

La hechicera pasional de Teócrito

Felipe Sánchez Reyes

**Colección
Ensayos sobre Ciencias y Humanidades**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

La hechicera pasional de Teócrito

Sánchez Reyes, Felipe, 1956-

La hechicera pasional de Teócrito -- México: UNAM, CCH, 2021. 120 pp.
(Colección Ensayos sobre Ciencias y Humanidades, 8).

ISBN: 978-607-02-2736-3 (Obra Completa).

ISBN: 978-607-30-5316-7 (Volumen).

Primera edición: noviembre de 2021.

D.R. © UNAM 2021 Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad Universitaria. Delegación Coyoacán, CP 04510, CDMX.

ISBN: 978-607-02-2736-3 (Obra Completa).

ISBN: 978-607-30-5316-7 (Volumen)

Esta edición y sus características son propiedad de la UNAM.
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la
autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México - *Printed in Mexico.*

La hechicera pasional de Teócrito

Felipe Sánchez Reyes

Colección
Ensayos sobre Ciencias y Humanidades

Índice

- 9 Introducción
- 13 I. Contexto: época, vida y obra de Teócrito
- La época helenística
 - Ptolomeo I Soter (367-283 a. C.)
 - Ptolomeo II Filadelfo
 - Panorama de la cultura helenística
 - Erudición
 - Magia
 - La vida y obra de Teócrito y el Idilio II
 - Idilios
 - Mimos
- 37 II. Idilio II
- Título y modelo del Idilio II
 - Autenticidad y fecha de composición
 - Lugar del poema: Cos
 - Análisis del poema
 - Resumen y estructura

	Situación social de Delfis y Simeta
	Escenario y la noche
	Acto mágico
	Primer estribillo: El ἵυγξ y las nueve estrofas
	Segundo estribillo
	Amor desdichado
83	Traducción
89	Conclusiones
93	Bibliohemerografía
98	III. Teócrito, Idilio II. La Hechicera. Texto Bilingüe

Introducción

La decisión de elegir la obra de un autor para traducirla y analizarla, no resulta fácil. Antes de tomar la primera decisión, libramos una lucha interior para convencernos de que estamos preparados anímica e intelectualmente para realizarla. Después viene el problema de la elección del autor. En mi caso, me incliné por un autor griego, pues tuve muy buenos maestros que me enseñaron a amar esa lengua —Frida Zacaula, Arturo Ramírez y Pedro Tapia—: Teócrito, específicamente uno de sus tres mimos, el Idilio II, La hechicera, en el cual predomina el empleo del dialecto dórico, lo cual dificulta un poco más la traducción.

Me interesó este poema porque en él, a través de una chica quinceañera, inexperta en amores, cobijada por la noche, la luna y la magia, el poeta aborda los más íntimos sentimientos pasionales que todo ser humano lleva dentro de sí, en su etapa de adolescente. ¡Es un poema apasionado y desgarrador! Me

cautivó, como puede cautivar a cualquier persona que ame plenamente, o que alguna vez, a su paso, se haya encontrado en esta afortunada situación emocional con Eros, el de melodiosa voz o dulce-acre, sin importar edad, sexo ni época. O aunque le haya correspondido vivir en una era tecnológica como la nuestra.

Teócrito vive en el periodo del renacimiento helenista del siglo III a. C. En ese periodo no sólo se expande y domina la lengua y la pasión por la cultura griega antigua en Alejandría, sino que surgen filólogos que analizan, editan y conservan las obras de la antigüedad, y escritores que las toman como modelo. Él, aunque llega a establecerse por cierto tiempo en Alejandría, no es un poeta de la gran urbe, sino provinciano. Cultiva tanto el idilio pastoril en composiciones breves, al cual se debe su fama, como el mimo literario, a través del cual refleja su interés por la vida cotidiana, campestre o urbana.

Extrae sus temas poéticos del mundo humilde de los trabajadores y pequeño burgueses, pero no escribe sus poemas para esta población inculta, sino para el público culto y erudito. En sus idilios fusiona la realidad cotidiana y la técnica poética adquirida. Teócrito, Calímaco y Apolonio de Rodas —estos dos últimos rebosan erudición— son los tres poetas más brillantes y representativos de la poesía helenística.

A través de este texto me interesa demostrar lo siguiente. Primero, que logré entender este idilio en su forma original. Segundo, que, a pesar de la gran distancia temporal que se para el siglo III a. C. del nuestro, puedo hacerlo entender al estudiante de Letras Clásicas y a cualquier lector moderno.

Y, finalmente, a través del análisis del poema —la luz ra-

diante de la noche que envuelve con su manto arrullador a Simeta, como la madre protectora lo realiza con su hija, y el irracional acto mágico del manejo del ave iynx—, el autor se apoya en estos elementos, con el fin de reforzar la desdicha amorosa de la hechicera. Para lograr estos objetivos centrales he dividido el trabajo en tres partes.

El primer capítulo aborda el contexto histórico. A través de él pretendo demostrar al lector que toda obra literaria no surge espontáneamente, sino que responde a las necesidades de la época y del autor. Intenta proporcionar al lector una visión global de los hechos históricos relevantes y del panorama cultural que predomina en la corte de Alejandría en el siglo III a. C. Así como de los datos biográficos de Teócrito, de su producción literaria y de los autores precursores del mimo, porque el idilio de nuestro estudio pertenece a este subgénero.

El segundo se centra en los datos generales del Idilio II: su análisis y estructura, los protagonistas y escenario, el acto mágico y el metro que empleé en la versión española; la conclusión y bibliografía de referencia, tanto ediciones y traducciones, como estudios generales y específicos acerca de este idilio. Y el tercero integra el texto griego y la traducción rítmica.

Dejo aquí impreso mi reconocimiento a uno de los amantes de la lengua griega, al Dr. Pedro Tapia Zúñiga, por el copioso tiempo dedicado a la minuciosa revisión de este trabajo; por sus no pocas indicaciones precisas con las cuales me aclaró el sentido poético de algunos versos del texto griego; y por sus “delicadas frases floridas” de aliento en momentos de flaqueza, tan comunes en sus “particulares” sesiones y clases ante el grupo. Y, finalmente, a Frida Zacacla, por enseñarme a amar

la lengua griega, a mi Gaby por su cariño incondicional y a mis padres por su inmenso amor.

I. Contexto: época, vida y obra de Teócrito

LA ÉPOCA HELENÍSTICA

Cuando se habla del periodo helenístico, se entiende casi convencionalmente, el periodo que va de la muerte de Alejandro (323 a. C.) al establecimiento del Imperio romano por Augusto (30 a. C.), es decir, el paso de la civilización griega a la romana.

Se le denomina helenístico por dos razones trascendentales. La primera porque la lengua griega se habla en todas las colonias conquistadas por Alejandro¹: el griego es la lengua de los comerciantes, de las relaciones internacionales² y de cualquier persona que desee viajar de Marsella a la India³. Pues

¹ Korte y Handel; Juan Godo Costa (trad.). *La poesía helenística*. Barcelona: Labor, 1973, p. 17.

² Ranuccio Bianchi Bandinelli. *Historia y civilización de los griegos*. Barcelona: Icaria, 1983, p. 13.

³ Tarn y Griffith; Juan José Utrillas (trad.). *La civilización helenística*. México: FCE, 1969, p. 10.

esta lengua se impone en el plano internacional a las restantes lenguas. Y la segunda razón se debe a la supremacía intelectual de los griegos sobre los demás pueblos, que proporciona el auge de la ciencia, filosofía, literatura y de un régimen político, distinto del Estado.

El periodo helenístico se inicia a la muerte de Alejandro, en el 323 a. C. Él deja un imperio que abarca Macedonia, Egipto y la mayor parte de las ciudades griegas de Asia, como sus aliadas. Crea un imperio greco-oriental, unifica bajo su mando la totalidad de la parte oriental del mundo mediterráneo, civilizado, y expande la cultura griega a los lugares conquistados.

A su muerte siguen cuarenta y tres años de guerras ininterrumpidas, en las que participan todos sus generales, con el fin de obtener el trono del Imperio. El año 280 a. C. marca el final del periodo de las guerras de sucesión y en el 275 a. C. se establecen las tres monarquías que dominan el mediterráneo oriental: Egipto, gobernado por la dinastía de los Ptolomeos; Mesopotamia y Siria, por los Seleúcidas; y Macedonia, por los Antígónidas⁴. Estos tres reinos brindan protección a la cultura griega y la dotan de los medios necesarios, para las investigaciones científicas y literarias. Sin embargo, el reino de los Ptolomeos brinda mayor protección a la cultura griega y a la vida intelectual.

⁴ Rostovtzeff, M.; Francisco José Presedo Velo, (trad.). *Historia social y económica del mundo helenístico*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.p. 24.

Ptolomeo I Soter (367-283 a. C.)

Él es un rey macedonio helenizado que transforma a Egipto en un reino independiente y le otorga su papel hegemónico en los asuntos comerciales del mundo. Su hegemonía la obtiene por dos factores importantes. Por un lado, el poderío de un ejército bien equipado y una marina grecomacedónica —heredadas de Alejandro.

Y, por el otro, sus fuentes de ingreso en oro y plata le ayudan a mantener un ejército bien adiestrado que, para no ver amenazada la existencia política de Egipto, estaciona guarniciones por todo el país. Incrementa el número de soldados, los provee de mejores armas, los disciplina y les otorga una buena paga. Esta es la causa de que su reino no se vea amenazado por los otros reinos y amplíe su imperio a la Cirenaica, Chipre, algunas costas del Asia Meridional e islas del Egeo.

En su política interior, refuerza el sentido autoritario de las estructuras tradicionales de explotación y presenta instancias mercantilistas. Convierte a Egipto en un granero e introduce la acuñación de la moneda de plata que impone en todo tipo de transacción comercial. Su sistema administrativo, económico y financiero, que se rige por la lengua y el sistema de cuenta griego, lo deja en poder de los egipcios o de la aristocracia indígena, mientras que los griegos y macedonios ostentan los mejores puestos.

La población extranjera crece en número e importancia durante su reinado, pues no sólo recibe con agrado a los ricos extranjeros que desean invertir en el país, sino también a soldados y colonos, a quienes dota de tierras. Crea nuevas ciudades que resultan fundamentales para el proceso de he-

lenización —Alejandro mismo funda más de setenta. Funda ciudades en zonas que no están urbanizadas o donde ya se establecieron unos centenares o millares de pobladores, con la obligación de que éstos sirvan en el ejército real.

Soter necesita prestigio ante los ojos del mundo griego. Por ello, requiere crear una capital para el nuevo Egipto y Alejandría, ciudad griega fundada por Alejandro, resulta el lugar ideal, porque liga a este rey con el otro. Él concibe a Alejandría no sólo como su fachada política y económica del país, sino también como una ciudad griega, centro de arte y de estudio. Por esa razón, funda allí el Museo y la Biblioteca, pensando en que los estudios mantienen a un rey al tanto de la comprensión humana del hombre⁵, y así otorga prestigio a su país. Ptolomeo I inicia en Egipto el auge político, económico y cultural que llevará a su máximo esplendor su hijo Ptolomeo II.

Ptolomeo II Filadelfo

A la muerte de Ptolomeo I (283 a. C.), le sucede al trono su hijo Ptolomeo II que continúa la obra paterna en todos los campos. Para el 273-272 a. C., casado con Arsinoe II, se halla en posesión de toda Fenicia y la mayor parte de Asia Menor. Como su meta principal es consolidar su posición en Egipto y adquirir la hegemonía en el mundo civilizado, realiza las siguientes reformas.

⁵ John Boardman, et al. *Historia Oxford del Mundo Clásico*. Madrid: Alianza, 1988, p. 357.

Uno, concentra en su persona el poder divino —representa a la divinidad en la tierra— y el político que le permiten ejercer un gobierno absoluto, con el cual nombra y destituye a su voluntad a ministros y funcionarios. Así se adueña del Estado, de los productos del suelo y del trabajo de la población. Dos, aumenta la producción y desarrolla los recursos del país, mediante la adopción de los adelantos técnicos del mundo civilizado.

Tres, reorganiza la agricultura y regula el cultivo y la cosecha. Cuatro, introduce la banca real y crea una moneda de cobre para uso interno. Y, por último, dota a Egipto de una legislación que le permite una administración más orgánica: establece los tribunales, fija normas procesales y embargos forzosos de bienes, para los ciudadanos o funcionarios corruptos.

Con estas cinco reformas que siguen de cerca las prácticas griegas tradicionales, Ptolomeo II crea un estado rico y convierte a la ciudad de Alejandría en el centro comercial e intelectual más importante, con la mayor población de grandes contrastes. Por un lado, se halla la amplia población de gente pobre que, para huir de la miseria, se enrola como soldado mercenario. Y, por el otro, la opulencia de unos cuantos comerciantes, enriquecidos bajo protección del soberano. Así, el esplendor de la gran ciudad alberga los edificios reales, ricamente adornados: las oficinas centrales de la administración (el Palacio de Justicia, los Almacenes centrales de grano), el Mueso y las dos Bibliotecas.

PANORAMA DE LA CULTURA HELENÍSTICA

Estos grandes cambios políticos, sociales y económicos repercuten en el florecimiento de la cultura en Alejandría. Entre

el 300 y 240 a. C., esta ciudad atrae a especialistas de todo tipo: científicos y filósofos, gramáticos y poetas, con el firme propósito de recibir el estímulo y los favores del rey: hospitalidad, Biblioteca e ingresos.

Su auge como centro cultural se debe a dos factores importantes. Uno, Atenas ya no es el centro indiscutible de la actividad literaria. Y dos, los Ptolomeos están ávidos por añadir al esplendor de sus edificios, el cultivo de las actividades del intelecto. Si Ptolomeo I funda el Museo y la Biblioteca, Ptolomeo II crea la biblioteca anexa, la del Serapeo, cuyos recintos se encuentran en el Palacio real, ubicado en el barrio del Bruquión, junto al mar, y ejecuta su verdadera realización: los sabios ordenan y clasifican los rollos de libros.

El Museo, a cargo de un sacerdote que vive y trabaja en el edificio, se convierte en una academia científica y residencia de sabios que proceden de todo el mundo y se dedican al culto de las Musas y a la investigación, como lo refleja la película *Ágora* (2009). Allí viven todos ellos, disfrutan de los ingresos concedidos por el rey y, honrados con su presencia, discuten problemas científicos.

Al lado del Museo, se localiza la Biblioteca, a cargo de un director y tutor del príncipe heredero, que, ayudado por varios colaboradores, pone al alcance de la mano, no sólo los conocimientos obtenidos hasta ese momento, sino también todo el legado espiritual de los griegos en poesía y prosa, ordenados en 490,000 rollos papiráceos. Y la otra Biblioteca anexa, la del Serapeo, para duplicados, posee para ese momento 42, 800 rollos⁶.

⁶ Korte y Handel, *op. cit.*, p. 22.

Los Ptolomeos no escatiman esfuerzo ni gasto, con el fin de otorgar nuevos tesoros a su Biblioteca. Adquieren colecciones enteras, como la biblioteca de Aristóteles. Ordenan descargar en sus muelles, a los barcos procedentes de todos los países, rollos de libros de los griegos, caldeos, egipcios y romanos, para seleccionarlos y traducirlos, clasificarlos y resumirlos. Organizan toda la literatura desde Homero hasta los últimos escritores y realizan nuevas ediciones, comentarios y estudios gramaticales.

Esta inmensa actividad se facilita por el abundante papiro en Egipto y trae el florecimiento del comercio de los libros. Esta transmisión escrita facilita la difusión de la poesía que pierde espontaneidad, se convierte en erudita y desarrolla una mayor técnica formal y deseo de novedad. De este modo, la cultura literaria helenística presenta un carácter cortesano, pues literatos y científicos viven de los favores del rey, instaurándose por primera vez el mecenazgo.

Erudición

Si la literatura ática del siglo v a. C. refleja la vida política de su época, la máxima expresión de la colectividad y de la polis, y une al artista con toda la comunidad, la poesía alejandrina, por el contrario, es cortesana, individualista y repudia el carácter colectivo. Por primera vez se manifiesta la ruptura entre la cultura de la clase dirigente y las clases subalternas. El poeta alejandrino se torna individualista y escribe para el lector culto que puede seguirlo a través de su difícil camino, como sucede con Calímaco.

Durante esa época, en Alejandría surge la poesía culta o erudita, sinónimo de arte elaborado que gusta de la belleza y

la perfección. Gana en profundidad, pero pierde en extensión, como lo demuestran el epigrama y el poema épico. Ahora el poeta realiza una investigación cuidadosa y un profundo estudio de los recursos artísticos. Busca sus modelos entre los poetas antiguos del periodo jonio, a los cuales estudia minuciosamente, analiza e interpreta. Condena la imitación que sistemáticamente evita y condena.

Diferencia escrupulosamente aquello que es creación original de lo que se inspira en la experiencia poética del pasado, mediante citas que llaman la atención del lector: non ut lateat imitatio sed ut pateat, “para que la imitación no se oculte, sino que se haga evidente”⁷. Esta poesía helenística, al combinarse con la erudición, encierra un exhaustivo trabajo de alta filología.

Este nuevo espíritu averigua sus temas en cultos locales, tradiciones y leyendas, sobre todo amorosas, que ofrecen personajes más próximos a los hombres de su tiempo, tal como lo efectúa Teócrito con su hechicera. Además de esta novedad temática, el poeta busca géneros literarios nuevos y da brevedad a su composición. Proporciona claridad a la estructura y exquisitez a la forma.

Selecciona y coloca cada palabra por el sonido que produce al verso. Resucita metros difíciles de los clásicos y estudia el ritmo del verso con mucho cuidado, con base en reglas métricas rigurosas para producir efectos especiales. A pesar de desconocer los dialectos tradicionales, emplea aquellos que con anterioridad desarrollan el género literario en que escribe.

⁷ R. Bianchi, *op. cit.*, p. 183.

El poeta investiga su lenguaje en el pasado, selecciona cada palabra para obtener efectos particulares, emplea, de manera intencional, juegos de palabras, glosas sobre frases oscuras de los clásicos, extravagantes sinónimos o vocablos homéricos, a los que recurre, ya por su significado exacto, ya por el ritmo o sonido que produce al verso. De ese modo, él aporta al poema forma, color y armonía. Estas son algunas de las razones por las cuales gran parte de la poesía helenística resulta difícil de traducir.

En la lírica florecen la poesía instructiva o didáctica con Arato de Soles, quien versifica en hexámetros el antiguo catálogo de las estrellas de Eudoxo de Cnido; el idilio con Teócrito que rescata el dialecto dórico de los primeros poetas sicilianos y las canciones campesinas del Mediterráneo; el epigrama con Calímaco, poesía individualista, ágil, que expresa sensaciones e impresiones del momento efímero; el poema épico con Apolonio de Rodas, quien rinde tributo a los héroes legendarios de Grecia y propone el principio de largura, solemnidad y pesantez del epos arcaico; y finalmente la mímica con Teócrito y Herodas, poesía procedente de Sicilia⁸ para un público de cultura media.

En resumen, esta poesía no está dirigida a la colectividad, sino a un grupo reducido y culto: los poetas eruditos de la corte que aprecian la habilidad innovadora del poeta en su argumento y estructura del poema; en el empleo de la lengua homérica y en los vocablos nuevos, creados por el autor; en las frases oscuras de los clásicos y en la tradición popular del

⁸ Tarn Griffith, *op. cit.*, p. 208.

poema. Crece alejada del pueblo; este sólo es protagonista, objeto de estudio en la búsqueda del realismo, o bien, fuente de inspiración. Esta poesía se convierte en patrimonio de la corte de Ptolomeo II, en la cual viven los tres mayores poetas de la época: Calímaco, Apolonio y, por un tiempo, Teócrito.

Magia

Debido a la facilidad de las comunicaciones en ese periodo y al intercambio entre griegos y orientales, decae la religión olímpica entre la población. El rey adopta los dioses extranjeros, debido a un móvil político, y respeta las tradiciones religiosas, griegas o bárbaras. También obliga a la muchedumbre a buscar nuevos apoyos espirituales en los cultos orientales, que responden a las inquietantes cuestiones de su vida y del destino.

La religión, a partir de este momento, adquiere un carácter particular, pues el individuo, al sentirse desprotegido por la religión oficial, recurre a la astrología y a la magia que obtienen gran éxito. La primera logra aceptación como sistema científico, gracias a su explicación compleja y matemática del funcionamiento del Universo, y se convierte en patrimonio de las clases cultas. Mientras que la segunda se afirma entre las clases inferiores, entre el pueblo.

La magia se fundamenta en la creencia de la ayuda divina de ultratumba y el practicante cree que si se vale de los medios adecuados, como hierbas, ritos, conjuros, figurillas de cera, encantamientos y ataduras (καταδέσεις ο καταδεσμός), puede obligar al dios, demonio, divinidad o poder sobrenatural, a cumplir su voluntad.

Así lo manifiesta la colección de los papiros mágicos griegos⁹: prácticas para conseguir riqueza, salud o éxito; prácticas de sometimiento que incluye la maléfica y la erótica; prácticas de encadenamiento mágico y amoroso. Él emplea esa vía corta para obtener algo material que desea: curar una enfermedad o aniquilar al adversario, triunfar en el amor o cosas similares.

Los magos o practicantes de la magia pertenecen a una casta sacerdotal persa, especializada en rituales y adivinaciones. Invocan con sus artes a fuerzas poderosas para alterar los decretos de las estrellas¹⁰. Pues consideran que existe una estrecha relación entre lo que sucede en el cielo y la tierra, es decir, en las acciones del hombre.

La magia también está arraigada en la tradición arcaica griega, pues en Grecia se atribuían habilidades en las artes mágicas a personas que habitaban lejos o en zonas concretas. Así ocurría con las mujeres tesalias, a quienes se les considera capaces de hacer desaparecer la luna o el cielo, con Medea en la Cólquide y con Circe en su lejana isla. A esto se debe también que los habitantes de lengua griega demuestren interés por las técnicas mágicas.

La corriente persa y la griega se unen en Egipto y originan la mezcla del tema griego con nombres de dioses y criaturas sobrenaturales de Oriente. De allí que al lado de Latona, Apolo, Artemisa y otros dioses griegos, se halle la presencia

⁹ José Luis Calvo y Ma. Dolores Sánchez (intr., y trad.) *Texto de magia en papiros griegos*. Madrid: Gredos, 1987, pp. 30, 195, 210, 218.

¹⁰ R. Bianchi, *op. cit.*, p. 285.

de numerosas divinidades extranjeras: frigias como Cibeles; egipcias, como Osiris, Serapis e Isis; árabes, fenicias y persas.

Aleandría presenta una dinámica mezcla de elementos religiosos, debido a la difusión de los cultos greco-egipcios por todo el Mediterráneo, y a la naciente importancia de la mujer que se hace cada vez más libre. Esta es la época y ambiente que le corresponde vivir a Teócrito, uno de los poetas representativos del periodo helenístico.

LA VIDA Y OBRA DE TEÓCRITO Y EL IDILIO II

Escribir acerca de la vida de Teócrito, así como de los otros dos poetas, representativos de la poesía helenística: Calímaco y Apolonio, no resulta fácil, debido a los escasos datos biográficos. Por ello, los estudiosos sólo proporcionan aproximaciones. Acerca de su vida se sabe muy poco. Las fuentes que han empleado los investigadores, para extraer la información de que disponemos, son las siguientes.

Una es la Suida o Suda¹¹ que nos informa:

También hay otro Teócrito, que es hijo de Práxagoras y Filina, otros dicen que es hijo de Simico. Es siracusano; otros dicen que es de Cos. Vivió en Siracusa, escribió en dialecto dórico las llamadas poesías bucólicas; algunos también le atribuyen los siguientes poemas: Prétides, Esperanzas, Himnos, Heroínas, Epicedios, Elegías y Yambos, Epigramas. Hay que saber que hubo tres poetas de poemas bucólicos: este

¹¹ Suidas. *Sudae lexicón. Lexicographi graeci*. Germany: Ada Adler, vol. II, 1972.

Teócrito, Mosco Siciliota y Bión de Esmirna, de la población llamada Floses.

La otra es la Antología Palatina¹², donde un epigrama afirma: “Otro, el de Quíos, yo Teócrito, quien escribió esto, soy uno de los muchos siracusanos, hijo de Praxágoras y la ilustre Filina; no me apropié de ninguna musa ajena”. Y la otra, sus propios idilios: VII (verso 21), XI (verso 7), XV (versos 90-95), XVI, XVII y XXVIII.

Es difícil precisar el año exacto de su nacimiento. No es raro que los estudiosos que señalan una fecha acerca de su nacimiento difieran entre sí: Legrand¹³ sitúa su nacimiento entre el 305-300 a. C.; Cantarella¹⁴ y Bianchi¹⁵, en el 310; Lesky¹⁶ en el 300; Tarn¹⁷ entre el 315-312 a. C. Por ello, en las siguientes líneas me centraré en presentar los datos biográficos más relevantes, obtenidos de diversas fuentes, directas e indirectas.

¹² Manuel Fernández-Galiano (trad., e intr.) *Antología Palatina*. Madrid: Gredos, IX, 434, 1993.

¹³ Philippe Legrand. *Étude sur Théocrite*. Paris: Editions E. de Broccard, 1968, p. 56.

¹⁴ Raffaele Cantarella; Esther L. Paglialunga (trad.) *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada, 1977, p. 72.

¹⁵ Ranuccio Bianchi Bandinelli. *Historia y civilización de los griegos*. Barcelona: Icaria, 1983, p. 210, tomo IX.

¹⁶ Albin Lesky, José María Regañón y Beatriz Romero (trad.) *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1968, p. 749.

¹⁷ Tarn Griffith, *op. cit.*, p. 208.

Con fundamento en las fuentes citadas, puedo afirmar que sus padres, de origen humilde¹⁸, son Praxágoras —se ha creído que su padre fue Simico, ya que en el Idilio VII, el poeta se hace llamar con el sobrenombre de Simiquidas, pero Legrand¹⁹ y Dover²⁰ consideran que esta afirmación carece de bases sólidas— y Filina. Él nace en Siracusa, a excepción de Suidas que hace suponer erróneamente a Cos, como su lugar de nacimiento. Toda la antigüedad y sus idilios hablan de él como un siracusano: I, 65; XI, 7 y 47-48; XV, 90; XVI, 78; XXVIII, 16-18, ciudad que él menciona constantemente y de la cual se siente orgulloso, como lo manifiestan las siracusanas de su idilio XV (versos 90-94): “¡Mandas a damas de Siracusa!/ Y esto debes saber, por nuestra stirpe somos corintias, / como Belerofonte. Hablamos lengua peloponesia, / porque la lengua doria es permitida que hablen los dorios”. Y su nacimiento se ubica en los últimos años del siglo IV a. C., bajo el reinado de Ptolomeo Soter.

La información veraz comienza a aparecer a través del idilio XVI, versos 73-75, 78-81, “Las Gracias o Hierón”. Para la época en que escribe este idilio, Hierón se encuentra al inicio de su carrera militar, recién nombrado estratega en la guerra contra Cartago, entre los años 275-274. Este idilio muestra a nuestro poeta en Siracusa, buscando al estratega

¹⁸ M. Fernández-Galiano *op. cit.*, p. 14

¹⁹ P. Legrand, *op. cit.*, p. 47

²⁰ Kenneth James Dover. *Theocritus: Select poems* (Edited with an introduction and commentary). Glasgow: Macmillan Education LTD, 1971, p. 20.

como benefactor de sus musas hacia esos años. Pero, al no ver satisfechas sus esperanzas, abandona la ciudad y prueba fortuna en Alejandría, en la corte de Ptolomeo II, como lo manifiestan sus idilios XIV, versos 58-68, y XV, 46-50. Supone, seguramente, que el renombre de sus poemas le serviría, para lograr el mecenazgo del soberano; ello explica las frecuentes referencias al rey en sus idilios.

Existe una hipótesis de Legrand²¹, Sbordone²², Lesky²³ y Bianchi²⁴, según la cual se puede afirmar con cierta seguridad que Teócrito, después de abandonar Siracusa (275-274 a.C.), viaja a Cos, donde permanece poco tiempo, y de allí marcha a Egipto²⁵. Es decir, entre los tiempos de la composición del idilio XVI, “Las Gracias o Hierón”, y el XVII, “Elogio de Ptolomeo”, aproximadamente entre los años 275-271, él permanece por un tiempo en Cos. Esta hipótesis se fundamenta en el idilio VII, 93, donde muestra que él ya ha asegurado la benevolencia del rey Ptolomeo II.

Del idilio XVII (versos 34, 121 y 128-130), “Elogio de Ptolomeo”, se infieren los siguientes datos. Berenice, madre de Ptolomeo II, ya se halla muerta y deificada; Ptolomeo Filadelfo se ha casado con su hermana Arsinoe —según una estela

²¹ *Ibid.*, p. 56.

²² Francesco Sbordone. *Idili di Teocrito*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1968, p. 6.

²³ A. Lesky *op. cit.*, p. 751.

²⁴ R. Bianchi *op. cit.*, p. 210, tomo IX.

²⁵ Pauly-Wissowa. *Real Encyclopädie der classischen altertumwissenschaft*. Stuttgart, vol. 5, col. 2018, 1934.

egipcia de Pithom, este matrimonio se efectúa en noviembre del 274 a. C. y según Legrand²⁶ se casan hacia el 274-273—, al final de la primera guerra siria. Al no contener peticiones encubiertas de mecenazgo, se infiere que Ptolomeo ya se la ha otorgado, cuando escribe este idilio.

En el idilio xv (versos 22, 107, 111), “Las siracusanas o Adoradoras de Adonis”, también se refiere a Ptolomeo, Arsinoe y a la deificación de Berenice. De manera que, para los años 275-274 a. C., él ya se halla presente en Alejandría, donde escribe los idilios xvii, “Elogio de Ptolomeo”, xv, “Las siracusanas”, pues resulta difícil, para esa época, que lo hubiera escrito sin conocer la ciudad; y seguramente Berenice, poema al que Legrand²⁷ considera apócrifo. Aunque se desconoce cuánto tiempo permanece allí.

Sin conocerse los motivos, abandona Alejandría y se dirige a Cos, lugar sujeto a la soberanía egipcia que goza del favor de Ptolomeo II, por ser su isla natal. Tal vez permanece allí el resto de su vida, ya que la isla es un lugar ideal para encontrar bellezas naturales, narradas en el idilio vii, “Las Talisias”, para desplazarse a la isla de Mileto, a Alejandría, visitar a su amigo Nicias y a otros amigos de las islas vecinas. En la ciudad de Cos podemos ubicar el idilio ii, “La Hechicera”, entre los años 264-260.

Casi todos los autores citados nos proporcionan el año 260, como fecha probable de su muerte. Sobre su muerte, hoy nadie cree lo que cuenta un escoliasta de Ovidio (Ibis,

²⁶ P. Legrand *op. cit.*, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, p. 7, 27.

549): “Teócrito fue estrangulado por orden de Hierón, por haberse mofado del heredero al trono”²⁸. Se considera que esta historia es una paráfrasis falsa de un escolio más antiguo que cuenta el suicidio del poeta Empédocles, que había hablado mal de Zeus y que, en un momento de delirio, se ahorca. Su vida, pues, transcurre bajo el reinado de Ptolomeo I y su auge literario, en tiempo de Ptolomeo II.

En cuanto a su obra, a Teócrito pertenecen, según Suidas o Suda, las siguientes obras: Poesías bucólicas, Hijas de Preto o Prétides, Esperanzas, Himnos, Heroínas, Epicedios, Elegías, Yambos y Epigramas. Todas ellas se han perdido, excepto las Poesías bucólicas y los Epigramas. De estas obras enunciadas, sólo se conservan 24 epigramas —Legrand, Lesky y Chambry opinan que sólo son 22 los auténticos—; La Siringa —pequeña poesía figurada, atribuida al poeta, conservada por Ateneo (VII, p. 284 A) y consignada por Gow²⁹—; un fragmento de cinco versos de la poesía Berenice; y xxxi poemas o idilios.

De los xxxi idilios conservados, se hallan completos xxx, pues del otro sólo se conservan 19 líneas mutiladas —contenido en el papiro de Antinoe del siglo V d. C. —con numerosas lagunas. La crítica moderna reconoce como espurios cinco idilios —xix, xx, xxi, xxiii y xxvii—; otros críticos como Chambry³⁰ añaden a los anteriores otros cuatro —viii, ix, xxv

²⁸ *Ídem*.

²⁹ A. S. F. Gow. *Bucolic Graeci*. Great Britain: Oxford's Classical Text, 1969, p. 121.

³⁰ Emile Chambry. *Les Bucoliques Grecs: Théocrite, Moschos, Bión*. (Traduction, notices et notes) Paris: Garnier Freres, 1931, p. 9.

y xxvi—, porque, según afirma Dover, dan la impresión de prejuiciosas parodias del poeta y, probablemente, son trabajos de imitadores helenistas.

Sin embargo, actualmente se consideran auténticos estos cuatro últimos. La duda de su autoría deriva del hecho de que Teócrito, a diferencia de Calímaco y Apolonio el rodio, no prepara el mismo una edición de su propia obra. Por ello, también desconocemos el título que les otorga —si es que le asignó alguno—, el orden en que los escribe y el orden en que hubiera querido que los leyéramos.

Idilios

Ha sido costumbre, desde los tiempos romanos, llamar “Idilios” a sus poemas. Sin embargo, no existe razón alguna para pensar que él empleara esa palabra, quizá ni la conociera. Tal parece que un gramático copista, autor de una de las antologías, al observar que las piezas bucólicas predominan en la colección de las obras, le atribuye el término de “Idilio”, cuyo significado posterior es predominantemente pastoril y campestre. Lo cierto es que Teócrito se ha hecho famoso, como poeta bucólico.

La palabra “idilios” (εἰδύλλια), diminutivo de εἶδος (forma, belleza, esquema), originalmente significa “pequeños poemas”, o sea, pequeños cuadros poéticos, completos en sí mismos, de corta extensión y diverso contenido, a veces, destinado a la recitación para la gente culta. El nombre idilio sólo se refiere a su forma breve, mientras que el fondo o contenido³¹ puede tener diversos temas: épico o rústico, de circunstancia

³¹ A. Lesky *op. cit.*, p. 751.

o amoroso, como se aprecia en la siguiente clasificación de los xxxi idilios, incluyendo los apócrifos:

- **Bucólicos (pastores y pescadores):** I, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XX, XXI y XXVII. Estos idilios rústicos representan una lucha poético-musical en el campo, entre dos personajes que cultivan sus ocios tocando la siringa.
- **Épicos mitológicos:** XIII, XVIII, XIX, XXII, XXIV, XXV y XXVI. Son epopeyas en miniatura que representan a los héroes sin su grandeza sobrehumana, pero más cercanos a nosotros; en lugar de explotar su carácter maravilloso, los aproxima a las proezas de los simples mortales, por ejemplo, el epitalamio de Helena está lleno de humor y gracia.
- **Amorosos:** XII, XXIII, XXVII, XXIX y XXX. En estos poemas canta al amor desdichado, no correspondido, como sucede con el Cíclope y los personajes homosexuales.
- **Encomios:** XVI y XVII. Escribe unos versos a Hierón, se presenta como solicitante, pero promete regresar la gloria por los favores concedidos; y otros a Ptolomeo, donde elogia su familia y su poder.
- **Mimos:** II, XIV y XV. De estos tres mimos, el primero, la Hechicera, y el último, Las Siracusanas, están catalogados como sus mejores poemas, por su descripción de la pasión femenina y la aglomeración en la urbe.
- **Epístola o poema de circunstancia:** XXVIII. Su galantería discreta convierte esta pieza en una joya cincelada.

Mimos

Este poeta posee tres mimos (II, XIV y XV), cuya autenticidad ningún crítico ha puesto en tela de juicio; el II y XV se consideran sus mejores poemas. Es difícil definir la palabra μῖμος, seguramente se encuentra en relación con el verbo μιμεῖσθαι “imitar”.

El mimo es una breve composición literaria o representación teatral, escrita en prosa, en verso o en prosa rítmica con pocos personajes. Imita o representa fiel y verazmente alguna característica o defecto de la persona de estrato social bajo, en una escena de la vida cotidiana. La representación se efectúa a través del diálogo vivo, rápido, o del monólogo. Delinea un carácter típico y común, y su dramaticidad depende de una acción puntual, determinada, que cobra vida por el movimiento real o metafórico del o de los personajes³².

Este sub-género, cuyo rasgo popular procede de los países dóricos con una rica tradición en las formas antiguas no literarias, procede de Siracusa, donde las personas han olvidado el mimo en la época de Teócrito y florece en la gran ciudad de Alejandría, donde experimenta un desarrollo en su doble forma: mimo popular y mimo literario.

El mimo popular posee un origen muy antiguo, imita las formas y movimientos de hombres y animales, los sonidos y voces de la naturaleza. Carece de máscaras y elementos fantásticos, posee juegos y danzas, cuida, sobre todo, la actuación mímica: imita situaciones casuales y motivos de la

³² Silvia Aquino. *Los Mimiambos I, II, III, y VII de Herodas*. México: UNAM, FFyL. Tesis de Licenciatura, 1978, p. 20.

vida cotidiana. Se trata de poesía popular con una estructura teatral, simple y rudimentaria, que contiene unas partes fijas y otras dejadas a la improvisación. Dentro del mimo popular se encuentran el mimo hablado, procedente de Sicilia, y el mimo cantado, acompañado con música, de las canciones jónicas del Asia Menor.³³

El mimo cantado se divide en dos grupos: la hilarodia o simodia —declamación mesurada— y la magodia o lisodia —declamación cómica lasciva—, sin que puedan definirse bien los límites entre ambas. Mientras que el mimo hablado se divide en δεικελίκται y en κιναιδολόγοι. En el primero, el actor representa, en prosa, escenas y tipos de la vida popular diaria, dominando sin disfraz el puro dialecto³⁴. Mientras que en el segundo, representa escenas de contenido lascivo, habladas en dialecto jónico, trata temas desagradables que parecen fotografías, no dignas de ser retratadas, pero valiosas para nosotros por permitirnos ver cómo hablaba la gente del pueblo³⁵.

Este mimo popular no solo ofrece a los poetas helenísticos los temas e inspiraciones para cantar los aspectos del pequeño mundo burgués, en breves composiciones, sino también ellos lo elevan al rango de arte refinado para un público culto y aristocrático. Por lo que se refiere al mimo literario puro, tiene como precursor, a fines del siglo VI y mediados del V a. C., a Sofrón de Siracusa, contemporáneo de Eurípides³⁶.

³³ Tarn *op. cit.*, p. 209.

³⁴ E. Schwartz *op. cit.*, p. 199.

³⁵ Tarn *op. cit.*, p. 209.

³⁶ Herodas, José Luis Navarro y Antonio Melero (intr., y trad.). *Mimiam-*

Este, a pesar de que su lenguaje incluye vocablos populares, no tiende a la caricatura ni a lo satírico, sino a un realismo escueto y perspicaz³⁷. Actualmente se cree que sus mimos estaban destinados a la lectura o recitación, y que las composiciones mímicas, posteriores de Teócrito y de Herodas, le deben mucho.

Después de Sofrón, el mimo literario, refinado, reaparece en la época helenística con Herodas y Teócrito. El primero resucita el metro yámbico, viejo dialecto jónico de la poesía del siglo VI a. C., y lo adapta al mimo. Y el segundo lo enriquece con su observación acuciosa y dones dramáticos. Le adapta el dialecto dórico y el hexámetro dactílico —gran metro para un tema menor—, metro de la épica que le confiere refinada construcción: tono poético, solemnidad y grandeza, como se revela en sus mimos II, XIV y XV. En éstos permanece, con más vigor, el aspecto imitativo en una forma que se aproxima a lo dramático. El mimo con Teócrito se presenta como poesía aristocrática, destinada a un círculo restringido³⁸.

El mimo literario es un diálogo o monólogo dramático con una estructura circular, sitúa en el centro al personaje dominante, rodeado de intervenciones de personajes menores. Pretende la creación improvisada de caracteres de la cotidianidad, contemplada con ojos benévolos, a través de los velos del arte.

bos. Fragmentos mímicos. Madrid: Gredos, 1981, p. 18.

³⁷ S. Aquino *op. cit.*, p. 23.

³⁸ R. Bianchi *op. cit.*, p. 266, tomo IX.

El mimo, como composición destinada a ser leída o recitada en la corte, tiene presentes los principios de Calímaco en la poética helenística: brevedad, búsqueda de nuevos géneros literarios y la mimesis de una acción única, completa en sí misma. Estas innovaciones reflejan la cultura de la época que se aleja de los grandes temas políticos, que extrae de las masas motivos y temas, y los filtra, a través de una lengua estructurada y docta.

El poeta interpreta el mundo humilde de los trabajadores y pequeños burgueses, captados en sus aspectos pintorescos. De ellos extrae temas y motivos, los reelabora en forma refinada y ofrece a sus destinatarios un universo, lleno de belleza, que atenúa los temas de la vida cotidiana, de la cual la clase dirigente se distancia. Sus destinatarios son los hombres eruditos y el público selecto de la corte que aprecia su arte, a través de recitales o lecturas privadas. El mimo, que nace del pueblo, es elevado por los poetas helenísticos a la altura del arte y destinado a las clases dominantes.

El idilio 11 es un mimo literario, porque es un monólogo dramático de principio a fin, escrito en verso. Representa fiel y verídicamente una escena de la vida cotidiana, y delinea un personaje típico y común: la hechicera. Muestra el gran espectáculo de la procesión, donde Delfis aparece ante los ojos de Simeta —motivo de la Comedia Nueva donde el hombre cae y no la mujer, víctima de amor a primera vista, como en Menandro.

Su criada Testilis, como la vieja Gílida³⁹ se desempeña como mensajera de amor. La flautista (145-149) es parecida al sujeto de la pieza v de Herodas: el nivel social modesto de la protagonista, sus palabras imperativas, un poco rudas, dirigidas a la esclava —menos agresivas que las de Praxinoa a su esclava Eunoa (id. xv, versos 27-33)—, y la evocación popular de las prácticas supersticiosas o mágicas que se originan en la tradición griega del mimo.

En este mimo Teócrito capta todo el sufrimiento pasional de la protagonista, sin mofarse de sus sentimientos, sino retratándolos con ojos benévolos y embelleciéndolos a través del velo del arte.

³⁹ Herodas, Mimo I, La alcahueta, *op. cit.*, pp. 28-33.

II. Idilio II

TÍTULO Y MODELO DEL IDILIO II

Los estudiosos han considerado dos posibles lecturas de este idilio: una, en singular (La hechicera) y otra, en plural (Las hechiceras). Quienes lo escriben en plural se apoyan en los manuscritos de Ateneo (XI, 475) y Eustacio. Y quienes lo escriben en singular se apoyan en Servio: “*Apud Theocritum est una ecloga, quae appellatur pharmaceutria*”, “En la obra de Teócrito hay una égloga que se llama la hechicera”, y en el papiro de Antinoe. Sin embargo, esta lectura en singular ha sido refutada por Augustinus Meineke, Enrico Ahrens, Fritzsche y Cristóforo Ziegler.

En cuanto al modelo del idilio, se ha supuesto, por un lado, que Teócrito toma prestado de Sofrón el personaje de Testilis. La principal fuente de esta acusación procede del escoliasta, que reprocha a Teócrito haber estropeado esta figura del mimo sofroneo, al afirmar: τὴν δὲ Θεστυλίδα ὁ Θεόκριτος

ἀπειροκάλως ἐκ τῶν Σώφρονος μετήνεγκε μίμων, “Teócrito trasladó a Testilis con poco gusto de los mimos de Sofrón”.

Sin embargo, en nuestro poeta el rol de Testilis se limita a recibir las órdenes de su ama y a salir para ejecutarlas a distancia. Esto permite a su ama desahogar libremente su pasión en la soledad del lugar y de la noche. Ahora bien, reducir a Testilis al silencio, resulta una innovación favorable de nuestro poeta, porque privilegia la concentración del interés sobre el amor pasional de la protagonista.

Y, por el otro, también toma en préstamo los primeros versos del rito del mimo de Sofrón, titulado ταὶ γυναῖκες αἰ τὰν θεὸν φάντι ἐξελαῖν, “Las conjuradoras de la Luna”. Aunque el propósito del exorcismo empleado por el primero es diferente al de Simeta. Acerca de esto, Bignone cree que el mimo de Sofrón que Teócrito tuvo ante sus ojos era de personas múltiples, donde la patrona y la esclava tienen relieve y parte activa en el diálogo. Él considera que el primero hacía que la patrona se dirigiera a su esclava preguntándole: “¿Dónde está el asfalto? ¿Qué estás vigilando, Testilis?”.

Sofrón (fragmento 5) resulta similar a Teócrito (id. II, versos 1, 19) en lo concerniente al principio del rito. Esta afinidad de ambos poemas se ha reavivado por el reciente descubrimiento de un fragmento importante de Sofrón en un papiro de Oxirrinco, atribuido al mimeógrafo, y que se ha adaptado al mismo título de ταὶ γυναῖκες αἰ τὰν θεὸν φάντι ἐξελαῖν. Aunque muy parcial sobre la creación del alejandrino.

Presumiendo que el fragmento encontrado provenga de un exorcismo a Hécate, Gow encuentra una semejanza gene-

ral con el inicio del idilio teocriteano. Él, igual que Sechan⁴⁰, aconseja tener prudencia y abandonar toda especulación en torno al préstamo del personaje de Testilis y de los versos imitados. Porque, mientras no poseamos las bases suficientes que fundamenten este préstamo, no podemos determinar hasta qué grado existe una deuda con Sofrón.

De ser cierto, Teócrito no habría tomado prestado del mimo más que la idea misma de una escena de rito mágico —tema subliterario banal en ese tiempo— y el personaje de la sirvienta Testilis, nombrada dos veces en el idilio II. Quizá, nuestro poeta toma estos dos elementos, mas, es poco probable que su deuda vaya más allá, porque su mimo se propone superar en lo lírico el ritual mágico de Sofrón.

Por tanto, no se trata de hurto de todo el poema, sino sólo de la parte concerniente al inicio: la relativa a los ritos mágicos y al personaje de la sirvienta. Sabemos que él no tiene espíritu de imitación de su antecesor, ya que ése no es el objetivo de los poetas helenísticos, sino que él, como los otros, procura diferenciar escrupulosamente la creación original de todo aquello que se inspira en la poética del pasado, mediante citas verbales. Su único deseo es distinguirse de Sofrón por una nota original y personal, a través de su inspiración lírica. De modo que Teócrito pudo haber sido el primero, después de Sofrón, en ofrecer un retrato literario y detallado de un procedimiento mágico.

⁴⁰ Louis Séchan. “Les magiciennes et l’amour chez Théocrite” en *Annales-Faculté des Lettres et Sciences*, núm. 39, 1965, p. 71.

Autenticidad y fecha de composición

Enrico Ahrens supone que existe una colección antigua de los idilios de Teócrito que no remonta más allá del siglo de los Antoninos (s. II d. C.) y que comprende los mimos II, XIV y XV. Mientras que M. Buck sostiene que el idilio II ha sido comentado desde el s. III a. C.⁴¹. Por su parte M. Bethe considera, a decir de Legrand, que, al menos, los veinte primeros idilios (I-XVIII, XXVIII y XXIX) se localizan en el corpus de Teócrito desde el s. II a. C. Según parece, ningún crítico ha dudado de su autoría, sobre este el idilio II que, por lo demás, tampoco ha sido incluido en los poemas apócrifos.

Acercas de la fecha probable en que es escrito este idilio existen dos opiniones. Una, carente de bases⁴², lo ubica entre los años 275-270, ya sea en los primeros o antes de su estancia en esa ciudad. Y la otra⁴³, más convincente, lo sitúa en su madurez poética, entre los años 264-260, tomando como base el v. 115 que menciona a Filino —célebre corredor de Cos—, vencedor en Olimpia en ambos años⁴⁴.

Lugar del poema: Cos

Partiendo del análisis del poema, creemos que la escena del mimo se sitúa en la isla de Cos, por las siguientes razones. Primero, el nombre étnico de Delfis —nombre conocido de

⁴¹ P. Legrand *op. cit.*, p. 5-6.

⁴² Francesco Corte. *Dizionari degli scrittori greci e latini*. Italia: Marzorati Editore, 1954, p. 2201.

⁴³ P. Legrand *op. cit.*, p. 65.

⁴⁴ F. Corte *op. cit.*, p. 2201.

una familia de esa isla durante el s. III a. C.- que habita en Mindos (v. 29), pueblo de Caria (Asia Menor), situado enfrente de la isla. Segundo, la nodriza es de Tracia (v. 70), ciudad ubicada sobre el Mar Egeo y cercana a Cos.

Tercero, no se duda en creer que Filino, el corredor a pie (v. 115), lleva el mismo nombre de un habitante de Cos, vencedor en los juegos olímpicos en 264 y 260, o al menos rinde homenaje a la agilidad de este atleta olímpico (v. 124). Contra esta referencia tradicional muestran objeciones sólo Cholmeley y Bignone⁴⁵, porque consideran que el nombre de Filino era común en la isla de Cos y porque varios atletas de su tiempo tuvieron este nombre.

Cuarto, la presencia de un hechicero de Asiria —ciudad ubicada al norte de Mesopotamia- resulta, por su ubicación geográfica y por las prácticas comunes de hechicería, menos sorprendente en Cos que en occidente. Y quinto, Simeta jura por las Moiras (v. 160), juramento extraño en otros lugares, mientras que en la isla se usa frecuentemente por las mujeres, como lo atestiguan ciertas heroínas de Herodas: I, 11, 66 μὰ τὰς Μοῖρας; IV, 30 πρὸς Μοιρῶν.

Por otra parte, el mimo nos sitúa en una ciudad (v.35) suficientemente grande como Cos que se halla a orillas del mar, pues su murmullo en la noche (v. 33) llega hasta la casa de la protagonista. Cos posee uno o varios templos importantes a los cuales acuden las doncellas en procesiones fastuosas (v. 72) en honor de Artemisa (v. 67), como lo realiza Simeta.

⁴⁵ Ettore Bignone. “La Fattura, un mimo d’amore di Teocrito” en *Dionisio* 4, 1933, p. 2.

Cuenta con las fiestas al santuario de Asclepio y al templo de Apolo Delio, frecuentados por los atletas de aquellas zonas o regiones cercanas, prueba de ello es que en las fiestas de Asclepio de Cos, de los 159 vencedores, 39 son de Cos. Y, finalmente, posee un gimnasio (v. 80), frecuentado por una minoría de jóvenes ricos —neoterói— que desean iniciarse en el refinamiento de la vida galante, como sucede con Delfis, ya que el deporte es el fundamento de la alta cultura, de la vida elegante y de la educación.

Estas cuatro razones nos obligan a afirmar que la acción del idilio se ubica en una ciudad importante, es decir, la capital de la isla de Cos, próspera y rica en cultura, que se encuentra, en el siglo III a. C., bajo la influencia política de Ptolomeo Filadelfo. Por su ubicación geográfica, entre Asia, Grecia y Egipto, resulta una parada marítima obligatoria que le permite un desarrollo económico transcendental. Importa los capullos de seda y, con sus hilos, produce telas transparentes para uso de las mujeres, conocidas comercialmente como los vestidos de Cos. Además es un pilar de la ciencia médica: allí residen galenos que establecen numerosos lazos con el ambiente ptolemaico y proporcionan servicio médico a la comunidad.

Progresa económicamente entre vino, seda y curaciones por medio de la fe; exporta sus preciados productos agrícolas; origina, a partir del siglo III a. C., una floreciente nobleza, propietaria de tierras que se permite el lujo de dedicar su tiempo libre a las letras y proporcionar alojamiento a poetas y eruditos, como sucede con Teócrito. Ubicado el poema, pasemos ahora a analizarlo.

ANÁLISIS DEL POEMA

Resumen y estructura

Sale una estudiante de la escuela secundaria con sus compañeras. Las deja y avanza sola por la avenida, junto a un recinto donde los jóvenes veneran su cuerpo. De allí sale un joven atlético de veinte años con su camiseta y *lycra* deportivas, entalladas: espalda amplia, cintura delgada, glúteos y muslos marcados, con gorra y mochila al hombro, al que ella sigue con la mirada hasta que en la esquina se pierde de vista. Al día siguiente, ella pasa en su uniforme por ese lugar a la misma hora, y espera con ansia encontrar su mirada, pero él no acude, pues las cosas no siempre suceden como ella desea.

En la tercera ocasión, cuando está a punto de cruzar la puerta del *gym*, él sale y sus miradas se encuentran. Él siente la mirada insistente, suplicante de ella que lo admira, pero la ignora y se aleja. Ante esta negativa, ella insiste, suplica y baja a todos sus santos, se prepara para localizarlo al otro día, dirigirle la palabra, y recurre a las armas femeninas de Afrodita. Se peina sin sus cintas escolares, se maquilla, realza pestañas, pómulos, y pinta sus labios rojos, carnosos. Se viste no con su uniforme escolar, sino con blusa y falda escotadas, entalladas, medias y zapatillas.

Así lo espera a la salida del *gym*, él cae sorprendido, barre con la mirada el cuerpo lozano de ella, la observa, la sopesa, dialoga con ella de cosas intrascendentes, toma de la mano a la chica encantada y la dirige al lugar, al asunto divino, que ambos desean consumir en ese instante. Esta chica del siglo XXI, sin darse cuenta, repite la misma historia de Simeta y Delfis de Alejandría en el siglo III a. C., para obtener el placer de su amado, a través del dios Eros y Afrodita.

Parecida a ella, Simeta, la protagonista del idilio II, asiste a un festival público, donde conoce y cae enamorada perdidamente del joven Delfis, con quien sostiene relaciones amorosas por un tiempo. Pero, como después de doce días ya no acude, ella sospecha su infidelidad, confirmada por una amiga que la visita esa mañana. Entonces, a medianoche, la despechada, intentando recobrar el amor de su infiel, recurre a un acto de hechicería, auxiliada por su esclava, a quien envía más tarde a ejecutar el acto mágico sobre el umbral de la casa de su amado.

A las dos de la mañana, cuando ya ella se halla sola, toma por confidente a la Luna, consejera de los desdichados, y reconstruye la historia de su amor en un monólogo dramático. A lo largo del poema descubrimos que ambos personajes pertenecen a situaciones socioeconómicas diferentes, como lo demostraré en las siguientes líneas, con base en la información extraída del poema.

Este idilio II está estructurado en tres partes. Comencemos por explicar el contenido de cada una:

—La operación mágica (v. 1-68).

En esta primera parte, la mímica está animada por las órdenes de la ama Simeta hacia su negligente esclava, Testilis, que la auxilia sin mucho ánimo, lo cual concede al poema más movimiento dramático que acción. La acción está subdividida en dos partes: en una manifiesta el abandono de su amado e invoca a la diosa Hécate, para que la asista en su operación mágica y torne potentes sus hechizos (v. 1-16).

Y en la otra, ella efectúa la preparación del filtro mágico que le sirve para atraer hacia sí y atar al amante Delfis a ella. Este

lanzamiento de su hechizo está dividido en diez estrofas de cuatro versos -la última estrofa (v. 64-68) posee cinco versos por la inserción de un verso ¿defectuoso?, iniciados y terminados por el estribillo: “¡Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa! (v. 18-62)”. Luego, la salida de su esclava, para cumplir la misión ordenada por su ama, se convierte en una estrategia dramática del autor, para ligar esta parte con la siguiente del poema.

—La evocación del enamoramiento y su antigua felicidad (v. 69-143).

En esta segunda parte, Simeta, en la soledad de la noche y en coloquio imaginario con la Luna, confiesa y evoca su historia amorosa y el dolor por su amado Delfís que la ha olvidado. Esta confesión consta de doce estrofas de cinco versos (v. 69-143), más un estribillo diferente del anterior: “¡Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza!”, que refleja la influencia formal del hechizo en la narrativa. En la última estrofa de ocho versos (v.135-143) integra el clímax emocional de su felicidad (v. 138-143), en la cual el poeta elimina el estribillo, para resaltar la pasión abrasadora de la protagonista. Luego, la historia desciende hacia la oscuridad y la melancolía. Si la primera parte del poema destaca por lo mímico, esta segunda parte narra los íntimos pensamientos y sentimientos de la protagonista, y alcanza el genio de la soledad lírica del alma amante.

—La revelación del abandono y la resignación (v. 144-166).
Y en esta tercera parte, después de las grandes oleadas de pasión de la protagonista, ella se calma y acentúa su canto de resignación, a través de un relato sin estribillo ni estrofa que

avanza sin detenerse. A esta última parte, el autor la divide en cuatro: la traición de Delfis, confirmada por la visita de la extranjera (v. 144-158); su deseo de dar muerte al amante, en caso de que él no vuelva hacia ella (v. 159-162); el sufrimiento y aceptación de su dolor (v. 164); y la despedida a la diosa y a sus acompañantes (v. 163-166). Ahora continuemos con la situación de los dos personajes.

Situación social de Delfis y Simeta

El joven Delfis (Δελφίς, de Delfos, délfico), en oposición a Simeta, posee un nombre de carácter noble, igual que su amigo Eudamipo (nombre ecuestre de carácter noble, ἵππος). Él es un adolescente que posee entre 18 y 20 años de edad, que se encuentra en el periodo de la efebía o edad turbulenta de los amores impuros. Pertenece a una de las familias distinguidas de la sociedad, a la juventud dorada y rica del país (v. 125), ya que durante la efebía helenística el deporte es una institución a la que acude una minoría de jóvenes ricos⁴⁶. Pues el deporte se convierte en el fundamento de la educación y de la alta cultura, de la vida elegante y factor aristocrático en esos países “coloniales”.

Este efebo frecuenta la palestra (v. 8, 97) y el gimnasio (v. 80, 156). Al concluir sus ejercicios en la palestra, se unge con aceite todo el cuerpo para relajar sus músculos y atenuar la fatiga. Luego, lo recubre con una fina capa de polvo que, a través de los dedos entreabiertos de la mano, deja caer sobre su piel en

⁴⁶ Henrie- Irenée Marrou, José Ramón Mayo (trad.) *Historia de la educación en la antigüedad*. Buenos Aires: Eudeba, 1970, p. 128.

forma de lluvia dorada. Este polvillo amarillo otorga al cuerpo cierto brillo y aspecto grato⁴⁷ que Simeta admira como a un dios, cuando lo ve por primera vez, y enloquece de pasión por él.

Este joven camina junto a Eudamipo: la belleza y elegancia de uno resalta la del otro, ambos conforman un magnífico grupo estatuario que avanza (v. 77). Él posee una barba florida, crespa, “más esplendente que el helicriso” (v. 78), torsos fulgentes (v. 79) y elasticidad en su paso (v. 77, 104), manifiesta la virilidad soberbia, como un dios, y representa, ante los ojos de ella, la belleza rubia griega. Nos lo presenta como una maravillosa estatua viviente y los toques descriptivos proporcionan una luz divina al cuerpo grandioso del efebo olímpico (v. 76-79).

En Delfis todo es plástico: el gesto y su comportamiento; el desprecio orgulloso con que se presenta ante ella (v. 114-116), aureolado por la gloria del estadio (v. 114-115), por los nobles trabajos del gimnasio (v. 80), y su autoelogio de “ser veloz y bello entre todos los jóvenes” (v. 124-125); su costumbre de conquistador (v. 118-119) que entra a la casa de la chica seducida con “una guirnalda de álamo, sagrado árbol del gran Heracles” (v. 121-122) y las “manzanas del dios Dionisos bajo mi manto” (v. 120); y el discurso lisonjero, lleno de imágenes (v. 114-138), que no persigue persuadir, sino seducirla. Él recibe los avances pasionales de ella con un halago dispuesto, ordinario (v. 114, 132-133), y se complace en arrebatar a la joven un poderoso beso (v. 126) con discreción, seguro de poseer más tarde su cuerpo virginal.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 152.

El joven vanidoso (v. 125), ebrio de sí mismo y de su placer, considera presa fácil a esta pequeña burguesa indefensa. Huele su sensualidad salvaje que descubre en los ojos febriles de ella (v. 112). Le seduce su sensualidad fresca (v. 112) y se complace en anunciarle que está “casi incendiado por una llama más ardiente que la del mismo Líparo Hefesto” (v. 133-134). Su hipérbole rebela su carácter, su engaño. Evidencia que sus palabras exóticas provienen de un joven incapaz de amar (v. 112), que usa a las chicas para saciar su deseo, luego se marcha a las juergas finales κῶμοι con sus camaradas de gozo (v. 128, 152), para asediar a la siguiente.

Simeta, su nombre (σμίος: nariz chata, levantada o aguileña; αἶθα, ella molesta) significa nariz respingada o chata. Ella posee un nombre vulgar, empleado en el arte mímico de Herodas: Σίμη (id. I, v. 89) corresponde al “nombre vulgar de una hetera” y Σίμων (id. III, v. 25) “presenta un carácter negativo y degradante, tanto que se aplica a una jugada muy mala de dados”⁴⁸. Su nombre contrasta con los nombres de los dos personajes aristocráticos y de carácter noble: Delfis y Eudamipo. Si este personaje es chato o tiene la nariz aguileña anuncia un rasgo popular y sensual. Indica que posee el signo de nobleza y grandeza del alma, sentimiento de una gracia rebelde⁴⁹. A partir de su nombre, el autor nos descubre el perfil de una muchacha modesta que vive en una casa apartada de la ciudad (v. 30), sensual y de entrega apasionada.

⁴⁸ Herodas, notas, *op. cit.*, pp. 33 y 43.

⁴⁹ E. Bignone, *op. cit.*, p. 20.

Existen varias razones para suponer que ella tiene entre 14 y 16 años de edad. La primera, porque es invitada por la canéfora Anaxo (v. 66) a una procesión que se dirige al santuario de Diana. Esto indica que tiene la edad de una canéfora, función digna y propia de la hija joven, mas no que pertenezca a una familia aristocrática. Las canéforas son jóvenes célibes, en edad casadera, e hijas de las personas nobles del país, que llevan en las ceremonias religiosas las ofrendas en cestos sagrados, y marchan a la cabeza de la pompa sacra.

La segunda, porque en esa época las jóvenes contraen matrimonio hacia los 13 y 14 años, y no se permite que, con el matrimonio en puerta, ellas abandonen la antigua o nueva familia, para acudir a la escuela. Pues la educación para la mayoría de ellas es rudimentaria, muchas no saben leer ni escribir⁵⁰. Esta edad de la mujer casadera es confirmada por Jenofonte (431-354 a. C.), a través de su personaje Iscómaco de su libro el Económico, al afirmar que en el siglo anterior, las mujeres se casan de 15 años. Iscómaco, en el momento de su boda, describe con ingenua satisfacción a la mujer que elige por esposa: “Sólo tenía 15 años cuando entró a mi casa. Hasta entonces había vivido sometida a una extrema vigilancia, a fin de que no viese, oyese ni preguntara nada. Había hallado a una mujer que sabía tejer, hilar la lana para hacer una capa, y además sabía distribuir el trabajo a las esclavas hilanderas... ¿No todo ello era excelente?”⁵¹

⁵⁰ R Bianchi *op. cit.*, p. 28, tomo VII.

⁵¹ H. Marrou *op. cit.*, p. 139.

La tercera, porque aún posee mentalidad de niña y no de una mujer adulta, al evocar el momento en que él entra a casa de ella: “nada podía emitir, ni cuanto en el sueño balbucean las criaturas, cuando a su madre querida invocan” (v. 108-109). Y finalmente, su inocencia e inexperiencia amorosa, su círculo reducido de amistades y su desconocimiento de los actos públicos (v. 66-67).

Acerca de sus padres, Griffiths⁵² considera que Simeta es una huérfana sin parientes masculinos, como sucede con la primera generación de inmigrantes a las ciudades ptolemaicas. Mientras que Dover⁵³ supone que el padre de ella está en el extranjero y su madre ha muerto. Nosotros estamos de acuerdo con Gow⁵⁴ en conjeturar que situaciones de este tipo eran muy familiares a Teócrito y a su público, como para no necesitar explicación, y que este tipo de mujer se encuentra en la Comedia Nueva.

Todas ellas son suposiciones. De lo que sí estamos seguros es de lo que refleja el poema: ella vive sola, fuera de la tutela masculina: padre, hermano, tío, guardián u oficioso. En cuanto a sus amistades femeninas, frecuenta a cinco y pertenecen a un nivel humilde. De entre ellas, se presentan Testilis, su única esclava (v. 19, 95), un poco perezosa, con quien convive en familiaridad e intimidad. Pues le encomienda dos misiones

⁵² Frederick T. Griffiths. “Home before lunch: The emancipated woman in Theocritus” en *L'année philologique*, núm. 53, 1984, p. 264.

⁵³ E. Dover *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴ Gow A. S. F. *Bucolici Graeci*. Great Britain: Oxford's Classical Text, 1969, p. 33, tomo II.

delicadas: “buscar un remedio de mis angustias”, (v. 95), así como llamar y traerle a su amado Delfis.

Otra es Teomaris, su nodriza (v. 70) y consejera tracia, muerta durante esos días, que le ruega e insiste en acudir al rito. La tercera, Clearista, su amiga que, para asistir a la procesión, le presta su “manto” (v. 74), tan común entre las amigas de cualquier época. Cuarta, la madre de las flautistas Filista y Melixo (v. 145). Por último, Anaxo de familia noble, hija de Eubulo (v. 65), su única amiga que no es esclava, pues va como canéfora para participar en el culto de Artemis (v. 67). Esta vecina la invita a acudir a la procesión (v. 72), donde mira a Delfis, se llena de pasión y cae enferma.

El estatus de Simeta corresponde a una criatura del pueblo pero honesta (v. 36), con una economía limitada. No pertenece a la aristocracia, sino a una mujer burguesa libre que vive en las márgenes de la ciudad y de la sociedad. Podría creerse, como supone Dover, que es una cortesana o una joven que busca un pretendiente atractivo y adinerado que la convierta en su esposa, como única posibilidad para escalar socialmente a una mejor posición. Sin embargo, eso carece de verdad, pues, antes de conocer a Delfis, ella es virgen (v. 36), no tiene como meta un pretendiente adinerado, ni existe trato comercial en su relación con él. Por el contrario, se comporta como una joven inexperta en amoríos (v. 36), romántica, ingenua y crédula por su edad (v. 138), fácil víctima del conquistador (v. 125) y de sus palabras. Él resulta su primer amante, por eso no detecta sus mentiras, porque ella no las emplea.

Actúa como una pequeña salvaje (v. 71-72) que rechaza al inicio acudir a la procesión, lo cual muestra que su vida

apartada la convierte en un ser más indefenso y pasional (v. 82-83). Su pequeño corazón de niña recluida está henchido de gérmenes de amor escondido (v. 82-83 y 140-141) y demanda aire libre para desahogarse. Por ello, la sensual exaltación religiosa de la procesión crea en su ánimo la expectativa de presenciar algo insólito y maravilloso (v. 66-67), como le sucede cuando lo descubre.

Mientras ella y su amiga Anaxo, parlotean y sonríen discretamente, Eros surge inesperadamente en el suceso más esperado de la ciudad, viene del gimnasio y se aparece en el cortejo religioso. Mientras el cortejo recorre lentamente el perímetro de la ciudad, las doncellas cobran protagonismo y son admiradas por jóvenes y adultos que entonan las preces con sus blancos vestidos de rigor y sus coronas de hojas en la cabeza.⁵⁵

En este evento cívico-religioso, el dios alado recorre la marcha, elige a sus víctimas, primero flecha y se introduce en uno, luego en la otra. Porque la belleza y la juventud conducen al amor: amor y belleza son inseparables, deseables, porque nacen de su contemplación. Primero Eros se esconde tras la mirada del joven Delfis, le destila el deseo e inspira voluptuosidad a su alma presa. En seguida, lanza sus dardos a la hermosa doncella Simeta, que camina en la procesión de Artemis y cae abatida por las flechas amargas del dios ante el joven admirado que viene del gimnasio.

Pronto se introduce en los ojos de ella, trastorna su voluntad, la tortura con el deseo, la hace sufrir y explorar todos

⁵⁵ Pancracio Celdrán Gomariz. *El amor y la vida material en la Grecia Clásica*. Madrid: Ediciones clásicas, 2001, p. 72.

los matices de la pasión en su cuerpo: el pecho, el corazón y el diafragma, y la arrastra a sufrimientos extremos. Así, en el mundo sensual de la pompa religiosa donde “feras diversas iban en marcha junto al cortejo”, cae deslumbrada ante la rubia belleza de Delfis (v. 78), que le parece atlético (v. 80), hermoso, divino. A partir de ese momento y hasta que ella consigue el favor del dios alado, sólo entonces se consagrará a disfrutar el fuego, la carne y la entrega de su cuerpo con el del joven amado, hasta saciar su inmensa sed ancestral.

Ella no es descarada, pues resiste a su “voraz angustia” que “se anidó en sus entrañas (v. 85)” y busca el socorro que la ayude a librarse de él o a atraerlo (v. 91). Después de estar postrada “diez días enteros” (v. 86) en su cama, sin dormir por el sufrimiento, clama, “¿y a quién no fuimos en pos de ayuda? ¿O a cuál casa de anciana sabia en conjuros, pasé por alto? Mas no hallaba sosiego” (v. 90-92). Sólo al final, después de buscar y no hallar remedio a su mal de amores, envía a su sirvienta Testilis, para que traiga a su amado ante ella.

Al presente, ultrajada en sus sentimientos y herida en su amor propio, por la burla de su amante, al no amarla sino usarla, se siente objeto de risa (v. 20). Ella personifica la desesperación (v. 159-160), el remordimiento de la mujer que se ha entregado a un hombre y que, al poseerla, ha hecho de ella un juego, su momento de ocio. Es una víctima que sufre durante la noche y se abandona a los plañidos que despiertan la piedad (v. 164) del lector. Pasemos ahora a situar la acción del poema en su escenario, durante la noche.

Escenario y la noche

Es la medianoche. Arriba, en el cielo, la Luna, único símbolo despierto de la naturaleza, silenciosa y confortadora, envuelve con su casto fulgor a las estrellas y al mundo. A lo lejos, en la ciudad (v. 30), los hombres y las bestias descansan, duermen en sus lechos con las luces apagadas. Los rumores nocturnos de la ciudad transitan sobre la escena y se escuchan más intensos. El profundo silencio de la noche (v. 33) es vasto y desolador, la soledad se siente plena, profunda, solitaria, y el viento trae del mar sus leves murmullos (v. 33).

Abajo, en el suelo del patio, habitación sin techo o terraza de una casa (v. 101, 165), la esclava y su ama, alma desolada, atormentada, prenden una fogata y avivan sus llamas para realizar los preparativos mágicos. Arriba, la luminosidad y amplitud de la noche las envuelve y estrecha.

¿Por qué ubica el autor su idilio en la noche y no en el día, como acontece con sus otros poemas bucólicos o amorosos (id. I, XI)? Pues de sus poemas que se conservan, pocos (id. II, XXI, XXIV) sitúan su acción en la noche.

No elige el día, porque es el residuo de un proceso de erosión racionalista, dominado por la deducción racional y la primacía de la razón.⁵⁶ Porque el sol brillante anula los dolores pasionales, apaga los sentimientos sombríos, torna menos intensa la pasión amorosa, como sucede con los diez días de Simeta en cama, o la convierte en irrisoria u objeto de escarnio, como lo efectúa Milón con Batos (id. X, 10-23).

⁵⁶ Mircea Eliade. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. (J. Valiente Malla). Madrid: Ediciones cristiandad, vol. I, 1978, p. 126.

El día con su luz vital hace olvidar fácilmente las penas amorosas, no así la noche, donde reina la soledad de la naturaleza y del alma humana.

El autor elige la noche, porque demuestra la pérdida del contacto con la realidad, anula los ruidos externos y acalla la naturaleza, exalta los sentimientos pasionales del ser humano y saca a flor de piel lo primigenio: la pasión, lo irracional. Elige la noche porque torna inconsciente al ser humano, lo acompaña en su soledad, tristeza y melancolía. Lo regresa a su origen, al predominio de los sentidos y de la emoción, a su unidad con lo divino, como si fuera el principio de la creación. Porque la noche revela respuestas emotivas de la persona, su vida instintiva y su inconsciente, nos muestra su vida profunda y sus secretos psíquicos⁵⁷. Representa todo lo que el ser humano tiene de inconsciente, involuntario y mutable.

Elige la noche porque prodiga a las almas románticas y pasionales una mayor concentración, intensifica su angustia moral, y las ayuda a vaciarse de su inmenso dolor. Porque todos los actos de magia e invocaciones a seres sobrenaturales se efectúan en lugares solitarios, apartados de la ciudad y de las personas, en lo más profundo de la noche. Es decir, entre las doce de la noche y dos de la mañana del día que está por nacer, como sucede con este poema. Horas propicias para que se aparezca el ser invocado, debido al letargo de la naturaleza, a la concentración anímica de la practicante y a la ausencia de personas que interrumpían su invocación

⁵⁷ Michele Curcio, Javier Gispert (trad.). *Los signos del zodiaco*. Barcelona: Juan Granica, 1978, p. 60.

y aparición del demon. Pasemos enseguida al acto mágico.

Acto mágico

Las prácticas mágicas, de origen griego, egipcio o judío, son una realidad en Alejandría, donde emplean listas de fórmulas y recetas mágicas, de las cuales forman parte los conjuros-estribillos. Con este fin, el poeta inserta dos estribillos-conjuros en el poema. El primero, ἴνυξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα, “¡Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa!” (v. 17-67), lo repite diez veces, en nueve estrofas de cuatro versos, para encerrar y amarrar el primer lazo o anillo sobre el amado infiel. Y el segundo, φράζέό μευ τὸν ἔρωθ’ ὅθεν ἴκετο, πότνα Σελάνα, “¡Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza!” (v. 69-135), lo reitera doce veces en estrofas de cinco versos que lo amarran y atan a su pena.

Ambos estribillos son nudos o ataduras que le sirven al autor para crear dos círculos, hechizar y atar al amado, y este se quede sin posibilidad de escapar. Consideramos que el primer estribillo, no sólo corresponde a un conjuro, rezo u oración que equivale a una súplica, sino que también tiene un significado mágico, como sucede con los rezos católicos en los velorios. Sin embargo, antes de analizarlo, conviene revisar los antecedentes que originan su empleo.

Antecedentes (v. 1-16)

Los dos primeros versos del poema nos sumergen, de inmediato, en su malestar emocional y los preparativos de la práctica mágica que realiza Simeta, los cuales proporcionan una emoción intensa, por el principio mágico. Ella y su esclava se

encuentran frente a las llamas del fuego que les sirve, no sólo para quebrantar y modificar a su antojo la influencia material de su víctima Delfis, sino también para conducir las al éxito⁵⁸.

El fuego ardiente está presto para usarse. Ella arroja a él los filtros y drogas preparados en los actos de amor, destinados a retener y despertar la pasión amorosa: los laureles, el incienso y demás sustancias mágicas, empleadas en los versos siguientes. Estos filtros amorosos, unidos a los encantamientos, refuerzan su acción favorable o nefasta.

A partir de este momento la hechicera debe protegerse contra los espíritus maléficos desatados, y expulsarlos, mediante la lana roja de oveja —animal sagrado de Zeus o Heracles, cuya lana fina es la parte más preciada para los actos de magia— que cubre el tazón o caldero de libación. A continuación, ella prepara las ataduras (καταδήσομαι, v. 3, 10), término técnico aplicado a las maldiciones o nudos mágicos, y prácticas bien conocidas en las grandes villas de su tiempo.⁵⁹ Este ritual se titula φίλτροκατάδεσμος o θαυμαστός, y las φαρμακείας, venenos, καταδέσμος nudos mágicos, ἔρια πυρρά son elementos de la γοητεία magia, brujería.⁶⁰ La idea de atadura o “lazo” comprende metafóricamente sujetar a alguien por medio de la magia.

Estas ataduras, unidas a los encantos, sirven para imponer

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹ S. Eitrem “La magie comme élément littéraire chez grecs et romains”. En *Symbolae Osloenses*, núm. 21, 1971, p. 50.

⁶⁰ A. S. F. Gow. *Theocritus*. Cambridge: University Press, Tomo II (Commentaire), 1952, pp. 36-37.

enfermedades, conjurar a la muerte, encantar a la persona anhelada, vencer al amado y unirlo fielmente a la vida de ella⁶¹. Las ataduras se acompañan de la invocación o intervención de una divinidad, por esta razón, ella invoca la ayuda de dos divinidades patronas de los conjuros: Selene y Hécate. Así, el efecto creado por la escena nocturna de la sombría Hécate y la celeste Selene se vuelve más intenso.

Selene, diosa de los encantamientos, a quien las mujeres hacen votos, debe iluminarla con su “gran fulgor” (v. 11) en lo más profundo de la noche. Al invocarla, garantiza su presencia, su descenso y el auxilio a sus proyectos. Por esa razón, le dirige sus invocaciones y sortilegios, respetuosa y solemnemente, “en silencio” (v. 14), en tono sagrado.

Y Hécate (v. 12, 14), inventora de la magia y diosa de las sombras, se aparece a las hechiceras bajo la forma de animales. Porque, según Apolonio de Rodas, es la diosa que preside y acata los poderes de la magia y prácticas infernales. Toda hechicera que desee tener éxito, debe ejecutar sus prácticas bajo la protección directa de esta diosa.

Luego, Simeta, para asegurar la eficacia del rito, realiza un sacrificio, la invocación correcta a esta diosa⁶², para que la acompañe hasta el final y alcance su objetivo. Y le hace la petición (v. 14), común en la magia, de hacer sus hechizos o brebajes ponzoñosos, superiores a los de Circe, a los de Medea —hechiceras expertas en potentes fármacos— y a los de

⁶¹ Frazer, J; Elizabeth y Tadeo I C (trad.). *La rama dorada*. México: FCE, 1969, p. 287.

⁶² S. Eitrem *op. cit.*, p. 80.

Perimeda (v. 16) —se refiere a la rubia Agamede de Elis, hija de Augías y nieta del Sol, que conoce los remedios mágicos que produce la vasta tierra: Agamede es el nombre homérico de Medea; así lo reconocen Gow, Monteil y Legrand.

Se cree, por la fuente del mimo sofroneo y los papiros mágicos griegos, que, durante el periodo helenístico, la ctónica Hécate (v. 12) corresponde a una de las formas de la Luna y puede ser invocada en sus tres formas: Luna en el cielo (v. 11), Artemis en la tierra (v. 33) y Hécate debajo de la tierra (v. 12, 14).⁶³

Primer estribillo: El ἰvyξ y las nueve estrofas

Después de estos preparativos, ella, con el deseo ferviente de que retorne su amado, entra en trance mágico. Un acto mágico es una práctica que pretende intervenir en la acción de las fuerzas sobrenaturales, por medio de ritos que las hagan presentes. Se divide en magia blanca y magia negra.

La primera es aquella que por mediaciones naturales logra efectos que parecen sobrenaturales. Mientras que la segunda, como en este poema, es el arte supersticioso, por medio del cual el invocante cree que puede realizar cosas extraordinarias con la ayuda de fuerzas demoniacas o sobrenaturales. El acto de embrujamiento reside en la creencia de que ciertos seres imponen su voluntad a otros mediante un pacto o fluido mágico.

¿Qué es una hechicera? Es una persona que, con fines perversos, realiza hechizos o actos mágicos, auxiliándose de poderes sobrenaturales y ocultos. Ella sabe utilizar las

⁶³ Sbordone *op. cit.*, p. 30.

virtudes de las plantas y ejercer su poder sobre los espíritus débiles, con el deseo de dañar al prójimo. En este caso, ella, al ser engañada por su pareja, quiere atraerlo, retenerlo o ejercer venganza sobre él.

¿Cuáles son las circunstancias que deben rodear el ritual? El conjuro establece un ritual muy preciso. Toma en cuenta las circunstancias del entorno: un lugar solitario, apropiado para la invocación. Estos lugares mágicos deben ser elegidos teniendo en cuenta la melancolía y tristeza, la oscuridad y soledad, como bosques, desiertos, cruces de tres caminos, lugares cerca del mar, como en el poema, muy iluminados por la luna.

Y las circunstancias atmosféricas de la luna llena, así como un tiempo seleccionado, a partir de la calidad del aire: sereno, claro, que permita encerrar a los poderes sobrenaturales, invocados, según las exigencias del demonio. Pero la más mínima exaltación o el olvido más ínfimo, amenaza con llevar al fracaso la magia simpática o simpatética. Esta establece que las cosas actúan recíprocamente a distancia, mediante una atracción secreta o simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra, por intermedio de una clase de éter invisible.⁶⁴

Además, para el rito se necesita, uno, crear una defensa que proteja al invocador contra los poderes conjurados. Dos, vigilar las llamas y yerbas, ungüentos y colirios, compuestos, según la naturaleza de los poderes. Y tres, tener cuidado al preparar los objetos sagrados y consagrados, tanto para proteger al invocador y compañía, como para contener el espíritu y conseguir su sumisión.

⁶⁴ J. Frazer *op. cit.*, p. 35.

En el rito se guarda la expresión y el gesto conveniente. Al principio, eleva una oración a las diosas y solicita la presencia de los espíritus. Terminadas las oraciones, invoca el poder que se desea mediante un suave sortilegio. Luego, descansa un poco, mira alrededor, aquí y allá, por si el espíritu comparece. Si tarda en aparecer, se repite la invocación hasta tres veces, añadiendo juramentos, maldiciones y amenazas.

Enseguida realiza una pausa entre discurso y discurso, se vuelve y saluda con agrado al demonio que comparezca. A continuación, solicita lo que desea y, obtenido el deseo, no se aleja del lugar, sino que espera un rato, dice las oraciones, da gracias a la diosa y a sus acompañantes, para proteger y asegurar al invocador. Cumplidas estas ceremonias en el orden prescrito, ella debe abandonar el sitio.

¿Cuáles son, para el practicante, los riesgos de un poder invocado? La invocación del demonio comporta riesgos considerables, desde el momento que no aparece por su propia voluntad. Es prudente y necesario protegerse, trazar alrededor del practicante un círculo protector que no pueda franquear el poder conjurado.⁶⁵

En nuestro caso, el acto o práctica mágica reúne la mayoría de los requisitos enunciados. Para terminar este apartado, analizaremos el conjuro-estribillo referente al *iynx*, así como cada uno de los cuartetos en los cuales aparecen los actos (v. 17-62), la maldición o imprecación (v. 21 y 61), la reliquia-símbolo personal (v. 53), la comparación-plegaria y

⁶⁵ Rolland Villeneuve, José Lasaga (trad.). *El universo diabólico*. Madrid: Abraxas, 1976, p. 159.

el nombre de la persona que se desea afectar, tomando como base la revisión de cada uno de los cuartetos. ¿Qué, quién es este misterioso ἰνυξ al que ella se dirige?

El ἰνυξ

El ἰνυξ es, en la mitología, una ninfa hija de Eco y Peitho, que por medio de sus hechizos captura el amor de Zeus para Io o para ella misma. En venganza, Hera la transforma en piedra o en el ave *inyx*, ave del cuello retorcido o torcecuello. En primer lugar, el uso de esta ave en los encantamientos amorosos por las mujeres se efectúa de la siguiente manera. En un principio, ella lo ata y extiende en una rueda, luego lo hace girar, mientras pronuncia ciertas fórmulas mágicas, como la del estribillo, que sirven para atraer y atar a la persona deseada. Pero, si efectúa un movimiento de la rueda en sentido opuesto, rompe el encantamiento.

Las virtudes mágicas del ave provienen de sus movimientos retorcidos del cuello y su cabeza hacia todas las direcciones, para atraer al macho y aparearse. Pues sus movimientos repentinos se consideran símbolo de sensualidad y libertinaje. De igual modo, se cree, sucede con la persona que se desea hechizar y atraer; en nuestro país, el ave *inyx* o talismán amoroso, equivale al colibrí.

Si en un principio la palabra ἰνυξ se identifica con el ave, amarrada a la rueda mágica, después sólo se emplea la rueda o rombo de bronce sin el ave atada, como lo efectúa aquí Simeta. Gow define así el *inyx*: es una rueda o disco con dos agujeros al centro con un cordón o hilo, atado por ambas puntas que pasa por un orificio y regresa por el otro. Los dos extremos del

cordón se sostienen con una mano y los otros extremos con la otra. Luego la tensión sube y baja en forma alterna, pues el torcer y destorcer las cuerdas causa que el instrumento gire rápidamente, primero en una, luego en otra dirección. Este instrumento se emplea como un atributo frecuente de Eros —se le representa en los jarrones o vasos de Apulis y en un jarrón de Meidias—, empleado por las mujeres, como aretes o collares.⁶⁶

Y en segundo lugar, aclarado el uso del ἴυγξ, falta saber, ¿qué es el estribillo y con qué fin emplea el autor el ave? El estribillo o verso intercalado es un elemento de la poesía popular cantada, sobre todo, del canto popular bucólico, y empleado por Teócrito en dos poemas de pasión dramática, los idilios I y II. En el caso del primero, emplea dos estribillos con estrofas de dos, tres, cuatro o cinco versos, no uniformes: “¡Inicien, dulces Musas, de nuevo inicien canto bucólico!” y “¡Terminen, dulces Musas, terminen este canto bucólico!”.

Mientras que su empleo en este último poema, con estrofas uniformes de cuatro o cinco versos, recrea en el lector, por un lado, un efecto artístico. Porque crea una estructura diferente del poema común, lo articula en grupos de versos iguales, recurre al empleo poético de la diosa Luna y lo expone al círculo erudito de Alejandría. Y por el otro, un efecto mágico, como lo expresan los antecedentes de este capítulo y como se demostrará a continuación.

⁶⁶ A.S.F. Gow. *Theocritus... op. cit.*, p. 41, tomo II.

Gow A. S. F. “ἴυγξ, Rhombus, Turbo” en *Journal of Hellenic Studies*, núm. 54, 1934 pp. 1-3.

Charles Segal. “Simaetha and the L’inx (Theocritus, Idill II)” en *Quaderni Urbaniti*, núm. 15, 1973, pp. 32-43.

El estribillo-conjuro consta de dos partes: el ἴνυξ, *¡Ave de amor* o la rueda mágica que hace girar la hechicera; y la orden: *¡al joven aquel arrastra tú hasta mi casa!* Este estribillo brota de un procedimiento ritual y adquiere significado, debido a que ella ejecuta acciones que refuerzan el anhelado efecto mágico del refrán.

Este estribillo, que se acompaña de un giro a la rueda, implica repercusiones óndicas y sobrenaturales en la magia, ejerce un poder sobre los temperamentos⁶⁷ y está unido a los sentimientos contradictorios: vengarse de Delfis y encadenarlo por medio de los filtros amorosos. Este acompañamiento introduce cada uno de los cuartetos y se repite a lo largo de diez ocasiones para atarlo, siguiendo el patrón del acto de magia con la maldición (v. 21, 61).

Al terminar el acto mágico, se cierra el primer círculo en torno a Delfis, establece el tema inicial, fija el tono y el propósito de todo el poema: atar y recapturar el amor de su amado, y lo cierra. Así, cada etapa y cada detalle del encantamiento se une al sentimiento de la protagonista y se asocia a su corazón, donde encuentra eco su reciprocidad.

Las nueve estrofas

En el primer cuarteto, la sirvienta, no su ama, gira la rueda o rombo de bronce con sus tres elementos: el acto mágico, la maldición y el nombre del amado que corresponden al primer hechizo. El rito lo inicia esparciendo al fuego la harina de cebada que se quema lentamente. Porque forma parte del ritual, como una

⁶⁷ R. Villeneuve *op. cit.*, p. 229.

ofrenda tradicional a los muertos y elemento para los sacrificios, mas, en este caso, está dedicada a Hécate para obtener su favor.

El espolvorear o verter la harina se acompaña de una maldición: “yo vierto los huesos”. Es decir, los huesos se reducen a polvo, tal como ella desea ver a su amante. Para que la acción surta el daño esperado, se menciona el nombre de la víctima a quien desea afectar, “Delfis”. El eco verbal, “Yo de mi Delfis vierto los huesos”, redondea la composición de este cuarteto. Este y el siguiente cuarteto pretenden no causarle daño corporal ni la muerte, sino atraer su amor.

El segundo cuarteto (v. 22-26), introducido por el conjuro-estribillo que evita la monotonía del acto ritual repite el nombre del afectado y corresponde al segundo hechizo. Ahora Simeta arroja a la llama el ramito de laurel que arde, crepita y aniquila la carne del amado. El laurel es una planta sagrada que posee cualidades apotrópicas para proteger al practicante de los espíritus malignos invocados. Pero, aquí, quemado es un símbolo, pues así quisiera verlo reducido, como lo demuestra la plegaria de los versos 24-26.

En el tercer cuarteto (v. 27-31), ella arroja al fuego el salvado que se unta a los iniciados en los misterios dionisiacos, pero, resulta difícil precisar su función en esta parte del tercer hechizo. Luego continúa con la plegaria a la diosa Artemis, para que, así como abre las llaves de la puerta de acero del Hades, de igual modo, abra el corazón de su amado. Aunque aquí no existe la plegaria-comparación ni el nombre del amado, los dos elementos se conjeturan por el contexto.

Luego, interrumpe su plegaria por el aullido de los perros que vagan por las encrucijadas de la ciudad. Pues la diosa es

adorada en ellas y recibe varios nombres: Hécate ἐνοδία envía fantasmas para perturbar a los hombres; trivia, diosa verdadera de los encantamientos entre los antiguos; y τριοδίτις⁶⁸. Ella siente la presencia de esta diosa Hécate, a la que se dirigirá en el transcurso del encantamiento.

La hechicera, advertida de la cercana presencia del poder maligno, sabe que está en peligro, a menos que lo aleje de sí misma con el ruido de un címbalo o campana de bronce que, por su poder apotrópico, protege contra todos los espíritus malignos y aleja el daño. La campana de bronce corresponde al segundo elemento apotrópico, empleado por Simeta, y el primero, fue la lana roja de oveja que cubre el caldero.

En el cuarto (v. 32-36), cuarteto elaborado artísticamente, el ritual, disminuye con la llegada de la diosa. El descenso de la terrífica deidad paraliza a la naturaleza, condición necesaria para el logro exitoso del encantamiento: los vientos ordinarios y los vientos marinos se callan, obedecen la orden de la diosa y de la hechicera que los convoca⁶⁹. Esto confirma que el efecto de la luna, para los griegos, es poderoso en el mar y gobierna las mareas.⁷⁰

El verso 33 nos ayuda a ubicar la hora de la noche en que se efectúa el rito: entre la medianoche y las dos de la mañana. Las horas más profundas, durante las cuales la marea creciente, símbolo de exuberancia, prosperidad y vida, cambia en marea

⁶⁸ A. S. F. Gow. *Theocritus... op. cit.*, p. 43, tomo II.

⁶⁹ R. Villeneuve *op. cit.*, p. 197.

⁷⁰ Mircea Eliade, Tomás Segovia (trad.) *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1988, p. 155.

menguante, emblema melancólico de decaimiento, similar al estado anímico de la hechicera: debilidad y muerte⁷¹. Estas horas de la noche servirán, para que ella se prepare emocionalmente y desborde todo su dolor y pasión en los versos posteriores (v. 63-145).

El quinto cuarteto (v. 37- 41) constituye la parte central del poema y, en compensación al anterior, contiene dos actos. Un acto contiene el muñeco de cera, como símbolo de él, el nombre de Delfis y la plegaria: “así, de amor y pronto se derretiera Delfis el mindio”. Estas tres características pertenecen a la magia simpatética que cree que lo semejante produce lo semejante. De modo que, lo que padezca el muñeco de cera, sufrirá su amado⁷², es decir, lo afecta por medio del muñeco que lo representa.

El derretimiento del muñeco de cera resulta importante en la magia simpatética, se le acompaña con una plegaria y se incluyen partes de la ropa del amado. Con este acto, la hechicera efectúa su embrujo de amor que consiste en fundir, tan suavemente como sea posible, el muñeco de cera, imagen de su amado al que desea seducir, porque ello conlleva la pérdida progresiva de la vitalidad de él. Por analogía, el corazón de su amado se ablanda, conforme se va fundiendo la cera moldeada.

De este modo, el embrujo incluye el símbolo, el contacto de la ropa y el encantamiento.⁷³ Con ello pareciera que

⁷¹ J. Frazer *op. cit.*, p. 60.

⁷² *Ibid*, p. 36.

⁷³ R. Villeneuve *op. cit.*, p. 232.

pretende causarle un daño corporal, ya que en la magia amorosa estas imágenes de cera son perforadas con agujas, después quemadas. Pero, ella no persigue este fin. Sabemos, por su plegaria, que quiere ver al mindio, amado y odiado a la vez, fundirse de amor, como el muñeco de cera, y de un deseo ardiente.

Y el otro acto de este cuarteto se acompaña del uso del instrumento ῥομβος, rombo de bronce, de una plegaria y del nombre de la persona que se desea dañar, τῆνος. El rombo, igual que el iynx, pertenece a la magia simpática, es una pieza oblonga de bronce, en cuyo extremo se amarra la cuerda que, al arrojarlo con fuerza al espacio y hacerlo girar en forma circular, produce un extraño bramido o rugido continuo que crece según aumente su velocidad.

En la práctica, la hechicera, después de lanzar su conjuro, toma la cuerda, atada al instrumento, hace girar el rombo, cuyo movimiento, favorecido por el consentimiento de Afrodita, diosa del amor, produce el efecto deseado y el bramido, y expresa su plegaria. El propósito del rombo es el mismo del iynx, aunque el método, diferente. Las dos plegarias empleadas en este segundo acto pretenden que Delfis se derrita de amor y se dé vueltas frente a sus puertas.

En el sexto cuarteto (v. 43-46) efectúa la libación, plegaria, seguida de una comparación, y el nombre τῆνω. En este acto ella grita la fórmula tres veces y vierte una triple libación, ya que ésta se efectúa en serie de tres tiradas. Porque el número tres es un número mágico encontrado en ceremonias mágicas y religiosas, y se asocia con la triple Hécate que se aparece en el tercer hechizo (v. 31).

La plegaria está dirigida a la terrible Hécate, para que atraiga el amor de él, y emplea la fórmula mágica εἴτε... εἴτε (v. 44), conocida en documentos mágicos. Y alude a la historia del abandono de Ariadna por Teseo en la isla de Día, la antigua isla de Naxos, para alejarlo de su nueva amante y, en el siguiente cuarteto, él enloquezca de amor por ella.

En el séptimo cuarteto (v. 48-51) menciona el nombre de la persona que desea dañar: Delfis. Ella quema al fuego la planta de origen arcadio, el hipómanes, cuya sustancia lechosa, empleada en las prácticas mágicas, posee una influencia afrodisiaca sobre las potrancas y yeguas. En su plegaria (v. 50-51), suplica atraerlo “vuelto un demente”, como a “potras y ágiles yeguas”, sacarlo precipitadamente de la palestra, con el cuerpo aún ungido de aceite, y llegar corriendo hasta la casa de Simeta, donde ahora efectúa el rito.

En el octavo cuarteto (v. 53-56) entra en juego la reliquia o símbolo de la persona y su nombre: “Esta franja inferior del manto suyo perdió mi Delfis”. La reliquia es un jirón de la ropa de él que Simeta recoge en su propia casa, la hace trizas y la arroja con furia al fuego. No sólo para realizar el encantamiento, sino para desahogar su rabia que la atormenta y el desdén que nutre contra el que la abandonó.

Al involucrar la reliquia personal de su amado, como si el todo fuera afectado por una parte, ella cree que él va a sufrir simbólicamente ese proceso. Pues, de acuerdo a la magia simpática, apoderarse de una prenda de vestir que estuvo en contacto con el sudor del cuerpo de su amado, es suficiente para otorgar a la hechicera un poder sobre su víctima. La magia no se emite entre el hombre y los vestidos, sino entre el

hombre y el sudor que brotó de su cuerpo. Es decir, la magia se proyecta sobre una persona por intermedio de sus ropas⁷⁴. Según Monteil⁷⁵, el aspecto mágico se refuerza con el término ἐμφύς, “adherido o arraigado”, que, después de Homero, se emplea como atadura o lazo corporal.

Y en el noveno cuarteto (v. 58-62), único pasaje de esta primera parte del rito que ocupa cinco versos, el autor resume todos los elementos del acto mágico y emplea el estribillo que abre (v. 57) y cierra (v. 62) esta estrofa. Las hierbas y sustancias quemadas paulatinamente junto a los símbolos o reliquias personales de Delfis, ya están convertidas en cenizas y son recogidas con las “hierbitas”, θρόνα (v. 59), por Simeta. Este término, empleado sólo en plural, se refiere inicialmente a las plantas ornamentales o medicinas empleadas en la magia. Aunque luego adquiere, entre los etolios, según los escoliastas, el significado de φάρμακα, “hechizos o drogas medicinales”.

Mas aquí, debido a que la hechicera con anterioridad ya quemó las hierbas: laureles (v. 23), salvado (v. 28) hipómanes o tapso (v. 88), más otras sustancias: incienso (v. 10) y vino (v. 48), debemos entender que ella le da a su esclava unas “hierbitas” mágicas que ella frotó, empolvó y refregó con las cenizas residuales.

La maldición que, por ser ritual, va unida al nombre, “de Delfis ahora frotó los huesos” (v. 61), debe pronunciarse en tono murmurado, ἐπιτρύζοισα (v. 61), apto para los hechizos,

⁷⁴ J. Frazer *op. cit.*, p. 70.

⁷⁵ Pierre Monteil. *Théocrite. Idylles* II, V, XI, XV. (Edition, introduction et commentaire). Paris: Collection Erasme, 1968. p. 61.

y emplear el estilo directo introducido por el verbo λέγε, que fortalece los encantos y aparta el mal de sí misma⁷⁶.

Testilis debe repetir la maldición, al frotar en secreto el umbral de la puerta de la casa de Delfis, lugar mágicamente significativo. Para que cada vez que él pise el umbral de su casa, sienta dolores de cabeza y de estómago, los cuales cesarán, cuando descubra el objeto causante del mal. Las puertas y todas las partes que la componen se consideran el lugar favorito para las prácticas mágicas y supersticiosas. Comúnmente se entierra bajo el umbral el material mágico para regresar el mal⁷⁷, porque la suerte infligida al objeto material simboliza el mal que se desea a la persona.

Antes de continuar con el análisis del poema, me detengo para comparar los elementos mágicos que emplea Teócrito, con los de los Papiros mágicos y de Lucano. Con la finalidad de demostrar que él recurre a la magia, como una parte decorativa de la escenografía de la chica, y se centra en su estado emocional y su pasión. Al revisar los ingredientes de este poema —laureles, salvado, hipómanes o tapso, otras sustancias, incienso, vino, “hierbitas”—, nos percatamos que él no se complace por lo fúnebre, sino que las fórmulas de la hechicería antigua le sirven de marco para resaltar dramáticamente la pasión y el dolor de su protagonista.

Los Papiros mágicos recurren a lo horrible y repulsivo, en diez versos recuerdan una treintena de ingredientes, extraños y horribles: sangre, fetos de animales y humanos, corazón de niño,

⁷⁶ P. Legrand *op. cit.*, p. 101, tomo I.

⁷⁷ K. Dover *op. cit.*, p. 105.

pinzas de cangrejo, cuerno de ciervo, estiércol de ratón campes-
tre, huevo de ibis, etc. Mientras que Lucano, en su magia, recuer-
da en doce versos: un cadáver, sangre cuajada, barra de perro
hidrófobo, interior de lince, vértebras de hiena, médula de ciervo
nutrido por una serpiente, ojos de dragón, serpiente de Arabia,
víbora del Mar Rojo, cenizo de Fénix. Todo de una nota lóbrega.⁷⁸

Volvamos al poema. Para que la maldición surta el efecto
en su amado, la hechicera debe pronunciarla acompañada
del nombre de la persona, Delfis, a quien va dirigido el mal.
Pero, no desea lastimar a su amado, sino sólo despertarle
una pasión que lo consuma por ella, como lo manifiesta el
estribillo, la clave de esta intención.

La repetición de la maldición nos advierte que el encan-
tamiento ya está terminado, porque se sella con el eco ver-
bal. Pero, por si su amado vuelve, ella le prepara, para el día
siguiente, un bebedizo mortal, obtenido con la maceración
de una lagartija que se emplea en los encantamientos⁷⁹. Por
medio del estribillo, situado al inicio y repetido, como verso
independiente, para atar al amado, esta última estrofa cierra
en torno a Delfis, el primer círculo que persigue atarlo to-
talmente, tal como lo efectúan el iynx o rueda afrodisiaca, el
acto y la maldición que la acompaña.

Si la hechicera recurre a la magia para atraerlo, la estu-
diante de secundaria, después de no verlo ni encontrarlo en
el Gym donde lo conoció, recurre, primero, a la lectura de

⁷⁸ E. Bignone *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹ Giovanni Decia. "Sull'idillio di Teocrito intitolato φαρμακείτρια" en *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 1897, p. 271.

cartas y al café turco, pero no logra su objetivo. Y, por último, por consejo de sus amigas de la escuela y vecinas de su casa, acude al mercado, consulta primero al santero, luego a la yerbera que le recomiendan: un baño de pétalos de rosas rojas con canela y miel (para atraer el amor) y una loción de feromonas para atraer al ser amado. Así ambas chicas de épocas y lugares diferentes, a través del mismo medio, el uso de yerbas y hechizos mágicos, pretenden atraer a su amado.

La salida de su esclava Testilis para ejecutar la orden de su ama Simeta, refleja su necesidad de actuar en la oscuridad de la noche, en las sombras, en el misterio, para no ser advertida ni advertir a nadie, en especial a la víctima, la cual no podrá defenderse ni tomar precauciones⁸⁰. Testilis inicia (v. 18) y termina el acto mágico (v. 61); a partir de este momento, Teócrito retorna a la situación dramática del poema (v. 1-16): la chica se halla sola y a punto de llorar (v. 63).

Segundo estribillo

Después de que Teócrito plantea la situación dramática de la hechicera —la descripción de la operación mágica y el alejamiento de su amado—, ahora nos presenta a la chica sola, a punto de llorar e inicia el segundo sistema de estrofas de cinco versos (v. 63-162). Introduce la narración con las interrogantes del origen y el causante de la pasión amorosa de ella (v. 64-65): “¿Desde dónde, mi amor voy a llorar, hoy que estoy sola? ¿Por dónde doy inicio? ¿Quién me acarrió tal infortunio?”. Así retorna al origen de su amor y a su ex-

⁸⁰ R. Villeneuve *op. cit.*, p. 233.

ploración lúcida del pasado, para hallar el remedio a su dolor.

Después de este preámbulo de cinco versos (v. 63-67), inserta el estribillo dirigido a la luna: “¡Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza!”. Este estribillo divide las etapas narrativas y refleja la influencia formal del hechizo. A diferencia del primero, no se acompaña de algún gesto o rito mágico, la protagonista destila menor coraje, se concentra en el dolor de su pasión y en la amarga verdad que no quiere ver. Con su continua mirada hacia la luna, manifiesta la actitud ritual que el primer refrán del *iyx* y pretende que la diosa favorezca su pasión.

El segundo estribillo está dirigido a la Luna, diosa del cielo: “¡Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza!”. ¿Por qué Simeta la elige como confidente? Porque la Luna es, como ella, un elemento femenino, receptivo y pasivo. Porque representa todo lo que el ser humano tiene de inconsciente, involuntario y mudable. Porque concierne a la imaginación, a lo instintivo, e informa sobre cómo siente ella su vida profunda y sus secretos psíquicos.

Por una parte, la diosa es invocada por la fuerza que concentra su vida inagotable, por su similitud con la estructura lunar y femenina, fuente de fertilidad, y por ser la patrona de las mujeres. Recordemos que en las ceremonias de iniciación, la luna experimenta una muerte ritual, seguida de su nacimiento, mediante el cual el iniciado recupera su persona de hombre renovado⁸¹, como sucede con Simeta al final del poema. La luna es destino que hiere y consume, resulta patética

⁸¹ M. Eliade, *Historia de las creencias... op. cit.*, p. 159.

y consoladora, puesto que gobierna la muerte y fecundidad, el drama y la iniciación.

Y por otra parte, la diosa no sólo fija y concentra las fuerzas selénicas que actúan en todos los planos cósmicos, sino que, a causa del ritual, coloca a la hechicera en el corazón de esas fuerzas, realza su vitalidad y la hace más real. La luna, divinidad invocada en los encantamientos y sortilegios, comprende las penas y tormentos de la pasión, porque conoce el amor humano del pastor Endimión, al cual visita cuando él duerme en la caverna del monte Latmos⁸².

La diosa lunar es el principal adorno del cielo nocturno entre las “flamantes estrellas, que la noche callada siguen cerca del carro” y su “gran fulgor” manifiesto desde el inicio, garantiza su presencia y ayuda. Al contrario, su desaparición tornaría a Simeta más consciente de su soledad. Finalmente la luna prodiga los encantos amorosos y consuela sus dolores. Por esa razón, los seres románticos, como esta hechicera, recurren a ella y al final de su confidencia, derrama su armonía sobre esta criatura pasional.

Los movimientos circulares y repetitivos del estribillo revelan la turbulencia interior de ella y suavizan tanto la atmósfera oscura de los ritos, como la aparición de la terrible Hécate. Ahora, en lugar de invocar, al inicio del poema, la presencia de la amenazante Hécate, reina de las tinieblas, de quien requiere la siniestra magia, invoca a la “Diva Luna”. Así, ella pasa de la “Hécate horrenda” a la “querida Luna”, porque esta divinidad se muestra comprensiva con su pasión, apacigua su interior y

⁸² L. Sechan *op. cit.*, p. 72.

llena su corazón de mujer abandonada. Esta confianza del nuevo estribillo, oculta su paso de la esperanza a la resignación. Pues al ser socorrida por la diosa, reafirma su confianza, se transforma en un ser más digno a sus ojos y a los nuestros.

El ocaso de la luna (v. 163), a partir de las cinco de la mañana, pone fin a la noche y a sus actividades mágicas, que sólo buscan que el amado torne a sus brazos. Más ella no ha concluido los hechizos para ese fin. Todavía le faltan dos recursos más, en caso de que falle el acto mágico de su esclava.

Uno, mandar al día siguiente con la esclava un “fuerte brebaje” de amor que ella elabora “trituyendo un lagarto”, que lo hará retornar enloquecido de amor por ella. Pero si este brebaje no funciona, entonces, le queda un último recurso que aprendió del extranjero de Asiria, pueblo que conoce los secretos de la magia y de las drogas. Y dos, darle muerte, “afirmo reservarle dentro de un arca fuertes venenos mortales que he aprendido de un extranjero de Asiria”, “él pronto irá a llamar, ¡juro a las Moiras!, la puerta de Hades”.

Los últimos cuatro versos (163-166) del poema que anuncian el nuevo día, conforman la última invocación solemne a la luna: “¡Adiós, gran diosa Luna de trono argénteo; adiós flamantes estrellas, que la noche callada siguen cerca del carro!”. Ella, al despedirse de la luna y de los astros, emplea la fórmula de canto sacro, *χαίρε*, propia del rito mágico que le sirve para liberar al demonio, *Ἐκάτα* (v. 14), encerrado inicialmente con el encantamiento.

De este modo, el autor elimina la pesadez de la fórmula ritual y la sublima en una purificación de belleza artística. La protagonista, bajo la acción de su canto, se deshace del

dolor, se llena de resignación y recobra su tranquilidad, es decir, se produce la catarsis. Pues el amanecer se convierte en una lección del universo que le enseña que es necesario renacer. Por ello, ya no se encuentra en discordancia, como al inicio, sino en concordia con la naturaleza y recobra su estado armonioso, proyectado por la luna.

De igual modo, la estudiante de secundaria, después de recurrir a todos los consejos y medios a su alcance para atraerlo, descubre que resulta imposible retenerlo entre sus ojos, brazos y muslos que lloran, intensamente. Una noche después de padecer insomnio por varios días, de mirarse de cuerpo completo ante la luna de su espejo, de descubrirse esquelética y sin carnes lozanas, ojerosa y consumida, mira en la pantalla, como retrato de su trastorno, una película que aborda su situación pasional y da salida a su problema. Entonces comprende todo, asume la pérdida, mitiga su pena con el último llanto que le trae la calma, recibe el nuevo día radiante y da vuelta a la hoja del libro de su vida y primer amor que comienza a escribir.

La despedida de la hechicera a la diosa con sus frases de lucidez y paz, “yo llevaré, señora, mi pena a costas, como hasta ahora”, insinúa el cierre de la noche y su pasión apaciguada. El papel de la luna en esta ceremonia consiste en experimentar, a través de la muerte ritual, un renacimiento, por medio del cual resurge un nuevo ser que se integra en el cosmos.⁸³

Ambas mitades del poema se apoyan en la sujeción del personaje a su pasión. Inicia su acto mágico en una atmósfera nocturna y onírica, en un círculo sin salida, pero el fulgor de

⁸³ *Ibíd.* p. 116.

la luna, su confesión y el nacer del nuevo día apaciguan su alma. Así, el encantamiento mágico, con sus dos estribillos, termina no con el retorno del amado, sino con el apaciguamiento de su dolor y serenidad. Bajo la acción del acto mágico, de la confidencia y del canto, ella se torna consciente de su problema, alivia su pasión y su universo interno.

El iynx anima la primera parte del poema, sus movimientos repentinos del ave y de su turbación demuestran lo inestable de su corazón enamorado, el deseo y pasión violenta que no ofrece continuidad de su amor, sino que sólo busca la unión momentánea de su cuerpo con el de su amante. Sobre esta última definición Detienne⁸⁴ y Píndaro (Pyth. 4, 214), consideran al “ave de amor” una antítesis entre el matrimonio y la seducción, entre la legítima e ilegítima unión, debido a que destruye lo inalterable y la unión perdurable del matrimonio. De este modo, la protagonista, al invocar a las diosas hechiceras y al ave de amor, recurre a la pasión instantánea y no a un amor duradero.

Ella se entrega por completo a la irracionalidad de la magia y a la violencia del iynx. Su ceguera es grande y su pena radica en la pérdida de contacto con la realidad, pues las asociaciones mitológicas del ave poseen una verdad falsa que ella no mira. Desea, para su felicidad, una unión estable, pero el ave al que invoca, gobierna la seducción y pasión efímera, la lujuria y locura, el reino breve y transitorio del placer, ante el cual sucumbió y ahora paga su precio. El ave de amor, por su naturaleza, no la conduce a un amor feliz y duradero, sino

⁸⁴ C. Segal *op. cit.*, p. 33.

al reino de la pasión y seducción cambiante, y la retorna al círculo de su propio deseo insatisfecho.

El hecho de que ella trate de hacer retornar a su seductor por medio del *inyx*, simboliza una unión inestable, subraya su ternura y desesperanza. Seducida recurre a la magia, a la fuerza irracional, igual que su deseo mismo. Ella, en busca de un gran amor, emplea de modo inadecuado el *ave*, símbolo de la seducción: *inyx*-locura, castidad perdida, inquebrantable círculo del deseo.

Amor desdichado

Teócrito es el poeta que más canta al amor, elemento helénico respecto a la época anterior, y aborda en sus personajes el amor desdichado: este idilio II no resulta la excepción, pues es un poema de amor, pero no correspondido que nos recrea la escena de seducción donde sólo él conoce las reglas, pero ella no.

La hechicera goza de profundidad como retrato del alma joven, inocente. Expresa lo que la agita, también sus sentimientos contradictorios: rencor, deseo de venganza y conquistista. Representa la chica consciente, autodefinida y lúcida. Actúa y piensa por ella misma, aunque sus valores sociales se derivan de sus amigas y de las diosas, heredados de patrones femeninos. No oculta su inocencia tan grande como su sensualidad, ni su pureza del corazón. Al contrario, las remarca, porque la mantienen en el centro del mundo.

Su voz íntima resuena angustiada, sola, en la inmensidad de la noche, donde el silencio consuela su alma adolorida; su lamento solitario resulta noble y tierno. A través de su canto,

revive y reanima el amor que le es negado por la indiferencia del varón que ya satisfizo sus deseos. En el canto encuentra el único bálsamo de su alma de niña ardiente, desconsolada, y lo eleva a la sensual melancolía musical.

Su pena representa la experiencia inevitable del alma inexperta que cae en la desilusión momentánea. El doloroso coloquio de su alma y el angustiado relato de su amor resultan dramáticos, como sus palabras de imploración, consuelo y abandono, porque son rezos profundos, puros. Narra el amor extraviado de Delfis y ejecuta su rito mágico, con el fin de atraerlo. Pero basta con que él retorne, para que acepte con gozo y frenesí volver a sufrir el tormento de su ardor.

En su relato a la luna domina la pasión y poesía, mediante él encuentra la esperanza y resignación. A partir de aquí, la joven heroína nos revela su amor posesivo, sensual, y el ardor de su cuerpo que llenan todo el escenario. Ama intensamente con su cuerpo, pero también con su amor espiritual que no es pasajero sino duradero y, como los románticos, guarda en su casa un recuerdo querido del amado: la orla de su manto.

Ella posee los síntomas del amor a primera vista, las reacciones físicas de la mujer pasional que se burla de la etiqueta cortesana, al mandar a su criada para traer al joven a su casa. Aún no percibe, desde el inicio, que su falta de sutileza e ingenio la predestinan al fracaso. Tampoco le importa respetar los códigos sociales que está violando, pues es consciente de ello, porque es más fuerte su pasión que esos códigos.

Simeta es una mujer amante que, en su entrega ardiente y en su desprecio al dolor pasional, supera al hombre fatuo que se burla de su amor. Se entrega por entero, sin prejuicios,

se torna su razón de vivir y prefiere la muerte del amado, antes que saberlo de otra. Su historia de amor está llena de humildad y abnegación a su deseo salvaje que la rodea de una rara belleza. Porque posee el alma pura, virginal, en su ser y ardor pasional que ahora consumen su tierno cuerpo de niña perdida por buscar la inmediatez de la carne.

Nos muestra los velos de su pasión, mas no su pudor, lleno de silencio y soledad, por eso al narrar su pasado, su voz se turba. Parece gozar al herirse de forma despiadada y al hacer sangrar su corazón, como si quisiera seguir cautiva por siempre de su delirio de amor que la hace sufrir y la lleva a su ruina. Pero su canto, dirigido al poder consolador de la noche, busca liberar su pena.

Después del abandono, ella no es más que una criatura rota, doliente, cuya fiebre de la carne la ha vencido, su belleza se marchita, mas su ardor la domina. Cuando narra el abandono de su alma, no conoce más que la pasión por su amado. De la fuente de su inicial tristeza y angustia, al final surge la melancolía, la conciencia de la pena y su lucidez. Su catarsis se produce cuando su pasión rebosa los límites de lo humano y llega a lo salvaje.

En su última amenaza a Delfis, la hechicera experimenta las crisis más violentas que vacían el alma de su agitada pasión. Su desesperación la vuelve más consciente de su naturaleza de mujer amante que no sabe más que amar y sufrir, y su canto se transforma en humildad y resignación. Acepta lo que le sucede. En el tono final de la hechicera, el autor no corta al personaje, sino su obsesión.

Al final su deseo salvaje se transforma en sublimación

estética, libera su espíritu y olvida su desilusión por Delfis. Deja de usar su lenguaje violento, porque su deseo ardiente se terminó, coloca los pies sobre la tierra y paga el precio emocional por su ardor sexual. Deja que la naturaleza clarifique y borre sus obsesiones actuales.

Ella manipula la magia negra que sólo las mujeres emplean como síntoma de ansiedad y, aunque no es de posición aristocrática, lo olvidamos porque emplea el lenguaje coloquial de Homero y de Safo. Finalmente, demuestra algo más universal del alma humana: comprender y curarse a sí misma. Ella habla por todas y todos, con ello ejemplifica la universalidad humana.

En el amor de la hechicera, Teócrito logra el más alto acierto creativo: su profundidad psicológica, la fuerza de su pasión y su perfección artística. Bajo la ficción de Simeta, analiza, profundiza, relata y crea a lado del joven engreído, la figura inolvidable de esta mujer verdadera que entrega su amor al que considera el destino de su vida. Su encanto radica en que no es una hechicera, sino una amante. El poeta crea a una joven pasional de modesta condición e inculta, a quien la pasión y el arte colocan entre las grandes creaciones de todos los tiempos.

Traducción

La lectura de un poema u obra literaria en su lengua materna posee varias interpretaciones. Cada vez lo leemos distinto y hallamos nuevos elementos no vistos en la primera lectura, porque aún no teníamos esas experiencias de vida, ocultas a nuestros ojos en la lectura inicial. Si esto sucede con una obra escrita y leída en nuestra lengua materna, entonces ¡cuántas versiones-traiciones, interpretaciones no podrán surgir de una obra, escrita en otro idioma, concebida para su propia idiosincrasia y época! Sobre todo, al ser trasladadas a otra época diferente, por un traductor que carece del pleno dominio de la lengua griega antigua.

Por esta razón, no debe extrañar que, de un autor extranjero, existan diferentes traducciones a un mismo idioma, y que los lectores seleccionen la versión más apegada a su gusto, aunque no siempre al texto original. Entre los autores más socorridos por los traductores de las distintas épocas y países, se encuen-

tran los clásicos griegos. No por ello se agotan con una sola traducción o con un solo traductor, ya que no poseen una información lineal que transmita fielmente el mensaje a otra lengua.

Toda traducción poética intenta trasladar a otro idioma los versos de un autor, y cada traducción es un acercamiento al texto original y a su época. La mía no quiere ser literal ni verso a verso, es un intento más de trasladar los versos originales a nuestra época y de invitar a más lectores a saturar sus sentidos con la cadencia y sensibilidad del hexámetro, mediante un lenguaje accesible. Pues, de igual manera, Teócrito escribe sus versos en hexámetro dactílico, verso consagrado por la poesía homérica a personajes de linaje. Pero él, contrario a este uso, lo adapta a sus pastores y personajes comunes, populares.

Claro que pude recurrir a versos libres porque resultan menos laboriosos, pero, ¿por qué hoy, necesariamente, traducirlos de este modo? Por supuesto que existen varias traducciones de Teócrito en español, en verso y prosa, que son más valiosas unas que otras, como las siguientes: Ignacio Montes de Oca-Ipandro Acaico, (1877), *Bucólicos Griegos* —reeditada en 1977 y 1984—, en verso castellano.

Y en prosa, las restantes: Leconte de Lisle, (1920), *Teócrito. Idilios y Epigramas*, (versión española de Germán Gómez de la Mata en 1933); Rafael Ramírez Torres (1970), *Bucólicos y líricos griegos*; Antonio González Lasso, (1973), *Teócrito. Idilios*; M. Brioso Sánchez, (1986), *Bucólicos griegos. Teócrito y pseudo-Teócrito.*; y Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada (1986), *Bucólicos Griegos*.

Sin embargo, son pocas las traducciones en forma rítmica, apegadas a la escritura del texto original. Consideré inapropia-

do traducir los poemas en verso libre, como lo hicieron mis antecesores, porque, me parece, le restan cadencia y ritmo al verso. Además, si usamos los versos en función de lo poético ¿por qué no recurrir al metro y a un ritmo menos caprichoso, como el heptadecasílabo compuesto?

Por ello, realicé una traducción, cuyo ritmo no fuera tan limitado y tuviera una estructura rítmica variada, cadenciosa y apegada a la sonoridad del original: el hexámetro. Traduje los poemas en heptadecasílabos compuestos -17 sílabas por verso, como en el hexámetro-, ordenados en tres partes: 7, 5 y 5 sílabas.

La primera parte es un heptadecasílabo polirrítmico que utiliza las variedades trocaica -acentos en la 2^a, 4^a y 6^a sílabas- o dactílica — en la 3^a y 6^a- o mixta — 1^a, 4^a y 6^a sílabas. La segunda y tercera partes del verso constan de un pentasílabo polirrítmico que se sirven de las variedades dactílicas — 1^a, 4^a sílabas- o trocaicas — 2^a y 4^a.

Y, como es casi normal en estos versos, con dos cesuras obligatorias (en español se evita la sinalefa entre un colon y el otro): una va después del heptasílabo y la otra, después del primer pentasílabo, tal como lo sugiere Tomás Navarro en su libro *El arte del verso*.

Además, intenté una traducción en español, escrupulosamente apegada al sentido del texto y a las connotaciones de sus elementos, así como atento a nuestra sintaxis por las exigencias del metro. Por supuesto, no creo que Teócrito lo hubiera hecho así en español, pero pudo haber escrito sus poemas en forma semejante.

En la traducción me apegué, en primer lugar, a la edición del libro, *Bucolici Graeci* de A. S. F. Gow, porque, entre los

estudiosos, es reconocida como una de las mejores por su severo trabajo y su magnífico aparato crítico. Después, a los comentarios que el mismo autor realiza en su libro, *Theocritus*, porque posee exhaustivos comentarios y bibliografía abundante: esta obra está catalogada por la mayoría de los eruditos como una de las mejores. También consulté las dos obras de Philippe LeGrand: *Théocrite. Idylles* y *Étude sur Théocrite*.

Estos cuatro textos han enseñado y acompañado en sus silencios a quienes desean desentrañar los secretos ocultos del espíritu de Teócrito. Además me apoyé en las ediciones de Dover, *Select poems*; Sbordone, *Idilli di Teocrito*; Monteil, *Théocrite*; y Maximo Brioso, para las diferentes interpretaciones de algunas palabras y versos difíciles.

Para terminar y antes de que el lector dé vuelta a la hoja y lea la traducción de *La hechicera*, reconozco que toda traducción poética, cadenciosa y sonora no resulta fácil, y que esta traducción puede tener algunas semejanzas con otras, porque ellos y yo consultamos la misma edición de Gow y porque nos apegamos al mismo texto griego con algunas variantes, según la edición.

Sin embargo, la mayor diferencia de mi traducción con las otras radica en que me apegué a una traducción rítmica del hexámetro, más cercana al ritmo del original. Por supuesto que al principio me resultó complicada y laboriosa, porque no tenía que salirme del ritmo fijado, tampoco de las dos cesuras, ni de las tres partes del verso de 17 sílabas. Pero luego, con la práctica, la disfruté mucho.

Para la traducción de este poema, conté con el apoyo de mi amigo y asesor de griego, Pedro Tapia, traductor de la *Odisea*

(UNAM, 2013). Con él fijé y me ceñí al empleo de este ritmo en la traducción de los versos. Espero que el lector exigente disfrute la traducción, pues al final, él tiene la última palabra. ¿Comenzamos y damos vuelta a la hoja, amigo lector?

Conclusiones

La poesía alejandrina, que busca su lenguaje en el pasado y su realismo en los temas del pueblo, crece alejada de él y se dirige a un público culto. Su poesía intimista sondea y analiza los recónditos sentimientos del personaje femenino: su estado anímico lo expresa con rapidez y precisión en unos pocos versos.

Teócrito elige sus temas de la vida del campo, de la ciudad y del amor. La vida del campo, en oposición a la dinámica y ruidosa de la ciudad, es considerada por las capas cultas más sana física y mentalmente, donde descubren la verdad, libertad y amor. Por ello, este poeta nos retrata, en la mayoría de sus poemas, no sólo la vida del campo en forma idílica, sino también el amor, característica del individualismo helenístico.

Este poeta alejandrino imprime sentimiento a todos sus personajes y profundiza psicológicamente la pasión amorosa en su hechicera. La atmósfera de su idilio, recreada por todo

lo femenino —la noche, la luna, las diosas invocadas—, nos introduce de inmediato en el acto irracional de la magia. Las diez vueltas violentas al iynx y al rombo reflejan, no sólo, el torbellino pasional que posee a su joven protagonista, sino también en el que ella se ahoga; de él no podrá salir, hasta que cobre conciencia con el término de la noche y el renacer del nuevo día.

Simeta es la amante apasionada que se entrega por entero y que sólo vive para amar a Delfis, porque él es el sol de su vida, el brillo del placer de los poros de su piel virginal. En la relación con su amado no busca el juego amoroso ni la unión momentánea de los amantes, como él, sino la unión duradera, la entrega plena en cuerpo y alma. Pero, al perder su sol, su placer, y sentirse abandonada por él, recurre, en su loca desesperación, a la magia y al iynx que la conducen a lo opuesto: la pasión instantánea.

Su entrega apasionada no le permite ver que para él todo fue un juego, una aventura que ya terminó y que, saciado el néctar de su virginidad, va en busca de otra nueva presa. Pues él ¡qué va a saber de amores! Sólo sabe robar el cuerpo y corazón a las chicas, porque todavía no arriesga su espíritu, como ella que primero le entrega en bandeja lo que más ama: su corazón y virginidad.

La hechicera encarna la pasión amorosa. Sufre como la estudiante de la secundaria y como padecemos todos, hombre o mujer de cualquier época y región, con la pareja a la que nos entregamos y frotamos por primera vez nuestro ardor de la piel y la carne, del cuerpo y los sentidos, ávidos de lo novedoso en la primera relación sexual, amorosa y pasional.

Ama y llora con todo su ser, se encierra en su dolor hasta tocar el fondo de su emoción, lo disfruta porque nunca se repite de ese modo, y lo supera aferrándose a la vida, amándose a sí misma y anhelando otro nuevo amor, porque mientras “unos van tirando amores, otros los van recogiendo”. Pero ya no de entrega total, sino con reservas.

La noche la auxilia a liberar su pasión irracional y a olvidarse de su realidad circundante. Apaciguado el dolor y la pasión de su alma en la oscuridad, el nacer del nuevo día la torna racional y dueña de sí misma, se resigna a su pérdida, recobra su lucidez y logra su armonía con la naturaleza. De este modo, el poeta, a través de la hechicera, nos muestra la función catártica de la poesía y del canto, concebidos como único remedio eficaz contra el mal de amores, como lo manifiesta su Cíclope (id. XI, versos 1-4): “amigo Nicias, no existe contra el amor ninguna medicina potente en polvo ni en pomada, sino las Musas”.

Ella no es hechicera, sino amante. Su verdadero embrujo no es la magia, sino lo íntimo, real y espíritu del amor. Cada etapa de su sortilegio se asocia a un movimiento de su corazón, porque es una mujer carnal. Y entre las fórmulas del rito, el poeta engrandece las notas de su pasión y reduce al mínimo la coreografía y lo horrible del sortilegio. La magia sí ocupa una pequeña parte del idilio, pero su pasión lo abarca todo, pues cada uno de sus actos está encaminado a la esperanza del regreso de su amante. Su amor no ha sido más que la fatalidad de los sentidos, el placer de su cuerpo joven y ardiente, su ardor y tormento, profundamente humanos.

Este idilio es literariamente uno de los tres más logrados de Teócrito; y Simeta —una figura del mundo helenístico—

refleja la intimidad del arte que supera los tiempos y se vuelve universal, a causa de su canto profundo, poético. Y el hecho de que no observemos en su poesía el esfuerzo de su elaboración, nos lo muestra como un artista genuino.

Su poesía comporta el cuño del arte helenístico: su esmerada preocupación por la forma de las estrofas y de los estribillos. De sus treinta poemas conservados, sólo en sus idilios I y II los emplea. En el primero de éstos usa estrofas de dos, tres, cuatro o cinco versos, mientras que en el segundo emplea estrofas uniformes de cuatro o cinco versos. En cuanto a los estribillos que Teócrito toma del pueblo, aún perduran tanto en los rezos católicos de velorios: “¡Ruega por él! ¡Ruega por él!”, como en la canción popular: “Guantanamera, guajira Guantanamera”, “Quítate tú, pa’ ponerme yo (canción, Quítate tú)”, “Tú me hiciste brujería (Brujería)”, “Cuando me querías tú (Cuando tú me querías)”, “Cantinerero de Cuba, Cuba (Cantinerero de Cuba)”.

La hechicera representa el lenguaje y el sentimiento de la poesía alejandrina: expresiva y patética, alma pura y soledad. En ella, Teócrito, a través de los rasgos precisos y de sus sentimientos recónditos, logra el más alto acierto de la creación y el arte de la mimesis, por su profundidad psicológica, fuerza pasional y poesía intimista.

Bibliohemerografía

Ediciones y Traducciones

- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo. *Bucólicos griegos. Teócrito y pseudo-Teócrito*. Madrid: Akal, 1986.
- CHAMBRY, Emile. *Les Bucoliques Grecs: Théocrite, Moschos, Bión*. (Traduction, notices et notes) Paris: Gernier Freres, 1931.
- DOVER, Kenneth James. *Theocritus: Select poems* (Edited with an introduction and commentary). Glasgow: Macmillan Education LTD, 1971.
- FRANGOS, Mayorga, Danae. “Los idilios de Teócrito”. México: UNAM, FF y L. Tesis de maestría, 1963.
- GARCÍA, Teijeiro M. y Molinos Tejada, María Teresa. *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos, 1986.
- GONZÁLEZ LASO, Antonio. *Teócrito. Idilios*. Madrid: Aguilar, 1973.
- GOW, A. S. F. *Bucolici Graeci*. Great Britain: Oxford Classical Text, 1969.

- _____. *Theocritus*. Cambridge: University Press, Tomo II (Commentaire), 1952.
- Leconte de Lisle. *Teócrito. Idilios y epigramas* (Trad. Germán Gómez de la Mata). Valencia: Prometeo, 1933.
- LEGRAND, Philippe E. *Étude sur Théocrite*. Paris: Editions E. de Broccard, 1968.
- _____. *Théocrite. Idylles*. Paris: Les Belles Lettres. Tomo I, 2009.
- MONTEIL, Pierre. *Théocrite. Idylles II, V, XI, XV*. (Edition, introduction et commentaire). Paris: Collection Erasme, 1968.
- MONTES DE OCA, Ignacio —Ipandro Acaico—. *Bucólicos Griegos*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, (reeditada en 1977 y 1984), 1877.
- RAMÍREZ TORRES, Rafael. *Bucólicos y líricos griegos*. México, 1970.
- SBORDONE, F. *Idilli di Teocrito*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1968.

Lista de referencias

- AQUINO, Silvia. “*Los Mimiambos I, II, III y VII de Herodas*”. México: UNAM, FFyL Tesis de Licenciatura, 1978.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. *Historia y civilización de los griegos*. Barcelona: Icaria, 1983.
- BIGNONE, Ettore. “La Fattura, un mimo d’amore di Teocrito” en *Dionisio* 4, 1933.
- BOARDMAN, John et al. *Historia Oxford del Mundo Clásico*. Madrid: Alianza, 1988.
- CALVO, José Luis y Sánchez Ma. Dolores (intr., y trad.) *Texto de magia en papiros griegos*. Madrid: Gredos, 1987.

- CANTARELLA, Raffaele; Paglialunga, Esther L (trad.). *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada, 1977.
- CANTARELLA, Eva; Linares, María del Mar (trad.) *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid: Akal, 2010.
- CELDRÁN Gomariz, Pancracio. *El amor y la vida material en la Grecia Clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.
- CASTIGLIONI, Arturo; Pérez Enciso Guillermo. *Encantamiento y magia*. México: FCE, 1993.
- CORTE, Francesco. *Dizionari degli scrittori greci e latini*. Italia: Marzorati Editore, 1954.
- CURCIO, Michele; Gispert, Javier (trad.) *Los signos del zodiaco*. Barcelona: Juan Granica, 1978.
- DECIA, Giovanni. “Sull’idilio di Teocrito intitolato φαρμακεύτριαι” en *Rivista di Filologia e di Istruzione Clasica*, 1897.
- EITREM, S. “La magie comme élément littéraire chez grecs et romains” en *Symbolae Osloenses*, núm. 21, 1971.
- ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. (J. Valiente Malla). Madrid: Ediciones cristiandad, vol. I, 1978.
- _____; Segovia Tomás (trad.) *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1988.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (trad., e intr.). *Antología palatina*. Madrid: Gredos, 1993.
- FRAZER, J; Elizabeth y Tadeo I C (trad.). *La rama dorada*. México: FCE, 1969.
- GOW, A. S. F. “ἵυγξ, Rhombus, Turbo” en *Journal of Hellenic Studies*, núm. 54, 1934.
- GRIFFITHS, Frederick T. “Home before lunch: The eman-

- cipated woman in Theocritus” en *L’année philologique*, núm. 53, 1984.
- HERODAS NAVARRO, José Luis y Melero, Antonio (intr., y trad.). *Mimiambos. Fragmentos mímicos*. Madrid: Gredos, 1981.
- KORTE Y HANDEL; Godo Costa, Juan (trad.). *La poesía helénica*. Barcelona: Labor, 1973.
- LENCHANTAIN DE GUBERNATIS, M; Tapia Zúñiga Pedro C. (trad.). *Manual de prosodia y métrica*. México: UNAM, 1982.
- LESKY, Albin; Regañón José María y Romero Beatriz (trad.). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Marrou Henrie-Irenée; Ramón Mayo José (trad.). *Historia de la educación en la antigüedad*. Buenos Aires: Eudeba, 1970.
- NAVARRO, Tomás. *El arte del verso*. México: Málaga, 1977.
- NILSSON, Martin; Sánchez Ruipéres, Martin (trad.). *La scuola nell’eta ellenistica*. Italia: La Nuova Italia, 1953.
- PAULY-WISSOWA. *Real Encyclopädie der classischen altertumswissenschaft*. Stuttgart, vol. 5, cols. 2001-2021, 1934.
- ROSTOVITZEFF, M.; Presedo Velo, Francisco José (trad.). *Historia social y económica del mundo helenístico*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- RUMPEL, Ioannes. *Lexicon Theocriteum*. Germany, 1961.
- SCHWARTZ, Edward; Pérez Bances J. R (trad.). *Figuras del mundo antiguo*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- SÉCHAN, Louis. “Les magiciennes et l’amour chez Théocrite” en *Annales-Faculté des Lettres et Sciences*, núm. 39, 1965.
- SEGAL, Charles. “Simaetha and the l’inx (Theocritus, Idyll II)” en *Quaderni Urbaniti*, núm. 15, 1973.
- _____. “Space, time and imagination in Theocritus. Second Idyll” en *Classical Antiquity*, núm. 4, 1973.

- SERRAO, Gregorio. *Problemi di Poesia Alessandrina: I studi su Teocrito*. Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1971.
- _____. "Teocrito" en Francesco della Corte. *Dizionario degli scrittori Greci e Latini*. Italia: Marzoratti Editore, Vol. III, 1990, pp. 2184-2206.
- SUIDAS. *Sudae lexicon. Lexicographi graeci*. Germany: Ada Adler, vol. II, 1971.
- TARN y Griffith; Utrillas Juan José (trad.). *La civilización helénica*. México: FCE, 1969.
- VILLENEUVE, Rolland; Lasaga José (trad.). *El universo diabólico*. Madrid: Abraxas, 1976.

III. Teócrito, Idilio II. La Hechicera. Texto Bilingüe

TEÓCRITO, IDILIO II. LA HECHICERA AMOROSA.

II. ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΡΙΑ

Πᾶ μοι ταὶ δάφναι; φέρε, Θεστυλί. πᾶ δὲ τὰ φίλτρα;
στέψον τὰν κελέβαν φοινικέῳ οἶδς ἀώτῳ,
ὡς τὸν ἐμὸν βαρὺν εὖντα φίλον καταδησομαι ἄνδρα,
ὅς μοι δωδεκαταῖος ἀφ' ὧ τάλας οὐδέ ποθίκει,
5 οὐδ' ἔγνω πότερον τεθνάκαμες ἢ ζοοὶ εἰμές.
οὐδὲ θύρας ἄραξεν ἀνάρσιος. ἦ ῥά οἱ ἀλλᾶ
ᾤχετ' ἔχων ὅ τ' Ἔρωσ ταχινὰς φρένας ἅ τ' Ἀφροδίτα.
βασεῦμαι ποτὶ τὰν Τιμαγήτοιο παλαίστραν
αὔριον ὡς νιν ἴδω, καὶ μέμψομαι οἷά με ποιεῖ.
10 νῦν δέ νιν ἐκ θυέων καταδησομαι. ἀλλὰ, Σελάνα,
φαῖνε καλόν· τὴν γὰρ ποταεῖσομαι ἄσυχα, δαῖμον,
τᾶ χθονία θ' Ἐκάτα, τὰν καὶ σκύλακες τρομέοντι
ἐρχομένην νεκύων ἀνά τ' ἠρία καὶ μέλαν αἶμα.
χαῖρ', Ἐκάτα δασπλήτι, καὶ ἐς τέλος ἄμμιν ὀπάδει.
15 φάρμακα ταῦτ' ἔρδοισα χερεῖονα μῆτέ τι Κίρκας
μῆτέ τι Μηδείας μῆτε ξανθᾶς Περιμήδας.
Ἴνυξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
ἄλφιτά τοι πρᾶτον πυρὶ τάκεται: ἀλλ' ἐπίπασσε,
Θεστυλί. δειλαία, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι;

IDILIO II: LA HECHICERA

¿Dónde están mis laureles? ¡Tráelos, Testilis! ¿Dónde mis filtros?
 Con la más fina lana roja de oveja ciñe el caldero,
 porque pienso embrujar al hombre amado que es mi tormento:
 doce días hacen hoy desde que el pérfido no me visita,
 5 ni ha venido a informarse si ya morimos o estamos vivas,
 ni a mis puertas llamó, ¡qué desalmado! Ciertamente Eros
 y Afrodita se fueron lejos llevando su amor voluble.
 Para verlo, mañana yo a la palestra de Timageto
 voy y pienso increparle tantas vilezas que hace conmigo.
 10 Ahora voy a embrujarlo sahumando inciensos. ¡Vamos, alumbra
 Luna, con gran fulgor! Diosa, en voz baja voy a invocarte,
 y también a la diosa del Inframundo que incluso perros
 temen, cuando ella marcha por tumbas muertas y en negra sangre:
 Hécate horrenda, salve; por esta noche sénos propicia,
 15 haciendo estos venenos nada inferiores a los de Circe
 ni a los de Perimeda, la rubia aquélla, ni al de Medea.
Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.
 Se consume, primero, cebada en fuego. ¡Pronto, Testilis,
 mísera, vierte granos! ¿Qué tonterías andas pensando?

20 ἦ ῥά γε θην, μυσαρὰ, καὶ τὴν ἐπίχαρμα τέτυγμαί;
 πάσσ' ἅμα καὶ λέγε ταῦτα: 'τὰ Δέλφιδος ὅστια πάσσω.'
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 Δέλφις ἔμ' ἀνίασεν: ἐγὼ δ' ἐπὶ Δέλφιδι δάφναν
 αἶθω· χῶς αὐτα λακεῖ μέγα καπυρίσασα
25 κήξαπίνας ἄφθη κούδὲ σποδὸν εἶδομες αὐτᾶς,
 οὔτω τοι καὶ Δέλφις ἐνὶ φλογὶ σάρκ' ἀμαθύνοι.
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 νῦν θυσῶ τὰ πίτυρα. τὸ δ', "Αρτεμι, καὶ τὸν ἐν "Αἶδα
 κινήσαις ἀδάμαντα καὶ εἴ τί περ ἀσφαλὲς ἄλλο.
30 Θεστυλί, ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρύνονται·
 ἄ θεὸς ἐν τριόδοισι· τὸ χαλκίον ὡς τάχος ἄχει.
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 ἦνίδε σιγῆ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' αἴηται·
 ἄ δ' ἐμὰ οὐ σιγῆ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία,
35 ἀλλ' ἐπὶ τήνῳ πᾶσα καταίθομαι ὅς με τάλαιναν
 ἀντὶ γυναικὸς ἔθηκε κακὰν καὶ ἀπάρθενον ἦμεν.
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 ὡς τοῦτον τὸν κηρὸν ἐγὼ σὺν δαίμονι τάκω,
 ὡς τάκοιθ' ὑπ' ἔρωτος ὁ Μύνδιος αὐτίκα Δέλφις.

20 ¿Acaso tú también, gran desdichada, de mí te burlas?
 Vierte y repite a un tiempo: “de Delfis ahora vierto los huesos”.
 Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.
 Me hizo sufrir mi Delfis; ahora por Delfis quemó laureles;
y como éstos con ruido mucho crepitan al incendiarse,
 25 al instante se extinguen y ni cenizas de ellos miramos,
 del mismo modo Delfis, sí, consumiera su carne en llamas.
Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.
 Voy a quemar salvado. Diosa Artemisa, mover podrías
 las férreas puertas de Hades, incluso habiendo cualquier cerrojo.
 30 ¡Testilis, ya las perras aúllan en la urbe por nuestra magia;
 la diosa está en los cruces de las vías; pronto tañe tú el bronce!
Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.
 Oye, la mar se calla, callan incluso todos los vientos;
 sin embargo, no calla mi amarga pena dentro del pecho,
 35 sino que me ardo toda por culpa de ése que hizo que fuera
 infeliz, miserable, ya no más virgen y no su esposa.
Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.
 Como yo con la diosa derrito aquí este céreo muñeco,
 así, de amor y pronto se derritiera Delfis el mindio;

40 χῶς δινεῖθ' ὄδε ρόμβος ὁ χάλκεος ἐξ Ἐφροδίτας,
 ὡς τήνος δινοῖτο ποθ' ἀμετέραισι θύραισιν.
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 ἐς τρεῖς ἀποσπένδω καὶ τρεῖς τάδε, πότνια, φωνῶ·
 εἶτε γυνὰ τήνῃ παρακέκλιται εἶτε καὶ ἀνὴρ,
 45 τόσσον ἔχοι λάθας, ὅσσόν ποκα Θησέα φαντὶ
 ἐν Δίᾳ λασθῆμεν ἐυπλοκάμῳ Ἀριάδνας.
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 ἵππομανὲς φυτόν ἐστι παρ' Ἀρκάσι: τῷ δ' ἐπὶ πᾶσαι
 καὶ πῶλοι μαίνονται ἀν' ὄρεα καὶ θοαὶ ἵπποι·
 50 ὡς καὶ Δέλφιν ἴδοιμι, καὶ ἐς τόδε δῶμα περάσαι
 μαινομένῃ ἴκελος λιπαρᾶς ἔκτοσθε παλαίστρας.
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 τοῦτ' ἀπὸ τᾶς χλαίνας τὸ κράσπεδον ὤλεσε Δέλφισ,
 ὡγὼ νῦν τίλλοισα κατ' ἀγρίῳ ἐν πυρὶ βάλλω.
 55 αἰαὶ Ἔρωσ ἀνιηρέ, τί μευ μέλαν ἐκ χροὸς αἶμα
 ἐμφὺς ὡς λιμνᾶτις ἅπαν ἐκ βδέλλα πέπωκας;
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 σαύραν τοι τρίψασα κακὸν ποτὸν αὔριον οἰσῶ.
 Θεστυλί, νῦν δὲ λαβοῖσα τὸ τὰ θρόνα ταῦθ' ὑπόμαζον

40 como el rombo de bronce da muchas vueltas por Afrodita
así, aquel hombre muchas vueltas se diera frente a mis puertas.

Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.

Tres veces vierto vino, también tres veces digo, señora:

“si se acuesta en su lecho cualquier doncella, cualquier mancebo,

45 que un olvido terrible los borre justo como Teseo
olvidó en Naxos, dicen, antaño a Ariadna, de bellos rizos”.

Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.

Hay una planta arcadia muy lujuriosa, por cuyo efecto
en el monte enloquecen todas las potras y ágiles yeguas;

50 así yo viera a Delfis, y así a mi casa, vuelto un demente,
al salir de la asidua palestra untuosa, se regresara.

Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.

Esta franja inferior del manto suyo perdió mi Delfis,
ahora, haciéndola trizas, al fuego cruel yo se la arrojé.

55 ¡Ay, Amor doloroso! ¿Por qué adherido, cual sanguijuela
palustre, me has sorbido toda mi negra sangre del cuerpo?

Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.

Triturando un lagarto, fuerte brebaje llevo mañana;

pero ahora, Testilis, tú toma y suave frota estas hierbas

60 τὰς τήνω φλιάς καθ' ὑπέρτερον ἄς ἔτι καὶ νύξ
 [ἐκ θυμῷ δέδεμαι. ὃ δὲ μευ λόγον οὐδένα ποιεῖ]
 καὶ λέγ' ἐπιτρύζοισα: 'τὰ Δέλφιδος ὅστια μάσσω;
 Ἴυγξ, ἔλκε τὸ τήνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.
 Νῦν δὴ μῶνα ἐοῖσα πόθεν τὸν ἔρωτα δακρύσω;
65 ἐκ τίνος ἄρξωμαι; τίς μοι κακὸν ἄγαγε τοῦτο;
 ἦνθ' ἂ τῷ βούλοιο κανηφόρος ἄμμιν 'Αναξὼ
 ἄλσος ἐς 'Αρτέμιδος, τᾶ δὴ τόκα πολλὰ μὲν ἄλλα
 θηρία πομπέεσκε περισταδόν, ἐν δὲ λείαινα.
 φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
70 καὶ μ' ἂ Θευχαρίδα Θραῖσσα τροφὸς, ἂ μακαρίτις,
 ἀγχίθυρος ναίοισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε
 τὰν πομπὰν θάσασθαι· ἐγὼ δὲ οἱ ἂ μέγαλοϊτος
 ὠμάρτευν βύσσοιο καλὸν σύροισα χιτῶνα,
 κάμφιστειλαμένα τὰν ξυστίδα τὰν Κλεαρίστας.
75 φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 ἦδη δ' εὔσα μέσον κατ' ἀμαξιτόν, ἃ τὰ Λύκωνος,
 εἶδον Δέλφιν ὁμοῦ τε καὶ Εὐδάμῖππον ἰόντας·
 τοῖς δ' ἦς ξανθοτέρα μὲν ἐλιχρύσοιο γενειάς,
 στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλεόν ἢ τὸ, Σελάνα,

60 sobre el umbral de aquél, mientras serena reina la noche,
 prisionera me encuentro del corazón, y a él no le importa,
 y siniestra murmura: “de Delfis ahora froto los huesos”.

Ave de amor, al joven aquel arrastra tú hasta mi casa.

¿Desde dónde, mi amor voy a llorar, hoy que estoy sola?

65; Por dónde doy inicio? ¿Quién me acarreó tal infortunio?

Nuestra Anaxo, de Eubulo la hija, pasaba llevando el cesto
 de Artemisa al santuario; por ésta entonces, fieras diversas
 -una leona entre ellas- iban en marcha con el cortejo.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

70 Mi querida Teomaris, nodriza tracia, que en paz descanse,
 cuyo aposento estaba junto a mi puerta, vino a rogarme
 y a insistirme que viera también el rito; yo desdichada,
 con mi túnica hermosa de suave lino me fui con ella,
 circundada del manto que me prestara mi fiel Clearista.

75 *Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.*

Ya estando a medio tramo del recorrido, do habita Licon,
 vi a Delfis y a Eudamipo que andando iban uno con otro;
 ellos tenían la barba más esplendente que el helicriso
 y mucho más fulgentes que tú, Selene, sus torsos eran

80 ὡς ἀπὸ γυμνασίοιο καλὸν πόνον ἄρτι λιπόντων
 φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 χῶς ἴδον ὡς ἐμάνην, ὡς μευ πύρι θυμὸς ἰάφθη
 δειλαίας, τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο. οὐκέτι πομπᾶς
 τήνας ἐφρασάμαν, οὐδ' ὡς πάλιν οἴκαδ' ἀπῆνθον
85 ἔγνω· ἀλλά μέ τις καπυρὰ νόσος ἐξεσάλαξε,
 κείμεν δ' ἐν κλιντῆρι δέκ' ἅματα καὶ δέκα νύκτας.
 φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 καὶ μευ χρῶς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψω,
 ἔρρευν δ' ἐκ κεφαλᾶς πᾶσαι τρίχες, αὐτὰ δὲ λοιπὰ
90 ὅστί' ἔτ' ἦς καὶ δέρμα. καὶ ἐς τίνος οὐκ ἐπέρασα
 ἢ ποίας ἔλιπον γραίας δόμον ἅτις ἐπᾶδεν;
 ἀλλ' ἦς οὐδὲν ἐλαφρόν, ὁ δὲ χρόνος ἄνυτο φεύγων.
 φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 χούτῳ τᾶ δούλῳ τὸν ἀλαθέα μῦθον ἔλεξα·
95 'εἰ δ' ἄγε, Θεστυλί, μοι χαλεπᾶς νόσω εὐρέ τι μᾶχος.
 πᾶσαν ἔχει με τάλαιναν ὁ Μύνδιος· ἀλλὰ μολοῖσα
 τήρησον ποτὶ τὰν Τιμαγήτοιο παλαίστραν·
 τηνεῖ γὰρ φοιτῆ, τηνεῖ δέ οἱ ἀδὺ καθῆσθαι.'

80 cual si el bello ejercicio de su gimnasio recién dejaran.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

Nada más fue mirarlo, loca me puse; mi pobre pecho
se encendió por un fuego, ya mi belleza se marchitaba;
no me importó ya nada la procesión, ni supe cómo

85 torné de nuevo a casa; desde ese instante, voraz angustia
se anidó en mis entrañas; estuve en cama diez días enteros.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

El color de mi piel pálido se hizo como el del tapso;
de mi testa el cabello caía sin gracia; lo demás sólo

90 era pellejo y huesos. ¿A quién no fuimos en pos de ayuda?

¿O cuál casa de anciana sabia en conjuros, pasé por alto?

Mas no hallaba sosiego; dábbase el tiempo prisa en fugarse.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

Y así, dije a mi esclava la verdad pura de esta mi historia.

95 “Anda, corre Testilis, busca un remedio de mis angustias.

Infeliz de mí, toda me tiene el mindio. Vamos, marchando

hasta aquella palestra de Timageto, ponte al acecho;

va allí todos los días, y allí le agrada pasarse el tiempo.

φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
100 κήπει κά νιν ἐόντα μάθης μόνον, ἄσυχᾶ νεῦσον,
 κείφ' ὅτι “Σιμαίθα τυ καλεῖ”, καὶ ὑφαγέο τᾶδε.
 ὡς ἐφάμαν· ἅ δ' ἦνθε καὶ ἄγαγε τὸν λιπαρόχρων
 εἰς ἐμὰ δώματα Δέλφιν· ἐγὼ δέ νιν ὡς ἐνόησα
 ἄρτι θύρας ὑπὲρ οὐδὸν ἀμειβόμενον ποδὶ κούφω--
105 φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα--
 πᾶσα μὲν ἐψύχθην χιόνος πλέον, ἐκ δὲ μετώπῳ
 ἰδρώς μεν κοχύδεσκεν ἴσον νοτῖαισιν ἔέρσαις,
 οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν, οὐδ' ὅσσον ἐν ὕπνω
 κνυζεῦνται φωνεῦντα φίλαν ποτὶ ματέρα τέκνα·
110 ἀλλ' ἐπάγην δαγῦδι καλὸν χροῶ πάντοθεν ἴσα.
 φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 καί μ' ἐσιδὼν ὤστοργος, ἐπὶ χθονὸς ὄμματα πήξας
 ἔξετ' ἐπὶ κλιντῆρι καὶ ἐζόμενος φάτο μῦθον·
 ἦ ρά με, Σιμαίθα, τόσον ἔφθασας, ὅσσον ἐγὼ θην
115 πρᾶν ποκα τὸν χαρίεντα τράχων ἔφθασσα Φιλῖνον,
 ἐς τὸ τεὸν καλέσασα τότε στέγος ἦ με παρῆμεν.
 φράζεό μεν τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

100 Cuando veas que está solo, discretamente llámalo y dile:
‘Simeta quiere hablarte’; con mucha astucia tráelo a mi lado”.

Así dije, marchóse, pronto a mi casa condujo a Delfis
de esplendente figura. Fue todo a un tiempo: cuando lo vimos
dando vuelta al umbral de nuestra puerta con ágil paso,

105*Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.*

me quedé toda fría, más que la nieve; sobre mi frente
un sudor me brotaba, como perlas gotas de lluvia;
nada podía emitir, ni, por lo menos, cuanto en el sueño
balbucean las criaturas, cuando a su madre querida invocan;
110 congelada en mi piel hermosa, en todo fui una muñeca.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

Tras mirarme el odioso, clavando el rostro fijo en el suelo,
se sentaba en la cama; ya acomodada, tales decía:

“me ganaste, Simeta, no cabe duda, como hace poco

115 yo le gané a Filino, que es el más hábil en las carreras;
antes que yo llegara por esta casa tú me invitaste.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

ἦνθον γάρ κεν ἐγώ, ναί τὸν γλυκὺν ἦνθον Ἔρωτα,
 ἢ τρίτος ἢ ἐτέταρτος ἐὼν φίλος αὐτίκα νυκτός,
120 μᾶλα μὲν ἐν κόλποισι Διωνύσοιο φυλάσσω,
 κρατὶ δ' ἔχων λεύκαν, Ἡρακλέος ἱερὸν ἔρνος,
 πάντοθι πορφυρέαισι περὶ ζώστραισιν ἐλικτάν.
 φράζεό με τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 καὶ κ', εἰ μὲν μ' ἐδέχεσθε, τάδ' ἦς φίλα (καὶ γὰρ ἔλαφρός
125 καὶ καλὸς πάντεσσι μετ' αἰθέροισι καλεῦμαι),
 εὐδὸν τ' εἴ κε μόνον τὸ καλὸν στόμα τεῦς ἐφίλασα·
 εἰ δ' ἀλλᾶ μ' ὠθεῖτε καὶ ἄθύρα εἶχετο μοχλῶ,
 πάντως καὶ πελέκεις καὶ λαμπάδες ἦνθον ἐφ' ὑμέας.
 φράζεό με τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
130 νῦν δὲ χάριν μὲν ἔφαν τᾶ Κύπριδι πρᾶτον ὀφείλειν,
 καὶ μετὰ τὰν Κύπριν τύ με δευτέρα ἐκ πυρὸς εἶλεν
 ᾧ γύναι, ἐσκαλέσασα τὸν ποτὶ τοῦτο μέλαθρον
 αὐτως ἡμίφλεκτον· Ἔρωσ δ' ἄρα καὶ Λιπαραίω
 πολλάκις Ἡφαίστοιο σέλας φλογερότερον αἶθει·
135 φράζεό με τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα.
 ἄσυν δὲ κακαῖς μανίαις καὶ παρθένον ἐκ θαλάμοιο

Pues habría yo venido, ¡Juro por Eros! Sí, habría venido
 con dos o tres amigos al caer la noche de suave arrullo,
120 trayendo unas manzanas del dios Dionisos bajo mi manto
 y ciñendo en las sienas, entretejida con rojas cintas,
 una guirnalda de álamo, sagrado árbol del gran Heracles.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

Si acogido me hubieras, bello habría sido (pues ciertamente,
125 entre todos los jóvenes, veloz y bello, soy afamado);
 con sólo haber besado tu hermosa boca yo habría dormido;
 si a otra parte me hubieras corrido y trancas tu puerta hubiera,
 habrían venido a ustedes hachas y teas de todos lados.

Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.

130 Ahora afirmo que debo rendirle gracias primero a Cipris,
 y después de esta diosa, mujer, a ti; tú la segunda,
 al traerme a tu casa me retiraste casi incendiado
 de esa pasión ardiente, pues a menudo prende una flama
 Eros, mucho más fuerte que la del mismo Líparo Hefesto;
135 *Diva Luna, mi historia de amor explica dónde comienza.*
 con perversa pasiones, hizo que huyera de su aposento

και νύμφαν ἐφόβησ' ἔτι δέμνια θερμὰ λιποῖσαν
 ἀνέρος· ὧς ὁ μὲν εἶπεν: ἐγὼ δέ οἱ ἄ ταχυπειθῆς
 χειρὸς ἐφαψαμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρων·
140 καὶ ταχὺ χρώς ἐπὶ χρωτὶ πεπαίνεται, καὶ τὰ πρόσωπα
 θερμότερ' ἦς ἢ πρόσθε, καὶ ἐψιθυρίσδομες ἀδύ:
 χῶς κά τοι μὴ μακρὰ φίλα θρυλέοιμι Σελάνα,
 ἐπράχθη τὰ μέγιστα, καὶ ἐς πόθον ἦνθομες ἄμφω.
 κοῦτέ τι τήνος ἐμὶν ἐπεμέμψατο μέσφα τό γ' ἐχθές,
145 οὔτ' ἐγὼ αὖ τήνφ. ἀλλ' ἦνθέ μοι ἅ τε Φιλίστας
 μάτηρ τᾶς ἀμᾶς αὐλητρίδος ἅ τε Μελιξοῦς
 σάμερον, ἀνίκα πέρ τε ποτ' ὠρανὸν ἔτρεχον ἵπποι
 ' Ἀῶ τὰν ῥοδόεσσαν ἀπ' Ὀκεανοῖο φέροισαι.
 κεῖπέ μοι ἄλλά τε πολλὰ καὶ ὧς ἄρα Δέλφισ ἐράται,
150 κεῖτέ νιν αὐτε γυναικὸς ἔχει πόθος εἶτε καὶ ἀνδρός,
 οὐκ ἔφατ' ἀτρεκὲς ἴδμεν, ἀτὰρ τόσον· αἰὲν Ἔρωτος
 ἀκράτῳ ἐπεχεῖτο καὶ ἐς τέλος ὄχετο φεύγων,
 καὶ φάτο οἱ στεφάνοισι τὰ δώματα τῆνα πυκάξιν.
 ταυτὰ μοι ἄ ξείνα μυθήσατο: ἔστι δ' ἀλαθής:
155 ἦ γάρ μοι καὶ τρὶς καὶ τετράκις ἄλλοκ' ἐφοίτη,

una virgen o alguna recién casada, dejando tibia
de su esposo la cama”. Dijo estas cosas; yo, la muy tonta,
aferrada a su mano, sobre el mullido lecho lo atraje;
140 y pronto un cuerpo en otro se hacía una llama; de ambos el
rostro
más ardiente era que antes, y dulcemente se hizo un susurro.
Para no parecerte muy indiscreta, querida Luna,
diría que se hizo todo: de amor las ansias juntos calmamos.
Y ni él me hizo reproches en el pasado de cosa alguna,
145 ni yo tampoco a Delfis. Mas hoy a casa llegó la madre
de Melixo y Filista, nuestra flautista no ha mucho tiempo;
llegó, seré precisa, cuando hacia el cielo corrían las yeguas
del Sol llevando a aurora de brazos rosas desde el océano;
me dijo entre otras cosas, que sí, que Delfis anda en amores;
150 si la pasión de un joven o de una moza lo tiene ahora,
decía no estar segura, pero sí de esto: siempre con vino
puro de Eros brindaba; que terminando, salía corriendo,
diciendo ir a cubrirle la casa aquella con sus guirnaldas.
Me declaró estas nuevas la visitante, que nunca miente.
155 Pues, cierto, en otro tiempo, tres, cuatro veces venía a mi casa

καὶ παρ' ἐμὶν ἐτίθει τὰν Δωρίδα πολλάκις ὄλπαν·
νῦν δέ τε δωδεκαταῖος ἀφ' ὧτέ νιν οὐδὲ ποτεῖδον.
ἦ ῥ' οὐκ ἄλλο τι τερπνὸν ἔχει, ἀμῶν δὲ λέλασται;
νῦν μὲν τοῖς φίλτροις καταδησομαι· αἱ δ' ἔτι κά μὲ
160 λυπῆ, τὰν Ἄϊδαο πύλαν, ναὶ Μοίρας, ἀραξεῖ·
τοῖά οἱ ἐν κίστᾳ κακὰ φάρμακα φαμί φυλάσσειν,
Ἄσσυρίῳ, δέσποινα, παρὰ ξείνοιο μαθοῖσα.
ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' Ὀκεανὸν τρέπε πώλως,
πότνι· ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόνον ὥσπερ ὑπέσταν.
165 χαῖρε, Σελαναία λιπαρόχροε, χαίρετε δ' ἄλλοι
ἀστέρες, εὐκῆλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί.

diario, y aquí dejaba siempre su dorio frasco de aceite;
hoy son ya doce días; mis ojos tristes no lo han mirado.
¿Quizá goza otros brazos, y hoy de nosotras ya se ha olvidado?
¡Ahora voy a embrujarlo con estos filtros! Si aún me angustia,
160 él pronto irá a llamar, ¡juro a las Moiras!, la puerta de Hades;
afirmo reservarle dentro de un arca fuertes venenos,
mortales, que he aprendido de un extranjero de Asiria, diosa.
Mas tú, llena de encanto, vuelve tus potras hacia el Océano;
yo llevaré, señora, mi pena a cuestras, como hasta ahora.
165 ¡Adiós, gran diosa Luna de trono argénteo; adiós flamantes
estrellas, que la noche callada siguen cerca del carro!



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
*Secretario de Prevención,
Atención y Seguridad Universitaria*

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social



COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

Dr. Benjamín Barajas Sánchez
Director General

Mtra. Silvia Velasco Ruiz
Secretaria General

Lic. María Elena Juárez Sánchez
Secretaria Académica

Lic. Rocío Carrillo Camargo
Secretaria Administrativa

Mtra. Martha Patricia López Abundio
Secretaria de Servicios de Apoyo al Aprendizaje

Lic. Miguel Ortega del Valle
Secretario de Planeación

Lic. Mayra Monsalvo Carmona
Secretaria Estudiantil

Mtra. Gema Góngora Jaramillo
Secretaria de Programas Institucionales

Lic. Héctor Baca Espinoza
Secretario de Comunicación Institucional

Ing. Armando Rodríguez Arguijo
Secretario de Informática

Director de la Colección
Ensayos sobre Ciencias y Humanidades
Benjamín Barajas

Editor
Alejandro García

Cuidado de la edición
Mildred Meléndez

Diseño
Xanat Morales Gutiérrez

La hechicera pasional de Teócrito

se terminó de imprimir el 15 de noviembre de 2021 en los talleres de la Imprenta del Colegio de Ciencias y Humanidades, Monrovia N. 1,002 colonia Portales Sur, CP 03300, Alcaldía Benito Juárez, CDMX.

La edición consta de 500 ejemplares con impresión offset sobre papel bond ahuesado de 90 grs. para los interiores y cartulina sulfatada de 12 pts. para los forros. En su composición se utilizó la familia tipográfica Minion Pro.





Alfonso Reyes veía en el ensayo al “Centauro de los géneros”; tipo de escrito que ampara el rigor de la reflexión científica con el pensamiento lírico del poeta.

El ensayo es un producto legítimo de la modernidad renacentista y en él convergen dos líneas de sentido que caracterizan nuestro devenir histórico: la urgencia de la razón y el culto a las emociones.

En su origen el ensayo tuvo dos padres: Francis Bacon que le dio el intelecto y Michel de Montaigne la vertiente subjetiva. Desde entonces, el ensayo es un texto de bellas contradicciones, texto donde opera el saber imaginativo por la gracia de las palabras.

La presente Colección Ensayos sobre Ciencias y Humanidades es reflejo de esta doble tensión.

Benjamín Barajas Sánchez

