vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem Tartara, descendi, nec uti villosa colubris terna Medusaei vincirem guttura monstri: causa viae est coniunx, in quam calcata venenum vipera diffudit crescentesque abstulit annos.	15
Posse pati volui nec me temptasse negabo: vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est, an sit et hic, dubito. Sed et hic tamen auguror esse; famaque si veteris non est mentita rapinae, vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris, per chaos hoc ingens vastique silentia regni, Eurydices, oro, properata retextite fata.	20
Omnia debemur vobis, paulumque morati serius aut citius sedem properamus ad unam. Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque humani generis longissima regna tenetis.	25
	30
	35

Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum.
Quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est
nolle redire mihi: leto gaudete duorum.”

Talia dicentem nervosque ad verba moventem 40
exsanguis flebant animae: nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo.

Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est 45
Eumenidum maduisse genas. Nec regia coniunx
sustinet oranti nec qui regit ima negare,
Eurydicenque vocant. Umbras erat illa recentes
inter et incessit passu de vulnere tardo.

Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus, 50
ne flectat retro sua lumina, donec Avernas
exierit valles: aut inrita dona futura.

Carpitur acclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca.

Nec procul afuerunt telluris margine summae: 55
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
flexit amans oculos; et protinus illa relapsa est,
brachiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix arripit auras.

Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam 60
questa suo: quid enim nisi se quereretur amatam?
Supremumque “vale,” quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus,
quam tria qui timidus, medio portante catenas, 65
colla canis vidit, quem non pavor ante reliquit,
quam natura prior, saxo per corpus oborto;
quique in se crimen traxit voluitque videri
Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,
infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam 70
pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide.
Orantem frustra iterum transire volentem
portitor arcuerat. Septem tamen ille diebus

squalidus in ripa Cereris sine munere sedit:
 cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere. 75
 Esse deos Erebi crudeles questus, in altam
 se recipit Rhodopen pulsumque aquilonibus Haemum.
 Tertius aequoreis inclusum piscibus annum
 finierat Titan, omnemque refugerat Orpheus
 femineam venerem, seu quod male cesserat illi, 80
 sive fidem dederat. Multas tamen ardor habebat
 iungere se vati, multae doliere repulsae.
 Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
 in teneros transferre mares citraque iuventam
 aetatis breve ver et primos carpere flores. 85

Texto español

De ahí, por el cielo inmenso, velado con velo dorado,
 se aparta Himeneo, y a las costas de los cícones torna
 y en vano es llamado por la voz de Orfeo.
 Es cierto, aquél asistió, mas no trajo las palabras rituales,
 ni los gestos alegres, ni el favorable presagio. 5
 También la antorcha estridente, que él sostenía,
 estuvo siempre con lacrimógeno humo, y ningún fuego
 halló en su ajetreo.
 Más grave fue el final que el augurio: pues, cuando la nueva esposa
 vagaba entre hierbas, acompañada por una turba de ninfas,
 murió por un diente de víbora, que recibió en el tobillo. 10
 Cuando fue suficiente lo que lloró a las luces del día
 el poeta de Ródope,³⁰⁴ para intentar también las penumbras,
 se atrevió a descender, por la puerta del Ténaro,³⁰⁵ hacia la Estigia;
 y entre pueblos ligeros y consumados espectros con la sepultura,
 se dirigió hacia Perséfone y al que los grises reinos gobierna, 15
 el señor de las sombras. Y, pulsando las cuerdas para el canto,
 así dijo: “Oh dioses del mundo bajo la tierra erigido,
 al que caemos todos los que nacemos mortales,

³⁰⁴ Sc. Orfeo.

³⁰⁵ Promontorio en Laconia donde se pensaba que había una de las entradas a los infiernos.

si es lícito y, depuestos los rodeos de voz simulada,
 me permiten decir la verdad, no bajé aquí para ver el opaco 20
 Tártaro, ni para encadenar la, hirsuta en culebras,
 triple garganta del monstruo meduseo:
 la causa del viaje es mi esposa, en quien una serpiente pisada
 difundió su veneno, y arrebató los años mejores.
 Quise poder soportarlo y no negaré haberlo intentado: 25
 venció Amor. En las voces de arriba este dios es bien conocido;
 dudo si aquí también lo sea: pero que también lo es aquí, adivino,
 y si no es mentira el rumor del rapto antiguo,³⁰⁶
 a ustedes también los unió Amor.
 Yo, por estos lugares llenos de miedo,
 por este Caos inmenso y por los silencios de este reino desierto,³⁰⁷ 30
 que retejan, les ruego, de Eurídice, el apurado destino.
 Todo está destinado a ustedes y, demorados un poco,
 más tarde o más pronto al mismo lugar nos apuramos.
 Todos nos dirigimos aquí, ésta es la última casa,
 y ustedes gobiernan los amplísimos reinos de la raza humana. 35
 Cuando, adulta, haya cumplido los legítimos años,
 ella también estará en su poder: les ruego como favor su disfrute;
 mas si la voluntad divina niega el perdón a mi esposa,
 estoy seguro de no querer regresar: gocen con la muerte de ambos”.
 Mientras dice eso y acomoda las cuerdas a sus palabras 40
 las exangües almas lloraban: y Tántalo la ola huidiza
 no intentó capturar; y la rueda de Ixión se detuvo,
 y las aves no desgarraron el hígado, y descansaron de sus vasijas
 las Bélides, y tú, Sísifo, te sentaste en tu roca.
 Es fama que entonces se mojaron con lágrimas,
 por el canto vencidas, 45
 las mejillas de las Euménides,³⁰⁸ por vez primera. Ni la regia esposa
 ni el que gobierna el infierno se atreven a negarse al que ruega,

³⁰⁶ El rapto lo cuenta el propio Ovidio en *Metamorfosis*, V, 341-348.

³⁰⁷ Nótese cómo el poeta opone los dos mundos: el inframundo está lleno de silencio (“por los silencios de este reino desierto”, *vastique silentia regni*); mientras que en el supramundo (*supera*) hay voces, “las voces de arriba”, donde el dios Amor es bien conocido (*Supera deus hic bene notus in ora est*).

³⁰⁸ Las Erinias, a las que también se conocía como “Euménides” y, en latín, como Furias.

y llaman a Eurídice. Estaba ella entre las sombras recientes
y, debido a la herida, avanzó con paso tardado.
El rodeo Orfeo la recibe y, a la vez, también el mandato 50
de no volver los ojos atrás, hasta no haberse apartado
de los valles avernos: o quedarán sin efecto los futuros regalos.
Por los mudos silencios, recorren, cuesta arriba, el camino
escarpado, oscuro, denso de niebla sombría.
No estaban lejos de la orilla más alta de tierra: 55
aquí, para no separarse, inquieto y ansioso por verla,
volvió el amante los ojos; y ella fue arrastrada hacia abajo enseguida
y extendiendo los brazos, y luchando por asir y por ser asida,
la infeliz nada alcanza, más que aires que escapan.
Y, muriendo otra vez, ya no se quejó de su esposo: 60
¿pues de qué podría quejarse, sino de haber sido amada?
Y dijo el último “adiós”, que él recibió en los oídos apenas,
y al mismo lugar fue de nuevo devuelta.
Por la doble muerte de su esposa, Orfeo quedó estupefacto,
no de otra forma que el que, cobarde, vio los tres cuellos del perro 65
–el del centro llevaba cadenas–, quien por el terror
no fue abandonado
antes que por su naturaleza primera, cuando la piedra
surgió por su cuerpo.³⁰⁹
Tal como Oleno, que asumió para sí el delito
y prefirió ser visto como culpable,
y tú, confiada en tu imagen,
desgraciada Letea, otrora juntísimos corazones, 70
ahora piedras que el húmedo Ida soporta.
Al que ruega y cruzar de nuevo desea en vano
el barquero había rechazado. Con todo, por siete días, él, descuidado,
en la ribera, sin el regalo de Ceres,³¹⁰ se mantuvo sentado:
la inquietud y el dolor de su alma y las lágrimas fueron su vianda. 75
Quejándose de que los dioses del Érebo eran crueles,
al alto Ródope se retira y al Hemo batido por el viento del norte.

³⁰⁹ El perro al que se refiere Ovidio es Cerbero, que tenía tres cabezas y era capaz, como Medusa, de convertir en piedra a quien lo miraba.

³¹⁰ Es decir: sin probar alimento.

Tres veces el Titán³¹¹ había terminado el año,
 cerrado por los peces marinos,³¹²
 y Orfeo había rehuído todo amor femenino,
 ya porque mal había resultado, 80
 ya porque su palabra había dado. Aunque muchas tenían el deseo
 de unirse al poeta, muchas sufrieron la pena de ser rechazadas.
 Él, entre los pueblos de Tracia, también fue el responsable
 de que el amor se transfiera a los tiernos varones
 y, antes de la juventud, se goce la breve primavera de la edad
 y las flores primeras. 85

Comentario

A diferencia del episodio de Píramo y Tisbe, el pasaje de Eurídice y Orfeo tiene un antecedente literario inmediato y muy claramente identificable, al menos para los romanos de la época de Ovidio: los versos 453-527 de la cuarta *Geórgica* de Virgilio, donde el vate de Mantua había ensayado su propia versión del mito de Eurídice y Orfeo. Tal es la razón de que Ovidio no replique como tal lo que ya había contado su predecesor y, por su parte, busque destacar otros detalles de la historia para, de esa manera, crear la suya propia.

Precisamente a causa de esto último, nuestro poeta no se entretiene mucho en ciertos pormenores, quizá dándolos por descontados. Así, sin grandes antecedentes, al inicio del episodio Ovidio rápidamente escribe sólo lo esencial. Primero cuenta que Himeneo, el dios aliado de Venus y Juno, nada puede hacer con respecto a la petición de Orfeo para que dé el visto bueno a sus nupcias con Eurídice, al contrario del pasaje previo (*Metamorfosis*, IX, 702-763), donde el dios de las bodas había ayudado al matrimonio de Ifis y Yante. Aunque Himeneo asistió al casamiento de Orfeo y Eurídice, “no trajo las palabras rituales, / ni los gestos alegres, ni el favorable presagio” (*nec sollemnia verba / nec laetos vultus nec felix attulit omen*), y su antorcha (*fax*), con la que suele bendecir los matrimonios, “ningún fuego halló en su ajetreo” (*nullosque invenit motibus ignes*).

Tal fue el presagio (*omen*). Pero, como escribe el poeta, “más grave fue el final que el augurio” (*exitus auspicio gravior*), pues muy poco después de la boda, mientras pasea con las náyades, tras ser mordida en el tobillo por una serpiente,

³¹¹ El Titán Hiperión, *sc.* el sol.

³¹² Piscis es el último signo del zodiaco. Los griegos lo conocían como el ζῳδιακός κύκλος, que en castellano sería “la rueda” o “el círculo de los animales”. Por tal, Ovidio escribe que los peces marinos *cierran* el año; esto es: el círculo del zodiaco.

Eurídice muere. Es de día. Después de cansarse de llorarla “a las luces del día” –o más literalmente, “en los aires de arriba” (*ad superas auras*)– el vate (*vates*) resuelve “tocar también las sombras” (*ne non temptaret et umbras*).

Entonces, para recuperar a su esposa, “se atrevió a descender hacia la Estigia” (*ad Stygia est ausus descendere*) y dirigirse a la mismísima Proserpina y a su esposo, el “señor de las sombras” (*umbrarum dominum*), el indecible, el invisible: Plutón.³¹³ Orfeo explica a la sombría pareja, con honestidad y sin “falsos rodeos de voz simulada” (*falsi positis ambagibus oris*), que no ha ido a verlos a ellos, sino que “la causa del viaje es mi esposa” (*causa viae est coniunx*), a quien una serpiente pisada “arrebato los años mejores” (*crescentesque abstulit annos*). Argumenta haberlo intentado y soportar la vida sin ella, pero “venció Amor” (*vicit Amor*).

En ese momento, Amor como dios se vuelve el argumento principal del discurso: al principio, Orfeo les habla de él como si fuera un dios privativo de “las voces de arriba” (*supera deus hic bene notus in ora est*), mas luego recuerda a la pareja infernal que también a ellos los unió Amor (*vos quoque iunxit Amor*) y apela al dios como la razón principal para atreverse a descender a las sombras. Como cuando Tetis había ascendido al Olimpo para suplicar a Zeus por su hijo, así Orfeo, en su descenso, ruega por su esposa:

*Per ego haec loca plena timoris,
per chaos hoc ingens vastique silentia regni,
Eurydices, oro, properata retexite fata.*

Yo, por estos lugares llenos de miedo,
por este Caos inmenso y por los silencios de este reino desierto,
que retejan, les ruego, de Eurídice, el apurado destino.

Son los versos 29, 30 y 31 de nuestro pasaje. Son importantes porque, aunque todo el mundo sepa quién es, apenas hasta el verso 31 aparece por primera vez el nombre de la esposa de Orfeo, tan aludida tácitamente en los treinta versos previos: Eurídice. El poeta suplica (*oro*) a Hades y a Perséfone “que retejan el apurado destino de Eurídice” (*Eurydices, oro, properata retexite fata*). Sin embargo, tal vez estos tres versos sean todavía más importantes por los elementos que Orfeo añade a su súplica, como si en lugar de un ruego se tratara de un juramento: “yo [ruego] por estos lugares llenos de miedo, / por este Caos inmenso y

³¹³ En la tradición griega, se trata de Perséfone y de Hades, respectivamente.

por los silencios de este reino desierto” (*per ego haec loca plena timoris, / per chaos hoc ingens vastique silentia regni*). En la súplica, Ovidio describe por primera vez estos lugares (*haec loca*): están “llenos de miedo” (*plena timoris*), hay un “caos inmenso” (*chaos ingens*), y son, en suma, “los silencios de un reino desierto” (*vastique silentia regni*). Es destacable que sea Orfeo quien, con su discurso, rompa el silencio.

Al discurso todavía le restan ocho versos, en los que Orfeo deberá plantear su argumento final: el tiempo. Aunque el poeta se ha dirigido inicialmente a Hades y a Perséfone, la pareja de dioses que gobierna el infierno, cuando suplica “que retejan el apurado destino de Eurídice” (*Eurydices, oro, properata retexite fata*), es improbable que el ruego esté dirigido a ellos. ¿Por qué? Hay que recordar que las encargadas de hilar o de deshilar el destino (*fatum*), tanto de los mortales como de los inmortales, eran las Parcas (las Moiras, según la tradición griega): Nona (Cloto), Décima (Láquesis) y Morta (Átropos). Se sabe por el mismo Ovidio que incluso los propios dioses estaban sometidos al destino o hado (*fatum*), del que se encargaban las Moiras, como cuando Ocíroe, la hija del centauro Quirón, habla al nuevo pupilo de su padre, el divino Asclepio, cuando éste recién había nacido:

*Tu quoque, care pater, nunc immortalis et aevus
omnibus ut maneas nascendi lege creatus,
posse mori cupies, tum cum cruciabere dirae
sanguine serpentis per saucia membra recepto;
teque ex aeterno patientem numina mortis
efficient, triplicesque deae tua fila solvent.*

También tú, padre querido, inmortal ahora y por ley
de nacimiento engendrado para vivir por siempre y jamás,
desearás poder morir entonces, cuando te atormente la sangre
de la cruel serpiente, recibida a través de tus miembros heridos;
y de eterno te harán los dioses capaz de sufrir
la muerte, y las tres diosas soltarán tus hilos.³¹⁴

Entonces, si es cierto lo que Ovidio había escrito versos arriba de nuestro pasaje, cuando al inicio de su discurso Orfeo había apelado directamente a

³¹⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, II, 649-654. Trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.

todos los “dioses del mundo bajo la tierra erigido” (*O positi sub terra numina mundi*), lo más probable es que, cuando pide que retejan los hilos del destino de Eurídice, el de Ródope les esté hablando a las Parcas (*Fatae*), que eran hijas de Nyx (Noche) y de Érebo (Oscuridad), quienes, a su vez, son hijos de Caos, aquella fuerza sobrenatural o lugar primigenio que según Hesíodo estuvo antes que todo:

ἦ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα
 Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
 ἀθανάτων, οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου,
 Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,
 ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
 λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
 δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.
 ἐκ Χάεος δ' Ἔρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο:
 Νυκτὸς δ' αὖτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο,
 οὓς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότητι μιγεῖσα.

Primeramente, por cierto, fue Abismo [Caos]; y después,
 Gea de amplio seno, cimienta siempre seguro de todo
 inmortal que habita la cumbre del Olimpo nevoso,
 y Tártaro oscuro al fondo de la tierra de anchos caminos,
 y Eros, que es entre los inmortales dioses bellísimo,
 que desata los miembros, y de todos los dioses y hombres
 domeña la mente y la voluntad prudente, en el pecho.
 De Abismo [Caos], Érebo y la negra Noche nacieron;
 y de la Noche, luego, Éter y Hemera nacieron,
 que ella concibió y parió, habiéndose a Érebo unido en amor.³¹⁵

El destino que tejen las Moiras es importante porque está relacionado con el tiempo, argumento que el poeta desarrolla en los versos posteriores: al final, todos, no sólo Eurídice, más tarde o más pronto (*serius aut citius*) llegaremos a estos reinos del silencio, pues es nuestro destino: *omnia debemur vobis*, que puede entenderse como “todo está destinado a ustedes”, o bien “todo se les debe a ustedes”. Esta última traducción adquiere un mayor sentido cuando casi al final del discurso Orfeo expresa su súplica con todas sus letras: “les ruego como favor su disfrute” (*pro munere poscimus usum*). Con la palabra latina *usum* Ovidio

³¹⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 116-125. Trad. de Paola Vianello.

recurre a dos grandes lugares: en primer término, al poeta Lucrecio (*vitaque mancipio nulli datur, omnibus usu*, “la vida a nadie se da en propiedad, a todos en usufructo”),³¹⁶ en segundo, a la institución jurídica romana que se refería al préstamo. Con ello, Orfeo busca terminar de ganarse la buena voluntad de sus interlocutores, los “dioses del mundo bajo la tierra erigido” (*positi sub terra numina mundi*), al designarlos tácitamente como los dueños de todo y pedirles, al menos como un préstamo, a *su* Eurídice.

Aún así, después del gran esfuerzo retórico que ha desplegado, Orfeo finaliza con una condición *sine qua non*, que es también ultimátum: “si la voluntad divina niega el perdón a mi esposa, / estoy seguro de no querer regresar: gocen con la muerte de ambos” (*si fata negant veniam pro coniuge, certum est / nolle redire mihi: leto gaudete duorum*).

Concluye así el discurso que Orfeo ha pronunciado acompañando su voz con la lira, con el que ha irrumpido en el reino de los silencios y con el que busca persuadir a los dioses del mundo subterráneo. Han cesado las palabras y, excepto por la música que aún suena y por las lágrimas que desprenden las almas conmovidas, todo se ha suspendido: Tántalo, Ixión, Prometeo, las Bélides, y hasta Sísifo detienen, por un instante, sus eternos castigos.³¹⁷ Incluso las mejillas de las Erinias, que no conocen la compasión, se mojaron con lágrimas por primera vez, vencidas por el canto (*lacrimis victarum carmine / Eumenidum maduisse genas*).

Sobre la reacción de la pareja que gobierna el mundo inferior, nada dice Ovidio: sin mencionar siquiera sus nombres,³¹⁸ sólo escribe que no se atreven a

³¹⁶ Lucrecio, *De rerum natura*, III, 971.

³¹⁷ Ovidio hace énfasis precisamente en lo que Virgilio ya había relatado con gran belleza. Tras las palabras y el canto de Orfeo, todas las cosas que hay en el inframundo, las casas mismas, se quedan detenidas, congeladas (*stupuere*): “Mas las casas mismas PASMÁRONSE, y de la muerte los íntimos / Tártaros, y, enredadas en los cabellos sierpes cerúleas, / las Euménides; y Cerbero, ansioso, refrenó sus tres bocas, / y la rueda en círculo de Ixión se detuvo en el viento” (*Quin ipsae STUPUERE domus atque íntima Leti / tartara caeruleosque implexae crinibus angues / Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora / atque Ixionii vento rota constitit orbis*). Virgilio, *Geórgicas*, IV, 480-483. Trad. de Rubén Bonifaz Nuño.

³¹⁸ Acerca del nombre de Hades, Platón escribió: “En cuanto al [nombre] de *Ploutōn*, fue llamado así por su donación de la ‘riqueza’ (*plōutos*), dado que la riqueza sale de debajo de la tierra. En cuanto al de *Háidēs*, la mayoría parece suponer que añade a este nombre su carácter de invisible (*aeidēs*) y le llaman *Ploutōn* por temor”. *Crátilo*, 403a. Trad. de J. L. Calvo. Por su parte, a Perséfone (o Proserpina, según la tradición romana) se le

negarse al que ruega (*oranti*) y llaman entonces a Eurídice, quien se aproxima lentamente, debido a la herida reciente. Pero, al entregársela a Orfeo, también le entregan una orden: no puede volver la vista hasta no haber dejado atrás los valles avernos (*Avernas valles*).

¿Qué enigma se esconde tras la imposición de esta condición? ¿Se trata de una trampa que los dioses indecibles han tendido a Orfeo deliberadamente? ¿Saben de antemano que el poeta, que está acostumbrado a triunfar cuando llena el espacio sonoro con su canto y su música, no podrá soportar el silencio al que ha de enfrentarse en su retorno a la superficie de la tierra? Porque, en efecto, cuando él y Eurídice ya no están lejos de alcanzar finalmente la cima (*nec procul afuerunt telluris margine summae*), “inquieto y ansioso por verla” (*metuens avidusque videndi*), “el amante volvió los ojos” (*flexit amans oculos*). Pero la voluntad divina es inexorable: Ovidio relata con gran precisión cómo, luego de que el bardo desatiende la orden divina, Eurídice es “arrastrada hacia abajo enseguida” (*et protinus illa relapsa est*), como si fuera tragada por la tierra.

Lo único que rompe los “mudos silencios” (*muta silentia*), de los que los amantes casi habían logrado emerger incólumes, es la voz de Eurídice, que solamente atina a exclamar “adiós” (*vale*). Y, en el acto, “al mismo lugar fue de nuevo devuelta” (*revolutaque rursus eodem est*). Mientras que Orfeo, por su parte, quedó estupefacto (*obstipui*) “por la doble muerte de su esposa” (*gemina nece coniugis*). Pero no satisfecho con lo que el verbo *obstipui* designa por sí mismo, Ovidio describe además mediante un símil la manera en la que el bardo “quedó estupefacto”:

llamaba “la muchacha indecible” (ἄρρητος κόρη). También Platón habla de su nombre: “En cuanto a *Pherréphatta*, muchos sienten temor de este nombre, así como del de *Apóllōn*, por ignorancia de la exactitud de los nombres, según parece. Así que lo transforman y lo contemplan como *Phersephónē*, y les parece terrible. Mas éste significa que la diosa es sabia, pues dado que las cosas se mueven, lo que las toca, las palpa y puede acompañarlas sería sabiduría. Así pues, la diosa sería llamada con exactitud *Pherépapha*, en virtud de su sabiduría y su ‘contacto con lo que se mueve’ (*epaphēn tou pheroménu*) o algo por el estilo (razón por la cual convive con ella Hades, que es sabio). Sin embargo, ahora alteran su nombre teniendo en más la eufonía que la verdad, de forma que la llaman *Pherréphatta*. Igualmente, como digo, muchos sienten temor de *Apóllōn*, como si sugiriera algo terrible”. *Ibid.* 404c-d. Trad. de J. L. Calvo. Sobre las razones para no mencionar sus nombres, véase el estudio de Giorgio Agamben, *La muchacha indecible*, México, Sexto Piso, 2014, donde el filósofo italiano explora justamente las diferentes versiones del mito de Perséfone y Hades y las razones por las que no se les debe nombrar.

*Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus,
quam tria qui timidus, medio portante catenas,
colla canis vidit, quem non pavor ante reliquit,
quam natura prior, saxo per corpus oborto;
quique in se crimen traxit voluitque videri
Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,
infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam
pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide.*

Orfeo, por la doble muerte de su esposa, quedó estupefacto, no de otra forma que el que, cobarde, vio los tres cuellos del perro –el del centro llevaba cadenas–, quien por el terror no fue abandonado antes que por su naturaleza primera, cuando la piedra surgió por su cuerpo. Tal como Oleno, que asumió para sí el delito y prefirió ser visto como culpable, y tú, confiada en tu imagen, desgraciada Letea, juntísimos corazones otrora, piedras ahora que el húmedo Ida soporta.³¹⁹

Desde una lectura superficial, podría pensarse que estos ocho versos simplemente aluden a referencias que cualquier romano culto de la época podría comprender. Sin embargo, como ya se ha expuesto previamente, los poetas latinos de la época de Augusto, especialmente Virgilio y Ovidio, suelen expresar posturas e ideas a través de recursos (¿retóricos?) que no son descifrables a primera vista. Aunque una primera capa de la lectura podría terminar tras los ocho versos pasados (vv. 64-71), además de un recuento de los últimos trece (vv. 72-85) –en que Ovidio relata los detalles finales del pasaje–, es preciso hacer una pausa para analizar con detenimiento el símil en que el poeta detalla la forma en que Orfeo se quedó estupefacto (*stupuit*) tras la “segunda muerte” de Eurídice.

Éste es el segundo lugar de la escena en que Ovidio se vale de un símil para decir *algo*. Algo oculto. La primera había sido cuando Orfeo planteó las razones de su catábasis a las deidades inframundanas:

*si licet et falsi positis ambagibus oris
vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
Tartara, descendí, nec uti villosa colubris*

³¹⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, X, 64-71.

*terna Medusaei vincirem guttura monstri:
causa viae est coniunx, in quam calcata venenum
vipera diffudit crescentesque abstulit annos.*

si es lícito y, depuestos los rodeos de voz simulada,
me permiten decir la verdad, no bajé aquí para ver el opaco
Tártaro, ni para encadenar la, hirsuta en culebras,
triple garganta del monstruo meduseo:
la causa del viaje es mi esposa, en quien una serpiente pisada
difundió su veneno, y arrebató los años mejores.³²⁰

En apariencia, las palabras aquí dicen sólo lo que dicen. Pero, a fin de descifrar su sentido oculto, es preciso observar con atención y paciencia. Cuando hace decir a Orfeo: “no bajé aquí para ver el opaco / Tártaro” (*non huc, ut opaca viderem / Tartara, descendì*), el poeta está aludiendo a otra catábasis en la que –se deduce– el protagonista debió de haber descendido con un objetivo diferente al del bardo. Pero, ¿a qué otro descenso podría estar refiriéndose el poeta? Veamos.

Además de escribir que el bardo no descendió aquí (*huc*) “para ver el opaco Tártaro”, Ovidio aclara que Orfeo tampoco bajó a “encadenar la, hirsuta en culebras, / triple garganta del monstruo meduseo” (*nec uti villosa colubris / terna Medusaei vincirem guttura monstri*). ¿Quién es el monstruo de tres cabezas al que el poeta añade el adjetivo “meduseo” (*Medusaei*)? Se trata, nada más y nada menos, que de Cerbero, el perro de Hades, una alusión que no hubiera sido difícil de identificar para quien estuviera familiarizado con la mitología griega y con las propias *Metamorfosis*.³²¹ Con esa referencia descifrada, se aclara un poco

³²⁰ *Ibid.*, 19-24.

³²¹ *Cf. Ibid.*, VII, 408-415, relatando cómo nació el acónito, una de las hierbas de las que Medea sabía sacar provecho para sus artes: “Cuentan que aquél había surgido de los dientes del perro hijo de Equidna; hay una oscura cueva en el tenebroso abismo, hay un camino en pendiente, a través del cual el héroe tirintio [*sc. Heracles*], sujetándolo con cadenas de acero, arrastró a Cérbero, que se resistía y que miraba de través contra la luz y los resplandecientes rayos, quien, excitado por rabiosa cólera, llenó los aires con tres ladridos simultáneos y salpicó de blancas espumas los verdes campos” (*Illud Echidneae memorant e dentibus ortum / esse canis. Specus est tenebroso caecus hiatus, / est via declivis, per quam Tirynthius heros / restantem contraque diem radiosque micantes / obliquantem oculos nexis adamante catenis / Cerberon abstraxit; rabida qui concitus ira / implevit pariter ternis latratibus*

más por qué Orfeo se ve en la necesidad de explicar que él no ha descendido al Tártaro para encadenar (*vincirem*) las tres gargantas de Cerbero. Con esas palabras, Orfeo les está diciendo a los reyes del inframundo, de manera cifrada, que él no es Heracles, quien justamente había descendido para cumplir el último de los trabajos que había dispuesto Euristeo.³²²

Que Orfeo coloque a Heracles como su contraparte no es en lo absoluto accidental, pues éste representa, en la mitología grecolatina, el pináculo del heroísmo, por su virilidad y por su fuerza, que quedan plasmadas en la fama que le dio la exitosa ejecución de las doce tareas imposibles que había tenido que realizar para expiar el asesinato de sus hijos.³²³ Cuando Ovidio hace sugerir a Orfeo que él no es Heracles, está intentando presentarlo precisamente como el adalid de las características opuestas: el poeta que con su canto, su música y sus palabras busca recuperar no a un perro, sino los mejores años de su esposa, que una serpiente robó (*crescentesque abstulit annos*).

En los versos que siguen a este primer símil, Ovidio demuestra con maestría el gran poder que tienen las palabras y la música de Orfeo, especialmente cuando retrata la forma en que los condenados bajo la tierra suspenden sus propios castigos perpetuos: incluso la eternidad se detiene cuando el vate canta. Hasta los dioses oscuros, generalmente imperturbables, se conmueven al escuchar al poeta. Pero Orfeo vuelve los ojos y entonces Eurídice vuelve también a su muerte. Todos nos preguntamos lo mismo: ¿por qué volteó Orfeo?

Para responder a esa pregunta, es preciso volver al segundo símil con el que concluye la escena y mediante el que Ovidio compara la forma en que Orfeo

auras / et sparsit virides spumis albentibus agros). Trad. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

³²² Vid. Eurípides, *Heracles*, 22-25, quien llama a Cerbero “perro de tres cuerpos” (τρισώματον κύνα) cuando se refiere al cumplimiento del último de los doce trabajos de Heracles: “Ya ha llevado a cabo los demás trabajos y ahora, para terminar, ha bajado al Hades, a través de la abertura del Ténaro, para traer a la luz al Can de tres cuerpos y no ha regresado de allí” (καὶ τοὺς μὲν ἄλλους ἐξεμόχθησεν πόνους, / τὸ λοιπὸν δὲ Ταινάρου διὰ στόμα / βέβηκ’ ἐς Ἅϊδου τὸν τρισώματον κύνα / ἐς φῶς ἀνάξων, ἔνθεν οὐχ ἤκει πάλιν) (trad. de José Luis Calvo Martínez). Con respecto a las fuentes antiguas que también documentan el descenso de Heracles al Hades para sacar a Cerbero, cf. también Homero, *Ilíada*, VIII, 366-369 y *Odisea*, XI, 623-626. Pero, sobre todo, Apolodoro, II, 5, 12, quien describe con toda claridad a Cerbero: “Como duodécimo trabajo se le ordenó traer del Hades a Cerbero. Éste tenía tres cabezas de perro, cola de dragón y en el dorso cabezas de toda clase de serpientes”. Trad. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda.

³²³ Según Apolodoro, II, 4, 12.

quedó estupefacto (*stupuit*) con dos figuras: primero, con el que “vio los tres cuellos del perro”; y, segundo, con Oleno y Letea. ¿Quién es el personaje que “cobarde, vio los tres cuellos del perro” (*tria qui timidus [...] / colla canis vidit*)? En realidad, no lo sabemos. En los anales de la mitología clásica no está documentado el nombre de un personaje que haya quedado petrificado por haber mirado de frente a Cerbero, que es el perro al que –otra vez– alude Ovidio. Lo importante, sin embargo, es el adjetivo que el poeta emplea para nombrar a Orfeo: *timidus*, es decir “miedoso”, que yo traduzco por “cobarde”, y que sin duda está familiarizado con el participio usado versos arriba (v. 56), *metuens*, “el que tiene miedo”, también para referirse a lo que sentía Orfeo cuando ya con su esposa iba de regreso, *per muta silentia* (“a través de los mudos silencios”), al reino de los vivos. En esa palabra está la respuesta a la pregunta: Orfeo volvió los ojos por cobarde, porque tuvo miedo.

Y, como el otro cobarde no identificado, Orfeo queda petrificado. Porque, por otro lado, sí está documentado que el perro Cerbero, de la misma manera que su tía, la gorgona Medusa –hermana de Equidna, según Hesíodo³²⁴–, tenía el poder de convertir en piedra a quien lo miraba a los ojos. ¿Cuál es la referencia en la literatura clásica que trata de este poder petrificante del perro Cerbero? Nada más y nada menos que este mismo pasaje, cuando, en los versos 22-23, Orfeo había dicho que él no había descendido para “encadenar la, hirsuta en culebras / triple garganta del monstruo meduseo” (*nec uti villosa colubris / terna Medusaei vincirem guttura monstri*). Según John Heath, “meduseo” (*Medusaei*) es “un adjetivo que nunca antes ni después se había aplicado a Cerbero (generalmente limitado a la propia Medusa y a su retoño, Pegaso)”.³²⁵ Para Heath, el símil tiene un gran poder porque, si bien al principio de su descenso Orfeo había enfatizado que él no iba en pos de una hazaña hercúlea y que no iba a intentar apresar la triple garganta de Cerbero, el que petrifica, termina justamente petrificado: “más que causar *stupor* en aquellos en los que debería, Orfeo se encuentra paralizado por su fracaso. Cerbero no está paralizado, como se esperaría, sino que en lugar de ello congela (a través de la fuerza del símil) a Orfeo”.³²⁶

Volverse de piedra quiere decir quedarse inmóvil. Pero los que han quedado petrificados tampoco hablan. Tampoco cantan. Tras perder a Eurídice por

³²⁴ Cf. Hesíodo, *Teogonía*, 270-336.

³²⁵ John Heath, “The *Stupor* of Orpheus: Ovid’s ‘Metamorphoses’ 10.64-71”, pp. 359-360.

³²⁶ *Ibid.*, p. 360.

segunda vez, al quedar estupefacto, Orfeo también ha quedado en silencio. Y, más que haberla perdido, ésa es su gran derrota: quedar petrificado, congelado por su propia cobardía, *por su miedo al silencio*. Él, el poeta, el músico, el bardo por excelencia, que había apostado todo a que su arte podría más que la fuerza de Heracles, ha quedado enmudecido.

Pero los héroes de la poesía épica son seres de acción. Quien se queda pasmado es, a los ojos de los poetas antiguos, un pusilánime. Visto así, las palabras que había escrito Platón sobre Orfeo cobran una mayor relevancia:

Un hombre enamorado, en efecto, soportaría sin duda menos ser visto por su amado abandonando la formación o arrojando lejos las armas, que si lo fuera por todos los demás, y antes de eso preferiría mil veces morir. Y dejar atrás al amado o no ayudarle cuando esté en peligro... ninguno hay tan cobarde a quien el propio Eros no le inspire para el valor, de modo que sea igual al más valiente por naturaleza. Y es absolutamente cierto que lo que Homero dijo, que un dios «inspira valor» en algunos héroes, lo proporciona Eros a los enamorados como algo nacido de sí mismo.

Por otra parte, a morir por otro están decididos únicamente los amantes, no sólo los hombres, sino también las mujeres. Y de esto también la hija de Pelias, Alcestris, ofrece suficiente testimonio ante los griegos en favor de mi argumento, ya que fue la única que estuvo decidida a morir por su marido, a pesar de que éste tenía padre y madre, a los que aquélla superó tanto en afecto por amor, que les hizo aparecer como meros extraños para su hijo y parientes sólo de nombre. Al obrar así, les pareció, no sólo a los hombres, sino también a los dioses, que había realizado una acción tan hermosa, que, a pesar de que muchos han llevado a cabo muchas y hermosas acciones y el número de aquellos a quienes los dioses han concedido el privilegio de que su alma suba del Hades es realmente muy pequeño, sin embargo, hicieron subir la de aquélla admirados por su acción. ¡Así también los dioses honran por encima de todo el esfuerzo y el valor en el amor! En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor como Alcestris, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades. Ésta es, pues, la razón por la que le impusieron un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres.³²⁷

³²⁷ Platón, *Banquete*, 179a-179d. Trad. de M. Martínez Hernández.

Porque, en efecto, había sido el propio Orfeo quien había manifestado en su discurso a las divinidades de las tinieblas que, si no le devolvían a su esposa, él prefería morir: “si la voluntad divina niega el perdón a mi esposa, / estoy seguro de no querer regresar: gocen con la muerte de ambos” (*quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est / nolle redire mihi: leto gaudete duorum*).³²⁸ Sin embargo, al perder a Eurídice por segunda vez, ante la oportunidad de demostrar su valentía –y cumplir su promesa, muriendo por ella–, Orfeo traiciona sus palabras. Y, en cambio, queda como aquel cobarde con el que lo compara Ovidio, “quien por el terror no fue abandonado / antes que por su naturaleza primera, cuando la piedra surgió por su cuerpo” (*quem non pavor ante reliquit, / quam natura prior, saxo per corpus oborto*).

No conforme con la insistencia en esta cobardía, Ovidio emplea el símil para terminar de compararlo –irónicamente– con Oleno y Letea, pareja que sólo conocemos por este pasaje y cuya historia es, a juzgar por lo que nos dice el poeta, opuesta a la de Orfeo y Eurídice, pues, aunque fueron petrificados, quedaron finalmente juntos. Para John Heath, se trata de una última oportunidad que Ovidio concede a Orfeo:

Ovidio da a Orfeo la oportunidad de renunciar a su arte y conseguir su objetivo. Como Oleno, puede seguir a su esposa. Ovidio ha puesto cuidadosamente al bardo en un contexto que enfatiza sus rasgos antiheroicos y demuestra su debilidad, al compararlo con Hércules. Al no tener la habilidad física ni el deseo de transformarse a sí mismo en un héroe tradicional, Orfeo todavía puede alcanzar a Eurídice si renuncia a su éxito artístico y comete suicidio. Pero él rechaza la oferta de Ovidio y, en cambio, intenta volver sobre sus pasos para repetir su victoria poética. [...] Ovidio, que ya no tiene mucha paciencia con su renuente acusado, desecha este segundo esfuerzo en menos de dos versos (10.72-10.73). Ahora, rogando en vano y deseando cruzar de nuevo al inframundo, el marido doblemente enlutado, encuentra su camino firmemente bloqueado (*portitor arcuerat*).³²⁹

Esta antipatía cifrada de Ovidio para con Orfeo se confirma versos más adelante, cuando el poeta continúa elaborando la figura de la estupefacción, y afirma que el bardo “se quedó sentado” (*sedet*) “por siete días” (*septem diebus*)

³²⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, X, 38-39.

³²⁹ John Heath, *Op. cit.*, p. 366.

“sin el regalo de Ceres” (*Cereris sine munere*), es decir sin probar alimento, “en la ribera” (*in ripa*) –se sobreentiende– de la Estigia. Con todo y la relevancia del verbo *sedet*, que cierra el verso 74 y que ratifica la crítica a la figura sedentaria del bardo, y del adjetivo *squalidus*, que abre el verso, y que se refiere o bien a la languidez o bien al descuido de su figura, lo más sobresaliente es lo que Ovidio dice sobre el tiempo que duró el luto de Orfeo: ¡siete días! Mientras Virgilio, en la referida *Geórgica* IV, había escrito que la pena por Eurídice le había durado siete meses, Ovidio la reduce a siete días.

Luego del luto por siete meses, Virgilio finaliza su versión del mito (a cuya conclusión dedica 21 versos, del 507 al 527) haciendo énfasis en que el bardo siguió llorando y cantando a Eurídice. Aún después de que “las mujeres de los cícones” (*Ciconum matres*), como venganza por ser rechazadas por él, le hubieran arrancado la cabeza, ésta seguía cantando y pronunciando el nombre de su amada, ya con la lengua fría, según cuenta Virgilio.

La conclusión de la versión de Ovidio, en cambio, dura apenas 13 versos (73-85), en los que relata el regreso de Orfeo a Tracia y hace énfasis en la renuncia al amor femenino por parte del bardo, dejando abierto a la interpretación si dicha renuncia se debió a que “mal había resultado” (*seu quod male cesserat illi*) o a que “su palabra había dado” (*sive fidem dederat*). Como consecuencia de ello, el bardo funda, en palabras del poeta, el amor homosexual:

*Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
in teneros transferre mares citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores.*

Él, entre los pueblos de Tracia, también fue el responsable
de que el amor se transfiera a los tiernos varones
y, antes de la juventud, se goce la breve primavera de la edad
y las flores primeras.

Así termina el pasaje en que Ovidio cuenta la historia de Eurídice y Orfeo. Sobre el descuartizamiento del bardo a manos de las mujeres de los cícones, nada dice el poeta. Aún. Porque todavía dedicará todo el libro décimo de las *Metamorfosis* al canto de Orfeo, a quien cede la palabra para que cante la mayoría de las historias contenidas en el resto del libro X (vv. 148-739). La conclusión detallada sobre su muerte vendrá hasta el inicio del libro siguiente, el undécimo, cuando el poeta vuelva a tomar la voz para contar, en los primeros

84 versos (vv. 1-84), de qué forma el bardo luchó hasta el último instante por que no se apagara su voz:

*Quae postquam rapuere ferae cornuque minaci
divulsere boves, ad vatis fata recurrunt
Tendentemque manus et in illo tempore primum
inrita dicentem nec quicquam voce moventem
sacrilegae perimunt. Perque os, pro Iuppiter! illud
auditum saxi intellectumque ferarum
sensibus in ventos anima exhalata recessit.*

Las feroces mujeres, tras apoderarse de ellos y despedazar a los bueyes de amenazadora cornamenta, corren a matar al vate, y mientras él tendía sus manos y, por primera vez, sus palabras eran inútiles y no conseguía conmover con su voz, las sacrílegas le dan muerte, y por aquella boca (¡oh, Júpiter!) que las rocas escucharon y percibieron los sentidos de las fieras, su alma se le escapa y desvanece por los aires.³³⁰

Y, ya que Orfeo finalmente calla, ya depuesta la obstinación por ser siempre el dueño de la última palabra, Ovidio le otorga la gracia de reunirse con *su* Eurídice, como recompensa a la renuncia, ahora sí, de los falsos rodeos de voz simulada (*falsi positis ambagibus oris*):

*Umbra subit terras et quae loca viderat ante,
cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum
invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis.
Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit
Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus.*

La sombra de Orfeo desciende bajo tierra, y los lugares que antes viera, todos los reconoce; y al buscar por los Campos

³³⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 37-43. Trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.

Elíseos encuentra a Eurídice y la abraza con pasión.
Allí unas veces se pasean los dos juntos, lado a lado,
otras veces ella va delante y él la sigue, otras él la precede,
y ya sin temor Orfeo se vuelve a mirar a su Eurídice.³³¹

³³¹ Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 61-66. Trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.

La incierta voz de Cupido (Apuleyo, *El asno de oro*, V, 21-24)

Presentación

En el año 117 de nuestra era, la palabra de Cristo ya se propagaba secreta y fecundamente por todas las tierras que tocaba el mar Mediterráneo. Aunque los nombres de Julio César y de Augusto eran ya lejanos, el pueblo romano todavía cosechaba los frutos de sus conquistas y gozaba finalmente de la *Pax* que había soñado Octavio Augusto, una paz que, sin embargo, no había alcanzado a consumarse del todo durante su principado:

En el siglo II de la era cristiana, el Imperio de Roma abarcaba la parte más bella de la tierra y la más civilizada del género humano. Las fronteras de esa extensa monarquía estaban protegidas por la antigua fama y el valor disciplinado. La suave influencia, aunque poderosa, de las leyes y las costumbres había cimentado progresivamente la unión de las provincias. Sus pacíficos habitantes disfrutaban y abusaban de las ventajas de la riqueza y el lujo. La imagen de una constitución libre se conservaba con decorosa reverencia; el senado romano poseía la autoridad soberana y delegaba en los emperadores todas las facultades ejecutivas de gobierno. Durante un período feliz de más de ochenta años (desde el 98 al 180 d. C.), el gobierno público estuvo dirigido por las virtudes y las cualidades de Nerva, Trajano, Adriano y los dos Antoninos.³³²

En ese *período feliz* del Imperio, cuando Adriano apenas cumplía su séptimo año en el trono imperial, en el año 125,³³³ vio la luz por primera vez Apuleyo. Era africano, de la ciudad nública de Madaura, que se encontraba en la tierra

³³² Edward Gibbon, *Decadencia y caída del Imperio Romano*, p. 3.

³³³ Cf. Carlos Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, pp. 89-102.

que hoy conocemos como Argelia. Se sabe que, gracias a que su padre poseía una gran fortuna, hacia el año 140 tuvo la posibilidad de estudiar en Cartago, que por aquellos tiempos ya había reemplazado a Alejandría como el centro cultural más importante del continente africano. Para entonces, la expansión territorial del Imperio romano y su estabilidad política posibilitaban que un escritor provinciano como Apuleyo, sin haber sido educado en Roma, pero escribiendo en lengua latina y haciéndolo casi exclusivamente desde su provincia,³³⁴ alcanzara una fama que desde entonces se extendería por todo el Imperio y que duraría hasta nuestros días.

Por obras de su propia autoría, como *Apología* y *Florida*, sabemos que Apuleyo dio clases en Cartago, que estudió en Atenas, que en otras partes de Grecia se inició en misterios diversos y que, en sus viajes por Oriente y por el Mediterráneo, dilapidó la fortuna que le había heredado su padre. Además, tuvo una breve estancia en Roma, donde trabajó como abogado, para regresar luego a África y recuperar la fortuna pecuniaria tras contraer matrimonio con una viuda rica. Inconformes con que alguien ajeno a la familia fuera el beneficiario de la fortuna, los familiares de la novia lo acusaron de haberla seducido por obra de la magia. Gracias al proceso que se emprendió en su contra, nos queda su *Apología*, el discurso que el prosista africano pronunció para, finalmente, conseguir la absolución. Luego de ese juicio, Apuleyo adquirió una gran fama en su continente: fue sacerdote de Isis, celebrado orador ambulante, mago, taumaturgo y digno, incluso, de que se edificaran estatuas en su honor.³³⁵

Sabemos también que, además de su lengua materna, la latina, aprendió la lengua griega y pudo, así, leer *Lucio o el asno*, de su coetáneo Luciano de Samosata,³³⁶ de donde pudo haber tomado la idea para escribir la obra por la que mejor se le conoce, las *Metamorfosis*, también llamada *El asno de oro*. En ella, Apuleyo recupera el tema que Luciano trataba en su opúsculo: la metamorfosis o cambio de forma de Lucio, el personaje principal de la historia, en un

³³⁴ Aunque ya a una edad adulta Apuleyo trabajó brevemente en Roma como abogado, en realidad se formó intelectualmente e hizo su vida en África, al contrario de otros célebres escritores provincianos, ya fueran hispanos, galos o africanos, que habían forjado su fama desde la misma Roma. Cf. Albrecht Dihle, *Greek and Latin Literature of the Roman Empire. From Augustus to Justinian*, p. 268.

³³⁵ Cf. Michael von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, p. 1317.

³³⁶ O Pseudo-Luciano, pues los especialistas todavía dudan de que Luciano haya sido en efecto el autor de *Lucio o el asno*.

asno.³³⁷ Sin embargo, aunque ambas obras compartan el mismo argumento, las *Metamorfosis* de Apuleyo no deben en modo alguno considerarse ni plagio ni simple imitación de su precursor, sino algo completamente nuevo y diferente: “la originalidad de Apuleyo radica en la forma estilística en que aprovecha este tema y en cómo logra, alrededor de él, hilvanar una serie de cuentos secundarios que afectan en algún caso a la economía de la obra pero que, aisladamente, constituyen piezas en verdad magníficas”.³³⁸

De todas esas magníficas piezas contenidas en las *Metamorfosis*, la historia de los amores entre Amor y Psique es, sin lugar a dudas, la suprema, el motivo primordial por el que toda la obra y el austero nombre de Apuleyo han sostenido un brillo indeclinable desde la antigüedad clásica. Deslizada como por accidente dentro de la narración de las vicisitudes de Lucio, introducida como una contraposición entre la descripción del palacio de Amor y la sombría caverna en la que los ladrones tienen cautivo al protagonista de la historia, la narración “de Amor y Psique está estructurada, hasta en los detalles, de tal forma que refleja el error, los sufrimientos y la redención de Lucio”.³³⁹

Pero, ¿quién es Lucio? Como su nombre lo determina, Lucio está lleno de luz. Quizá por ello siempre consigue penetrar en lugares sombríos, donde reina la oscuridad, cuyo misterio también lo atrae. Así, buscando convertirse en pájaro, termina convertido en asno, figura que tampoco es casual, ya que representa con exactitud su tozudez y, sobre todo, su obstinación por explorar hasta las últimas consecuencias todo aquello que le provoca curiosidad. A veces, incluso pareciera que, más que el propio Lucio fuera ella, la *curiositas*, la protagonista

³³⁷ El propio Apuleyo afirma, al comienzo de su novela: “Empieza una fábula de origen griego. Atención, lector: te gustará”. Aunque ambas obras comparten el mismo argumento y es casi imposible que la de Apuleyo no haya sido influida por la de Luciano, al parecer la mutación de un hombre en asno era “un tema de origen popular que le llega [a Apuleyo] a través de un tratamiento literario griego”, precisamente mediante la obra de Luciano. Cf. Carlos Miralles, *Op. cit.*, p. 96.

³³⁸ *Idem*. Véase también lo que escribe Pietro Citati en *La luz de la noche*, p. 94: “Apuleyo era [...] un artista de la marquetaría, un destino generalmente de segundo orden. Y, sin embargo, las *Metamorfosis* es probablemente la novela más original que se haya escrito jamás, sin la cual no se podría imaginar ni el *Decamerón*, ni la pintura italiana del Renacimiento, ni la mística occidental de todos los siglos, ni el *Quijote*, ni la novela picaresca española, ni Sterne, ni *La flauta mágica*, ni Nerval, ni *Pinocho*, ni siquiera, seguramente, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe”.

³³⁹ Michael von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, p. 1322.

de la historia, pues con frecuencia es quien mueve los hilos de las acciones de la novela.

Por ejemplo, la *curiositas* lo arrastra cuando, camino a Tesalia, Lucio oye la conversación entre dos viajeros que encuentra casualmente durante la excursión con que da comienzo la novela y, espoleado por el interés de conocer los detalles de la historia que uno le contaba al otro, se les une en el andar. Dicho emparejamiento desencadena todas las historias subsecuentes, siempre motivadas por la curiosidad, que actúa desde el primer relato, cuando esos dos viajeros, Hermógenes y Sócrates, alimentan la “sed de novedades” de Lucio,³⁴⁰ al contarle varias historias de encantamientos. Así, la curiosidad consolida su actuación en la novela hasta la conversión de Lucio en asno, metamorfosis que podría tener por objeto precisamente castigar la *curiositas* de Lucio y, con ello, darle una lección.

En ese entramado de historias que se narran con el principal motivo de satisfacer la *curiositas* tanto del lector como de Lucio y que en conjunto conforman las *Metamorfosis* de Apuleyo, destaca la historia de Cupido y Psique, que Lucio, ya convertido en asno, oye de boca de una viejecita que está en la misma cueva donde lo tienen cautivo a él y a otra joven de exquisita figura humana. Increíblemente, en la oscuridad de aquella gruta, relatado por la anciana con el fin de sosegar el desconsuelo de la doncella secuestrada, ésta es la primera vez en la historia de la literatura que se cuenta el mito de Cupido y de Psique. Este relato, por sí mismo, “sería motivo suficiente para incluir *Las Metamorfosis* entre los libros más preciosos del mundo clásico”.³⁴¹

La historia de los amores de Cupido y Psique comienza como todos los cuentos de hadas:

Erant in quadam civitate rex et regina: hi tres numero filias forma conspicuas habuere, sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua, tam praeclari pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat.

Había una vez en una ciudad un rey y una reina que tenían tres hijas, notables por su hermosura. Las dos mayores, aunque de aspecto encantador, aún merecían poder ser celebradas con alabanzas humanas; en cambio, la belleza de la

³⁴⁰ Apuleyo, *El asno de oro*, I, 2: “Al oír esta exclamación y, además, sediento de novedades, interrumpo: ‘Ponedme al tanto de vuestra conversación’”. Trad. de Lisardo Rubio.

³⁴¹ Lisardo Rubio, “Introducción”, en Apuleyo, *El asno de oro*, p. 23.

más pequeña era tan excepcional y extraordinaria que la pobreza del lenguaje humano no podía expresarla, ni siquiera alabarla suficientemente.³⁴²

Era tal la hermosura de la muchacha que lo único que atinaban a hacer quienes se hallaban en su presencia era guardar un obligado silencio: “muchos [...], ante esta belleza sin par, quedaban estupefactos” (*multi [...] inaccessae formositatis admiratione stupidi*).³⁴³ Pero, además de la perfección de su aspecto exterior, la princesa también era bella en cuanto a lo que no podía verse: el espíritu (*ψυχή*). De hecho, su alma era aún más hermosa que su aspecto visible. Gracias a estos atributos, la gente comenzó a confundirla con la misma Venus y, poco a poco, a venerarla en sustitución de la propia diosa, cuyos altares y ritos fueron, con el tiempo, abandonados a cambio de la promesa de lo posible. Del cuerpo visible de Psique.

Naturalmente, “este exagerado traspaso de honores a favor de una simple mortal inflamó de violenta cólera a la verdadera Venus”,³⁴⁴ quien enseguida urdió un plan para que cesara lo que la diosa consideraba no menos que un sacrilegio:

Et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune committit tanta flagitia, et nihil prorsus boni facit. Hunc, quamquam genuina licentia procacem, verbis quoque insuper stimulat et perducit ad illam civitatem et Psychen.

Y llama a su hijo, el niño alado y atrevidillo que, menospreciando la moralidad pública, armado con antorchas y flechas, recorre de noche las casas ajenas, malquista todos los matrimonios y comete impunemente los peores escándalos sin hacer nunca nada de bueno. Aunque él es ya insolente por connatural desvergüenza, ella lo incita además con sus palabras, lo acompaña a la ciudad y le presenta a Psique.³⁴⁵

Como todos saben, ese “niño alado y atrevidillo” es Eros, al que Apuleyo llama *Cupido*, el soldado preferido de Venus, el dios del amor, a quien su madre pide encarecidamente que consume su venganza y se encargue de que la don-

³⁴² Apuleyo, *El asno de oro*, IV, 28. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁴³ *Idem*.

³⁴⁴ *Ibid.*, IV, 29. Trad. de Lisardo Rubio.

³⁴⁵ *Ibid.*, IV, 30.

cella “sea poseída por el amor más apasionado del hombre más vil, un hombre al que la Fortuna haya golpeado en su dignidad, en su patrimonio e incluso en su propia persona, y que sea tan desgraciado que no se pueda encontrar a nadie que se le asemeje en infortunio”.³⁴⁶

Pero poca falta hacía que el niño juguetero entrara en movimiento, pues los atributos de la propia Psique eran tan deslumbrantes que su propio brillo terminaba por ahuyentar a los posibles pretendientes: “se admira, ciertamente, su aspecto digno de una diosa, pero como se admira siempre a una estatua de acabada perfección artística”.³⁴⁷ Incluso sus hermanas mayores, que no se le comparaban en belleza, ya hacía tiempo que habían conseguido con quién casarse, mientras que Psique comenzaba a odiar su hermosura, como si de una maldición se tratara.

Así que el rey, preocupado por la menor de sus hijas, consulta el oráculo de Apolo, que le ordena que instale un tálamo fúnebre sobre la roca de una alta montaña y entregue en matrimonio a la hermosísima Psique. Sobre todo, el oráculo advierte al padre de la novia: “no esperes un yerno de estirpe mortal, sino un monstruo cruel con la ferocidad de la víbora, un monstruo que tiene alas y vuela por el éter, que siembra desazón en todas partes, que lo destruye todo metódicamente a sangre y fuego, ante quien tiembla el mismo Júpiter”.³⁴⁸ Piadoso, el rey obedece al oráculo y entrega a su hija en matrimonio como si lo hiciera a la muerte, y Psique, por su parte, asiste a su boda como si se tratara de sus “propias exequias”³⁴⁹ y, con la lucidez de quien va a morir, exclama:

Cum gentes et populi celebrarent nos divinis honoribus, cum novam me Venerem ore consono nuncuparent, tunc dolere, tunc flere, tunc me iam quasi peremptam lugere debuistis: iam sentio, iam video solo me nomine Veneris perisse. Ducite me, et cui sors addixit scopulo sistite: festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo? Quid detrecto venientem qui totius orbis exitio natus est?

Cuando gentes y pueblos me celebraban con honores divinos, cuando me llamaban la nueva Venus con voz unánime, entonces os hubierais tenido que doler, entonces os hubierais tenido que lamentar, entonces hubierais tenido que llorarme como si ya estuviese muerta. Ahora me doy cuenta, ahora veo que muero sólo por el nombre de Venus. Llevadme y dejadme en la roca a la

³⁴⁶ *Ibid.*, IV, 31. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁴⁷ *Ibid.*, IV, 32. Trad. de Lisardo Rubio.

³⁴⁸ *Ibid.*, IV, 33.

³⁴⁹ *Ibid.*, IV, 34.

que me ha ligado la suerte. Me apresuro a acudir a unas nupcias tan felices, me apresuro a conocer a marido tan generoso. ¿Por qué lo retraso? ¿Por qué evito a quien nació para destruir el mundo?³⁵⁰

Entonces, Psique calla. Luego, sus padres se despiden de ella y se abandonan “a una noche perpetua”.³⁵¹ Una vez que, trémula y temerosa, la princesa se encuentra sola en la roca, la ligera brisa del Céfiro, con un soplo tranquilo, la eleva tiernamente y la transporta hasta un recóndito valle, en cuyo césped el propio viento del poniente la posa con gran delicadeza. Así, de forma completamente intempestiva, la doncella se encuentra de pronto en un lugar que se parece más al paraíso que al infierno que esperaba: si duerme en el suelo, descansa; si mira hacia arriba, ve árboles altos y frondosos; si se vuelve a la derecha, encuentra una fuente de agua cristalina. Y, en medio de todo ello, un egregio palacio, a todas luces divino.

Cautivada, la joven entra en la mansión. Le sorprende que no haya ni un solo guardián ni una sola cadena para resguardar tantas riquezas. Lo único vivo es “una cierta voz desnuda de cuerpo” (*vox quaedam corporis sui nuda*), que le dice: “¿Por qué, señora, te maravillas ante tantas riquezas? Todo esto te pertenece. Por tanto, retírate a una habitación, descansa en el lecho y, cuando lo desees, báñate. Nosotras, tus criadas, cuyas voces escuchas, te serviremos con esmero y, cuando te hayas ocupado de tu cuerpo, te esperará un banquete digno de una reina”.³⁵²

La princesa, confiada, obedece lo que le ordenan las voces. Luego de despertar, se dispone para la cena y, enseguida, da comienzo el espectáculo de invisibilidades: “le presentan vinos dulces como el néctar y abundantes platos de viandas variadas que nadie servía, sino que llegaban a ella transportadas por un viento ligero. [...] Ella, con todo, no podía ver a nadie y tan sólo oía palabras que se perdían en el aire y los únicos sirvientes que tenía eran esas voces”.³⁵³ Después del gran banquete y de un día lleno de sobresaltos, se retira a descansar a su lecho, pero, ya avanzada la noche, un suave sonido (*clemens sonus*) rompe el silencio absoluto:

Tunc virginitate suae pro tanta solitudine metuens et pavet et horrescit et quovis malo plus timet quod ignorat: iamque aderat ignobilis maritus et torum inscenderat, et uxorem

³⁵⁰ *Idem*. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁵¹ *Ibid.*, IV, 35. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁵² *Ibid.*, V, 2.

³⁵³ *Ibid.*, V, 3.

sibi Psychen fecerat et ante lucis exortum propere discesserat: statim voces cubiculo praestolatae novam nuptam interfectae virginitatis curant. Haec diutino tempore sic agebantur, atque, ut est natura redditum, novitas per assiduam consuetudinem delectationem ei commendarat, et sonus vocis incertae solitudinis erat solacium.

Temerosa por su virginidad a causa de la soledad tan completa, se atemorizó y horrorizó, pues le daba más miedo lo que desconocía que cualquier otro mal. De repente, apareció el marido desconocido, subió al lecho y convirtió a Psique en su esposa. Se marchó antes de que saliera el sol. Inmediatamente las voces, que esperaban fuera de la habitación, se ocupan de la nueva esposa por su virginidad perdida. Así sucedieron las cosas durante mucho tiempo. Y, según lo prescribe la naturaleza, la novedad con la rutina diaria produjo en Psique gran placer y el sonido de aquella voz desconocida [*sonus vocis incertae*] le servía de consuelo ante su soledad.³⁵⁴

Finalmente, Psique era feliz. Pero no sus padres, que, dándola por muerta, “envejecían víctimas del duelo y de la tristeza infatigables” (*indefesso luctu atque maerore consenescebant*).³⁵⁵ Preocupadas por ellos, las hijas mayores volvieron a la casa paterna y, curiosas como eran, comenzaron a rastrear el destino de su hermana menor. Esta búsqueda no pasó desapercibida del invisible marido de Psique, cuya voz le advirtió a la joven del peligro funesto que suponía dicha pesquisa. Inocente, la flamante esposa no comprendió el sentido de la advertencia:

diem totum lacrimis ac plangoribus misella consumit, se nunc maxime prorsus perisse iterans, quae beati carceris custodia saepta et humanae conversationis colloquio viduata nec sororibus quidem suis de se maerentibus opem salutarem ferre ac ne videre eas quidem omnino posset; nec lavacro nec cibo nec ulla denique refectioe recreata flens ubertim decessit ad somnum.

la pobrecita consumió todo el día entre lágrimas y llantos, repitiendo una y otra vez que estaba muerta, pues, recluida en una cárcel lujosa y privada del trato de una conversación humana, no podía ni consolar a sus hermanas que lamentaban su ausencia ni tampoco verlas. Sin poderse reconfortar con el baño, ni con la comida ni en definitiva con diversión alguna, se entregó al sueño llorando copiosamente.

³⁵⁴ *Ibid.*, V, 4.

³⁵⁵ *Idem*.

La intención de su marido no era, como Psique se figuraba, aislarla de su familia, sino protegerla de la desgracia. Pero, impotente ante el sufrimiento que su advertencia había infligido sobre su amada, él aclara: “haz lo que quieras y obedece a tu ánimo, aunque te cause la ruina. Sólo te acordarás de mi seria advertencia cuando ya sea demasiado tarde para poderte arrepentir”. Finalmente, accede a que se reencuentre con sus hermanas y, además, a que les regale todo el oro y todas las joyas que quiera. A cambio, el misterioso esposo la previene de que ni siquiera intente descubrir su apariencia, en el caso de que se lo aconsejaran: “si cedía a tal sacrílega curiosidad, caería de tan alta felicidad y no podría abrazarlo nunca más”.³⁵⁶

Pero ya lo habíamos anticipado: la novela de Apuleyo trata sobre lo que ocurre cuando se lleva al límite el afán por saciar la curiosidad –que, dicho sea de paso, nunca queda enteramente satisfecha–. Y así, luego de haber abierto las puertas de su palacio a sus hermanas, Psique es finalmente inoculada con el veneno de la envidia de sus voces y, persuadida por ellas de que noche a noche lo que yace a su lado es una bestia atroz,³⁵⁷ se deja llevar por el plan urdido por ellas para revelar la secreta forma de su marido, aunque en la pesquisa termine por romper el pacto con él.

Y cuando, contra todo lo prescrito por los hados, se intenta saciar una malsana *curiositas*, ocurre lo que Apuleyo narra en el episodio que se presenta a continuación. Aunque este relato tiene como protagonista a Psique, busca también destacar, como una alegoría, lo que hacia el final de la novela tendrá que enfrentar el propio Lucio –apuesto, cándido e ingenuo como Psique– a consecuencia de su desmedida ambición por satisfacer su curiosidad.³⁵⁸

³⁵⁶ *Ibid.*, V, 6. La advertencia se repite en V, 11, que se ve reforzada por un nuevo factor: “Pérfidas lobas te preparan con malas intenciones criminales emboscadas. De éstas la peor es intentar convencerte de que veas mi rostro, que, como ya te dije, nunca volverás a ver si lo ves una vez. Por tanto, si en el futuro aquellos funestos engendros vienen con sus malas artes –y sé que vendrán–, no hables con ellos y, si no pudieras aguantarte debido a tu natural ingenuidad y delicadeza de ánimo, no escuches ni contestes pregunta alguna acerca de tu marido. Pues pronto aumentaremos nuestra familia: este vientre tuyo, aunque joven, lleva un niño mío que será divino si guardas en silencio nuestro secreto; pero si lo transgredes, será sólo mortal”. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁵⁷ Cf. Apuleyo, *El asno de oro*, V, 17.

³⁵⁸ Cf. Michael von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, p. 1322.

[5.21] “At Psyche relictæ sola, nisi quod infestis furiis agitata sola non est, aestu pelagi simile maerendo fluctuat, et quamvis statuto consilio et obstinato animo, iam tamen facinoræ manus admovent adhuc incerta consilii titubat multisque calamitatis suæ distrahitur affectibus. Festinat, differt; audet, trepidat; diffidit, irascitur; et, quod est ultimum, in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum. Vespera tamen iam noctem trahente præcipiti festinatione nefarii sceleris instruit apparatus: nox aderat et maritus aderat priusque Veneris proliis velitatus, altum soporem descenderat. [5.22] Tunc Psyche, et corporis et animi alioquin infirma, fati tamen sævitia subministrante viribus roboratur, et prolata lucerna et arrepta novacula sexum audacia mutatur. Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formosæ cubantem, cuius aspectu lucernæ quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat. At vero Psyche tanto aspectu deterrita et impos animi, marcido pallore defecta tremensque desedit in imos poplites et ferrum quaerit abscondere, sed in suo pectore: quod profecto fecisset, nisi ferrum timore tanti flagitii manibus temerariis delapsum evolasset. Iamque lassa, salute defecta dum sæpius divini vultus intuetur pulchritudinem, recreatur animi: videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, cervices lacteas genasque purpureas pererrantes crinium globos decoriter impositos, alios antependulos, alios retropendulos, quorum splendore nimio fulgurante iam et ipsum lumen lucernæ vacillabat: per umeros volatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamvis alis quiescentibus extimæ plumulae tenellæ ac delicatæ tremule resultantes inquieta lascivunt: ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non paeniteret. Ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittæ, magni dei propitia tela; [5.23] quæ dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et puncto pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem roraverint parvulae sanguinis rosei guttæ: sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. Tunc magis magisque cupidine flagrans Cupidinis, prona in eum efflictim inhians, patulis ac petulantibus saviis festinanter ingestis, de somni mensura metuebat. “Sed dum bono tanto percita saucia mente fluctuat, lucerna illa, sive perfidia pessima sive invidia noxia sive quod tale corpus contingere et quasi basiare

et ipsa gestiebat, evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super humerum dei dexterum: hem audax et temeraria lucerna et amoris vile ministerium, ipsum ignis totius deum aduris, cum te, scilicet amator aliquis, ut diutius cupitis etiam nocte potiretur primus invenerit! Sic inustus exiluit deus visaque detectae fidei colluvie prorsus ex osculis et manibus infelicissimae coniugis tacitus avolavit: [5.24] at Psyche statim resurgentis eius crure dextero manibus ambabus arrepto, sublimis evectionis appendix miserandi et per nubilas plagas penduli comitatus extremi consequia tandem fessa delabitur solo. Nec deus amator humi iacentem deserens, involavit proximam cupressum deque eius alto cacumine sic eam graviter commotus affatur: ‘Ego quidem, simplicissima Psyche parentis meae Veneris praeceptorum immemor, quae te miseri extremique hominis devinctam cupidine infimo matrimonio addici iusserat, ipse potius amator advolavi tibi. Sed hoc feci leviter, scio, et praeclarus ille sagittarius ipse me telo meo percussi teque coniugem meam feci, ut bestia scilicet tibi viderer ei ferro caput excideres meum, quod istos amatores tuos oculos gerit! Haec tibi semper cavenda censebam, haec benivole remonebam. Sed illae quidem consiliatrices egregiae tuae tam perniciosi magisterii dabunt actutum mihi poenas: te vero tantum fuga! mea punivero’; et cum termino sermonis pinnis in altum se proripuit.

Texto español

[5.21] Ya Psique se quedó sola, sólo que no está sola, pues está atormentada por las hostiles Furias: oscila como entre el oleaje de un mar de tristeza y, por mucho que tiene trazado el plan y resuelto el ánimo, al momento de llevar la mano a la acción, todavía insegura del plan, vacila y se divide entre las muchas sensaciones de su contrariedad. Se apresura, se demora, se atreve, se inquieta, desconfía, se enoja y, lo que es el colmo, en el mismo cuerpo odia a la bestia y ama al marido. Pero, cuando ya la tarde traía la noche, con precipitado apremio alista los preparativos del crimen infausto. Había llegado la noche y ya estaba ahí el marido y, luego de combatir en la batalla del amor, había caído en un profundo sueño.

[5.22] Entonces Psique, aunque débil de cuerpo y de alma, pero con la fiereza del hado armándola de valor, se fortalece y, tras haber levantado la lámpara y desenvainado la navaja, transforma su sexo³⁵⁹ en audacia.

³⁵⁹ “Sexo” (*sexus*) se refiere al género sexual. Naturalmente, al género sexual femenino.

Mas cuando los secretos³⁶⁰ del lecho se aclararon por primera vez gracias al regalo³⁶¹ de la luz, ve a la bestia más tierna y más dulce de entre todas las fieras, al mismo Cupido, hermoso dios, hermosamente dormido, ante cuya vista la llama alegre de la lámpara también se dilata, y la navaja se arrepiente de su propia punta profana.

Psique, por su parte, aterrada por tamaña visión, y sin ser dueña de su ánimo, con el rostro alarmado y marchito, alejada y temblando, cayó sobre sus rodillas y buscó esconder la navaja, pero en su propio pecho, lo que ciertamente habría conseguido si el hierro, por temor a una infamia tan grande, no se le hubiera escapado, escurriéndose de sus manos imprudentes. Y ya fatigada, abandonada por el vigor, mientras más contempla la belleza del rostro divino, se restablece del ánimo: ve la copiosa cabellera que gotea ambrosía de la cabeza dorada, el cuello blanco como la leche y las mejillas rosadas, recorridas por rizos graciosamente enredados, unos colgando adelante, otros hacia atrás, por cuyo brillo en extremo fulgente incluso la misma llama de la lámpara temblaba. Por las espaldas del volátil dios unas plumas húmedas de rocío blanquean como una flor palpitante y, aunque las alas están quietas, las plumillas tiernas y delicadas de los extremos retozan sin descanso, reverberando temblorosamente. El resto del cuerpo era tan liso y radiante que Venus no se habría arrepentido de haberlo parido. Ante los pies de su cama yacían el arco, el carcaj y las flechas, armas propias del gran dios.

[5.23] Mientras tanto, con el alma insaciable, Psique, suficientemente curiosa, explora y maneja y admira las armas de su marido, extrae una flecha del carcaj y, al probar el filo con el extremo de la yema del pulgar, al presionarla con fuerza, se pinchó la punta del trémulo dedo, de manera que pequeñísimas motas de sangre rosada rodaron por la superficie de su piel: así, sin advertirlo y sin ayuda de nadie, Psique cayó enamorada de Amor. Entonces, consumiéndose más y más de pasión por Cupido, inclinándose hacia él con vehemencia, deseándolo con avidez, llenándolo apresuradamente de besos extensos y apasionados, temía por la duración de su sueño.

Pero, mientras ella, excitada, titubeaba entre tantos encantos y con la mente extraviada, la lámpara aquella –ya sea por perfidia malvadísima, o por envidia nociva, o porque ella misma deseaba fervientemente tal cuerpo tocar y casi besar– escurrió de la punta de su llama una gota de aceite hirviendo sobre el

³⁶⁰ *Secreta*, que puede traducirse casi literalmente como “secretos”, pero también como “misterios”, puesto que están ocultos a la luz.

³⁶¹ En latín, *oblacione*, que puede significar “sacrificio” u “ofrenda”.

hombro derecho del dios: ioh, audaz e imprudente lámpara, despreciable instrumento del amor, quemas al mismo dios de todos los fuegos, cuando es obvio que antaño a ti te inventó algún amante para apoderarse también por la noche del objeto de su deseo! Así, quemado, el dios se despertó inquieto y, al caer en cuenta de la inmundicia que había provocado la traición de su confianza, se apartó de los besos y de las manos de su desgraciadísima esposa y, callado, se echó a volar.

[5.24] Aun así, en el acto Psique se aferra con ambas manos a la pierna derecha del que se eleva, como si fuera una extremidad del vuelo sublime del desgraciado, y lo escolta mientras vuela por las nubosas regiones y lo sigue hasta que, finalmente, cansada, se deja caer al suelo. Pero el dios enamorado no abandona a la que yace en la tierra, así que voló hasta el ciprés más cercano y, desde su alta cima, profundamente conmovido, le habló de esta forma:

“Ingenuísima Psique, olvidando el mandato de Venus, mi madre, que me había ordenado entregarte en el peor matrimonio, esclavizada de pasión por el más desgraciado y el más remoto de todos los hombres, preferí ser yo mismo tu amante y volé hasta ti. Pero hice esto con ligereza, lo sé, y aquel brillante flechador se hirió a sí mismo con su propia flecha, y te hizo su esposa, sólo para que tú, sin dudarlo,³⁶² lo tomaras por bestia y, con el hierro, quisieras cortar esta cabeza mía, que aloja estos ojos tuyos que te adoran. Siempre te aconsejaba que debías cuidarte de esto; de esto te advertía con cariño. Pero con toda seguridad aquellas distinguidas consejeras tuyas muy pronto me pagarán la indemnización por tan destructivas lecciones. En cuanto a ti, sólo te castigaré con mi fuga”. Y en cuanto terminó su discurso, se esfumó, con las alas en alto.

Comentario

Antes de ser completamente persuadida por la argumentación de sus hermanas, Psique todavía se mostraba indecisa. Curiosamente, al final no son las palabras de ellas las que terminan por persuadirla, sino las propias:

nec enim unquam viri mei vidi faciem vel omnino cuiatis sit novi, sed tantum nocturnis subaudiens vocibus maritum incerti status et prorsus lucifugam tolero, bestiamque aliquam recte dicentibus vobis merito consentio: meque magnopere semper a suis terret aspectibus, malumque grande de vultus curiositate praeminatur.

³⁶² *Scilicet*: “sin dudarlo”, “con seguridad” o “evidentemente”. Nótese cómo, ya que el dios Amor no fue testigo de los titubeos constantes de Psique momentos antes, dice con ligereza que su amante no dudó al intentar cortarle la cabeza.

No he visto nunca el rostro de mi marido ni tampoco sé de qué país proviene. Oyendo tan sólo voces de noche, he de tolerar a un marido de condición desconocida y que huye de la luz. Tenéis razón cuando decís que he de aguantar a una bestia. Me aterra sobre todo si intento ver cómo es y me amenaza con grandes desgracias si muestro curiosidad por ver su rostro.

La palabra que Apuleyo emplea en latín es *lucifugam*, “el que huye o se fuga de la luz”. Ya he dicho que, en esta alegoría, el personaje de Psique representa al de Lucio, cuyo nombre está asociado a la luz. Así que, cuando la muchacha dice que su marido es un *lucifugam*, también afirma entre líneas que de quien huye es de ella. Y es verdad: ahora que sabemos que el marido de Psique es el propio Amor, ¿cómo podríamos desmentir a la joven princesa cuando afirma que el amor se esconde; que, como quien huye de la luz, se refugia en las sombras y que más se escapa entre más se le intenta poseer?

En este episodio, Apuleyo sintetiza y condensa en forma magistral todos los lugares comunes que, hacia el siglo II de nuestra era, ya se habían formulado sobre el dios del amor a lo largo de toda la literatura hasta entonces conocida: si se trata de una bestia misteriosa, sigilosa y reptante (ἐρπετόν);³⁶³ si resulta imposible de combatir (ἀμάχανος);³⁶⁴ si sus saetas, en un mismo movimiento, hieren y enamoran; si su sabor es al mismo tiempo dulce y amargo (γλυκύπικρον);³⁶⁵ si es completamente inasequible; si no alcanzará nunca a fundirse y ser uno con el alma; si es volátil; si es un niño inoportuno que sólo quiere, todo el tiempo, jugar; si su naturaleza es, desde tiempos inmemoriales, esconderse en la oscuridad.

No sabemos si por ignorarla, o si por su manifiesta afección por la literatura griega, ni si deliberada o si accidentalmente, pero, de manera increíble, la autora del ensayo más célebre sobre Eros en el siglo XX pasó por alto esta escena suprema de la literatura al explicar lo que Eros significó en la antigüedad clásica. Resulta difícil de creer, sobre todo, porque la historia de Cupido (Eros) y Psique que relata Apuleyo no hace más que confirmar la mayoría de las tesis que la poeta clasicista Anne Carson ensaya en su *Eros el dulce-amargo*:

La palabra griega *eros* denota “deseo”, “falta”, “deseo de eso que está ausente”. El amante quiere lo que no tiene. Por definición, es imposible que tenga lo

³⁶³ Cf. Safo, fr. 130 (Lobel & Page).

³⁶⁴ Cf. *Idem*.

³⁶⁵ Cf. *Idem*.

que quiere si, tan pronto como lo tiene, ya no lo quiere más. Esto es más que un juego de palabras. Hay en el eros un dilema que los pensadores, desde Safo hasta la actualidad, han considerado crucial. Platón vuelve y vuelve sobre él. Cuatro de sus diálogos exploran lo que significa decir que el deseo sólo puede ser de eso que está ausente, lo que no está a mano, lo no presente, lo que no se posee ni está en nuestro propio ser: *eros* implica *endeia*. [...] ¿Quién desea lo que no está ausente? Nadie. Los griegos dejaron esto en claro. Para expresarlo inventaron el eros.³⁶⁶

Con estas palabras, Anne Carson explica mejor que nadie por qué Cupido, especialmente en el presente pasaje, busca con tanto ahínco quedar oculto, secreto: entre otras cosas, él sabe mejor que nadie (¡pues es el Amor en persona!) que, si quedara manifiesto, disponible en todo momento para su amada, ella, habiendo dejado de echarlo en falta, tarde o temprano dejaría de desearlo. Si “la palabra griega *eros* –como escribe Carson– denota ‘deseo’, ‘falta’, ‘deseo de eso que está ausente’”, entonces, por paradójico que pueda parecer, la existencia de Cupido sólo es posible si no está presente. O, si presente, sólo parcialmente.

Hasta este momento de la historia, Apuleyo todavía no había relatado la forma en que Cupido cayó enamorado de Psique, ni por qué. En un magistral manejo de la narración, el autor se había encargado de que conociéramos la historia únicamente desde el punto de vista de la joven princesa. Hasta el último párrafo de este episodio el lector advierte cuán enamorado de Psique se encuentra el dios: “preferí ser yo mismo tu amante y volé hasta ti. Pero hice esto con ligereza, lo sé, y aquel brillante flechador se hirió a sí mismo con su propia flecha, y te hizo su esposa, sólo para que tú, sin dudarlo, lo tomaras por bestia y, con el hierro, quisieras cortar esta cabeza mía, que aloja estos ojos tuyos que te adoran”. Es natural: ahora que se ha encendido la lámpara, todos los secretos se revelan. Hasta los del propio dios. Incluso los del mismo novelista.

A diferencia de todas aquellas veces en que se le mostraba como el peón de los ardides de su madre, como el niño cuyo supremo placer consistía en ver cómo los demás caían abatidos por sus flechas, el dios del amor aparece esta vez ya como un hombre que ni siquiera ha precisado de sus propias saetas, ni para haber caído enamorado de ella, ni para haber enamorado a la más hermosa de las mujeres mortales.

Por su parte, en cuanto a su representación, Psique es lo opuesto a Amor. Ella es clara, blanca, franca; brilla como la luz. Si comete imprudencias

³⁶⁶ Anne Carson, *Eros el dulce-amargo*, pp. 23-25.

o indiscreciones, –lo dice el propio Cupido al describirla– es por “su natural ingenuidad y delicadeza de ánimo” (*pro genuina simplicitate proque animi tui teneritudine*).³⁶⁷ Apuleyo, por boca de la anciana que está relatando la historia, la llama “sencilla y tierna de ánimo” (*Psyche misella, utpote simplex et animi tenella*).³⁶⁸ Es, en palabras nuestras, inocente. Es *innocens* porque no puede dañar (*in*, “no” y *noceo*, “dañar”). Tiene la candidez de quien todavía es una niña.

Sin embargo, como todo joven que se ha enamorado por primera vez, Psique, que incluso ha entregado su alma a este amor, no está conforme con poseer a su amado sólo parcialmente. Quiere poseerlo todo. Entero. Y, si llegara a confirmarse la insidia que sus hermanas han sembrado en ella, si es verdad que, traicionada, noche a noche se ha dejado poseer por una serpiente monstruosa, entonces está dispuesta a matar a aquella bestia que la ha engañado. La tierna muchacha sufre una metamorfosis: “transforma su sexo en audacia” (*sexum audacia mutatur*), escribe Apuleyo. La tierna alma (ψυχή), empuñando la luz de su lámpara (*lucerna*) y el resplandor del filo de su navaja (*novacula*), convierte su debilidad en fuerza, en vigor (*vis*): “Psique, aunque débil de cuerpo y de alma, pero con la fiereza del hado armándola de valor, se fortalece y, tras haber levantado la lámpara y desenvainado la navaja, transforma su sexo en audacia”.

En lengua griega, la palabra ψυχή (*psychê*) tiene una gran variedad de significados, dependiendo del autor y de la época en que se le emplee. En Homero y en poetas clásicos como Eurípides, Sófocles y Aristófanes, por ejemplo, significa “vida”. Sin embargo, en algunos pasajes de sus poemas, el propio Homero comienza a utilizarla ya con el sentido de algo que trasciende lo material: “fantasma” o “espíritu de un difunto”.³⁶⁹ En el poeta Píndaro, hacia el siglo VI a. C., aparece por primera vez con el significado de “el alma inmaterial e inmortal”,³⁷⁰ sentido que poco más tarde desarrollaría y exploraría Platón con una profundidad sin precedentes, especialmente en el *Fedón*.³⁷¹ Pero, a la par, el

³⁶⁷ Apuleyo, *El asno de oro*, V, 11. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁶⁸ *Ibid.*, V, 18.

³⁶⁹ Cf. Homero, *Ilíada*, XXIII, 65 y 104 y *Odisea*, XI, 387, 467.

³⁷⁰ Cf. Píndaro, *Fr.* 133, *apud* Platón, *Menón*, 81b: “Pero también lo dice Píndaro y muchos otros de los poetas divinamente inspirados. Y las cosas que dicen son éstas –y tú pon atención si te parece que dicen verdad–: afirman, en efecto, que el alma del hombre es inmortal, y que a veces termina de vivir –lo que llaman morir–, a veces vuelve a renacer, pero no parece jamás”. Trad. de F. J. Olivieri.

³⁷¹ Donde Platón, por boca de Sócrates, expone los argumentos por los que considera que el alma (ψυχή) es inmortal.

propio Píndaro también comenzaría a considerarla como “la autoconsciencia” o “la personalidad” como el centro de las emociones, deseos y afecciones.

Tal vez este pasaje de Platón en el que Sócrates intenta definir etimológicamente el término *ψυχή* (*psychê*), “alma”, separándola del cuerpo, termine de iluminar nuestra comprensión:

creo que los que pusieron el nombre de *psychê* (alma) pensaban algo así: que, cuando acompaña al cuerpo, es causante de que éste viva, puesto que le proporciona la capacidad de respirar y de «refrescar» (*anapsychón*), y que el cuerpo perece y muere tan pronto como le abandona lo que refresca. De ahí, precisamente, me parece que le dieron el nombre de *psychê*.³⁷²

¿Qué es amor sin alma? Pasión. Deseo, apenas. Dulce-amargo Eros. Esclavitud del cuerpo. Ansiedad, prurito, urgencia, *páthos*. Noche sin mañana.

§

¿Y qué es el alma (*psychê*) sin deseo (*cupido*)? Una joven hermosa, intachable y casta, pero tímida y desamparada, sin el arrojo necesario para transgredir el secreto, el mandato inexorable de un marido que una y otra vez la aterroriza con la misma amenaza: “nunca volverás a ver [este rostro] si lo ves una vez” (*non videbis si videris*).³⁷³

Además, el amor también ha sembrado su semilla en el vientre de Psique: “pronto aumentaremos nuestra familia: este vientre tuyo, aunque joven, lleva un niño mío que será divino si guardas en silencio nuestro secreto (*nostra secreta silentio*); pero si lo transgredes, será sólo mortal”.³⁷⁴ Ahora Psique porta un peso del que antes carecía: gravidez. Así, el amor, los secretos (*secreta*) que Psique debe guardar en silencio, cada vez pesan más. Ha dejado de ser dueña de la levedad con la que alegremente la transportó por primera vez el Céfiro hasta el palacio de Amor.

Juntos pesan, el amor y el alma, Cupido y Psique.

Por eso Apuleyo insiste con tanto énfasis en mostrar cómo la debilidad (tanto de cuerpo como de alma: *et corporis et animi alioquin infirma*) de Psique, ya

³⁷² Platón, *Crátilo*, 399e. Trad. de J. L. Calvo.

³⁷³ Apuleyo, *El asno de oro*, V, 11. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁷⁴ *nam et familiam nostram iam propagabimus et hic adhuc infantilis uterus gestat nobis infantem alium, si texeris nostra secreta silentio. Id.*

cargada de Amor, va poco a poco robusteciéndose (*roboratur*), convirtiéndose en virtud (*vis*), en arrojo, en vigor, en audacia: “transforma su sexo en audacia”.³⁷⁵

El arma contra lo oscuro es la luz. La luz es el arma del alma. Psique la empuña para consumir el sacrificio que ha tramado. La enciende. Entonces la oscuridad desaparece. Aparece la luz como regalo, ofrenda, sacrificio. Y cuando, gracias al regalo –a la oblación o sacrificio– de la luz (*luminis oblatione*) se aclararon los secretos del lecho (*tori secreta claruerunt*), entonces Psique, por primera vez, *ve* (*videt*).

Hasta ahora, Psique había sentido, tocado, gustado, oído, olfateado, palpado al dios, pero no lo había visto. Pero, tal como el que necesitó ver los estigmas de su maestro para confirmar que había logrado volver de la muerte, ella también precisaba ver a su dios para creer.

§

Entonces ve. Y lo que ve es, en efecto, una bestia (*bestiam*), pero la bestia más tierna (*mitissimam*) y la más dulce (*dulcissimam*) de entre todas las fieras (*omnium ferarum*) que existen. La monstruosa serpiente (*immanem serpentem*) de la que sus hermanas le habían advertido que la devoraría junto con el bebé que ha vuelto grave la levedad de su peso,³⁷⁶ es –lo sabe Psique en el preciso instante en que lo ve por primera vez– el propio Cupido en persona, hermoso dios (*formosum deus*), hermosamente tendido (*formose cubantem*).

Como si quisiera fundirse con esa belleza (*formositas*), la propia llama alegre de la lámpara (*lucernae lumen hilaratum*) se dilata (*increbruit*), buscando propagarse si alcanzara a tocar la luz que surge del cuerpo de Cupido. Y, mientras la llama se incrementa, la navaja se arrepiente de su filo sacrílego.

Gracias a tamaña visión (*tanto aspectu*), Psique cae en cuenta de la traición que ha cometido, y, al contrario de la luz de la lámpara, pierde el vigor que había ganado: está aterrorizada (*detrerita*) y deja de ser dueña de su ánimo (*impos animi*). El alma se ha perdido a sí misma: cae sobre sus rodillas y, como Dido, como Tisbe, Psique busca darse muerte a sí misma hundiendo el hierro en su

³⁷⁵ Este pasaje recuerda el episodio de Píramo y Tisbe, particularmente las palabras con que Ovidio describe la valentía de Psique en *Metamorfosis*, IV, 96: *audacem faciebat Amor* (“el Amor la volvía audaz”). Cf. *supra*, pp. 114-130. Además, el célebre pasaje de la *Eneida*: *Audentis Fortuna iuvat* (“la Fortuna favorece a los que se atreven”). Virgilio, *Eneida*, X, 284.

³⁷⁶ Apuleyo, *El asno de oro*, V, 17.

propio pecho (*in suo pectore*). Pero la misma navaja lo evita, resbalando de sus manos.

Tan deslumbrante había sido la visión inicial, que la joven no había tenido tiempo de *ver*. Así que, fatigada (*lassa*), Psique se dispone a mirar y, “mientras más contempla la belleza del divino rostro, se restablece del alma” (*dum saepius divini vultus intuetur pulchritudinem, recreatur animi*). Ahora por primera vez *ve* en verdad: la dorada cabellera que gotea ambrosía, el cuello blanco como la leche y las mejillas sonrosadas, los rizos graciosamente ensortijados que cuelgan hacia delante y hacia atrás, ante cuyo deslumbrante resplandor la luz de la lámpara ahora vacila. Ve también las alas que surgen de la espalda del volátil dios (*volatilis dei*). Ve el cuerpo liso y lampiño (*glabellum*) y brillante (*atque luculentum*), tan hermoso que Venus no se habría arrepentido de haberlo parido.

Esta visión del amor le ha devuelto el ánimo a la joven princesa. Incluso más que eso: su ánimo se ha tornado insaciable (*insatiabilis animus*). Con curiosidad insatisfecha (*satis et curiosa*), se detiene en la contemplación de las armas de la hermosísima bestia. Con un delicado doble sentido, el novelista relata minuciosamente el momento en que la joven descubre las armas de su marido:

con el alma insaciable, Psique, suficientemente curiosa, explora y maneja y admira las armas de su marido, extrae una flecha del carcaj y, al probar el filo con el extremo de la yema del pulgar, al presionarla con fuerza, se pinchó la punta del trémulo dedo, de manera que pequeñísimas motas de sangre rosada rodaron por la superficie de su piel: así, sin advertirlo y sin ayuda de nadie, Psique cayó enamorada de Amor. Entonces, consumiéndose más y más de pasión por Cupido, inclinándose hacia él con vehemencia, deseándolo con avidez, llenándolo apresuradamente de besos extensos y apasionados, temía por la duración de su sueño.

Hasta este momento, todavía nada había ocurrido a Psique como consecuencia de la traición de la confianza de su marido. Sin embargo, la curiosidad ha hecho acto de presencia. Es ella la que impulsa a Psique a tocar las armas sagradas. Es entonces cuando la ignorante (*ignara*) Psique cae en su propia trampa, en su afán –como el de Lucio– de saber más de lo que le está destinado a una simple mortal: “así, sin advertirlo y sin ayuda de nadie, Psique cayó enamorada de Amor” (*sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem*).

Mientras fue ciego, fue un amor dulce, puro. Sin embargo, una vez que Psique ha encendido la lámpara y ha sido herida por las armas de Cupido, su amor se tiñe de sangre, de fuego, de pasión, de vehemencia, de avidez, de

impaciencia, de prisa, de deseo. Mientras ella, excitada (*percita*) y con la mente perdida (*saucia mente*), titubea, su propia arma –la luz de la lámpara– se aprovecha de su extravío y, envidiosa de que fueran las llamas de la joven y no las suyas las que tocaran aquel cuerpo perfecto, traiciona a la que la porta, dejando caer una gota de su aceite sobre el hombro derecho del dios.

Hasta ahora –ahora que se ha atrevido a quemar “al mismo dios de todos los fuegos” (*ipsum ignis totius deum*)– la lámpara, que antaño debió haber sido inventada por algún amante para apoderarse del objeto de su deseo (*cupitis*) durante la noche, se vuelve un despreciable instrumento del amor (*amoris vile ministerium*). Como Psique, la lámpara se ha vuelto audaz (*audax*) e imprudente (*temeraria*). Junto con su joven portadora, la luz ha logrado infiltrarse en todos los secretos de amor que escondía la noche. Pero, al atreverse a quemar al Amor, ha transgredido todos los límites permitidos.

Cupido despierta sobresaltado por la quemadura. Y, como Psique, él también *ve*. ¿Pero qué ve? *Colluvie*, dice la anciana que está narrando la historia, que yo he traducido como “inmundicia” pero que significa mucho más que eso: una *colluvio* es una masa heterogénea de porquería, un revoltijo, un lío, un desorden, el caos. Y aún más: quizá lo que mejor traduce lo que Cupido se encuentra al abrir sus ojos dormidos es “el estado de contaminación de una mezcla impura”.³⁷⁷ Más que el propio acto de haber sido quemado lo que indigna a Cupido –ahora lo sabemos– es el hecho de ver cómo su amor se ha vuelto *impuro*. Profano. Lo que él tanto había protegido de la inmundicia que tan familiar le es, se ha tornado, con la traición a su confianza (*detectae fidei*), irremediablemente, amargo. Porque, ¿qué otro sabor podría tener el penoso revoltijo con el que se ha encontrado la mirada de Cupido, si no el de la amargura?

Tal como Áyax, igual que Dido, cuya pena ya no puede ser expresada con palabras, Cupido tampoco necesita decir más de lo que ya ha dicho. Ahora dos gestos suyos lo expresarán todo: primero, se aparta “de los besos y de las manos de su desgraciadísima esposa” (*ex osculis et manibus infelicissimae coniugis*); finalmente, callado (*tacitus*), se echó a volar (*avolavit*).

§

³⁷⁷ Vid. P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *colluvio*.

Como las escenas de Áyax y de Dido, este episodio también pudo haber concluido con el gesto del vuelo silencioso de Cupido. Pero al mago novelista todavía le quedan algunos trucos inéditos para sorprendernos. Por ejemplo, mostrarnos cómo transformar en ternura la amargura de una traición. Aunque las palabras callan, permanecen los gestos: Psique se aferra con todas sus fuerzas a la pierna derecha de Cupido, como si se transformara en una extremidad del vuelo sublime (*sublimis evectionis appendix*), “y lo escolta mientras vuela por las nubosas regiones y lo sigue” (*et per nubilas plagas penduli comitatus extremi consequia*). Hasta que la pobrecilla se agota y “cansada, se deja caer al suelo” (*fessa delabitur solo*).

¿Cómo transformar en dulce lo amargo? Contando esta historia sobre cómo Psique, sin pronunciar una sola palabra, se convierte humildemente en un apéndice (*appendix*) del vuelo de su marido, con lo que despierta la ternura del dios que, enamorado (*deus amator*), “no abandona a la que yace en el suelo” (*nec humi iacentem deserens*), sino que se aproxima volando hasta la copa del ciprés más cercano a ella y, pesada, profundamente conmovido (*graviter commotus*) por el gesto de su ingenuísima (*ingenuissima*) esposa, rompe el silencio y le explica por primera vez la razón por la que su amor debía ser secreto: Venus –que le había ordenado que, en uno de sus acostumbrados juegos en los que él nunca pierde, hiciera que Psique se enamorara del más desgraciado, del último de los hombres– no podía enterarse de que aquel ser vil y desgraciado del que debía enamorarse Psique había resultado ser su propio hijo en persona, quien había traicionado su confianza.

Sin embargo, esa ligereza (*levitas*), tan propia de los juegos de Cupido, algún día debía volverse en su contra. Lo reconoce con precisión cuando por primera vez confiesa su amor a su esposa: “hice esto con ligereza, lo sé, y aquel brillante flechador se hirió a sí mismo con su propia flecha”. Una vez que ha sido flechado, el dios volátil ha perdido la ligereza que lo caracterizaba y ahora, herido (pesadamente conmovido, *graviter commotus*), reclama en forma agri dulce a Psique: “y te hizo su esposa, sólo para que tú, sin dudarlo, lo tomaras por bestia y, con el hierro, quisieras cortar esta cabeza mía, que aloja estos ojos tuyos que te adoran”.

Antes de concluir su discurso, Cupido se siente en la necesidad de explicar a Psique que sus advertencias contra sus hermanas no buscaban dañarla sino protegerla de ellas: “siempre te aconsejaba que debías cuidarte de esto; de esto te advertía con cariño”. La palabra que traduzco como “con cariño” es, en realidad, el adverbio *benivole*. De manera literal, debería de traducirse como “con benevolencia”, “benevolentemente”. Pero la palabra es aún más diáfana si se le descompone: *volo* significa “querer”, “desear”; *bene* quiere decir “bien”.

Pensado así, el adverbio se vuelve más complejo y más claro: “te advertía (*remonebam*) esto (*haec*) deseando tu bien (*benivole*)”. Y es verdad: el lector, que ha sido testigo imparcial de toda la escena, sabe de cierto que ha sido Cupido quien, buscando el bien de su esposa, quizá ha pecado de ingenuo incluso más que la propia Psique, al suponer que la buena voluntad podría haber bastado para influir en su esposa más que su misma familia.

A pesar de todo, al final de la escena el divino Cupido se muestra incapaz de responsabilizar a su joven esposa por la ruina de su amor, así que vuelca su cólera contra las dos hermanas: “con toda seguridad aquellas distinguidas consejeras tuyas muy pronto me pagarán la indemnización por tan destructivas lecciones”. En cuanto a Psique, el único castigo adecuado que atina a idear el Amor es su fuga. Pero una fuga deliberadamente explícita, anunciada, justificada, explicada con toda la ternura de la que únicamente el dios del amor podría ser capaz: “en cuanto a ti, sólo te castigaré con mi fuga”.

“Y en cuanto terminó su discurso, se esfumó, con las alas en alto” (*et cum termino sermonis pinnis in altum se proripuit*).

§

Con las alas en alto, Cupido se fuga. Recupera, así, su condición de *lucifuga*, de fugitivo de la luz. Recupera también el espacio y el misterio que el amor exige y que le han sido arrebatados. Con ello, ve finalmente restituidas la levedad y la libertad, de las que es el sumo sacerdote.

Cuando se había visto en la necesidad de defenderse de las acusaciones que buscaban culparlo de haberse valido de la magia para conseguir el amor de su esposa, Apuleyo había recurrido a una de las tantas cosas que Platón escribió sobre el amor:

existen dos diosas Venus y cada una de ellas preside su propia forma de amar y diferentes amantes. Una de estas es la vulgar, que, movida por un amor ordinario, incita a la unión sexual no solo los corazones de los hombres, sino también los de los ganados y las fieras, encadenando en su abrazo los cuerpos esclavizados de todos los seres a los que ha herido con una violencia desatada y feroz; la otra, en cambio, es la Venus celestial, que, dotada del amor más excelso, solo se ocupa de los seres humanos, y aún de muy pocos de entre estos, sin que azote a sus seguidores con estímulo alguno o incitación a la deshonestidad. Su amor, que no es gozoso y lascivo, sino, al contrario, austero y serio, hace atractivas las virtudes a los que la aman por medio de la belleza moral, y si alguna vez expone la hermosura de algún cuerpo, mantiene alejado de este

cualquier agravio. Puesto que no hay nada en la belleza de los cuerpos más digno de ser amado que el hecho de que haga recordar a las almas divinas su propia hermosura, que han visto antes, auténtica y pura, entre los dioses. Es por eso que Afranio, con su elegancia de siempre, dejó escrito: “Amará el sabio: los demás sentirán deseo”.³⁷⁸

En dichos términos, trasladados a esta historia, Cupido estaría enamorado según la Venus celestial, de una forma honesta y pura que va más allá de lo ordinario; pero Psique, que al principio también lo había amado de esa forma, ha comprobado, con su traición, que el suyo es un amor vulgar, como sus hermanas. De acuerdo con el razonamiento de Apuleyo, Cupido sería el sabio, mientras que Psique sería la ignorante (*ignara*). Si él es libre, ella es esclava de su deseo.

Al comienzo del cuento, Apuleyo hace énfasis en un detalle aparentemente insignificante: más que el propio oro, las joyas y las riquezas que ve cuando por primera vez está recorriendo el palacio de Cupido, lo que llama la atención de Psique “era que aquel tesoro de objetos de todo el mundo no lo protegía cadena, cerradura o guardián alguno”.³⁷⁹ Más tarde, una de las hermanas de Psique se lamenta de que su marido siempre guarde “toda la casa cerrada a cal y canto”.³⁸⁰

Cuando escribe sobre las alas de Cupido, Apuleyo las describe tan minuciosamente que pareciera que busca destacarlas por alguna razón especial, tal como cuando describe las armas del dios para acentuar la fascinación que se apodera de Psique mientras las contempla. Sobre las alas, dice: “por las espaldas del volátil dios unas plumas húmedas de rocío blanquean como una flor palpitante y, aunque las alas están quietas, las plumillas tiernas y delicadas de los extremos retozan sin descanso, reverberando temblorosamente”.

Como si Apuleyo buscara dibujarlas con especial arte y dejarlas ahí, plasmadas eternamente dentro de la tierna pintura que ha hecho de Cupido, para que todas las edades que contemplen la escena nunca olviden que, aunque retraídas, las alas del dios están ahí, dispuestas al vuelo, como supremo símbolo de la libertad que el Amor lleva sobre sus espaldas.

³⁷⁸ Apuleyo, *Apología*, 12. Trad. de Juan Martos.

³⁷⁹ Apuleyo, *El asno de oro*, V, 2. Trad. de Alejandro Coroleu.

³⁸⁰ *Ibid.*, V, 10.

VI

Conclusión: el retorno al silencio

Cuando comencé este trabajo, en el año 2018, todavía no parecía tan cercana la consumación del sueño de la llamada “interconexión digital” total,³⁸¹ que permitiera a la mayoría de los seres humanos enlazarse unos con otros mediante dispositivos electrónicos conectados a una misma matriz de información. Como todos saben, este proceso de interconexión digital, que hasta entonces había sido relativamente paulatino, se catapultó decidida y aceleradamente a partir del año 2020, tras el estallido de la pandemia por el coronavirus (COVID-19): durante meses, que se volvieron años, quienes tuvimos la posibilidad nos recluimos en nuestras casas y trasladamos la mayor parte de nuestras actividades, que antes realizábamos en un plano *real* (*material*), a un nuevo plano, *virtual*, que fue posibilitado por esa infraestructura que ya estaba allí y que sólo precisaba del último impulso para establecerse definitivamente. Actividades como pedir comida, tomar clases, impartirlas, sesionar laboralmente, resolver trámites burocráticos, presenciar exposiciones de arte, asistir a conciertos, a obras de teatro, al cine, a tiendas, a librerías, a bibliotecas, a museos de cualquier lugar del mundo, e incluso la tarea de desarrollar en conjunto la vacuna que disminuiría el riesgo en el que nos encontrábamos como especie, comenzó a estar, literalmente, a un clic de distancia. Fue la cristalización de un camino

³⁸¹ Empleo el término que acuñó el filósofo Byung-Chul Han al comienzo de su tratado *La expulsión de lo distinto*, publicado en alemán en el año 2016, y en español en el 2017, p. 12: “La interconexión digital total y la comunicación total no facilitan el encuentro con otros. Más bien sirven para encontrar personas iguales y que piensan igual, haciéndonos pasar de largo ante los desconocidos y quienes son distintos, y se encargan de que nuestro horizonte de experiencias se vuelva cada vez más estrecho”. Trad. de Alberto Ciria.

que durante décadas habíamos ido construyendo con el fin de reducir las distancias físicas que nos separaban: para acercarnos.

En términos prácticos, se podría decir que la forma que como humanos encontramos para superar la crisis fue exitosa: entre el año 2020 y el 2022 no sucumbió la humanidad y, sobre todo, conseguimos, mediante un arduo trabajo colectivo que se llevó a cabo de manera *remota* entre científicos de todo el mundo, desarrollar la vacuna que poco a poco nos sacó del confinamiento forzado en el que nos encontrábamos.

Sin embargo, al volver, aunque el mundo que habíamos dejado en marzo del 2020 era el mismo, éramos nosotros los que parecíamos ser distintos. Increíblemente, lo que más nos costaba era *conectar* con el otro. Acaso por la propia barrera física que habíamos erigido como defensa contra la enfermedad, acaso porque simplemente éramos otros, nuevos, distintos, descubrimos que la distancia espiritual con el otro se había ensanchado. Paradójicamente, todo lo que habíamos construido para estar más cerca del otro, en términos reales no había hecho más que alejarnos, física y espiritualmente, de nuestros semejantes.

Si pudiéramos definir nuestro tiempo con una única palabra, ésa sería, con toda precisión, *lejos*. El término que empleaban los antiguos griegos para señalar que algo se encontraba *lejos* era el adverbio *τῆλε* (*tēle*): de ahí las modernas palabras *televisión*, *telefonía*, *teletransporte*, *teleasistencia*, *teleanco*, *teletrabajo*, tan propias de nuestro tiempo y relacionadas con tecnologías que, si bien han resuelto una buena cantidad de nuestros antiguos problemas, han generado otros nuevos, el principal de ellos, considero yo, alejarnos, en el ámbito espiritual, del que en el plano físico se encuentra más cerca de nosotros, nuestro prójimo.

Lo anterior no es una impresión ni, mucho menos, tan sólo una opinión mía, en virtud de que los hechos que lo confirman son contundentes: en Europa oriental, el recrudecimiento del conflicto armado entre Rusia y Ucrania desde febrero del 2022; en medio oriente, la invasión israelí en Gaza desde octubre del 2023, en buena medida gracias a tecnología de punta que permite ejecutar un genocidio a larga distancia, desde *lejos*, y asesinar al “enemigo” haciendo estallar su dispositivo de comunicación de manera remota; en Estados Unidos, la polarización entre las facciones políticas de demócratas y republicanos; en México, las ejecuciones sumarias, las desapariciones forzadas, el incremento diario de la violencia en todos los niveles y, con ella, la división: entre izquierda y derecha, entre ricos y pobres, entre blancos y morenos, entre hombres y mujeres, entre locales y foráneos. Si logramos salir vivos de la pandemia por coronavirus, todavía está por verse si lograremos superar la pandemia de odio, de división y de separación que, como humanidad, nos asola.

En el 2018 no estaba del todo seguro de la forma en que iba a relacionar el silencio con las humanidades, el campo de estudio al que he dedicado más de la mitad de mi vida. De hecho, era la cuestión que más me preocupaba sobre este trabajo: ¿cómo justificar el estudio del silencio desde el ámbito de las humanidades? De manera imprevista, el estallido de la pandemia, el confinamiento forzado, el aislamiento social y la hiperconectividad que surgieron como producto de lo anterior, me han dado las respuestas, en muchos casos inesperadas, en otros, obvias.

§

Por cuestiones formales, me veo impelido a informar aquí las conclusiones a las que llegué y que todo lector avezado ya debió de haber colegido tras la lectura de este *Homo silens*. Primero, que en la introducción, llamada “*Homo silens*” busco explicar por qué me parece que, de todos los grandes triunfos que hemos conseguido como humanidad, la conquista del lenguaje es sin duda la más extraordinaria. Precisamente porque el lenguaje busca superar la natural separación que existe de uno a otro ser humano, salvar la distancia entre individuos, volver comunes (*communicare*) ideas, apariciones, pensamientos, intuiciones, sentimientos, emociones que, sin él, permanecerían aisladas en la individualidad de cada quién. El lenguaje une. Y fue precisamente a partir de la sistematización del lenguaje, mediante la escritura alfabética, cuando nuestra evolución como especie comenzó a alcanzar alturas difíciles de sospechar para un simple descendiente de primates.

Pero antes del lenguaje estuvo el silencio. Para que exista la posibilidad del lenguaje como intercambio de ideas y comunicación entre seres humanos, es un requisito indispensable que, antes de cualquier emisión de voz, haya silencio. Es lo que busca destacarse en el segundo capítulo (“Dos silencios en Homero”), cuando se hace énfasis en el testamento que representan los poemas homéricos de una sociedad plenamente evolucionada en cuanto al control tanto de sus intervenciones orales como de sus silencios o reticencias (*reticentiae*), lo que en conjunto bien podría definir a la retórica.

Sin embargo, como ya se anticipa en la segunda parte (“El silencio de la ira: Áyax y Odiseo”) del segundo capítulo, y se desarrolla más explícitamente en el tercero (“El silencio de Dido”), el silencio también surge como la última de las posibilidades que los seres humanos poseemos, ya en el límite del lenguaje, para comunicar algo. Aún en esa última apuesta, cuando no proferimos ninguna palabra, buscamos decir algo, que algo nos comuniquen, que nos repliquen algo.

Por su parte, el primer pasaje (“Píramo y Tisbe”) del cuarto capítulo (“Dos silencios en Ovidio”), muestra cómo el amor nace en silencio. Con gestos, primero. Con un camino de voz que erigen los amantes, después. Luego, no muere, sino que se levanta como símbolo, ya eterno, de la infeliz pareja. No obstante, como lo prueba el segundo pasaje (“Eurídice y Orfeo”) de dicho capítulo, el amor también puede morir en silencio, a causa del silencio, cuando Orfeo, incapaz de soportar los oscuros y mudos silencios que lo acompañan en su salida del infierno, rompe el pacto que llevaría a su esposa de regreso a la vida.

Finalmente, el quinto capítulo (“La incierta voz de Cupido”) representa el triunfo del amor sobre el silencio. Además, demuestra que –al contrario de lo que proponen las tres primeras escenas– siempre puede haber un canal de comunicación cuando las partes involucradas tienen la disposición para ello. Es lo que ocurre cuando Cupido, tras haberse marchado en silencio, vuelve para explicar a su esposa por qué es su deber irse, ya que ella ha roto el pacto que había suscrito con él y, con ello, la confianza que ambos habían construido. Aún así, la ternura del dios, la empatía para con su esposa y la paciencia con que expresa su explicación, hacen posible que Psique comprenda sus razones, lo que a su vez posibilita que ella repare su error; al tomar venganza de todas aquellas personas en las que había confiado y que, por envidia o celos, ensuciaron sus amores con Amor, con lo que finalmente logrará recuperar a su marido.

§

Así, aunque el tema de este trabajo es el silencio, detrás de ello hay una ciega fe en las palabras, la profunda convicción en el lenguaje, en el diálogo como camino para dirimir cualquier conflicto humano. A pesar de las diferencias y variaciones entre las circunstancias de cada una de las escenas que se exponen en el presente trabajo, los silencios que en ellas se suscitan distan mucho de la indiferencia. Bien mirado, ninguno de los personajes que aquí aparecen es indiferente al otro, muy al contrario de la indiferencia que hoy se erige entre uno y otro ser humano, en buena medida gracias a la interconexión digital que nos aleja del otro.

Ya son suficientes quienes han sabido ver las ventajas de esta interconexión digital total.³⁸² No hay duda de que dichas ventajas en efecto existen y es claro

³⁸² Cf., como un botón de muestra, Alessandro Baricco, *The Game*, Barcelona, Anagrama, 2019. También, del mismo Baricco, cf. *Lo que estábamos buscando*, Barcelona, Anagrama, 2021.

que no deben obviarse. Sin embargo, la gran tarea de los humanistas es preguntarnos si estos cambios tan súbitos no entrañan un peligro para lo que hasta hoy nos ha distinguido como humanos. Y lo que hasta hoy nos ha distinguido como humanos es, como se ha expuesto, el lenguaje.

Nos llegan ya las primeras noticias de los riesgos que se ciernen sobre nosotros como una nube negra: estudios que prueban que los niños de la nueva generación (los “nativos digitales”) son los primeros “con un coeficiente intelectual más bajo que sus padres”;³⁸³ nuevos términos que definen los fenómenos que amenazan nuestra inteligencia (el término que definió el año 2024, según Oxford, fue *brain rot* o “podredumbre cerebral”);³⁸⁴ un alarmante incremento del índice de suicidio infantil-juvenil, posiblemente relacionado con el uso indiscriminado de las redes sociales desde temprana edad;³⁸⁵ países del primer mundo que han comenzado a desandar el camino de la digitalización educativa;³⁸⁶ y gobiernos que han emprendido cruzadas contra el uso de redes sociales y teléfonos inteligentes por parte de niños y adolescentes.³⁸⁷

³⁸³ Cf. “Los ‘nativos digitales’ son los primeros niños con un coeficiente intelectual más bajo que sus padres”. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-54554333>

³⁸⁴ Cf. “‘Brain rot’ named Oxford Word of the Year 2024”. Recuperado de <https://corp.oup.com/news/brain-rot-named-oxford-word-of-the-year-2024/>. Cf. también: “Efecto pantalla: las evidencias de la ‘podredumbre cerebral’”. Recuperado de: <https://www.dw.com/es/el-efecto-pantalla-crean-los-contenidos-basura-podredumbre-cerebral/-a-71241677>

³⁸⁵ Cf. “El suicidio de una niña británica dispara el debate sobre la responsabilidad de las redes sociales”. Recuperado de: <https://elpais.com/tecnologia/2022-10-29/el-suicidio-de-una-nina-britanica-dispara-el-debate-sobre-la-responsabilidad-de-las-redes-sociales.html>. Cf. también: “Francisco Villar, psicólogo: ‘Los adolescentes se suicidan por lo mismo de antes, pero ahora las redes les asfixian la vida’”. Recuperado de: <https://elpais.com/ideas/2023-03-04/francisco-villar-psicologo-infantil-los-adolescentes-se-suicidan-por-lo-mismo-de-antes-pero-ahora-las-redes-les-asfixian-la-vida.html>

³⁸⁶ Cf. “Suecia no sabía qué hacer para mejorar el rendimiento de sus alumnos. Ahora, el Gobierno ha encontrado la solución”. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/mundo/europa/2024-11-21/gobierno-suecia-mejorar-rendimiento-escolar-alumnos-1qrt_4008343/

³⁸⁷ Cf. “Australia Has Barred Everyone Under 16 From Social Media. Will It Work?”. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2024/11/28/world/asia/australia-social-media-ban-law.html?smid=tw-nytimes&smtyp=cur>

¿Cuál es el común denominador de todo esto? Amigos sentados uno junto al otro, hijos al lado de sus padres, parejas de muchos años recostadas en sus camas, en silencio, estupefactos ante sus teléfonos, esclavos de un nuevo amo, ajenos el uno al otro. La renuncia voluntaria al lenguaje articulado, el regreso a la barbarie de la que venimos, el retorno al silencio. A un silencio que es, en realidad, ruido: un silencioso ruido en el que nadie escucha, en el que todos hablan, a un mismo tiempo, diciendo las mismas cosas.

§

Antes de hablar del amor, al comienzo del *Banquete* de Platón, Sócrates explica lo que *no* es el proceso de aprendizaje –o de aprehensión del conocimiento–, después de que Agatón le pide que se siente junto a él para, así, *contagiarse* de la idea que se le presentó en el portal y cuya aparición no lo dejaba entrar al banquete en el que ya lo esperaban sus amigos:

—Aquí, Sócrates, échate junto a mí, para que también yo en contacto contigo goce de esa sabia idea que se te presentó en el portal. Pues es evidente que la encontraste y la tienes, ya que, de otro modo, no te hubieras retirado antes.

Sócrates se sentó y dijo:

—Estaría bien, Agatón, que la sabiduría fuera una cosa de tal naturaleza que, al ponernos en contacto unos con otros, fluyera de lo más lleno a lo más vacío de nosotros, como fluye el agua en las copas, a través de un hilo de lana, de la más llena a la más vacía. Pues si la sabiduría se comporta también así, valoro muy alto el estar reclinado junto a ti, porque pienso que me llenaría de tu mucha y hermosa sabiduría.³⁸⁸

Aunque sea un razonamiento aparentemente obvio, vale la pena examinarlo: la sabiduría (σοφία) no es algo que se obtenga por el simple hecho de estar sentado al lado de los sabios, o cerca de los libros, o dentro de las escuelas. Al contrario de las riquezas o del dinero, el conocimiento tampoco es algo que se pueda poseer o acumular.

La palabra española “diálogo” viene de la griega διάλογος (*diálogos*), que en términos generales se traduce como “conversación” o “diálogo”. Pero decir “conversación” es simplificarlo. El *diálogos*, para los antiguos griegos, era el λόγος (“pensamiento”, “conocimiento”, “discurso”, “palabra”, “explicación”,

³⁸⁸ Platón, *Banquete*, 175d. Trad. de M. Martínez Hernández.

“argumento”, “tesis”, “teoría”, “razón”) que va a través (διά) y se instala en el otro. Por medio del diálogo, el *lógos* pasa a través y se traslada, se transfunde de uno a otro en un camino multidireccional en el que aprenden todos los que, con su *lógos*, participan en una conversación. El diálogo era la alegría del ágora de Atenas y del foro de Roma, el alma de la democracia y de la república. Antaño, el diálogo era la única forma de aprender, de recibir, de dar, de transmitir el *lógos*: mediante la palabra hablada.

Pero también mediante el silencio. Bien mirado, un diálogo es no sólo un intercambio de *lógoi*, sino también de silencios: personas que callan respetuosamente para dejar hablar al otro, para escuchar al otro, para aprender del otro, para considerar al otro, en un acto que sólo es posible si se entiende el silencio como signo del máximo respeto a la palabra (*lógos*) del otro.

Para alcanzar el conocimiento hay que ejercerlo, ponerlo en práctica, profesarlo. ¿Cómo hacerlo? Para ello, los antiguos griegos inventaron el *diálogo*, la más civilizada, la más evolucionada, una de las más bellas formas de amor al otro.

VII

Bibliografía

General

- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- Sagrada Biblia*, trad. de Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- Aristóteles, *Acerca del alma*, intr., trad. y n. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1978.
- _____, *Ética nicomáquea*, trad. y n. de Julio Pallí Bonet, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1995.
- _____, *La Política*, trad, pról. y n. de Manuel Briceño Jáuregui, Santafé de Bogotá, Panamericana Editorial, 2000.
- _____, *Retórica*, intr., trad. y n. de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950.
- Aulo Gelio, *Noches Áticas*, trad. de Amparo Gaos Schmidt, México, UNAM, 2006, vol. III.
- Ayub Hernández, José Saed, *El Trasímaco de Platón. Introducción, traducción, comentarios y léxico*, Madrid, Ápeiron, 2022.
- Baricco, Alessandro, *Lo que estábamos buscando. 33 fragmentos*, trad. de Diana Agámez, Barcelona, Anagrama, 2021.
- _____, *The Game*, trad. de Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Beekes, Robert, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden/Boston, Brill, 2010.
- Cicerón, *La invención retórica*, intr., trad. y n. de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.

- _____, *De la invención retórica*, intr., trad. y n. de Bulmaro Reyes Coria, México, UNAM, 2010.
- Eurípides, *Tragedias*, ed. y trad. de Juan Antonio López Férrez, Madrid, Cátedra, 2001, vol. I.
- Gelb, Ignace J., *Historia de la escritura*, trad. de Alberto Adell, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- Glare, P. G. W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 2006.
- Han, Byung-Chul, *La agonía del Eros*, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Herder, 2014.
- _____, *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*, trad. de Alberto Ciria, Barcelona, Herder, 2017.
- Heidegger, Martin, *Estancias*, trad. de Isidoro Reguera Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- Hesiod, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, edited and translated by Glenn W. Most, Cambridge, Massachussets and London, England, Harvard University Press, 2006.
- _____, *The Homeric Hymns and Homerica*, with an English translation by Hugh G. Evelyn-White, Cambridge, Massachussets and London, England, Harvard University Press, 1932.
- _____, *Works and Days*, edited with Prolegomena and Commentary by M. L. West, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Hesíodo, *Los trabajos y los días*, intr., versión rítmica y n. de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 1979.
- _____, *Teogonía*, estudio general, intr., versión rítmica y n. de Paola Vianello de Córdoba, México, UNAM, 1978.
- _____, *Obras y fragmentos (Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen)*, intr., trad. y n. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- Jenofonte, *Anábasis*, trad. de Ramón Bach Pellicer, Madrid, Gredos, 1982.
- Kroll, Wilhelm, *Historia de la filología clásica*, trad. de Pascual Galindo Romeo, Barcelona, Labor, 1941.
- Le Goff, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Longino, *De lo sublime*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acentilado, 2014.
- López Noriega, Mauricio, “Las orillas del λόγος en la Grecia arcaica: poesía y filosofía”, *Revista de Filosofía Open Insight*, IX, 15, 2018, pp. 59-78.
- Marrou, Henry-Irénée, *Historia de la educación en la antigüedad*, trad. de Yago Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 1985.

- Nietzsche, Friedrich, *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, intr., trad. y n. de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2022.
- Ordine, Nuccio, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, trad. Jordi Bayod, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1972.
- Platón, *Diálogos (Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo)*, trad., intr. y n. de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Olivieri y J. L. Calvo. Madrid, Gredos, 2008, vol. II.
- _____, *Diálogos (Fedón, Banquete, Fedro)*, trad, intr. y n. de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 2008, vol. III.
- _____, *Diálogos (República)*, trad, intr. y n. de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986, vol. IV.
- _____. *Diálogos (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, trad, intr. y n. de M.^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos, 2008, vol. IV.
- Quignard, Pascal, *Butes*, postfacio y trad. de Carmen Pardo y Miguel Morey, Madrid, Sexto Piso, 2012.
- _____, *El nombre en la punta de la lengua*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Interzona, 2022.
- _____, *La noche sexual*, trad. de Paz Gómez Moreno, Madrid, Funambulista, 2014.
- Quintiliano, *Institución oratoria*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México, Conaculta, 1999.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.
- San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, trad. de José Oroz Reta, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, vol. I.
- Séneca el viejo, *Controversias (libros I-V)*, intr., trad. y n. de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez y Alejandra de Riquer Permanyer, Madrid, Gredos, 2005.
- Tertuliano, *De patientia*, en Sanabria, José María (ed. y trad.), *La Paciencia*, Madrid, Ediciones RIALP, 2010.
- Verdenius, W. J., *A Commentary on Hesiod: Works and Days, vv. 1-382*, Leiden, Brill, 1985.
- Vallejo, Irene, *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, Siruela, 2019.
- Villaseñor Cuspinera, Patricia, “La *humanitas* en Roma”, *Nova Tellus*, 9-10, 1991-1992, pp. 302-322.

Estudios especializados sobre silencio

- Achino-Loeb, Maria Luisa (ed.), *Silence: The Currency of Power*, New York, Berghahn Books, 2006.
- Agamben, Giorgio y Monica Ferrando, *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*, trad. de Ernesto Kavi, Madrid, Sexto Piso, 2014.
- Billone, Amy Christine, *Little Songs: Women, Silence, and the Nineteenth-Century Sonnet*, Columbus, Ohio State University Press, 2007.
- Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI, 1984.
- Boldt, Leslie, Corrado Federici and Ernesto Virgulti (eds.), *Silence and the Silenced: Interdisciplinary Perspectives*, New York, Peter Lang Publishing, 2013.
- Brummett, Barry, "Towards a Theory of Silence as a Political Strategy", *Quarterly Journal of Speech*, 66, 1980, pp. 289-303.
- Bruneau, Thomas J., "Communicative Silences: Forms and Functions", *Journal of Communication*, 23, 1973, pp. 17-46.
- Colodro, Max, *El silencio en la palabra: Aproximaciones a lo innombrable*, México, Siglo XXI, 2004.
- Corbin, Alain, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, trad. de Jordi Bayod, Barcelona, Acantilado, 2019.
- Dauenhauer, Bernard, *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- Glenn, Cheryl, *Unspoken: A Rhetoric of Silence*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.
- Gómez López-Quñones, Loreto, "El silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo", en *AnMal Electrónica*, núm. 35, 2013, pp. 79-92.
- Grazia Ciani, Maria (ed.), *The Regions of Silence: Studies in the Difficulty of Communicating*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1987.
- Hall, Edward T., *El lenguaje silencioso*, trad. de Cristina Córdoba, México, Conaculta / Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- Hassan, Ihab Habib, *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, Knopf, 1968.
- Jaworski, Adam, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park, CA, Sage, 1997.
- Jenks, Rod, "The Sounds of Silence: Rhetoric and Dialectic in the Refutation of Callicles in Plato's Gorgias", *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 40, No. 2, 2007, pp. 201-215.
- Johannesen, Richard L., "The Functions of Silence: A Plea for Communication Research", *Western Speech*, 38, 1974, pp. 25-35.

- Jensen, J. Vernon. "Communicative Functions of Silence", *ETC., A Review of General Semantics*, 30, 1973, pp. 249-257.
- Judkins, Jennifer, "Silence, Sound, Noise, and Music", in *Gracyk and Kania* 2011, 2011, pp. 14-23.
- Kania, Andrew, "Silent Music", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68, 2010, pp. 343-353.
- Kurzon, Dennis, *Discourse of Silence*, Philadelphia, John Benjamins, 1997.
- Le Breton, David, *El silencio: aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2016.
- Lyotard, Jean-François, "Several Silences", in MCKEON, Roger (ed.), *Drift-works*, New York, Semiotext(e), 1984, pp. 90-110.
- MacKendrick, Karmen, *Immemorial Silence*, Albany, State University of New York Press, 2001.
- Martínez Vela, José Antonio, *El valor del silencio en las fuentes literarias antiguas*, Madrid, Dykinson, 2012.
- Merloo, J. A. M., "The Strategy of Silence", *Communication*, No. 2, 1975.
- Merton, Thomas, *The Waters of Siloe*, New York, Harcourt Brace, 1949.
- Montiglio, Silvia, *Silence in the Land of Logos*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 2000.
- Pérez, Janet, *Silence in Hispanic Literature*, Lubbock, Texas Tech University Press, 2000.
- Pozzi, Giovanni, *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*, trad. de Mercedes Corral, pról. de Victoria Ciriot y Massimo Danzi, Madrid, Siruela, 2019.
- Picard, Max, *The World of Silence*, Wichita, KS., Eighth Day Press, 1952.
- Ramírez Rave, Juan Manuel, "Hacia una retórica y una poética del silencio", *Revista CS*, No. 20, 2016, pp. 143-174.
- Rasgado González, Abraham A., "Filosofía del silencio", *Signos Lingüísticos*, vol. IV, núm. 7, enero-junio, 2008, pp. 101-116.
- Sánchez Trigueros, Antonio, "La poética del silencio", *Teatro: revista de estudios teatrales*, Núm. 1, 1992, pp. 75-86.
- Schlant, Ernestine, *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*, New York, Routledge, 1999.
- Schur, David, "The Silence of Homer's Sirens", *Arethusa*, Vol. 47, No. 1, Winter 2014, pp. 1-17.
- Scott, Robert L., "Rhetoric and Silence", *Western Speech*, 36, 1972, pp. 146-58.
- Sontag, Susan, "The Aesthetics of Silence", in *Styles of Radical Will*, New York, Picador, 1969, pp. 3-34.
- Stevens, Benjamin Eldon, *Silence in Catullus*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2013.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003.

- Villoro, Luis, *La significación del silencio y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Wood, Michael, *Children of Silence: On Contemporary Fiction*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Zimmerman, Marc, Raúl Rojas, and Patricio Navia, *Voices from the Silence, Guatemalan Literature of Resistance*, Athens, Ohio University Center for International Studies, 1998.

Estudios sobre retórica, lenguaje, pragmática, lingüística, semiótica y filosofía del lenguaje

- Austin, J. L., *How to do things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- Beuchot, Mauricio, “Hacia una pragmática analógica”, *Acta poetica*, 33-1, 2012, pp. 49-65.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (second edition), Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983.
- Burke, Peter, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Enos, Theresa (ed.), *Encyclopaedia of Rhetoric and Composition. Communication from Ancient Times to the Information Age*, New York & London, Routledge, 2010.
- Escandell Vidal, María Victoria, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 2006.
- Huerta Cabrera, Yasmín Victoria, “La Retórica de los colores: Tipología en las *Controversias* de Séneca el Viejo”, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers* [1933], ed. de Ch. Hartshorne y P. Weiss, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University, 1965.
- Peirce, Charles S. *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, edited by James Hoopes, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.
- Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, trad. de Julia Sevilla Muñoz, Madrid, Gredos, 1989.
- Pinker, Steven, *El instinto del lenguaje. Cómo crea el lenguaje la mente*, trad. de José Manuel Igoa González, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Ramírez Trejo, Arturo, “Discurso retórico en la poesía griega clásica”, *Acta poetica*, 14-15, 1993-1994, pp. 57-74.

- Sebeok, Thomas, *Signs: An Introduction to Semiotics*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.
- Stanford, William Bedell, *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1936.
- _____, “Synaesthetic Metaphor”, *Comparative Literature Studies*, Nos. 6-7, 1942, pp. 26-30.
- Vygotsky, Lev, *Pensamiento y lenguaje*, ed. de Alex Kozulin y trad. de José Pedro Tosaús Abadía, Barcelona, Paidós, 2010.
- Zirin, Ronald, “Inarticulate Noises”, in *Ancient Logic and Its Modern Interpretations*, edited by J. Corcoran, Dordrecht, Reidel, 1974, pp. 23-25.

Capítulo 2 (dos silencios en Homero)

- Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*, trad., intr. y n. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978.
- Apolodoro, *Biblioteca*, intr. de Javier Arce, trad. y n. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.
- Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, intr., trad. y n. de Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, 1996.
- Bishop, Paul, “Is the Only Way Up?”, in *The Descent of the Soul and the Archaic. Katábasis and Depth Psychology*, edited by Paul Bishop, Terence Dawson and Leslie Gardner, London & New York, Routledge, 2023, pp. 1-16.
- Calasso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Cassin, Barbara, *Cómo hacer de verdad cosas con palabras. Homero, Gorgias y el pueblo arco iris*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2022.
- Citati, Pietro, *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*, trad. de José Luis Gil Aristu y epílogo de Marcel Detienne, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, prefacio de Pierre Vidal-Naquet, trad. de Juan José Herrera, Madrid, Taurus, 1981.
- Detienne, Marcel & Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, tr. by Janet Lloyd, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1991.
- Ebeling, Heinrich, *Lexicon homericum*, Leipzig, Teubner, 1885. 2 vols.
- Gould, John, “HIKETEIA”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 93 (1973), pp. 74-103.

- Havelock, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, trad. Luis Bredlow Wenda, Barcelona, Paidós, 1996.
- _____, *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
- Higino, *Fábulas*, intr. y trad. de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, Madrid, Gredos, 2009.
- Homeri Ilias*, ed. Thomas W. Allen, Oxford, Clarendon Press, 1931.
- Homeri Odyssea*, ed. Peter Von der Mühl, Basilea, Friedrich Reinhardt, 1946.
- Homero, *Iliada*, intr., versión rítmica y n. de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1996.
- _____, *Iliada*, ed. bilingüe de F. Javier Pérez, Madrid, Ábada Editores, 2012.
- _____, *Odisea*, intr. de Albrecht Dihle, trad. de Pedro C. Tapia Zúñiga, México, UNAM, 2013.
- Jaeger, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Kirk, G. S. (ed.), *The Iliad: A Commentary* (vol. I: books 1-4), Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1985.
- Luciano de Samosata, *Obras*, trad. y n. por José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1988, vol. II.
- _____, *Obras*, trad. y n. por José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1992, vol. IV.
- MacLachlan, Bonnie, "The Charis Of Achilles", in *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*, Princeton University Press, 1993, pp. 13-40.
- Parry, Milman, "The Traditional Epithet in Homer", in *The Collected Papers of Milman Parry*, edited by Adam Parry, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1971, pp. 1-190.
- Pucci, P., *Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca, N.Y., 1987.
- Píndaro, *Odas y fragmentos (Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos)*, intr., trad. y n. de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1995.
- Sófocles, *El teatro de Sófocles en verso castellano. Las siete tragedias y los 1129 fragmentos*, pról., trad. y n. de Aurelio Espinosa Pólit, México, Jus, 1960.
- _____, *Tragedias*, intr. de José S. Lasso de la Vega, trad. y n. de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981.
- Snell, Bruno, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, trad. de Joan Fontcuberta, Barcelona, Acan-tilado, 2007.

- Sullivan, Shirley Darcus, *Psychological Activity in Homer. A Study of Phren*, Ottawa (Canada), 1988.
- Tapia Zúñiga, Pedro C., *Vocabulario y formas verbales de la Odisea*, México, UNAM, 2013.
- _____, “Homero y su ponto vinoso: οἶνοπα πόντον”, en Bernardo Berruecos Frank y Rebeca Pasillas Mendoza (eds.), *Estudios sobre historia de la poesía griega y latina*, México, UNAM, pp. 91-109.
- Thornton, Agathe, *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984.

Capítulo 3 (el silencio de Dido)

- Alvar Ezquerro, Antonio, “Virgilio y la palabra poética”, en Ana M. González de Tobia (ed.), *Lenguaje, discurso y civilización. De Grecia a la Modernidad*, La Plata, 2007, pp. 243-270.
- _____, “Virgilio, *Eneida* VI (traducción rítmica)”, en Rosa Ma. Castañer y José Ma. Enguita (eds.), *Archivo de Filología Aragonesa*, LIX-LX, 2003-2004, tomo II, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 1817-1840.
- Catulo, *Poesía completa*, trad., n. e intr. de Lía Galán, Buenos Aires, Colihue, 2013.
- _____, *Poesía completa (C. Valerii Catulli Carmina)*, versión castellana y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid, Hiperión, 2014.
- Eliot, T. S., “¿Qué es un clásico?”, en *Lo clásico y el talento individual*, trad. de Juan Carlos Rodríguez, México, UNAM, 2013, pp. 15-60.
- Feeney, D., “The Taciturnity of Aeneas”, *The Classical Quarterly*, vol. 33, issue 1, January 1983, pp. 204-219.
- Grimal, Pierre, *Virgilio. O el segundo nacimiento de Roma*, trad., pról. y n. de Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Gredos, 2011.
- Hight, Gilbert, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1972.
- Marcolongo, Andrea, *El arte de resistir: lo que la Eneida nos enseña sobre cómo superar una crisis*, trad. de Juan Rabasseda Gascón y Teófilo de Lozoya, México, Taurus, 2023.
- Morton Braund, Susanna, “Speech, silence and personality: the case of Aeneas and Dido”, *Proceedings of the Virgil Society*, 23 (1998), pp. 129-147.
- Ovidio, *Heroidas*, pról., trad. y n. de Antonio Alatorre, México, SEP, 1987.
- Sefami Paz, Daniel, “*Obscurum speculum Didonis*. Análisis interpretativo de la figura de Dido en *Aen.*, 6, 450-476”, en Bernardo Berruecos Frank y Rebeca Pasillas Mendoza (eds.), *Estudios sobre historia de la poesía griega y latina*, México, UNAM, pp. 239-270.

- P. Vergili Maronis Opera*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- Virgilio, *Bucólicas*, trad. de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid, Hiperión, 2008.
- _____, *Eneida*, trad. y n. de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- _____. *Eneida*, intr. y trad. de Rafael Fontán Barreiro, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- _____, *Eneida*, vol. II (libros IV-VI), texto latino, trad. y n. de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.
- _____, *La última noche de Troya* (libro II de la *Eneida*), trad. en hexámetros castellanos de Vicente Cristóbal López, Madrid, Hiperión, 2018.
- _____, *Pasión y muerte de Dido* (libro IV de la *Eneida*), trad. en hexámetros castellanos de Vicente Cristóbal López, Madrid, Hiperión, 2021.
- _____, *Virgilio en verso castellano (Bucólicas. Geórgicas. Eneida)*, intr., trad. y n. de Aurelio Espinosa Pólit, México, Jus, 1961.
- Von Albrecht, Michael, *Historia de la literatura romana*, Barcelona, Herder, 1997.
- _____, *Roman Epic. An Interpretative Introduction*, Leiden / Boston / Köln, Brill, 1999.

Capítulo 4 (dos silencios en Ovidio)

- Agamben, Giorgio y Monica Ferrando, *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*, trad. de Ernesto Kavi, México, Sexto Piso, 2015.
- Anderson, William Scovil (ed., intr. and comm.), *Ovid's Metamorphoses. Books 1-5*, Norman, University of Oklahoma Press, 1996.
- _____, *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*, Norman, University of Oklahoma Press, 1972.
- Calasso, Roberto, *El Cazador Celeste*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- Castiglioni, Luigi, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle "Metamorfosi" di Ovidio*, Pisa, 1906.
- Cristóbal, Vicente, *Ovidio*, Madrid, Gredos, 2022.
- Diódoro de Sicilia, *Biblioteca histórica (Libros I-III)*, intr., trad. y n. de Francisco Parreu Alasá, Madrid, Gredos, 2001.
- Duke, T. T., "Ovid's Pyramus and Thisbe", *The Classical Journal*, Vol. 66, No. 4 (Apr. – May, 1971), pp. 320-327.

- Eurípides, *Tragedias (Suplicantes, Heracles, Ión, Las troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros)*, intr., trad. y n. de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1978, vol. II.
- García Gual, Carlos y David Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, Madrid, FCE, 2015.
- Grimal, Pierre, *La civilización romana. Vida, costumbres, leyes, artes*, trad. de J. de C. Serra Ràfols, Barcelona, Paidós, 1999.
- Heath, John, "The *Stupor* of Orpheus: Ovid's 'Metamorphoses' 10.64-71", *The Classical Journal*, Vol. 91, No. 4 (Apr. - May, 1996), pp. 353-370.
- Holleman, A. W. J., "Ovidii Metamorphoseon liber XV 622-870 (*Carmen et error?*)", *Latomus*, T. 28, Fasc. 1 (JANVIER-MARS, 1969), pp. 42-60.
- Keith, A. M., "Etymological Wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (*Met.* 4.55-166)", *The Classical Quarterly*, Vol. 51, Iss. 01, July 2001, pp 309-312.
- Lafaye, Georges, *Les "Métamorphoses" d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, Alcan, 1904.
- Otis, Brooks, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- Ovid, *Heroides XVI-XXI*, edited by E. J. Kenney, New York, Cambridge University Press, 1996.
- Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad., intr. y n. por Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- _____, *Cartas de las heroínas. Ibis*, intr., trad. y n. de Ana Pérez Vega, Madrid, Gredos, 1994.
- _____, *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso*, Buch I-V, ed. Hugo Magnus, Gotha, F. A. Perthes. 1885.
- _____, *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso*, Buch VI-X, ed. Hugo Magnus, Gotha, F. A. Perthes. 1885.
- _____, *Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso*, Buch XI-XV, ed. Hugo Magnus, Gotha, F. A. Perthes. 1886.
- _____, *Heroidas*, intr., versión rítmica y n. de Tarsicio Herrera Zapién, México, UNAM, 1979.
- _____, *Las Tristes*, intr., versión rítmica y n. de José Quiñones Melgoza, México, UNAM, 1974.
- _____, *Metamorfosis*, ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.
- _____, *Metamorfosis*, intr., trad. y n. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial, 2015.

- _____, *Metamorfosis*, intr., versión rítmica y n. de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1979.
- _____, *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 2019, vol. I.
- _____, *Tristes. Pónticas*, intr., trad. y n. de José González Vázquez, Madrid, Gredos, 1992.
- P. Ovidii Nasonis, *Epistulae Heroidum*, ed. Henricus Dörrie, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1971.
- Perraud, Louis A., “Amatores Exclusi: Apostrophe and Separation in the Pyramus and Thisbe Episode”, *The Classical Journal*, Vol. 79, No. 2 (Dec., 1983 – Jan., 1984), pp. 135-139.
- Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, trad. de Ana Becció, Barcelona, Minúscula, 2005.
- Segal, Charles Paul, *Landscape in Ovid’s Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1969.
- Shorrock, Robert, “Ovidian plumbing in *Metamorphoses* 4”, *The Classical Quarterly*, Vol. 53, Iss. 02, December 2003, pp. 624-627.
- Suetonio, *Vidas de los doce césares (Libros I-III)*, trad. de Rosa Ma. Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 1992, vol. I.
- Syme, Ronald, “Imperator Caesar: A Study in Nomenclature”, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, Bd. 7, H. 2 (Apr., 1958), pp. 172-188.
- Tácito, *Anales (Libros I-VI)*, intr., trad. y n. de José L. Moralejo, Madrid, Gredos, 1979.
- Virgilio, *Geórgicas*, intr., versión rítmica y n. de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1963.
- Von Albrecht, Michael, *Ovidio. Una introducción*, trad. de Antonio Mauriz Martínez, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia (edit.um), 2014.

Capítulo 5 (La incierta voz de Cupido)

- Apuleius, *Cupid and Psyche*, edited by E. J. Kenney, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- _____, *The Golden Ass. Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, with an English translation by W. Adlington, revised by Stephen Gaselee, London, William Heineman LTD, 1915.
- Apuleyo, *Amor y Psique*, trad. de Alejandro Coroleu, Girona, Atalanta, 2022.
- _____, *Las Metamorfosis o El asno de oro*, ed. y trad. de José María Royo, Madrid, Cátedra, 2003.

- _____, *El asno de oro*, intr., trad. y n. de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1978.
- _____, *Apología o Discurso sobre la magia en defensa propia. Floridas*. [Prólogo de *El dios de Sócrates*], intr., trad. y n. de Juan Martos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.
- Carson, Anne, *Eros el dulce-amargo*, pról. de Mirta Rosenberg, trad. de Mirta Rosenberg y Silvina López Medin, Buenos Aires, Fiordo, 2015.
- _____, *Eros the bittersweet*, Champaign and London, Dalkey Archive Press, 1998.
- Citati, Pietro, *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, trad. de Juan Díaz de Atauri, Barcelona, Acantilado, 2011.
- Dihle, Albrecht, *Greek and Latin Literature of the Roman Empire. From Augustus to Justinian*, trans. by Manfred Malzahn, London & New York, Routledge, 1994.
- Gibbon, Edward, *Decadencia y caída del Imperio Romano*, trad. de José Sánchez de León Menduina, Girona, Atalanta, 2013, vol. I.
- Harrison, S. J., *Apuleius. A Latin Sophist*, New York, Oxford University Press, 2000.
- He, Pei, “Curiositas and Psyche’s Growth In Apuleius’ *Metamorphoses*”, *Greece and Rome*, 70, No. 2 (2023), pp. 197-217.
- Miralles, Carlos, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1968.
- Safo, *Poemas y fragmentos*, trad., intr. y n. de Mauricio López Noriega, México, Textofilia, 2012.
- _____, *Poemas y testimonios*, ed. de Aurora Luque, Barcelona, Acantilado, 2004.

Homo silens. El silencio en seis escenas literarias clásicas

Número 21

se editó para su publicación electrónica en junio 2026

en Trauco Editorial

Prolongación Colón 155-115. Tossá

Tlaquepaque, Jalisco, México.

El tiraje consta de 1 ejemplar.

Corrección y diagramación: Trauco Editorial

Cubierta: Fragmento de la pintura *Thisbe* de John Williams Waterhouse.

ISBN OBRA COMPLETA
ISBN 978 607581011-9



9 786075 810119

ISBN DE LA OBRA
ISBN 978 607646015-3



9 786076 460153