

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

13
2EJ



FALLA DE ORIGEN

**DEL RITO AL DRAMA
EN EL ANTIGUO CERCAÑO ORIENTE**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y
LETRAS

Tesis Profesional
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**



Colegio de Literatura
Dramática y Teatro

P R E S E N T A
JUANA VELAZQUEZ MURO

MEXICO, D. F.

1995.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A DIOS.

**A MIS PADRES:
JUANA MURO PIÑA
MUJER Y MADRE EXCEPCIONAL.**

**CAPITÁN I LUIS VELÁZQUEZ MADRIGAL
AMIGO Y PADRE, EJEMPLO DE RECTITUD
Y HONESTIDAD**

POR SU AMOR Y POR SER UN MODELO DE SUPERACIÓN.

GRACIAS.

A MIS HERMANOS:

LUIS

JUAN

CARLOS

MA. DE LOURDES

FERNANDO

MANUEL

MA. LUISA

SERGIO

Y CÓNYUGES

**POR SU AYUDA Y COMPRESIÓN AÚN EN
LOS MOMENTOS MÁS DIFÍCILES.**

A MI ESPOSO:

**ENRIQUE, POR TU AMOR, SENSIBILIDAD,
ENTENDIMIENTO Y APOYO ABSOLUTO.**

GRACIAS.

A MI HIJO:

**LUIS ENRIQUE, POR QUE TÚ ERES EL ANCLA
DE MI VIDA, MI PRIMERA Y GRAN
MOTIVACIÓN PARA SUPERARME.**

**IN MEMORIAN
A LA DRA. TERESA E. ROHDE**

**POR SU GRAN CARIÑO, INTELLECTO Y CONDESCENDENCIA.
POR HABERME ESTIMULADO, ORIENTADO Y APOYADO
EN LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS.
POR SER MI MAESTRA Y AMIGA.**

GRACIAS.

A LA FAMILIA VELÁZQUEZ FLORES:

**POR TODO EL AFECTO QUE SIEMPRE
ME HAN BRINDADO.**

GRACIAS.

**IN MEMORIAN
*A ROBERTO MARTÍNEZ GOYRI***

POR SER UN FIEL AMIGO Y COMPAÑERO.

GRACIAS.

A LA FAMILIA TENORIO SÁNCHEZ:

GRACIAS.

AL LIC. HÉCTOR A. KURI

**POR CREER EN MÍ Y APOYARME
PROFESIONALMENTE.**

GRACIAS.

A MIS AMIGOS:

**ALEJANDRO JUÁREZ
ROCÍO CARRILLO
RUDYD RAYMOND
MÓNICA GOYZUETA
JOSÉ PAREDES
RAÚL GUDIÑO**

A ALBERTO AGUILERA VALADÉS

POR TUS CONSEJOS.

GRACIAS

**AGRADEZCO SINCERAMENTE Y RECONOZCO EL
GRAN MÉRITO DEL PROF. ENRIQUE BONAVIDES
MATEOS, POR SU ASESORÍA Y DIRECCIÓN PARA LA
REALIZACIÓN DE ESTA TESIS.**

ENRIQUE: MUCHAS GRACIAS

TEMARIO

INTRODUCCIÓN	2
I.- EL TEATRO	4
1.1 CONCEPTOS Y DEFINICIONES	4
1.2 ORÍGENES DEL TEATRO	7
II.- MITO Y RITO	11
II.1 CONCEPTOS Y DEFINICIONES	11
III.- DRAMA	14
III.1 CONCEPTOS Y DEFINICIONES	14
III.2 ORÍGENES DRAMÁTICOS	16
III.3 RITOS ANUALES AGRÍCOLAS	19
III.3.1 RITOS DE AÑO NUEVO	22
IV.- PATRÓN ESTACIONAL	23
V.- DRAMA EN EL ANTIGUO CERCAÑO ORIENTE	27
VI.- DRAMA EN MESOPOTAMIA	36
VI.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS	36
VI.2 COSMOGONÍA	37
VI.3 EL ENUMA-ELISH (EL POEMA DE LA CREACIÓN)	38
VI.4 EL AKITU	43
VII.- DRAMA EN EGIPTO	45
VII.1 COSMOGONÍA	45
VII.2 EL DRAMA RAMESIDA DE LA CORONACIÓN (DRAMA DEL RAMESEUM)	46
VII.3 EL DRAMA OSIRIANO MENFITA	64
VII.4 LAS CONTIENDAS DE HORUS Y SET	69
VIII.- DRAMA EN ANATOLIA	73
VIII.1 COSMOGONÍA	73
VIII.2 LA TRAMPA DEL DRAGÓN	74
VIII.3 EL MITO DE TELEPINU	79
IX.- DRAMA EN CANAAN	83
IX.1 EL POEMA DE BAAL	85
IX.2 LA HISTORIA DE AKAT	89
X.- INTERCAMBIOS MEDITERRÁNEOS	93
XI.- DRAMA EN GRECIA	94
XI.1 TEOGONÍA DE HESÍODO	94
XI.2 LOS DRÓMENA	95
XI.3 EL DITIRAMBO	97
XI.4 EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA	98
XI.5 LAS BACANTES	101
XII.- CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	107

INTRODUCCIÓN

Muchos autores¹ coinciden en que a partir de los rituales del hombre primitivo, surgen elementos asociados a nuestra idea actual del teatro, y a éstos los ven evolucionar de diferentes maneras en diversas culturas antiguas o en algunos pueblos primitivos actuales, por supuesto basándose en sus características culturales.

Algunos ven en la India la paternidad del teatro, cuando la tradición literaria añadió a los cuatro vedas un quinto consagrado al teatro, que recibió el nombre de Natya-Veda.

"La obra divina no fue comunicada a los hombres, pero el santo Rishi Bharata, que dirigía en el cielo las representaciones de los Apsaras, uniendo a sus conocimientos teóricos una consumada experiencia, resumió la substancia del Natya-Veda en una especie de enciclopedia en verso, el *Natya-Sastra*. Gracias a esas revelaciones, los poetas terrestres pudieron componer a su vez dramas perfectos"².

Otros investigadores³, ven en la tradición japonesa el recuerdo de los orígenes celestes del teatro, en el cual sus dioses no se contentaron con inventarlo en su inicial armonía: sino que aparecen también, como los creadores de cada una de sus partes esenciales. "Heno Susori, vencido por su hermano Hooderi, se debate en las olas que van a sumergirlo: es la primera pantomima. El divino Susano, hermano de Amaterasu, salva a la princesa Inoda de la serpiente que la amenaza y compone en honor suyo la primera obra en verso *Utai*. Las danzarinas y los mimos, al igual que los músicos y los poetas, tienen antepasados celestes.

La tradición japonesa nos da un nuevo testimonio del carácter sagrado de tal innovación.

Y así... los hombres se hicieron actores, siguiendo el ejemplo de los dioses"⁴.

Hay también quienes se inclinan por seguir la evolución teatral en el Valle del Nilo hallándose ésta en todo el Antiguo Cercano Oriente y afirman que nunca se había manifestado una unión tan estrecha entre la religión y las formas dramáticas.

"Ha sido posible restituir a Egipto el honor de ciertos descubrimientos que se atribuían jactanciosamente a los griegos. Al lado del culto popular y cotidiano de los dioses, existían ciertas prácticas de un carácter más especial, cuyo significado estaba reservado a la minoría escogida de sacerdotes y de espectadores. Basados en la creencia de la eficacia de la magia imitativa y dando lugar como es natural, a transposiciones simbólicas de gestos y actitudes reales; adquirían, por eso mismo, una forma eminentemente dramática. *El Drama Osiriano* por ejemplo que finalizaba con la resurrección de Osiris, se dividía en 24 escenas (una por hora). Puede comprobarse que diversos elementos del teatro se encuentran reunidos en esta representación. Pero los egipcios llegaron aún más lejos: En un texto recientemente descifrado se encontró el "libreto" de un espectáculo acerca del dios Horus, ya no aparece narrador alguno; ahora dicen su papel mientras los representan; entran y salen del escenario, uno de ellos aparece en un carro, acompañado de su séquito. La patética acción es seguida y comentada por un coro y está dividida en episodios, separados por danzas y declamaciones líricas. Mil años antes de Esquilo, el teatro egipcio alcanza la cúspide misma de la tragedia esquiliana"⁵.

¹ Esta afirmación la hacen autores como Gordon, Baty, Chavance, Pignarre y Gaster.

² Baty Gastón y Chavance René. *El arte teatral*. Ed. Fondo de cultura Económica. (IV Reimpresión). México, 1993. P. 14.

³ *Ibid.* P. 15

⁴ *Ibid.* P. 16.

⁵ *Ibid.*

Por otra parte Silvio D'amico nos dice: "Todos los libros y todos los manuales repiten que los orígenes del teatro en general y del teatro dramático en particular son religiosos, en los que se refiere a que se encuentran casi siempre en los ritos de la práctica religiosa" ⁶.

Ahora bien, tomando en cuenta que los ritos humanos de cualquier índole son fundamentalmente universales y su evolución dramática puede surgir en cualquier momento de la historia de un pueblo, me aboco al Antiguo Cercano Oriente, porque en él encuentro las manifestaciones dramáticas más arcaicas y por tanto el origen teatral en los ritos relacionados con la cosecha.

Esta tesis pretende encontrar, por tanto, la esencia del desarrollo intelectual del hombre, específicamente en el aspecto teatral, esto es: en sus primeras manifestaciones de elemental comunicación y posteriormente en el camino hacia el rito, hasta lograr la concreción de sus ideas cosmogónicas, de la vida a través del drama y de cómo llegan a reunirse elementos de carácter religioso y filosófico para formar lo que nosotros llamaríamos una representación teatral.

Al hablar de Drama, en el desarrollo del presente trabajo, lo expongo como uno de los elementos fundamentales del teatro, pues en la cosmovisión mítica de estos pueblos, se produce una constante que caracteriza al drama, el conflicto mediante la lucha de opuestos observados por el hombre concretamente en los fenómenos naturales y los personifica a través de sus dioses, principalmente los de la fertilidad.

⁶ D'amico, Silvio. *Naturaleza y orígenes del Teatro Dramático*. Ed. Aguilar. México, 1961. P. 4.

I.- TEATRO

I.1 CONCEPTOS Y DEFINICIONES

Es difícil encontrar un autor que se atreva a dar una definición del concepto teatro en su totalidad. En vez de definirlo, reflexionan sobre el tema; y es que el teatro no se puede englobar en unas cuantas líneas, porque sus elementos pueden ser infinitos. En puestas en escena modernas, nos encontramos con muchos elementos de la tecnología, como son: el cine, el video y una sofisticada maquinaria dependiente de la creatividad e imaginación inagotable del hombre mismo, o bien, se puede hacer teatro con un mínimo de elementos. Algunas veces el actor sólo cuenta con su cuerpo y su voz y está realizando un espectáculo teatral.

Jerzy Grotowski nos dice: "¿Qué es el teatro?... eliminando gradualmente lo que se demuestra como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación ni efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva, ésta es una verdad teórica; por supuesto, desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas; literatura, escultura, pintura, arquitectura, música, danza, iluminación, vestuario, etc., bajo la dirección de un *metteur en scène*"⁷.

Acerca de los elementos que componen al teatro, Edward Wright plantea: "el teatro es el lugar de reunión o la síntesis de todas las artes y consta por ello de cinco elementos: obra, actores, técnicos, director y público"⁸.

Esta definición es limitada porque aún cuando trata de totalizar los elementos teatrales, deja a un lado muchos factores determinantes como: el porqué y el para qué de la representación, las circunstancias y el momento histórico tanto de la puesta en escena como de su público, etc..

Merino Lanzilotti, nos muestra una idea más cercana a lo que acabo de decir: "el teatro no se reduce a un mero espectáculo de entretenimiento, sino que emana del culto religioso de los pueblos, y el hecho de que condensa las aspiraciones colectivas, impone hablar de su evolución estética en íntima relación con la historia humana que lo determina"⁹. Empero, esta visión no nos habla de los elementos que debe contener.

Silvio D'amico plantea: "teatro es una palabra de significado ambiguo; los griegos la usaban para designar la gradería semicircular desde donde se contemplaba (*theáomai*-veo) la representación dramática; y también para designar el conjunto del público allí reunido. Luego fue extendido a todo el edificio destinado a la representación. En un sentido amplio se podría definir teatro como la comunión de un público con un espectáculo viviente. Requiere al actor vivo, que habla y actúa al calor de un público y que respectivamente renazca, reviva y vuelva a morir fortificado por el consenso, o combatido por la hostilidad de auditorios participantes y que de algún modo colaboran con él... Los actores del teatro dramático ofrecen una ficción, representan a otros personajes, ambientes y costumbres. En fin, intentan hacer arte"¹⁰.

Lo anterior nos lleva a plantear algunas preguntas: "Para que haya teatro son necesarios únicamente dos elementos ¿-actor y espectador-? Tendríamos que reconocer que el actor va a representar una historia al espectador, ésta sería su "obra dramática". Y ¿De qué recursos se valdría para hacerlo? Podríamos pensar en la mímica, la palabra, las gesticulaciones, los sonidos, en fin, de todos los recursos del hombre para comunicarse; esto nos ofrece un ejemplo de algunos de los

⁷ Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Ed. Siglo XXI. México, 1981. P. 11.

⁸ Wright B., Eduard. *Para Comprender el Teatro Actual. Cine, teatro y televisión*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1986, P. 7.

⁹ Merino Lanzilotti, Ignacio Cristóbal. *El Teatro*. Ed. ANUIES. México, 1972. P. 13.

¹⁰ D'amico, Silvio. *Naturaleza...* Op. Cit. P. 1.

elementos que podría contener el teatro y en consecuencia la sola acción del actor ante el espectador implica ya una representación teatral.

Existen otros elementos teatrales desde un punto de vista más formal y al respecto nos dicen Baty y Chavance: "Hemos visto al hombre inventar el disfraz y la mímica para una ceremonia mágica; luego descubrió la danza, el canto y el poema en sus plegarias religiosas. La liturgia le condujo a establecer el diálogo, la acción y el decorado. El teatro alcanzó así todos sus medios de expresión"¹¹.

En esta aseveración nos encontramos que dichos autores ven conformado al teatro hasta reunir ciertos elementos: mímica, danza, canto y poema o "texto" en función de un diálogo; para ellos todo este conjunto conceptualiza al teatro. En cuanto a que estos elementos se encaminan a un diálogo nos cuestionamos ¿Qué sucede entonces en el caso de un monólogo? Concluyendo que éste es fundamentalmente un diálogo con uno mismo y quizá, en algunas ocasiones, con el espectador.

Silvio D'amico nos habla también de cómo y con qué elementos el teatro alcanza su máxima expresión en Grecia: "La mímica de los principales intérpretes y los pasos cadenciosos del coro, añaden sus medios expresivos a la palabra y a la música. Pero siempre los poemas, los gestos, los movimientos y los cantos se armonizaban en un ritmo moderado, para ofrecer puntos de apoyo simbólicos a la imaginación que idealiza y se evade por encima de ellos. Impregnado además de su carácter religioso original, guardando una gran solemnidad en su celebración y una grandeza austera, el espectáculo griego actuaba a la vez en el espíritu y los sentidos del público, sacándolo poco a poco fuera de sí mismo y haciéndole comulgar con una emoción única. Este equilibrio, gracias al cual el teatro alcanza la plenitud de su expresión, caracteriza al drama griego durante el siglo V a.C." ¹².

Este concepto nos acerca a la idea de un teatro que reúne en un sentido amplio diversas formas de expresión utilizadas por el hombre para conformar un espectáculo en el cual se conjugan diferentes recursos con la participación inminente del espectador, infiltrándolo a través de sus sentidos y emociones.

Así pues, nos enfrentamos ahora a la problemática de ¿Qué es el teatro? y ¿A qué nos referimos cuando hablamos de prototeatro o teatralidad?

Joseph Gregor refiere el concepto de teatro: "A todos los espectáculos, aunque tengan caracteres, orígenes y finalidades muy diversas, como las danzas salvajes, los ritos religiosos, las ceremonias populares, los desfiles militares, las fiestas públicas, los funerales, etc." ¹³.

Afirmar que estos espectáculos son teatro sería muy aventurado, pues si consideramos al teatro como el conjunto de diversas disciplinas artísticas auxiliares del actor para representar una historia, nos percatamos que la función social de dichos espectáculos se acerca más a la teatralidad.

Ésta para nosotros es imitar en la vida social al teatro, es decir, realizamos diferentes roles designados por un grupo para lograr ciertos fines. Por ejemplo, en un desfile militar los participantes representan su papel de fuerza, tal vez ostentosa del poder, y evidentemente en su público causarán distintas reacciones, pero de alguna manera se representan a sí mismos en diferentes actitudes ante las circunstancias de la vida, pero siempre serán a ellos mismos a los que imiten.

En el caso de los funerales, los asistentes se representan a sí mismos dentro de un contexto social muy definido, que nos conduce nuevamente a adoptar un rol, a actuar, a hacer determinadas acciones previamente aprendidas y marcadas por una cultura o tradición; estas acciones son una imitación del teatro, o mejor aun, como si hiciéramos teatro, pero dentro, repito, de una función y rol sociales. Pero aquí cabe preguntarse si en realidad hay un público y si se pretende la participación de todos; sin embargo, siempre habrá espectadores que estén "fuera de" y sólo se dediquen a observar los

¹¹ Baty Gastón y Chavance René. *Op. Cit.* P. 23.

¹² D'amico, Silvio. *Historia del Teatro Universal*. Ed. Lozada. Argentina, 1954. P. 14.

¹³ *Ibid.* P. 18.

El austriaco Josef Gregor otorga una importancia especial al uso de la máscara, sobre todo en los ritos religiosos, su obra se titula: *La Weltgeschichtedes Theaters*.

acontecimientos. La teatralidad de estos funerales finalmente deriva de ritos muy antiguos de cada comunidad. Por ello, enmarcamos a estos espectáculos como referentes a una teatralidad.

Oliva y Monreal nos dicen: "Entendemos por tal, la serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer los requisitos para establecerla de forma convencional. El segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptarla. Como sabemos el término griego *Theatron* derivado del verbo *théaomai*-veo, contemplar, vendría significar el lugar donde se ve la escena" ¹⁴.

Podemos identificar el aspecto ficcional en el plano del actor o persona desarrollando un rol en la sociedad y en el plano real los espectadores dispuestos a relacionarse con el plano ficcional, lo cual nos indica la existencia de un fingimiento en la acción de alguna manera manipulado y otro que la observa y es totalmente real, el público. Estos dos planos interactúan.

Ahora bien ¿Cuál sería entonces una definición completa de teatro y cuales los elementos que lo conforman?

El teatro además de representar el lugar donde se ve una acción, es la verdadera conjunción de todos los recursos que el ser humano puede ser capaz de realizar para relatarnos algún acontecimiento y crear un ambiente determinado, contando para ello con su principal herramienta, su cuerpo, pudiendo recurrir además a la ayuda de las artes y disciplinas afines, así como de la tecnología.

Ahora bien, si para que exista el teatro son indispensables dos elementos: actor y espectador, y la relación íntima de uno con el otro será determinada por los fines que la representación misma persiga, también es cierto que el teatro efectivamente se alimenta de diferentes recursos y artes haciéndolo más completo e imprevisible.

En cuanto al actor teatral, él debe hacer "como si", es decir, debe imitar las acciones de otros e involucrar al espectador en su fantasía que puede o no estar basada en hechos reales.

No quiero concluir este capítulo sin mencionar lo dicho por Constantin Stanislavski: "La ciencia y el conocimiento privados de cualidad estética, son áridos. Pues esa cualidad es lo que enriquece y da vida a todo lo que toca. El campo de la estética es el campo del teatro; él posee la riqueza más grande, los medios más poderosos para afectar a miles de espectadores a un tiempo y estimular sus emociones artísticas. El arte del teatro es tan vívido y pictórico, ilustra una obra tan completamente... que es accesible para todos, del profesor al campesino, desde los jóvenes hasta los viejos. El teatro siempre existirá y será la meta primordial del arte del actor" ¹⁵.

¹⁴ Oliva César y Torres Monreal. *Historia Básica del Arte Escénico*. Ed. Siglo XXI. México, 1981. P. 15.

¹⁵ Stanislavski, Constantin. *Manual del Actor*. Ed. Constancia S.A.. México, 1954. P. 74.

I.2 ORÍGENES DEL TEATRO

Se puede afirmar que la necesidad de representar nació con el hombre mismo, en tanto es una manifestación propia de él. Para la conformación del teatro, el pensamiento del hombre tendrá que haber evolucionado notablemente, es decir, las primeras manifestaciones del hombre en este sentido forman un prototeatro, porque su concreción será posterior.

El hombre primitivo conlleva con las necesidades primarias de subsistencia las de comunicarse y explicarse el mundo en el cual habita. Éstas coexisten en un ambiente natural, es decir, la naturaleza provee al hombre de lo necesario para existir, pero también es cierto que enfrenta fuerzas superiores para sobrevivir, tales como: la tormenta, el rayo, el clima, la sequía, inundaciones, etc..

En este marco de referencia nos encontramos al hombre primitivo que desconoce las causas y las razones del porqué suceden estos fenómenos y tal vez del misterio de su propia existencia. Este hombre desprovisto de respuestas a sus cuestionamientos tiene que explicarse, de alguna manera, lo que él observa y le acontece; inventando muchas maneras de prevenir y resolver sus problemas.

Cuando el hombre descubre la forma de comunicarse a través de su cuerpo (gestos, movimientos corporales, sonidos, etc.), en ese momento encontramos indicios de manifestaciones teatrales intrínsecas del ser humano. Este hombre posee y ha descubierto ya su principal herramienta de comunicación. Encontramos ya a un hombre dispuesto a decirnos y contarnos sus temores y alegrías, así como sus dudas, vivencias, etc. Infinidad de pinturas rupestres nos muestran estos acontecimientos.

Es importante resaltar que algunos autores¹⁶ consideran que el hombre primitivo al representar al animal y a los cazadores en una pintura rupestre, no sólo lo hacen para dejar huella de sí mismos, a través de la imagen del animal van a atrapar su esencia y les será más fácil capturarlo, ya que "mágicamente" lo han hecho.

Esta percepción la veremos evolucionar en los rituales más elaborados en los que se representa un mito (cosmogónicos, de la génesis del mundo, de fertilidad, etc.) y quienes encarnan a las deidades son poseídos por el dios, es decir, para su grupo expectante (dentro del marco ritual) es el dios mismo quien actúa. Es aquí donde nos encontramos, tal vez, con los albores del teatro.

Sin embargo, debemos considerar de igual manera que para este hombre de pensamiento mítico y su colectividad, el dios se manifestaba usando a un individuo como instrumento.

Acerca de los orígenes del teatro, Silvio D'amico nos dice: "Todos los libros y manuales repiten que los orígenes del teatro en general y los del teatro dramático en especial, son "religiosos". Pero conviene definir el significado de este vocablo que es el de su etimología. *Religio* significa vínculo; *ecclesia*, significa asamblea; el teatro es, simplemente y de por sí, religioso, y quizá eclesiástico puesto que es una forma de arte que vive de un público. Es la asamblea por excelencia, aquella donde más unificada se siente la muchedumbre, en una concorde aspiración a la divinidad, es la asamblea del culto; por eso, los orígenes del teatro se encuentran casi siempre en los ritos de las prácticas religiosas. Por eso se cometería un error grave al referir directamente la palabra "religión" a los conceptos de austeridad, de recogimiento, o de elevación espiritual"¹⁷.

D'amico nos dice que es en el rito religioso donde el hombre desarrolla su capacidad de expresión y utiliza todos los recursos de su aptitud e inventiva; encontramos en algunas culturas antiguas la existencia de mitos que por tradición han pasado y en ocasiones fueron rescatados en piedra, tablillas de arcilla o papiros, por ello podríamos decir que éstos conforman un "texto dramático" por su representación a través del rito.

¹⁶ Baty Gastón y Chavance René. *Op. Cit.* P. 9.

¹⁷ D'amico, Silvio. *Naturaleza...* *Op. Cit.* P. 4.

En mi opinión, cuando el hombre en un ritual representa al dios y según la creencia colectiva no es poseído, sino actúa imitando las acciones de éste, es entonces cuando pisamos los terrenos de nuestro actual concepto del teatro.

Robert Pignarre nos habla de cómo esta metamorfosis aparece en la base del misterio teatral: "Su instrumento es la máscara, asombrosa objetivación del ardor mágico místico. Entre los "primitivos" su práctica es universal. En cuanto a su antigüedad, en las pinturas rupestres que datan de la edad paleolítica puede verse a bailarines semicubiertos con pieles de animales, cuyos hocicos coronan sus frentes.

Es la escena dramática más antigua cuya existencia tengamos noticia; por otra parte, nos aclara el origen de la máscara: es un recurso astuto del cazador, la trampa para cazar lo sobrenatural" ¹⁸.

Es interesante ver como la máscara se convierte en un recurso que ayuda a la metamorfosis del actor. Aquí encontramos otro elemento de los primitivos que es básico y elemental y en la tragedia griega alcanza su máximo esplendor.

Por otra parte, Joseph Gregor en su obra: *Development of the theaters*, otorga una importancia especial al uso de la máscara, objeto mediante el cual el hombre, disfrazándose, trata de convertirse en otro. Entre los indígenas de Owa Roha (Islas Salomón), Bernatzik pudo asistir a una ceremonia donde el rito de las máscaras se transformaba en una verdadera representación de "drama histórico", incluyendo la lucha de los dos grupos que siglos antes habían desembarcado contemporáneamente en la Isla.

Según Gregor, el nacimiento del teatro entre esos primitivos es determinado por el instante en cual la encarnación del dios por parte del fiel designado, ya no corre aparejada a un trauma psicológico, ni a la convicción de que el dios ha descendido a él, sino que se convierte en una representación escénica del dios, evidentemente aceptada como tal, aun en el marco de una "dramaturgia" religiosa. El teatro surgirá cuando el indígena puede ponerse y quitarse la máscara frente a los espectadores que ya conocen su "simulación" y ya no le temen, sino que reconoce su carácter exclusivamente simbólico. Por consiguiente, Gregor expone claramente la idea del surgimiento del teatro precisamente en el momento en el cual la comunidad expectante se hace consciente de que se está representando a otro ser.

En cuanto al origen del teatro derivado de una forma ritual religiosa, Robert Pignarre comenta: "Algunos ritos, particularmente aquellos que se refieren a la fecundidad del suelo, poseen los caracteres del misterio orgiástico. Estos mismos ritos, al ir perdiendo su contenido místico, han dado nacimiento a la representación escénica." ¹⁹.

El germen teatral derivado de la necesidad de expresión y de comunicación del hombre, se manifiesta en los ritos, en donde en forma codificada realizan actos simbólicos encaminados a diferentes fines, pero la gran mayoría son para lograr mayor sustento.

El hombre primitivo se encuentra desprotegido ante las fuerzas de la naturaleza cuando ésta se vuelve adversa. Actuando por medio del rito, el hombre mágicamente contribuye a recrear un momento mítico, ya sea de la creación o de algún trance de la naturaleza, para propiciar la fertilidad, etc. ²⁰.

Efectivamente, el hombre en cuanto empieza a organizarse colectivamente y descubre la agricultura, va perfeccionando y adecuando sus técnicas rituales, ya que la cosecha mantiene un ciclo

¹⁸ Pignarre, Robert. *Historia del Teatro*. Ed. EUDEBA. Buenos Aires, Argentina, 1962. P. 12.

¹⁹ *Ibid*

²⁰ Al respecto Oliva y Monreal nos dicen: "Toda comunidad agrícola como la cazadora, que finalmente llegan a coexistir, desarrollan un sentido de organización colectiva de los trabajos, es decir, empiezan a codificar lenguajes muy determinados entre los que destacan el de la representación simbólica. Las tribus a lo largo de siglos y siglos, van conformando ritos, ceremonias y formas de expresión primitivas, en lo que aparecen los primeros gérmenes de teatralidad".

Oliva César y Torres Monreal. *Op. Cit.* P. 17.

definido y el hombre interviene en forma directa con la naturaleza; ya no sólo participa con ritos para cazar o recolectar: siembra y cuida la cosecha; pero depende de fuerzas superiores (como la lluvia, el caudal de ríos, lagos, etc.) para lograrlo; así también de obstáculos como: tormentas, sequías, inundaciones, etc. Por lo anterior el ciclo agrícola marcará festividades importantes para el hombre, como veremos más adelante.

Ahora bien, Pandolfi, señala que: "El espectáculo nació como diversificación de sonidos, recitación y canto sobre todo. De ellos nació la mimica y la música y de éstas surgieron con el tiempo los gestos y las narraciones teatrales, así como las épicas. El espectáculo nace del rito y conservó muchos años su carácter sagrado que hicieron que las manifestaciones más arcaicas, se nos perdieran en Egipto, Babilonia y Anatolia. El nacimiento teatral está en los ritos, tal vez la forma teatral más completa fuera la egipcia, que aunque el tema fue sacro, toma formas teatrales que lo distinguen del rito y tienen su raíz en el tercer milenio antes de Cristo"²¹.

Baty y Chavance también observan que en Egipto se tiene material suficiente para afirmar la existencia de un espectáculo teatral, basado en la eficacia de la magia imitativa, dando lugar, como es natural, a transposiciones simbólicas de gestos y actitudes reales que adquirirían, por eso mismo, una forma eminentemente dramática y nos dicen al respecto: "Durante mucho tiempo se ignoró la existencia del teatro egipcio. Hace apenas unos años que se han revelado, gracias a los descubrimientos del abate Driottón, los primeros textos de literatura dramática. Día a día van surgiendo numerosos documentos sin que se haya inventariado todavía su riqueza. Pero ya es posible seguir la evolución del arte teatral en el Valle del Nilo, que tuvo un desarrollo semejante al que hallamos en todo el cercano oriente; se puede afirmar también que nunca se había manifestado una unión tan estrecha entre la religión y las formas dramáticas; finalmente, ha sido posible restituir a Egipto el honor de ciertos descubrimientos que se atribuían jactanciosamente a los griegos"²².

En cuanto a estas manifestaciones del Antiguo Cercano Oriente, principalmente en Egipto, encontramos que también se conocen textos de ritos dramatizados en Canaan, Anatolia, Mesopotamia y en la región habitada por los hititas, que aunque también se hayan perdido algunas anotaciones, nos son útiles para ejemplificar las manifestaciones teatrales del tercer milenio antes de Cristo en esta región.

Así pues, observamos cómo desde los albores de las civilizaciones arcaicas, nos encontramos con un prototeatro ritual, en el cual se consideran las primeras manifestaciones artísticas del hombre; así éste inventará sus propias formas para comunicarse, y al hacerlo recurrirá a diversos elementos que coadyuven a lograr sus primeras representaciones. Su mente creará mitos y al actuarlos en el rito, nos darán como resultado elementos teatrales que se pueden observar en los pueblos del Antiguo Cercano Oriente, como he mencionado. Para muchos autores los orígenes del teatro están en Grecia, y aunque no niegan este origen ritual del teatro, no ven clara su evolución, empero, ven nacer al teatro con Esquilo. Así es como Nicoll Allardyce menciona: "Para nosotros, el teatro puede decirse empieza alrededor del año 490 a.C., fecha en que se representó el primer drama existente de Esquilo, *Las Suplicantes*, ante un auditorio de ciudadanos atenienses. Es posible que hubiese funciones dramáticas cientos de años antes de esa fecha; es probable que Esquilo y los demás autores teatrales primitivos, tuvieron una deuda considerable, tanto en lo que respecta al contenido como a la forma de sus obras con los actores sacerdotales de dramas sagrados del antiguo Egipto: es cierto que Esquilo no fue el inventor de la tragedia, sino que meramente elaboró una creciente tradición griega que condujo gradualmente al teatro como lo conocemos, a su plenitud.

²¹ Pandolfi, Vito. *Histoire du Theatre*. Origenes du Spectacle. Theatre Antique' Comedie Medievale. Et. Recna Ssance. Francia, 1962. P. 160.

²² Baty Gastón y Chavance René. *Op. Cit.* P. 18.

definido y el hombre interviene en forma directa con la naturaleza; ya no sólo participa con ritos para cazar o recolectar: siembra y cuida la cosecha; pero depende de fuerzas superiores (como la lluvia, el caudal de ríos, lagos, etc.) para lograrlo; así también de obstáculos como: tormentas, sequías, inundaciones, etc. Por lo anterior el ciclo agrícola marcará festividades importantes para el hombre, como veremos más adelante.

Ahora bien, Pandolfi, señala que: "El espectáculo nació como diversificación de sonidos, recitación y canto sobre todo. De ellos nació la mimica y la música y de éstas surgieron con el tiempo los gestos y las narraciones teatrales, así como las épicas. El espectáculo nace del rito y conservó muchos años su carácter sagrado que hicieron que las manifestaciones más arcaicas, se nos perdieran en Egipto, Babilonia y Anatolia. El nacimiento teatral está en los ritos, tal vez la forma teatral más completa fuera la egipcia, que aunque el tema fue sacro, toma formas teatrales que lo distinguen del rito y tienen su raíz en el tercer milenio antes de Cristo" ²¹.

Baty y Chavance también observan que en Egipto se tiene material suficiente para afirmar la existencia de un espectáculo teatral, basado en la eficacia de la magia imitativa, dando lugar, como es natural, a transposiciones simbólicas de gestos y actitudes reales que adquirirían, por eso mismo, una forma eminentemente dramática y nos dicen al respecto: "Durante mucho tiempo se ignoró la existencia del teatro egipcio. Hace apenas unos años que se han revelado, gracias a los descubrimientos del abate Driottón, los primeros textos de literatura dramática. Día a día van surgiendo numerosos documentos sin que se haya inventariado todavía su riqueza. Pero ya es posible seguir la evolución del arte teatral en el Valle del Nilo, que tuvo un desarrollo semejante al que hallamos en todo el cercano oriente; se puede afirmar también que nunca se había manifestado una unión tan estrecha entre la religión y las formas dramáticas; finalmente, ha sido posible restituir a Egipto el honor de ciertos descubrimientos que se atribuían jactanciosamente a los griegos" ²².

En cuanto a estas manifestaciones del Antiguo Cercano Oriente, principalmente en Egipto, encontramos que también se conocen textos de ritos dramatizados en Canaan, Anatolia, Mesopotamia y en la región habitada por los hititas, que aunque también se hayan perdido algunas anotaciones, nos son útiles para ejemplificar las manifestaciones teatrales del tercer milenio antes de Cristo en esta región.

Así pues, observamos cómo desde los albores de las civilizaciones arcaicas, nos encontramos con un prototeatro ritual, en el cual se consideran las primeras manifestaciones artísticas del hombre; así éste inventará sus propias formas para comunicarse, y al hacerlo recurrirá a diversos elementos que coadyuven a lograr sus primeras representaciones. Su mente creará mitos y al actuarlos en el rito, nos darán como resultado elementos teatrales que se pueden observar en los pueblos del Antiguo Cercano Oriente, como he mencionado. Para muchos autores los orígenes del teatro están en Grecia, y aunque no niegan este origen ritual del teatro, no ven clara su evolución, empero, ven nacer al teatro con Esquilo. Así es como Nicoll Allardyce menciona: "Para nosotros, el teatro puede decirse empieza alrededor del año 490 a.C., fecha en que se representó el primer drama existente de Esquilo, *Las Suplicantes*, ante un auditorio de ciudadanos atenienses. Es posible que hubiese funciones dramáticas cientos de años antes de esa fecha; es probable que Esquilo y los demás autores teatrales primitivos, tuvieron una deuda considerable, tanto en lo que respecta al contenido como a la forma de sus obras con los actores sacerdotales de dramas sagrados del antiguo Egipto: es cierto que Esquilo no fue el inventor de la tragedia, sino que meramente elaboró una creciente tradición griega que condujo gradualmente al teatro como lo conocemos, a su plenitud.

²¹ Pandolfi, Vito. *Histoire du Theatre*. Orígenes du Spectacle. Theatre Antique' Comedie Medievale. Et. Recna Ssance. Francia, 1962. P. 160.

²² Baty Gastón y Chavance René. *Op. Cit.* P. 18.

Pero en todos estos dominios nos movemos a oscuras, incapaces de hacer más que suposiciones sobre lo que pueda haber en torno nuestro" ²³.

Allardyce no niega la posibilidad de que en fechas anteriores a Esquilo, hubiesen representaciones dramáticas y menciona que las formas que asumieron las danzas miméticas en las comunidades prehistóricas, es algo que sólo se puede conjeturar vagamente y en Egipto existía la representación de la "*Pasión de Abydos*" del tercer milenio a.C., (este drama celebraba la muerte de Osiris), "*Los Textos de las Pirámides*" y el llamado "*Drama Menfita*" y los determina ejercicios dramáticos, pero delega su estudio a los especialistas y asegura una base más firme cuando se traslada a Grecia.

Resulta muy aventurado pensar que Grecia posee el secreto teatral y surge por sí mismo; si se pretende hacer un estudio más serio de los orígenes del teatro, no debemos conformarnos con esta idea. Sin negar que en Grecia se solidifican las acciones teatrales -según nuestra idea actual- los orígenes del teatro bien pueden ser anteriores a la tragedia y comedia griegas, pues como mencioné, poseemos ejemplos de textos dramáticos bien definidos y la mayoría de éstos elaborados para representarse en ciertas épocas del año. Si bien es cierto que estos ejemplos dramáticos anteriores a los trágicos²⁴ poseen características rituales y ceremoniales encaminadas a conmemorar acontecimientos cósmicos y de índole agrícola, también es cierto que no podemos negar el aspecto teatral implícito en ellos.

Considero entonces, que los orígenes del teatro se encuentran en las primeras manifestaciones comunicativas y artísticas del ser humano, evolucionando en los ritos religiosos hasta llegar a convertirse en espectáculo. Cuando el actor imite las acciones de otros sin sentirse poseído por otro ser y esto se encuentre clarificado en la conciencia colectiva, podemos hablar de espectáculos teatrales.

²³ Allardyce, Nicoll. *Historia del Teatro Mundial*. Ed. Aguilar. México, 1964. P. 3.

²⁴ Esquilo. Sófocles y Eurípides.

II.- MITO Y RITO

II.1 CONCEPTOS Y DEFINICIONES

En el capítulo anterior hablé de mito y rito como algo entendido, pero conviene aclarar algunos puntos para comprender mejor estos conceptos.

El mito no es solamente una historia inventada que relata algún hecho fantástico, va más allá, tiene implicaciones filosóficas más profundas: es un medio por el cual el hombre explica sus orígenes, sus pensamientos, sus dudas, sus dioses, los cambios tanto en la naturaleza como en el cosmos entero, en fin, su propia experiencia ante la vida. "Para el hombre primitivo el mundo era algo vivo; aun el trueno, la súbita oscuridad, la piedra que le hacía tropezar y caer eran cosas animadas. Si el río no fluye -decía el antiguo- es por que no quiere hacerlo... Con estos mitos el hombre antiguo lograba explicar los aspectos más importantes de la naturaleza y de su propia vida y aún cuando su concepción del mundo haya sido tan diferente a la nuestra, los problemas a los que se enfrentó son universales y eternos" ²⁵.

De estos principios parte el mito, el cual se va a alimentar de un pensamiento especulativo, que como indica su etimología, es un modo de aprehensión intuitiva, casi visionaria. El pensamiento especulativo trasciende la experiencia, pero únicamente porque intenta explicarla, unificarla y ordenarla. Alcanza su meta por medio de la hipótesis. Por lo tanto, se distingue de la mera especulación ociosa por no desprenderse por entero de la experiencia. Puede apartarse en ocasiones de ésta y sus problemas, pero siempre se encuentra conectado con ella, en tanto trata de explicarla. Los antiguos al igual que los primitivos contemporáneos han visto siempre al hombre como parte de la sociedad y a ésta como inmersa en la naturaleza dependiente de las fuerzas cósmicas. "Para ellos no había oposición entre la naturaleza y el hombre y, por lo tanto, no existía la necesidad de aprenderlos siguiendo modos de conocer diferentes" ²⁶.

En efecto, los fenómenos naturales eran concebidos, en general, en relación con la experiencia humana y ésta a su vez, era referida a los acontecimientos cósmicos.

Esta visión del mundo nos muestra por qué el mito vuelve animados a seres que para nosotros no lo son, los considera de igual condición, les confiere además individualidad, tanto evolutiva como de personalidad. Por ello, el mito se nos torna a veces fantástico e irracional; sin embargo, para el primitivo tenía su razón de ser aunque no clara y contundente, es decir, sabían el "para qué" pero no el "por qué" de los acontecimientos, que por medio del mito se explicaban.

El mito es en esencia, la historia que nos cuenta cómo sucede aquello sin explicación consciente, ya que sólo contamos con la experiencia y a partir de ella se inventan personajes animados que van a realizar los trabajos correspondientes a fuerzas naturales.

Los antiguos formulaban mitos en vez de establecer un análisis o de llegar a conclusiones. El mito exige que se le reconozca por medio de la fe y no pretende justificarse ante la crítica. El aspecto mítico se pone en claro, particularmente, al recordar que los antiguos no se contentaban simplemente con relatar sus mitos como historias informativas, las personificaban reconociéndoles virtudes especiales puestas en actividad por la recitación.

"El mito es una forma poética que trasciende la poesía al proclamar una verdad; es también una forma de razonamiento que trasciende la razón, ya que necesita poner en práctica la verdad que proclama, es una forma de acción, de comportamiento ritual, que no encuentra su realización en el

²⁵ Frankfort H., H. A. Wilson y Jacobsen T. *El pensamiento Prefilosófico. Egipto y Mesopotamia*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México 1954. págs. 12, 14 y 15.

Ejemplo de esto lo tenemos entre tribus australianas y africanas actuales.

²⁶ Haber, Abraham. *Un Símbolo Vivo. Arquetipos, Historia y Sociedad*. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina, 1969. P. 18.

acto, sino que debe proclamar y elaborar una forma poética de su verdad. La actitud que el hombre primitivo mantiene ante los fenómenos, explica la forma creadora de mitos de su pensamiento" ²⁷.

En algunas cosmogonias del Antiguo Cercano Oriente se muestra un caos original ordenado por el dios supremo que hace la división entre tierra y cielo, luz y oscuridad, vida y muerte, etc. La mayoría de estas cosmogonias presentan el arquetipo de la lucha de opuestos, mostrándonos así un conflicto que dará consecuentemente un drama representado en el rito. El conflicto tiene terreno fértil en los mitos de la creación, sobre todo en Egipto, Canaan, Anatolia y Mesopotamia. Esta lucha de contrarios se comprende también como el conflicto entre el bien y el mal; en estos casos el bien es representado por fuerzas benéficas como el Sol, la lluvia y la fertilidad, entre otros; y el mal por la sequía, tormentas, heladas, etc..

En la *Teología Menfita* (Egipto), en el *Enuma-Elish* (Babilonia), los textos de Ras-Shamra (Canaan), los textos de Hatushas (Anatolia), encontramos esta lucha de fuerzas y el triunfo de la vida sobre el caos. Así tenemos en todo el Antiguo Cercano Oriente el pensamiento especulativo y el arquetipo de la lucha de contrarios u opuestos bajo la forma de mito.

Los antiguos observaban los cambios en la naturaleza y el cosmos, constataban la oposición de fuerzas cotidianamente y no es difícil suponer que al crear a sus dioses, les confirieran poderes sobrenaturales; ellos mismos representaban a las fuerzas de las cuales conocían sus efectos, pero no sus causas. Esto es, si los dioses creadores habían propiciado la vida y la fecundidad en el momento de la creación, al término de un ciclo, luchaban nuevamente por la regeneración de la vida ya que sólo ellos podían hacerlo y el hombre contribuía, de alguna manera, a esta empresa con sus ritos.

Mircea Eliade afirma que para la mentalidad primitiva: "Todos los actos importantes de la vida corriente, han sido revelados *ab origine* por dioses o por héroes. Los hombres no hacen sino repetir las acciones y los gestos ejemplares y paradigmáticos infinitamente" ²⁸.

También puede ocurrir que un hecho sea realizado expreso para actualizar un mito o arquetipo, luchas, conflictos, guerras, etc., tienen la mayor parte de las veces una causa y una función rituales. El mismo Eliade expone el siguiente ejemplo: "Es una oposición estimulante entre las dos mitades del clan o una lucha entre los representantes de dos divinidades (por ejemplo en Egipto, el combate entre dos grupos que representan a Osiris y a Set) pero siempre conmemoran un episodio del drama cósmico y divino. En las culturas primitivas, cuando el hombre cumple un rito o imita a un arquetipo, lo profano y la duración de éste quedan suspendidas; por esa imitación, el hombre es proyectado a la época mítica, aunque los arquetipos fueran revelados por vez primera" ²⁹.

Así es como al representarse el mito por medio del rito, el hombre asegura, de alguna manera, que el hecho deseado, se realice efectivamente. De esa forma el hombre se podía convertir en dios, identificándose con las grandes fuerzas cósmicas que guían el universo.

El mito es la palabra sagrada, se complementa con el rito, explica la acción y proporciona indicaciones prácticas para llevarlo a cabo.

El mito no es fantasía literaria y puede tomar aspectos literarios o característicos, pero son sólo instrumentos.

Mediante el rito, el ser humano se entiende a sí mismo dentro de una cosmovisión totalizadora, situación que lo provee con determinadas memorias culturales permitiéndole celebrar el lugar ocupado por él en el cosmos y en la historia.

²⁷ *Ibid.* P. 22.

²⁸ Eliade, Mircea. *Encyclopedia of Religion*. Macmillan and free Press. New York, U.S.A. and London. U.K. 1987. P. 391.

²⁹ *Ibid.* P. 397.

"El rito actuado unido a la narración del mito, nos permite activar un momento mágico y mítico, actualizarlo y volverlo de nuevo presente. Actuando así su historia y reviviéndola, el hombre regula el tiempo y lo domina"³⁰.

Las acciones rituales son un importante factor de cohesión para una comunidad, en el sentido de que las cosas que se dicen y se hacen en un ritual, restauran la liga con la tradición de una sociedad, ubicando las experiencias del grupo dentro de cierta historia que los trasciende a todos.

La función social y religiosa tanto del mito como del rito, se observa claramente al retomarse y vivificar los elementos que involucran a una colectividad; en el aspecto de su conformación, las sociedades poseen características propias en su cultura y folklore y manifiestan a través de los mitos su pensamiento colectivo identificándolos entre sí. En el rito se involucra la participación necesaria de los diversos miembros del grupo y con este hecho, se reafirman creencias y normas cohesionando sus lazos de unión y su propia razón de existir.

Es innegable que en el rito, el hombre engrandece y justifica su participación dentro del cosmos, transportándose a tiempos míticos ideales, por medio de personajes heroicos.

Duvignaud expone que: "En los ritos de fecundidad, por medio de la presentación de personajes simbólicos y alegóricos se representa o designa la coherencia del grupo exaltando la unanimidad de todos sus miembros. Se restaura la inmovilidad temporal, en los mitos de la génesis del mundo. De un mundo concebido como perfectamente estable, cuyos mitos reemplazan a la historia. Regenerando este tiempo anterior al tiempo, los hombres se encierran indudablemente en la repetición, se apartan de la creadora experiencia prometéica que innova e inventa nuevas situaciones, en cambio se agrupan y se funden las desunidas partes del grupo"³¹.

El mito y el rito son necesarios para aclarar aspectos tan decisivos en una colectividad arcaica como lo son: las clases sociales y los diferentes roles de cada individuo. El hombre sustituye a la historia de su colectividad por el mito, mediante éste justifica sus normas, leyes y formas de vida.

Es comprensible que un grupo trate de explicar sus orígenes y su pasado a través de estos elementos míticos basándose en la experiencia vivida. "El hombre obtiene de esta representación ritual la convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva, hay algunas sociedades que no adquieren siquiera existencia más que mediante esas dramatizaciones míticas"³².

El mito tiene funciones múltiples que no se excluyen entre sí y fundamentalmente posee una función ontológica.

El mito no es una forma de escapar de las vicisitudes de la historia, ni del azar, tampoco lo son el rito y las fiestas, que ayudan precisamente a ritmar el tiempo, empero éstos son hiatos que le ayudan a sobreponerse a las dificultades de la vida cotidiana.

En efecto, los rituales nacen de una forma cultural, encaminados a capturar fuerzas supremas y detener el tiempo mítico en el cual sólo los dioses tienen injerencia, pero el hombre a través de estas acciones participa en conjunto y al ascender a un plano superior, él mismo se convertirá en dios.

Como vimos anteriormente, algunos ritos, particularmente aquellos referentes a la fecundidad del suelo, poseen los caracteres del misterio orgiástico. Estos mismos ritos al ir perdiendo su contenido místico han dado nacimiento a la representación escénica. Con su violencia original (lucha de opuestos) expresan un sentimiento sobre el orden establecido; de los trabajos rituales pende la amenaza del desgaste, lo mismo que sobre todo organismo; es preciso regenerarlo sumergiéndolo en el caos original.

El rito es un ingrediente ideal y excepcional, da la llave para entender la naturaleza del drama primitivo.

³⁰ Rohde E., Teresa. *Tiempo Sagrado*. Ed. Planeta. México, 1990. P. 184.

³¹ Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1981. P. 18.

³² *Ibid.* P. 15.

III.- DRAMA

III.1 CONCEPTOS Y DEFINICIONES

La palabra drama proviene del griego *drao* que significa: obrar, actuar, y todavía es empleada, como entre los antiguos, para designar en un sentido amplio, cualquier forma literaria destinada en la práctica o intención a la representación escénica.

El drama tiene como característica representar, de algún modo, un conflicto.

La idea del drama y del conflicto están tan asociados que hablamos de "dramatismo" aún en obras literarias no elaboradas para la escena.

"En un sentido técnico sólo llamamos drama a la obra en que la representación literaria del conflicto está realizado en una forma escénica propiamente dicha; donde el poeta materialmente desaparece, para dejar a solas, con el simple medio de la expresión dialogal a sus personajes para que hablen y obren.

El verdadero carácter técnico del drama reside, precisamente, en esta objetividad aparente; y podría decirse que el nacimiento del género dramático se produce con una más o menos gradual separación entre la acción "en sí" y la narración épica comentada.

Por lo tanto el drama podría definirse así: la representación escénica de un conflicto"³³.

Respecto al teatro dramático, puede decirse que en el principio fue el verbo, Bernard Shaw recalca esa evidencia en una obvia fórmula:

El drama hace al teatro y no el teatro al drama.

Así es como podemos apreciar claramente el sentido dramático tanto del rito como del mito, ya que los mismos arquetipos nos ofrecen estos conflictos que representan la lucha de contrarios y vemos cómo el héroe mítico vencerá a fuerzas y dioses adversos. Como el drama es sinónimo de acción, no podemos separar la idea de que el teatro es eminentemente dramático porque requiere de ser representado y animado, en una palabra, vivido.

El drama no implica necesariamente la elaboración previa de un texto que podríamos llamar literario, es decir, antes de existir la escritura, el hombre transmitía oralmente sus historias, elaboraba mitos y los accionaba en el rito; en estos casos la literatura llega posteriormente a plasmar estas ideas por medio de la escritura.

El drama se alimenta de los problemas y vicisitudes de los personajes (ya sean míticos o no) para alcanzar sus fines.

A este respecto, Baty y Chavance, nos dan un ejemplo de ello en el hombre primitivo: "El rebaño de hombres se ha convertido en horda y clan; en éste se dio un jefe, los jefes establecen alianzas o guerrear entre ellos, la sociedad se organiza. Al mismo tiempo se organiza en el cerebro del hombre la sociedad de los espíritus y los muertos tienen sus jefes, los dioses. Estos son seres conocidos con un nombre, una individualidad y una historia. Tienen servidores vivos en los sacerdotes que transmiten a los hombres las órdenes divinas y que llevan a los dioses las peticiones humanas. A los sacerdotes corresponde también el deber de enseñar las historias divinas: El culto dramático no será ya solamente un coro de homenajes o de imploraciones. El sacerdote va a separarse del coro y a encarnar el papel del dios, representando su historia. El sacerdote es el primer actor. Más tarde este deseo de reproducir los hechos del dios, de repetir sus palabras, llevará a encarnar en otros actores los personajes secundarios mezclados en la leyenda"³⁴.

Ahora bien, en cuanto que el drama es la representación escénica de un conflicto, lo podemos constatar en los temas mitológicos y creaciones literarias de la humanidad entera.

³³ D'amico, Silvio. *Naturaleza*. Op. Cit. P.p. 14-17.

³⁴ Baty Gastón y Chavance René. Op. Cit. P. 11.

En este aspecto Silvio D'amico nos refiere: "Será un conflicto espiritual entre varios héroes que chocan entre sí porque cada uno vive de acuerdo a su propia e indeclinable ley (se ha dicho que el verdadero drama es aquel en que "todos tienen razón"), o se tratará de un héroe combatido por fuerzas que lo atacarán desde el exterior, pero un conflicto, una disputa, es siempre el centro de la obra"³⁵.

Desde los albores de la humanidad hasta nuestros días, el drama ha formado parte de nuestra propia realidad y fantasía.

Este momento mágico se traslada evidentemente a la representación teatral, también atrapa al tiempo en que ocurren las acciones; y en el actor mismo recaerá la atención de la colectividad, produciendo así la dialéctica actor-espectador, que llevará al teatro a ser el ideal de comunión más fuerte de su historia e identidad propias.

El teatro es un espectáculo mágico que nos fusiona con el plano ficcional y nos hace vivir aquello que en la realidad tal vez sea irrealizable. El actor se convierte entonces en un ser extraordinario, se muestra ante nosotros con diversas personalidades o máscaras anteponiéndolo en un plano superior a nuestra cotidianeidad.

Esta fuente inagotable de la creatividad humana, en su afán de conocimientos, afectividad, de rebelión y lucha por la vida, alimenta al drama.

El rito se nos presenta como el vínculo más estrecho del drama, el cual es muy entendible si analizamos su origen agrario.

³⁵ D'amico, Silvio. *Naturaleza...* Op. Cit. P.p. 14-17.

III.2 ORÍGENES DRAMÁTICOS

Con el desarrollo de la vida urbana emerge un proceso de la naturaleza largo y tal vez dependiente de las operaciones humanas. Cuando eso sucede, las ceremonias tradicionales atienden en primer término a la supervivencia. Estas tienen una eficacia funcional, pero solamente por razones de su significado común mitológico.

Los participantes no intervienen directamente, pero los seres que representan reproducen una situación ideal, imaginaria o con caracteres impersonales. Por ende, del ritual deriva el drama.

Bajo la subsecuente superestructura, los restos del patrón ritual son la base y la esencia pura de las ceremonias estacionales mezclado en un tema central, el conflicto, el desgaste y la restauración.

En estos casos el patrón ritual viene a ser la trama del drama.

La mayoría de los mitos representados a través del rito encarnan la esencia dramática floreciente en las diversas manifestaciones humanas. No es posible distinguir un modo de escaparse de la dramatización sin reflexionar acerca del conflicto o de la lucha de opuestos presentes en cada momento de la vida del hombre.

Las polaridades universales, que el hombre asimila de diversas formas de acuerdo a su intuición y posteriormente a su descubrimiento y estudio, conceden al drama el material necesario para su surgimiento.

Las diferentes formas de rito van a dar lugar a representaciones escénicas conformadas en un ambiente determinado, es entonces cuando el mito se convierte en el tema y posteriormente en el "texto dramático".

En cuanto a estas formas de representación, que nos muestra un prototeatro ritual, la palabra conducirá a la acción inmediata de personajes míticos.

En algunas sociedades, el factor más importante de cohesión es la inmensa gama de mitos relacionados con el origen cósmico y de regeneración vital, que muestran claramente la lucha de contrarios aportando la esencia dramática y de ahí su consecuente desarrollo accional por medio del rito. Esta forma de representación encamina sus pasos al prototeatro ritual.

Es importante destacar la idea que de ello tienen Baty y Chavance: "En las ceremonias en que los hombres se reunían para rendir culto dramático a los dioses, los asistentes no sólo llevaban su temor o su piedad, llevaban también sus nervios y sus sentidos, lo mismo que sus dolores y sus penas, y he aquí que mientras participaban en las ceremonias, sentían que algo los envolvía, una fuerza se iba apoderando de ellos, hasta la médula de los huesos, para arrebatarnos a sí mismos y fundirlos en su ser colectivo. Mientras duraba la representación se sentían descargados de sus inquietudes y aflicciones personales. Las aventuras del dios, ocupaban el lugar de sus pequeños problemas, los espectadores se ocupaban de sí mismos y como tenía que suceder, se convirtieron en aficionados al arte dramático en busca de su propio placer y no solamente para celebrar un culto. El teatro nacido para gloria de los dioses, crecerá para regocijo de los hombres"³⁶.

Sentimentalismos aparte, considerando algunos puntos importantes de lo anterior, el hombre entremezclado en el drama, sólo distingue una realidad momentánea, detenida en su culto, y percibe sólo aquello que penetra en su esencia más pura. Efectivamente, su interrelación es íntima, tanto, que está atrapado en su ser colectivo y difícilmente se sentir excluido.

Los dramas rituales se manifiestan a partir del período neolítico y en su mayoría son celebraciones que implican ritos de siembra y cosecha. A principios de este período, la realidad de los cultivadores empezó a conjugarse con las de los cazadores, y finalmente surgió la divinización plena del cereal, cuya imagen de nacimiento, muerte y resurrección dieron pie al surgimiento del patrón típico de los dioses agrarios que habría de imperar a través del cristianismo hasta nuestros días que en su primer-

³⁶ Baty Gastón y Chavance René. *Op. Cit.* P. 23.

momento enfrentaría al hombre con los misterios del nacimiento, muerte y el probable renacimiento del "alma" identificando todo esto con el ciclo vegetal.

Ahora bien, considero agrario el origen del drama, porque son precisamente los dioses de la fertilidad los protagonistas de las luchas contra las principales fuerzas adversas y al salir victoriosos de éstas, permiten el mejor logro de la cosecha mediante acciones rituales.

Estos dioses al igual que la semilla sufren una pasión y resucitan; esto evidentemente tiene implicaciones agrarias ya que el hombre en cada ciclo agrícola, observa este fenómeno natural.

En culturas del Antiguo Cercano Oriente como la egipcia, mesopotámica, hitita, canaanita y en general en todas partes del mundo preclásico, el drama surgió como parte de los ritos relacionados con la cosecha, o sea, con las estaciones de siembra y recolección. El hombre consideró desde el principio que su bienestar material dependía de presentar ante los dioses y ante los hombres una unión suficientemente fuerte de mito (palabra) y rito (acción) y de ello sobrevendría un mejor comportamiento de la tierra fértil, de la cual se alimentaba.

Como veremos más adelante, mientras los nombres de los dioses cambian, el drama sagrado que regenera la natura, con la muerte y resurrección de la deidad terrestre, es representada en la mayoría de los casos por el rey, es siempre la misma. En el drama estacional se busca establecer la salud, riqueza y prosperidad, mediante el manejo de los asuntos humanos mediante la acción dramática.

El mito en que el comienzo de la fertilidad de natura y su renovación anual se relacionan con la llegada del primogénito de la deidad a la tierra, su asesinato y resurrección, es uno de los más comunes y persistentes; se le encuentra en civilizaciones muy remotas como las orientales, mediterráneas, polinesias, etc.

La creación no puede producirse más que por medio de un ser viviente que se inmola, escribe Eliade en forma muy similar a la de Plutarco, un ser individual se transforma en cosmos, o revive de manera múltiple en toda una especie vegetal o raza humana. Un "todo" viviente estalla en fragmentos dispersos en miríadas de formas animadas. En otros términos, volvemos a hallar aquí la conocida pauta cosmogónica de la totalidad primordial fragmentada por el acto de creación.

En la perspectiva antropológica, sobre todo desde los estudios de Jensen y Eliade, la estructura del mito y sus elementos comunes se delinean con mucha claridad. Tras la creación, la fertilidad surge solamente de una nueva unión de cielo y tierra. Dicha unión engendra al hijo o a los hijos del dios padre. La madre es la tierra o bien una mortal que después se convertirá en la Gran Madre. El hijo del dios es muerto, despedazado, y su cuerpo se vuelve alimento. Se reúnen sus fragmentos dispersos y resucita después de visitar el reino de los muertos. La repetición de la pasión y el sacrificio del hijo del dios y el asesinato, desmembramiento y consumo del cuerpo del delegado, es la garantía de abundancia, fertilidad y renovación, y en religiones más espirituales, una forma de participación en la historia sagrada del mundo y una garantía de salvación.

"El canibalismo no es una depravación "natural" del hombre primitivo, sino una especie de conducta cultural basada en una visión religiosa de la vida. Para que el mundo vegetal pueda continuar el hombre debe matar y ser muerto; debe además, asumir la sexualidad, incluso hasta sus límites extremos: la orgía"³⁷.

El hombre para asegurar su supervivencia puso especial interés en la fertilidad de la tierra y en el misterio de la vida vegetal, observó cuidadosamente sus ciclos y elaboró sus calendarios agrícolas y festivos, desde el octavo milenio a.C., aproximadamente, en el Oriente Cercano y desde el quinto en Europa y se establecieron tal vez de manera definitiva a partir del periodo neolítico, ya que en su mayoría son celebraciones que implican rituales de siembra y cosecha. A pesar de ello, nos dice Teresa E. Rohde: "Las festividades de tipo astral, equinocciales o solsticiales, bien pueden tener un origen paleolítico inmemorial.

³⁷ Eliade, Mircea. *Mitos, Sueños y Misterios*. Ed. Fabril. Buenos Aires, 1960. P.p. 187-88.

No parece haberse homogeneizado el contexto cultural sino hasta el año tres mil a.C. aproximadamente, cuando se hicieron comunes y naturales en Europa los intercambios entre los pueblos agricultores y pastores. Por ese entonces estaba determinado, ya de manera incipiente, el ámbito cultural y geográfico de los pueblos indoeuropeos. Algunos de los rasgos comunes, deben haber tenido un origen muy temprano con base en el período formativo del mesolítico europeo del cual poco podemos indagar. Sin embargo, durante el período protohistórico final, las semejanzas rituales y festivas empezaron a saltar a la vista y denotar que procedan de un probable tronco común y de una etapa en la que ya comenzaba a existir cierta diferenciación lingüística³⁸.

Tomando en cuenta lo anterior, analizaré rasgos comunes dramáticos en la mitología del Antiguo Cercano Oriente, ya que estos no son fantasía literaria, sino representaciones articuladas de un patrón estacional, sus episodios son los elementos de un programa ritual con implicaciones dramáticas evidentes y forman parte de la literatura conocida de los hititas, mesopotámicos, canaanitas y egipcios. En muchos casos el mito puede variar de una religión a otra sin cambiar de forma, solamente de contenido.

³⁸ Rohde E., Teresa. *Op. Cit.* P. 181.

III.3 RITOS ANUALES AGRÍCOLAS

El arraigo de la religión consistió en la práctica de los rituales, pues en las culturas agrarias, la vida del grupo dependía del resultado de la cosecha y esto se manifestó mediante los grandes ritos festivos relativos al ciclo agrícola.

Estas celebraciones tan importantes pasaron paulatinamente como herencia a la vida socialmente más avanzada de las urbes.

La fertilidad de la tierra se convirtió en el centro del interés del hombre como comenté anteriormente y se creó entonces una técnica ritual que respondería en los momentos críticos estacionales y a la tensión de lo impredecible. Los ritos debían propiciar la cosecha abundante, así como el proceso regenerativo de la naturaleza.

Los rituales relacionados con la fertilidad de la tierra poseen gran arraigo popular, presentan denominadores comunes y se practican ya sea por difusionismo o paralelismo de manera reiterada sin importar las diferencias históricas o culturales.

Cuando la agricultura se convierte en uno de los factores más importantes para el hombre, se identifican las fechas más significativas del agro; el principio cíclico despertó el interés del hombre, pero no era solamente el principio empírico de la agricultura lo que suscitaba su interés, sino el misterio del nacimiento, muerte y renacimiento del hombre mismo, que éste identificó pronto y expresó en términos tomados de la vida vegetal. El proceso agrícola habla de una regeneración de la vida, pero también manifiesta que para lograrla se debe trabajar.

La regeneración del tiempo y el cosmos, debe prepararse bordando sobre la concepción mística y reiterando los rituales cosmogónicos que marcan el ritmo del universo. De esta manera la difusión de una religiosidad agraria dio como resultado -a pesar de la aparición de innumerables variantes- la constitución de cierta unidad que todavía hoy hace parecer tan cercanas entre sí, culturas como las del Mediterráneo y la hindú por ejemplo.

Las festividades son en las sociedades un hiato temporal; en él las obligaciones cotidianas cesan para dar paso al tiempo del mito y del rito renovadores.

"Según la mentalidad arcaica, durante todos estos momentos la tierra pasa supuestamente por un grave trance de parto, punto peligroso también para el hombre, porque las fuerzas cósmicas del Sol y de la tierra pueden hacer crisis y agotarse. Es menester, por lo tanto, ayudar mágicamente al universo y colaborar en su regeneración. Es también el momento en que el ser humano puede renovarse o morir"³⁹.

El mundo va a continuar y si la cosecha resultara insuficiente acecharía la hambruna, por ello el hombre debe intervenir mediante los rituales agrarios.

En los mitos anuales donde una divinidad muere y luego vuelve a la vida en consonancia con las estaciones del año, es típica la fuerza de los estados anímicos en estas acciones del mito. Cuando se actúan, el pulso dramático del texto establece una tensión en la representación; lo cual se ve muy claro en los textos canaanitas de Ras-Shamra donde se lee por ejemplo:

"Nosotros dimos con Baal tendido en el suelo.

Muerto está Aleyan Baal.

¡El señor de la tierra ha perecido!

El dios magnánimo, dios misericordioso, se coloca en el suelo, esparce sobre su cabeza, la ceniza del luto.

³⁹ Rohde E., Teresa. *Op. Cit.* P. 181.

Revuelca su nuca en el polvo, asciende a la montaña entre lamentos, vaga por el bosque, entre señales de duelo.

Se frota las mejillas y la barbilla.

Traza surcos en su pecho como en un huerto como un valle desgarras sus espaldas.

{Levanta su voz y grita:}

¡Baal está muerto!

¡Ay de las muchedumbres en el templo de Baal!

¡Quiero descender a la tierra!"

(Más adelante observamos el júbilo, cuando el dios retorna a la vida y <<El>> "dios supremo" rompe en algarabía al resucitar Baal de entre los muertos)

"Los cielos llueven aceite, los arroyos rebozan de miel.

<<El>>, el misericordioso abre su boca y se regocija.

{Eleva su voz y grita:}

¡Voy a sentarme y a descansar y mi alma tendrá reposo!

*¡Aleyan Baal vive y el señor de la tierra está vigente de nuevo!"*⁴⁰

Observamos cómo en el fragmento anterior se vive realmente el mito.

Lo esencial de los mitos anuales, es la alegría por el retorno a la vida del dios y el contraste entre la vida y la muerte o la desaparición y el regreso de la deidad.

Estas formas de rito, las observaremos más claramente en el análisis del Patrón Estacional.

En los ritos anuales agrícolas, el dios o un héroe mítico se enfrenta a adversarios que intentan robar o destruir las fuerzas benéficas de la naturaleza.

Ahora bien, esta "concepción dramática" de la naturaleza, que ve una lucha entre las potencias cósmicas y lo caótico, no deja al hombre en el papel de simple espectador. Se encuentra tan comprometido en ello, que su bienestar depende del resultado de esa contienda. Tiene la necesidad de luchar del lado de las fuerzas benéficas y así contribuir al triunfo final que es en suma, el de la vida sobre la muerte.

En la concepción egipcia, cada mañana el Sol vence a las tinieblas y al caos, como ocurrió el día de la creación. Y para la mentalidad creadora de mitos, cada repetición se vincula o es prácticamente idéntica al acontecimiento original, Wendsink la denomina concepción dramática de la naturaleza:

"Para los egipcios el Sol y el Nilo se combinaron para producir la renovación de la vida, pero esto sólo se logra a costa de una batalla contra la muerte. Así adquirieron los egipcios la profunda creencia de que el triunfo no era un privilegio automático, sino algo que tenía que conquistarse con esfuerzos"⁴¹.

Por eso, tanto en Egipto como en Babilonia, y en general en todo el Antiguo Cercano Oriente, encontramos que el hombre acompaña a los principales cambios de la naturaleza con rituales apropiados.

E. O. James, en su libro *Comparative Religion*, nos da un ejemplo de ello, en los ritos canaanitas:

"Se utilizaban piedras de forma fállica, estatuillas femeninas, máscaras de animales y cornamentas de toros en los dramas cultuales y los textos explicaban la acción ejecutada. La vida colectiva dependía

⁴⁰ Fayard, Dendel. *Les Religions du Proche Orient Asiatique*. Trad. de Ren, Lavat. Ed. Denoel. Francia, 1970. P.p. 27-58.

⁴¹ Frankfort, Wilson y Jacobsen. *Op. Cit.* P.p. 40-54.

del agua, del tiempo y de las estaciones para obtener mejor subsistencia y existía una situación periódica con gran significado espiritual y simbólico que explicaba las realidades espirituales y materiales de la vida natural del mundo, al cual investían con una cualidad animica y valores invisibles supremos, de los cuales dependía la humanidad y ofrecían cierta concepción trascendente de la realidad y verdad" ⁴².

En Egipto también se enterraban estatuillas, pero en este caso eran pequeñas imágenes de Osiris, dios de la naturaleza, la fertilidad del suelo y de los difuntos.

El ciclo agrícola determinó el modelo mitológico de las grandes figuras divinas que como deidades de la vegetación mueren y renacen.

El patrón agrario es un elemento común en el drama cultural del Antiguo Cercano Oriente.

"Cuando llegaba el momento del año, (en Canaan y Babilonia) el dios Tamuz o su representante (el rey) era enterrado simbólicamente; el pueblo entero lamentaba el sagrado deceso, ayunaba, ululaba, se flagelaba y efectuaba ciertos autosacrificios, tan sangrientos que sorprendían por su excesivo rigor, todo lo cual terminaba con gran júbilo al proclamarse la resurrección del dios-rey" ⁴³.

En el caso de Tamuz a mediados de marzo se le proclamaba perdido y su ausencia provocaba una grave sequía. Se organizaba entonces, una frenética búsqueda del dios; entretanto la comunidad humana le lloraba ⁴⁴ y hacía ritos para darle fuerzas ya que debía luchar contra la muerte.

Nada volvería a florecer si él moría de manera definitiva, porque el dios era el centro dinámico del universo en la concepción arcaica y encarnaba al ciclo vegetal y solar.

Tamuz moría en la canícula de verano y su deceso ocasionaba la sequía de la temporada, en tanto su resurrección anunciaba las siguientes lluvias septembrinas.

Inclusive en el caso de la religión judía se dieron rituales semejantes a los practicados en el resto del Oriente Levantino, aunque este hecho pudiera sorprender a algunos, por suponer erróneamente que los hebreos, enfrascados en sus particulares concepciones monoteístas, se mantuvieron al margen de todo contacto ideológico y religioso con los pueblos circundantes. Sin embargo la realidad histórica es otra: al rey se le trataba durante el mes de Nisan de forma semejante como en las otras culturas orientales. Esto resulta evidente en el libro de Isaías, obra de importancia capital para la comprensión tanto del judaísmo como del cristianismo antiguos.

En Isaías LIII, se encuentran ciertas fórmulas respecto de la figura de ese extraño personaje mesiánico llamado "el sirviente sufridor" y ponen de manifiesto el hecho de que al rey se le veneraba como a una deidad doliente y moribunda.

"En los textos de oriente puede entreverse que detrás de la representación dramática de la muerte y resurrección del dios-grano se encuentra la práctica de lesionar o asesinar al rey, cuando se suponía que sus poderes, comenzaban a declinar" ⁴⁵.

Todos los cambios de estación se subrayan siguiendo el ritmo ineluctable del patrón agrario imperante y los dioses o los reyes que los representaban simbólicamente, personificaban al grano.

Los ritos anuales agrícolas manifiestan la renovación de la existencia misma. Es un nuevo aliento de vida para luchar contra la adversidad.

⁴² James, E. O. *Comparative Religion*. University Paperbacks. Methuen and C.O., U.K. 1961. P.p. 53-7.

⁴³ Rohde E., Teresa. *Op. Cit.* P. 180.

⁴⁴ Ezequiel 8:14

"Me condujo a la entrada de la puerta de la casa que da al norte. Allí había mujeres que sentadas lloraban al dios Tamuz."

⁴⁵ James, E. O. *Op. Cit.* P. 53.

III.3.1 RITOS DE AÑO NUEVO

Al iniciarse un nuevo año, se iniciaba también un nuevo ciclo vital, en el que no sólo la tierra se renovaba, sino también el cosmos entero. En este momento, el hombre antiguo mediante prácticas rituales, se olvidaba momentáneamente de la búsqueda de logros y se situaba, en un tiempo mítico para auxiliar mágicamente a esta empresa, retornando al caos de manera simbólica y poder renacer de él purificado.

El año nuevo simboliza en conjunto la renovación vital, la resurrección del dios y el logro de una cosecha abundante, ya que de alguna manera se ha vencido a la catástrofe y a la muerte. Se debe entrar a él sin culpas ni aflicciones que impidan el renacimiento. Entonces en algunas comunidades se efectuaba el ritual de *I'ármacos* o chivo expiatorio, consistente en cargar a una persona o animal con todas las culpas de la comunidad y expulsarlo a palos para que la aldea quede limpia de delitos y de esta manera la tierra produzca más y mejor cosecha.

Por otra parte, la intención de volver al caos original produjo la costumbre de celebrar orgías durante estas épocas, se trata de trastocar el orden de las cosas, de lanzarse al caos y de al mismo tiempo provocar la actividad vital a todos los niveles ya que la tierra y el cosmos entero así lo hacían; se iniciaba una etapa genesiaca y regenerativa.

"En el mundo antiguo se temía que los dioses al finalizar el ciclo anual, tal vez no desearan conceder otro más al ser humano.

Por todas partes existían tradiciones de catástrofes universales, tales como: diluvios, lluvias de fuego, destrucciones casi totales que acontecieran en cierto momento mítico e infundían en el hombre el temor de que algo similar volviera a suceder, o sea, que el Sol dejara de brillar y los dioses decidieran aniquilar al mundo en vez de otorgarle la oportunidad de un nuevo año"⁴⁶.

En el mundo arcaico el principio de año es la época en que se volvía al punto de partida y los dioses debían regenerar lo creado por ellos. Prevalecía la idea de que todas las cosas habían salido de una materia preformal (caos) para volverse a situar en el momento de los orígenes, se debía retornar a él y volver a nacer.

Los mitos del dios que sufre y muere para obtener prosperidad dentro de su comunidad, se propagaron por el viejo mundo mediterráneo, aunque los nombres de las deidades cambiaban de región a región: en la Costa Siria fueron Anat y Baal, en Sumeria se trató de Inana y Dumuzi. Por su parte en Babilonia y Canaan, la pareja divina se llamó Tamuz e Ishtar y en Egipto Isis y Osiris. Otra característica de la fiesta anual, es la lucha entre dos bandos, integrado todo a la fiesta de Año Nuevo.

"En Mesopotamia, por ejemplo, la celebración correspondiente al nuevo ciclo anual se llamaba la fiesta de Akitu y en ella el rey y su cortejo recitaban y actuaban el mito cosmogónico que describía cómo los dioses habían creado al mundo. Esta primitiva representación teatral duraba varias horas y no se hacía en otra fecha"⁴⁷.

En Egipto, en las Dinastías IV y V también duraba varias horas la representación correspondiente que narraba ante el pueblo reunido la historia de Isis y Osiris. Los gobernantes así como los principales magistrados y sacerdotes, se repartían los papeles; los escenificaban cantando fragmentos -algunos de los cuales todavía se poseen- que el pueblo conocía, replicaba y coreaba de manera que el conjunto resultaba un verdadero drama antifonal.

⁴⁶ Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion*. A study of the element of the sacred in the history of religious phenomena by a distinguished C.O. New York, U.S.A. 1968 (5th printing). P.p. 400-8.

⁴⁷ Engnell Ivan. *Studies in Divine Kingship in the Ancient Near East*. Basil Blackwell, Oxford, U.K. 1967. P.p. 33-35.

IV.- PATRÓN ESTACIONAL

Los textos mitológicos del Antiguo Cercano Oriente, dejan ver temas y ciertas estructuras rituales hechas a base de patrones estacionales que subsistieron en varias composiciones literarias.

Estos ritos se practicaban en ciertas épocas del año y dieron imágenes arquetípicas para todos los hombres; en éstas se basan los dramas, por ello, tienen en ciertos casos un tema común y hablan de la regeneración de la vida, pero en sí, hablan de una regeneración estacional. La idea de renovación y regeneración que del hombre y del cosmos se tenía en el Antiguo Cercano Oriente, llevó a la realización del drama representando, fundamentalmente, la renovación del grano con lo cual se hacía una identificación entre grano, hombre y cosmos.

La mayoría de los mitos cosmogónicos van acompañados de un rito. La palabra acompaña a la acción y la conjunción de estos dos elementos produce un drama de renovación.

Los textos del Antiguo Cercano Oriente reflejan en general motivos básicos del ritual estacional primitivo en sus temas y en las secuencias de sus episodios.

Por ejemplo, en los dramas egipcios conocidos como: "El texto Ramesida de la Coronación" y los "Textos Menfitas de la Creación" contienen elementos del patrón estacional primitivo, algunos de ellos centrados en el combate ritual, otros en el decaimiento y renovación del rey y otros en la restauración del topocosmos.

Algunos textos hititas como el mito de Telepinu, están acompañados por direcciones rituales, otros son recitados en ceremonias públicas y otros son meramente composiciones literarias.

El patrón estacional no sólo sobrevive en forma de mito sino también en los cantos asociados a la liturgia.

Ahora bien, todo rito va acompañado de un mito que se renueva cíclicamente. En el patrón que siguen todos los dramas estacionales, primero se evacua todo lo que es vida (*Kenosis*) y luego se llena otra vez de vida (*Plerosis*); después se plantea el renacimiento.

Kenosis implica ayuno y otras austeridades y crean un halo de animación suspendida del topocosmos⁴⁸. El mundo se está vaciando y ahora debe llenarse.

En los ritos de *Plerosis*, se debe llenar de vida nuevamente al topocosmos y hay que ayudar mediante una ceremonia para que esto suceda. En estos rituales se debe promover la fertilidad para que la vida regrese, esto es, se debe vigorizar al cosmos y luchar contra la sequía a través de una representación ritual, es decir, un drama.

El texto de este drama es el mito.

El texto de este mito es el drama.

Empero, el patrón estacional no sólo sobrevive en forma de mito, también lo hace en los cantos asociados a la liturgia.

Como ya mencioné, la función del mito es traducir lo real dentro de los términos de lo ideal, esto lo convierte en duradero y trascendental. Ahora bien, el mito es un ingrediente esencial en el patrón de las ceremonias estacionales y la representación en el ritual del mito da la llave para encontrar la naturaleza esencial del drama.

Un ejemplo de lo anteriormente dicho, lo podemos encontrar en los rituales de Semana Santa actuales, donde el esquema es el siguiente:

⁴⁸ Se refiere al cosmos inmediato, el más cercano. Theodor Gaster, entiende por topocosmos: el foco principal de interés en las culturas antiguas, la vida la ve llegar en oleadas periódicas que se renuevan y que dan todo un patrón en los ritos estacionales.

I.- MORTIFICACIÓN

Caracteriza la animación suspendida del fin de año, cuando no ha llegado la vida nueva. Se representa por ayunos, cuaresmas y austeridades.

II.- REGENERACIÓN

Cuando la comunidad se limpia de cosas malas; es el día de catársis para que el año entre sin problemas vitales. En algunos pueblos se celebraba con un chivo expiatorio como en Babilonia y los hebreos (Yom-Kipur).

III.- VIGORIZACIÓN

La comunidad trata de obtener un plazo de vida que es necesario para la continuidad del topocosmos, por eso antes de comer la cosecha nueva, se ayuna y se prende el fuego nuevo.

IV.- JÚBILO

Se muestra aliento y alegría, porque el nuevo año empezó y continúa la vida.

El mito convierte al ritual en algo duradero y trascendental, ya que todo ciclo estacional implica el vaciado y llenado del que hablamos anteriormente.

En Grecia, con Dionisos y sus rituales, supuestamente se lograba esa revitalización cósmica como en las demás partes del mundo.

Los ritos de *Plerosis* implican combates contra la sequía y el mal para reorganizar al cosmos. En éstos, el rey repite los actos del dios. Todos los que participan como "actores" implican las acciones de los dioses.

El patrón estacional se observa claramente en el *Enuma-Elish* (Poema de la creación Babilónica), en el poema hitita del dios Telepinu representado en el festival Purulli y en *El Drama Menfita* egipcio. Unos textos tienen combate ritual, otros renuevan la realeza y otros más el topocosmos. En el caso de los textos hititas se acompañan de indicaciones y direcciones rituales, actuándose las ceremonias en público.

En las Odas de *Las Bacantes* de Eurípides, se nota todavía algo del patrón estacional en la secuencia de las escenas y en los ritos ahí descritos.

Ahora bien, el topocosmos es el cosmos del lugar y su regeneración implica una acción dramática, una representación ritual cuya función es traducir lo real a los términos de lo duradero y trascendente, proyectando los procedimientos del ritual al plano ideal.

Por otra parte en estos ritos se ulula, como por ejemplo en Egipto por la muerte de Osiris y en Grecia con los misterios eleusinos se lamenta por la ausencia de la deidad que en este caso representa a la primavera que ha sido raptada por el dios del inframundo. Démeter sufre por su hija Perséfone. En este mito, la tierra no florece por este hecho fatal y es tan doliente la lamentación que hay un consuelo que se brinda por medio de una Teofanía (el consuelo mediante la aparición de una deidad).

Esta lamentación por deidades agrarias la encontramos en Asia Menor con: Atis, en Siria con Adonis, y en Babilonia y Sumeria con Tamuz y Dumuzi.

Lo anterior lo podemos observar claramente en el poema de Baal y la Muerte (textos de Ras-Shamra, Canaan) donde existe una dolida lamentación por la muerte de Baal:

*"{Anat golpea su pecho y exclama}:
¡Baal está muerto!
¿En qué se convertirá el pueblo del hijo de Dagón?
¿En qué la muchedumbre?"*

*Seguiré las huellas de Baal
¡Descenderé a los abismos cósmicos!"*⁴⁹

Este patrón de ritos estacionales, nos muestra la relación tan estrecha que tiene con la muerte y regeneración del grano.

"El símbolo del dios que sufre, muere y resurge triunfante, es el concepto más fructífero y más constelado de significados en diversos niveles que haya producido la religiosidad oriental; fue así como los viejos dioses levantinos prepararon con eficiencia el terreno en el cual fructificaría el cristianismo, que llegó como vino nuevo, a llenar viejos odres"⁵⁰.

En los ritos de vigorización, encontramos varias formas y la más común es el combate ritual o la mímica de la batalla entre la vida y la muerte, la luz y las sombras, año nuevo y viejo, etc.

En los ritos de júbilo encontramos el ágape en común después de ayunar. Esto nos da otro elemento como es el retorno de los muertos muy frecuente en Babilonia con la fiesta a Tamuz, en la que los difuntos volvían y comían compartiendo con los vivos.

Las festividades con frecuencia coinciden con equinoccios y solsticios, manifiestan el júbilo donde se vive realmente el mito, e implican en algunas culturas del Antiguo Cercano Oriente como en Egipto, Mesopotamia y Anatolia, la instalación del rey o la reposición de otro. El monarca, que representó el espíritu del topocosmos, es depuesto o muerto y luego viene un período de suspensión animada o un gobernante temporal. Se purifica al rey, algunas veces con confesión, luego se establece un combate, se le casa ritualmente y finalmente se le restablece coronándolo.

Lo esencial de los mitos anuales es la alegría por la vida del dios y el contraste con la vida y la muerte o la desaparición o retorno de la deidad.

Los meses de julio, agosto y principios de septiembre, son tiempos durante los cuales se celebraban las pasiones de algunos de los dioses de la siembra y de la vegetación, tales como: Tamuz, Baal y Osiris.

Por ejemplo: Tamuz moría en la canícula de verano, lo cual ocasionaba sequía y su resurrección anunciaba las lluvias septembrinas.

El dios Baal (Ugarit) es vencido por Mot y desciende al inframundo de donde es rescatado por la diosa Anat-Ishtar; tanto Baal como Mot habrán de resucitar y entonces retorna la fertilidad cuando cesa la sequía.

"Osiris fue otra importante deidad que moría y renacía a mitad del año, desde luego esto ocurría en Egipto. Se cuenta que Osiris vino a la tierra y rigió a Egipto en tiempos prehistóricos, habiéndose dedicado a propagar la agricultura. Fue muerto y mutilado por los poderes del mal representados por su hermano Set, tras haber luchado contra ellos, resurgió como juez de las almas. Su muerte fue la del grano del trigo o de la cebada; él mismo ejemplifica la semejanza que para el hombre neolítico existió entre el destino de la semilla y del alma"⁵¹.

Por ello, el egipcio, identificó en ciertas épocas a los muertos con Osiris.

Se dice que el hombre no sólo vive con el alma, sino con el cuerpo. El hombre se identifica con el cuerpo, pero simboliza el alma, por eso en los misterios de Oriente y de Eleusis en Grecia, se desgrana la espiga del trigo por el sentido espiritual de que si el grano sufre una pasión y renace, así lo hará también el alma del hombre.

El Libro de los Muertos, gran obra de compilación, da voz a ese anhelo:

"Yo soy dios y mis miembros existirán para siempre.

⁴⁹ Fayard, Dendel. *Op. Cit.* P. 65.

⁵⁰ Rohde E., Teresa. *Op. Cit.* P. 139.

⁵¹ Budge, E. A. Wallis. *Osiris*. (2 vols) Dover Publications, Inc. New York, U.S.A. 1973. (Second vol.) P. 105.

*No decaeré y no me pudriré...
 ¡Yo viviré!
 ¡Germinaré!
 ¡Germinaré y despertaré en paz!"*⁵²

El grano se asimiló al alma que sufre un dolor útil y aleccionador y que, si comprende bien la enseñanza al deshacerse del cuerpo no será aniquilada en el inframundo, sino que, como el grano, se transformará y renacerá a la luz de una nueva existencia en un plano superior.

Por eso en algunas culturas antiguas, sobre todo orientales, aparecen en las decoraciones funerarias prominentes espigas de trigo como símbolo de renacimiento y fecundidad espirituales.

Todos los dioses desmembrados tienen que ver con la fertilidad y el grano. Existe el conflicto del dios con su antagonista y se habla de una muerte o de un desastre que con frecuencia tiene que ver con un desmembramiento. En cuanto a éste, en el sentido filosófico, es reunir lo disperso y dispersar la unidad.

Casi nunca se ve la muerte en escena, ésta es narrada por un mensajero y hay lamentación por el deceso. Esto es el descubrimiento de lo acontecido.

Con Osiris y su lucha con Set (Egipto) la *sparagmos* está simbolizada por una espiga de un cereal y en los misterios de Eleusis (Grecia) se terminaba el ritual desmoronando una espiga de trigo.

Con el curso del tiempo una nueva concepción evoluciona, la urgencia del primitivo ritual estacional permanece aún con el incremento de las costumbres y del folklore.

Recientes estudios muestran este convencional estilo en la estructura de la tragedia y comedia griegas, usando el mismo patrón de los textos mitológicos estacionales, los cuales llegan del Antiguo Cercano Oriente reflexionando en los temas y en la secuencia de episodios, los motivos básicos y las secuencias del ritual primitivo. Los textos en cuestión han recorrido un largo camino de su forma primitiva hasta el desarrollo artístico y literario.

Reducido a su esencia pura se mezcla siempre alrededor de un tema central: "el conflicto", además encontramos otros ingredientes como la designación por instancia del matrimonio sagrado, el banquete y la expulsión del mal. Todo esto distingue el curso y la elaboración de la trama.

El asunto, se genera en la historia de la literatura como una totalidad y no como una composición en particular.

⁵² *Ibid.*, P. 105-106.

V.- DRAMA EN EL ANTIGUO CERCANO ORIENTE

En el capítulo anterior hablamos de los asuntos generales que conciernen al patrón estacional común en el Antiguo Cercano Oriente, por lo tanto, poseen caracteres semejantes en sus estructuras mitológicas y rituales, de las cuales surge el drama de manera subsecuente en las culturas egipcia, mesopotámica, canaanita, hitita y en la región de Anatolia. Observamos también que la tragedia y comedia griegas poseen en raíz los elementos ya conocidos del patrón estacional y haremos notar dichos elementos sin conocer aún como se imbrican en la cultura griega.

En las mitologías de todos estos pueblos existe una marcada tendencia a la renovación cósmica y la lucha de contrarios para el establecimiento del orden universal.

Gracias a las investigaciones de Gilbert Murray, Jane Harrison, Francis Cornford y otros, fue posible reconocer la funcional propuesta de los pueblos del Antiguo Cercano Oriente en el drama griego.

Estos componentes del rito y de las ceremonias son traducidos en la sucesión de actos y escenas.

Murray ha mostrado la evolución de este patrón en la tragedia griega con *Las Bacantes*, *Hipólito* y *Andrómaca*, ya que contienen como estándar elementos estereotipados del ritual primitivo:

- a) Combate (Agón)
- b) Pasión (Pathos)
- c) Lamentación (Threnos)
- d) Misterio (pantomima sagrada)
- e) Un final (Epifanía)

Todos estos ingredientes básicos de los misterios primitivos o pantomima sagrada, se mezclan alrededor del combate de las estaciones (o de la vida y muerte, dios y dragón) y la pasión, lamentación y la eventual restauración del dios de la fertilidad.

Igualmente Cornford ha puesto esto en claro. En primera instancia la fisonomía del ritual primitivo y sus entrelazados significados especialmente en la semiología y en la secuencia de las escenas, las cuales siguen los elementos cruciales de este programa como el del banquete (*Kómos*, *theoxenia*) y el matrimonio sagrado o *hierosgamos* verdaderamente nivelados por el coro antifonal y los dos oponentes en el tema del combate ritual primitivo.

El mismo método de aproximación es aplicado con iguales resultados para el drama griego a los festivales estacionales o a fechas de igual importancia⁵³.

A continuación mostraré una serie de mitos que son realmente articulaciones del patrón estacional.

Los mitos en cuestión forman parte de la literatura religiosa de los canaanitas, hititas, mesopotámicos y egipcios. La mayoría de ellos rescatados en excavaciones arqueológicas de los últimos 70 años, que en capítulos posteriores serán analizados.

Los textos canaanitas.

Descubiertos en Ras-Shamra, sitio de la antigua ciudad de Ugarit al Norte de la Costa Siria. Consta de una serie de tablillas de barro escritas en caracteres cuneiformes y en un lenguaje poético proveniente de un dialecto protohebraico.

Las tablillas datan aprox. del 1400 a.C., pero pueden ser más antiguas y fueron preservadas como parte del archivo local de un templo.

Desgraciadamente llega a nosotros incompleta, pero es posible distinguir fragmentos bien definidos, éstos consisten en:

⁵³ Gaster, Theodor. *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. Harper Torchbooks. The Academy Library. Harper & Row, Publishers. New York, 1961. P. 84.

a) **El Poema de Baal** <AB>

Preservadas en seis tablillas con lagunas textuales. La historia explica las aventuras del dios llamado Baal, genio de la lluvia y la fertilidad.

La acción consiste principalmente en el combate de este dios contra el dragón Yam, Señor del Mar. [III AB,A].

La victoria de Baal y su instalación en un nuevo palacio [II AB], su encuentro con Mot genio de la sequía y su desaparición al inframundo [I°AB], el reinado en la tierra de un tal Ashtar y el triunfo final del dios Baal acompañado por el restablecimiento de la paz y la fertilidad [I AB; IV-VI AB] y los temas ya familiares del combate entre las estaciones y la muerte además de la resurrección del dios.

Las siguientes tablillas [I AB, V AB; I° AB] son evidentemente variantes de la historia.

En la tablilla [BH] se describe la molestia de Baal durante la sequía, mientras él emprende la cacería de ciertas criaturas demoniacas, con apetito y naturaleza de bestias rapaces y devoradoras. Esto lo hace en tierras pantanosas donde contrae el paludismo y es rescatado por una caravana. Entretanto la tierra padece por su ausencia.

La otra tablilla [VI AB] da una alternativa de las medidas que él debe tomar para lograr la restauración.

b) **El poema de Akat.**

Consiste en cuatro tablillas que contienen diez columnas o cuatrocientas cincuenta líneas de escritura. Nos cuenta la historia de un joven llamado Akat, quien posee un arco y es hijo de un jefe llamado Daniel. La diosa Anat le pide su arco y ante la negativa de éste refiere el asunto al dios supremo <<El>> quien accede a que Akat sea castigado.

Anat toma a su servicio a Yatpan, un mercenario. Éste con la ayuda de aves de rapiña lo hiere mortalmente y la sangre derramada causa sequía en la tierra.

Su hermana Paghat resuelve vengarse, pero esta parte crítica del texto está rota y se supone que de alguna manera Akat revive.

Este texto revela las mismas características que el poema de Baal ya que tiene elementos del patrón ritual primitivo y está basado en el mito estacional de muerte y resurrección del dios que desaparece causando sequía.

Los textos hititas.

Proviene de Bogas-Kevi lugar de Hatushas, capital de los antiguos hititas a ocho millas de Ankara, Turquía. Estos consisten en una serie de tablillas de barro en escritura cuneiforme llamada Kanesian, la cual es esencialmente indoeuropea con elementos asiáticos. Las tablillas datan del 1450 a.C., pero pueden ser más tardías, los documentos que nos conciernen son los siguientes:

a) **La trampa del Dragón** [KBo III7; KUB XII66 XVII].

Este texto es pieza complementaria (algunas veces duplicado) presenta un mito recitado en ocasión del festival llamado Purulli, celebrado en primavera o principios de verano. El tema del mito (en el cual se dan dos versiones o alternativas) es el combate del dios del agua contra el dragón Illuyankas y su victoria final. La narrativa es una descripción ritualista de la manera en la cual fue celebrado ese festival en el centro cultural de Nerik. Una procesión del dios y su consorte se lleva a cabo y el triunfante dios del agua es entronizado en el templo como supremo dios que es asignado al rey local.

b) **El mito de Telepinu.**

Preservado también en copias complementarias, los textos reflejan la familiar purgación del mito estacional, de la desaparición y retorno del dios, representado también en los mitos de dioses como

Tamuz, Osiris, Baal y Perséfone. Relata como Telepinu, dios de la fertilidad, parte de la tierra enojado y de cómo los hombres intentan hacerlo regresar por procedimientos mágicos.

Los textos de Telepinu representan las costumbres hititas en tiempos de desastre. La deidad ofendida retorna y la fertilidad con él. En una versión afin, el mismo mito y el ritual son asociados con igual número de dioses y de calamidades.

El material mesopotámico

Consiste en el largo poema del *Enuma-Elish* (*Cuando arriba no existía nada...*).

a) Enuma-Elish.

Conocido convencionalmente como Épica de la Creación, data del año 1500 a.C. aproximadamente. Es una composición en seis tablillas o cantos que cuentan la historia de cómo Marduk, dios de Babilonia, derrota a Tiamat, dragón rebelde de las profundidades del mar, su posterior victoria que le da la soberanía sobre los dioses. Consecuentemente es instalado en un nuevo palacio (Esagila) en Babilonia, estableciendo el orden cósmico y determinando los destinos.

Evidentemente tiene características del combate ritual observado en el patrón estacional.

El material egipcio.

Su carácter dramático ha sido reconocido por Kurt Sethe y Etiénne Drioton y consiste en (a) El Drama del Rameseum, (b) el Drama Menfita y (c) Las Contiendas de Horus y Set.

(a) El Drama del Rameseum.

El tema gira en torno de la reinstalación y reconfirmación del faraón a través de la representación del mito de Osiris y la reinstalación de Horus; data del año 1970 a.C. aprox..

Posee los elementos característicos del patrón estacional:

La lucha de opuestos en el combate ritual entre Horus y Set y la pantomima de la lucha entre los habitantes de Buto y Pelusio, dos ciudades gemelas del Delta. Referente a un lejano acontecimiento relacionado con el culto a Osiris.

La celebración de un banquete conmemorando la instalación de un nuevo rey (que encarna a Horus) en su nuevo palacio.

(b) El Drama Osiriano Menfita.

Esta escrito en placas de granito y ahora se encuentra en el Museo Británico. Data del siglo VIII a.C. y fue copiado de un texto procedente del 3300 a.C. aproximadamente.

Es conocido como la Piedra de Shabaka y el papirólogo Kurt Sethe reconoció su valor dramático en 1928, ya que fueron encontrados y traducidos con anterioridad.

Fue evidentemente designado para la ceremonia anual y lo más probable es que tuviera lugar en los últimos días del mes de Kohiak. Este texto describe el decaimiento del rey y su resurgimiento, simbolizando la vitalidad del topocosmos. La acción se refiere a:

- (a) La muerte o decaimiento del viejo rey.
- (b) La Lamentación Ritual, constituida por el recital dedicado a él.
- (c) El Combate Ritual.
- (d) La instalación del vencedor en la ciudad de Menfis.

Así como en el texto del Rameseum, en las ceremonias se acompañaba al mito ritualmente. El rey es identificado con Horus y su difunto predecesor con Osiris. El combate es el de Horus y Set y consecuentemente el triunfo y entronamiento del primero, al unísono con la resurrección y

reencarnación de Osiris en la persona de su hijo y la solemne restauración de su centro cultural en Menfis.

Los sacerdotes, quienes inician las lamentaciones, son identificados con las diosas Isis y Nefis que lanzan agudos lamentos por Osiris.

Adjunto a la historia está la celebración a las fuerzas creativas y a la gloria de Ptah, dios de Menfis.

(c) **Las Contiendas de Horus y Set**

El texto pertenece al Reino Medio y gira en torno del tema de que el dios malévolo Set, asesinó a su hermano Osiris, quien acababa de engendrar a Horus.

El hijo de Isis y Osiris se propone vengar la muerte de su progenitor. Es entonces cuando ambos dioses se enfrentan en repetidas ocasiones por largos años, a veces triunfa Horus y otras Set, quien tratará además de arrebatarle el poder sobre los dos Egiptos.

Por fin las contiendas cesan otorgándole a Horus la corona Blanca y a Set se le envía con Ra-Harakhty.

Los elementos del patrón ritual están presentes en este texto:

La lucha de opuestos representada por las contiendas que mantienen Horus y Set.

La victoria final del dios benéfico Horus, que recobra el trono de su padre como símbolo de prosperidad.

Dentro de la trama encontramos lamentación y mortificación por parte de Isis, Nefis y Horus debido a la muerte de Osiris.

Al recobrar el trono de su padre, Horus y la Eneada manifiestan un gran júbilo. La asamblea de dioses decide otorgar el mando a su legítimo heredero.

El material griego.

Consiste en (a) El Himno a Démeter (Los Misterios Eleusinos) y (b) Las Bacantes.

(a) **El Himno a Démeter.**

En Grecia, en el siglo VIII a.C., existían ceremonias iniciáticas preliminares que se celebraban en Agros y en Eleusis honrando a Démeter la gran diosa ctónica y a su hija Koré-Perséfone, quien por haber sido raptada por Hades (el dios del inframundo) había permanecido allá durante largos meses y estaba a punto de volver a la superficie de la tierra para cubrirla con nuevo manto de verdor. Pero una vez que Perséfone regresaba al inframundo por designio de Zeus (ya que debía pasar en él la mitad del año), abandonaba otra vez a su madre, amarilleaban los campos, perdía nitidez el horizonte y se desnudaba el bosque supuestamente por el dolor de Démeter; la pesadumbre y la felicidad de la diosa agrícola, regían a la primavera y al invierno.

Precisamente el mismo desarrollo del patrón ritual lo encontramos en los llamados Himnos Homéricos, los cuales tratan de temas mitológicos que fueron realmente cantos litúrgicos designados a los grandes festivales estacionales.

El tema central de esta composición es el rapto de Perséfone y la subsecuente búsqueda de ella por su desconsolada madre. En este tratamiento del tema podemos distinguir múltiples detalles del patrón ritual que convierten al rapto en la forma de un drama sagrado.

En los misterios del templo de Eleusis se llevaban antorchas para buscar en procesión a Perséfone, ésta es una característica de los festivales estacionales y su correspondiente lamentación por la ausencia de la deidad que similarmente a otros casos ya mencionados, causa calamidades en la tierra. Finalmente la diosa regresa y con ella el júbilo que es otro elemento del patrón estacional.

(b) Las Bacantes.

Se representó en Atenas por vez primera en 406 o 405 a.C. en el festival dionisiaco, después de la muerte de Eurípides.

El tema es el siguiente: Dionisos llega a Tebas tras cruzar el Asia. El rey Penteo estorba su veneración, a pesar de las recomendaciones de Tiresias y del viejo Cadmo. El dios se presenta en forma humana y los criados lo llevan ante el rey, quien lo manda recluir en una cuadra de caballos. El dios escapa y trastorna el palacio. Las mujeres de la casa del rey, encabezadas por Agave, la madre del rey, van a celebrar en las montañas la fiesta del numen. Éste se siente poseído de rara locura y quiere ir también. Se disfraza de ménade y va a la montaña donde es asesinado y destrozado por su madre.

El desarrollo de la estructura de este texto de la tragedia griega presenta varios elementos del antiguo patrón ritual.

Encontramos en Dionisos la figura del dios muerto y resucitado (en este caso por su padre Zeus) que equivale al espíritu de la vegetación y la fertilidad.

Dionisos finalmente vence a su enemigo (Penteo).

Existe una lamentación del coro por el atropello del que ha sido víctima la deidad.

El ritual se lleva a cabo con el sacrificio que las bacantes ofrecen a Dionisos, en el cual hay abluciones y ritos de purgación. En este caso Penteo es el chivo expiatorio.

Por otra parte, el patrón estacional es aprovechado de muchas maneras, como por ejemplo en el poema canaanita de Baal y en *El Enuma-Elish* se mantienen las secuencias de los episodios como en los sucesivos pasajes del programa ritual.

Algunas veces la atención está concentrada en un elemento muy sencillo del combate estacional contra el diluvio o las fuerzas adversas y el caos, o como el mito de Telepinu sobre la temporada de abstinencias o renovación del topocosmos, o como en los dramas egipcios con el eventual triunfo, instalación y entronización.

Por esto Theodor Gaster afirma que es posible agrupar estos textos por su temática dominante:

Tipo comprensivo.

Tipo de combate.

Desaparición del dios.

Coronación o de renovación.

No es difícil organizar en estos textos las marcadas características del patrón estacional:

a) Todos poseen la característica de un combate:

En los textos egipcios, el combate entre Horus y Set o el hipopótamo.

En los textos canaanitas, Baal contra Yam y Mot.

En el caso hitita, Telepinu vence al dragón de las aguas.

En Babilonia, Ea contra Apsu y Marduk contra Tiamat.

En Grecia, cómo Dionisos elimina a su enemigo Penteo.

b) El tema del dragón es frecuente en todo el Oriente:

Generalmente representa a fuerzas contrarias a vencer por el dios o héroe mítico.

Este dragón por lo regular es el de la lluvia o de las aguas, el héroe mítico siempre vence al dragón y se "inicia" el cosmos en el día del año nuevo. La creación entera es renovada y los hombres se liberan de la muerte y la vejez.

En Canaan encontramos los textos de Ugarit que nos hablan de cómo Baal, dios de la fertilidad, propicia la lluvia venciendo al dragón del mar llamado Yam.

En los textos hititas de Hatushas, encontramos la lucha del dios de la tempestad contra un dragón cuya muerte propiciaba también la lluvia y a su vez abundante cosecha.

En Mesopotamia, en el texto del *Enuma-Elish* se narra la batalla del dios Marduk contra el dragón del caos acuático llamado Tiamat y éste es derrotado por Marduk que establece el orden cósmico.

Así nos encontramos con un motivo común mitológico, donde el dragón es una figura simbólica arcaica que personifica la mayoría de las veces a fuerzas adversas.

c) En cada caso posterior al combate y la victoria final del héroe, éste asume la soberanía:

En los textos egipcios Horus asume la corona del Alto y Bajo Egipto.

En los textos mesopotámicos Marduk es instalado como rey en el nuevo templo de Esagila.

En los textos canaanitas el dios Baal tiene el dominio eterno por vencer a Yam.

d) En cada caso, un rasgo predominante de la historia es la instalación del dios triunfante en una morada o palacio especial:

En los textos del Rameseum y Menfita, la acción termina con la instalación de Horus (como Osiris redivivo) en su ciudad y palacio locales.

En los textos hititas, el victorioso dios del clima es instalado en Nerik; mientras que en el mito de Telepinu en su escena final de los ritos del Purulli, se implica la instalación del dios en una nueva morada.

En *La Épica de la Creación Babilónica*, el dios triunfante Marduk es instalado en un pabellón especial [*Parakku*] en Esagila.

En Canaan, el dios Baal es honrado con la construcción de un palacio especial.

e) En cada caso la acción se cierra con una asamblea de dioses, usualmente acompañada por un banquete.

En el texto egipcio del Rameseum, Horus convoca a la asamblea de los dioses. En *El Drama Menfita* los dioses esperan reunidos en asamblea por el nuevo soberano, Horus.

En los textos hititas, los dioses ceden la ciudad de Nerik cuando el dios del agua es instalado como rey. En el mito de Telepinu, los dioses lo agasajan con un banquete cuando el dios retorna a la tierra.

En la *Épica de la Creación Babilónica*, el reconocimiento de Marduk como rey es acompañado por un banquete ofrecido por los dioses.

En los textos canaanitas el dios Baal invita a los "setenta hijos de Asherat" a un banquete cuando su palacio está terminado.

f) Todos los textos contienen elementos de mortificación y ululación

Los encontramos por ejemplo en los textos del Rameseum egipcio, *Drama Menfita* y Edfu en la gran procesión realizada por los sacerdotes (ritualmente identificados con Isis y Neftis) quienes se lamentan por la muerte de Osiris.

El mito de Telepinu hitita, se abre con la estereotipada descripción del sufrimiento de la tierra causado por la desaparición de la deidad de la fertilidad (paralelo al Tamuz babilónico y al *Himno a Démeter*).

El texto del Festival Purulli es introducido por una fórmula litúrgica que contiene una petición de lluvia y fertilidad que articula la expresión de la ululación estacional.

En los textos canaanitas, la ululación es simbolizada en un discurso recitado por <<El>> a Shapash (diosa-solar) y similarmente hay una lamentación del dios supremo cuando se entera que Baal ha fenecido.

También en el *Poema de Akat* se lleva a cabo una ceremonia de siete días con grandes lamentaciones.

g) Es posible detectar matrimonio sagrado:

En algunos textos hay claras indicaciones de que el rey debe hacer este ritual para completar la ceremonia anual.

Lo anterior no es solamente una alternativa para identificar estos textos como dramas estacionales. Tenemos otras evidencias como soporte:

a) Muchos de los textos son explícitos en la asociación con los Festivales estacionales.

Los textos hititas de la debilitación del dragón fueron elaborados para ser recitados y representados en el festival Purulli.

Así es como los textos del Rameseum y de Edfu son designados por muchos egiptólogos para un festival específico en el mes de Kohiak y Mechir respectivamente. Cuando el rey es reconfirmado se celebra el retorno de la vida. Similarmente la Épica de la Creación Babilónica era recitada ante la imagen del dios en el cuarto día del Akitu o Festival de Año Nuevo.

b) Es posible distinguir indicaciones definitivas en relatos mitológicos elaborados específicamente para una estación del año.

El Poema de Akat que gira alrededor de un joven apuesto del cual la diosa Anat propicia su muerte. Encontramos el mito familiar del agónico y redivivo señor de la fertilidad. La muerte de Akat produce sequía y aridez hasta que éste resurge y resucita.

Un rasgo característico del mito de Akat es la muerte del joven quien es rescatado en forma fragmentaria de las entrañas de un buitre que lo devora. Este detalle es esencial en el desarrollo de la trama porque cuando recordamos al dios desmembrado y la subsecuente reunión de sus fragmentos (o la acción de comerlo en el rito de *omofagia*) formaba un elemento vital del verano, "misterios" asociados a la fertilidad o al espíritu del topocosmos así como Osiris y otros dioses similares.

"Así mismo en la tragedia y comedia griegas es reproducido el tradicional festival de verano para el cual el poema fue designado y forma parte del canónico patrón que fueron obligados a seguir"⁵⁴.

c) El rito hierogámico es común en los ritos de propiciación de la fecundidad:

En éstos, el rey y su pareja asimilados a los dioses, repetían las acciones procreadoras de las divinidades. El rey-dios, entonces se unía en matrimonio sagrado y realizaba el acto sexual con una mujer que representaba a la tierra y a través de éste se propiciaba la fecundidad y se incitaba al cosmos entero a regocijarse.

"La hierogamia representaba los actos divinos que debían imitarse, era menester tener mucho cuidado en su repetición ya que cada gesto que se lleve a cabo durante la ceremonia nupcial se asemejará a un prototipo mítico, de suerte que la unión marital se integrará al rito cósmico y tendrá validez efectiva en el ritmo de la actividad creadora inicial"⁵⁵.

Se creía que del rey y de su fecundidad personal dependía también la del agro, así como la prosperidad económica de su pueblo.

Ese rey tenía la obligación ritual de regenerar al tiempo y gracias a él se renovaba el Sol y retornaba con fuerza a su cotidiana labor vivificadora. Como puede verse, en mucho dependía el hombre común del rito hierogámico.

El monarca yacía entonces con una mujer que representaba a la diosa ctónica, quien podía adoptar diferentes aspectos: a veces se trataba de una virgen, o de una hieródula (prostituta sagrada), aunque en las postrimerias del neolítico, es posible que la consorte haya sido la reina del lugar.

⁵⁴ *Ibid.* P. 97.

⁵⁵ James, E. O. *Mites et rites dans le Proche Orient Ancien*. Payot Bibliothèque Historique. Paris, 1960. P.p. 121-44.

"La mentalidad arcaica creía que el mundo entero se regeneraba cada vez que se efectuaba el rito hierogámico" ⁵⁶.

"La historia de las religiones presenta múltiples ejemplos de rituales que siguen un modelo divino: así como lo hicieron los dioses, así deberán hacer los hombres. El matrimonio sagrado o hierogamia es uno de estos rituales" ⁵⁷.

El ser humano mediante este ritual, se proyecta hacia un tiempo mítico inicial y se hace contemporáneo de la Era Primigenia.

Desde épocas remotas, en el mundo paleoriental y en el mediterráneo, los reyes se casaban con una princesa o una reina personificada como la tierra y de esa unión dependía el destino y la prosperidad anual del reino.

"En el matrimonio sagrado o hierogamia asociado a la actuación y recitación del mito de la creación característico de cada cultura y la práctica frecuente de estos rituales de año nuevo, deben verse los verdaderos orígenes del teatro, dos mil años antes en oriente que en Grecia" ⁵⁸.

Los ritos hierogámicos tienen que ver con el ritual de la coronación, porque los dos presuponen ritos de purificación y fertilidad.

En Mesopotamia, la hierogamia funcionaba con una estatua de la diosa Inana y el rey portaba un epíteto de Tamuz, pareja permanente de la diosa.

El rey regula la marcha del universo y cuando las fuerzas del rey decaían, el pueblo temía que el Sol perdiera su vigor, preocupaba que la muerte del rey causara desorden en el mundo, por eso es gran hombre, así como gran dios.

En ocasiones particulares se precisa la subordinación de los episodios al canónico patrón de ceremonias estacionales.

No es solamente por virtud de su contenido que nuestros textos pueden ser identificados como dramas estacionales, sino la evidencia derivada de su forma.

a) En los textos hititas que hemos mencionado, están expresamente divididos dentro de una mítica y ritualística liturgia para una ceremonia religiosa más que meras composiciones literarias.

b) En dos instancias los poemas canaanitas surgen incorporados a los textos de himnos, los más originales disfrutaban de existencia independiente como norma y elemento tradicional de una "orden de servicio" estacional.

La primera ocurre en la tablilla [II AB] en que Baal es instalado en el nuevo palacio y Koshar el arquitecto divino continúa con una canción de alabanza:

*Cuando Baal abre una grieta en la nube,
Cuando Baal lanza cuatro veces su santa voz,
Cuando Baal deja salir de sus labios su santa voz convulsiona a la tierra...
Las montañas tiemblan, temblando está la...
Este y Oeste, los lugares más elevados arrojan tierra.
Los enemigos de Baal llevan por el bosque,...
Y Baal replica:
Los enemigos de Baal ¡oh! ¡Vean ahora como tiemblan!*

⁵⁶ Eliade, Mircea. *Patterns...* Op. Cit. P. 242.

⁵⁷ Frankfort, Henri. *Kingship and the Gods*. A study of Ancient Near Eastern Religion as the integration of Society and Nature. University of Chicago Press, U.S.A. 1978 (2nd ed.) P.p. 307-12.

⁵⁸ Rohde E., Teresa. *Op. Cit.* P. 17.

*¡Si vean ahora como tiemblan!
 ¡Ellos que nos retaron están llenos de pánico!
 Baal primero señala abajo con sus ojos,
 luego les pega con su mano;
 ¡Cuando ellos tiemblan, él les pega con su mano derecha!*⁵⁹

Estas líneas son de un estandarizado himno a Baal como dios de la tormenta y el trueno.

Los textos canaanitas poseen el estilo de los ruegos o plegarias recitadas en muchas partes del mundo. Consiste en una solemne invocación del dios, una recitación de sus epítetos y una fórmula de saludo extendida en asambleas de veneradores.

En la boca de un solista u orador comienza la introducción con la frase: ¡Yo invoco! [*igra, igran*]. Este es un admirable paralelo con el drama clásico griego que invariablemente comienza con un prólogo, lo cual nos indica un desarrollo de la fórmula ritual primitiva.

(c) También es significativa la presencia del coro en algunos textos:

El Drama del Rameseum habla explícitamente de un "grupo de conductores" y lo mismo ocurre en otros textos egipcios como en el drama de Edfu que había cantantes y músicos quienes se promulgaban como los seguidores de Horus.

Estos textos nos indican que efectivamente fueron elaborados para ser recitados y representados en las ceremonias de los templos siguiendo las situaciones del patrón estacional, básicamente identificados con los temas. Se repetían año con año y coinciden con la llegada de las lluvias para renovar la vegetación y la cosecha regada por temporal.

Encontramos que en la composición de los pasajes en los mencionados mitos estacionales se habla de cómo la vegetación y el espíritu del topocosmos declinan drásticamente por la muerte o la desaparición de la deidad de la fertilidad.

⁵⁹ Gaster, Theodor. *Op. Cit.* P. 100.

VI.- DRAMA EN MESOPOTAMIA

VI.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La Mesopotamia (hoy Irak) es la región entre los ríos Tigris y Eufrates y está rodeada por los desiertos de Siria, Arabia e Irán, los Montes Zagros, Armenios y Cáucaso, pobres y deshabitados y la Meseta de Anatolia casi desértica en la actualidad.

En la antigua Mesopotamia cada florecimiento cultural es obra de un pueblo nuevo, que irrumpe violentamente en el país y en la historia, somete a los ocupantes y luego asimila la cultura de los vencidos y la restaura con valores nuevos. La mayor parte de los pueblos invasores procedían del desierto, pero algunos vinieron de los Montes Zagros o Armenios. La primera gran cultura fue creada por los sumerios, que fundaron Ciudades-Estados, gobernadas por *patesis* o reyes sacerdotes, en la región del bajo Tigris. Su labor fue enorme: canalizaron las aguas de los ríos, crearon una agricultura y ganadería florecientes, organizaron el comercio, inventaron la escritura cuneiforme, crearon un calendario y un sistema de numeración y también de medidas. Posteriormente los sumerios fueron vencidos por los acadios, de raza semita que crearon el primer Imperio y reformaron la religión aunque sobre la base primitiva de la adoración a los astros.

Fueron sustituidos por los amoritas también de raza semítica cuyo rey, Hammurabi, dio al Imperio sabias leyes. Después señorearon la tierra los asirios, hombres crueles y bárbaros pero de extraordinario ingenio artístico. Por fin sobrevivieron al territorio los caldeos, que hicieron de Babilonia una ciudad maravillosa por su arte y cultura. Hubo otros pueblos que invadieron más tarde a Mesopotamia como los guti, elamitas y los hititas⁶⁰.

⁶⁰ Hernández Ruiz, Santiago. *Cultura y Espíritu*. Fernández Editores. México, 1967. Págs. 128-129.

VI.2 COSMOGONÍA

Antes de entrar de lleno al tema cosmogónico, es menester mencionar algunos aspectos de importancia para su mejor entendimiento:

Los ríos Tigris y Eufrates poseen avenidas caprichosas e imprevisibles, pueden romper los diques contruidos por el hombre y arrasar las cosechas. Lo anterior se refleja en el carácter de la civilización mesopotámica. El hombre no intenta siquiera oponerse a las fuerzas de la naturaleza.

En modo alguno fue ciego a la gran regularidad del cosmos; lo consideró como un orden y no como un conjunto anárquico.

En consecuencia, para el mesopotámico, el orden cósmico no se presentaba como algo dado, sino como algo realizado a través de una integración ininterrumpida de multitud de voluntades cósmicas individuales, todas ellas igualmente poderosas y terribles. Por lo tanto lo concebía como una especie de orden social a semejanza de la familia, de la comunidad y particularmente del Estado. Para el mesopotámico, los fenómenos del mundo eran algo vivo y tenían su propia personalidad.

El Estado formado por el cosmos mesopotámico comprendía todo el mundo existente, de hecho todo lo que podía ser pensado como un ente: hombres, animales, objetos inanimados y fenómenos naturales; lo mismo que nociones como justicia, rectitud, la forma del círculo, etc..

"En el Estado, constituido por el Universo, nos encontramos con algo enteramente análogo. Solamente aquellas fuerzas naturales cuyo poderío inspiraba temor al mesopotámico y que en consecuencia, tenían rango de dioses, eran considerados como ciudadanos del Universo, atribuyéndoles derechos políticos y reconociendo que podían tener influencia en la marcha del Estado. Por lo tanto la asamblea general dentro del Estado cósmico era una asamblea de dioses"⁶¹.

Anu, era el dios supremo, su nombre era la palabra usual para designar al "cielo".

Enlil, el segundo en importancia. Su nombre significa "Señor tempestad" y personificaba la esencia de la tormenta.

La tierra era el tercer elemento fundamental del universo visible, la consideraban como "La Madre Tierra", era la reina de los dioses y señora de las montañas. Era la fuente de las bienhechoras aguas y como tal era masculina y su nombre En-Ki "Señor de la tierra".

Entre los dioses de Mesopotamia, el tercero y cuarto lugar correspondían a estos dos aspectos de la tierra, Ninhursaga y En-Ki. Con ellos se completa el grupo de los elementos cósmicos de mayor importancia, que tenían el rango más elevado y que ejercían la mayor influencia sobre todo lo existente.

⁶¹ Frankfort, Wilson y Jacobsen. *Op. Cit.* Págs. 169, 170 y 171.

VI.3 EL ENUMA-ELISH (EL POEMA DE LA CREACIÓN)

De los textos mesopotámicos, tal vez el más importante drama es *El Enuma-Elish (cuando arriba los cielos)*, descubierto en siete tablillas de arcilla, escrito en caracteres cuneiformes y originalmente redactado en lengua acadio. Encontrado en Nínive por un grupo británico, fue traducido y publicado por George Smith en 1876. Data del año 1500 a.C. aprox., se han descubierto versiones sumerias, acadio-babilónicas y asirias.

Elabora dos materiales míticos de sentido cósmico:

- a) la victoria del dios ordenador sobre las fuerzas de lo informe y
- b) el proceso de la configuración y organización del mundo.

Y por ello se le conoce como "*El Poema de la Creación*"⁶².

El texto experimentó, por otra parte, un uso ritual, en la conciencia de su tiempo. Desde época más o menos temprana, aunque indeterminable, íntegramente fue recitado en Babilonia durante las ceremonias para la renovación del mundo en el principio de cada nuevo año.

El tema gira alrededor de la victoria del dios ordenador contra las potestades de lo informe y el proceso de la creación y organización del mundo.

Marduk vence a Tiamat a quien parte en dos, "arriba" coloca una mitad y crea el cielo y "abajo" la otra mitad donde se edifica Babilonia. Como Tiamat es el dragón femenino que representa al caos acuático, queda dividido en aguas de "arriba" que es representado por la lluvia y aguas de "abajo" que están representadas por los ríos, lagos, mareas, etc. Así Marduk establece el orden cósmico y crea el calendario. Es entonces cuando se entroniza.

El texto del poema se ha recuperado a partir de cinco grupos de fragmentos:

- a) Nínive o Neobabilónico.
- b) Assur.
- c) Kish.
- d) Uruk.
- e) Sultantepe.

El progresivo descubrimiento de los fragmentos ha determinado la aparición y el contenido de diversas versiones.

A pesar de ser babilónico es un texto más antiguo y se utilizó durante el festival Akitu, fiesta o celebración de año nuevo.

El Enuma-Elish consta de siete tablillas de 115 a 175 líneas.

La épica es contada por un narrador. Posee los elementos principales del patrón estacional como son:

El combate ritual que se lleva a cabo en la contienda de Tiamat contra Marduk, éste sale victorioso del encuentro y es entonces cuando se establece el orden cósmico y el control de las aguas.

⁶² "Lo que en realidad se propone es responder a una cuestión de otro orden, mediante la cual se remite al universo de lo numinoso y se legitima en él.

Es así como una deidad secundaria e inicialmente oscura, en el caso de la figura divina local de la nueva metrópoli, pudo válidamente adquirir la primacía en su panteón y desplazar así a Enlil, suprema divinidad de Sumer, de quien hasta ese momento tal condición había sido predicada. De ahí que, además, el complejo narrativo antes apuntado concluya con el relato de la edificación de la Babilonia Celestial y de sus templos culmine con el homenaje de todos los demás dioses a Marduk y la entonación del himno que explicita y proclama sus cincuenta nombres.

Y esa operatividad ideológica suya queda confirmada cuando, tras el sometimiento de Babilonia por los asirios y la expansión de estos hacia el occidente asiático y Egipto (C.814-610 a.C.). El apoyo del nuevo imperialismo, Marduk es a su vez sustituido por Assur en algunas copias del poema.

Anónimo. *Enuma-Elish (El Poema de la Creación)*. Universidad Autónoma Metropolitana. Colección Cultura Universitaria 46 Serie Poesía. México, 1989. Págs. 7 y 8. Trad. Luis Astey V.

Encontramos en ello la lucha de opuestos característico del patrón estacional del Antiguo Cercano Oriente.

La figura de Tiamat como representación de las fuerzas adversas en forma de dragón (femenino).

La muerte de Tiamat que produce fertilidad.

Existe un marcado júbilo de los dioses por el triunfo de la deidad y se congregan en asamblea para celebrar la derrota de Tiamat.

La celebración de un banquete como homenaje a la divinidad victoriosa.

La edificación de una ciudad y un palacio para el dios triunfante.

Es evidente que se está siguiendo una tradición mitológica reforzada con el rito.

Los alemanes descubrieron en la capital Ashur la versión asiria que reza:

TABLILLA I

Cuando arriba los cielos no habían sido nombrados (y)

la tierra firme abajo no había sido llamada con nombre;

(y) nada sin el Apsu primordial, su progenitor, (y) Mummu-Tiamat, la que los dio a luz a todos, sus aguas, como un solo cuerpo, confundían... Entonces sucedió que los dioses fueron formados en el seno de ellas.

(Se dice que al principio nada más existió el Apsu, océano de agua dulce y el océano femenino de agua salada que era Tiamat, de éstos océanos mezclados salieron los dioses, entre ellos Ea, dios de las aguas y de la fertilidad, de él nació Marduk.)

*"Un dios fue generado, el más apto y sapiente
entre los dioses.*

*En la entraña del Apsu, Marduk fue generado;
fue Ea su padre, el que lo engendró;
fue Damkina, su madre, la que lo trajo a la luz:
le hizo chupar pechos de dioses.*

(En un pasaje posterior nos encontramos con que el Apsu es asesinado y los dioses provocan a Tiamat para que venga la muerte de éste, ya que en consecuencia, las entrañas de la diosa estaban revueltas y no dejaba dormir tranquilas a las deidades. Entonces Tiamat inicia la lucha contra los dioses primigenios creando monstruos.)

*"Habiendo en su interior maquinado lo malo,
dijeron a Tiamat, madre suya:*

*"Cuando ellos mataron a Apsu, tu esposo, tú no lo ayudaste, sino que te quedaste quieta.
Ahora que él⁶³ ha producido a los cuatro vientos espantosos, tus entrañas están revueltas y así,
nosotros no podemos dormir...
Están resueltos al combate; gruñidores furibundos, congregaron consejo a fin de disponerse a la
lucha.*

⁶³ Anu.

La madre de Hubur⁶⁴ la que modeló todas las cosas, reunió armas inigualables, dio a luz serpientes-monstruos agudas de dientes, de fauces inmisericordes. Con veneno en vez de sangre llenó sus cuerpos. Dragones rugientes revistió de temor...

(A continuación se da una guerra entre los dioses primordiales y las deidades más jóvenes. Tiamat pone a Kingu para encabezar la lucha; es el dios que poseerá las tablillas de los destinos de todo el universo; esta tablilla está rota y no se sabe que acontece con Ea, campeón de los dioses jóvenes, pero cuando la historia se aclara un poco se habla ya de que están mandando al dios Anu, guerrero que no tiene triunfo y luego mandan a Marduk con toda la autoridad de la asamblea de dioses.)

(Tiamat exalta a Kingu)
Firmes eran los decretos de ella, sumamente irresistibles eran.
Por todos once de esta clase produjo (monstruos)
De entre los dioses, sus primogénitos, que formaban (su asamblea),
enalteció a Kingu⁶⁵, lo hizo caudillo entre ellos.
La conducción de las filas, el mando de la asamblea, el levantará las armas para el encuentro, el
avanzará al combate...
Ella le dio las tablillas de los destinos,
fijólas sobre su pecho:
"En cuanto a ti, tu mandamiento ser inmutable, tu palabra perdurará".
(Anshar envió al combate a Ea)
(Cubrió) su (boca) para ahogar su clamor
(Dijo a Ea)
"Levántate, Ea, hijo mio, sal a la batalla".
(Mata esta vez a Kingu), que camina delante de ella...

(El texto está roto y no se sabe que sucede con el dios Ea)

(Invitación a Anu por parte de Anshar)

(A Anu) su hijo, dirigió (una palabra):
(...) éste, el más poderoso de los héroes, cuya fuerza (es sobresaliente), irresistible su asalto más
allá de todo límite.
(Ve) y levántate delante de Tiamat.

(Sin embargo Anu es incapaz de vencer a Tiamat y regresa con Anshar a darle la noticia de su fracaso. Este queda desolado y cuando los dioses pensaban en quién más podría luchar contra Tiamat, Anshar piensa en Marduk.)

Anshar, el señor, padre de los dioses,

⁶⁴ Tiamat. El Hubur es el río por el que se accede al infierno mesopotámico.

⁶⁵ Nada se sabe acerca de Kingu que proceda de documentos anteriores al *Enuma-Elish*. Algunos pasajes de comentarios sacerdotales esotéricos tardíos, lo asocian a potencias de la destrucción y muerte del mundo.

*(se levantó) en solemnidad
y habiendo revuelto sus pensamientos en su
corazón, (dijo a los Anunnaki):
"Aquel cuya (fuerza) es prepotente ser (nuestro) vengador.
Aquel que es sutil en la batalla, Marduk, el héroe".*

(Marduk hace a su padre la petición de que como su vengador, deberá hacerse cargo de los destinos, tomando su lugar.)

*"Genitor de los dioses, destino de los grandes dioses, si yo ciertamente como vuestro vengador
soy (destinado) para vencer a Tiamat y salvar
vuestras vidas.
Cuando en Ushukina conjuntamente estáis sentados en regocijo, deja que mi palabra, en vez de ti,
destine los destinos.*

(Los dioses se reúnen en un banquete y deciden conceder sus deseos a Marduk para que él elabore los destinos. Le otorgan insignias y armas para luchar contra Tiamat. Marduk se construye un arco, coloca delante de sí al relámpago y llena su cuerpo de flama llameante. Hace también una red y se dirige a combatir a la diosa, la llena de viento, la hincha, la caza con la red, la flecha, parte a Tiamat en dos y coloca una mitad como cielo en donde vivirán los dioses que será el lugar llamado Esharra.)

TABLILLA IV

(La derrota y muerte de Tiamat).

*Separó a Tiamat como un molusco, en dos partes:
la mitad de ella colocó en lo alto y la desplegó como firmamento...
Estableció en ellos la contraparte del Apsu, morada de Nudimmud.
Al medir el Señor las dimensiones del Apsu, una Gran Mansión su semejanza, estableció como
Esharra...*

(Marduk vence también a Kingu y le arranca las tablillas de los destinos, entonces Marduk establece el calendario y el orden celestial)

TABLILLA V

(Formación y ordenación de los astros)

*Constituyó estaciones para los grandes dioses, las estrellas, semejanzas suyas, sus imágenes
astrales, las estableció.
Determinó el año, definió sus límites; para cada uno de los doce meses tres estrellas erigió...*

(Después Marduk crea al hombre para que sirva a los dioses y se construye en Babilonia un templo en homenaje a Marduk. En los textos relativos a la construcción del Esagila se distinguen los rituales de año nuevo, ya que la épica se leía en esta época del año y se actuaba el mito con la mímica de la batalla entre Marduk contra Tiamat y Kingu)

*TABLILLA VI
(Edificación del Esagila)*

Durante todo un año modelaron ladrillos.

Cuando llegó el segundo año, levantaron alto la cúspide del Esagila, contraparte del Apsu...

A los dioses, sus padres, a su banquete (Marduk) sentó:

*"Esta es Babilonia, la residencia de vuestro hogar;
divertíos en sus recintos, ocupar sus anchuras.*

*Los grandes dioses ocuparon sus sitials, instalaron la bebida festiva, se sentaron para el
banquete...*

*Después de que se hubieron regocijado dentro de él, (que) en el espléndido Esagila hubieron
cumplido los ritos, (que) las normas hubieron sido establecidas, determinadas las determinaciones,
las estaciones del cielo y de la tierra fueron repartidas entre todos los dioses...*

Los grandes dioses se reunieron en asamblea, exaltaron (para siempre) el destino de Marduk.

Pronunciaron una imprecación contra ellos mismos

*(Y) jurando por agua y por aceite, tocándose las gargantas, le confirmaron en el dominio sobre los
dioses del cielo y de la tierra⁶⁶.*

(En el fragmento anterior encontramos que los dioses efectúan ritos siguiendo la tradición babilónica. En el festival Akitu se repetían estas mismas acciones)

La relación entre el rey y los dioses está bien ejemplificada en las ceremonias unidas a la construcción o restauración de los templos. No se le podía prestar mayor servicio a un dios que el de la construcción de su casa. En la *Épica de la creación babilónica (Enuma-Elish)* cuando Marduk hubo vencido al Caos, creado un cosmos ordenado, y salvado a los dioses de la destrucción, éstos le muestran su gratitud al construir un santuario.

Ahora bien, es de suma importancia resaltar que en Mesopotamia no hay referencia a un plan primigenio, a un orden establecido en el momento de la creación; para el mesopotámico el mundo cambiaba continuamente. "Los dioses <<determinaban el destino>> cada día de año nuevo, y por eso no podía jamás postular el pasado como norma absoluta como el egipcio. Su pasado era un pasado histórico y empírico; se había demostrado que ciertos actos del hombre, ciertas disposiciones para el templo, eran aceptables. Era seguro el recurrir a aquellos modelos siempre que fuese posible y era esencial hacerlo así cuando los dioses habían asistido realmente a su redescubrimiento"⁶⁷.

El festival de Año Nuevo podía celebrarse tanto en otoño como en primavera. En Babilonia el festival Akitu se celebraba en primavera en el mes de Nisan. El trascendente significado que se daba a los cambios estacionales está acentuado por la conmemoración de la creación que formaba parte de la celebración del Año Nuevo. El recital de la victoria de los dioses sobre el Caos al principio de los tiempos derramaba un ensalmo de éxito sobre la peligrosa e importantísima renovación de la vida natural en el presente.

⁶⁶ Todos los textos fueron tomados de:

Anónimo. *Enuma-Elish...* Op. Cit. P. p. 13-45.

⁶⁷ Frankfort, Henri. Op. Cit. P. 292.

(Después Marduk crea al hombre para que sirva a los dioses y se construye en Babilonia un templo en homenaje a Marduk. En los textos relativos a la construcción del Esagila se distinguen los rituales de año nuevo, ya que la épica se leía en esta época del año y se actuaba el mito con la mímica de la batalla entre Marduk contra Tiamat y Kingu)

*TABLILLA VI
(Edificación del Esagila)*

Durante todo un año modelaron ladrillos.

Cuando llegó el segundo año, levantaron alto la cúspide del Esagila, contraparte del Apsu...

A los dioses, sus padres, a su banquete (Marduk) sentó:

*"Esta es Babilonia, la residencia de vuestro hogar;
divertios en sus recintos, ocupar sus anchuras.*

*Los grandes dioses ocuparon sus sitials, instalaron la bebida festiva, se sentaron para el
banquete...*

*Después de que se hubieron regocijado dentro de él, (que) en el espléndido Esagila hubieron
cumplido los ritos, (que) las normas hubieron sido establecidas, determinadas las determinaciones,
las estaciones del cielo y de la tierra fueron repartidas entre todos los dioses...*

Los grandes dioses se reunieron en asamblea, exaltaron (para siempre) el destino de Marduk.

Pronunciaron una imprecación contra ellos mismos

*(Y) jurando por agua y por aceite, tocándose las gargantas, le confirmaron en el dominio sobre los
dioses del cielo y de la tierra⁶⁶.*

(En el fragmento anterior encontramos que los dioses efectúan ritos siguiendo la tradición babilónica. En el festival Akitu se repetían estas mismas acciones)

La relación entre el rey y los dioses está bien ejemplificada en las ceremonias unidas a la construcción o restauración de los templos. No se le podía prestar mayor servicio a un dios que el de la construcción de su casa. En la *Épica de la creación babilónica (Enuma-Elish)* cuando Marduk hubo vencido al Caos, creado un cosmos ordenado, y salvado a los dioses de la destrucción, éstos le muestran su gratitud al construir un santuario.

Ahora bien, es de suma importancia resaltar que en Mesopotamia no hay referencia a un plan primigenio, a un orden establecido en el momento de la creación; para el mesopotámico el mundo cambiaba continuamente. "Los dioses <<determinaban el destino>> cada día de año nuevo, y por eso no podía jamás postular el pasado como norma absoluta como el egipcio. Su pasado era un pasado histórico y empírico; se había demostrado que ciertos actos del hombre, ciertas disposiciones para el templo, eran aceptables. Era seguro el recurrir a aquellos modelos siempre que fuese posible y era esencial hacerlo así cuando los dioses habían asistido realmente a su redescubrimiento"⁶⁷.

El festival de Año Nuevo podía celebrarse tanto en otoño como en primavera. En Babilonia el festival Akitu se celebraba en primavera en el mes de Nisan. El trascendente significado que se daba a los cambios estacionales está acentuado por la conmemoración de la creación que formaba parte de la celebración del Año Nuevo. El recital de la victoria de los dioses sobre el Caos al principio de los tiempos derramaba un ensalmo de éxito sobre la peligrosa e importantísima renovación de la vida natural en el presente.

⁶⁶ Todos los textos fueron tomados de:
Anónimo. *Enuma-Elish...* Op. Cit. P.p. 13-45.

⁶⁷ Frankfort, Henri. Op. Cit. P. 292.

VI.4 EL AKITU

El festival de año nuevo llamado Akitu es de origen sumerio y ya en Babilonia se actuaba en los primeros once días de Nisan mes de primavera. El registro de las ceremonias no ha quedado completo.

En Mesopotamia el año nuevo se celebraba conjuntamente con la renovación vegetal. Por una parte el año nuevo se conmemoraba con el recitado del *Enuma-Elish* y la mímica de la batalla de Marduk contra Tiamat y Kingu, que simbolizaba la lucha de los poderes del bien y del mal. Se construía (simbólicamente) un nuevo palacio para el festival; se decían plegarias a Marduk y se hacían abluciones.

Por otra parte se celebraba la muerte y resurrección del dios Tamuz (Dios de la fertilidad) que según el mito había desaparecido causando sequía, entonces se dramatizaban combates y luchas simbólicas estacionales, seguidas de la búsqueda frenética de la deidad con dolidas lamentaciones por su ausencia.

En la celebración del nuevo año, el sacerdote recitaba *El Enuma-Elish* y en el quinto día, se disponía ritualmente al rey, se derrocaba simbólicamente y finalmente se le reinstalaba. Esta ceremonia culminaba con una hierogamia en un Zigurat, precedida por un desfile y un banquete.

Para el mesopotámico cada nuevo ciclo las aguas amenazaban con el regreso al caos acuoso y era necesario que los dioses volvieran a librar aquel primer combate por el cual se logró el orden del mundo. En este caso el rey se identificaba en el rito con Marduk, Enlil o Assur; y precisamente en este papel de dios combatía contra las fuerzas del caos⁶⁸.

En el festival Akitu el rey es a la vez Marduk y Tamuz y en representación de estas deidades es responsable de la lluvia y de la cosecha. Por eso la restauración del rey simbolizaba la regeneración del cosmos, la victoria contra el caos y la renovación vegetal. Por tal motivo, la comunidad humana lloraba al dios y hacía ritos para dar fuerzas a Tamuz quien debía luchar contra la muerte. Nada volvería a florecer si él moría de manera definitiva, porque el dios era el centro dinámico del universo en la concepción mesopotámica y encarnaba el ciclo vegetal y solar. Se le proclamaba muerto y se lanzaban agudas lamentaciones sobre su efigie⁶⁹, que se lavaba, se ungía con aceites aromáticos y se vestía con una túnica púrpura cubierta de violetas.

Por fin se le encontraba y restauraba a la vida con agua supuestamente milagrosa, se convocaba a una asamblea y se confería su destino de muerte y renovación perenne al rey que personificaba a la deidad.

Por otra parte, en Mesopotamia las funciones del Estado humano se conectaron, en cierta medida con la concepción del universo como un Estado, considerándose los festivales como actividades y expresiones de una nobleza divina -los enlaces entre los dioses, sus batallas, muerte y resurrección- en las cuales participaban los hombres.

A continuación presento un texto transliterado y traducido del ritual completo en F. Thureau-Dangin, *Rituels accadiens* (Paris, 1921), p. 127-134 [DT 114 cols. I 1-3 + 119-14 y MNB 1848 col. II-15-26]:

⁶⁸ Hasta el fin de la civilización mesopotámica, unos cuantos siglos antes de nuestra era, cada año nuevo el rey de Babilonia se identificaba con Marduk y vencía a Kingu jefe de las huestes de Tiamat, sacrificando en el fuego un cordero, que era la encarnación de esta deidad.

⁶⁹ Estas crisis de dolor, terminaban cuando se hacía saber jubilosamente que el dios había vencido a la muerte. Los sacerdotes proclamaban a Tamuz, "Hijo Resucitado", y la tristeza se trocaba en alegría. Se celebraba un gran banquete para concluir el ayuno y la ceremonia terminaba con una esperanzada doxología dirigida a los dioses.

"En el mes de Nisanmu, en el cuarto día, a las tres horas y un tercio (antes del fin) de la noche, el urigallu [= gran sacerdote, se levantará, se lavará enseguida con agua del río (y) con una vestidura de lino delante del dios Bel y de la diosa Beltiya (Marduk y Sarpanitu) se revestirá.

// Saldrá después al sublime atrio, se colocará de cara al norte y (con la bendición) 'Astro-Iku, Esagila imagen del cielo y de la tierra' tres veces el Esagila bendecirá (Luego) abrirá todas las puertas. Todos los sacerdotes eribbiti [= entrantes en los templos] ejecutarán sus ritos según lo acostumbrado.

De igual manera los sacerdotes Kalu [= sacerdotes de lamentación] y los chantres. Cuando esto haya sido hecho, y después de la pequeña comida del final del día, El Enuma-Elish esté siendo recitado, el resto de la tiara de Anu y el trono de Enlil permanecerán cubiertos."

También se hacía un ritual de expiación o *pharmacos*, se quemaban ciertas figuras enjoradas y se empezaba a recitar el mito, al mismo tiempo el rey hacía ciertos ritos personificando a Marduk.

Por último el rey era despojado de sus insignias e indumentaria real, era abofeteado por el gran sacerdote y jalado de las orejas, luego se arrodillaba, se confesaba ante el dios y le decía que no había cometido delitos nuevos en el año. Tras la llegada del rey, este suplicaba la piedad del dios y pedía perdón al pueblo y se reinstalaba al mismo tiempo. Simbólicamente se restauraba al cosmos.

VII.- DRAMA EN EGIPTO

VII.1 COSMOGONÍA

En la cosmogonía egipcia resulta imposible ordenar las divinidades en categorías precisas; dos son las razones principales: la complejidad de las ideas religiosas y el largo periodo de tiempo en el que se desarrollaron. Las prácticas religiosas del pueblo llano, diferían notablemente de la religión oficial de los grandes templos.

Además de sus representaciones y de las formas jeroglíficas de sus nombres, las listas que siguen proporcionan tres tipos de información:

- 1) Los rasgos iconográficos principales por los que puede reconocerse a una divinidad;
- 2) El carácter y función de la misma, sus relaciones con otros dioses, etc.;
- 3) La época y lugares donde se le rendía culto.

Muchos de los dioses y diosas pueden presentarse como deidades locales, porque desde los tiempos más antiguos estuvieron estrechamente ligados a un lugar determinado. Por ello encontramos en el antiguo Egipto diversas teologías en las que varía el nombre del dios creador, entre las más arraigadas están la heliopolitana, la menfita, y la tebana.

Los dioses compartían el destino de sus ciudades de origen, y mientras algunos acabaron siendo promovidos a dioses estatales (como el menfita Ptah, el tebano Ra-Harakhty), cuyo culto se extendió por todo el país, otros cayeron en la oscuridad y el olvido y fueron sustituidos, y con más frecuencia asimilados a otros dioses más vigorosos de otras localidades. Esto último pudo suceder tal vez de dos maneras: o adoptando los atributos de otro dios (Osiris asumió parte de las características iconográficas del dios Andjety), o mediante la creación de un dios compuesto como Ptah-Sokar-Osiris, en un proceso conocido como sincretismo.

"Algunos dioses egipcios fueron "universales" en el sentido de que no estuvieron ligados a un sitio en particular, lo cual sin embargo no impidió que se convirtieran en miembros de sistemas teológicos locales y que tuvieran templos construidos para ellos, o a la inversa, algunos de los "dioses universales" surgieron probablemente como divinidades locales"⁷⁰.

El politeísmo egipcio envuelve la respuesta del hombre frente al mundo en una forma sumamente compleja. Los dioses en sí mismos tienen una relevancia mayor que los mitos acerca de ellos. Algunos dioses están definidos por el mito, otros por la localización geográfica y por la organización en grupos. En su mayoría mantienen asimismo una asociación fundamental con algún aspecto del mundo; tal sucede en el caso de Ra con el Sol, de Ptah con los oficios, de Hator con las mujeres etc.

En cuanto a los mitos de la creación, éstos otorgan la primacía al dios Ra, también llamado Ra-Harakhty o (Ra-)Atum.

El más extendido presenta al creador que se alza de las aguas del caos sobre un montículo, (primera materia sólida) y crea una pareja de divinidades, Shu y Tefnut, que a su vez forman a Geb y Nut, la tierra y el cielo respectivamente, cuyos hijos son: Osiris, Isis, Set y Nefthys. Este grupo de nueve divinidades formaba la Eneada de Heliópolis, contando otros centros con grupos parecidos. Osiris e Isis son los actores principales en el mito egipcio referente al asesinato de Osiris por Set, la concepción de Horus por su madre Isis, embarazada del difunto Osiris y la derrota final de Set a manos de Horus.

Hay además cantidad de demonios, atestiguados por textos mágicos y funerarios, con nombres muy diferentes y a menudo con formas grotescas.

Así pues no podemos hablar de una homogeneidad cosmogónica en el antiguo Egipto en cuanto al dios creador, pero sí de una constante en el mito Osiriano.

⁷⁰ Baines John, Malk Jaromir. *Egipto, Dioses, Templos y Faraones*. Vol. II. Ediciones Folio, S.A.. México, 1993. P. 212.

VII.2 DRAMA RAMESIDA DE LA CORONACIÓN (DRAMA DEL RAMESEUM)

Escrito en papiro y descubierto por Quibell en 1896 en el templo de Rameseum en Tebas. Fue traducido por el papirologo Hugo Ibscher y publicado en 1928, pero más tarde el alemán Kurt Sethe demostró su carácter dramático. El papiro fue escrito en el reinado de Sesostri I, un rey de la duodécima dinastía, (1970 a.C.), pero según Sethe, su procedencia es más antigua, tal vez de la Primera Dinastía (3300 a.C.). Posteriormente el texto fue llamado "la muestra más antigua del drama que conocemos". El texto nos cuenta de una ceremonia tradicional llamada Festival Sed⁷¹, celebrada en conjunto en el año nuevo con la instalación de un nuevo rey, durante el mes de Khoiak:

El tema principal es la *Kenosis* y *Plerosis* del topocosmos o vitalidad topocósmica, como símbolo de la pasión y resurrección del rey.

El texto no tiene más que el principio de las réplicas, es decir, se trata de una ayuda a la memoria, un simple recordatorio de las indicaciones que con ellas iban, está plagado de indicaciones escénicas (didascalia) e iluminación. Parte del cual también se utilizaba en ritos procesionales como un viacrucis y se representaba en estaciones sucesivas.

Esta Gran Procesión se ocupaba no precisamente del mito de Osiris en su forma final, sino del mito y los ritos de la realeza, en los que las figuras de Horus y Osiris tuvieron originalmente sus sitios designados. El mito de Osiris es secundario a la idea fundamental de que el Faraón es el intermediario entre la sociedad y la naturaleza.

La peripecia que se ofrece es la reinstalación y reconfirmación del Faraón, a través de la representación del mito de Osiris y la reinstalación de Horus.

Un sacerdote representaba al dios Toth, éste daba el Ojo a Horus⁷² y se regaba grano en el piso, había también un grupo de danzantes y se le entregaban a Horus diversas insignias y cetros.

Se colocaba una fuerte rama en la barca real y se pagaba tributo a varias deidades locales. Se llegaba a Heliópolis donde se erguía el pilar "Djed" que significaba el cuerpo de Osiris, el cual, según el mito, era ocultado inerte en un pilar: arrojado por el asesino Set al Nilo, fue flotando hasta Biblos, donde un árbol creció a su alrededor. El árbol se convirtió en un pilar del palacio del príncipe local, e Isis (se convierte en un personaje trágico que busca a su amante perdido con lamentaciones) lo descubrió y recuperó.

Simultáneamente a la erección del pilar, se llevaba a cabo una pantomima de la lucha entre los habitantes de Buto y Pelusio, dos ciudades gemelas del Delta. Se refiere a un lejano acontecimiento relacionado con el culto a Osiris.

Luego se escenificaba un combate entre Horus y Set y se cortaba madera para los muebles de su nuevo palacio real, mientras un coro cantaba. Estas luchas son muy comunes en las representaciones rituales; ya que son un medio para que la comunidad participe en un acontecimiento cósmico considerado como una victoria sobre el caos.

⁷¹ A este festival se le suele llamar jubileo, pero no era una mera conmemoración de la subida al trono del rey, sino una verdadera renovación del poder real. A veces se celebraba treinta años después de la subida al trono; pero muchos soberanos lo celebraron repetidamente y a intervalos más cortos, aunque es poco probable que el número de años transcurridos fuese el factor decisivo para su celebración.

La fecha del festival solía ser la misma que la reservada para la coronación, el primer día del mes inicial de la "Estación del Surgimiento" -el primero de Tybi-. Los últimos cinco días del mes anterior a Kohiak, se dedicaban a los misterios de Osiris.

⁷² Uno de los ojos de Horus podía ser considerado como la Luna, puesto que ésta mengua, además era el ojo dañado por Set y recuperado por Horus. Se pensaba que el Ojo era la posesión más valiosa de Horus (especialmente en relación a su padre).

Un sacerdote adornaba al rey, le ponía unguento verde en los ojos y le perfumaba, otro lo vestía, le ajustaba un corcelete y le daba un pan hecho de cereal, esto simbolizaba a Osiris, luego le ofrecía una cerveza que representaba las lágrimas lloradas por Isis. Al rey lo vendaban como momia y algunos sacerdotes vestidos como monos y chacales levantaban al "difunto rey" con sus manos mientras se le cantaba una lamentación y se sacrificaba un animal, de quien se brindaban pociones a los embalsamadores y a los dignatarios del Alto y Bajo Egipto, mientras Horus invitaba a Osiris a marcharse al inframundo.

Dividido en cuarenta y seis escenas, se pueden seguir los diferentes elementos del Patrón Estacional:

- 1.- El escenario de un ritual.
- 2.- El entierro y sometimiento del viejo rey y su subsecuente resurrección en la persona de su sucesor, simbolizado por la ceremonia de erección del Pilar "Djed".
- 3.- La investidura o instalación del nuevo rey.
- 4.- La celebración de un banquete en el cual algunos gobernantes de Egipto son invitados.
- 5.- El equipamiento de una "Barca Real" en la cual el nuevo rey realiza un viaje por las principales ciudades de Egipto en compañía de su séquito.
- 6.- La actuación de un rito mágico designado a promover la fecundidad del grano y de los animales.
- 7.- La presentación de ofrendas y la actuación de oscuros ritos (misterios).

Cada escena contiene palabras de acompañamiento del diálogo mitológico con claras indicaciones de un portavoz. También hay breves rúbricas enumeradas.

El texto contiene gran cantidad de diálogo plagado de anotaciones dramáticas que indican la acción, como podemos observar en esta versión del Dr. Gaster⁷³.

⁷³ Gaster, Theodor. *Op. Cit.* P. 377.

DRAMA RAMESIDA DE LA CORONACIÓN

REPARTO

El nuevo rey	Horus
La momia representando al nuevo rey	El cuerpo de Osiris
El jefe oficiante	Toth
Dos Plañideras	Isis y Neftis
Presentador	Geb
Jefe Camarero	Sokar
Grupo de embalsamadores dolientes	Seguidores de Horus
Príncipes	Seguidores de Horus
Nobles del Bajo y Alto Egipto	Dioses
Personal sagrado del templo	Set y Guardaespaldas de Set

NOTA: Con letra cursiva están indicadas las acciones rituales. Con dos rayas verticales la interpretación mitológica.

Escena I

oooooooooooo

||La Barca ceremonial es equipada.

(Horus pide a sus seguidores lo equipen con el Ojo del Poder)

||Cuando la Barca sale a navegar, se inaugura la ceremonia de instalación o confirmación del rey.

(Horus a sus seguidores)

¡Otórguenme el ojo que es poderoso!

¡Porque este camino de agua puede ser clausurado!

(Horus da instrucciones a sus seguidores para que traigan a escena al dios Toth, y al cuerpo de su padre Osiris)

||La cerveza es ofrecida.

(El ritual tiene lugar en la estación del año en que las aguas del Nilo están abiertas a la navegación)

Escena II

oooooooooooo

||Los príncipes reales cargan ocho mnsh tarros enlazados dentro de la Barca.

(Toth carga el cuerpo de Osiris, lo coloca en la espalda de Set y lo levanta al cielo)

TOTH A SET

¡Te advierto, tu cantaleta no la tolerar, ya más!

¡Contra este dios que es más fuerte que tú!

(a Osiris)

¡No dejes que te hiera este escalofriante villano!

||El mayor del cortejo cumple con su deber.

Escena III

oooooooooooo

||Un carnero es rasurado para ofrecer un sacrificio al rey. El Ojo de Horus es mostrado a la asamblea.

(Isis aparece)

ISIS (A Toth)

¡De mis labios ahora salen las palabras!

¡Permite a Horus que posea su ojo!

||Se mata al animal y le abren la boca con un cuchillo.

ISIS (A Toth)

¡Abre tu boca y que la palabra siga adelante!

(Esta presentación del carnero como una ofrenda para el rey, tal vez sea comparable al carnero de consagración de la investidura del alto sacerdote)

Escena IV

oooooooooooo

||El sacerdote realiza la matanza del carnero.

El jefe oficiante da una porción de éste al rey y proclama oficialmente su ascensión.

(Toth concede el ojo a Horus)

TOTH (A Horus)

... El hijo está en el lugar de su padre.

¡El Príncipe es su sucesor y está junto al Señor!

||El rey es aclamado por la asamblea.

CORO

¡Pez de la profundidad, ave de los cielos,
ve a buscar a Osiris allá donde él yace!

Escena V

oooooooooooo

||Se avienta grano desmoronado en el suelo.

(Horus dice a sus seguidores que le den el ojo que sobrevivió al combate)

(HORUS a sus seguidores)

¡Así como este grano se avienta para el establo, de igual manera deben darme mi ojo; ya que desde que fui agredido por Set, mi ojo le pertenece!

Escena VI

oooooooo

||El jefe oficiante con sus manos ofrece pan al rey.

(Los dos panes simbolizan los dos ojos de Horus. Uno retenido por Set y el otro restaurado por Toth para Horus)

TOTH (A Horus)

¡Adviertan que otorgué el ojo a Horus!
¡En el futuro nunca se perderá!

||Los danzantes son introducidos.

HORUS (a Toth)

¡Ante el hecho de tener mi ojo...!
¡Que inicie la danza de júbilo!

(El esparcimiento del grano así como el higo fue una característica del antiguo sacrificio)

Escena VII

oooooooooooo

||Una rama o tronco es levantada en la Barca.

(El cuerpo de Osiris es levantado en la espalda de Set...)

LOS DIOSES (A Set)

¡Por lo tanto ¡Oh! Set, nunca serás libre,
del que claramente es tu superior!

HORUS (Mirando el cuerpo de Osiris)

¡Cuán noble eres! ¡Oh! ¡Cuán justo y maravilloso!

HORUS (A Set)

¡El lazo que está debajo de él, no hay que moverlo jamás!

Escena VIII

oooooooooooo

||La insignia real "El cetro de Horus" y el ceñidor son colocados por los príncipes.

||(a) El jefe oficiante presenta los dos cetros para el rey en el trono del Norte que es el lugar acostumbrado del Estado conciliatorio.

(Toth presenta el ojo de Horus)

TOTH (Se dirige al cuerpo de Osiris)

¡Vean, le otorgo a él (Horus), su ojo poderoso!

||(b) El jefe oficiante presenta la corona de Bajo Egipto en el vestíbulo de los dioses.

TOTH (Mirando de nuevo el cuerpo de Osiris)

¡Horus, te corresponde ahora el mando!
¡Recibe de mí el ojo poderoso!

||(c) Toth presenta el ojo a Horus.

TOTH (Mirando el cuerpo de Osiris)

¡Vean, ahora está cubierto de poder!

¡Ahora está erradicada la violencia!

(El cetro es un elemento de la insignia real)

Escena IX

oooooooooooo

||(a) Las cabras pisotean el grano tirado en el piso y posteriormente es colocado en sacos y lo golpean.

(Esto simboliza cómo Osiris fue vencido por Set, pero, posteriormente fue vencido por Horus para defender a su progenitor)

(La palabra egipcia que significa "grano" es equivalente a la palabra "padre")

HORUS (A Set)

¡Miren, confederados de Set, ahora manifiesto, que como ustedes golpearon a mi padre, yo ordeno no azotarlo más!

¡Les advierto, golpearé a quien lo golpee!

||(b) El grano es cargado en el lomo de los animales. En el proceso algunos se derraman en el suelo.

(Osiris es colocado en la espalda de Set y éste lo eleva como si lo hiciera hacia el cielo)

HORUS (Al cuerpo de Osiris)

¡El veneno de Set, ya no te dañará!

(El grano se identifica con el espíritu de la fertilidad)

Escena X

oooooooooooo

||Una fragancia es traída del almacén real ("La Casa Blanca") y la colocan a bordo de la Barca.

TOTH (a Horus)

¡Cuán dulce es la fragancia del padre!

(al cuerpo de Horus)

¡Oh! mi Señor.

¡Ven a mí con la noche otra vez!

(Esta escena se refiere a la idea de que las deidades expiden un aroma especial)

Escena XI

oooooooooooo

||(a) La Barca es aderezada con pintura roja (el rojo es el color de Set)

HORUS (a Set)

¡Demonio rojo, tu nunca serás libre!
 ¡Te lo dice quien claramente es tu superior!

||(b) Se traen árboles y ocho mnsh tarros y son llevados a bordo.

ISIS Y NEFTIS (al cuerpo de Osiris)

¡Cuán dulce eres al sentido del olfato!
 ¡Es más exquisito que cualquier cosa buena en el mundo!

||(c) Las plañideras entonan un canto fúnebre.

HORUS (a Toth)

¡Observa cómo se afligen!
 ¡Ellas manifiestan su angustia!

Escena XII

oooooooooooo

||Por todo el trayecto es pagado el tributo a las deidades locales.

(Horus recibe el ojo)

||Una ofrenda de una cabra y un ganso son presentadas.

a) La cabra es decapitada.

TOTH (a los seguidores de Set)

¡Confederados de Set, ahora su cabeza está enlazada!

(a Horus)

¡Observa, ahora le corto la cabeza!

HORUS (a Toth)

¡Lo presento ante el dios! (a la deidad local)

||(b) El agua es vertida sobre la cabra y el ganso, éstos son cocinados sobre un bracero.

HORUS (al dios local)

¡Observen! ¡Mi boca se hace agua al olerlo!

||La cabra es repartida.

(La cabra que simboliza a Set es destrozada por completo)

HORUS (A Set)

¡Está realizada la consumación!

||Las cabezas de la cabra y el ganso son depositadas en el pilar "Djed" en la "Casa de Oro".

GEB (A Toth)

¡No lo hagas solamente una vez, hazlo dos veces!
 ¡Profiere a él la cabeza de Set!

(En la escena se especifica una libación y el sacrificio de un ganso y un carnero para la fundación de un templo)

Escena XIV

oooooooooooo

||La procesión llega a Heliópolis. Príncipes y sacerdotes locales levantan el pilar "Djed"

(Horus comanda a sus seguidores y levantan el cuerpo de Osiris sobre la espalda de Set)

HORUS (a sus seguidores)

¡Que deje Set abajo la carga de Osiris!

(Dos plañideras entonan un canto fúnebre sobre el difunto rey. Isis y Neftis esperan junto al cuerpo de Osiris)

ISIS Y NEFTIS (a los seguidores de Horus)

¡Carguen el cuerpo de Osiris sobre la espalda de Set!

Escena XV

oooooooooooo

||Una cuerda es amarrada en el pilar "Djed".

(Horus ordena a sus servidores amarrar a Set)

HORUS (a sus seguidores)

¡Déjenlo de pie!

Escena XVI

oooooooooooo

||Los príncipes suben a dos Barcas.

(Horus indica a sus fieles seguidores a colocarse ante su presencia)

HORUS

¡Ahora seguidores míos, ya que tengo la casta de mi progenitor, vengan a mi presencia!

Escena XVII

oooooooooooo

||La procesión llega a Letópolis. Un cántaro de vino (o cerveza) se presenta ante el jefe oficiante.

(Horus presenta un par de ojos ante la diosa ciega de Letópolis)

HORUS (a la diosa de Letópolis)

¡Recibe mi plegaria!

¡Estos son los ojos de Horus, te los coloco para que puedas ver!

||Las manos son levantadas.

Escena XVIII

oooooooooooo

||Una pelea se lleva a cabo entre los dos campeones.

(Horus y Set se empeñan en combatir. Geb dios de la Tierra, los invita a que desistan)

GEB (a Horus y Set)

¡Desistan de esa idea uno y otro!

HORUS (a sus seguidores)

¡Este es su recurso!
¡Él dice que desistamos!

Escena XIX

oooooooooooo

||Dos mujeres entran ofreciendo leche, la cual es vertida)

(Horus indica a sus seguidores que reciban la dulce influencia de sus ojos, para que se difunda en ellos)

HORUS (a sus seguidores)

¡Esta es la suave influencia de mis ojos!
¡La cual será vertida en mi mansión terrena!

||Un par de verdugos brindan un sacrificio.

(Horus dice a Toth que lleve su ojo dentro del palacio)

HORUS (a sus seguidores)

¡Aquí adentro está mi protección para ustedes!

(En la literatura egipcia, la apreciada leche tipifica la benéfica influencia del Ojo de Horus)

Escena XX

oooooooooooo

||Un par de carpinteros traen madera para elaborar los muebles del nuevo palacio del rey.

(Durante el combate Set separa uno de los ojos a Horus y lo tiene en posesión. Horus avisa a sus seguidores de la mala influencia de Set)

HORUS (a sus seguidores)

¡Vean! ¡El posee mi ojo!
¡Les advierto! ¡Aléjense de él!

Escena XXI

oooooooooooo

||Los verdugos van hacia la mesa de sacrificios.

(El ojo de Horus es rescatado por sus seguidores)

HORUS (a sus seguidores)

¡Restauren mi ojo y recen por mi cara!

||El coro sagrado canta.

LOS SEGUIDORES DE HORUS (Implorando a Geb)

¡Set está fuera de tono con nosotros!
¡Él sólo disturba la armonía por todos nuestros caminos!

Escena XXII

oooooooooooo

(Los príncipes profieren tarros con vino de Buto y Pelusio)

*(El ojo de Horus es restaurado por sus seguidores)***LOS SEGUIDORES DE HORUS (a Horus)**

¡Está restaurado en tu cara el ojo!

¡Su torrente de sangre es como vino rojo!

HORUS (a sus seguidores)

¡Nunca más se preocuparán por mí!

Escena XXIII

oooooooooooo

||El templo de Toth en Letópolis. Cuentas de cornalina se colocan en la mano del rey.

*(Horus recobra su ojo arrebatándose a Set)***HORUS (a Set)**

¡Regrésame mi ojo, el cual mordiste y derramó sangre!

(El ojo es entregado)

¡Ahora voltea y no me mires a los ojos!

HORUS.-

¡Set, ve, ahora he rescatado mi ojo que estaba lleno de sangre, está rojo como una cuenta de cornalina!

¡Ahora voltea y no me mires a los ojos, porque en este momento, mis ojos no deben ver tu cara, ya que te quemarían!

(Las cuentas de cornalina, representan el Ojo de Horus sangrante cuando fue herido por su rival Set).

Escena XXIV

oooooooooooo

||La procesión llega a HRY-THNW un lugar de Libia. Una cadena de cuentas verdes se le otorga al rey.

*(Horus advierte a sus seguidores que le lleven su ojo ya que Set no debe tenerlo)***HORUS (a sus seguidores)**

¡Ahora tráiganme mi ojo brillante!

¡El que fue arrancado por Set!

(a un seguidor de Set)

¡Mira, este ojo es mío y fue dañado por Set!

¡Hermoso se verá en mi faz!

Escena XXV

oooooooooooo

||Las ofrendas reales son ofrecidas por el asistente real.

(Toth otorga su ojo a Horus)

TOTH (a Horus)

¡Te otorgo tu ojo para que te regocijes con él!

||El Ojo de Horus es mostrado a la congregación.

LOS SEGUIDORES DE HORUS (a Horus)

¡Ahora tienes el ojo en tu faz!

||Los embalsamadores llaman al "espíritu de la redención". Se colocan alrededor de un círculo dos estandartes. El rey los da en custodia al jefe oficiante.

(Toth recibe los dos ojos y ordena que se los entreguen a Horus)

HORUS (a Toth)

¡Recibe estos estandartes de mi custodia para que a la vez representen a mis ojos!

Escena XXVII

oooooooooooooooo

||Dos mace son presentados al rey. La ceremonia tiene lugar en el camino... de los dioses...
(La palabra egipcia mace sugiere "Injertar")

(Horus se injerta a sí mismo los testículos de Set, los cuales Horus le arrancó a Set en el combate)

TOTH (a Horus)

¡Injértate estos testículos tu mismo, para que obtengas más potencia!

||Dos plumas son llevadas al rey y colocadas en su cabeza.

(Horus ordena a los confederados de Set colocarle los ojos)

HORUS (a los confederados de Set)

¡Les ordeno colocarlos en mi faz!

Escena XXVIII

oooooooooooooooo

||Una corona dorada es presentada para el rey.

(La corona simboliza el Ojo de Horus)

(Horus oficialmente informa a Set que Geb ha decidido el asunto entre ellos en favor de Horus)

HORUS (a Set)

¡Geb ha asentado al culpable en este caso y es de la complacencia de mi progenitor!

Escena XXIX

oooooooooooooooo

||Una libación es ofrecida en favor del rey y su prosperidad por ser representante de dos imperios
(Alto y bajo Egipto).
(El texto está dañado)

Escena XXX

oooooooooooo

||Dignatarios del Alto y Bajo Egipto son introducidos.

(Geb indica a los dioses esperar a Horus y Toth los convoca)

GEB (a los seguidores de Horus y Set)

¡Esperen por él!

(el turno de Horus)

¡Tu Horus, eres bendecido por el Señor!

Escena XXXI

oooooooooooo

El jefe oficiante prepara cosméticos para adornar al rey.

||(a) Elabora pintura verde para el ojo.

(Toth tiene en las manos el ojo brillante de Horus)

TOTH (a Horus)

¡Coloca tu brillante ojo en tu faz!

(Se elabora el ojo negro. Toth tiene en sus manos el ojo negro)

TOTH (a Horus)

¡Este es el ojo oscuro!

¡Yo lo coloco suavemente en tu faz!

||Es elaborado un color parecido a un cielo nublado.

TOTH (a Horus)

¡Puedo realzar el ojo que está nublado!

||(b) Esencia fresca es producida. El guarda de las grandes plumas reales las coloca sobre la cabeza del rey.

(Horus recibe los ojos y es perfumado)

TOTH (a Horus)

¡Yo doy la fragancia de los dioses!

¡Tengo el ojo con el cual fue destruido y lo restitui!

¡Ahora tengo el perfume de su aroma en mi cara y ésta será olorosa!

Escena XXXII

oooooooooooo

||La procesión repasa la lista y los dignatarios son distribuidos y divididos el los del Alto y Bajo Egipto.

HORUS (a Toth)

¡Ahora restauro sus cabezas!

(Toth restituye las cabezas)

TOTH (conjuntamente a los seguidores de Set, pero refiriéndose solamente al último)

¡Geb, el juez de este caso, se ha mostrado hacia ti y tu gobierno!

¡Por eso las cabezas son ahora restituidas!

||El rey recibe los tributos y ofrendas.

(Horus recibe el ojo)

HORUS (a sus seguidores y a los de Set)

¡Dénme mi ojo!

¡Ese es mi júbilo!

Escena XXXIV

oooooooooooo

||Una barra de akh de pan es elaborada.

(Otras palabras egipcias significan "espíritu") El akh pan simboliza el espíritu de Osiris. El cual fue manejado en la tierra como el grano hecho pan. La palabra egipcia "padre" o "progenitor" se identifica con el sonido que significa "grano".

HORUS (a Geb)

¡Observa! Ellos son dirigidos por mi progenitor que está bajo la tierra.

||Un tarro de cerveza es presentado. Dos sacerdotes entonan un canto.

(La cerveza simboliza las lágrimas que se lloran por el difunto Osiris)

HORUS (a Geb)

¡Ellos lo hacen objeto de sus lamentos!

Escena XXXV

oooooooooooo

||Varios tipos de lienzos de momia son traídos del almacén real ("La Casa Blanca") para el embalsamador.

(El cuerpo de Osiris es balanceado)

||El material llamado ifd es traído.

(La palabra ifd sugiere arrancar)

HORUS (a Osiris)

¡Ve! ¡He arrancado el muslo de Set!

||El material llamado rs sugiere agitar o incitar.

HORUS

¡He dado muerte a su corazón y ya no se moverá más!

¡Él ha asaltado mi soberanía!

||El material llamado shsf es elaborado.

(Por un grotesco retruécano shsf el sonido sugiere un epíteto de Neftis que es Pantera-Gato)

HORUS

¡Cómo el lienzo de la momia es adherida a él, ahora mi padre es adherido a mi!
 ¡Se cierra la unión por la Pantera-Gato!
 ¡Gran Neftis, reúne su limbo una vez más!

Escena XXXVI

oooooooooooooooo

||El sacerdote embalsamador recibe el cuerpo del difunto rey.

(Toth y los seguidores de Horus son ordenados ministros del cuerpo de Osiris)

La palabra ministro embalsamador puede ser interpretada como "espíritu buscado". Este elemento del ritual es identificado mitológicamente con la búsqueda del perdido Osiris)

Escena XXXVII

oooooooooooooooo

||El sacerdote embalsamador coloca máscaras de mono y otras de ganado al lado del difunto rey. Se realiza otro acto ceremonial.

HORUS (a sus seguidores)

¡Ahora vean a mi padre que yace aquí!
 ¡Inclínense y hagan reverencia!
 ¡Ahora cárguenlo!

Escena XXXVIII

oooooooooooooooo

||La procesión continúa en Letópolis. El sacerdote embalsamador alza el cuerpo de Osiris en sus brazos.

(Nut, la diosa cielo y madre de Osiris es invitada a cargarlo sobre su espalda y alzarlo hacia el cielo)

HORUS (a sus seguidores)

¡Donen sus ministerios a mi progenitor!

LOS SEGUIDORES DE HORUS (a Nut)

¡Ahora levanta a tu hijo hacia el cielo con tu espalda!
 ¡Tus vértebras son una escalera y una alfombra!

Escena XXXIX

oooooooooooooooo

||En Letópolis dos sacerdotes son elegidos para entonar un canto!

*(Isis y Neftis entonan un canto)***ISIS Y NEFTIS**

¡Nosotras hemos venido a cantar tu majestad!
 ¡Tu que eres noble, danos tu gracia!

Escena XL

oooooooooooo

||Los lienzos de momia son manejados por el maestro de ceremonias o el jefe camarero que es representante del dios Sokar.

(Toth ordena los lienzos de la momia y los coloca en el cuerpo de Osiris)

TOTH (a Horus)

¡Ahora estos lienzos son aplicados a tu progenitor!

||El muslo del animal sacrificado es acertadamente manejado por el jefe camarero.

(El muslo es tomado para representar la derrota de Set en el combate. Set es llamado por su antepasado)

HORUS (a Set)

¡La justicia ha mostrado su cara!

¡Acepta la justicia decretada para ti!

Escena XLI

oooooooooooo

||Los materiales se les cambian a los embalsamadores.

(Los lienzos de la momia son dados a Horus)

||El muslo del animal es manejado acertadamente.

HORUS (a Osiris)

¡Miren! ¡He arrancado el muslo de Set!

(a Set)

¡Aléjate de nosotros!

¡No nos reuniremos contigo nunca más!

Escena XLII

oooooooooooo

||La comida es elaborada según el reglamento del sacerdote embalsamador. Quien ahora se dirige al Trono Dual.

(Todos están en una postración general y besan el suelo.)

(Horus hace señas a ambos, a los seguidores de él y a los de Set, invitándolos al banquete de reconciliación y júbilo)

(El texto está fragmentado)

Escena XLIII

oooooooooooo

||Los dignatarios del Alto y Bajo Egipto son acertadamente agasajados.

(Toth y los seguidores de Horus son invitados a disfrutar la benevolencia de la posterior protección del ojo y los invita a entonar himnos)

HORUS (a Toth)

¡Oh! ¡Déjalos gustar de la bondad de mi ojo!

¡Y deja que sea comentado por su boca!

Escena XLIV

oooooooooooo

||Los dignatarios son ungidos.

(El rutilante aceite simboliza el ojo brillante de Horus)

(Horus otorga sobre sus seguidores el radiante esplendor de su ojo)

HORUS (a sus seguidores)

¡Miren! ¡Ahora he adornado sus cabezas, las cuales brillan claramente contra Set, ya que aquí Set no participa!

Escena XLV-XLVI

oooooooooooooooooooo

||Ahora se encuentran todos en el palacio de los dioses.

Natron y agua son producidos para el embalsamamiento.

(La palabra egipcia "natron" significa "rocío")

(Horus observa que Osiris abandona su lugar de rocío y es trasladado al cielo)

HORUS (a Set)

¡Mi padre ya no tendrá que defenderse!

(a Osiris)

¡Mayor que mi divinidad es la tuya!

(El resto se perdió)

"El rey Horus es auténticamente rey porque es la "semilla de Geb" y sucede a Osiris. En el plano teológico, esto se expresa por la "justificación" de Horus al adjudicarle Geb el dominio como heredero de Osiris, con o sin explícita referencia a su pleito con Set en la "Casa del Príncipe", en Heliópolis" ⁷⁴.

En el plano humano, la figura de Osiris representa un papel predominante en los textos y rituales reales de la sucesión y de la coronación, a la vez que cobraba importancia para el vulgo en cuanto rey de los muertos.

La figura de Osiris y Horus, representan ideas con respecto a la realeza profundamente arraigadas en Egipto. Una vez que Menes hubo unificado el país, pudo aceptarse por toda su extensión la veneración a Osiris (y por ende a Horus) en cuanto a rey muerto, precisamente porque todos los egipcios creían que los jefes muertos seguían influyendo en las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo es de suponer que las formas específicas que asumió esa veneración, tal como la Gran Procesión ⁷⁵ y

⁷⁴ Parece inútil preguntar si existen bases históricas del mito y la persona de Osiris. Toda comprensión de este dios, el más egipcio de todos, resulta imposible si se empieza por inquirir si el concepto de Osiris en cuanto rey muerto o el de Osiris como dios cósmico es el originario. No son, ni nunca lo han sido, distintos, sino que son dos aspectos de una sola y misma concepción, una concepción de antigüedad inmemorial en Egipto: el rey es un dios que establece una armonía entre sociedad y naturaleza, cuyo poder benéfico se deja sentir incluso más allá de la muerte.

⁷⁵ El rasgo distintivo del culto de Osiris en Abidos era la Gran Procesión, un festival eminentemente local al que acudían gentes de todo el país. Tales festivales tenían un carácter tradicional, y es significativo que se celebraba en un lugar donde se enterraron los primeros reyes, se conservaran claramente, a lo largo de los tiempos históricos ciertos rasgos de los funerales reales. Además, se creía que Osiris era uno de los primeros reyes muertos, o más bien, que representaba a cada uno de ellos.

En la Gran Procesión y en otros festivales que posiblemente estaban unidos a la crecida del Nilo, se hacía hincapié en la victoria y renovación de la vida. En otoño cuando el caudal del río va bajando, se celebraban otros festivales que estaban también dedicados a Osiris.

el nombre bajo el que se adoraba a los reyes muertos (Osiris) derivasen de la región de donde procedía la casa real.

Este testimonio se encuentra en la *Teología Menfita*, y en ciertos rasgos de los festivales de Osiris celebrados en Abidos.

Osiris se manifestaba en los cereales porque las semillas aparentemente muertas brotaban y crecían gracias a las fuerzas vitales de la tierra.

Mientras que la relación de Osiris con la vegetación se mantuvo viva en las costumbres del pueblo y en los festivales de la realeza, su asociación con la inundación del Nilo se expresaba por medio de las principales celebraciones de las estaciones que seguían a la crecida y retirada del río. Se hacía coincidir el año nuevo con la crecida del Nilo; las grandes celebraciones de finales del mes de Kohiak coincidían con la retirada del río y la aparición de los campos fertilizados; cuando el Nilo estaba en su punto más bajo se decía que Isis y Neftis lloraban a Osiris.

En el festival Sed, es muy importante la representación de la erección del pilar "Djed" pues simboliza la resurrección del dios.

Ahora bien, Henri Frankfort nos dice que: "El pueblo recibía el acto de la coronación, con un sentimiento de alivio y con expectativas que sólo pueden explicarse si recordamos que el ascenso al trono de un nuevo rey era un acontecimiento de trascendental significado. Cuando consideramos la misma celebración a lo largo de los festivales religiosos e investigamos cómo influía en las fiestas anuales de Osiris, podemos apreciar una vez más la consistencia de las creencias religiosas egipcias. La comunidad participaba en las grandes crisis naturales del año -los cambios decisivos del ciclo del Nilo, la siembra y la maduración de sus cosechas- por medio de festivales centrados en torno a la figura mitológica de un rey divino, Osiris. Las realidades de una institución real -su comienzo en un nuevo reino, su renovación en el festival de Sed, su reafirmación en el festival de Min⁷⁶- se hacían coincidir con esos mismos días de año nuevo". Por lo tanto, la muerte daba realidad a la fórmula de Horus sucediendo a Osiris. Los ritos de la sucesión celebrados en las fechas de los festivales de Osiris, no se experimentaban como una combinación de las ceremonias de la realeza con las del dios, unas y otras se fundían en una sola, que era excepcional, solamente en cuanto a la concepción fundamental de una sociedad que funcionaba dentro de la naturaleza por medio de su rey se realizaba con una intensidad fuera de lo normal.

Ahora bien, por otra parte Baty y Chavance nos hablan de un drama en el antiguo Egipto, donde ellos observan no sólo formas dramáticas sino, también, elementos teatrales. Por su descripción, parece que se trata de la representación del Drama del Rameseum, y nos refieren que en las fechas críticas de la leyenda de Osiris, -la muerte, el entierro, y la resurrección- tenían lugar en grandes fiestas con numerosas comparsas y una escenificación importante realizada al aire libre o en el interior de un templo: "Una estatua de Osiris envuelta en bandas de lienzo, un lecho para la momia divina, cetros, armas, vasos llenos de agua lustral para las libaciones, pebetero para incienso y mirra; tales eran los decorados y los accesorios. Los sacerdotes representaban a los personajes de la familia de

⁷⁶ En el antiguo Egipto la fiesta de la cosecha en realidad no se dedicaba a Osiris sino a Min, el dios que personificaba la fuerza generativa de la naturaleza, el abundante poder de procreación en los hombres, animales y plantas. La estatua del dios fue, desde los primeros tiempos, la figura de un hombre itifálico. Además Min era un dios de la lluvia, "abridor de nubes".

El festival llevaba a una reafirmación de la armonía entre la naturaleza y la sociedad en la persona del soberano.

Los nombres divinizados de algunos de los príncipes de las Dinastías cuarta y quinta están compuestos exclusivamente de los elementos Ra, Horus y Min. Queda claro por estos hechos que en las primeras épocas Min estuvo más íntimamente relacionado con la realeza que ningún otro dios, a excepción de Horus, y era lógico que así sucediera, ya que Min personifica la fertilidad de los campos, animales y plantas y la realeza egipcia aseguraba a la sociedad los beneficios de la abundancia de la naturaleza. Min, entonces podría ser un aspecto del faraón, y sería consecuente con esta línea de pensamiento el que la continuidad del linaje real se lograra en el festival de Min, donde el dios era uno mismo con el faraón.

Osiris: Geb, Horus, Toth, etc., los personajes femeninos eran Isis y Neftis además de otras deidades que a veces hacían el papel de plañideras e intervenían sacerdotes recitadores.

El drama entero finalizaba con la resurrección de Osiris.

Puede comprobarse que los diferentes elementos del teatro se hallaban reunidos en esta representación; la mímica ejecutada por los dioses que tomaban parte en la acción; el poema encargado a los recitadores y el coro confiado a las plañideras cuyas lamentaciones eran recalcadas por instrumentos musicales"⁷⁷.

⁷⁷ Baty Gastón y Chavance René. *Op. Cit.* p. 19-20.

VII.3 EL DRAMA OSIRIANO MENFITA

Cuando la primera dinastía estableció su capital en Menfis⁷⁸ se proclamó al dios Ptah como primer principio, este dios tomó primacía sobre los demás. En los textos, la creación se concibe como un acto puramente intelectual, mientras que en otras versiones se piensa que existió un acto sexual de por medio. Aquí el dios, primero imagina las cosas en su mente (en su corazón) y las crea con su palabra (su lengua). Al principio de los tiempos egipcios existió con Ptah una creación semejante a la del logos.

El *Drama Menfita de la Coronación*, está escrito en la llamada "Piedra de Shabaka" que se encuentra actualmente en el Museo Británico. Es una placa de basalto que ordenó decorar el rey Shabaka en el Templo de Ptah, al sur de Menfis y que reinó de 716-701 a.C., fundador de la Dinastía XXV o Dinastía Etíope. La inscripción fue copiada de un viejo borrador original fechado por Kurt Sethe en la Primera Dinastía por el año 3300 a.C., pero Rusch la fecha en la Dinastía V (2500 a.C.)

Contiene la presentación de una narrativa, el acompañamiento del libreto de un drama sagrado, la disputa de Horus y Set, la ascensión del primero y la muerte y resurrección de Osiris.

A la esencia del drama se adjunta un himno a Ptah, dios principal de Menfis.

El texto fue evidentemente destinado para el festival anual, el cual tenía lugar en los últimos días del mes de Kohiak y en los primeros días de primavera.

El festival se menciona en el famoso calendario de Dendera, éste celebraba un eclipse y la revitalización del topocosmos. Se hace un énfasis especial sobre la muerte y resurrección de Osiris que es el espíritu del topocosmos y la coronación del rey (mitológicamente identificado con Horus) como símbolo de la regeneración de la comunidad.

En Edfu se actuaba y era conocido como *El Nuevo Año de Horus*, mientras que en Menfis fue asociado al dios Sokar.

Este texto contiene los elementos comunes del patrón ritual, en particular la historia de esta ciudad desde que el rey Menes (3400 a.C.) estableció la primera capital de la "Unión de Egipto".

Es característica una mímica del combate entre dos bandos (la lucha de opuestos) la construcción de Menfis y la instalación de Horus asimilado al Faraón como soberano de las dos tierras. Este agregado lo encontramos también en Babilonia (*Enuma-Elish*) a Shapon y el mismo caso se da en la versión ugarita e hitita.

La conclusión con el himno a Ptah es paralelo a los cincuenta nombres de Marduk en el *Enuma-Elish* babilónico.

Como hemos visto a lo largo de la tesis, durante mucho tiempo se dejó por sentado que el teatro apareció en Grecia y que el antiguo Egipto careció de este género; sin embargo, en este siglo XX se notó que en gran medida, los ritos eran ceremonias con marcado diálogo y anotaciones dramáticas o didascalía.

Kurt Sethe publicó en alemán (1928) ciertos textos dramáticos ya conocidos en egipcio, que se referían al *Drama Ramesida de la Coronación* (Drama del Rameseum), pero ahora aparecieron con nuevas interpretaciones y documentos de apoyo. Se supo entonces que desde la Dinastía XII existieron ciertas modalidades que podríamos llamar teatrales y aún musicales, pues se ofrecieron a la luz ciertas partes antifonales.

⁷⁸ Las fuentes clásicas así como los descubrimientos arqueológicos revelan que Menfis llegó a ser uno de los centros administrativos del país ya en los mismos comienzos de la historia egipcia, después de 2920 a.C., Herodoto dice que fue Menes -considerado tradicionalmente el primer faraón de Egipto- el que levantó un dique para proteger a la ciudad de las inundaciones del Nilo.

La ciudad de Menfis fue, asimismo, la residencia de los Faraones y la capital de Egipto a comienzos del Periodo dinástico y del Imperio Antiguo, y muchos soberanos posteriores tuvieron allí su palacio.

Lo que Sethe trabajó habla de un primitivo drama egipcio muy antiguo, donde los dioses contaban con varias comparsas que hacían contender como las fuerzas del bien y del mal en la naturaleza. Se poseen algunos ejemplos, pero no parecen haber llegado a escribirse como lo que hoy llamaríamos una obra teatral. Empero, Sethe vislumbró un gran drama mitológico que implicaba la creación del mundo, el mito de Osiris y el ascenso de Horus (su hijo) al trono de Egipto⁷⁹.

Gran parte de las anotaciones dramáticas se perdieron, pero sabemos que la acción se acompañaba con actos mágicos y simbólicos que los sucesivos copistas se las fueron saltando. Los diálogos quedaron anotados en dos columnas que contenían parte del juego escénico, pero quedó escrito el nombre del personaje que habla y de su receptor.

El drama que trabajó el egiptólogo alemán se representaba hacia nuestro principio de agosto, cuando en Tebas se ofrecía la fiesta de Opep y llegaba con gran pompa la barca de Amón.

Este Drama Menfitá trata de la muerte y vigorización del rey. Lo que atañe al rey sucede también al topocosmos que decae y se regenera. El Faraón es identificado con el dios Horus.

Anualmente, tal vez durante la primavera, el drama era representado en el templo de Edfu junto con el casamiento sagrado o hierogamia. Contaba con varios actos y un epílogo. Como mencioné anteriormente, se perdieron las didascalia o indicaciones, aunque estas quedan claras en el Drama del Rameseum, pero en cambio quedaron los parlamentos del narrador y extensas partes dialogadas.

En el drama representado en Menfis se ven elementos corales, esto es, un coro formado por una compañía de sacerdotes que actuaban desde el escenario y mitológicamente se interpretaban como los seguidores de Horus.

Un importante elemento de estos dramas del Antiguo Cercano Oriente, era el desmembramiento ritual del dios, asociado a la fertilidad.

Algunas partes del papiro original están plagadas de lagunas lamentables; sin embargo, resulta un fragmento tan interesante como el "*Drama Ramesida de la Coronación*" y que se representaba como vimos al coronar un nuevo rey.

El texto dramático menfitá contiene parlamentos que pronunciaba un narrador.

Este es un drama de tipo estacional, celebraba la regeneración del cosmos a través de dios Osiris, es decir, los misterios osirianos trataban de transmutar la pasión del dios de un nivel local a uno cósmico.

En la primera parte se proclama que la tierra de Egipto tiene su existencia en el dios-creador, Ptah-Ta-Tjemen, Ptah "la Tierra Emergida". Por otra parte se hace referencia a la aparición de un país unido bajo un solo rey. Más adelante encontramos el cese del conflicto precedente al establecimiento del orden tanto en el universo como en el Estado. Los dioses Horus y Set, luchan por el dominio de Egipto y son separados; Geb, el dios-tierra, actúa como juez. Primero divide la tierra en dos y luego se arrepiente dándola a Horus. Las dos coronas del Alto y Bajo Egipto "crecen" en la cabeza de Horus, unificando las dos tierras. La Eneada presenta una fórmula que expresa la relación entre el rey y los dioses.

Posteriormente, se encuentra la acción creadora de Ptah, un argumento teológico rigurosamente razonado que convierte a los dioses de Egipto en aspectos o manifestaciones de Ptah.

⁷⁹ Tomado del texto que da J. Breasted en su Dawn of Conscience, New York, 1953 págs. 29-42 y está cotejada con la versión de J. Wilson. La traducción al español es de Teresa E. Rohde.

Breasted fue el primero en señalar la importancia de este texto. Después de un estudio más amplio por parte de Erman, Sethe reconoció las oscuras "conversaciones sagradas" y con ello encontró la clave para comprender el documento en su totalidad. (Dramatische texte, págs. 1-80). H. Junker, Die Götterlebre von Memphis (Abhandlungen der Preussischen Akademie, Phil-hist. Klasse, Núm. 23 [1939] y Die politische lebre von Memphis, ha conseguido aclarar algo más sobre ciertos detalles, pero nos parece que las ideas más importantes que ha dado para la interpretación del texto no concuerdan con el pensamiento egipcio. Desde cualquier punto de vista este texto menfitá es un documento muy notable. Las copias existentes datan del siglo octavo a.C., es un bloque de granito sobre el que se ha copiado una obra antigua, que se supone fue escrita en un rollo de piel por orden del rey Shabaka.

El texto continúa explicando la estrecha conexión entre el dios y la tierra de Egipto, cuando habla de Menfis sede del templo de Ptah.

A continuación presento un fragmento:

EL DRAMA OSIRIANO MENFITA

¡Larga vida a Shabaka, bienamado de Ptah deidad que mora al sur de su capital y que vive para siempre como Ra!

Fue su majestad quien mandó inscribir este texto en el templo de su padre Ptah dios que mora al sur de esta capital. Su majestad lo halló en un documento carcomido por el tiempo y ya no era legible en su totalidad, así que lo mandó copiar para que subsistiera y su nombre perdurara por siempre en el templo de Ptah, su padre.

El ilustre Shabaka quiso perpetuar su memoria mediante este documento que mandó reponer...

ACTO I

(Trata de la lucha de Horus y Set y de la subsecuente división de Egipto en dos reinos. Esta escena presenta un combate ritual. Primero el narrador lo manda ensayar y luego la representación se lleva a cabo)

NARRADOR.- *Menfis es el centro del reino conocido con el nombre de "Tierra de Tenen". Es el Alto y Bajo Egipto en uno solo.*

(Se presenta al rey)

La unidad está simbolizada por el Faraón, a quien por ellos se llama "Soberano de las dos Tierras".

(Se presenta la imagen de Ptah)

Aquí veis a Ptah, el que se creó así mismo. Él a su vez, creó la Sagrada Eneada, la de los Nueve Grandes Dioses.

(Comienza la acción)

Aquí aparecen los Nueve Dioses reunidos alrededor de Geb, dios de la tierra, mientras que Ptah separa a Horus y Set que pretenden contender y los conmina a que abandonen la lucha.

Le asigna la tierra del sur a Set y lo instala como rey en su lugar nativo.

Hace lo mismo con Horus, a quien instala como rey en el Bajo Egipto en las tierras bajas donde se ahogó su padre.

En Ayan donde se juntan las dos fronteras, se hace un pacto equitativo.

(Comienza la representación)

Geb dice a Set.- ¡Vete al lugar donde naciste!

Geb dice a Horus.- ¡Vete a donde se ahogó tu padre!

Geb dice a ambos.- ¡Vean! ¡Hoy los separo a uno del otro!

ACTO II

(Horus logra dominar sobre ambos Egiptos y unificarlos. Geb decide darle preferencia a Horus y lo hace su heredero. Esta escena representa la confirmación periódica del Faraón como regidor de ambas tierras)

NARRADOR. - *Geb se encuentra triste al pensar que Horus, hijo de su hijo predilecto, habrá de poseer tanta tierra como Set y no más, y decide convertirlo en su heredero.*

(Se representa la historia)

Geb se dirige a Horus.- ¡Tan sólo a ti te nombro heredero!

Geb se dirige a la Eneada.- ¡Tan sólo él habrá de heredarme en ambos Egiptos! ¡Mi nieto, es mi único heredero!

NARRADOR. - *Así es como Horus reinó soberano en ambas tierras. Unida está la tierra de Tenen. Reconciliado está todo cuanto abarca la mirada desde estos altos muros que pertenecen a Ptah, el eterno, con aquello que está en el otro Egipto.*

El simbolo de esta conjunción, serán las dos plumas que el Faraón habrá de portar sobre la cabeza. La unión se sella en esta ciudad amurallada que marca el lugar donde las fronteras se unen.

¡Aquí Horus ha de brillar y refurgir como el Sol! ¡Monarca imperial de las dos tierras unidas!

(En ambas entradas al templo de Ptah se colocan lotos y papiros respectivamente)

NARRADOR. - *Estos vegetales representan la conjunción de Horus con Set, su rival.*

Hoy se convierten en hermanos y se reconcilian por siempre.

Su lucha ha terminado y se ha hecho la paz en Menfis, lugar conocido como "el balance de ambas tierras" porque está en medio de la tierra y mantiene en equilibrio el fiel de la balanza.

ACTO III

(Se revive a Osiris. Ahora la escena se desarrolla en las tierras pantanosas donde Osiris yace a punto de morir tras el ataque de Set. Se ensaya primero la restauración del dios a manos de la diosa Isis y Neftis a quienes el narrador presenta. A continuación se representa la escena)

NARRADOR. - *Este es el pantano que está en la tierra donde rige Sokar; en donde Osiris se hundió y casi se ahogó.*

Vean, aquí están Isis y Neftis, observando angustiadas como se hunde el cuerpo de Osiris.

Horus suplica que lo salven de hundirse; que lo rescaten.

HORUS. - *¡Sujétenlo!*

ISIS Y NEFTIS. - *¡Ya vamos! ¡Ya le tomamos de la mano!*

NARRADOR. - *Y ahora vean cómo lo traen a tierra y lo llevan a la ciudadela de Menfis que está lejos de estos pantanos.*

ACTO IV

(Este acto simboliza la reinstalación del rey en un palacio construido especialmente para él, lo cual es un elemento frecuente en el tipo de patrón estacional al que pertenece este drama)

NARRADOR. - *¡Y ahora se alza ante los ojos de ustedes una nueva ciudad!*

(Sigue a continuación una parte muy fragmentaria donde los dioses se aconsejan entre sí, respecto a cómo habrá de construirse la Gran Muralla Blanca de Menfis)

ACTO V

(Se pacifica finalmente a las dos tierras y se determina que habrá siempre prosperidad en ellas. El parlamento del narrador se perdió)

ISIS DICE :

¡Horus y Set! ¡Escuchen! Les suplico que hagan un trato para desterrar la lucha entre ustedes, pues no tendremos bienestar hasta que hagan la paz y rueguen al Señor que borre las lágrimas de todos los rostros.

ACTO VI

(Se lleva al rey hasta la ciudad de Menfis, pero de hecho se está llevando a Horus también)

NARRADOR. - *Esta ciudad real, es aquella donde en un principio...*

EPÍLOGO

(La representación terminaba con el himno a Ptah, en el que se mencionan sus diversas hipóstasis)

*¡Grande y poderoso es el señor que...
y en quien se combinan varios dioses en uno solo.
Varias divinidades son consustanciales con Ptah:
Ptah mismo en su alto trono Ptah-Nun, a quien su padre Atum...
Ptah- Naumet, la madre poderosa que dio el ser a Atum.
El gran Ptah que se convirtió en el corazón y los miembros de la Gran Eneada.
Y Ptah el alfarero que moldeó a los dioses, así como a los hombres.
(... el resto se perdió)⁸⁰*

El programa del festival sigue el tradicional patrón ya mencionado: la lucha entre Horus y Set es el típico ritual del combate entre el año viejo y el nuevo, primavera e invierno, vida y muerte, lluvia y sequía, etc., el cual encontramos en los festivales estacionales en cualquier parte del Antiguo Cercano Oriente, por ejemplo: la batalla de Baal y Yam (o Mot) en Canaan, el dios de la tormenta y el dragón Illuyankas de los hititas o Marduk y Tiamat en Babilonia y Yavé y Leviatán con los hebreos.

La muerte y resurrección de Osiris es la contraparte del decaimiento y restauración del rey en el Festival Estacional y es paralelo a los mitos de Tamuz, Baal, Telepinu, etc.

La introducción de Horus es un elemento familiar en la coronación; y la restauración de Osiris en la nueva ciudad construida (Menfis) pero es un duplicado de la versión de los mismos temas.

Osiris representa el espíritu dañado del topocosmos del cual Horus es su restaurador.

⁸⁰ Gaster, Theodor. *Op. Cit.* Págs. 399-405.

La traducción al español de los textos utilizados en este capítulo, es de Teresa E. Rohde.

VII.4 LAS CONTIENDAS DE HORUS Y SET

En este texto del Reino Medio (2100 a.C. aprox.), casi no reconocemos a los misteriosos dioses que decoran las paredes de los templos egipcios.

La narración se encuentra en el papiro hierático número I de la colección de Chester Baty, ubicada en Dublín y trata uno de los temas favoritos de la mitología egipcia: la rivalidad entre Horus y Set. Este pone en práctica diversos recursos para quedarse con el trono de Osiris. Ambos dioses se presentan ante el tribunal que dirige Ra-Harakhty, dios solar y soberano cósmico, para presentar sus alegatos y defender sus derechos. Sin embargo, Horus es todavía un niño y varios dioses tienen que abogar por él. En esta forma da principio el papiro cuyo estado de conservación es, por fortuna, excelente.

El texto gira en torno al tema de que Set, dios malévolo con cabeza de Onagro u Ocapí⁸¹, asesinó a su hermano Osiris, quien acababa de engendrar a Horus. El niño dios resultó, pues, hijo póstumo del dios bienhechor que se fue a reinar al inframundo desde donde hace florecer los campos, regula las cosechas y recibe a los difuntos⁸². El hijo de Isis y Osiris vive primero como niño (Horus-Harpócrates) y luego como Horus, proponiéndose vengar la muerte de su progenitor. Es entonces cuando ambos dioses se enfrentan en repetidas ocasiones por largos años, a veces gana Horus y otras Set es quien vence; sin embargo la lucha del joven Horus no sólo es por la venganza de la muerte de su padre sino que, además, Set trata de arrebatarle el poder sobre los dos Egiptos.

Por fin las contiendas cesan otorgándole a Horus la corona Blanca y a Set se le envía con Ra-Harakhty, ya que él, en la mitología egipcia, luchaba diariamente contra la serpiente Apepi, que amenazaba el camino de la Barca Solar que llevaba a los difuntos y peleaba también para que el Sol brillara sin problemas diariamente.

Ahora bien, el ciclo teológico en torno a Horus, parece haberse concebido en Heliópolis, la ciudad del Sur.

La figura de Set (quien siempre se asoció al Alto Egipto o sea, al sur) quedó como dios hostil, deidad de las borrascas, protector de los forasteros y especialmente de los habitantes del desierto⁸³.

Con el correr del tiempo, el conflicto entre ambos dioses se consideró necesario para mantener el equilibrio de las fuerzas cósmicas y supuesto que el Faraón encerraba este balance, desde los tiempos de la primera Dinastía, se consideraba que el rey había heredado el poder de "los dos señores" Horus y Set, y por eso a la reina se le confería el epíteto "aquella que ve a Horus y a Set".

⁸¹ El onagro, es un asno silvestre propio de los desiertos de Asia.

⁸² Hay que recordar que para la mayoría de las religiones del Antiguo Cercano Oriente, los muertos son también los encargados de la fertilidad agrícola, ya que entre muertos y semillas existe estrecha simbiosis, pues tanto unos como otros se entierran, pasan una temporada en el inframundo y renacen.

⁸³ Al dios Set, siglos después los griegos habrían de identificarlo con Tifón y así como Horus se asoció teomórficamente al halcón, Set se identificó con el cerdo o jabalí, el asno, el ocapí y el hipopótamo, aunque en las inscripciones toma forma de un extraño animal inexistente y semejante a un cuadrúpedo con una enhiesta cola bifurcada y orejas erguidas. Se le asoció con el color rojo y precisamente se le llamaba dios rojo, incluso se ha llegado a suponer que este es uno de los tantos orígenes del diablo. Era un dios temible al grado de que tras asesinar a su hermano le arrancó un ojo a su sobrino Horus. Mató más tarde a la serpiente Apepi que amenazaba la Barca Solar de Ra. Durante el período hieso Set se convirtió en el dios estatal más importante y los faraones asiáticos lo identificaron con su propio dios Baal. Posteriormente en la Dinastía XIX, Seti I, se hizo apadrinar mágicamente por esta terrible deidad, como su nombre dinástico lo indica, pero la popularidad de Osiris relegó al olvido el culto a Set con el transcurso del tiempo y de ser el dios valiente se convirtió en un vil "demonio".

VII.4 LAS CONTIENDAS DE HORUS Y SET

En este texto del Reino Medio (2100 a.C. aprox.), casi no reconocemos a los misteriosos dioses que decoran las paredes de los templos egipcios.

La narración se encuentra en el papiro hierático número I de la colección de Chester Baty, ubicada en Dublín y trata uno de los temas favoritos de la mitología egipcia: la rivalidad entre Horus y Set. Este pone en práctica diversos recursos para quedarse con el trono de Osiris. Ambos dioses se presentan ante el tribunal que dirige Ra-Harakhty, dios solar y soberano cósmico, para presentar sus alegatos y defender sus derechos. Sin embargo, Horus es todavía un niño y varios dioses tienen que abogar por él. En esta forma da principio el papiro cuyo estado de conservación es, por fortuna, excelente.

El texto gira en torno al tema de que Set, dios malévolo con cabeza de Onagro u Ocapi⁸¹, asesinó a su hermano Osiris, quien acababa de engendrar a Horus. El niño dios resultó, pues, hijo póstumo del dios bienhechor que se fue a reinar al inframundo desde donde hace florecer los campos, regula las cosechas y recibe a los difuntos⁸². El hijo de Isis y Osiris vive primero como niño (Horus-Harpócrates) y luego como Horus, proponiéndose vengar la muerte de su progenitor. Es entonces cuando ambos dioses se enfrentan en repetidas ocasiones por largos años, a veces gana Horus y otras Set es quien vence; sin embargo la lucha del joven Horus no sólo es por la venganza de la muerte de su padre sino que, además, Set trata de arrebatárle el poder sobre los dos Egiptos.

Por fin las contiendas cesan otorgándole a Horus la corona Blanca y a Set se le envía con Ra-Harakhty, ya que él, en la mitología egipcia, luchaba diariamente contra la serpiente Apepi, que amenazaba el camino de la Barca Solar que llevaba a los difuntos y peleaba también para que el Sol brillara sin problemas diariamente.

Ahora bien, el ciclo teológico en torno a Horus, parece haberse concebido en Heliópolis, la ciudad del Sur.

La figura de Set (quien siempre se asoció al Alto Egipto o sea, al sur) quedó como dios hostil, deidad de las borrascas, protector de los forasteros y especialmente de los habitantes del desierto⁸³.

Con el correr del tiempo, el conflicto entre ambos dioses se consideró necesario para mantener el equilibrio de las fuerzas cósmicas y supuesto que el Faraón encerraba este balance, desde los tiempos de la primera Dinastía, se consideraba que el rey había heredado el poder de "los dos señores" Horus y Set, y por eso a la reina se le confería el epíteto "aquella que ve a Horus y a Set".

⁸¹ El onagro, es un asno silvestre propio de los desiertos de Asia.

⁸² Hay que recordar que para la mayoría de las religiones del Antiguo Cercano Oriente, los muertos son también los encargados de la fertilidad agrícola, ya que entre muertos y semillas existe estrecha simbiosis, pues tanto unos como otros se entierran, pasan una temporada en el inframundo y renacen.

⁸³ Al dios Set, siglos después los griegos habrían de identificarlo con Tifón y así como Horus se asoció teomórficamente al halcón, Set se identificó con el cerdo o jabalí, el asno, el ocapi y el hipopótamo, aunque en las inscripciones toma forma de un extraño animal inexistente y semejante a un cuadrúpedo con una enhiesta cola bifurcada y orejas erguidas. Se le asoció con el color rojo y precisamente se le llamaba dios rojo, incluso se ha llegado a suponer que este es uno de los tantos orígenes del diablo. Era un dios temible al grado de que tras asesinar a su hermano le arrancó un ojo a su sobrino Horus. Mató más tarde a la serpiente Apepi que amenazaba la Barca Solar de Ra. Durante el período hizo Set se convirtió en el dios estatal más importante y los faraones asiáticos lo identificaron con su propio dios Baal. Posteriormente en la Dinastía XIX, Seti I, se hizo apadrinar mágicamente por esta terrible deidad, como su nombre dinástico lo indica, pero la popularidad de Osiris relegó al olvido el culto a Set con el transcurso del tiempo y de ser el dios valiente se convirtió en un vil "demonio".

LAS CONTIENDAS DE HORUS Y SET

Y aconteció el enfrentamiento entre Horus y Set, misteriosos en sus formas, los más poderosos de cuantos príncipes y magnates hayan existido jamás. (Horus) era un joven dios sentado en presencia del Señor Universal, y reclamaba el mando de su padre Osiris⁸⁴.

Hermoso en apariencia, hijo de Ptah iluminaba el Oeste con su imagen⁸⁵ en tanto que Toth presentaba su ojo sano al gran príncipe que está en Heliópolis⁸⁶.

Entonces dijo Shu, hijo de Ra, en presencia de (Atón), el gran príncipe que está en Heliópolis:

"La justicia posee poder, así que administrala diciendo:

¡Otórguese el mando a Horus!"

Y dijo Toth a la Eneada:

"Tal cosa es correcta un millón de veces"

Por consiguiente Isis dejó escapar una fuerte exclamación regocijándose grandemente.

Se acercó al Señor Universal y le dijo:

"Viento del Norte id al Oeste. Impartid las buenas nuevas a Onofris"⁸⁷

Entonces dijo Shu, hijo de Ra:

"Aquel que presenta el ojo sano es leal a la Eneada".

El señor Universal aseveró:

"En verdad, ¿Qué significa que ejerzáis autoridad por vuestra cuenta?"

Onuris dijo:

"El deberá asumir el cartucho (el nombre de Horus), y la Corona Blanca habrá de colocarse sobre su cabeza"

El Señor Universal permaneció largamente en silencio, furioso con la Eneada.

Entonces Set, hijo de Nut dijo:

"Arrojadle fuera conmigo y acaso nos permita ver como mis manos prevalecen sobre él, ya que se desconoce cualquier otra forma de desposeerlo".

Toth contestó:

"¿Acaso no debemos asegurarnos de quién es el impostor? ¿Acontecerá, tal vez que en tanto Horus, el hijo de Osiris aún viva, el poder se le otorgará a él?"

(El relato prosigue con la furia de Ra-Harakhty porque no entregan el trono a Set, entonces llaman al dios Banebde para que elija entre los dos. Después envían a la diosa Neit, la Grande, y ésta contesta que se otorgue el mando de Osiris a su hijo Horus y se le enriquezca a Set en posesiones. La Eneada acepta la decisión de la diosa y el Señor Universal insulta a Horus ya que no está de acuerdo. El Señor Universal entonces habló a Horus y Set)

Set, de gran virilidad hijo de Nut, dijo:

"Por lo que a mí respecta, soy Set de gran virilidad entre la Eneada, y yo combato diariamente a la oponente de Ra, cuando voy en la "Barca de los Millones"⁸⁸ lo que ningún otro dios es capaz de hacer. Debo por ello recibir el mando..."

Horus, hijo de Isis dijo:

"No está bien engañarme en presencia de la Eneada y despojarme del mando de mi padre Osiris"

⁸⁴ Se trata del niño Horus, en su aspecto de Harpócrates, un bebé que se chupa el pulgar.

⁸⁵ El Oeste es el lugar por donde muere el sol y a donde van los difuntos.

⁸⁶ Se refiere a un objeto ritual en forma de ojo que confería salud y bienestar a quien se lo presentaba.

⁸⁷ Es otra designación del dios Osiris. Significa "Aquel que es continuamente benéfico".

⁸⁸ Referencia a Set como matador del maléfico dragón Apepi que impedía el progreso de la Barca Solar.

(A continuación Isis se enfurece con la Eneada argumentando que el caso debe ponerse a consideración de Atum y de Jepri. Set furioso exclama que no acudirá al tribunal mientras Isis esté todavía en él. Por ello Ra-Harakhty manda a la Eneada a la Isla de en Medio a que decidan allá, y ordena al barquero Nemti que no cruce a ninguna mujer semejante a Isis a la Isla; sin embargo la diosa desafía la orden y acude donde Nemti)

Ella le dijo:

"Debes cruzarme a la Isla de en Medio. He venido a ti, cargando esta vasija, porque hay un mozo que ha estado pastoreando ganado durante cinco días y tiene hambre"

El le dijo:

"Se me ha dicho que no embarque a ninguna mujer allá "

Pero ella le contestó:

"Se te ordenó eso debido a Isis"

Isis dijo:

"Te daré un pastel"

El le contestó:

"¿De qué me sirve tu pastel?"

Entonces, ella le dijo:

"Te daré el sello de oro que está en mi mano"

Y él aceptó:

"¡Dame el anillo de oro!"

(Ella se lo dio y él la cruzó hacia la isla. Aquí tenemos un ejemplo claro de diálogo, quizá uno de los más completos de los relatos egipcios, sin embargo más adelante encontramos el diálogo de Isis con Set, aún más enriquecido de acción. Isis mediante un conjuro mágico se transforma en una bella doncella de cuerpo primoroso y Set la desea con lujuria y la persigue)

Set dice a Isis:

"Estoy aquí contigo, bella doncella"

Y ella le respondió:

"Reflexiona mi gran señor. Fui la mujer de un pastor a quien le di un hijo. Mi esposo murió y el jovencito empezó a cuidar los rebaños de su padre, pero luego llegó un extraño y se apoderó de mi establo y le habló así a mi hijo: "Voy a apalearte, a confiscar el ganado de tu padre y desposeerte. Así que ahora deseo que tu protejas a mi hijo"

Así que ahora deseo que tu protejas a mi hijo"

Set, le dijo:

"¿Acaso cuando el hijo del esposo vive se le ha de dar el ganado de su padre a un extraño?"

(Entonces Isis se transformó en pájaro y voló a posarse en la rama de una acacia).

Ella llamó a Set y le dijo:

"¡Averguénzate de ti mismo!" Tu propia boca lo ha dicho. Tu propia inteligencia te ha juzgado.

¿Qué respuesta tienes ahora?"

(Después el relato continúa cuando Set se queja con Ra-Harakhty y pide castigo para el barquero Nemti. Las contiendas continúan, algunas veces sale victorioso Horus, otras Set. El relato está plagado de diálogos entre los personajes. Se le envía una carta a Osiris en la que pide se le restituya a su hijo el trono. Se somete a juicio de la Eneada y se decide otorgar a Horus la Corona Blanca y a Set se le envía con Ra-Harakhty para que more con él y se le tema.)

La importancia dramática de este texto, radica en los diálogos que sostienen los personajes y es posible que aquí se esté satirizando a los dioses en la alta nobleza cuyo comportamiento se reflejaba en el de las deidades, semejante cosa es probable, ya que en algunos momentos de la narración definitivamente se trasluce cierto burdo humor.

Evidentemente, los elementos del patrón estacional están presentes en este texto.

Encontramos la lucha de opuestos representada por las contiendas que mantienen Horus y Set.

La victoria final del dios benéfico Horus, que recobra el trono de su padre como símbolo de prosperidad.

Dentro de la trama encontramos mortificación y lamentación por la muerte de Osiris, tanto de Neftis e Isis así como del mismo Horus.

Al recobrar el trono de su padre, Horus manifiesta un gran júbilo, así como la Eneada. La asamblea de dioses decide otorgar el mando a su legítimo heredero.

Horus fue una deidad solar asociada al halcón, por ser éste el símbolo de aquel que vuela más alto. Este animal participaba en la mitología egipcia con ciertas características lunares, ya que uno de sus ojos era la luna y el otro el Sol. Representó a la realeza y el rey era su vicario.

La importancia de Horus comenzó a raíz de que se instauró la primera dinastía y se ligó estrictamente a la persona del rey como su protector especial.

VIII.- DRAMA EN ANATOLIA

VIII.1 COSMOGONÍA

En la región llamada Anatolia o Asia Menor, desde el tercer milenio a.C., florecieron varias culturas en esta región; por sus manifestaciones literarias destacan las de los hititas⁸⁹ pueblo guerrero que habitó al sur del Mar Negro.

La lengua hitita se descifró en 1915, parte de ésta son el nesita, palaico y nuvita.

Entre los textos hititas de la creación destaca el de Kumarbi, en el que proliferan los combates de opuestos. La temática de estos textos mantiene una estrecha relación con los canaanitas y mesopotámicos.

La temática en todos los casos es parecida: una generación existente de dioses ha sido precedida por dos o tres generaciones más antiguas de seres sobrenaturales, cada una precedida por un rey que usurpa el poder de su predecesor. En el texto hitita, sucesivamente:

Alalu, Anu (nombre sumerio del cielo), Kumarbi y Tesub, el dios de los fenómenos meteorológicos.

Generalmente estos dioses o algunos de ellos nacen de un modo insólito y en la usurpación interviene la castración que en el poema hitita es por devoración, dando lugar a una curiosa evolución del tema y a varios nacimientos insólitos, varios dioses nacen del interior de Kumarbi y Tasmisu nace del monte Kanzura, fecundado por la simiente de Anu, escupida por Kumarbi.

En las primeras generaciones aparecen una serie de divinidades primigenias que luego con el nuevo orden, son sustituidas por otras antropomórficas, más racionales y relegadas a un oscuro segundo plano.

En los poemas hititas se mencionan vagamente unas "Divinidades Primigenias" con el mismo papel.

En la mayoría de los casos, tras del triunfo del último dios, suele aparecer otra figura, que actúa en ayuda del rey y plantea un desafío al entonces rey celeste. Pero el último monarca victorioso, con el triunfo sobre este nuevo contrincante, acaba por reafirmar su plena y perpetua autoridad, se trata pues de mitos de soberanía basados en la idea de que el universo, que es una jerarquía de poderes cuya instauración ha sido el resultado de una lucha, está dominado por un poder excepcional, en la cúspide de la estructura cósmica, que garantiza el equilibrio del mundo. "El orden cósmico es una proyección del orden terrestre, en cuya realidad se dan tensiones entre viejos y jóvenes y disputas por la sucesión a la realeza"⁹⁰.

⁸⁹ Se ha sabido por mucho tiempo que los hititas, llamados kheta por los egipcios y heth o hatti por los semitas y por ellos mismos, desarrollaron una potencia en el extremo occidental de Asia, por lo menos ya en el siglo XV a.C., pero no fue hasta el descubrimiento de sus archivos cuneiformes en 1907 de nuestra era, en Bogaskevi, al norte de Capadocia, cuando se aclaró la naturaleza imperial de su poder. Como potencia imperial entran en la historia con un rey a quien sus propios archivos llaman Shubiluliuma.

Establecidos en Boghas-Kevi en el siglo XV a.C., se puede suponer que el Asia Menor Occidental fue el punto de origen de los hatti tres siglos antes.

La mitad del norte de Siria, el norte de Mesopotamia y probablemente toda el Asia Menor, fueron conquistados por los hatti antes del año 1350 a.C., y los obligaron a pagar tributo. Siglos más tarde los hatti habían vuelto a una obscuridad todavía más profunda que aquella de donde salieron.

El último rey de Boghas-kevi, Arnaunta, reinó hacia fines del siglo VIII a.C..

Las ruinas excavadas en Boghas-Kevi, capital de los hatti y en Karkehmesh, su principal dependencia en el sur muestran huellas inconfundibles de destrucción y de una reconstrucción general subsecuente, que sobre bases arqueológicas no se puede fechar después de Arnaunta, parece probable que la historia del imperio hatti se cerró con ese rey.

⁹⁰ Hogart, D.G., *El Antiguo Oriente*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1951. págs. 125-126.

VIII.2 LA TRAMPA DEL DRAGÓN

Hatushas, actualmente Boghas-Kevi, se encuentra a 165 kilómetros de Ankara, Turquía.

Los textos se encontraron en lengua hitita también en tablillas; pero esta lengua es indoeuropea aunque todavía tiene elementos neolíticos. Las tablillas datan del siglo XV al XIII a.C., escritas por un sacerdote llamado Killas, aunque se trata de materiales indoeuropeos bastante más antiguos tal vez del segundo milenio a.C. y nos hablan de la lucha del dios de la Tempestad con un Dragón en el festival llamado Purulli, celebrado en Año Nuevo. El Dr. Gaster lo denomina "*La Trampa del Dragón*". Era muy importante y trata sobre la cosecha entre mayo y junio como en los textos canaanitas de Akat.

El dios de la Tempestad gana sobre el Dragón y la deidad es finalmente entronizada. La muerte del Dragón (que representa simbólicamente a la lluvia) trae como resultado que el control del agua pase a la deidad victoriosa; en el ámbito del ritual anual significa que corresponde al rey tal control. También se habla del dios Telepinu deidad de la fertilidad quien enojado se va de la tierra causando sequía y los hombres lo traen forzándolo mágicamente.

Por boca de Kella, sacerdote ("ungido") del dios de la Tempestad de Nerik, este texto nos transmite dos versiones del mito de la lucha del dios de la Tempestad contra el Dragón, que constituyen la etiología del festival anual hitita, de origen protohático denominado Purulli era uno de los festivales de mayor importancia en el calendario hitita, relacionado con el centro cultural de Nerik, pertenece al extendido tipo de los festivales anuales que tenían como fin, dentro de las culturas primitivas, revigorizar a la tierra tras el letargo invernal y asegurar la lluvia. Con este combate ritual se simbolizaba el triunfo de la vida sobre la muerte, de la fertilidad sobre la sequía y en general del bien sobre el mal. Tales mitos eran comunes en el patrón estacional predominante en el Antiguo Cercano Oriente.

El texto se compone de varios elementos: tras una corta introducción en la que se incluye el nombre del autor del ritual y una rogativa para la prosperidad de la tierra, se narra la primera versión del mito. A continuación se alude a la etiología del Purulli: el control concedido por Inara al rey sobre las aguas subterráneas, que antes estaba en manos del Dragón, y la ofrenda al monte Zaliyanu para que a cambio, asegure el agua necesaria. Tras una interrupción en el texto, se narra la segunda versión del mito.

Por último, se describe la procesión a la ciudad de Nerik y los procedimientos rituales que se siguen, y se termina haciendo mención de un terreno concedido al trío divino: Zashapuna, Zalinu, (el Monte Zaliyanu) su mujer y Tazzuwasi, su concubina.

La primera versión del mito presenta dos aspectos: uno, el tema de la debilitación del Dragón por medio de la comida y con la intervención de un mortal.

El segundo, es un breve relato de cómo el dios del agua con la ayuda de la diosa Inara y de un mortal llamado Hupasiyas someten al dragón Illuyankas.

El Dragón y sus aliados son invitados a un banquete y cuando ellos están satisfechos son atrapados. Una vez que el dragón es subyugado, la diosa invita a su palacio a todos en la ciudad de Kiskilussa por el brote de las aguas subterráneas (ya que el dragón está provisionalmente controlado).

El héroe mortal Hupasiya, adquiere la fuerza sobrenatural por medio de la diosa, ésta le construye una morada inaccesible, advirtiéndole que si ve por la ventana a su esposa e hijos le pesará. Hupasiya lo hace y la deidad ofendida propicia su muerte.

En cuanto al tema de la ayuda de Hupasiya a condición de unirse sexualmente a la diosa y el posterior encierro del mortal están íntimamente relacionados y presentan gran número de paralelos⁹¹.

⁹¹ Dentro de la literatura griega hay ejemplos sobresalientes: el de las relaciones entre Calipso y Odiseo narradas en *La Odisea* (al interrumpirse las cuales también por el deseo de Ulises de volver con su familia, pierde su poder) y el del

Este enlace se explica por la idea primitiva de que se adquieren condiciones sobrehumanas por la relación sexual con una deidad y se pierden por el contacto con seres humanos.

Después hay una secuencia de líneas mutiladas en la cual se hace referencia a la caída de la lluvia en la ciudad de Nerik.

Los elementos del patrón estacional los encontramos en:

La secuencia natural de la subyugación del dragón y el control de las aguas subterráneas que traen grandes beneficios.

La victoria mítica de Nardos equivale al ritual practicado por el rey para el festival estacional.

Se actuaban los ritos para asegurar el agua y las lluvias del año siguiente, reconocemos en este pasaje el combate ritual, necesario en todas las ceremonias estacionales, que nos implican la lucha de opuestos. Así sucede también cuando Tiamat es derrotada por Marduk (Babilonia) o con Yam (Canaan), y al perecer se regulan las aguas y la lluvia.

Ahora bien, las aguas subterráneas después de todo son una fuente para la fertilidad de la tierra aparte de la lluvia que provee a las montañas de agua, por eso es importante la mención del Monte Zaliyanú que es un punto clave en el ceremonial del Purulli. La montaña da la bienvenida a la lluvia y recibe las ofrendas.

El dragón es sometido fácilmente por su glotonería ya que este elemento es una característica de las concepciones populares y del folklore local.

A continuación presento un fragmento de Los Textos de Hatushas.

PRIMERA VERSIÓN

Así habla Kella, el ungido del dios de la Tempestad de Nerik. Es la historia del Purulli del dios de la Tempestad del cielo.

I

PREÁMBULO-ROGATIVA

Cuando recitan de esta manera: "¡Que la tierra crezca y prospere, que la tierra esté protegida!", y si efectivamente crece y prospera, se celebra el festival de Purulli.

II

PRIMERA VERSIÓN

EL SOMETIMIENTO DEL DRAGÓN

Cuando el dios de la Tempestad y el Dragón llegaron a las manos en Kiskilussa, el Dragón venció al dios de la Tempestad.

El dios de la Tempestad suplicaba a todos los dioses:

¡Venid en mi ayuda!

Inara preparó una fiesta y lo preparó todo en gran cantidad: de vino, un barril; de marnuwan, un barril; de walhi⁹², un barril. Y los barriles los llenó hasta el borde.

Inara llegó a Ziggarratta y se encontró a Hupasiya, un hombre.

Así dijo Inara a Hupasiya:

¡Mira, estoy haciendo este asunto y este otro.

temor de Anquises en el homérico Himno a Afrodita, cuando la diosa que se ha unido a él en figura mortal, le revela su verdadera identidad.

Por esa razón encierra Inara a Hupasiya, para que no pueda ni menoscabar ni transmitir a los mortales la fuerza divina que ha adquirido.

⁹² Bebidas alcohólicas.

Ayúdame tú.

Así dijo Hupasiya a Inara:

Y ella se acostó con él.

Si me acuesto contigo, iré y obraré según tu deseo. Inara se acostó con él.

Inara se llevó a Hupasiya y lo escondió. Inara se engalanó e invitó luego al Dragón a subir a su guarida:

¡Mira, estoy celebrando una fiesta. Ven a comer y a beber!

Y luego el Dragón y sus hijos subieron, comieron y bebieron. Y luego se bebieron todos los barriles y se saciaron.

Y a su guarida no podían volver a bajar. Hupasiya llegó y ató al Dragón. Y los dioses estaban con él.

Inara se construyó una casa en lo alto de una peña, en la tierra de Tarukka, e instaló a Hupasiya dentro de la casa.

Inara le advierte repetidas veces:

Cuando yo vaya al campo, no mires por la ventana. Si miras, verás a tu esposa y a tus hijos.

Cuando llegó el vigésimo día, éste miró por la ventana y vió a su esposa y a sus hijos.

Cuando Inara regresó del campo, él comenzó a gritar:

¡Déjame ir a casa!

Así dijo Inara a Hupasiya:

¡No abrirás la ventana de nuevo!

Ella lo mató en la pelea y el dios de la Tempestad sembró mala hierba sobre las ruinas de la casa.

Y él llegó a un penoso final.

III

EL CONTROL DE LAS AGUAS SUBTERRÁNEAS

Inara volvió a Kiskilussa y puso su casa⁹³. Y la casa del flujo subterráneo en manos del rey. Desde la época en que celebramos el primer Purulli está en manos del rey la casa de Inara y la casa del flujo subterráneo.

IV

LA SEGURIDAD DE LLUVIA

*El Zaliyanu es el primero de todos. Cuando asignó la lluvia para Nerik, un heraldo llevó desde Nerik una hogaza de pan. Entonces le pidió lluvia al Zalinu y le llevó la hogaza (...)
Y le llevó...*

(Laguna de unas cuarenta líneas)

A continuación se seguiría narrando probablemente la etiología del festival. Cuando el texto vuelve a ser legible, nos hallamos ante una segunda versión, la cual no tiene por que ser más reciente). Esta es la de más carácter literario y posee más especificaciones y alusiones a los pasajes.

En el inicial encuentro con el dragón éste es mutilado. Esta nueva información consiste en que le arranca el corazón y los ojos.

La historia nos relata cómo los recobra.

Finalmente, el texto concluye con el programa del Festival Purulli en Nerik. Los dioses conducen la procesión. El orden general es descrito y se hacen honores especiales a los dioses y a sus ciudades.

⁹³ También en un ritual hitita, se menciona una "Casa de Inara" en Hatushas, a la que acuden el rey y la reina en un punto de su celebración.

Encontramos otro detalle en la segunda versión del mito: la importancia de ciertos órganos como los ojos que le son arrancados al dragón y lo vital que es la restauración de los mismos, como en el caso de Horus en Egipto. En muchas culturas antiguas el corazón es donde se asienta el "alma" o la esencia vital y no meramente el motor físico del cuerpo, esto puede sugerirse con los ojos.

**SEGUNDA VERSIÓN
LA SUBYUGACIÓN DEL DRAGÓN**

El Dragón venció al dios de la Tempestad y le tomó el corazón y los ojos. Y el dios de la Tempestad pensó vengarse de él.

Tomó como esposa a la hija de un pobre⁹⁴.

Ella parió un hijo. Cuando éste creció, eligió para el matrimonio a una hija del Dragón.

El dios de la Tempestad le va encargando a su hijo:

Cuando vayas a casa de tu prometida, pídeles mi corazón y mis ojos⁹⁵

Cuando él fue, les pidió el corazón, y ellos se lo dieron. A poco, les pidió los ojos, y ellos se lo dieron. Los llevó al dios de la Tempestad, su padre, el dios de la Tempestad recuperó su corazón y sus ojos.

Cuando restableció su figura de nuevo a su condición primitiva, marchó de nuevo al mar, al combate. Y cuando entabló combate, dejó vencido al Dragón.

El hijo del dios de la Tempestad se encontraba con el Dragón, y le gritó a su padre, hacia el cielo: ¡Inclíyeme también a mí, no me respetes!⁹⁶. Y el dios de la Tempestad mató al Dragón y a su propio hijo.

Así habla Ella, el ungido del dios de la Tempestad de Nerita.

Luego, los dioses...

(Laguna de unas quince líneas, tras la cual se narra la manera como debe llevarse a cabo la procesión de los dioses a la ciudad de Nerita)

Y ahora el ungido coloca los últimos a los primeros dioses, y coloca los primeros a los últimos⁹⁷.

Una gran cantidad de primicias son de Zalimu.

Y junto a Zalinu -su esposa- Zashapuna es superior incluso al dios de la Tempestad de Nerik.

Así hablan los dioses, así al ungido Tahputalli:

Cuando vayamos junto al dios de la Tempestad de Nerik, ¿Dónde nos pondremos nosotros?

Así habla el ungido Tahputalli:

Sentaros cualquiera en el trono de diorita.

Y cuando echan suertes ante el ungido, que toma a Zalimu -el trono de diorita está colocado sobre la fuente-⁹⁸

la asienta en él.

y los dioses entran y echan suertes.

Y Zashapuna de Kastama es el más grande de todos los dioses.

⁹⁴ Se trata de una visita para tratar las condiciones del matrimonio, y lo pedido lo es en calidad de dote, debido a la costumbre hitita de que los padres ricos podían conseguir un marido para su hija, pagando ellos el llamado "precio de la novia".

⁹⁵ El hijo del dios de la Tempestad se halla en casa del Dragón en calidad de huésped, y las leyes del Antiguo Cercano Oriente consideraban la traición a la hospitalidad como delito capital.

Es esa la razón de su comportamiento.

⁹⁶ No está claro el motivo de esta disposición.

⁹⁷ Puede tratarse de oficiantes que llevan las imágenes de los dioses o de actores disfrazados de dios.

⁹⁸ El trono de diorita, sitial de honor, sobre la fuente, simboliza la victoria y el poder del dios sobre las aguas.

Dado que Zalinu es su esposa y Tazziwasi su concubina, estos tres personajes están asentados en Tanibiya.

Seis anegadas de campo, una anegada de viñedo, casas y eras para las tres casas, así como servidumbre.

Así está la tablilla, y lo que dije es la veneración del dios⁹⁹.

Este texto que consta de dos versiones mantiene la secuencia de la imploración, el combate del dragón, la regulación de las aguas y la reunión de todos los dioses que es característico del patrón estacional dominante en el Antiguo Cercano Oriente y que observamos en el festival Akitu en Mesopotamia, en el *Enuma-Elish*, el poema canaanita de Baal, las ceremonias de Edfu, etc.

Los mitos de fondo anatolio, forman parte de rituales o cultos. Las narraciones hititas son cortas y simples, parecen reflejar una antigua tradición oral, carente de forma fija, las narraciones podían adaptarse libremente a las necesidades de los diferentes rituales y ocasiones.

Su valor literario no es comparable al interés que suscita su contenido, una serie de mitos naturales en relación con la fertilidad y fundamentalmente en torno a dos temas, el de la lucha contra el dragón, asociado a festivales primaverales y del dios que desaparece, inserto en varios rituales de propiciación.

⁹⁹ Todos los textos están tomados de:

Anónimo. *Textos Literarios Hititas*. Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé. Ed. Nacional. Madrid, (España) 1979. págs. 29-54.

VIII.3 EL MITO DE TELEPINU

La de Telepinu es la historia de un dios que como Tamuz se ausenta, va al inframundo y provoca la sequía total y el hambre, urgidos los dioses le buscan y mandan un águila a su encuentro, pero ésta retorna sin éxito.

Finalmente envían una abeja para que le pique y lo despierte. Entonces, Telepinu vuelve y con él la fertilidad y la comida.

La desaparición del dios de la Tempestad se cree que es por haberse cometido una falta, ya que la primera tablilla está rota e ignoramos la verdadera causa del enojo del dios. La tierra queda paralizada y esto afecta a los dioses, que pasan hambre. Se inicia una búsqueda del dios, generalmente con la intervención de la diosa madre, Hannahanna, y colaboran en la búsqueda los dioses, que se auxilian de un águila y de una abeja, ésta última logra el objetivo.

Cuando el dios es hallado, se actúa sobre él con una serie de actos mágicos, algunos de los cuales resultan infructuosos. La vuelta del dios implica el regreso a la normalidad y la revigorización de la tierra y los seres vivos.

"La idea que subyace a todo el ritual y que el mito ilustra es que las situaciones anormales de la existencia humana obedecen a la ira o al abandono de un dios, y que el hombre puede restablecer el equilibrio perdido del cosmos por medio de procedimientos mágicos" ¹⁰⁰.

Telepinu, es un dios cuyo nombre es de origen hitita (lengua en la que pinu significa hijo), por mucho tiempo se consideró por los investigadores como un dios de la vegetación, del tipo de las divinidades que mueren y resucitan como correlato y personificación de la muerte y resurrección anual de la vegetación sobre la tierra. La desaparición de este dios, también de la Tempestad, afectaba a la vegetación y a todas las manifestaciones de vida.

Por otro lado, no se trata de un dios muerto desmembrado y resucitado (aspecto que se aviene con la muerte de la espiga, la siembra y el brote de una nueva, en el caso de los dioses del grano), sino un dios adormecido, cuyo sueño provoca la parálisis de la existencia.

Esta temática es comparable a la narrada por diversos textos religiosos y literarios de otros lugares del Antiguo Cercano Oriente y Grecia.

"Los mitos del dios que desaparece forman cuerpo en todos los casos con un ritual mágico que, como en los múltiples rituales hititas que se han conservado, se concibe con una serie de procedimientos cuya eficacia est garantizada porque los dioses lo pusieron en práctica en un pasado mítico y que los hombres se limitan a repetir. El oficiante hace el papel de la divinidad que se menciona en cada caso. Se trata de magia por simpatía, basada en la idea de que los fenómenos de la naturaleza y en la vida los contrarios y los semejantes se hallan relacionados mutuamente de forma solidaria, y cualquier alteración de un elemento afecta a la totalidad del conjunto" ¹⁰¹.

Sobre el tema de Telepinu se conservan tres versiones principales y un par de fragmentos independientes. Ninguna de las versiones se conserva completa.

En la primera versión se introduce un episodio en el que el propio dios de la Tempestad busca sin éxito a Telepinu. En la segunda, este episodio no aparece y varían las sustancias empleadas en el ritual y el orden de las prácticas. En la tercera se desarrolla la escena del envío de la abeja.

El texto se divide en cuatro principales secciones. Abre con la descripción de la ausencia del dios y de su eventual recuperación.

Por la ausencia de dios las casas están llenas de hollín, se supone que por los fuegos acumulados. El ganado muere por no haber pastura, los árboles están desprovistos de vida, los dioses y los hombres mueren de hambre.

¹⁰⁰ Anónimo. *Textos Literarios Hititas*. Op. Cit. P. 40.

¹⁰¹ *Ibid.* P. 44.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

A continuación presento la primera versión antes mencionada.

PRIMERA VERSIÓN

(El principio de esta tablilla se ha perdido, sin embargo, es seguro que en él se narrara el motivo que provocó la ira de Telepinu)

Telepinu se enfureció y dijo:

-¡Que no haya obstáculo!

Y en su ira intentaba ponerse el zapato derecho en el pié izquierdo y el izquierdo en el derecho.

El vaho se apoderó de las ventanas, el humo se apoderó de la casa.

En el hogar, los leños estaban sofocados; en los pedestales los dioses estaban sofocados; igualmente en el corral las ovejas, y en el establo las vacas estaban sofocadas.

La oveja desamparaba a su cordero y la vaca desamparaba a su ternero. Telepinu se fue y se llevó el grano, la brisa fértil, el crecimiento (...), la saciedad del país y del prado. Telepinu se fue al pantano y se perdió en el pantano. El cansancio se deslizó sobre él.

Y así el grano, la espelta no medra. Y así las vacas, las ovejas y las mujeres no quedan preñadas, y las que ya estaban preñadas no paren.

Las montañas se secaron; los árboles se secaron y no echaban yemas, los pastos se secaron, los manantiales se secaron, en la tierra sobrevino la escasez y los seres humanos y los dioses perecían de hambre. El gran dios Sol preparó una fiesta e invitó a los mil dioses. Comieron, pero no se saciaron; bebieron pero no se satisficieron.

El dios de la Tempestad empezó a preocuparse por Telepinu, su hijo:

-Telepinu, mi hijo, no está aquí.

Está enfurecido y se ha llevado todo lo bueno. Los grandes dioses y los dioses menores se pusieron a buscar a Telepinu. El dios Sol envió a la veloz águila:

-Ve e inspecciona las altas montañas, inspecciona los valles profundos e inspecciona el oscuro oleaje. El águila partió y no lo encontró.

Y al dios Sol le dio su mensaje:

-No encontré a Telepinu, el noble dios.

El dios de la Tempestad dijo a Hannahanna:

-Los grandes dioses y los dioses menores lo han estado buscando y no lo hallaron.

"Y esta abeja irá y lo hallará? Sus alas son pequeñas y ella es pequeña "Y van a ser diferentes de ella?"

(Laguna. Cuando el texto vuelve a ser legible, se está ejecutando una serie de ritos mágicos para aplacar la destructiva cólera de Telepinu)

-Mira hay agua lustral para purificarte.

¡Vigoriza Telepinu tus entrañas y tu alma y vuélvete, Telepinu, hacia el rey para su prosperidad!

Mira hay galaktar. Que tus entrañas y tu alma están apaciguadas.

Mira hay parhuená. Que propicie tus entrañas y tu alma.

Mira, hay sésamo. Que tus entrañas y tu alma se calmen.

Mira, hay higos. Del mismo modo que los higos son dulces, Telepinu, que tus entrañas y tu alma se endulcen. Del mismo modo que dentro de la aceituna hay aceite, y dentro de la uva hay vino,

Telepinu, tus entrañas y tu alma.

Del mismo modo que la malta y el mosto de cerveza están unidos, que también tus entrañas y tu alma, Telepinu estén unidas con los asuntos humanos.

*Del mismo modo que la miel es dulce y la nata es suave, que también tu alma,
Telepinu se endulce y se suavice.*

Mira, Telepinu. He rociado de perfume sus caminos.

¡Marcha, Telepinu, por tus caminos rociados de perfume!

Tengamos a nuestro alcance madera de sahi y madera de hupuriyasa.

*Del mismo modo que la buena caña es recta, dispónete tu también, Telepinu, de la misma manera.
Telepinu llegó furioso.*

Tronó entre relámpagos y golpeó abajo a la oscura tierra.

La vio Kamrusepa. El ala del águila la puso en movimiento y la levantó.

Ella alejó de él el rencor, alejó de él la cólera, alejó la ira.

Kamrusepa les dice a los dioses:

¡Venid, dioses!

¡Mirad, Hapantali apacienta los rebaños del dios del Sol! Escoged doce corderos.

Voy a celebrar un rito por Telepinu con los corderos elegidos.

He tomado un ala y los mil ojos y he esparcido los corderos elegidos de Kamrusepa.

*Por encima de Telepinu, por un lado he hecho los movimientos de balanceo,
por el otro, he hecho los movimientos de balanceo.*

*He quitado el mal del cuerpo de Telepinu, le he quitado el rencor, le he quitado la cólera,
le he quitado la furia, le he quitado la ira.*

Cuando Telepinu está encolerizado, su alma y sus entrañas son fuego abrazador.

Del mismo modo que el fuego se apaga, que el rencor y la ira se apaguen también.

Los dioses se han reunido al pie de un espino blanco.

Yo he garantizado largos años al espino blanco.

*Los dioses todos están presentes: Papaya e Istustaya, las Gulses, las diosas madres,
el Espiritu del Grano, Miyantazipa, Telepinu, el dios Protector y Hapantali.*

A los dioses les he garantizado largos años. He celebrado los ritos y los he purificado.

*A Telepinu le quité el mal de su cuerpo, le quité la cólera, le quité el rencor,
le quité la ira, le quité su mal.*

(Laguna)

Cuando tu marchaste del espino blanco un día de primavera, vestiste de rojo sangre la floración.

Cuando partió contigo, arrancaste su pelo la oveja marchó contigo, le arrancaste la lana.

¡Arráncale a Telepinu el rencor, la cólera, la ira.

Cuando el dios de la Tempestad llega furioso, el sacerdote del dios de la Tempestad le contiene.

*Así que las palabras de un hombre como yo contengan de la misma manera el rencor,
la cólera, la ira de Telepinu.*

Telepinu regresó a su casa y se ocupó de su país.

El vaho abandonó las ventanas, el humo abandonó la casa.

Se erigieron de nuevo altares a los dioses. El hogar dejó arder el leño.

Dejó a las ovejas en el redil y dejó las vacas en el establo.

*La madre se ocupó de su hijo, la oveja se ocupó de su cordero,
la vaca se ocupó de su ternero y Telepinu se preocupó del rey y de la reina,
para asegurarles en lo sucesivo larga vida y vigor.*

Telepinu se ocupó del rey.

*Ante Telepinu se alzó un árbol siempre verde, y del árbol siempre verde está
colgado un vellón de cordero. Ello significa grasa de cordero, significa grano de trigo,
significa vino, significa vacas y ovejas, significa largos años y descendencia.*

Significa augurio favorable del cordero¹⁰², significa obediencia e igualmente significa

¹⁰² Cuando se consultan las entrañas del animal con fines augurales.

*buenos permiles, significa crecimiento y significa brisa fértil*¹⁰³.

(Laguna en el final)

Al final se menciona la erección de un árbol siempre verde, del que se cuelgan vellones.

Sabemos que tales prácticas formaban parte del festival Purulli y así mismo de misterios estacionales de otros cultos. Así en los de Atis, en el equinoccio de primavera, se introduce un leño de pino en el recinto sagrado. Igual función debemos atribuirles a los *dendrophoroi*, "portadores del árbol", sacerdotes del culto de Cibele. Sin ir más lejos, de un origen semejante derivan los árboles de mayo y los árboles de Navidad de múltiples culturas más recientes.

Así pues, todo el conjunto de creencias que sirve de base a los rituales hititas de propiciación de las divinidades que desaparecen se inserta en una mentalidad mágica primitiva muy extendida y conocemos paralelos en numerosas culturas.

Se podría decir que el texto es una liturgia y fue elaborado propiamente para el festival estacional.

Esta versión presenta los elementos principales del patrón estacional:

La mortificación es representada por la descripción del abandono de Telepinu y la tierra sufre de infecundidad así como los hombres y las bestias.

La purgación se denota en la elaboración del ritual para remover la maldad que se posesionó del cuerpo de Telepinu.

La vigorización se encuentra en la ceremonia en la que se logra el resurgimiento del dios.

Y el júbilo lo tenemos en el beneficio final que cae sobre la tierra.

Ahora bien, el incidente de la ceremonia central (la expulsión de la maldad del cuerpo de Telepinu) se integra perfectamente en el marco dramático del mito. El hecho de la purgación es uno de los más comunes y constantes en los festivales estacionales en el cual se realiza una proyección mítica estandarizada del patrón estacional.

En el pasaje final cuando Telepinu desea prosperidad al rey y a la reina se actualiza la confirmación del rey, característico en el festival Akitu de Babilonia.

La posición ocupada por el dios-Sol es de suma importancia ya que estos festivales se llevaban a cabo en solsticios o equinoccios.

También es característica la descripción de la infertilidad causada por la ausencia de Telepinu.

¹⁰³ Los textos están tomados de: Anónimo. *Textos Literarios Hititas*. Op. Cit. P. 44.

IX.- DRAMA EN CANAAN

En diversas civilizaciones agrícolas de la antigüedad, las principales fiestas agrarias marcaron el inicio del año y eran movibles, a veces no sólo se determinaban por el ciclo solar, sino por la periodicidad de los ciclos de la naturaleza, y ésta es una de las razones fundamentales de que el denominador común de todos los dramas culturales sea la fertilidad y el renacimiento vegetal.

Por su parte el dios Baal en la región canaanita, es quien representa el drama de la vida, muerte y resurrección en las leyendas de Ugarit, reino extraordinario al norte de Siria que mantuvo fuertes y fructíferas relaciones con el norte de Mesopotamia, con el imperio hitita y con los belicosos reinos micénicos del Egeo.

Los dialectos canaanitas incluyeron el hebreo y el fenicio del segundo milenio a.C., y también incluyeron en las mismas raíces el edomita, moabita y amonita. Desde 1929, empezaron a emerger los textos de Ugarit, los cuales estuvieron en circulación plena en el siglo XIV a.C..

En la amplia y compleja literatura encontrada en Ras-Shamra, puerto ugarita, se halla la narración de cómo el Señor de la lluvia es vencido por Mot, Señor de la muerte, y debe descender al inframundo haciendo que toda la vegetación decaiga hasta que su esposa-hermana, la diosa Anat-Ishtar va en su busca y halla a Mot a quien mata, desmembra y siembra en los campos. Tanto Baal como Mot habrán de resucitar y este último reconocer de allí en adelante la autoridad superior de Baal. La sequía cesa y retorna la fertilidad.

Como hemos visto, el tema anterior es un motivo común mitológico en el Antiguo Cercano Oriente.

El texto dividido en secciones por líneas horizontales, está escrito en forma dramática, contiene acotaciones y por supuesto se actuaba. Los textos canaanitas no forman propiamente una estructura, se trata de un conjunto reiterativo de narraciones. Obviamente los orígenes del drama aquí también son agrarios. Se puede decir que el texto es el libreto con didascalía. En los dramas culturales los textos explicaban la acción ejecutada.

En los ritos canaanitas se utilizaban piedras fálicas, estatuillas femeninas, máscaras de animales y cornamentas de toros.

Los canaanitas tenían definitivamente aspectos dramáticos en su mito cultural siguiendo por supuesto el mismo patrón estacional que predomina en el Antiguo Cercano Oriente.

Representaban batallas rituales (las luchas de Baal, ejemplificaban el combate de las estaciones), la muerte y resurrección del dios en cuestión (el dios sufre una muerte aparente y renace para llenar de júbilo a los hombres), su entronización y la hierogamia del rey quien encarnaba al dios de la fertilidad y de la vegetación.

Se celebraba también un ritual renovador en el Año Nuevo en la figura mítica encarnada por el rey.

En el gran comienzo de año, cuando varios dominios son asignados a los dioses, la tierra no tiene Señor. Principalmente dos dioses contienden por esta posición. Uno es Baal, Señor del aire y genio de la lluvia, el otro es Yam Señor del Mar y de las aguas subterráneas.

A continuación expongo brevemente cómo están descritos estos textos:

TABLILLA III AB, C

El poema abre en el punto donde el supremo dios <<El>> acuerda la soberanía de Yam, genio de las aguas y ordena a Koshar construirle a Yam un palacio.

TABLILLA II AB, C

Este texto no es muy largo pero la secuencia puede ser seguida por un papiro egipcio de la Dinastía XVIII o XIX, la cual es una adaptación del texto. Este documento forma parte de la colección de

Amherst y ahora está en la Morgan Library de New York, y nos habla de cómo el mar una vez ganada la supremacía de los dioses procede a darles un extraordinario tributo.

Estos recurren a la diosa Astarté y piden su intervención. Cuando la diosa baja, cautiva el corazón y excita la lujuria del mar y se le ofrece como tributo a Set (Baal) que lucha por defender el honor de su hermana para recuperar la dignidad de los dioses.

TABLILLA II AB, B

La versión canaanita resume en un punto donde la autoridad de Yam es retada por el genio de la lluvia y de la vegetación. Baal lo amenaza para destronarlo por la fuerza (golpeándolo con sus dos garrotes Amyr y Vgrsh. Después cambia a burlas y a amenazas.

Yam envía un mensajero con <<El>> y la corte de los dioses demanda la redención de Baal.

<<El>> prueba tratando de calmar a Yam.

Baal decide combatir pero el encuentro es fatal para él.

En este trance crítico cuando todo se ve perdido, Koshar supe a Baal llevando consigo los dos garrotes divinos.

Este episodio está inconcluso, pero Yam admite su derrota y la soberanía de Baal.

TABLILLA II AB

Baal ha derrotado al Dragón, pero aún no tiene palacio. Por fin su palacio es construido con plata.

El poema de Baal es un simple cuento de luchas y contiendas (enojos y contentamientos) de varios dioses y diosas. En realidad es un mito acerca de la naturaleza y el tema es la alternación de las estaciones.

Baal es el dios de la lluvia y durante el periodo que él se ausenta los ríos se secan y languidecen y prevalece la sequía en general.

Yam es el dios del Mar (en esencia) y es considerado el usurpador del océano subterráneo.

Mot cuyo nombre significa muerte, es el dios de todo lo desprovisto de vida y vitalidad (dios de la desolación), cada uno de estos dioses es reconocido en su dominio, Baal, Mot y Yam son príncipes.

Este poema es identificado como la alegoría de las estaciones y su estructura corresponde al patrón estacional.

La primera tablilla III AB, B, relata el triunfo de Baal sobre el Dragón del Mar, Yam. Esto corresponde a la batalla ritual con el Dragón (personificación del sentido meteorológico adverso -de las inundaciones y tormentas-).

Como podemos ver la batalla es un elemento fundamental en muchas ceremonias estacionales del mundo.

La segunda tablilla II AB, se refiere a la construcción del palacio de Baal y su instalación como rey de la tierra. Es equivalente a la instalación de un nuevo rey.

Conjuntamente se destierra a Mot. Esto es comparable a la expulsión de la muerte como una figura análoga del año viejo en las ceremonias estacionales.

La tercera tablilla I AB, introduce el relato del motivo estacional de la muerte y resurrección del dios y su estancia en el inframundo. Este tema se repite en los cultos a Tamuz, Osiris, etc. y está simbolizado por el decaimiento del topocosmos y su revitalización, que es la personificación del rey en la tierra.

La cuarta tablilla I AB, describe los lamentos por Baal -una proyección de las ululaciones estacionales- y la usurpación del poder por parte de Ashtar, la restauración de Baal por la intervención de la diosa solar (aspectos del festival estacional) y la derrota final de Mot (combate ritual).

El poema canaanita está basado en el tradicional drama ritual del festival Autum.

Los textos ugaríticos aparecen en una lengua emparentada con el canaanita, el fenicio, el moabita y hebreo y es tan antigua que en estos textos de Ugarit, todavía no se habla de un Estado ampliamente organizado, sino de ciudades sueltas y autosuficientes, pero sí de una mitología muy bien planificada, con un dios supremo llamado <<EL>>, cuya esposa es Atirat.

El joven dios es Baal deidad de la tormenta y su compañera es Anat, diosa de la fecundidad, el amor y aún de la guerra.

Otra importante deidad es el maravilloso Kotar-Hasis, otro más es Yam, dios del Mar y Sapash deidad femenina del sol.

Algunos de los poemas mitológicos ugaríticos son:

El Poema de Baal y el Mar.

La construcción del Palacio de Baal y

El Poema de Baal y la Muerte.

A continuación ofrezco algunos fragmentos de ellos, donde se notará el frecuente uso del diálogo como proemio a un tratamiento de tipo dramático, que probablemente se presentaría en textos posteriores, pero los azares históricos no lo permitieron, ya que esta civilización desapareció.

En el Poema de Baal y el Mar encontramos que se lleva a cabo el enfrentamiento de dos dioses: Baal y Yam Nahar, deidad de las aguas y de los ríos.

El problema es ocasionado por la autorización de <<El>> dios supremo, para que Yam construya un palacio, quedando Baal en segundo término y sin una morada digna.

Baal reta a Yam.

Baal lleva al enfrentamiento dos armas fabricadas por Kotar, ambas despedazan al dios del Mar quedando Baal como vencedor.

En seguida presento algunos fragmentos de este texto que data del año 1450 a.C.

IX.1 EL POEMA DE BAAL

EL POEMA DE BAAL Y EL MAR

Fragmento de la Tablilla III AB A

(En el momento de enfrentarse a Yam, Baal se da cuenta de que sus armas están oxidadas.)

Baal.- ¡Mis lanzas! Las haré secar.

Me rebelaré contra Yam y destruiré su reposo. Me erguiré contra Yam; me enfrentaré a Nahar.

Pero... ¡Mis armas están oxidadas! ¡Mi fuerza se hundirá en la tierra, y mi poder en el polvo!

(Baal se siente derrotado, pero Kotar lo anima, ofreciéndole forjar armas para que pueda obtener la victoria.)

Kotar.- "Te digo, ¡Oh! Príncipe Baal, te repito, ¡Oh! Cabalgador de las nubes; he aquí a tu enemigo, ¡Oh! Baal, he aquí al enemigo que golpearás, he aquí al adversario que matarás.

Tú recobrarás tu realeza eterna, tu soberanía perpetua."

(El poema termina con la muerte del dios del Mar y el triunfo de Baal, quien restituye su majestuosidad ante los dioses. El cadáver de Yam es despedazado. Baal es el único rey)

*"Kotar grita a Baal, por su nombre;
 Dispérsalo, ¡Oh! ¡Muy poderoso Baal!
 Dispérsalo, ¡Oh! Cabalgador de las nubes
 Deja que el príncipe Yam sea nuestro cautivo.
 Que sea nuestro cautivo el juez Nahar y accediendo, el muy poderoso Baal lo dispersa y...
 ¡Sí!, Yam está muerto
 ¡Sí! Baal reinará..."*

(Una vez muerto el juez Nahar, Baal edificar un palacio digno de su persona)

El siguiente fragmento relata la construcción de la casa de la deidad. Este texto hábilmente escrito, contiene un dato muy importante: la invención de la ventana. El palacio de Baal empieza a construirse con la ayuda ingeniosa de Kotar, quien sugiere al príncipe la construcción de la ventana)

LA CONSTRUCCIÓN DEL PALACIO DE BAAL

*Kotar.- "Escucha, ¡Oh! muy poderoso Baal, entiéndelo bien, ¡Oh! cabalgador de las nubes, yo pondré una ventana en tu morada. Abriré orificios en medio del Palacio."
 "Se construye la morada, se edifica el palacio. Se hacen venir del Líbano y del Sirión los más preciosos cedros..."*

(Así sigue la construcción del Palacio)

*"La plata se transformó en placas, el oro se convirtió en ladrillos".
 El muy poderoso Baal se regocijó:
 Baal.- "Haz construido mi morada de plata, haz hecho mi palacio de oro".*

(La construcción de la morada de Baal se lleva a cabo exitosamente. No obstante el famoso y flamante Palacio despierta las envidias de otras deidades del panteón ugarítico. Uno de ellos es el dios de los avernos, que no descansa hasta tener a Baal entre sus manos, destruido, herido, sin esfuerzos, para tratar de que no vuelva jamás a la vida. Sin embargo, Baal cuenta con la amante más apasionada, bella y brava mujer, la diosa Anat, su hermana-esposa.

Por otra parte, en el poema de Baal y la muerte, Mot engaña a Baal para que acceda a cenar con él. Baal cae en la trampa y Mot aprovecha la ocasión para matarlo.

<<El>> dios omnipotente, se da cuenta de lo sucedido y lleno de pena comunica a la diosa Anat lo ocurrido.

La dolida hermana parte de inmediato a buscar los restos de Baal y la venganza)

EL POEMA DE BAAL Y LA MUERTE

*"Anat busca a su hermano desde las montañas hasta las profundidades de la tierra, desde las colinas hasta las entrañas del Sol.
 Llega hasta los más bellos pastizales, a los más tranquilos campos, a las tierras de los muertos.
 ¡Sí! ¡Baal está muerto! Baal se hundió en la tierra y Anat cubre los restos de su cuerpo con lienzo".
 "Anat golpea su pecho y exclama:
 ¡Baal está muerto!"*

*¿En qué se convertirá el pueblo del hijo de Dagón? ¹⁰⁴ ¿En qué la muchedumbre?
Seguiré las huellas de Baal ¡Descenderé a los abismos cósmicos!
Conmigo bajará Sapash, la lámpara celeste.
Bebe Anat sus lágrimas como vino; Anat se ha cansado de llorar... " ¹⁰⁵*

(En el fragmento anterior encontramos un paralelo entre Anat y la diosa egipcia Isis cuando se lamenta por la muerte de Osiris.

Continuando con el relato, finalmente la diosa encuentra al causante de la muerte de su hermano y no pierde tiempo para asesinarlo. Después de que Mot ha sido mutilado por Anat, vuelven a la vida ambos dioses: Baal y Mot. Baal lo reta entonces a una nueva y violenta lucha en la que Baal surge vencedor)

Los principales paralelos del mito canaanita en la literatura del Antiguo Cercano Oriente, los tenemos en: El combate entre Marduk contra Tiamat en los textos babilonios y la lucha entre el dios del agua y el dragón Illuyankas.

POEMA DE BAAL Y ANAT

Este texto data de 1450 a.C.

TABLILLA IV

(Anuncian al dios <<El>> la desaparición de Baal. Interrupción de más o menos treinta líneas)

{Después los dioses se dirigen al lado de <<El>>}

(Al manantial de los ríos)

(En medio del curso de los océanos)

(Ellos alcanzan el curso de <<El>>)

(y) penetran en el dominio real del padre de los años.

{Ellos toman la palabra y declaran}:}

"Nosotros hemos recorrido el más agradable de los terrenos de pastura, el más placentero de los campos ribereños de la estancia de los muertos.

Si, Baal se cayó en la tierra, el muy poderoso Baal está muerto, el Príncipe, el señor de la tierra pereció."

(Luto del dios <<El>>)

A estas palabras <<El>> el misericordioso de gran corazón baja desde su trono, se sienta en el pedestal, y del pedestal se va a sentar en el suelo.

<<El>> extiende sobre su cabeza la basura del luto, y sobre su cráneo el polvo sobre el cual nos revolcamos.

<<El>> cubre sus riñones con un costal, él (se) soña la piel con un costal, él recorta (su) doble trenza, él parte tres veces sus cachetes y su mentón.

¹⁰⁴ El nombre Dagón es de etimología incierta; sin embargo, algunos especialistas lo relacionan con la palabra hebrea *dagán* que significa "cereal", ya que, Dagón, entre otras cosas, era quien gobernaba el vital ciclo de la cosecha de granos.

¹⁰⁵ Todos los textos de este capítulo se tomaron del libro de: Fayard, Dendel. *Op. Cit.* P. 38.

Labra como un jardín los músculos de su brazo, y también (su) pecho, él parte tres veces su espalda como (la tierra) de un valle.

{<<El>> eleva la voz y grita:}

"¡Baal está muerto!

¿En qué se convertirá el pueblo del hijo de Dagón? ¿En qué se convertirá la multitud?

Sobre el rostro de Baal, me voy a descender en la tierra"

Anat parte a la búsqueda de su hermano...

Anat masacra a Mot.

...Anat está recelosa de encontrar a Baal.

Ella coge al divino Mot, con el fierro ella lo parte, con el aventador ella lo avienta, con el fuego

ella lo quema, con la muela ella lo tritura.

Sobre el suelo ella dispersa sus restos, para que los pájaros devoren su carne, para que los pájaros devoren las partes.

La carne brota de la carne.

Baal revive y el dios <<El>> se regocija:

... Todo feliz el misericordioso <<El>> de gran corazón golpea con el pié el pedestal y ríe a garganta abierta.

<<El>> eleva la voz y grita:

"Yo me siento en paz y descanso, mi corazón se apacigua en mi seno, puesto que el muy poderoso Baal está vivo, puesto que hay un Príncipe, señor de la tierra."

(Al cabo de siete años, Mot provoca de nuevo a Baal, y el combate sietenal se termina con la victoria de Baal)

Habla, Mot:

"Y bien, mis hermanos, Baal me fue tirado como pastura. ¡Oh! Hijos de mi madre, lo (he hecho) víctima"

Ellos se baten como campeones:

(un rato) Mot gana (otro rato) Baal gana. Ellos se dan cornadas como búfalos.

(un rato) Mot gana, (otro rato) Baal gana.

Ellos brincan como corredores.

(un rato) Mot cae, (otro rato) Baal cae.

Sobre de eso Sapash grita a Mot:

"Escucha te suplico divino Mot":

¿Cómo (osas) luchar con el muy poderoso Baal? ¿Cómo el toro <<El>> tu padre te concedería?

De seguro él derribaría tu trono real. De seguro, él rompería el cetro de tu soberanía".

El divino Mot, tiene miedo, el favorito de <<El>>, el héroe, tiembla.

Mot... a su voz...

<<El>> hace sentar a Baal sobre (su trono real), (sobre la silla asiento) de su dominación.

COLOFÓN

Escrito por Ilumilku el Shabnite, discípulo de Atami-purliani, jefe de los sacerdotes, jefe de los pastores... Nigmad, rey de Ugarit, señor de Yirgab, amo de Tharman.

Hay que recordar que aunque los textos canaanitas pertenecen en su mayoría al ciclo de Baal y Anat, no forman propiamente una estructura, sino que se trata de un conjunto reiterativo de narraciones. El tema central de los mitos es, como ya dije, la fertilidad de la tierra, recogiendo las preocupaciones de un pueblo que dependía para su subsistencia del regular el ciclo de las estaciones.

Literariamente son de una extrema prolijidad, sin abstracciones, manifestando un pensamiento concreto y llenos de acción.

IX.2 LA HISTORIA DE AKAT

A continuación presento otro personaje maravilloso, llamado Akat, quien es hijo de Daniel, un gran jefe.

La temática de este texto se desarrolla en relación de un arco que posee Akat y que la diosa Anat desea con fervor.

La doncella Anat, deidad de la guerra, pide el arco a Akat y ante la negativa de éste, la diosa somete el problema al dios <<EL>> quien manda asesinar a Akat y el arco se pierde en el mar.

La muerte de Akat causa sequía y por ello en el ritual hay llanto y lamentaciones.

Se cree que de algún modo Akat revive, pero el texto está roto e inconcluso; sin embargo, como es evidente, el patrón estacional se refiere como en el caso de Osiris a un dios muerto y resucitado.

En una parte del texto se describe un matrimonio sagrado o hierogamia, efectuado en un festival.

La historia de Akat, en su forma original, se actuaba y recitaba en un festival específico que era coincidente con la salida al horizonte de Sirio-Alfa de Canis Mayor al final de julio y se consideraba fiesta de Año Nuevo.

Este texto destaca entre la literatura de Ras-Shamra, por su alto contenido de acotaciones o indicaciones de acción a los personajes y la fluidez de sus diálogos.

Aquí observamos claramente cómo de estas formas rituales, surge de manera espontánea el drama.

El Dr. Gaster menciona que en este texto podemos observar la fase de evolución del primitivo drama sagrado al desarrollo de la composición literaria. Este resulta uno de los mejores ejemplos en la literatura del Antiguo Cercano Oriente y llega a nosotros de una manera muy simple. Forma parte del repertorio sagrado de Ugarit y es también un drama estacional.

La parte esencial de la historia es presentada en tres tablillas y algunos pasajes no son legibles.

Como mencioné anteriormente se trata de un jefe llamado Daniel, el cual no tenía hijos. Él repara el templo del dios Baal y realiza el rito de "incubación" para lograr procrear. Su deseo fue cumplido por la intervención de Baal ante la suprema deidad <<El>> y Daniel retorna a su casa para celebrar su felicidad.

El hijo de Daniel fue llamado Akat.

A Daniel se le asigna un cargo para ejercer e impartir la justicia y éste ofrece abluciones y sacrificios a los dioses.

En alguna ocasión Daniel invita Koshar a su casa y éste regala un arco a Akat. Daniel instruye a su hijo recordándole que cuando vaya de cacería ofrezca el primer saco como un regalo a los dioses.

Cuando Akat por fin va de cacería, la diosa-virgen Anat lo enfrenta pidiéndole su arco y a cambio de ello le ofrece la eternidad. Akat rechaza la oferta de la diosa, ésta enojada acude con el dios supremo <<El>> quien consiente que Akat sea castigado. La diosa llama a Yatpan (un mercenario) quien invita a Akat a un banquete, en el cual la comida atrae a las aves de rapiña y con la ayuda de éstas asesina a Akat.

El arco se pierde en el mar y la sangre derramada causa infertilidad en la tierra.

Como Daniel ejerce funciones de justicia, trata de averiguar el crimen que se cometió con su hijo, y realiza ritos durante siete años en su casa y él mismo ofrece sacrificios.

Se cree que Akat revive de alguna manera.

Expongo a continuación algunos ejemplos de este texto:

LA HISTORIA DE AKAT

I

(...Daniel implora el regalo divino de tener un hijo y realiza sacrificios y abluciones en el santuario de Baal por siete días con sus noches)

*...(ritual)... él ofrece comida a los dioses;
 ...(ritual)... él ofrece bebida a la sagrada existencia.
 Procede (correctamente) [a su celda] y se inclina,
 Procede correctamente [a su celda] y pasa la noche.
 Considera un día y un segundo.
 Por un tercer día y un cuarto (día)
 ... Daniel ofrece comida a los dioses,
 ... él ofrece bebida a la sagrada existencia.
 Por un quinto día, un sexto y un séptimo,
 ... (ritual)... Daniel ofrece comida a los dioses,
 ... (ritual)... él ofrece bebida a la sagrada existencia.
 (Nocturnamente) Daniel procede a su celda,
 Asciende (a su sillón) y se inclina..*

(Aquí se describe el rito de "Incubación" que fue una costumbre en las religiones del Antiguo Cercano Oriente. La idea básica es que la deidad se revela especialmente en sueños como en la historia de Jacobo (Génesis 28:10-22).

El templo en el cual Daniel realiza sus servicios religiosos es el de Baal, es por esto que Baal suplica al dios <<El>> le conceda la gracia de un hijo a Daniel)

II

(Baal intercede ante el supremo dios <<El>> para que le conceda un hijo a Daniel)

*¡Bendicelo! ¡Oh! <<El>> dios-toro, mi progenitor,
 Se afable con él, ¡Oh! creador de todas las criaturas,
 ¡Dale un hijo de él en su casa...!
 Quien pueda levantar estatuas a sus antepasados,
 Quien pueda... honrar a sus ancestros en el santuario...
 Quien pueda guardar su lugar en la tierra...
 Quien pueda por él ofrecer comida en la casa de Baal,
 Quien coma su porción en la casa de <<El>>*

III-V

<<El>> accede a la petición de Baal y éste transmite la decisión del supremo dios a Daniel, quien se regocija ante la buena noticia.

{...Cuando Daniel se entera por Baal que va a tener un hijo, éste exclama ante el dios <<El>>:}

"Hay que bendecirlo, ¡Oh! mi señor, dale tu gracia ¡Oh! creador de todas las criaturas.

Habrà un hijo en mi casa que rinda culto a las estatuas de sus antepasados.

Que ore en el santuario de los ya idos y quemé ofrendas.

El rostro de Daniel se regocija, su faz brilla, desecha todo dolor y ríe. Levanta su voz y exclama:

Ahora tendré reposo en mi corazón, me nacerá un hijo, que adore a mis antepasados y quemé ofrendas sobre mi tierra.

*¡Que luche contra los que me insultan!
Que ayente a todo aquel que quiera asaltar a mis huéspedes.
Quien sostenga mi mano cuando yo esté ebrio...*

VI-IX

(Daniel va a su casa y celebra el acontecimiento. Koshar, el divino artista, llega de Egipto y se le ha consignado un arco para uso de las deidades. Daniel y su esposa reciben a Koshar y le ofrecen los respetos que su rango merece y le presentan ofrendas a los dioses de su ciudad. Observamos cómo Akat entra en posesión del arco)

X

(Akat es ahora un joven. Un día la diosa Anat lo encuentra. Ellos comen y beben juntos y Anat intenta obtener el arco.

Las primeras líneas de este texto también son fragmentarias.

En el episodio en que Anat quiere apoderarse del arco, vemos cómo Akat le habla con cierta ironía a la diosa)

XI

(La diosa Anat ofrece riquezas y abundancia al joven Akat a cambio del arco)

{Anat levanta la voz y dice a Akat:}

"¡Escucha, valiente Akat! Si quieres plata te la daré, también te daré oro. Pero deja que yo, Anat, posea el arco."

XII

(Pero Akat desdeña la oferta de la diosa)

{Akat, replica:}

*"Fuertes son los cedros del Libano y los tendones de los toros salvajes.
Fuertes son también los cuernos de las cabras montarosas.
¡Dáselos al dios artífice, para que te haga otro arco!"*

XIII

(Anat presiona con su demanda al joven Akat y le ofrece la eternidad)

{Anat insiste, la virgen Anat sugiere:}

"Mira bien y escoge la vida, valiente Akat.

Yo te daré la inmortalidad y contarás tantos años como Baal"

XIV

(Pero de nuevo Akat desdeña la propuesta)

{Akat responde, rechazando la oferta:}

"Joven dama, no me vengas con cuentos. Pues a un adulto tus historias son basura.

¿Quién será aquél que adquiera la inmortalidad?

La patina de la vejez finalmente se extiende sobre su cabeza que se llenará de fino polvo.

¡Moriré como todos los hombres, seguramente!

Además, un arco es para un guerrero.

¿Qué? ¿Las mujeres ya han tomado parte en cacerías?

{Anat se ríe, pero en su corazón está planeando matarlo:}

*"No estoy preparada para encontrarte en este terreno. Ni lo haré en tu dominio llena de arrogancia.
Sino que te haré caer cuando menos lo esperes...
¡Mi hermoso príncipe encantado!"*

(En las subsecuentes escenas (XV-XXXIV) vemos como Anat pide ayuda al dios <<El>> y éste se la concede, la diosa llama a Yatpan. Akat finalmente es muerto y enterrado. Una sequía sigue a este acontecimiento, la tierra protesta ante la sangre derramada y se niega a fructificar. Daniel es informado de la desaparición de Akat y éste investiga lo sucedido. Por fin, al revivir Akat lo hace la tierra también.)

Akat no sólo fue muerto sino desmembrado, se enterraban sus huesos y luego se recuperaban, como en el caso de todos los dioses de la vegetación del Antiguo Cercano Oriente.

La historia de Akat presenta un mito estacional relatando cómo un mortal que es cazador, reta la supremacía de una diosa y su subsecuente ejecución ya que su impiedad causa infertilidad en la tierra.

La primera propuesta del mito se relaciona con el verano, su sequía y sus elementos esenciales. El cazador y su arco es un fenómeno natural asociado con la estación, con la llegada de la sequía y el retorno de la fertilidad. El mito termina con la resurrección del héroe, es decir, el retorno de la vida, en otras palabras su carácter está asimilado más o menos a la agonía y revitalización de dioses como Tamuz, Osiris, etc.

Ahora bien, en Ugarit existen varios textos mitológicos ya con diálogo definitivo, aunque no con didascalia; estamos en presencia aquí de una tradición de otro tipo que nos acerca con el diálogo a una representación dramática todavía no tan completa como en Egipto. Pero es probable que éstas sean diferentes etapas de un mismo proceso.

X.- INTERCAMBIOS MEDITERRÁNEOS

Existe una conjunción entre elementos semitas e indoeuropeos pues ambos mundos no estuvieron en compartimientos rigidamente separados particularmente en el mundo preclásico, sino que las vías de comunicación fueron muchas y variadas.

Todas las culturas del Oriente mediterráneo desde Creta, la Grecia continental y las culturas orientales mencionadas en esta tesis, tuvieron contacto entre sí con una herencia asiática y neolítica común que posteriormente en el segundo milenio se modificó parcialmente.

Los semitas y los indoeuropeos florecieron al mismo tiempo en la misma zona del mediterráneo oriental y estuvieron en contacto étnico temprano, es decir, no se comportaron rigidamente y los textos de Ugarit así lo demuestran, ya que se mezclaron mediante la expansión bélica, de las lenguas y el comercio.

En el caso egipcio, encontramos múltiples ejemplos de intercambios culturales con casi todos los pueblos del Antiguo Cercano Oriente y aún su trascendencia artística y cultural en los pueblos indoeuropeos a través del mediterráneo.

Pero existen contactos según Gordon, en las composiciones épicas (La Biblia y Homero) a través del mundo ugarita que fue una encrucijada comercial internacional entre el mundo hitita, el mesopotámico, el fenicio y el egipcio. Por si fuera poco, existieron múltiples mercenarios de diversos orígenes étnicos y muchos gremios artesanales contribuyeron enormemente al intercambio cultural.

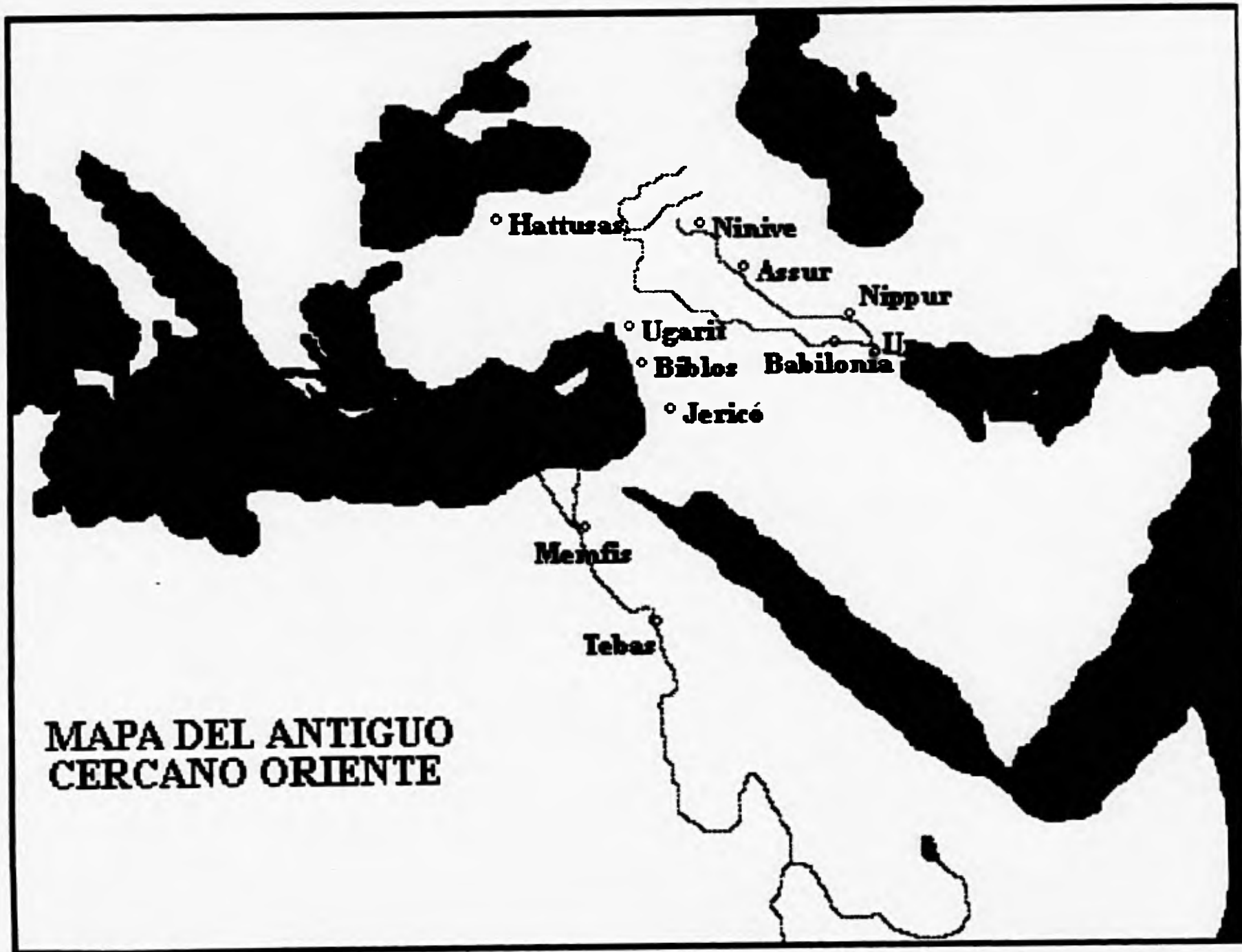
Los griegos eran de raza indoeuropea y emigraron hasta encontrar las comarcas mediterráneas. Este movimiento tuvo lugar hacia el siglo XII a.C..

Al establecerse en Grecia los pueblos helénicos -aqueos, eolios, dorios y jonios- desarrollaron una religión naturalista, fundada en la adoración de los astros y las fuerzas naturales, pero no un sacerdocio constituido en clase social independiente y poderosa como en oriente. Las ceremonias del culto las celebraban los propios *pater-familia*.

Esta circunstancia espiritual creó un sentimiento de libertad, iniciativa y dignidad individual.

"Grecia es la creadora de la cultura occidental en lo que tiene de más valioso. Ella misma no fue una creación propia sobre el vacío como dan a entender muchos libros. Aprendió mucho de los egipcios, los asirios, los babilonios y otros pueblos; y a adaptar este conocimiento a su propia realidad" ¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Hernández Ruíz, Santiago. *Cultura y Espíritu*. Fernández Editores. México, 1967. P. 150.



**MAPA DEL ANTIGUO
CERCANO ORIENTE**

FALLA DE ORIGEN

XI.- DRAMA EN GRECIA

XI.1 TEOGONÍA DE HESÍODO

En Grecia los dioses son múltiples, tienen las mismas cualidades y defectos que los humanos.

Es muy significativo lo que Herodoto dijo en la Grecia del siglo V:

"Homero y Hesiodo les dieron sus dioses a los griegos. De las grandes culturas antiguas, la helénica es la única que carece de una literatura verdaderamente religiosa y el lugar de los libros sagrados lo ocupan las grandes epopeyas homéricas y la teogonía hesiódica"¹⁰⁷.

Los temas principales de la "Teogonía" de Hesiodo son: a) El acceso a la existencia de Caos (el vacío), la Tierra, Eros, el Cielo y la primera generación de los dioses; b) La castración del Cielo por Cronos, su hijo, a instigación de su madre, la tierra; c) Zeus se libra de ser devorado por su padre Cronos; d) La lucha victoriosa de Zeus y los dioses olímpicos contra los titanes.

"En un principio había un Abismo oscuro que, luego, fue en parte ocupado por Gea-Tierra, por el Tártaro subterráneo y por Eros-Amor, la fuerza que atrae a los seres y principio universal a la vida. De la oscuridad de Abismo generóse una pareja de tenebrosos hermanos: el Aire oscuro (Érebo) y la Noche de cuya unión nacieron los elementos luminosos: el Éter brillante y el Día (Hemera).

Gea-Tierra, a su vez, procrea de sí misma a Urano, el Cielo que todo lo cubre, a las Montañas y al Mar (Ponto), que surgen de ella y ocupan tanta parte de su superficie, sus hijos son, por tanto, las primeras esencias naturales comprensivas de fenómenos ya más particulares, que el hombre descubre a su alrededor.

De la unión de Gea-Tierra y de Urano-Cielo, luego, nacieron doce hijos: seis mujeres y seis varones, el más joven de los cuales fue Cronos (Tiempo). Pero Tierra procrea también a los Cíclopes vigorosos: Brontes (Trueno), Estéropes (Rayo) y Arges (Centella), que tienen un ojo solo en medio de la frente; y a los Centímanos terribles, con cincuenta cabezas y con cien brazos..."¹⁰⁸.

Es imposible fijar la fecha de Hesiodo, pero ciertamente es posterior a Homero; probablemente vivió en el siglo VII a.C..

Existe entre los dioses y los hombres una diferencia sustancial, separan radicalmente a los unos de los otros: mientras que los dioses gozan de la inmortalidad, los hombres son "miseros mortales", "los tristes seres de un día".

El tiempo no destruye la vida de los seres del Olimpo, que viven en una eterna juventud; los hombres por el contrario suelen padecer todos los males de una vejez penosa.

Sin embargo, como lo señalan algunos autores, esta vida miserable fue para los griegos el único bien del hombre, pues ni los héroes homéricos ni la tradición griega en general, creyeron en una auténtica inmortalidad del alma. Platón posteriormente, introdujo importantes innovaciones en este sentido, después de la muerte, el alma es un vago residuo de sí mismo, una sombra sin consistencia y casi sin conciencia, no podrá escapar nunca de las tinieblas del Hades, donde no queda otra cosa que el recuerdo doloroso de la existencia terrena y sobre todo de la luz que en Grecia fue la verdadera cualidad esencial de la vida.

¹⁰⁷ Mondada, Ana Victoria. *Op. Cit.* P. 18.

¹⁰⁸ Hesiodo. *Teogonía*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1968.

XI.2 LOS DRÓMENA

El final del invierno y el retorno del calor y la luz se celebran en el mundo mediante rituales mágicos y religiosos y en aquellos sitios donde las estaciones no se distinguen con claridad, se habla de una caótica y estéril oscuridad que antecede a la aparición de la luz creadora portadora de la fertilidad y la resurrección de la vida.

Este gran tema se desarrolló como hemos visto con múltiples variantes en las mitologías del mundo antiguo. Por ejemplo, en Grecia las ceremonias iniciáticas preliminares que se celebraban en Agrae y en Eleusis honrando a Démeter, la gran diosa ctónica, y a su hija Koré-Perséfone, tenían lugar en febrero, el mes de las primeras flores durante el cual se abrigaba ya la esperanza del retorno de la joven diosa.

La historia de esta deidad es la siguiente: Perséfone fue raptada por Hades (dios del inframundo) Démeter la madre de la diosa no supo quién la había raptado y recorrió toda la tierra buscando a su hija; preguntaba por la desaparecida a los hombres, a los ríos, a las rocas y encendió como antorcha el cráter del volcán Etna para no interrumpir su búsqueda durante la noche.

En Eleusis fue bien acogida por el rey; para corresponderle, Démeter tomó a cargo a su hijo Triptolemo, le dio su leche, queriendo infundirle aliento divino y quiso purificarlo de su naturaleza mortal. Cuando el niño creció fue enseñándole con dulzura el cultivo de los campos y el amasijo del pan e hizo más tarde para él un carro con el que recorriese la tierra enseñando a los hombres la agricultura.

Siguió la búsqueda de Perséfone y encontró flotando sobre una fuente el velo de la joven. Una ninfa le reveló quien era el raptor y ella entonces acudió a Zeus en busca de justicia. Éste prometió liberar a Perséfone siempre y cuando no hubiera comido nada en el inframundo, es decir, que no estuviera contaminada, pero ésta había comido siete granos de granada.

Zeus, por ser propicio a Démeter, consintió en que su hija pasara la mitad del año con ella y la otra mitad con Hades. Cuando Perséfone subía a la superficie de la tierra, la dicha de la madre hacía brotar las flores de los campos y crecer la hierba; echaban brotes los árboles y venía la estación de los frutos. Pero una vez que Perséfone regresaba al inframundo por designio de Zeus, abandonaba otra vez a su madre, amarilleaban los campos, perdía nitidez el horizonte y se desnudaba el bosque supuestamente por el dolor de Démeter; la pesadumbre y la felicidad de la diosa agrícola, regían respecto a la primavera y al invierno.

"Démeter tenía relación con toda la tierra cultivada: eran suyas las lindes de los campos, venían de ella las buenas cosechas; eran como regazo mismo las trojes y como su mirada la tierra verde. Se le llamó "La Legisladora" y todas las tierras fértiles quisieron ser su patria"¹⁰⁹.

En este mito encontramos también varios elementos del patrón estacional, como son:

La desaparición de la deidad causando sequía e infertilidad en la tierra.

La búsqueda de la deidad para hacerla regresar y que la vida retorne con ella.

Hay una mortificación por parte de la diosa Démeter por su hija y tenemos una lamentación por su ausencia.

El júbilo por el retorno de la diosa que al llegar cada seis meses a la tierra produce la renovación topocósmica.

Ahora bien, los *mystae* o iniciados eleusinos, llevaban a cabo durante su primera etapa mística ciertos ritos purificatorios en obscuras cavernas, donde ofrendaban lechones sacrificados y panecillos en forma fálica y vulvar. Durante esos primeros días de la temporada, correspondiente a nuestro mes de febrero, se organizaban procesiones con antorchas para visitar simbólicamente el tenebroso mundo donde moraban los muertos y hasta allí se llevaban ofrendas destinadas a propiciar el próximo retorno

¹⁰⁹ Tomado de: *Literatura Clásica*. Varios autores. Secretaría de Educación Pública. Tomo I. México, 1971. Pág. 202.

de la doncella Koré-Perséfone, a quien su madre Démeter extrañaba y lloraba como si hubiera fenecido.

"No obstante se comprende que el rito eleusino no significaba tan sólo la esperanza de una vida material más rica y abundante, pues eso no hubiera transpuesto los umbrales sencillos de cualquier rito agrario, sino que significaba un paso importante en cuanto al desarrollo espiritual del iniciado"¹¹⁰.

En Eleusis se explica como en varios rituales griegos, la semilla se comparaba con el alma renacida.

Cuando el rito estaba iniciando se veían escenas fijas sin diálogo ni acción llamadas Drómena en las que se utilizaban trastos y se daban explicaciones simultáneas por parte de un Hierofante o sacerdote especializado. Los iniciados caminaban hasta un lugar profusamente iluminado y había una exposición de objetos sagrados.

Los principales Drómena se ponían, por así decirlo, en "escena" para los ritos eleusinos del *Telesterión*¹¹¹ y en los ritos que se hacían periódicamente al dios Apolo en Delfos.

Ignoramos desde que época se "escenificaban", aunque sus orígenes son de considerable antigüedad.

Los Drómena son de suma importancia, ya que en estos ritos el iniciado toma la personalidad de la deidad, mediante el éxtasis y el *enthousiasmos* y para muchos autores es la esencia misma de la actitud del "actor".

¹¹⁰ Rohde E., Teresa. *Op. Cit.* P. 199.

¹¹¹ Nombre que recibía el templo de Démeter en Eleusis.

XI.3 EL DITIRAMBO

El ditirambo del cual se supone se origina la tragedia griega no sólo se dedicaba a Dionisos, sino también a Apolo: ya que lo apolíneo y lo dionisiaco son tendencias opuestas. Dionisos representa a la barbarie, la animalidad primitiva, la explosión mística del alma individual que rompe el orden social y se funde con la naturaleza. Apolo es la personificación del anhelo humano por establecerse en la claridad, en la armonía y en el orden.

Así como lo hicieron desde antiguo con el cielo y la tierra, el día y la noche, el amor y el odio, la primavera y el invierno, los griegos hallaron para esta oposición de cultos un punto intermedio que permitía como en otros casos, el mantener la armonía y evitar el regreso al caos.

Ahora bien, el significado de ditirambo es oscuro y puede referirse simplemente al doble nacimiento de Dionisos y se cree significa el que entró por la doble puerta: la matriz de su madre y el muslo de su padre, es decir era el dios del nacimiento maravilloso. Así pues se le llama Ditirambo al bebé que aparece en los misterios del siglo VI temprano, sus adoradores primitivos fueron sátiros, centauros y silenos, que tal vez fueran poblaciones primitivas pero se representan zoomórficamente.

Ditirambo es la canción ritual del festival agrario del solsticio invernal. Con las dionisiacas urbanas de marzo y abril, los sátiros entonaban cantos (ditirampos) dirigidos por el arconte epónimo.

Eran las más importantes y de mayor duración, en las cuales se realizaban los concursos trágicos.

El primer día se trasladaba la estatua del dios del santuario al teatro; pero empezando el recorrido hacia la parte contraria, con lo que se efectuaba un círculo o vuelta completa, simbolizaba el ciclo del dios: nacimiento, muerte y resurrección.

Por un resabio arcaico del culto de Dionisos, al parecer los que formaban los coros iban revestidos de una piel de buco, denominándolos *tragoi*, o sea, machos cabríos y de ahí deriva la palabra *tragedia* que significa canto de buco. Estos machos cabríos cantaban las loas del dios y de los héroes en relación. Los coros de danzantes revestidos de buco encarnaban los genios de la fecundidad en los campos para animar a Dionisos con sus cantos y danzas de elogio, de triunfo, por haber atravesado dos veces la puerta de la vida.

"El ditirambo es canto coral y danza agitada; de él se levanta el drama dionisiaco, dedicado después a toda la mitología.

En cuanto a la forma, el coro posee una tendencia representativa al vestirse con pieles caprinas para simbolizar al cortejo de sátiros que acompañaban a la deidad. También por medio del sentido de magia enajenante, adquirían las características del dios del macho cabrío que lo representaba, en lo que tiene que ver con la fecundidad y con el poder generador" ¹¹².

¹¹² "El poeta Arión trasciende por haber inventado el modo trágico dentro del ditirambo y por haber fijado un texto, ya en el siglo VIII a.C., en Corinto.

Lassos de Hermione lo traslada a Atenas, donde sobresale Arquiloco.

En un principio, el exarcón (también llamado exarco o exarconte) denominación que abarca tanto al canto del coro como a quien lo realiza, sintetizaba la vida y sufrimiento del dios. El resumen era generalmente el mismo pero improvisado; a éste seguía la lamentación y posteriormente el júbilo del coro mediante gritos y gestos de temor o alegría. El exarcón alternaba con el coro, contando anécdotas patéticas de la vida del dios.

Poco a poco el exarcón fue ampliando sus funciones y transformándolas; contagiados de la fuerza representativa del coro, su canto ya no es narrativo sino dramático, esto es, activo.

Representa sobre un lugar elevado y rodeado por el coro las vicisitudes del dios, más aún, las vive. Va añadiendo otros personajes; quiere visualizar la historia, la anécdota o la peripecia y para ello inventa el cambio de máscara. Se convierte así en agonista. Hace que el coro lo interprete y le conteste dando lugar al diálogo dramático, se convierte entonces en hipócrita, que etimológicamente significa "el que responde" luego por extensión ser el que remeda o finge".

Pignarre, Robert. *Op. Cit.* P. 13.

XI.4 EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

A principios del siglo VI a.C., se salta en Grecia del epos narrativo al drama, aunque no se ve claro el trasfondo de esto. En oriente esto acontece por el año 1500 a.C.

Algunos autores opinan que en la Grecia antigua se transluce con Dionisos ya que con él, se puede el hombre "entusiasmar" y convertir en dios; y la religión dionisiaca dio el escenario y las circunstancias y sólo faltó quien hiciera finalmente hablar a las personificaciones y así vendría consecuentemente el surgimiento de la tragedia.

Acerca del origen de la tragedia, Melnitz Macgowan nos dice: "Hay quienes afirman que la tragedia surgió de la celebración y el culto a Dionisos, que era al mismo tiempo el dios de la fertilidad y del vino. Otros dicen que la tragedia griega estaba enraizada a los ritos ceremoniales ante las tumbas de héroes y semidioses culturales. Pero queda el hecho de que las tragedias, las comedias sátiras y en sí las comedias se produjeron como parte de las ceremonias anuales regulares que se celebraban en honor a Dionisos, cuya efigie era llevada en procesión y erguida en centro del proscenio. Además la historia de Dionisos era la de la naturaleza fértil que moría y renacía cada año o sea la historia de la fecundidad eterna; y esta fertilidad se reflejaba en los símbolos fálicos que portaban los actores de la comedia antigua. En el culto de Dionisos los sátiros se vestían con las pieles de las cabras que habían sido sacrificadas al dios. La palabra tragedia proviene de las palabras griegas *tragos* cabra o de "canto". En todo caso la tragedia, la comedia satírica y la comedia griegas, parecen estar impregnadas de los atributos del dios del vino y de la fertilidad que algunos creen ver su origen común en el culto a Dionisos"¹¹³.

Aristóteles afirma en su poética que no es seguro que del ditirambo haya surgido la tragedia¹¹⁴.

Y Jane Harrison cree que la tragedia no es la canción de las cabras, sino de la cosecha porque el cereal es *Tragós*, y los que siguen a Dionisos no son cabras sino caballos, silenos y centauros. *Tragós* significa la canción de la cosecha y no de las cabras y los que participan son hombres-caballos y no hombres-cabras, estos últimos atendieron a la diosa de la tierra¹¹⁵.

Por otra parte, sabemos que en la tragedia se mezclaron aspectos dispares y contrastantes así como aportes culturales de razas y pueblos diferentes: helenos y mediterráneos. Fue una confluencia de elementos religiosos y recreativos elaborados finalmente en diversas ciudades paleogriegas y helénicas.

También existen raíces de la tragedia en las cosas hechas y dichas en los misterios de Eleusis, en los que, como ya he mencionado, se representaban cuadros estáticos mientras el Hierofante las explicaba.

Pero los ritos dionisiacos para lograr mejor cosecha no nos son del todo conocidos, ni estamos seguros de cómo se imbrica en ellos finalmente la canción de las cabras¹¹⁶; ya que para ella no existen antecedentes textuales completos, sino más bien lagunas de información porque dependemos de lo encontrado y el acceso arqueológico presenta una información totalmente parca.

Ahora bien, el paso del drama oriental al griego no es muy claro; existe un hiato tanto cronológico como de materiales escritos; a pesar de que Dionisos sea una deidad del mismo tipo que: Osiris, Baal, Tamuz y deidades semejantes de la vegetación, que mueren y renacen junto con el topocosmos.

Después de todo, no olvidemos que este universo de pensamiento oriental, presenta tres mil años de antecedentes para las manifestaciones griegas del primer milenio, tanto en lo filosófico como en las artes plásticas y en todo tipo de experiencias vitales en las cuales se incluyen las expresiones teatrales.

¹¹³ Macgowan, Melnitz. *Las Edades de Oro del Teatro*. Fondo de Cultura Económica. México. 1959. P. 13-14.

¹¹⁴ Aristóteles. *El Arte Poética*. Ed. Espasa-Calpe. Colección Austral. México, 1983. P. 10.

¹¹⁵ Harrison, Jane. *Prolegomena*. To the study of greek religion. Meridian Books, New York, 1959. P. 33.

¹¹⁶ O sea, la tragedia griega dionisiaca, en sus estados más elementales.

Más de una narración atestigua que el carácter de estos ritos mantuvo a la religión dionisiaca durante mucho tiempo al margen de los cultos oficiales. En *Las Bacantes*, Eurípides lleva a escena las leyendas en las que Dionisos es oriental: el rey Penteo es destrozado por las mujeres tebanas a quienes conducía la propia madre del rey, porque éste se oponía a sus ritos.

"Dionisos es un "Bárbaro" un "extranjero", hijo de Zeus se integró tardíamente a la familia olímpica; en Grecia donde se aclimató, se apropió de los viejos cultos agrarios" ¹¹⁷.

Dionisos en la obra de Eurípides no es tracio sino tebano, adonde regresa después de viajar por Asia y trae consigo mujeres asiáticas no tracias. Llega siempre con séquito, fundamentalmente cuenta con sátiros.

El climax del rito dionisiaco en *Las Bacantes* de Eurípides, es el *sparagmos* y la omofagia, que es desmembrar animales salvajes y consumir la carne cruda, todavía cálida de sangre. En la estructura dramática, esto es un vaticinio, una preparación y un ensayo general del *sparagmos* trágico, en el que el mismo Penteo es la imagen de aquel a quien se sacrifica. El *sparagmos* y agonía sacramental de Penteo tiene lugar fuera de escena.

El culto de Dionisos se amalgamaba con viejos ritos agrarios de la muerte y resurrección de las deidades de la naturaleza.

Dionisos encarnaba todos los fluidos vitales: agua, leche, vino y esperma.

El culto a Dionisos viene de Tracia o Frigia, es un dios de la vegetación asociado a Asia Menor y a dioses ctónicos y a Orfeo; se estableció en Delfos.

Es imposible determinar cuándo nació el mito dionisiaco, pero existen dos versiones fundamentales: la ática y la tebana.

La vida de Dionisos está llena de aventuras y peligros, su pasión es más dolorosa que la de cualquier otra divinidad. Est amenazado de muerte antes de haber nacido y debe ser arrancado del seno de su madre.

En el mito Tebano es hijo de Zeus y de Semele, (hija de Cadmo, rey de Tebas) la que pidió al omnipotente dios se mostrase en todo su esplendor, pero los rayos divinos la fulminan estando ella grávida.

Palas Aternea rescata al hijo de Semele (Dionisos) de entre las cenizas de su madre.

Zeus lo cose a su muslo para que termine de gestarse y luego lo criaron las ninfas en Creta o en el Monte Nysa, donde vagara seguido de un complaciente cortejo.

El culto a Dionisos era visto como locura divina, se utiliza un intoxicante hecho de cereales fermentados más que vino aunque más tarde aparezca esta relación, sin embargo, originalmente sólo es dios de la vegetación, de la naturaleza, y del principio húmedo.

En definitiva, este culto que excita la emoción de los fieles, quienes a su vez catequizan a otros de manera violenta son atrapados por el *enthousiasmos*, poseídos por el dios, merced a la danza, los gritos y los sacrificios.

Como en Eleusis la lamentación, el descubrimiento de los nuevos brotes y el surgimiento de un nuevo dios a veces adquiere diversas variantes. En ocasiones no es el mismo dios quien muere y renace, sino su hijo, quien toma su trono y lugar y se convierte en dios cósmico.

Dionisos tal vez signifique Zeus joven renacido y nuevo como la cosecha, situación que toma los elementos de un drama ritual, basado en la muerte y renacimiento del mundo vegetal y de la cosecha. Este patrón existe en el dionisianismo, como hemos visto en la literatura del Antiguo Cercano Oriente con los canaanitas, hititas, egipcios, etc.

Los dioses como Osiris, Baal, Tamuz y Dionisos eran el espíritu y la esperanza de la renovación.

La semejanza con otros dioses la ve Plutarco en los ciclos estacionales, es el vaivén de la vida, es la naturaleza que como ellos muere y resurge.

¹¹⁷ Pignarre, Robert. *Op. Cit.* P. 13.

En varias tragedias griegas, hay la recurrencia de ritos dionisiacos semejantes a los de Osiris, toman como base el conflicto entre el dios y sus enemigos; una muerte o un desastre y con frecuencia adquieren forma de desmembramiento, *sparagmos* y *anagnorisis* que es la narración hecha por un mensajero, una lamentación y una teofanía que brinda consuelo.

"A través del misticismo sensual de Asia, su culto (el de Dionisos) perpetuó ritos inmemoriales; los fieles comen la carne y absorben la sangre de sus dioses simbolizada posteriormente con un animal que era frecuentemente un macho cabrio.

El nombre del canto del cabrón, (*tragoedia*) surgir ligado al poeta que recuerda el misterio de ese sacrificio" ¹¹⁸.

El culto a Dionisos viene de Frigia o Tracia, es un dios de la vegetación, asociado al Asia Menor, a dioses ctónicos y a Orfeo, se estableció en Delfos. Su culto teatral liberaba al alma divina aprisionada en un cuerpo mortal y estaba asociado también a la muerte y resurrección estacionales.

¹¹⁸ Esta variación quizá se deba a que las bacantes en vez de sacrificarle animales en la forma ritual olímpica los despedazaban vivos.

Pignarre, Robert. *Op. Cit.* P. 13.

XI.5 LAS BACANTES

Se representó en Atenas por vez primera en 406 o 405 a.C., después de la muerte de Eurípides, en el festival dionisiaco.

"En el centro de la primera fila de asientos se hallaba el famoso trono de Dionisos, un lugar reservado para el dios (Dionisos fue un espectador de *Las Bacantes*)" ¹¹⁹.

En otros teatros dionisiacos, en los festivales de Anthesterias y Leneas, la máscara del dios se colgaba en las columnas del proscenio.

A continuación expongo algunos fragmentos que son importantes porque en ellos se destacan las características de Dionisos y se describen sus ritos:

Dionisos.- *(En forma humana) Llego de tierra tebana, yo Dionisos, hijo de Zeus y Semele, la hija de Cadmo que me dio a luz en lejano tiempo.*

Para ello la ayudó un rayo. Dios, soy, pero humano vengo ahora.

...Dejé campos de lidia, preciosos por su oro; dejé campos de Frigia y de Persia; dejé a la Bactriana, y tras haber pasado por tierra de Medos, áspera y dura, la Arabia entera y el Asia recostada junto al salado mar, en la que hay tantas ciudades y tantas fortalezas en que moraron pueblos extraños y aun habitan los griegos, llego por fin a esta ciudad helénica. Ya en todos esos sitios queda mi culto bien fundado y celebran mis fiestas con grandes regocijos.

...Cadmo dejó por heredero de su reino a Penteo que era hijo de su nieto. Éste rehúsa mi culto, me niega las sacras libaciones y ya ni en sus plegarias me menciona. Voy a probarle a él y a todos los habitantes de Tebas que soy un dios. Cuando haya cimentado mi culto aquí me iré a otras ciudades.

(Más adelante encontramos un diálogo entre Penteo y Tiresias, en el cual el rey reniega del dios)

Penteo.- *...Dice que él es Dionisos, el que un tiempo estuvo encerrado en el muslo de Zeus. Un rayo mató a su madre. Y con eso hace alarde de que su padre es Zeus. ¿No crees Tiresias, que hay que matar a ese farsante?
¡Sea el que fuere!*

Tiresias.- *...Dos dioses son supremos, ¡Oh joven, debieras saberlo!
uno la tierra es, con el nombre que se le llame. Ella da el nutrimento que forma sustancia. Y el otro dios, el hijo de Semele, el que inventó el licor de la uva.*

*Viene a difundirlo entre los hombres:
es un divino néctar que libera del dolor y de la amarga pena. Bebido entrega al sueño y hace olvidar los infortunios de cada día.*

*Nada hay igual para que olvidemos las congojas de la vida.
Y ese vino se liba ante los dioses, para alcanzar de ellos la clemencia y el favor.
...Dionisos, dios de la adivinación. Domina al hombre en frenética locura pero hace que presagie el porvenir. Fuera ya de razón el hombre, bajo el influjo suyo, nos deja ver el futuro...*

(Penteo manda aprisionar y encadenar a Dionisos. Cuando Penteo llega de una batalla rodeado de escolta. Comienza hablando con un soldado)

¹¹⁹ Pignarre, Robert. *Op. Cit.* P. 15.

Penteo.- *Poco tiempo de esta ciudad estuve ausente y han llegado rumores de graves males. ¡Que las mujeres dejaron sus hogares y van enloquecidas por la montaña en ritos extraños, bailando en honor de Dionisos, o acaso de un falso dios! Toman en la mano copas rebosantes y sin recato se dejan abrazar por los hombres...*

(Penteo aprisiona a Agave, su progenitora, a Ino y también a Autonea, la madre de Acteón, para separarlas de la locura dionisiaca. Dionisos sale del palacio sin cadenas y lleno de gloria y libera a las prisioneras. Penteo recibe la noticia con gran enojo)

Mensajero.- *Iba saliendo el sol. Lentamente yo llevaba a la montaña las manadas de bueyes. Y vi en la altura tres coros: uno lo guiaba Autonoe, el otro Agave, tu misma madre, y el tercero Ino. Dormidas estaban todas.*

Habían formado lechos de hojas, unas de abetos, otras de encinas, y por cabezal tenían la blanda tierra cubierta de grama. No eran ebrias, como tú, rey, has dicho, ni enardecidas por la música de las flautas para los deleites de Cipris, al amparo de las solitarias selvas.

Oyó tu madre el mugido de los cornúpedos bueyes y despertó, ella que estaba tendida en medio de aquellas mujeres. Dio una voz y todas a su palabra se irguieron. Llenas de modestia y pudor, lo mismo que las casadas que las doncellas, o las ancianas. Soltaron sus cabelleras y las dejaron flotar al viento. Tomaron pieles de ciervo y las ataron a sus espaldas, tras dejar sus ropas caídas.

Correas hechas a manera de serpientes ceñían su cabeza y azotaban sus mejillas.

Llevaban otras en sus brazos, cabritos y aun lobeznos y los iban amamantando ellas mismas. Ellas que acaso dejaron a sus hijos recién nacidos, como revelaba la turgencia de sus pechos.

Todas llevaban coronas de hiedra o de encina en las sienas y, en la mano, el tirso floreciente. Una lanza, una piedra y de ella mana cristalino caudal. Otra azota su férula a la tierra y el dios hizo brotar una fuente de vino...

Llegó la hora. Se disponen agitando sus tirsos a celebrar las danzas, Iaco, Bromio, lo aclamaban como hijo de Zeus. Y el monte todo en saltos de convulsa danza se puso a bailar con ellas y las fieras y los árboles también.

Llega a mi lado Agave... Salté para cautivarla. Ella gritó entonces... Al oír huimos todos. Y sólo así escapamos a la muerte que esas mujeres intentaban darnos.

Enfurecidas ellas se lanzan contra los toros... Una tenía entre sus manos a una vaca de enorme ubre, desgarrada entre sus manos. Aun se oían sus mugidos. Otras así a las demás reses fueron despedazando. Por campos y llanos caían costillas y pezuñas, y de los árboles quedan aun andrajos de carne ondulando y goteando sangre.

Aquellos feroces toros, antes tan temidos, que con sus cuernos amedrentaban a todos, allí tendidos quedaron, juntos con sus duras pieles desgarradas por doncellas en un instante.

(Posteriormente Penteo en una extraña locura propiciada por el dios va hacia donde su madre que está junto con las báquides o bacantes, festejando a la deidad. Ella cegada por el éxtasis dionisiaco mata a su hijo confundiéndolo con un león. Todo esto lo hace saber un mensajero al corifeo. Aquí encontramos el *sparagmos*)

Mensajero.- *...Ella (Agave, madre de Penteo) estaba poseída por el espíritu de Bromio (Dionisos). Revolvía los ojos en frenética mirada y por su boca salía la espuma del delirio. No siente compasión alguna. Toma en sus manos rígidas el brazo izquierdo de Penteo y, haciendo apoyo con*

su pié en el cuerpo del desdichado, desgajó el brazo. No era sola fuerza suya; la estaba ayudando un dios.

...Toma Agave la cabeza de Penteo y la clava en un tirso. Semeja la cabeza de un león. Y va con ella en alto danzando por el monte Citerón, mientras sus compañeras bailan en torno suyo. Viene hacia acá orgullosa por su triunfo y con clamores a Dionisos a esta ciudad se acerca ¡Dionisos fue su dios, pero no le dio dichas; Lágrimas y gemidos fue su herencia!

Ya va a llegar Agave. Yo me voy de este palacio. ¡Nada hay tan bello, nada tan provechoso, como someterse uno a las leyes de los dioses!

CORO.- *¡Danzas a Bromio, Danzas!*

¡Muerto es Penteo! No le sirvió ser de la progenie del dragón. No le sirvió vestirse de Ménade. No le sirvió la sacra montaña, coronado con frondas de hiedra, ataviado con traje femenino, llevado al abismo de la muerte, como un toro se inmola...!

¡Ménades, hijas de Cadmo... ese cantar va a resultar endecha de llanto!

¿Qué dicha puede ser destrozar el cuerpo de un hijo, con manos fieras que siguen goteando sangre?

¡Viene ya Agave, madre de Penteo!

¡Viene, viene por presura y con ojos de enloquecida!...¹²⁰

(Finalmente Cadmo le refiere la trágica verdad a su hija haciéndola salir del éxtasis en que se encuentra. Agave es desterrada y parte llena de sufrimiento)

Los elementos del patrón estacional son reconocidos en esta obra de Eurípides a través de una clara alusión de ritos de purgación, en el coro de las bacantes cuando arriban con el dios a Tebas.

Existe una lamentación por parte del coro cuando Dionisos es encadenado por orden de Penteo.

La deidad surge vencedora, aunque no de una batalla cuerpo a cuerpo pero sí de la persecución y aprisionamiento de su enemigo.

Los ritos que hace en su honor Agave y las ménades en la montaña poseen los elementos principales del ritual primitivo: *sparagmos* y *omofagia*.

Según Gaster, podemos observar el júbilo en la antiestrofa y el épodo (líneas 106-109) cuando Dionisos llega a Tebas y se describe como:

"La tierra está manando leche, la tierra está manando miel, la tierra está manando vino.

El aire está impregnado de sirios perfumes.

Y allí va Dionisos, con su rostro alumbrado por la luz de la antorcha.

Va en rápida carrera que las mujeres alcanzar no pueden y lleva al aire el glorioso efluvio de su dorada cabellera. Clama y lo siguen; clama y lo corean...

Allá va la flauta que atruena la cumbre y al dulce son alienta las danzas por los vericuetos de las montañas.

¿Viste al potrillo que paca cercano a la madre y retoza alegre en el prado?

¡Así van las hijas de Bromio en sus bailes de excelso furor!"¹²¹

El texto anterior lo podemos comparar con los textos canaanitas del Poema de Baal cuando éste retorna a la tierra (I AB)

¹²⁰ Los textos están tomados de:

Eurípides. *Las diecinueve Tragedias. Las Bacantes*. Versión directa del griego por Ángel Ma. Garibay. Ed. Porrúa. México, 1980. Págs. 475-495.

¹²¹ Gaster, Theodor. *Op. Cit.* P. 459.

*"De los cielos cae lluvia abundante,
fluye llena de miel.
¡Y nosotros sabemos que Baal está vivo,
y su alteza, el señor de la tierra, existe!"*¹²²

Encontramos que en Eurípides, Dionisos es efectivamente el dios de la embriaguez y del éxtasis.

Dionisos es, como he mencionado, una divinidad de la vegetación y agrícola prendiendo la vendimia; después acaba por transformarse rápidamente en el dios que preside todas las esferas del mundo y se interesa por los dolores y alegrías de los hombres.

Los sacrificios ofrecidos por los sacerdotes no constituyen lo esencial de su culto; al contrario, todos los fieles toman parte activa y se creen identificados con el dios por efecto de ritos mágicos. Tal vez esto explique el significado de las orgías dionisiacas.

¹²² *Ibid.*

XII.- CONCLUSIONES

El protodrama aparece en el Antiguo Cercano Oriente a mediados del segundo milenio (1500 a.C.). Entonces se pasa del *epos* al drama. Los principales textos dramáticos son de esta época y son egipcios e hititas, aunque también existen pasos dramáticos intermedios en Canaan y Mesopotamia.

Los protodramas rituales se relacionan con fiestas estacionales de cosecha, a solsticios y equinoccios fundamentalmente, dichos eventos constituyen todo un patrón de actividades festivas, formando un ciclo ritual basándose en el hecho de que el hombre concebía su topocosmos inundado por oleadas de vida y de muerte de manera periódica y había un tiempo de plenitud (*plerosis*) y otro de muerte o secases (*kenosis*) en el mundo de la naturaleza. Por tanto la concepción de sus dioses, también presentaba estas características naturales.

Los dioses de la naturaleza vivían, florecían y morían según las estaciones del año y el drama se originó principalmente en las festividades de año nuevo concebido y festejado entre marzo y abril, según las diversas culturas arcaicas. Esta era una fecha de inicio de una nueva ola de vida en el topocosmos, del cual el hombre se sustentaba.

La mayoría de los mitos representados a través del rito encarnan la esencia dramática floreciente en las diversas manifestaciones humanas. No es posible distinguir un modo de escaparse de la dramatización, sin reflexionar acerca del conflicto o de la lucha de opuestos presentes en cada momento de la vida del hombre.

Las polaridades universales, que el hombre asimila de diversas formas de acuerdo a su intuición y posteriormente a su descubrimiento y estudio, conceden al drama el material necesario para su surgimiento.

Las diferentes formas de rito van a dar lugar a representaciones escénicas conformadas en un ambiente determinado, es entonces cuando el mito se convierte en el tema y posteriormente en el "texto dramático".

Los dramas rituales se manifiestan a partir del periodo neolítico y en su mayoría son celebraciones que implican ritos de siembra y cosecha. A principios de este periodo, la realidad de los cultivadores empezó a conjugarse con las de los cazadores, y finalmente surgió la divinización plena del cereal, cuya imagen de nacimiento, muerte y resurrección dieron pie al surgimiento del patrón típico de los dioses agrarios que habría de imperar a través del cristianismo hasta nuestros días y en su primer momento enfrentaría al hombre con los misterios del nacimiento, muerte y el probable renacimiento del "alma", identificando todo esto con el ciclo vegetal.

Estos ritos se practicaban en ciertas épocas del año y dieron imágenes arquetípicas para todos los hombres; en éstas se basan los dramas, por ello tienen en ciertos casos un tema común y hablan de la regeneración de la vida, pero en sí hablan de una regeneración estacional. Esta idea que del hombre y del cosmos se tenía en el Antiguo Cercano Oriente, llevó a la realización del drama representando, principalmente, la

renovación del grano, con lo cual, se hacía una identificación entre éste, el hombre y el cosmos.

El ejemplo teatral más perfecto del segundo milenio a.C. consiste en un par de obras egipcias (*El Drama Ramesida de la Coronación* y *El Drama Osiriano Menfita*), éstos constan de ritos dramatizados con diálogo definitivo y multitud de didascalia; ambos dramas se basan en el mito de Osiris.

Existen también textos dramáticos en Canaan, como el llamado *Poema de Baal* cuyo protagonista es el dios Baal. La historia explica las aventuras de esta deidad, genio de la lluvia y la fertilidad. Encontramos también el *Poema de Akat* que por causa de su asesinato en la tierra impera la sequía.

Mesopotamia cuenta con el Poema de la Creación conocido como el *Enuma-Elish*, que narra cómo Marduk, dios de la fertilidad, vence a Tiamat (dragón femenino de las aguas) y al hacerlo regresa la prosperidad y la cosecha abundante, además de establecer el orden cósmico.

En la región habitada por los hititas, en Anatolia, existen documentos que atestiguan la representación de un mito recitado en ocasión del festival llamado Purulli, en el que el tema central del mito es la desaparición del dios de la tempestad; por este hecho, la tierra sufre infertilidad y cuyo regreso significa su revigorización.

Todos los cambios de estación se subrayan siguiendo el ritmo ineluctable del patrón agrario imperante y los dioses o los reyes que los representaban simbólicamente, personificaban al grano.

Observamos también que la tragedia y comedia griegas poseen en raíz los elementos ya mencionados del patrón estacional y gracias a las investigaciones de Gilbert Murray, Jane Harrison, Francis Cornford y de Theodor Gaster, fue posible reconocer la evolución de este patrón en obras como *Las Bacantes*, *Hipólito* y *Andrómaca*, ya que contienen como estándar elementos estereotipados del ritual primitivo.

Ahora bien, en cuanto a una probable transmisión de elementos orientales a Grecia y tomando en cuenta diversos aspectos del planteamiento griego en cuanto al drama, observamos que existe un hiato tanto cronológico como de materiales escritos, aunque Dionisos haya sido una divinidad semejante a los dioses orientales de la vegetación.

Sin embargo, considero que a pesar de ello existen elementos suficientes como he expuesto en esta tesis, para afirmar que el teatro en Grecia tuvo sus antecedentes en los dramas rituales del Antiguo Cercano Oriente, ya que poseemos textos dramáticos bien definidos.

XIII.- BIBLIOGRAFÍA

- Allardyce, Nicoll. *Historia del Teatro Mundial*. Ed. Aguilar. México, 1964.
- Anónimo. *Enuma-Elish (El Poema de la Creación)*. Universidad Autónoma Metropolitana. Colección Cultura Universitaria 46 Serie Poesía. México, 1989. Trad. Luis Astey V.
- Anónimo. *Textos Literarios Hetitas*. Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé, Ed. Nacional, Madrid, 1979.
- Anthes, Rudolf. *Egyptian Theology in the thirth millennium, B.C.*. Journal of the Near Eastern Studies Vol. 18. U.S.A., 1959.
- Aristóteles. *El Arte Poética*. Ed. Espasa-Calpe, Colección Austral. México, 1983.
- Baines John, Malk Jaromir. *Egipto, Dioses, Templos y Faraones*. Vol.II. Ediciones Folio, S.A.. México, 1993.
- Baty Gastón y Chavance René. *El Arte Teatral*. Ed. Fondo de Cultura Económica. (IV Reimpresión) México, 1993.
- Bernal, Martin. *Black Athena*. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey. 3 vol.
- Breasted, J. *Dawn of Conscience*. New York, U.S.A., 1953.
- Budge, E. A. Wallis. *Osiris* (2 vols), Dover Publications, Inc., New York, U.S.A., 1973.
- Clark, R.T. Rundle. *Mith and Symbol in Ancient Egypt*. The Grove Press, London, 1978.
- Coogan, Michael David. *Stories from Ancient Canaan*. The Westminster Press Philadelphia. Pennsylvania, 1978.
- Conrford, F. M.. *The Origins of Attic Comedy*. Cambridge, U.S.A., 1934
- D'amico, Silvio. *Historia del Teatro Universal*. Ed. Lozada. Argentina, 1954.
- D'amico, Silvio. *Naturaleza y Origenes del Teatro Dramático*. Ed. UTTEA. México, 1961.
- Del Medico H. E. *Bible Caneenne. Decouverte Dans les Textes de Ras Shamra*. Payot. Paris, 1950.
- Doria Charles and Lenowitz Harris. *Origins, Creation Texts from Ancient Mediterranean*. Anchor Books, Anchor Press/Doubleday, Garden City. New York, 1976.
- Drioton Ó Tienne, Contenau Georges, Duchesne-Guillemin. *Las Religiones del Antiguo Oriente*. Ed. Casal I Vall-Andorra, 1958.
- Duvignaud, Jean. *Sociologia del Teatro*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

- Eliade, Mircea.** *Encyclopedia of Religion*. Macmillan and free Press. New York, U.S.A. and London. U.K. 1987.
- Eliade, Mircea.** *Mitos, Sueños y Misterios*. Ed. Fabril. Buenos Aires, 1960.
- Eliade, Mircea.** *Patterns in Comparative Religion*. Meridian Books. The World Publishing C.O. New York, U.S.A., 1968 (5th printing).
- Eurípides.** *Las diecinueve Tragedias. Las Bacantes*. Versión directa del griego por Ángel Ma. Garibay. Ed. Porrúa. México, 1980.
- Fayard, Dendel.** *Les Religions du Proche Orient Asiatique*. Textes babyloniens, ougaritique, hitites. Trad. Ren, Lavat, L.- Ediciones Denöel. Francia, 1970.
- Fernand, Robert.** *Literatura Clásica*. Secretaría de Educación Pública. Tomo I. México, 1971.
- Frankfort H., H. A. Wilson y Jacobsen T.** *El pensamiento Prefilosófico*. Egipto y Mesopotamia. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.
- Frankfort, Henri.** *Kingship and the Gods*. University of Chicago Press, U.S.A., 1978 (2nd ed.)
- Gardiner, Alan H.** *Description on an Hieratic Papyrus*. Londres, U.K., 1931.
- Gaster, Theodor.** *The Oldest Stories in the World*. Viking Press. U.S.A., 1952.
- Gaster, Theodor.** *Thespis*. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East. Harper Torchbooks. The Academyc Library. Harper & Row, Publishers. New York, 1961.
- Gordon, Cyrus.** *The ancient Near East*. The Norton Library, New York, 1960.
- Gordon, Cyrus.** *Forgotten Scripts*. The Story of their. Decipherment Penguin Books Middiesex. England, 1971.
- Grotowski, Jersy.** *Hacia un Teatro Pobre*. Ed. Siglo XXI. México, 1981.
- Haber, Abraham.** *Un Simbolo Vivo*. Arquetipos, Historia y Sociedad. Ed. Paidos. Buenos Aires, Argentina, 1969.
- Harrison, Jane.** *Prolegomena*. To the study of greek religion. Meridian Books, New York, 1959.
- Hernández Ruiz, Santiago.** *Cultura y Espiritu*. Fernández Editores. México, 1967.
- Hesiodo.** *Teogonia*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1968.
- Hogart, D. G.** *El Antiguo Oriente*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1951.
- James, E. O.** *Comparative Religion*. University Paperbacks. Methuen and C.O., U.K. 1961.

- James, E. O.** *Mites et rites dans le Proche Orient Ancien*. Payot Bibliothèque Historique. Paris, 1960.
- Junker, H.** *Intenationale Woche für Religionsethnologie*. V. III. Tiburg, 1922.
- Junker, H.** *Dramatische texte*. Die Götterlebre von Menphis. Abhandlungen der Preussischen Akademie, Phil-bist. Klasse, Núm. 23. 1939.
- Kramer, Samuel N.** *Sumerian mythology*. A Study of Spiritual and Literary Achievemnt in the Third Millennium B.C. Philadelphia, U.S.A., 1944.
- Mercatante, Antthonys.** *Who is Who in the Egyptian Mythology*. Clarkson N. Potter Inc. Publishers. New York, 1961.
- Merino, Lanzilotti Ignacio Cristóbal.** *El Teatro*. Ed. ANUIES. México, 1972.
- Mondada, Ana Victoria.** *Literatura Griega, Esquilo y Sófocles*. Ed. Trillas. México, 1973.
- Murray, Gilbert.** *Los clásicos de la Literatura*. El Mundo Antiguo. S.E.P. Fernández Editores. S.A. México, 1979.
- Macgowan, Melnitz.** *Las Edades de Oro del Teatro*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.
- Oliva César y Torres Monreal.** *Historia Básica del Arte Escénico*. Ed. Siglo XXI. México, 1981.
- Ortega y Gasset, José.** *Idea del Teatro*. Revista de Occidente. Madrid, 1958.
- Pandolfi, Vito.** *Histoire du Theatre*. Origenes du Spectacle. Theatre Antique' Comedie Medievale. Et. Reena Ssance. Francia, 1962.
- Pignarre, Robert.** *Historia del Teatro*. Ed. EUDEBA. Buenos Aires, Argentina, 1962.
- Plutarco.** *Isis y Osiris*. Ed. Lidiun. Buenos Aires Argentina, 1986.
- Rohde E., Teresa.** *Tiempo Sagrado*. Ed. Planeta. México, 1991.
- Sethe, Kurt.** *Dramatische texte zu altägyptischen Mysterienspielen*. Untersuchungen und altertuns Kunde Aegyptens. Leipzig, 1928.
- Stanislavski, Constantin.** *Manual del Actor*. Ed. Constancia S.A.. México, 1954.
- Stanislavski, Constantin.** *Mi vida en el arte*. Ed. Futuro. Buenos Aires, 1945.
- Widengren, Geo.** *Fenomenología de la religión*. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1976.
- Wright, B. Eduward.** *Para Comprender el Teatro Actual*. Cine, teatro y televisión. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.