

RESEÑA DE LIBROS

Enrique URIBE WHITE, *Antología de Safo*. Bogotá, Ediciones de "Santa Eulalia", 1962. Páginas numeradas con las letras a-n + XXVI + 228. 16 ilustraciones fuera del texto y 9 con él.

El libro se compone de tres partes: la primera trata del ambiente en que vivió la poetisa; la segunda da la traducción de sus fragmentos, con un amplio comentario; y la tercera es mixta: contiene, entre otras cosas, algunas versiones castellanas, antiguas y modernas, se ocupa de la leyenda del salto de Léucade y de la conducta moral de Safo.

La primera y la tercera partes son puras compilaciones: el trabajo de Uribe White consiste ya en escoger algunas páginas de un autor u otro y traducirlas, ya en utilizar las traducciones existentes y los textos castellanos. Como consecuencia de este proceder aparecen ciertos hechos. Primero, llama la atención la frecuencia de las "citas" de seis o más páginas, sacadas de libros cuyos autores viven o han muerto hace poco. Es cierto que U. W. pudo haber pedido y conseguido permisos de autores o de sus herederos. Pero no se ve mencionada sino una sola autorización, la de Galiano.

Segundo, si el problema ético ha sido resuelto por U. W., ¿por qué no ha hecho una selección más razonable de los textos sobre Safo? En vez de artículos de enciclopedias o del libro del desacreditado Weigall, hubiéramos preferido leer algunas páginas más valiosas, bien de Schade-waldt sobre Sapho como reveladora del amor en Occidente¹, bien de Bowra² o de Burn³ sobre el aspecto literario de la obra sáfica y su ambiente histórico. En cuanto a la bibliografía, se debe agregar lo siguiente: U. W. parece no haber leído casi ningún artículo sobre Safo, de los que se publican en las revistas especializadas de filología clásica, aunque le era accesible la biblioteca del Instituto Caro y Cuervo, bien dotada de revistas y fuentes bibliográficas en este campo. Entre las últimas está "L'Année Philologique". Ella indica toda la literatura publicada sobre todos los autores y temas de la antigüedad clásica. U. W. debía conocerla por una cita de Galiano, pero no se ve que la haya utilizado. Es un hecho que existen dificultades para conseguir los libros europeos, ya que éstos en su viaje a Bogotá, por causas misteriosas, demoran un poco más de lo que tardaban en el siglo XVI; sin embargo, el investigador, que se arma de la paciencia de un santo, los obtiene. U. W. ha preferido otro método, más pragmático, para reunir la literatura sáfica: la buscó visitando las librerías bogotanas. Así, por casualidad, encontró el serio estudio de M.

-
- 1 W. SCHADEWADT, *Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe*. Potsdam, 1950, 191 págs.
 - 2 C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961, 2nd. Ed., (sobre Safo v. págs. 176-240).
 - 3 A. R. BURN, *The Lyric Age of Greece*, London, 1960, (págs. 226-246: The Lyric Age of Lesbos).

F. Galiano⁴. Pero parece que los golpes de suerte no se han repetido, y la bibliografía está lejos de ser completa.

La tercera duda surge al leer el cúmulo de explicaciones contradictorias, a las cuales U. W. no se digna añadir ninguna conclusión. ¿Para qué sirven ellas, si no llevan a ninguna parte? Verbi gratia: después de leer en las páginas 185-212 todas las hipótesis, lucubraciones y divagaciones sobre el problema del homosexualismo de las mujeres, uno sigue preguntándose: “¿Y por qué razones Safo tenía aquellas inclinaciones bastante extrañas?”. Parece que U. W. cede a la tentación de la facilidad: en vez de entregarnos algo bien elaborado, nos invita a leer su fichero que es el preámbulo y el fundamento de la verdadera investigación, pero no su fin.

Pasando a la traducción y al comentario, lo primero que nos interesa es la edición de los fragmentos que está utilizando el traductor, puesto que la antología no contiene el texto griego. Encontramos mencionadas las ediciones de Reinach⁵, Edmonds⁶ y Lobel-Page⁷. Por desgracia de los lectores, la segunda, que es pésima, resulta ser la principal fuente de U. W. Para que este juicio no parezca gratuito, damos algunos ejemplos, en los cuales se nota claramente la nefasta influencia de la edición de Edmonds.

El fragm. 7 (92)⁸, en la traducción, llena la página 71, mientras que en el papiro⁹ que nos ha conservado este texto se podía descifrar apenas una docena de palabras sueltas. La causa de este milagro es que Edmonds, al descifrar los papiros, siempre “ve” mucho más que otros investigadores y que U. W. se deja engañar por ese “vidente”¹⁰.

En el fragm. 3 (61) el principio “Anoche soñé, Atis, que miraba a Eros, el artero” es puro invento de Edmonds, quien esta vez por algún escrúpulo repentino no se ha atrevido a introducirlo en el texto griego y lo ha dejado en una nota, en tanto que U. W. ha ido más lejos y ha convertido la frase citada en un texto de la propia poetisa.

En el comentario al himno de Afrodita (pág. 64) U. W. hace una disquisición sobre *strouthós*: “No hay mucho acuerdo sobre la significación

4 M. F. GALIANO, *Safo*. Cuadernos de la Fundación “Pastor”, 1. Madrid, 1958, 90 págs. El texto completo de este estudio, pero con las notas muy reducidas, se encuentra también en la obra colectiva: *El Descubrimiento del amor en Grecia*, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1959, págs. 9-54.

5 *Alcée. Sapho*. París, Les Belles Lettres, 1960 (reedición).

6 *Lyra Graeca*, Vol. I. Cambridge, Mass. — London, The Loeb Classical Library, 1958 (reimpresión).

7 *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955.

8 El primer número es de la antología de U. W., el segundo de Reinach.

9 El papiro en otros tiempos se encontraba en Berlín. (P. Berol. 9722, fol. I).

10 Sería más exacto, si dijéramos que el traductor se regocija en los inventos de Edmonds, cuya falta de honradez científica queda bien ilustrada por su Menandro, descifrado en un papiro de Cairo, esta vez con la ayuda de los rayos infra-rojos. (J. M. EDMONDS, *The “Cairensis” of Menander by infra-red*, en *The Phoenix*, Suppl. 1, Toronto, 1952, págs. 127-132). Los demás investigadores no han visto en aquel papiro nada de lo “revelado” por Edmonds, ni con la ayuda de los rayos, ni sin ellos.

de la palabra *strouthós* que puede traducirse por 'gorrión' o por 'avestruz'. Weigall dice que ese vocablo designa cualquier especie de pájaro, pero que, como Safo usa dual, aquí significa 'los dos cisnes de Afrodita'. Puede que no ande muy descaminado, pues los griegos representaban a veces a la Afrodita Urania sentada sobre un cisne, etc., etc.". En realidad, Weigall anda completamente descaminado¹¹ —y en pos de él sigue U. W.—, puesto que no hay ningún dual en este pasaje de Safo y lo inventó Edmonds en su edición. El invento es tanto más absurdo, cuanto más dudosa es la existencia del dual en el dialecto lesbico¹². De la confianza que otorga U. W. a la edición de Edmonds resulta que muchas veces leemos en la antología no a Safo de Lesbos, sino el texto arreglado o inventado por aquel imaginativo editor.

Cosas igualmente extrañas suceden cuando U.W. trata de "reconstruir" los poemas de Safo por su propia cuenta. Que los versos estén en diferentes metros (asclepiadeos menores, dáctilos eólicos, endecasílabos sáficos, coriambos, etc.) y que, según las fuentes, hayan hecho parte de distintos libros en la edición alejandrina de la poetisa, todo esto no le importa en absoluto a U.W. De veinte fragmentos tranquilamente "constituye" su poema (págs. 75-77) y con generosidad asombrosa adjudica el resultado de esta mezcla a Safo.

Después de tamañas audacias de U.W., es divertido ver cómo él acusa a Galiano de haber inventado una amiga de Safo, de nombre Irana (págs. 90-91). De facto, ya en el siglo VI o VII el bizantino Georgios Khoiroboskos reconocía en el texto del frag. 43 (73) a Irana. Se puede leer el comentario de Khoiroboskos en la edición de Reinach (pág. 246, test. 2) que U.W. afirma haber utilizado, pero, según consta, sin mucha atención. Que Irana se esconda bajo las formas de *Poiran(n)a* u *Oiran(n)a* tiene la culpa la sinalefa, sobre la cual se puede consultar la gramática, ya mencionada, de Hamm (pág. 39, § 80, g).

El comentario es muy abigarrado y desigual. Al lado de las excelentes observaciones, copiadas de los estudios de Galiano o Page, encontramos las divagaciones absurdas de Weigall y algunas notas del mismo U.W. Entre estas véase la siguiente: "La soledad la estrecha (a Safo) más de cerca. Y cosa más triste aún, sea porque sus medios económicos hubiesen disminuído y ya en su casa no ofreciera la generosa hospitalidad de antaño; sea porque empezara a llegar a Mitilene el eco de las comedias áticas y el vilipendio que sobre ella derramaban, sus viejas amigas no solo la abandonaron, sino que rehuían aún el contacto casual con la que fue su ídolo y guía, y cerraban con crueldad sus puertas a la emaciada figura, etc., etc." (pág. 148). No sabemos de dónde haya sacado U.W. esta historia lacrimosa, puesto que el fragm. 145 que nos pinta la vejez triste de la poetisa no es de ella, sino un producto de la fecunda imaginación de Edmonds. Pero que Safo haya debido perder a sus amigas

11 El libro de A. WEIGALL, *Sappho of Lesbos*, se basa en la edición de Edmonds, lo cual ya dice todo sobre su valor científico.

12 Vea SCHWYZER-DEBRUNNER, *Griechische Grammatik*, München, 1950, II, págs. 46-47 y E. M. HAMM, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin, 1958, 2da. ed., págs. 147, ss.

por las calumnias de la comedia ática es descubrimiento de U.W. Sólo un detalle nos impide gozar completamente del hallazgo. El detalle consiste en el hecho de que la comedia ática nace casi cien años después de la muerte de la poetisa...

En una antología castellana de Safo estos disparates podían ser substituídos por algo más útil, como un esbozo de un estudio comparativo de la obra sáfica y la literatura española. Los intentos de esta comparación U.W. podía encontrar en el libro, ya citado, de Bowra (pág. 182), quien, al comentar la oda 41 (27), busca a través de la literatura griega el motivo popular y tradicional de 'lo que es más bello' y encuentra en la literatura española un texto paralelo de Gil Vicente (1470? - 1536?), una cantiga, cuyo texto dice así:

Muy graciosa es la doncella.
 ¡Cómo es bella y hermosa!
 Digas tú el marinero
 Que en las naves vivías,
 Si la nave, o la vela, o la estrella
 Es tan bella.
 Digas tú el caballero
 Que las armas vestías,
 Si el caballo, o las armas, o la guerra
 Es tan bella.
 Digas tú el pastorcico
 Que el ganadico guardas,
 Si el ganado, o los valles, o la sierra
 Es tan bella¹³.

Podría también compararse el vocabulario erótico de la obra de Safo con el de los místicos españoles. Algunas frases de estos últimos leemos al lado de la celebérrima oda 'Phainetai' en la pequeña antología de líricos griegos, preparada por el P. Leloir¹⁴.

Antes de decir algo sobre la traducción, debemos mencionar la confesión sincera, mas no muy oportuna, de U.W., la cual se lee en la pág. 91: "mi escaso conocimiento del griego no me permitiría desenredar las significaciones eólicas". Resulta extraño que él, quien hace tal confesión, siga, sin embargo, traduciendo a Safo, cuyo dialecto es precisamente el eólico. A pesar de esto, analicemos algunas traducciones.

La traducción ideal de un texto poético es el resultado de la unión entre la belleza y la fidelidad, la cual debe guardarse tanto en la letra, como en el espíritu.

13 Tanto M. MENENDEZ PELAYO, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Santander, 1954, III, pág. 355, como J. HURTADO y A. GONZALEZ-PALENCIA, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1949, pág. 325, citan el texto sin el segundo verso. Parece que Bowra ha utilizado otra edición de Gil Vicente, en cuyos cantos, según constata nuestro colega H. Rochester, la introducción consistente en dos versos no es excepcional.

14 *Poésies lyriques grecques*, Collection Lebègue, Bruxelles, 1946, pág. 59.

Para ver en qué grado U.W. se ha acercado a este ideal, leamos el original y varias traducciones de una de las más bellas creaciones sáficas, 'Phainetai moi kenos', que se ha conservado relativamente bien, aunque incompleta, y a la cual el "furor coniecturarum" de Edmonds, a quien sigue normalmente U.W., no ha causado mayores estragos. En el texto griego seguimos la edición de Treu¹⁵:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
 ἔμμεν' ὤνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι
 ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεῖ-
 σας ὑπακούει

καὶ γελασας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
 ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνας
 οὔδεν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ καμ μὲν γλῶσσα + ἔαγε+, λέπτον
 δ' αὐτικά χρω πῦρ ὑπαεδρόρηκεν,
 ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
 βεισι δ' ἄκουαι,

ἂ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῦσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
 φαίνομι' +αι....

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ +καὶ πένητα+

.....

Catulo, el poeta romano del I siglo a. J.C., ha dejado a la posteridad una traducción-imitación que, sin duda, llega a un grado de finura no alcanzado por ningún otro intérprete:

Ille mi par esse deo uidetur,
 ille, si fas est, superare diuos,
 qui sedens aduersus identidem te
 spectat et audit

15 *Sappho*. Griechisch und deutsch hrsg. von Max TREU. Tusculum-Bücherei. München, 1954, pág. 24, fragm. 2. Las cruces indican los pasajes poco seguros.

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi

.....

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte¹⁶.

Al lado de la versión catuliana las traducciones francesas del siglo XVI, hechas por Ronsard y Rémy Belleau, aparecen como las 'bellas infieles':

Je suis un demi-dieu quand assis vis-à-vis
De toy, mon cher souci, j'escoute les devis,
Devis entre-rompus d'un gracieux sou-rire,
Sou-ris qui me retient le coeur emprisonné;
En contemplant tes yeux je me pasme estonné,
Et de mes pauvres flancs un seul vent je ne tire.

Ma langue s'engourdist, un petit feu me court
Fretillant sous la peau; je suis muet et sourd,
Un voile sommeillant dessus mes yeux demeure;
Mon sang devient glacé, le courage me faut,
Mon esprit s'évapore, et alors peu s'en faut,
Que sans ame à tes pieds estendu je ne meure.

(RONSARD) 17

Nul me semble egaler mieux
Les hautz Dieux
Que celluy que face a face
T'oit parler et voit la grâce
De ton souris gracieux.

Ce qui va jusq'au dedans
De mes sens
Piller l'esprit qui s'egare
Car voiant ta beauté rare,
la vois faillir je me sens.

Ma langue morne devient
Et me vient
Un petit feu, qui furette
Dessous ma peau tendrelette
Tant ta beauté me détient.

Rien plus de l'oeil je ne voi
Près de toi.

16 CATVLLI *car.* 51. La segunda estrofa ha sido transmitida por los manuscritos incompleta. Los intentos de los filólogos modernos que quieren restablecer el verso adónico (por ejemplo, con las palabras 'uocis in ore') se basan en el texto de Safo, pero no son absolutamente seguros.

17 RONSARD, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950, Vol. I, pág. 161.

Tousiours l'oreille me corne.
 Une sueur froide et morne
 Soudain coule dedans moi.

Je suis en chasse à l'horreur
 A la peur.

Je suis plus palle et blesmie
 Que n'est la teste flestrie
 De l'herbe par la chaleur.

J'ai peu s'en faut que la mort
 Sus le bort

De sa barque ne m'envoie,
 Et soudain que l'on me voie
 Soufler l'esprit demy-mort.

(RÉMY BELLEAU) 18

En el siglo XVII, Boileau, aunque no era gran lírico, ha transmitido bastante bien en sus alejandrinos la belleza de la oda sáfica:

Heureux! qui près de toi, pour toi seule soupire,
 Qui jouit du plaisir de t'entendre parler,
 Qui te voit quelquefois doucement lui sourire.
 Les Dieux dans son bonheur peuvent-ils l'égalier?

Je sens de veine en veine une subtile flamme
 Courir par tout mon corps sitôt que je te vois;
 Et dans les doux transports où s'égare mon âme
 Je ne saurais trouver de langue ni de voix.

Un nuage confus se répand sur ma vue;
 Je n'entends plus, je tombe en de douces langueurs;
 Et pâle, sans haleine, interdite et perdue,
 Un frisson me saisit, je tremble, je me meurs.

Mais quand on n'a plus rien, il faut tout hasarder... 19

El presbítero Jacques Delille (1738-1813) ha tratado de conservar, lo mejor posible, los rasgos del original griego:

Heureux celui qui près de toi soupire,
 Qui sur lui seul attire ces beaux yeux,
 Ce doux accent et ce tendre sourire!

Il est égal aux dieux.

De veine en veine, une subtile flamme
 Court dans mon sein, sitôt que je te vois;
 Et dans le trouble où s'égare mon âme,

Je demeure sans voix.

Je n'entends plus, un voile est sur ma vue;
 Je rêve et tombe en douces langueurs;
 Et sans haleine, interdite, éperdue,

Je tremble, je me meurs 20.

18 Cit. por LELOIR, *op. laud.*, pág. 53.

19 LELOIR, *op. cit.*, pág. 57-58.

20 LELOIR, *op. cit.*, pág. 56.

Se nota fuerte influencia que ha ejercido Boileau sobre la versión de Delille.

Pasando a las traducciones castellanas, se debe mencionar la de Luzán (1702-1754). M. Menéndez dice sobre ella lo siguiente: "Aunque en esta traducción las estrofas tienen la forma sáfica, la mayor parte de los versos son débiles y arrastrados y algunos carecen hasta de la acentuación debida. En cuanto a fidelidad hay que tachar la omisión de la frase 'amarilla como la hierba'. En lo demás, y aparte de los prosaísmos y falta de vigor, nada hay que reprender en esta oda"²¹. Las últimas palabras de don Marcelino nos parecen raras, porque, después de los reproches que él hace a la traducción de Luzán, ya no queda nada valioso en ella:

A los celestes Dioses me parece
Igual aquel que junto a ti sentado
De cerca escucha cómo dulcemente
Hablas y cómo
Dulce te ríes: lo que a mí del todo
Dentro del pecho el corazón me abrasa,
Mas ¡ay!, que al verte en la garganta un nudo
De habla me priva;
La lengua se entorpece; ya por todo
Mi cuerpo un fuego rápido discurre;
De los ojos no veo, los oídos
Dentro me zumban.
Toda yo tiemblo, de sudor helado
Toda me cubro, al amarillo rostro,
Poco faltando para ser de veras
Muerta parezco²².

Los hermanos José y Bernabé Canga-Argüelles (s.XVIII-XIX) han utilizado la versión anterior. A pesar de sus intentos de mejorarla, el resultado es mediocre:

Igual a un Dios se me parece en todo
Aquel mortal que junto a ti sentado
De cerca escucha cómo dulcemente
Hablas y cómo
Dulce te ríes: lo que a mí del todo
Dentro del pecho el corazón me abrasa,
Y un recio nudo en la garganta asido
Muda me deja.
Se ata la lengua; y por las venas corre
Rápido fuego que me enciende y quema,
Pierdo la vista y mis oídos luego
Dentro me zumban.

21 M. MENENDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, 1952, tomo II, pág. 368. Todas las versiones castellanas de los siglos pasados, citadas en esta reseña, provienen de la antología de Menéndez.

22 *Op. cit.*, 367-368.

Toda yo tiemblo; de sudor helado,
 Toda me cubro y desfallezco. Entonces
 Pálido el rostro y sin aliento, casi
 Muerta parezco ²³.

Sobre la traducción de Josef Antonio Conde (1765-1820) don Marcelino emite el siguiente concepto: "Versión inferior a las dos anteriores: desdichada la elección del metro, débiles el estilo y el lenguaje". He aquí la traducción de Conde, poco fiel y poco bella:

Feliz y venturoso
 Cual un Dios me parece
 Quien un instante sólo
 Cerca de sí te tiene,
 Que tu dulce hablar oye,
 Que los encantos siente
 De tu amorosa risa
 La que mi pecho enciende:
 Mi corazón palpita
 Y agitado se mueve,
 Y mi turbada lengua
 Se traba y enmudece;
 Al punto que mis ojos
 Ven tu beldad presente,
 Inmóvil y pasmada
 Quedo luego, y descendiendo
 Sutil fuego a mis venas,
 Mis ojos se obscurecen,
 Sólo confuso estruendo
 A mis oídos viene,
 Y pálida y temblante
 Y con aliento tenue,
 Perdida, ¡ay mí!, yo muero,
 Mi amor así lo quiere ²⁴.

Más elegante es la versión de Castillo y Ayensa (1795-1869), pero ella también se aleja del original:

Lesbia, las dichas de los dioses prueba
 Este mancebo cabe ti acostado,
 Este que goza de tu hablar suave,
 De tu sonrisa.

¡Mírolo! triste el corazón entonces
 Rindese opreso, de repente falta
 Voz a mis fauces, mi trabada lengua
 Tórnase muda.

²³ Ibid.

²⁴ *Op. cit.*, 368-369.

Súbito siento que sutil discurre
 Dentro mis venas ardorosa llama,
 Huye la vista de mis ojos, zumban
 Ya mis oídos.
 Toda me cubro de sudor helado,
 Más amarilla que la yerba quedo,
 Tiemblo, y cercana de la muerte, exhalo
 Débil suspiro ²⁵.

M. Menéndez Pelayo presenta el siguiente ensayo de interpretación, que es, según sus palabras, uno más en la serie:

Igual parece a los eternos Dioses
 Quién logra verse junto a ti sentado,
 Aquel que goza de tu palabra suave,
 Suave tu risa.
 Mas, ¡ay!, que al verlo el corazón se oprime,
 Falta la voz a mi trabada lengua,
 Fuego sutil que por mis venas cunde
 Rápido crece.
 Vagan sin rumbo los inciertos ojos,
 Densas tinieblas por do quiera veo
 Y en mis oídos resonar escucho
 Ronco zumbido.
 Cúbrome toda de sudor helado,
 Pálida quedo cual marchita yerba,
 Y ya sin fuerzas, sin aliento, inerte
 Tiemblo, me muerdo ²⁶.

Creemos que la modestia de don Marcelino ha sido demasiado grande, porque su versión es mucho más poética que las anteriores. Pero, en cuanto a fidelidad, no se salva de los reproches. Al texto original el docto español añade la repetición de 'suave', la interjección 'ay', el verbo 'crece', el epíteto 'ronco'. Sobre todo sale diluído el principio de la tercera estrofa: en la traducción las palabras 'Vagan sin rumbo los inciertos ojos, / Densas tinieblas por do quiera veo' reemplazan la sencilla expresión sáfica: 'no veo nada con mis ojos'. Los dos últimos versos tampoco son exactos: en el original leemos 'parece que me falta poco para morir'.

Si el parangón entre las traducciones gálicas y españolas de los siglos pasados resulta desfavorable a los peninsulares, esto se debe al hecho de que algunos de los traductores franceses pertenecen a la cumbre de su propia literatura, mientras que en España la célebre oda no ha tentado sino a los escritores de tercera o cuarta clase (claro, con la excepción de don Marcelino).

La traducción inglesa de W. Headlam (1866-1908) que aparece en la bien conocida antología oxoniana de los poetas griegos, al principio de la

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Op. cit.*, 370.

primera estrofa es un poco débil y bastante infiel, pero mejora notablemente en las estrofas siguientes:

Blest beyond earth's bliss, with heaven I deem him
 Blest, the man that in thy presence near thee
 Face to face may sit, and while thou speakest
 Listening may hear thee,

And thy sweet-voiced laughter: In my bosom
 The rapt heart so troubleth, wildly stirred:
 Let me see thee, but a glimpse — and straightway
 Utterance of word

Fails me; no voice comes; my tongue is palsied;
 Thrilling fire through all my flesh hath run;
 Mine eyes cannot see, mine ears make dinning
 Noises that stun;

The sweat streameth down, — my whole frame seized with
 Shivering, — and wan paleness o'er me spread
 Greener than the grass; I seem with faintness
 Almost as dead²⁷.

Si en la traducción los intérpretes de los siglos pasados buscaban sobre todo la belleza, los de este siglo se preocupan más por la fidelidad. Por respeto a los derechos de autor, ellos están representados aquí solamente con lo que corresponde a las dos primeras estrofas de la poetisa.

Los italianos y los alemanes permanecen fieles todavía a la estrofa sáfica, aunque el metro de los idiomas modernos ya no se basa en la cantidad, sino en el acento. Las traducciones de dos profesores italianos, E. Romagnoli y E. Bignone, son igualmente fieles, pero la primera, según nos parece, gana por su sonoridad:

Ai Celesti pari mi sembra l'uomo
 che dinanzi ti siede, che da presso
 t'ode, quando tu dolcemente parli,
 quando sorridi
 tutta grazia. Ma quel sorriso in petto
 sbigottisce questo mio cuor: ché, appena
 t'ho veduto, filo de voce al labbro
 piú non mi giunge.

(ROMAGNOLI) 28

Quegli mi sembra simile ad un dio
 che ti siede di fronte, e ascolta intento
 quel tuo soave favellio ed il riso
 melodioso.

27 *The Oxford Book of Greek Verse in Translation*, ed. by T. F. HIGHAM and C. M. BOWRA, Oxford, 1953, pág. 206.

28 *I poeti lirici*, Bologna, 1959 (reimpr.), II, págs. 217-8.

Folle tumultua nel mio petto il cuore,
quando ti ascolto; e s'io to veggo, tosto,
spegnesi stretta nella gola ardente
ogni mia voce.

(BIGNONE) 29

De la música de las vocales italianas pasemos a la abundancia de las consonantes germánicas. Aquí lo que se pierde en la melodía, se recupera en el ritmo. Entre los traductores alemanes hay dos grandes especialistas de Safo: Schadowaldt y Treu. Pero no siempre los filólogos clásicos son los mejores traductores de los poetas griegos y latinos. Wilamowitz — Moellendorff, máximo filólogo, ha hecho algunas traducciones muy mediocres. De manera que otros tres desconocidos en el campo filológico (por lo menos al autor de esta reseña) pueden competir con los ilustres profesores.

Selig wie ein Gott ist der Mann zu preisen,
der nun dicht zur Seite dir sitzt und deinem
süssen Wort sich hingibt und deinem weichen,
lockenden Lachen.
Aber mir verschlägt's schon den Atem, wenn ich
flüchtig nur dein Antlitz erblicke. Hilflös
duckt sich dann das Herz in der Brust zusammen,
lähmende Schwere...

(MANFRED HAUSMANN) 30

Himmlischen Wesen scheint mir der Jüngling zu gleichen,
Da er dir gegenüber lagert und deinem
Süssen Geflüster, deinem lockenden Lachen
Lauschend das Ohr leiht.
Ach, der Anblick erfüllt mir das Herz im Busen
Tief mit Schrecken; denn wenn ich zu dir hinüber
Rasch nur schaue, versagt mir bereits die Stimme,
Und meine Zunge...

(HORST RÜDIGER) 31

Göttern gleich ist selig der Mann zu preisen,
Der dir gegenüber sich setzen darf und
Von der Nähe deine bezaubernd süßen
Worte vernehmen,
Und dein Lachen, lockend und lieb, das wahrlich
Mir das Herz im Busen so tief erschüttert;
Kaum erschaut mein Blick dich, erstickt die Stimme
Mir in der Kehle...

(ZOLTAN V. FRANYÓ) 32

29 *Storia della letteratura latina*, Firenze, 1945, Vol. II, pág. 353.

30 *Antike und Abendland*, Hamburg, 1944, Vol. I, pág. 13.

31 *Griechische Lyriker*. Griechisch und deutsch. Zürich, 1949, pág. 89.

32 En el libro de B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg, 1955³, pág. 94.

Scheint mir den Göttern gleich zu sein,
 Der Mann da, welcher gegenüber
 Dir sitzt und nahe vor sich hold
 Dich sprechen hört
 Und lachen sehnsuchtrend, was, wirklich! mir
 Das Herz doch in der Brust verschreckt.
 Denn seh ich dich nur kurz an, will kein Laut
 Mir mehr heraus...

(W. SCHADEWALDT) 33

Scheinen will mir, dass er den Göttern gleich ist,
 jener Mann, der neben dir sitzt, dir nahe
 auf den süßen Klang deiner Stimme lauscht und,
 wie du voll Liebreiz
 ihm entgegenlachst: doch, fürwahr, in meiner
 Brust hat dies die Ruhe geraubt dem Herzen.
 Wenn ich dich erblicke, geschiehts mit einmal,
 dass ich verstumme.

(M. TREU) 34

Entre las traducciones francesas de este siglo la del suizo Bonnard insiste, después del intento de Delille, en conservar la estrofa original, mientras que el belga Leloir la cambia por una estrofa de tres versos y el francés Brasillach prescinde del sistema estrófico y salva la unidad de los versos con la rima asonante:

Il me paraît égal aux dieux
 Celui qui près de toi s'assied,
 Goûte la douceur de ta voix
 Et les délices
 De ce rire qui fond mon coeur
 Et le fait battre sur mes lèvres.
 Sitôt que je vois ton visage,
 Ma voix se brise.

(ANDRÉ BONNARD) 35

Celui-là me paraît être l'égal des dieux,
 Qui s'assied face à toi, et, de tout près, écoute
 Ta voix si douce;
 Ce rire qui suscite en moi la passion
 Et qui, je te le jure, a fait bondir mon coeur
 Dans ma poitrine.
 Dès que je t'aperçois, en effet, un instant,
 Aussitôt je ne puis plus même articuler
 Une parole.

(LEÓN LELOIR) 36

33 SCHADEWALDT, *op. cit.*, pág. 98.

34 *Edición cit.*, pág. 25.

35 Cit. por R. FLACELIERE, *L'amour en Grèce*, París, 1960, pág. 93.

36 *Op. cit.*, pág. 55.

Il goûte le bonheur que connaissent les dieux
 Celui qui peut auprès de toi
 Se tenir et te regarder,
 Celui qui peut goûter la douceur de ta voix,

Celui qui peut toucher la magie de ton rire,
 Mais moi, ce rire, je le sais,
 Il fait fondre mon coeur en moi.

Ah! moi, sais-tu, si je te vois,
 Fût-ce une seconde aussi brève,
 Tout à coup alors sur mes lèvres,
 Expire sans force ma joie.

(ROBERT BRASILLACH) 37

La versión castellana de Manuel Rabanal ha sido presentada por M. F. Galiano con el siguiente elogio: "Es preciso que el intérprete sea a su vez poeta, que tenga un gusto depurado y un perfecto sentido de la medida, que sepa hasta dónde puede llegar la libertad del traductor y dónde debe detenerse, hasta qué punto puede actualizarse lo pasado y qué es lo que no debe tocarse sin peligro de deformación del original. Este es el caso, creemos, de Manuel Rabanal, en quien se unen el helenista buen conocedor de Safo y el entusiasta y fecundo autor de magníficas poesías. No es de extrañar, pues, que el intento se haya convertido plenamente en logro" 38. Esta vez estamos de acuerdo con U. W., quien opina que la reseña de Galiano es demasiado benévola para con los esfuerzos de Rabanal (pág. 213). Que lo juzgue el lector:

Como los dioses me parece el hombre
 que frente a tu mirada logra asiento
 y junto a tí percibe que tus labios
 dulcemente hablan.

Y te sonríes con encanto, y ello
 el corazón de su reposo agita.
 Cuando te veo cual dogal me aprietas
 dentro, la voz 39.

Después de esta antología, que resultó un poco larga, sin llegar a ser completa, podemos ya leer y valorar la versión de U.W. (pág. 65):

Es feliz como un dios —así lo siento—
 ese hombre que a tu lado se gloria,
 y escucha en amorosa cercanía,
 tu dulce acento,
 y tu suave reír que —juro— labra
 y funde el corazón dentro mi pecho,
 ¡que no puedo decir, cuando te acecho,
 ni una palabra!

37 *Anthologie de la poésie grecque* par R. BRASILLACH, París, 1950, págs. 91-92.

38 *Emerita*, 1944, XII, pág. 390.

39 Citado por URIBE WHITE, pág. 214.

Mi lengua se entumece. Sutil fuego
 bajo mi piel se enciende. Encenguecidos
 quedan mis ojos. Zumban mis oídos
 de pronto, y luego
 un helado sudor me deja yerta;
 tengo un temblor que dominar no puedo;
 cual verde hierba mi color; y quedo
 como una muerta...
 (¿...Me arriesgo a todo o, en despecho, cedo?)

Si consideramos la traducción desde el punto de vista de fidelidad, podemos objetar que 'así lo siento' no es sinónimo de 'me parece', ni 'labra y funde' de 'estremece', ni 'se enciende' de 'corre', ni 'me deja yerta' de 'me inunda'. Sobran en la versión los epítetos 'amorosa' y 'helado' y las palabras 'que dominar no puedo'. Pero es evidente que todas estas discrepancias no tienen mayor gravedad. Cosas más graves suceden en otros fragmentos en los cuales las añadiduras del traductor alteran seriamente tanto la letra, como el espíritu del texto griego. El pequeño poema 141 (74) es claro ejemplo de tal alteración:

La Luna se ha puesto,
 las Pléyades, al par.
 ¡Es media noche! El tiempo
 sin compasión se va...
 Ya sé, sola en mi lecho,
 qué es la soledad.

En vano buscaremos en el texto original las sentimentales observaciones 'sin compasión' y 'yo sé... qué es la soledad'. El intérprete, introduciendo estas reflexiones y aún más, expresándolas en el estilo de sentimentalismo banal, destruye completamente la sobriedad que nos encanta en el texto de Safo. Gracias a Dios, un amigo del traductor atrajo su atención sobre los defectos o mejor dicho suplementos de la versión, y U. W. en las notas de última hora (pág. indicada con la letra i) interpreta de nuevo la deliciosa canción de medianoche:

La Luna ya se ha puesto,
 las Pléyades, al par.
 ¡Es media noche! Siento,
 yo sola, en mi desvelo,
 que el tiempo se me va.

La corrección (en la cual, según nuestro parecer, sobran todavía los signos de admiración y las palabras 'siento' y 'que') honra al traductor como amante de la verdad, pero la versión primera revela que le falta el gusto depurado y el perfecto sentido de medida que exigía Galiano en la cita anterior de un intérprete. ¡Ojalá aquel amigo de mejor discernimiento le hubiera indicado todos los pasajes del libro que merecían ser revisados!

Volviendo a la versión de la oda 'Phainetai', debemos repetir que la letra ha sido conservada con suficiente fidelidad. A pesar de esto, el lector no siente ni el 'pathos', ni la belleza del original, sobre el cual A. Croiset

en su *Historia de la Literatura Griega*, libro ya bastante viejo, pero en algunas partes todavía valioso, escribía: "Estos admirables versos han quedado como el tipo eterno de la imagen del amor violento y profundo que se apodera de todo el ser, lo deseca hasta sus tuétanos y se convierte en una tortura física. Desde el primer momento, se alcanza el límite de lo patético: podrán variar los detalles, pero jamás se podrá decir ni mejor ni más fuertemente"⁴⁰. No acertamos a explicar la causa de la frialdad en la versión de U. W., pero debemos confesar: cuando después del original y de las interpretaciones del joven Catulo o de algunos modernos pasamos a ésta, tenemos una agobiadora sensación de frío y monotonía.

La monotonía puede ser efecto de la rima. Esta desagrada a muchos letrados del siglo XX en las versiones de los poetas griegos o romanos. Cuando Paul Valéry se encargó de la traducción de las Bucólicas virgilianas, declaró que rechazaba la rima como un invento tardío de San Ambrosio. El resultado de este rechazo es la mejor traducción francesa en versos de las Bucólicas. Entre los traductores europeos de los últimos decenios, que hemos citado, sólo Brasillach conserva la rima. U. W. sigue su ejemplo, pero al citar un texto del escritor francés, que versa sobre la traducción, lo mutila en la parte que nos interesa (pág. XXV). Donde Brasillach afirma: "Il me semble, au contraire, que le traducteur devra réhabiliter la rime (ou plutôt l'assonance)"⁴¹, nuestro autor suprime "o más bien la asonancia". La omisión es grave, porque el traductor francés no está defendiendo la vieja rima, tan gastada y aburrida, sino la rima asonante⁴². Las rimas de la antología de U. W. pertenecen, por desgracia, a la primera clase. Algunos ejemplos apoyarán esta aseveración: hermosa-graciosa-preciosa; surgiera-placiera; rencorosas-mentirosas, aristocracia-gracia; presencia-inteligencia; ausencia-presencia; mutismo-egoísmo; buscarte-amarte; aparece-enloquece; amada-apasionada; desgarrada-amada; amado-malhadado; amada-acongojada; adoraba-encantaba; perfumabas-saciabas; aprobando-soñando, etc., etc., son rimas muy pobres. Pero hay algo peor. La primera estrofa del fragm. 142 en la versión de nuestro intérprete suena así:

Si no tuviera resecos mis pezones...
 Si aún mi vientre pudiera concebir...
 A otro lecho nupcial, sin ilusiones
 pudiera quizá, ir.

Aquí perdemos nuestras últimas ilusiones sobre la calidad crítica y estética de la traducción. Quien mire el texto original, no encontrará ninguno de los detalles anatómicos y fisiológicos. "Los secos o resecos pezones, el vientre que pudiera concebir" son las flores del estilo de

40 *Histoire de la littérature grecque*, París, 1951, (reimpr. de la ed. de 1913), tome II, pág. 246.

41 *op. cit.*, pág. 18.

42 Menéndez, en el texto citado por U. W., pág. 61, declara: "...se notarán cuatro o cinco versos asonantados; defecto no leve para nuestros oídos". Don Marcelino, en realidad, no era profeta y no podía prever que la lírica del Siglo XX optaría por ese "defecto".

Edmonds, quien según su costumbre, abusando de los restos de un papiro⁴³, creó esos versos arrabaleros. U. W. presenta su versión con las siguientes palabras: "...reincido en hacer uso de las restituciones de Edmonds, modificados en parte por Weigall". Con un poco de cautela se habría podido evitar la compañía de esos "arregladores" de los textos sáficos. Pero lo más triste es que el traductor no se percata de haber participado en el safocidio (si se permite la expresión), sino que cuenta tranquilamente las sílabas del primer verso y queda aterrado por el hecho de que sobra una, entonces, insiste dos veces en corregir 'resecos' en 'secos'...

No todo es criticable en la antología de Uribe White, pero el lector que conozca la obra de Safo solamente por esta traducción, muchas veces quedará con la impresión de que el canto del ruiseñor de Lesbos no merece los elogios que se le atribuyen. La gran parte de la culpa por esta impresión llevan Edmonds y Weigall que nuestro traductor ha seguido con demasiada frecuencia.

Terminaremos la reseña con un pasaje de V. Larbaud: "Un traductor de Swift, de Goethe o de Leopardi no tiene necesidad de ser igual a estos grandes hombres: sólo se le pide que los traduzca bien, y si lo consigue, se dirá que es un digno yerno de Swift, de Goethe o de Leopardi, honor que vale bien aquél de entrar mediante el matrimonio en una familia reinante. Si no lo consigue, su impotencia misma lo excluirá de esta alianza altanera. No habrá gran mal: el matrimonio no habrá sido consumado y la historia literaria, por su silencio, lo anulará. Sin embargo, frente a sí mismo y frente a sus amigos, el traductor demasiado ambicioso guardará, al menos, el prestigio de haberlo osado, consuelo, del cual él habría sido privado si, en vez de apuntar tan alto, hubiera traducido mediocrementemente una obra mediocre, y que no merecía más"⁴⁴.

JUOZAS ZARANKA

MARTIN HEIDEGGER: *Kants These über das Sein*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1963, 36 págs.

En este corto trabajo, que a juzgar por el título sólo se ocupa de exponer un aspecto del pensamiento filosófico de Inmanuel Kant y que, sin embargo, trata de algo esencialmente más amplio y decisivo, Heidegger nos muestra cómo a través de todas las aclaraciones y determinaciones que Kant nos da del ser, se mantiene constantemente un pensamiento que guía y determina previamente toda su reflexión: que el ser se debe dejar determinar a partir de su relación con el entendimiento. La meditación kantiana sobre el ser está tácitamente bajo el título "ser y pensar". Lo que en ella permanece incuestionado es precisamente aquello que permite considerar y determinar el ser desde el pensar. Es decir, la explicación kantiana del ser es metafísica, es una consideración del ser del ente, de la objetividad del objeto en este caso, y por consiguiente no alcanza, ni puede alcanzar, a plantear la pregunta por el sentido del ser, mucho menos a responderla.

43 En el papiro (P. Ox. X, 1914, nr. 1.231 fr. 10), lo que corresponde a la primera estrofa, podrían ser las siguientes palabras sueltas: "...que tiene... queja... temblorosos". Cf. las ediciones de REINACH y TREU, fragm. 32.

44 V. LARBAUD, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, París, 1946, págs. 95-96.

En la *Crítica de la Razón Pura*, Kant determina el ser como posición (*positio, Setzung*) (K.r.V. A598 = B626); el que esta determinación aparezca dentro de una consideración teológica, en la sección titulada "De la imposibilidad de una prueba ontológica de la existencia de Dios", no es casual. La metafísica es esencialmente onto-theológica. Esta determinación positiva se complementa con una negativa: el ser no es un predicado real. Real no significa aquí "existente" (*wirklich*), sino lo que determina el *qué* de la *res*, lo que la constituye (*realitas, Sachheit*). El carácter de esta *positio* está determinado por un *ponere* especial: el representar del entendimiento. Ser como posición significa la posición de algo en el poner representante (p. 12). El entendimiento, de acuerdo con la filosofía crítica, sólo puede poner algo cuando a la posición, entendida como la acción del entendimiento, le es dado algo ponible mediante la afección del sentido (p. 16). Este poner tiene a su vez un carácter sintético, por medio de él se unifica la multiplicidad dada, se estabiliza el flujo de lo múltiple y se lo objetiva. La *positio* es una *propositio*, un juicio en que algo es representado como algo, en que a un sujeto se le atribuye un predicado. Al entender el "es" copulativo a partir de su esencial referencia a lo dado en la afección se le da un nuevo sentido. El "es" ya no es simplemente la cópula que une dos representaciones, sino que expresa la unión del sujeto del juicio y del predicado *en el objeto*. (Cfr. K. r. V. B140).

Esta unión sólo es posible en tanto que el entendimiento ofrece previamente una unidad unificante que origina todo *syn* de toda *thesis*. Kant llama esta unidad originaria la unidad originalmente sintética de la apercepción. Apercepción significa: 1. estar previamente en todo representar como lo unificante; 2. estar referida a la afección en este ofrecimiento de unidad. (p. 19). Lo puesto en la posición es lo puesto de algo dado que por tal poner se convierte en lo que está puesto en frente y que como tal nos sale al encuentro (*ob-iectum, Gegen-stand*). La posición, es decir el ser, se convierte en la objetividad (p. 21). La determinación de la posición como proposición objetiva hace que aquello que fundamenta el entendimiento (la apercepción trascendental) se presente como el fundamento de todas las proposiciones posibles, es decir como principio (*Grundsatz*). De ahí que la explicación del ser de los entes, de la objetividad del objeto, se realice en principios.

Los "postulados del pensar empírico en general" (K. r. V. A218=b252—A235=B287) son los principios que explican los modos del ser. Postulados son exigencias que hace el entendimiento para hacer posible la posición de lo dado en la percepción sensible y, como es esta posición lo que objetiva lo dado, podemos decir que los postulados son las exigencias para la posibilidad de la existencia-real (real entendido aquí como lo que caracteriza la existencia de lo existente, *Wirklichkeit*, no *realitas* en el sentido de cosidad) de la multiplicidad fenoménica. Los modos del ser (posibilidad, realidad y necesidad) no nos dicen nada sobre lo que el objeto es (*Was-sein, quidditas*) sino sobre el *como* (*modus*) de la relación del objeto con el sujeto, entendiéndolo a este sujeto, de acuerdo con la ontología crítica, no simplemente como el entendimiento, como la facultad de juzgar (*Urteilskraft*), sino como la facultad de conocer (*Erkenntnisvermögen*), es decir como el entendimiento pensado y determinado a partir de su referencia esencial a lo dado en la afección sensible, a la experiencia. Por ello Kant habla de los "postulados del pensar empírico en general". El "en general" nos indica que los postulados, si bien están en el cuarto y último lugar en la tabla de los principios, de acuerdo con su rango son los primeros puesto que todo juicio sobre un objeto de la experiencia los debe satisfacer de antemano. Estas categorías no determinan el objeto con respecto a su contenido, sino respecto a su objetividad, a su ser. "Ser como posibilidad, realidad y necesidad no es ciertamente un predicado real (óntico), sino un predicado trascendental (ontológico)" (p. 24). Estas exigencias se fundan en el entendimiento y valen para el mismo. Porque los predicados morales no apuntan a lo que el objeto es (a su *realitas* en el sentido de *quidditas*), es imposible que nos sean dados por el objeto mismo. En cuanto modalidades de la posición su origen es la subjetividad del sujeto, el pensar. El ser se determina en Kant desde el horizonte del pensar.

En la *Crítica del Juicio* (§ 76), Kant nos muestra cómo el origen de la necesaria modalización del ser en posibilidad y realidad está en la naturaleza del en-

tendimiento, en su esencial finitud que se expresa en su dependencia de lo dado en la percepción sensible.

Heidegger lleva un paso más adelante su interpretación de la tesis de Kant sobre el ser al tratar de determinar no sólo el lugar a partir del cual se determina el ser —éste, ya lo vimos, es el poner del entendimiento humano—, sino también las diferentes direcciones que nos señala este lugar para interpretar el ser y sus modalidades. Para ello se sirve del apartado de la *Crítica de la Razón Pura* titulado "*De la ambigüedad de los conceptos reflexivos*". Al determinar los modos del ser a partir de sus diferentes relaciones con el entendimiento se realiza una reflexión, un repliegue (*re-flexio*) del entendimiento sobre sí mismo. Por eso los conceptos que determinan estas relaciones se llaman "conceptos reflexivos". Estos conceptos se fundan, en último término, en la pareja de conceptos "materia" y "forma" que Kant interpreta a su vez como lo "determinable" y lo "determinante", es decir a partir de la receptividad de la percepción y de la espontaneidad del entendimiento. La determinación de estos conceptos es, pues, otra reflexión. "La última determinación del ser como posición se realiza para Kant en una reflexión sobre la reflexión —por consiguiente en una forma muy especial del pensar. Este hecho refuerza la legitimidad de colocar la reflexión de Kant sobre el ser bajo el título "*Ser y pensar*" (p. 30).

Este título encierra una ambigüedad. El pensar en cuanto reflexión nos da, por una parte, el horizonte a partir del cual se determinan el ser y sus modalidades como posición. Pero por otra parte, el pensar como reflexión de la reflexión funciona como el instrumento (*organon*) por medio del cual se realiza esta explicación.

En la parte final de su interpretación Heidegger apunta a las relaciones de la concepción kantiana del ser como posición con la concepción griega del ser como *hypokeimenon* "lo-que-previamente-yace, puesto que es constantemente presente". (*Das Zum-voraus-schon-Vorliegende, weil ständig Anwesende*) (p. 33). Al confrontar la determinación kantiana del ser con la concepción del ser del pensar griego primitivo surge la pregunta de si también el pensar representante puede ofrecer el horizonte para la determinación de ésta. Y si no, puesto que es más bien el ser como presencia el origen esencial del ser como posición, entonces la teoría del pensar, la "lógica", no puede seguir siendo un instrumento y el horizonte para la interpretación y la determinación del ser. ¿Pero qué significa aquí presencia? ¿Es el tiempo, entonces, el horizonte a partir del cual se entiende el ser? De ser así, la pregunta por el ser debe estar bajo el título "ser y tiempo" y no "ser y pensar".

Notemos de pasada la relevancia que tiene esta referencia que Heidegger hace aquí a su obra fundamental, cuya aparición está alejada por un cuarto de siglo de la del artículo que aquí resumimos. Ella sólo debería bastar para hacernos más cautos cuando hablamos de una pretendida evolución del pensamiento de Heidegger. Como si la superficial constatación de "etapas" en el pensamiento de un filósofo nos eximiera del deber de comprenderlas y justificarlas, como si el pensamiento que las recorre no fuera el mismo en un sentido más alto que el de lo siempre igual.

La interpretación se cierra con los siguientes párrafos: "El título guía de la determinación metafísica del ser del ente, "*Ser y pensar*", no alcanza a plantear siquiera la pregunta por el ser, mucho menos, por consiguiente, a encontrar una respuesta para ella".

"En todo caso, la tesis de Kant sobre el ser se mantiene como una cima desde la cual la mirada alcanza, hacia atrás, hasta la determinación del ser como *hypokeisthai* y, hacia delante, hasta la explicación dialéctico-especulativa del ser como el concepto absoluto" (p. 36).

JORGE RODRÍGUEZ

WALTER SCHULZ: *Das Problem der absoluten Reflexion*, Frankfurt A. M., Vittorio Klostermann, 1963, 31 págs.

El propósito de este trabajo de Schulz, profesor ordinario de filosofía en la Universidad de Tubinga, es el de plantear una "discusión reflexiva" con el idea-

lismo alemán. Contra el idealismo hay que hacer valer la esencial finitud del hombre; pero esto no se puede fundamentar filosóficamente abandonando la reflexión y apelando a la "realidad", sino mediante una reflexión radical y total, pues el idealismo ha mostrado —de una vez por todas— que no hay ningún texto fijo, ningún ser en sí que pueda fundamentar "ontológicamente" una filosofía, sino que la realidad consiste en el diálogo del yo con los entes. Su error fue el haber roto ese diálogo al convertir la subjetividad en el ser absoluto. El movimiento contra el idealismo alemán tiene que tomar la forma de una "reducción crítica"; hay que negar su pretensión absoluta, sin excluir por ello la reflexión en nombre de la así llamada realidad (pág. 9).

El concepto de "reflexión" tiene actualmente una resonancia negativa y significa tanto como "negación de la referencia inmediata al ser". Este sentido tiene su origen en la filosofía moderna, que empieza con Descartes. La tendencia fundamental de esta filosofía es la de colocar en el centro la subjetividad centrada en sí misma, entendiendo esta subjetividad como el yo consciente de sí mismo e identificando su ser con la reflexión que se refiere a sí misma. Para esta filosofía reflexión es, esencialmente, "autorreflexión" y no simplemente "referencia rota al ente". Descartes mostró cómo el yo no está ligado al ente puesto que puedo poner en duda cualquier ente, pero en tanto que reflexionó sobre esta negación adquiero certeza respecto a mí mismo y comprendo, a la vez, que mi yo no consiste en otra cosa sino en esta referencia a sí mismo, cerrada en sí y cada vez actual. Este pensamiento es llevado a su plenitud por el idealismo alemán. En él se separa esta reflexión del hombre y se la coloca en sí bajo los conceptos "yo absoluto", "razón absoluta" y "espíritu absoluto" (págs. 6-8). El poner una subjetividad absoluta desligada del hombre es el rasgo fundamental que determina todas las expresiones de este idealismo y que nos permite considerarlo como un todo unitario. Schulz intenta en este trabajo hacer una reflexión crítica sobre este rasgo fundamental. Para ello muestra, en primer lugar, que el idealismo se enreda en contradicciones; considera, luego, la génesis de esta absolutización de la subjetividad y, finalmente, trata de precisar el sentido interno de una reducción crítica del idealismo alemán.

En la primera parte se pone en relieve cómo el idealismo alemán está dominado por dos tendencias contrarias. Por una parte se reconoce que no hay nada entre los entes a partir de lo cual se puede derivar y comprender la subjetividad absoluta y, en consecuencia, se la concibe como el principio que permite comprender y deducir el ente intramundano. Pero por otra parte, al tratar de determinar la autopoiesis de esta subjetividad absoluta se ve cómo es imposible determinarla y convertirla en principio del ente. Esta dificultad no se le escapó al idealismo; de ahí la tendencia a hacer el absoluto cada vez más absoluto. La "voluntad de sistema metafísico" llevó a estos filósofos a tratar de mantener a toda costa la subjetividad absoluta como principio del ente. Sin embargo, el idealismo nos muestra indirectamente que una metafísica de la reflexión es imposible, pues tan pronto se absolutiza la reflexión vemos que ésta sólo es realmente absoluta cuando se torna en algo incomprensible que se sustrae a toda determinación, en un proceso infinito —sin principio ni fin— que no puede funcionar como principio del ente intramundano.

En la segunda parte de este estudio se pregunta por el fundamento de la absolutización de la reflexión. Con ello ya nos movemos más dentro de la esfera de la filosofía idealista, puesto que en ella no se tematizó el problema de la posibilidad y legitimidad de esta absolutización. El idealismo permanece ligado a la metafísica y no se pregunta por la posibilidad de aceptar un principio incondicionado y último. Esto fue lo que lo llevó a escindir el yo en un yo absoluto y otro real, empírico. El hombre puede, ciertamente, elevarse en la reflexión sobre su yo empírico y diferenciarse de éste. Pero el idealismo, para poder poner el yo absoluto como principio, no se contenta con esto. En la construcción de este yo absoluto el pensamiento idealista está orientado por la idea judeo-cristiana de un Dios absoluto, desligado totalmente del ente, que crea los entes de la nada.

Finalmente, se muestra cómo, sin desechar la reflexión, el filósofo tiene el deber de impedir que esta reflexión se pierda en el infinito. Hay que poner entre paréntesis la pregunta por un principio y dejar ver cómo el hombre sólo es hombre en tanto que se diferencia de los entes y permanece, a la vez, referido a

ellos por esta misma diferenciación. La postura de esta diferencia entre el yo y el ente es la única forma posible que tiene el yo de comprenderse y determinarse, por ello es imposible concebirlo en sí mismo, desligado de los entes. El ser del hombre no consiste en la reflexión absoluta, pero tampoco en un ser ajeno a la reflexión, en un hombre real que está a la base de la reflexión y que puede disponer de ésta como una posibilidad más —por lo demás, la tendencia post-idealista de convertir al “hombre real” en el auténtico y definitivo punto de partida se sigue moviendo en el marco de la metafísica— sino en la reflexión como la separación y el enfrentamiento del yo con el ente.

Si algo nos parece problemático en este estudio de Schulz, que como se habrá visto es algo más que una monografía histórico-filosófica, es su intento de mantener a pesar de todo la reflexión, si bien en una forma finita, como la categoría fundamental con que hay que comprender filosóficamente el ser del hombre y su relación con el ente. Que sin necesidad de acudir ingenuamente a una supuesta realidad humana tenemos hoy la posibilidad de concebirlo desde algo que es previo a la reflexión, es algo que debiéramos haber aprendido de Heidegger. La necesidad de una vuelta a la reflexión tendría que ser fundamentada nuevamente y esto es algo que Schulz, por lo menos en este trabajo, no hace. Sería de desear que en posteriores trabajos llenara este vacío.

JORGE RODRÍGUEZ

JACQUELINE DE ROMILLY¹ *La crainte et l'angoisse dans le théâtre de Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres 1958, 123 págs.

En ninguna de sus obras, Esquilo ha dicho por qué sus personajes temen o se angustian, o de qué, sino cómo temen y se angustian. En otras palabras describe estos sentimientos, no dice qué son. Por otra parte, estos sentimientos tan importantes en Esquilo implican nociones morales y religiosas diversas, de frecuente discusión, lo que lleva a De Romilly a seguir un método razonable que parta de tales descripciones y de lo que ellas significan.

Es verdad que se podría ver en la obra de Esquilo toda la gradación de las causas que hacen posible el temor y la angustia en cada personaje, lo mismo que en los espectadores, toda la estructura de su tragedia entraría en este estudio y la evocación de seres semejantes a las Erinias, pero esto sería para De Romilly ajeno a sus propósitos y más bien trabajo de un dramaturgo. Esos propósitos son logrados después de un Prólogo y una Introducción sobre el Reino del Temor y de la Angustia, en los capítulos intitulados: La Descripción del Temor (págs. 21-54); La Significación del Temor (págs. 55-106) y una conclusión: La Utilidad del Temor (págs. 107-114).

PRÓLOGO

Una verdadera gama de palabras se ofrecen para expresar el temor, y el temor esquiliano es casi siempre el terror y va desde la simple ocasión hasta el loco terror. Ese temor no es nunca de orden puramente intelectual o teórico, conlleva siempre un matiz emotivo, acompañado de cierta aprehensión por el futuro personal o por el de un ser querido (págs. 9-10).

INTRODUCCIÓN

El Reino del Temor y de la Angustia

En ese reino del temor y de la angustia de lo obra esquiliana, De Romilly destaca el papel preponderante que en la expresión de estos sentimientos tiene el coro, pues, con excepción de las *Coéforas* y las *Euménides*, todos los coros de Esquilo están formados por gentes atemorizadas. Así en *Agamenón*, se encuentra un coro que es casi siempre presa de la ansiedad, ansiedad que es compartida por otros: el Centinela, en cierta medida, y sobre todo Casandra que como lo

1. JACQUELINE DE ROMILLY, es además autora del estudio sobre: *La crainte dans l'oeuvre de Thucydide*, dans les *Mélanges Carsten Hoeg*. Classica et Medioevalia, 1956.

transforma en verdadero delirio su ansiedad. Por otra parte, es indudable que bajo todas las formas el temor tiene un papel constante en la obra de Esquilo, de allí que el vocabulario para expresar este sentimiento sea tan extremadamente rico; *phobos, deima, tarbos, phrontis, merimna*, etc., se encuentran a cada instante con sus compuestas corrientes o excepcionales.

Pero el temor esquiliano parece presentar toda otra serie de sentimientos, y así se deduce que todo sufrimiento se dobla en un temor por el porvenir, el sufrimiento es *deimatostages*, destila temor, de tal manera que se pudiera decir que para aquéllos que sufren, toda sorpresa, toda esperanza se formula en términos de temor. Se podría inclusive señalar que el temor y la angustia son en cierta medida la miseria misma del hombre; esa miseria y el sentimiento de impotencia del hombre en la obra de Esquilo son tales que, claramente, muestra personajes que tienen conciencia de esta dependencia. De allí la necesidad del hombre de una salida que se traduce en llanto o en súplica. De allí también la necesidad de recurrir a los dioses. Así aparece en las *Suplicantes* en el consejo dado por Da-naos a sus hijas: "Si tienes temor no dudes en recurrir a los dioses" (págs. 11 y ss).

1º — La Descripción del Temor

Se impone una aclaración para De Romilly y es que el sentimiento del temor no es una innovación o un descubrimiento de Esquilo, ya que es característico del espíritu griego. Así en Homero aparece, frecuentemente. Relata Homero de Dión: "Paróse el tirano dentellando, los dientes crujíanle en la boca, tembloroso y pálido de miedo"; y el temblor de las rodillas en la *Iliada* es un fenómeno corriente. La diferencia está en que en Esquilo estos sentimientos son más frecuentes y mientras que en Homero son muchas veces manifestaciones físicas exteriores, en Esquilo son manifestaciones sentidas en el interior. Por otra parte, y dado el carácter de la obra de Esquilo, la expresión del sentimiento en él es más fuerte. Como un ejemplo de ello De Romilly hace notar que Homero para indicar las palpitaciones del corazón y a propósito de Héctor, utiliza la palabra: *patassen* = palpitaba. Esquilo ha recurrido a otra palabra más afectiva. Se encuentra en el gran canto de las *Suplicantes*. En ese texto ellas dicen: "Mi corazón ahora negro palpita".

Y si es verdad que Esquilo evoca con precisión los diversos órganos de la afectividad: corazón, hígado, los fenómenos circulatorios, la bilis, etc., evita con cuidado explicaciones más detalladas que conducirían a dar cuenta de la sensación en lugar de describirla. Insiste sobre la impresión misma del conflicto y no sobre lo que de ello resulta. Y si describe los síntomas psicológicos del temor con gran realismo, es porque Esquilo cree en su poder irreductible y autónomo.

Ningún autor griego en este aspecto puede comparársele, debido a que Esquilo muestra en su realidad misma los actos que están por hacerse, muestra a Electra cuando descubre los indicios, a Orestes cuando mata a Clitemnestra. Ese realismo afectivo, tan diferente del de Homero y del de los cómicos, no se explica sino por la manera misma como Esquilo se representa el temor y la angustia.

En Esquilo el temor no se presenta como un razonamiento más o menos afectivo, estalla en el cuerpo mismo sin ningún razonamiento, y si los personajes describen sus impresiones físicas es porque esas impresiones son para ellos la primera cosa clara y evidente. Por el contrario en Eurípides cuyos personajes, por otra parte, raramente tienen temor, no expresan su temor sino bajo la forma de una inquietud consciente: se hacen preguntas, se interrogan sobre el porvenir (pág. 41).

En conjunto se puede decir que las evocaciones esquilianas del temor se distinguen por una fuerza de expresión excepcional, implican una participación afectiva mucho más grande que todo lo que contiene la epopeya y una intensidad mucho más necesaria que todo lo que contiene el lirismo (pág. 51).

Se puede decir además, que en su brutalidad incontrolada, el temor esquiliano merece un puesto escogido entre los testimonios que prueban que los griegos admitían todo un mundo de fuerzas irracionales y que su sicología no se detenía en los sabios cálculos de Sócrates.

El temor esquiliano hunde sus raíces en un mundo inconsciente, irracional y como irresponsable. Contrariamente a la alegría y al sufrimiento, el temor se refiere a una realidad dada como incierta, es más frecuente, más intenso y menos justificable, y el carácter desastroso de sus consecuencias prácticas invita a reconocer mejor su origen involuntario.

2º — La significación del temor

Pero por comprensible que sea el carácter dado por Esquilo al temor, presenta sus problemas, y a partir del momento en que deja de ser una respuesta del cuerpo a una amenaza, en que él pueda jugar un papel en la vida moral, tiene necesidad de ser justificado; la existencia y el origen de esa voz desconocida pide ser esclarecida, de tal manera que será indefectible preguntarse de dónde viene y qué anuncia. Puesto que en un mundo tan religioso como el de Esquilo no hay desgracia que llegue sin el consentimiento de los dioses, y aún más frecuentemente, sin su voluntad expresa, ese temor está ligado a la previsión o percepción de esta voluntad y en la medida en que se puede suponer explicable se funda sobre razonamientos morales. Tal es la impresión que se tiene si dejando a un lado la descripción propiamente dicha en lo que tiene de original y particular se entra a considerar el movimiento de ideas que rodea la evocación del sentimiento.

En *Agamenón* el coro tiene temor, aunque confusamente, por razones morales: temor a causa de los oráculos, a causa de su propio juicio, casi sin saber de qué. Se detiene un momento para suplicar a Zeus. Sólo Zeus le puede conceder rechazar la oscura impresión que le posee: "Yo no reconozco sino en el mismo Zeus el único que me ha de descargar del peso de mi estéril angustia". Aún ignora el triunfo de los griegos pero ya lo tiene como cierto porque Paris ha ofendido a Zeus al violar las leyes de la hospitalidad. Desdichadamente también conoce el número de las víctimas que la victoria le costará a Artemisa, la diosa a quien los Atridas sacrifican sus guerreros y angustiado por la cólera de los dioses espera su venganza.

Sangre clama sangre es el sentimiento de estos personajes de Esquilo como si fuera la exigencia de un instinto y ante ese instinto el coro reconoce su impotencia, y de la impotencia se deriva el temor y la angustia como una señal de peligro. De allí estos dos momentos de la angustia del coro, el primero religioso, un desplazamiento de la angustia es la invocación a Zeus, y el segundo momento angustioso es la espera del peligro.

El temor es entonces temor de los dioses y la acción se hace sentir directamente bajo la forma de un tábano sobrenatural o de genios vengadores. Temor pues, ligado a una cólera más o menos legítima que trae el problema de una culpabilidad humana de la que el temor anunciará el castigo. De esta manera puede jugar un papel en la vida moral, puede llegar a ser un signo, una sanción, juicio íntimo, veredicto divino, presentimiento, tormento merecido y un remordimiento (pág. 57).

Pero es preciso recordar que en general el temor esquiliano es brutal, físico, misterioso e involuntario. No toma su origen en una reflexión; no tiene nada de intelectual ni de calculador (pág. 58).

Para afirmar más lo anterior, dice De Romilly que según una distinción hecha en la época clásica, *deos* parece designar la aprensión razonada por oposición a *phobos* que señala el temor afectivo; y que si Homero emplea a menudo la palabra *deos* Esquilo para designar el temor la margina casi totalmente de sus obras.

De Romilly encuentra también una especie de evolución en el temor. En el mundo de Homero se presenta bajo una forma material: *phobos* indica la huida antes de designar el temor. Después de Esquilo, en Sófocles, aparece en un mundo más ordenado, se expresa más bien por argumentos que por descripción. En Eurípides, al menos, lo más a menudo, es un sentimiento bien consciente, fundado sobre razones claras y representado en forma de argumentos. En Esquilo el temor es ya interior, mas permanece irracional. Así la obra de Esquilo representa, en la elaboración del sentimiento un momento privilegiado,

único. Posteriormente se logra el mejor esfuerzo de unificación, conciliación e identificación, entre un mundo sumiso al arbitrio divino y el mundo de la conciencia en donde el hombre no es sólo responsable, sino juez de sus propios actos (págs. 100 a 102).

La acción de los dioses sobre los hombres tenía en Homero algo de habitual y de normal. En Esquilo se manifiesta, ya por síntomas sorprendentes de tal manera que el hombre los siente tomar posesión de él contra su voluntad, ya por apariciones excepcionales y terroríferas. De allí esa especie de angustia, de temor delante de lo sagrado, del sentimiento de la impotencia.

Por otra parte, en la medida en que el hombre reconoce estas intervenciones divinas como inhabituales, busca evidentemente explicarlas y no alcanzando a explicarse lo que por definición le sobrepasa, se pierden esfuerzos, en dudas y en incertidumbres. Querrá obrar bien y temerá engañarse y su tentativa de reflexión no hará sino añadir una ansiedad más a la emoción primitiva.

Todo se combina para que el temor llegue a ser angustia y lo que era hasta el momento naturalmente irracional llega a ser en adelante dolorosamente irracional. Sin duda, que esta insistencia sobre las fuerzas irracionales que pone en juego el temor da como efecto relacionar a Esquilo con el mundo moderno². Si se tiene en cuenta esa especie de inquietud sobre la condición humana tan característica del teatro esquiliano, se comprenderá al menos una de las razones por las cuales este teatro conoce en nuestro tiempo un éxito que no había jamás conocido, y que sobrepasa el de los otros trágicos griegos.

Para De Romilly el mundo esquiliano no tiene nada del mundo de Kierkegaard ya que Esquilo tiende, ante todo y profundamente, a descubrir un orden en cuya existencia quiere creer; y así como lo escribe A. Setti, "la Orestíada esquiliana es la búsqueda y el descubrimiento de un orden humanamente comprensible en un encadenamiento misterioso de faltas y de penas"³ (pág. 103 a 106).

CONCLUSIÓN

La utilidad del temor

Se ha visto que al comienzo de *Agamenón* el coro tiene temor y que no reconoce sino en el mismo Zeus el único que lo ha de descargar del peso de su estéril angustia: ¿Por qué? porque él ha abierto a los hombres el camino de la sabiduría, al darles como ley "sufrir para comprender". Parece indudable que Esquilo con estos sentimientos buscara mostrar que el sufrimiento no es totalmente ineficaz, que en él se encuentra una cierta fecundidad, la cual lo podría justificar (pág. 107).

Pero Esquilo ha querido distinguir también desde el punto de vista práctico la existencia de un temor bueno y otro malo. Una primera distinción se nota ya en *Agamenón* cuando los ancianos, invocan al hecho mismo de su angustia, el único remedio a las tentaciones de la *Hybris*. "Si al menos un sabio temor, que maneje prudentemente la grúa, sabe descargar un poco las riquezas adquiridas, la casa no se hunde toda, a pesar de su carga de opulencia". Este es un temor emparentado con la prudencia que puede llegar a ser bueno cuando interviene como una regla de conducta; y para que sea bueno es preciso que nos acompañe siempre, como para impedir una falta, una injusticia; y por esto es necesario que ese temor crea en el castigo de la injusticia y que tenga fe en aquéllos que gobiernan. En cambio, el temor malo es aquel que inspiran los déspotas, los tiranos. Es el temor que llega cuando Clitemnestra y Egisto ocupan el trono; y las mujeres del coro en las *Coéforas* se lamentan de ello. "El respeto de antaño (*sebas*) invencible, indestructible, inatacable, que penetra el corazón como los oídos del pueblo ahora se ha desvanecido, el temor reina solo". Sin embargo, el temor en sí mismo tiene su utilidad afirman las Erinias:

2. E. R. DODDS, *The Greks and the Irrational*.

3. Cfr. SETTI, *L Orestia di Eschilo*, Florence, La nuova Italia, pág. 215.

“El temor es útil, vigilante guardián de los corazones y debe residir en ellos permanentemente. ¿Quién pues, así entre los hombres o entre las ciudades, no habiendo nada bajo el cielo que infunda temor a su alma guardará a la justicia el respeto que debe? Además, para garantizar el respeto de la justicia, es preciso que esté fundado en el respeto y en la justicia. Se notará solamente, que si los dos términos de temor y de respeto parecen aquí reconciliados, el temor a los ojos de las Erinias viene en primer término, el respeto es su consecuencia (págs. 110 y 111).

De esta manera el temor ha cambiado de rostro y un piadoso respeto ha tomado el puesto de la oscura angustia. De tal modo que no sería extraño suponer que la aspiración de Esquilo ha sido, como se ve en la *Euménides*, celebrar en realidad la reconciliación que significa el final de la angustia, y el advenimiento del buen temor en un mundo justo (pág. 114).

GERARDO SOLARTE

RICHARD WALTZER, *Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophy. Oriental Studies*, edited by S. M. Stern and R. Waltzer. Ed. Bruno Cassirer, Oxford, 1962, 256, págs.

Presenta esta obra, una seria y juiciosa selección de artículos, publicados por Richard Waltzer, estudioso de la filosofía griega y arábiga, en la Universidad de Oxford. Atiende R. Waltzer a las investigaciones arábigas, con el interés de recuperar de los manuscritos árabes, el pensamiento griego sobre medicina y filosofía, perdido en el original; un inmenso campo en el cual respectivamente, muy poco se ha realizado hasta el presente. Logra interesarse profundamente por la filosofía islámica, sin perder de vista el trabajo griego y sin hacer una escisión radical entre las dos culturas. Dicho volumen, corresponde a una nueva serie de publicaciones titulada *Oriental Studies*, obra y esfuerzo de primera magnitud, bajo la dirección de S. M. Stern, Fellow of All Soul's College y de R. Waltzer, Reader in Arabic and Greek Philosophy, Oriel College, Oxford. El cuerpo mismo del volumen, está constituido por catorce artículos en selección, publicados en diferentes lugares y en diversos idiomas, pero todos ellos con evidente e íntima conexión. Están concebidos dentro de un ambiente de rigor, propiedad y finura correspondientes a la capacidad de R. Waltzer, y con un material de datos, de riqueza inmensa y proyección casi ilimitada.

I) El primero de ellos se titula *Islamic Philosophy* y está tomado de *The History of Philosophy, Eastern and Western*. (Allen & Unwin, Ltd., London), Vol. II, 120-48, en donde plantea un primer problema, consistente en lo imposible y en lo prematuro de realizar una definitiva historia de la filosofía islámica. Muchos de sus hechos son desconocidos, los intentos primeros y trabajos a tal respecto han sido olvidados, abandonados, por la exclusividad que presentan los manuscritos árabes, y además porque sólo se ha atendido a las fuentes griegas, lo que imposibilita naturalmente, una visión de conjunto. Ha sido muy poco lo que se ha dicho sobre el significado de la filosofía islámica y de su importancia para nuestro tiempo. La filosofía islámica presupone, no solamente un millar de años de meditación griega acerca de Dios, su dependencia esencial de los seres, acerca de la naturaleza del hombre y acerca de la conducta y de la acción humana, sino que ella misma es el fondo substentante de un camino y el amalgama de la vida con la religión cristiana que conquistaron las tierras circundantes del Mediterráneo, durante tres centurias precedentes al establecimiento del Islam.

La ininterrumpida continuidad de la tradición occidental está basada sobre el hecho en que los cristianos dentro del Imperio Romano, no rechazaron el legado pagano, sino que lo convirtieron en parte esencial de su programa de aprendizaje. La comprensión de la filosofía árabe está, pues, de éste modo atada íntimamente al estudio de la filosofía y de la medicina griega y de la teología en los primeros escenarios del cristianismo. El estudio de la filosofía árabe resultaría no sólo familiar con Platón, Aristóteles, Plotino y algunos otros filósofos griegos sino también con S. Agustín o Juan Filópono, quien fue el primero en combinar la filosofía aristotélica con la teología cristiana. Enseguida estudia detalladamente el alcance de algunos de los filósofos islámicos no conocidos y sobre los ya conocidos plantea la forzosa necesidad de revisar las traducciones mediante las cuales

han llegado a occidente. Entre ellos, se detiene especialmente en Ya'qub Ibn Ishaq Al-Kindi, quien sin los griegos, no hubiera llegado a ser un filósofo, quien establece una primera tradición y propone una teoría de gran valor acerca de la profecía. Abu Bakr Muhammad Ibn Zakariyya Ar-Razi cuyo tratado de Ética está basado en un material griego sobre filosofía y medicina; además incluye a Abu Nasr Al-Farabi quien logró una profunda visión aristotélica de la teología en la vida y en el conocimiento. Abu Ali Al-Husain Ibn Abdallah Ibn Sina de gran influjo político en varias cortes de Persia, llegó a ser el más influyente y el más respetado entre todos los filósofos musulines. II) *On the legacy of the classics in the islamic world*, y está sacado de *Festschrift Bruno Snell*, (C. H. Beck, München) 1956, pp. 189-196, hace aquí el estudio acerca del patrimonio griego recibido a través de Bizancio y además la forma especial en que ellos encontraron lo griego mediante los romanos y los cristianos. III) *Un frammento nuovo di Aristotele*, publicado en *Studi italiani di Filologia Classica*, N. S. Vol. XIV, 1937, pp. 127-137. Consiste el artículo en un detallado análisis de un nuevo fragmento de Aristóteles conocido gracias a Al-Kindi y lo que llama más la atención sobre dicho manuscrito es que presenta una raíz platónica sobre la inmortalidad del alma. IV) *Aristotle, Galen, and Palladius on love*, es un maravilloso artículo en donde incluye fragmentos del manuscrito árabe en donde se transcriben las opiniones de astrónomos, sabios y filósofos acerca de la naturaleza del eros contenidas en el K' atf-alif al-ma'luf' alá l-lam al ma'tuf de Abu'l-Hasan Ali-b Muhammad Al-Dailami y está sacado de *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1939, pp. 407-422. V) "New light on the arabic translations of Aristotle", afirma R. Waltzer la importancia que tales manuscritos en especial para con Aristóteles, lo que presentaría a occidente una nueva y más profunda visión del filósofo griego. VI) "On the arabic versions of books A, alfa y L of Aristotle's Metaphysics", tomado de *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. LXIII, 1958, pp. 217-231. VII) "Zur Traditionsgeschichte der Aristotelischen Poetik", es un artículo publicado en alemán en donde estudia las tradiciones acerca de la Poética aristotélica, está tomado de *Studi italiani di Filologia Classica*, N. S. Vol. XI, 1934, pp. 5-14. VIII) "Arabische Aristotelesübersetzungen in Istanbul", se trata de las diversas traducciones árabes también sobre Aristóteles, el artículo está publicado en alemán y está tomado de *Gnomon*, x, 1934, pp. 277-280. IX) "New light on Galen's Moral Philosophy", escrito a propósito del descubrimiento de una nueva fuente árabe y está sacado de *The Classical Quarterly* XLIII, 1949, pp. 82-96. X) "A diatribe of Galen" y fue dedicado éste artículo al Dr. S. van den Bergh. Es un trabajo muy serio basado en la obra Peri Eton de Galeno y fue publicado en *The Harvard Theological Review*, vol. XLVII, 1954, pp. 243-254. XI) "New Studies on Al-Kindi", en donde relaciona al filósofo con Juan Filópono, Al-Kindi y la evidencia interna y la evidencia externa, Astrología y Revelación, es muy sugestivo éste estudio. XII) "Al-Farabi's theory of prophecy and divination", es bien manifiesta la teoría de la profecía de éste filósofo del siglo X, y fue publicado el artículo en *Journal of Hellenic Studies*, 1957, pp. 142-148. XIII) "Some aspects of miskawaih's tahdhib al-Akhlaq", tomado de *Studi Orientalistici in onore di Giorgio Levi della Vida*, Roma, 1956, vol. II, pp. 603-621. XIV) "Platonism in Islamic Philosophy", es un último artículo inmensamente importante porque arroja mucha luz entre la relación de lo griego con lo árabe, en especial con Aristóteles y los planteamientos filosóficos del cristianismo primitivo. Está tomado el artículo de *Entretiens (Fondation Hardt, Vandoeuvres-Geneve)* tom. III, pp. 203-224. La obra de Richard Waltzer no ha sido aún traducida al español.

LITTO RÍOS B.

RAYMOND BLOCH. *Los Etruscos*. Traducción del inglés por Juan Carreras y Raimundo Griñó. Colección Viejos Pueblos y Lugares. Editorial Argos, Barcelona 1961, 267 págs.

El autor de la presente obra es un etruscólogo francés. El libro consta de 4 partes divididas en 8 capítulos además de un prefacio, una introducción y una conclusión. 79 láminas, 38 grabados y 3 mapas.

Historia de la Etruscología (Cap. 1, págs. 15-46). Muestra cómo desde los tiempos de la Roma Imperial, el estudio de ese pueblo ha sido un verdadero miste-

rio a la vez que centro de inquietudes investigativas. La etruscología nace desde entonces.

El siglo XVIII, con los nuevos hallazgos de urnas y cámaras funerarias, pinturas, objetos y vasos de cobre, origina los primeros problemas sobre las influencias griegas. La arqueología se halla en su niñez y nada aporta con certeza, ya que el arte griego carece de un estudio y un conocimiento plenos. Es el siglo sin embargo de la Etruscología; artistas y críticos —Mariette, Caylus, Winckelmann, Piranesi, etc.— se ocupan de este pueblo. El siglo XIX y el XX marcan nuevas épocas y rumbos. Es pues un recuento histórico de los hallazgos hechos en Etruria.

Los orígenes del pueblo etrusco (Cap. II, págs. 49-64). Sobre dos tesis básicas se ha mantenido el problema de los orígenes del pueblo Etrusco: Su procedencia Oriental y su autoctonía. La demostración que da el arte, la técnica y la religión parecen confirmar la tesis orientalista de Heródoto; y el autoctonismo, sostenido por Dionisio de Halicarnaso, es hoy defendido por etruscólogos como Trombetti, Pallotino y Altheim. Escoger cualquiera de las posiciones es difícil, nos dice el autor, y anota dos hechos importantes hacia el siglo VIII a. C.: La invasión griega y el surgimiento de la cultura etrusca.

El enigma de la Lengua Etrusca (Cap. III, págs. 65-80). Desafía la lingüística y la filología a pesar de estar en circunstancias ventajosas sobre otras lenguas —el jeroglífico egipcio, el pictográfico hitita, el lineal B—, las cuales han podido ser conocidas hoy plenamente. El autor, pues, hace una serie de estudios comparativos con otras lenguas basado en las investigaciones de los más refinados lingüistas. Los resultados obtenidos de estos estudios dan mayor progreso en el conocimiento de la fonética, la morfología, la semántica y la puntuación del idioma etrusco. Las perspectivas presentes parecen bastante halagadoras para un desciframiento.

Nacimiento y expansión (Cap. IV, págs. 83 y 97). Hace ver el autor como la influencia geográfica y factores propios de la península itálica, han marcado rumbos y destino a sus habitantes; pueblo cazador y pesquero, disponía de riquezas minerales.

Desde la edad de hierro, nota una evolución técnica en el arte y en el culto funerario, sobresaliendo la cultura villanovense hasta la aparición de los etruscos que se erigen, frente al mundo conocido, como gigantes.

La Etruria crea entonces intereses económicos, políticos y militares que protejan su soberanía y aumenten su poder y su comercio, que desata, como es lógico, las intrigas y los amagos de guerra con otras potencias (Grecia y Cartago); desapareciendo su poder hacia el siglo V a. C.

Hegemonía continental de Etruria, su caída y conquista por Roma (Cap. V, págs. 98-119). El acceso de Etruria a las regiones circunvecinas, por medio de las armas, la conducen al dominio de un vasto territorio y a la fundación de su imperio hacia el siglo VI a. C.

El autor enumera esta serie de acontecimientos: la dinastía de los Tarquinos en Roma, la expulsión de éstos, los cuatro frentes sostenidos contra griegos, romanos, samnitas y celtas y una serie de hechos militares y políticos que la obligan a capitular unas veces y otras a buscar alianzas que no hacen más que alargar la resistencia que culmina, a mediados del siglo III, con el sometimiento definitivo a Roma.

Instituciones y costumbres etruscas (Cap. VI, págs. 120-142). El autor coloca su civilización a un nivel paralelo a los pueblos antiguos por ser auténticamente urbana, sus sistemas de gobierno van desde la monarquía hasta la república y las oligarquías. Hay clases bajas y clases privilegiadas. Su vida económica y comercial gira en torno a la agricultura y la minería. Sus relaciones con el exterior llevan sus naves hasta otros puertos y dan acceso a esos países. Su vida privada poco conocida. Les interesó más el hipogeo que sus mismas casas.

Narra el autor una serie de usos paralelos a Grecia, pero a la vez costumbres muy particulares. Bastante avanzados en la medicina, el cuidado de los dientes,

cultivaron la música, la canción, los juegos, las danzas guerreras, la equitación y la lucha a muerte, herencia, esta última, que habría de convertirse en Roma en espectáculo terrible.

Literatura y religión (Cap. VII, págs. 145-168). La literatura etrusca es de carácter eminentemente religioso, variadísima y abundante en temas. Se refiere, luego, Bloch, a las tragedias y la poesía un poco rústica; valorándola según testimonio de Virgilio y Horacio. Ella es pues una fuente indispensable y la concreción más próxima del espíritu.

Su religión hace de este pueblo, una nación entregada por completo al arte de los ritos. Apoyándose en las fuentes antiguas, la trata como religión revelada y la diferencia de la griega y la romana, a la vez que nota cómo la adivinación es sagrada entre los etruscos, mientras que entre los griegos no ha sido consagrada. El ritual es complicado y es desempeñado por los harúspices (sacerdotes) que tienen puesto privilegiado hasta en la misma Roma. La hepatoscopia y la orientación relacionan los dioses y el futuro. Estudia luego la mitología etrusca, basado en la tríada Tinia, Uni, Menerva, correspondiente a las griega y romana; los dioses menores tienen funciones y poder que giran en torno a esta tríada superior.

Analiza las tumbas como moradas eternas en su deseo por subsistir, marcado de un fanatismo religioso; nota una evolución en la concepción del mal, manifestado en el aspecto terrorífico de los dioses infernales como una imposición tremenda frente a la muerte.

El mundo del arte etrusco (Cap. VIII, págs. 169-198). Lo presenta aquí en sus diferentes períodos, notando el geometrismo de Villanova y el brillo etrusco hacia el siglo VII. Su arquitectura manifestada en las tumbas llenas de majestad. La pintura y la escultura pasan de un estado arcaico a un estado de influencia griega predominando en alguna la voluntad del escultor; en el relieve, nos dice el autor, que es liso, el artista niega el efecto del volumen. La escultura de animales recuerda la hitita. Considera el siglo V hasta fines del período helénico, como una época de influencia griega manifestada en la viveza de los colores y en la belleza de la escultura aunque hay obras originales dispersas. Las artes menores son ricas por su variedad y abundancia. Se elabora el oro, el marfil y el cobre.

Conclusión (págs. 199-200). Al final el autor anota la imposibilidad de ir a un extremo al juzgar a ese pueblo, y cómo la historia no le niega su influencia sobre Roma.

Esta obra, es pues, un aporte más dentro del conocimiento del pueblo etrusco, por lo cercano de los estudios y por el afán del escritor de ser claro y breve, aunque poco profundo; pero es precisamente lo que ha querido hacer de ese misterioso pueblo, un análisis al alcance de quienes desean conocerlo y penetrar en él por primera vez.

HERMES TOVAR

ALAIN HUS, *Les etrusques peuple secret*, Col. Les temps et les destins, Librer. Arthème Fayard, París, 1957, 280 pág.

La presente obra está dedicada a sus padres y consta de ocho capítulos distribuidos en la siguiente forma:

Capítulo I: Oro, tumbas, sabios (págs. 9-35). Comienza relatándonos el encuentro de una valiosa tumba, la cual da origen a la etruscología, que es tan antigua como los mismos etruscos. Aunque esta civilización fuese casi olvidada durante quince siglos, es, sin embargo, recordada en el Renacimiento europeo, el cual se preocupó por las culturas griega y romana. El barón Thomas Dempster es, por decirlo así, el fundador de la etruscología moderna; su obra fue publicada un siglo después de su muerte (1625). Habla también de la etruscomanía como cuestión diferente de la anterior y cuyo representante principal fue Mario Gurnacci con su obra aparecida en 1767 y titulada *Memorie istorico etrusche sopra l'antichissimo regno d'Italia*.

El interés por el estudio de los etruscos, se concentró todo, o casi todo, en la misma Toscana; nacido éste, a raíz de los extraordinarios descubrimientos hechos en Vulci. Luego nos da una larga serie de autores, entre los que figuran Pallotino, Albert Grenier, M. Renard, cada uno de ellos con sus respectivas obras: para finalizar diciéndonos que la etruscología está llena de enigmas y "emociones fuertes".

Capítulo II: Mitos y leyendas (págs. 37-64). Se ignora totalmente la organización social del hombre etrusco, sabiéndose sí, de su actividad material y de su lujo, consistente sobre todo en joyas. De su arte no se conservan más que vasos hechos a mano, tardíamente adornados con pequeñas incrustaciones.

La población de Italia se clasifica en tres agrupaciones o momentos históricos:

- 1) Llegada de las tribus a Italia; las que incineraban sus muertos y las cuales se extinguieron sin dejar huella profunda.
- 2) De los Balcanes llegaron los ilirios que se establecieron en Venecia.
- 3) La cultura Villanovense que precede a los etruscos, cronológica y geográficamente. Esta, nos dice el autor, es el fin de un mundo y el renacimiento de otro.

Origen del pueblo etrusco: Sobre el origen etrusco, nos muestra tres grandes tesis: la primera de ellas perteneciente a Heródoto, que afirma la procedencia exterior de ese pueblo, venido de Yydia. Esta teoría es seguida también por Timeo, Estrabón, Plutacarto, Apiano, Virgilio, Horacio, Tácito, Ovidio, Silio, Itálico y Rutilio.

La segunda es la de Dionisio de Halicarnaso, que en su libro *La arqueología Romana*, llega a la conclusión de que los etruscos son originarios del suelo itálico y dice que aunque su arte es de carácter oriental y su religión tiene mucha similitud con la oriental, no son éstas razones para afirmar que el pueblo etrusco es de este origen.

Pero hay aquí una tercera teoría que enmaraña aún más el problema; su promotor es Nicolás Fréret; la cuestión con todo esto, no ha sido solucionable. Pallotino afirma que lo importante no es el origen del pueblo, sino su formación. Después nos habla Hus del problema idiomático, pues como bien es sabido su lengua no se ha podido descifrar y, según el autor, la solución del enigma depende en último análisis, del descubrimiento del providencial "bilingüe" o de una lengua nueva que sea su pariente próximo.

Capítulo III: Etruria, visión eterna (págs. 65-120). Lo que encontramos en éste capítulo es ante todo una descripción de carácter geográfico; comienza hablándonos de la extensión del territorio y de su identificación, falsa en cierto sentido, con el territorio toscano. Según dice, los más ricos y activos centros etruscos, se hallan en el Lacio y proximidades de Roma. Ocupa, pues, la Toscana moderna, el borde occidental de la Umbría, el territorio falisco, al noroeste de Roma y todo el Lacio septentrional.

Continúa describiendo la formación geológica, repartida en: una meseta de restos volcánicos, una banda costera estrecha y masas montañosas. Su proximidad al mar, un poco de dificultad para la comunicación, y la abundancia de vegetación, formarán hombres más conservadores pero profundamente humanos; estos fenómenos geográficos no son nunca extremos, cosa que da como resultado la unidad nacional de Etruria.

Pasa el autor a hacernos una ligera descripción de cada una de las ciudades. Así nos dirá: Veyes con su bello paisaje y su templo de Portonaccio, que más que templo es un santuario, y Volterra donde se ha encontrado la Puerta del Arco, que es el monumento etrusco más antiguo conocido y describe cada una de las cosas encontradas en dichas ciudades.

Capítulo IV: Destino, historia y epopeya (págs. 121-153). Etruria le ha confiado a Toscana gran parte de su secreto; nos habla Hus de los frescos de Tarquinia, de las esculturas de Veyes, de las necrópolis de Cerveteri (Caere), que pueden apreciarse aún hoy día. Los etruscos no nos han dejado historia escrita alguna y los pocos documentos de ésta, son indescifrables como indescifrable es su idio-

ma, según se dijo; sólo tenemos de ellos objetos que hablan de su historia cultural, como su mobiliario, sus pinturas y sus piedras.

Nos divide el autor, el período subsiguiente en cuatro partes:

a) Grandeza de una nación (700-500 a de C.). La entrada de los etruscos a la escena histórica está marcada por un prodigioso desenvolvimiento agrícola, industrial y comercial. La primera víctima de su expansión fue el Lacio, que no era sino la puerta de entrada a Campania y la antesala de Grecia.

b) Roma en el momento etrusco (616-509 a de C.). Se refiere a Tarquino (616-578 a de C.), Servio Tulio (578-534 a de C.) y Tarquino el Soberbio (534-509 a de C.) Pasa a narrarnos la epopeya de los hermanos Vibenna y de su lugar teniente Mastarna.

c) El volver sobre sí mismo (500-396 a de C.). Dice el autor, que se cambian los papeles y Roma de dominada pasa a dominadora, con la constitución de un vigoroso estado latino dirigido desde ésta y que culmina con la guerra del 499 al 474, fecha en que se hace la paz entre etruscos y romanos.

d) Marcha triunfal de Roma (395-265 a. de C.). Llegada de los galos; se ha dicho que el mismo día que sucumbió Veyes ante Roma, Melpum era destruída por las bandas célticas. Se hace un ligero relato de las guerras de aquella época: Etruria contra los galos y contra Roma; Cartago contra Siracusa y contra Grecia. Después nos da la descripción acerca de la política asimilatoria romana, para con sus colonias.

Capítulo V: Una civilización calumniada (págs. 155-182). De los etruscos señala: La invención del peristilo, en el campo de la arquitectura; su lujo excesivo; el Fanum Voltumnae, y la confederación de ciudades etruscas. La organización monárquica de los lucumones (príncipes) la cual existía para educar los herederos al trono; el rey, como el faraón egipcio, tenía en sus manos el poder militar, civil, religioso y judicial.

Pasa el autor, a describirnos la pompa del triunfo celebrada por el general de las tropas.

La sociedad reposaba sobre la esclavitud, hecha a base de prisioneros de guerra y de antiguos pueblos vencidos; debieron existir dos clases: una destinada a los placeres y favorita del rey y la otra que llevaba vida miserable y que pro- vocará en el siglo III a. de C. revueltas de carácter social.

Su comercio y su industria eran muy activos; así se les verá establecer relaciones comerciales con fenicios, chipriotas, cretenses, griegos y cartagineses; esto hacia el siglo V. Su técnica, su medicina combinada con la magia, y su literatura son muy sobresalientes. Sobre las diversiones, nos dice el autor, fueron entre otras el circo, el balón, los dados y los festines. En lo referente a las aberraciones sexuales, nos advierte que no debemos olvidarnos de su existencia en Grecia y su consagración por Platón y Aristóteles como instituciones en la república ideal. Concluye este capítulo, tratando sus malas costumbres que han sido exageradas, calumniando así esta magnífica cultura predecesora de la gran Roma.

Capítulo VI: Una religión revelada (págs. 183-207). Nos hace ver el autor, cómo es muy difícil tener una idea de lo que fue la religión etrusca, y deja en claro que se la conoce tan sólo en su fase final, por las tradiciones griega y latina. Indica tres caracteres bien marcados: a) Es una religión revelada debido a que lo fue por Tages a todo el pueblo etrusco, b) Es una religión escrita en cuanto que sus fundamentos están recopilados en textos y se transmite oralmente de generación en generación, c) Es una religión de rito, pues es una tentativa por conocer la voluntad de los dioses y tener preceptos destinados a satisfacer dicha voluntad.

Hace después el autor una enumeración de dioses, dividiéndolos en dioses del mundo celeste y dioses malignos. Finaliza hablando de los rituales y de la organización del culto.

Capítulo VII: El arte etrusco (págs. 209-260). Es un arte dividido en dos grandes ramas: una autóctona y otra de influencia helénica, aunque ésta en su nacimiento tiene gran tendencia orientalizante; además el arte nacional es íntimo y difícil de penetrar y el arte que recibe influencias es radiante y superficial.

Sus orígenes datan del siglo VII a de C., fecha en que da a luz esculturas de personajes con la boca pequeña y proyectada hacia adelante como característica esencial.

La arquitectura es uno de los campos de actividad donde se hace más notorio su dinamismo; ya desde la antigüedad se les atribuía la invención del atrio y del plano de las ciudades italianas. Se desarrollaron sobre todo en tres grandes campos a saber: la arquitectura militar de la que se conservan algunos restos de muros; la religiosa, descrita por Vitruvio, y la funeraria de la que hay testimonios numerosos y muy importantes.

Su templo es indudablemente el predecesor del romano y su escultura es grandiosa, así como la plástica en bronce y la pintura, ya sean con o sin influencias exteriores.

Las artes menores están compuestas por pequeños bronce, vasos, marfiles y joyas destinadas, como en Grecia, al adorno, a más de terracotas y ánforas pónicas de claro origen griego.

Como conclusión se puede decir que el arte etrusco tiene grandes características a saber: el sentido neto del realismo y el gusto por el individualismo; la ausencia del equilibrio, presente siempre en el arte griego; la exhuberancia; el gusto por lo útil, sin despreciar las cosas extraordinarias y la gran fuerza de expresión reflejada en todas sus manifestaciones.

Capítulo VIII: El genio y las leyes etruscas (págs. 261-279). La concepción etrusca del mundo es esencialmente trágica; se manifiesta en varias formas: la doctrina de un destino inflexible dirigiendo una evolución histórica; la afirmación de un principio universal según el cual macrocosmos y microcosmos no son más que un sólo Todo, que excluye la visión dramática de las cosas. Nada para los etruscos carece de sentido, valor y eficacia en la naturaleza, que obra benéfica o maléficamente sobre el hombre.

Se le pueden reconocer a este pueblo cualidades aparentemente contradictorias, que revelan esta visión superior de la vida. La muerte es conocida tan sólo como una etapa de transición y el renacimiento a otro mundo parecido al nuestro, pero transferido a la esfera espúrea de los espíritus sobrehumanos.

La afición de los etruscos por los hipogeos y demás cuestiones funerarias es entre ellos más que una veneración dada al principio femenino de la tierra. Concluye el autor su libro, hablándonos de la influencia ejercida por el espíritu etrusco en todas las manifestaciones artísticas y culturales y además en la Toscana, durante la Edad Media.

Es este libro sin lugar a dudas, un valioso aporte a la etruscología, ya que sin volverse monótono, va mostrándonos paso a paso, todas y cada una de las costumbres e historias de este magnífico pueblo, germen y semilla de la grandiosa cultura romana.

VICTOR ALVAREZ

LUIGI PARETI, *Homero y la realidad histórica*. Traducción al español de Carlos Gerhard. México, UTEHA, 1961, primera edición, 122 págs., con 25 ilustraciones y 3 mapas fuera de texto. Colección: Manuales UTEHA N° 106.

Toda la obra investigativa de los historiadores en torno al hecho literario de los poemas homéricos como unidades acabadas de un solo autor presenta, si no cambios radicales, por lo menos nuevas modalidades y ángulos de observación desde donde el nuevo crítico puede contemplar un panorama histórico-literario totalmente diferente.

El autor del presente manual enfoca el tema inagotable de la épica griega desde el punto de vista histórico como ya lo había hecho en otras dos obras anteriores 1

1 *Poesía e historia en la épica homérica y La épica y los orígenes griegos*, Le Monnier, 1942, (edic. agotadas).

y aunque sus conceptos sobre las fuentes y modelos de la épica homérica no difieren mucho a los de otros autores², sin embargo su problemática a este respecto presenta nuevos planteamientos, tales como el que hace observar el autor con respecto a la ausencia de presentación, por parte de Homero, de algunos personajes que consideraba ya conocidos del auditorio a través de otras narraciones anteriores, y de algunos hechos que se encuentran aludidos brevemente por el autor en las diferentes rapsodias de sus obras. Así, el autor, con base en estos hechos, vuelve a plantear la tesis de la pluralidad de autores basados en unos cantos primitivos y originales. Una serie ininterrumpida de rapsodias que fueron modificando y aumentando estos cantos, dió, como culminación maravillosa, las obras que hoy se llaman la *Iliada* y la *Odisea*.

También trata el A., con plausible acierto, el problema del héroe griego en su doble aspecto de divinidad decadente o de semidiós y de personajes históricos, reyes heroificados. Dentro de lo que se llama la "reconstrucción histórica" de los rapsodias, el A. pone muy claramente de manifiesto que la nota predominio de los rapsodias en este punto fue la de arcaizar para darle al relato épico un sabor más acentuado de antigüedad.

Pareti dedica un capítulo luego al estudio de los "Esquemas originarios y añadidos" tal como lo hiciera Paul Mazon³ y después de un análisis detallado de los diferentes cantos de la *Iliada* y de sus relaciones próximas o remotas, concluye resumiendo este capítulo así: "...resulta bastante claro que las partes más perfectas de la *Iliada* y las más nobles, con características semejantes de forma, de medios artísticos y de eficacia y formando una serie lógica y completa de episodios fundamentales, son: la ira de Aquiles (I); el intento fallido de Agamenón de combatir sin él (XI); la muerte de Patroclo (XVI); la pacificación de Aquiles con Agamenón (princ. del XVII); y la muerte de Héctor (XXII). Todo el resto está formado por episodios insertos o añadidos, ligados entre sí, en parte, en series varias, que a menudo retardan la acción concebida por el primer rapsoda. Que se trata de concepciones distintas y de redacciones posteriores, resulta de la trama, del estilo, de las tendencias artísticas, de las reminiscencias y, en algún caso, de los auténticos "remiendos" con otros pasajes de la épica".

Recorriendo las páginas de la obra encontramos más adelante un capítulo muy importante que titula el autor "Zona de operaciones y ambiente político y social reflejado por los poemas"; expone en dichas páginas las divergencias manifiestas que se encuentran en la *Iliada* relativas a la extensión del campo de batalla, del perímetro de la ciudad y a la distancia que separaba a ésta de aquel y del campo naval, para lo cual el autor aporta una serie de textos del mismo poema de la *Iliada*. Y en lo que atañe al ambiente político y social Pareti pone de manifiesto las fluctuaciones y aún contradicciones de los rapsodias homéricas respecto a la realidad histórica de la época en que se produjeron tales acontecimientos, pues las cosas habían evolucionado notablemente en el momento en que fueron compuestos los cantos. Después de establecer las relaciones que existen entre los dos poemas y las dos fases de la colonización griega y de explicar el trasplante de la figura y de las aventuras de Ulises de Oriente a Occidente, pasa el A. a tratar un aspecto importante en la Epica homérica que es el que se refiere a los reflejos de la vida y del desarrollo cultural de la época y la influencia de los fenicios desde el punto de vista cultural en toda la civilización homérica. Empieza por demostrar las ambigüedades que existen en el texto homérico respecto a la localización histórico-geográfica de la Fenicia y las contradicciones que aparecen en los distintos cantos homéricos en lo que respecta a los elementos de guerra, tales como los carros, los escudos y las naves y en lo que atañe a algunos noticias sobre la industria de tejidos, a la metalurgia, a la pesca, etc. También demuestra algunas discordancias cronológicas en lo que se refiere a ritos funerarios tales como el procedimiento micénico de inhumación que evidentemente era más antiguo y el uso más reciente, por lo que hace a los griegos, de quemar los cadáveres.

2 Bowra, Paul Mazon, Glotz, Finsler, W. Leaf, M. P. Nilson, E. Mireaux.

3 PAUL MAZON, *Introduction a L'Iliade*, Paris, 1948.

Pero hemos llegado a la parte más importante de la obra que la componen una serie de conclusiones en las que el autor analiza en forma muy acertada las antiguas y las nuevas deducciones históricas sacadas de los poemas homéricos, en las cuales hace una crítica a lo que han hecho tanto los antiguos como los modernos logógrafos en lo que se refiere a los sistemas interpretativos de la épica homérica.

La obra de Luigi Pareti tiene el mérito de no ser simplemente una acumulación de citas y textos homéricos sino una verdadera interpretación sistemática a la luz de la historia, en la que se ofrece a los lectores una contribución valiosa al estudio de los modernos problemas que han ido surgiendo dentro de la moderna investigación y revisión de los textos de la *Iliada* y la *Odisea*.

HUMBERTO ECHEVERRY CARDONA