

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

La sombra del mundo oral en los valores de la tradición de la antigua Mesopotamia. El Poema de Gilgamesh.

Lazarte, Verónica / Mottola, Marcelo.

Cita:

Lazarte, Verónica / Mottola, Marcelo (2005). *La sombra del mundo oral en los valores de la tradición de la antigua Mesopotamia. El Poema de Gilgamesh. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/656>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

**La sombra del mundo oral en los valores de la tradición de la antigua
Mesopotamia. El Poema de Gilgamesh.**

Formas de organización del poder y representaciones simbólicas en el Mundo Antiguo”.
Coordinadores: Marcelo Campagno (UBA / DEGIP-CONICET) - Julián Gallego (UBA /
CONICET) - Carlos García Mac Gaw (UNLP / UBA)

Universidad Nacional de Rosario

Lazarte Verónica (Estudiante, Auxiliar ad honorem de la cátedra Asia y Africa I,
miembro del CEDCU)

San Luis 821, 3º piso, Dto.2 (2000) Rosario, Santa Fe – Tel: 0341-4407402 –
veronicalazarte10@hotmail.com

Móttola Marcelo. (Estudiante, adscripto en la cátedra Asia y África I)
Brown 2971 (2000) Rosario, Santa Fe – 0341-4300267
marcelomottola2@yahoo.com.ar

*“Para mi no hay alegría. A mi, desgraciado,
me ha desgarrado el destino”*

Poema de Gilgamesh

Nuestro trabajo se basa en el análisis de la obra conocida como la *Epopeya de Gilgamesh*, en su versión tardía o estandar, proveniente de la biblioteca de Asurbanipal de Asiria, fechada hacia el 623 a.C, que es la más completa del poema, tomamos para ello la traducción realizada por Jorge Silva Castillo, a la que seleccionamos por su calidad y por ser una traducción directa del acadio al español. Los antecedentes de la obra, se registran en las historias sumerias que circulaban en un medio oral y que relataban las hazañas del héroe de la ciudad de Uruk, sobre cuya figura hay indicios de que pudo ser histórica, y que en los relatos tiene dimensiones semidivinas, más precisamente dos tercios de dios y un tercio de hombre.

La *tradicional* atención de los investigadores enfocada en los textos generó consecuencias ideológicas, que llevó a suponer que la articulación oral-verbal era idéntica a la expresión verbal-escrita, con la que normalmente trabajaban y que las formas artísticas orales eran textos, salvo en el hecho de que no estaban sentadas por escrito, y en tanto tal no eran dignas de ser tomadas con respeto. La arrogancia del

mundo escrito hace pensar en cosas tan contradictorias como *literatura oral*. Si bien sabemos que no existe ningún término que se refiera satisfactoriamente a una herencia puramente oral, como son las historias, proverbios, plegarias y expresiones de fórmulas orales tradicionales, consideramos que utilizar el término *literatura oral* no es apropiado para el tratamiento de los temas desarrollados en este trabajo.

Es importante tener en cuenta que todas las lenguas poseen gramáticas elaboradas, y que crearon sus variaciones sin ayuda alguna de la escritura. La escritura ocupó el lugar de la oralidad en muchos de sus aspectos, pero también se permeó de los recursos del mundo del sonido, cuyas huellas podemos observar en muchos poemas de la antigüedad; como señala Baines “hasta que la escritura codificó el lenguaje continuo, fue meramente un vehículo administrativo y debe haber necesitado ser acompañado en su transmisión por personas que suministraran un contexto verbal para la información transmitida; tales personas probablemente eran ellos mismos letrados”.¹

Dentro de este complejo panorama, se considera, siguiendo los planteos de Bouvet, que la obra literaria como fuente histórica “representa lenguajes, no hechos, por lo tanto no se puede comprenderla si no se comprende su relación con todo el ambiente ideológico, el sistema literario y la base socioeconómica. Los ideogramas de ‘la vida’ no pasan a la literatura mecánicamente sino elaborados como ideogramas artísticos a través de las formas específicas con las que trabaja la literatura. En este sentido, la literatura no documenta mecánicamente la historia sino que la reelabora ideológicamente, es decir, piensa y discute cuestiones que no piensan o piensan de otro modo las demás creaciones ideológicas.”² Para el historiador, en muchos casos este tipo de fuentes resultan el único medio disponible para indagar ciertos aspectos de las sociedades que no se registran en otro tipo de fuentes dedicadas a la administración, o a cuestiones políticas.

El objetivo de nuestro trabajo es localizar las huellas de prácticas orales, que pueden encontrarse en la versión escrita considerada, del *Poema de Gilgamesh*, e indagar acerca de los intereses que presentaban los redactores, al seleccionar ciertos pasajes de antiguas tradiciones, para incorporarlos en su propia versión del poema.

¹ Baines, John: “Literacy, social organization, and the archaeological record: the case of early Egypt” en **State and Society** Edited by Gledhill, Bender and Larsen, UNWIN HYMAN, London, 1988. Traducción: Cátedra de Asia y Africa I. pág. 7

² Bouvet, Nora: “El texto literario como documento histórico” en **Anuario** N°14, 2°Época, U.N.R. Editora, Rosario 1989-90. págs.75-76

Los poemas en torno a Gilgamesh son bastante variados y, en la larga duración, han sufrido modificaciones, *aggiornamientos*, omisiones e intervenciones, que muchas veces se corresponden con las intenciones del sector en el poder, que en cada instancia de su transcripción, se interesó en destacar ciertos aspectos de la obra con el fin de incorporarla como elemento constitutivo de la construcción de un imaginario, y que fuera un medio para transmitir la ideología real. Así podemos decir que “las connotaciones socioculturales determinan el contexto de producción discursiva. La interrelación textual supone condiciones de producción, junto a procesos de circulación y de consumo, de esta manera se conforma una trama o red discursiva compleja e ilimitada”³. El poema de Gilgamesh tiene el mérito de ser la obra literaria más difundida de la antigüedad, tanto en el tiempo -fue muy conocida por unos tres mil años- como en el espacio, trascendiendo por mucho los límites de la Antigua Mesopotamia⁴.

Las primeras manifestaciones escritas acerca de Gilgamesh, corresponden a la tradición sumeria y la constituyen una colección de historias inconexas del legendario rey de Uruk. La obra adquiere la estructura de epopeya en el período paleobabilónico, aproximadamente para el primer tercio del segundo milenio a.C. por lo que sería contemporánea al conocido “código” de Hammurabi. En este período se asiste a una consolidación de un poder hegemónico, que está caracterizado por una intención de reestructurar la sociedad, tanto en el aspecto económico, como en el legislativo e ideológico, por lo que desde el poder, hay un notable interés por controlar las riendas de la sociedad en sus diversos aspectos y el poema de Gilgamesh, como gran reflejo de las preocupaciones humanas por las cuestiones de la vida y la muerte, no escapa a este proceso. Si bien algunas historias que componen la obra, son tomadas de tradiciones antiguas, el proceso de transcripción actualiza estos relatos en función de un sistema de valores arraigados en el tiempo de en que se está realizando la nueva versión de la obra. Desde la tradición, se marca una serie de cuestiones que establecen una realidad consensuada, que el poder, pretende reformular a través de nuevas representaciones, que funcionen en concordancia con sus actuales aspiraciones, a su vez, “los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores(...)el lenguaje es en su

³Cantera, Carmen.: “El Cuerpo como producto cultural: Representaciones de la alteridad en viajeros ingleses del siglo XIX”. En 2º Encuentro “**Las Metáforas del viaje y sus Imágenes. La Literatura de Viajeros como Problema.**” Mayo 18-19 y 20 de 2005. Rosario, Argentina. ISBN: 950-673-475-5.

funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la 'realidad' es producida.”⁵

La versión paleobabilónica, ofrecía una explicación a la condición humana, los *dioses se reservaron la inmortalidad para sí*, intrascendencia, que se ve acentuado en la etapa saliente, conocida como la crisis de la III dinastía de Ur. La versión elaborada bajo el imperio Asirio, ninivita o estandar, por su parte, expresa, en alguna medida la quiebra del sistema mesopotámico de valores, e intenta contrarrestar la mediocridad cultural del primer período casita. No debemos desconocer que fuera de la versión oficial, el poema circulaba en múltiples adaptaciones que estaban relacionadas con las expectativas de los sectores sociales más bajos de la sociedad mesopotámica.

Cada vez más estudiosos creen que el mundo de la oralidad no es el mundo de la escritura no desarrollado -por lo que uno no es inferior al otro- sino que sus recursos son totalmente diferentes y efectivos, dado que uno pertenece al mundo del sonido y el otro al de la imagen.

“Y Dios dijo....”

Genesis I.

El poema está constituido por historias del héroe que, todo indica, circulaban en un primer momento, en un mundo exclusivamente oral. Las condiciones de comunicación de una cultura inmersa en la *oralidad primaria*⁶, son radicalmente diferentes a las conocidas en las sociedades caligráficas. En un mundo dominado por el sonido, la única forma de transmitir, tanto cuestiones prácticas como pautas culturales, es a través de la palabra, es por ello que generalmente la palabra hablada entraña un potencial mágico, vinculadas a algún tipo de poder, como puede verse en el Génesis cuando Dios con el auxilio del Verbo da origen a las cosas. En un mundo ágrafo, la comunicación pasa exclusivamente por la acción de emitir palabras, entonces la necesidad social que implica el sostenimiento de un sistema cultural a lo largo de las generaciones, tendrá que basarse en lo que es capaz de proporcionar la voz de las personas y la elaboración de un proceso de comunicación para generar una

⁴Se han encontrado tablillas que reproducen el poema en Palestina, Siria y Boghaz-Köi.

⁵ Chartier, Roger: **El mundo como representación**. Editorial Gedisa. Barcelona. 1995. Pág. 4.

⁶Se denomina *oralidad primaria* a la experimentada por aquellas culturas que no conoce la tecnología de la escritura, en contraposición con *la oralidad secundaria* que es aquella que se desarrolla en las

memoria colectiva basada en el sonido. En estos casos, la forma más adecuada para sostener la memoria colectiva, es el uso de la repetición sostenida de lo que el grupo considera digno de ser perpetuado, lo recordado y reproducido desde la memoria “es como otra *literatura oral* que depende de la censura de la sociedad para su supervivencia, que operan como claves de la tradición cultural.”⁷

Para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento, cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir reglas mnemotécnicas establecidas para la repetición oral. “El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones, asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el ayudante del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma de mnemotécnica.”⁸

Cuando Havelock se aboca a analizar la epopeya homérica, pone en claro que este tipo de construcciones guardan un aspecto bifocal: Por un lado eran recreativas, y por el otro funcionales, como un método de almacenamiento o conservación de costumbres, leyes o convenciones de la cultura; en otras palabras se trata de una forma didáctica de representación de la realidad, signada por el sostenimiento de una serie de valores. En este sentido podemos decir que la lírica, tiene en las sociedades caligráficas, un valor sólo recreativo, mientras que en un mundo dominado por el sonido, constituye un elemento fundamental para la transmisión de la memoria, es así que, “las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis.”⁹

“El medio es el mensaje.”

Marshall McLuhan

Tanto las culturas orales como las escritas, tienen su propia manera de organizar el conocimiento, que está condicionada por los recursos de que disponen para esa

sociedades de nuestro tiempo, gracias a los medios de comunicación audiovisuales, y que están condicionando las formas de la comunicación propia de la cultura tipográfica.

⁷ Jason, Heda: “A Multidimensional Approach to Oral Literature” en **Current Anthropology** Vol. 10 N°4. October 1969. La traducción y la itálica son nuestras.

⁸ Havelok, Eric A.: En Walter Ong, **Oralidad y Escritura**, Fondo de Cultura Económica, Bs. As. 2000 (1982).Pág.43.

⁹ Ong, Walter: Idem. Op. Cit. pág. 60.

tarea. Las formas narrativas de este tipo de relatos tienen la función, que en un mundo oral es vital, de captar la atención del auditorio, con el fin de contar una historia bajo la cual se desliza algún tipo de información práctica o cultural, presentando su contenido en forma de acción y con personajes fabulosos que transitan situaciones extremas, cargadas de fantasía y morbosidad¹⁰. “La forma narrativa atrae la atención porque el relato es para la mayoría de la gente la forma más placentera del lenguaje, sea hablado o escrito. Su contenido no es ideología, sino acción.”¹¹ Aunque las características y el interés por esa acción pueden estar condicionadas ideológicamente.

Según Michalowski, en algunas culturas, “los mitos nunca transmiten información pura, pero son como repositorios de la retórica y los estilos culturales, tomándolos como valores y tradiciones”¹² El vínculo entre el mito y la oralidad primaria está dado en los métodos y recursos seleccionados por los antiguos oradores para comunicar cuestiones de interés para la construcción de la memoria colectiva. Hay líneas de análisis que ven en el mito una estructura rígida y un espíritu conservador, que permanece inalterable con el paso de las generaciones, estas mismas implicaciones están presentes en nuestra actual concepción del término tradición. De acuerdo con Goody, consideramos que “el mito es más flexible que lo que muchas teorías suponen”.¹³ Y tal vez pueda expresar más que una tradición, *diversas* tradiciones condicionadas por situaciones sociohistóricas que muchas veces se nos escapan, o no han llegado en forma explicativa hasta nosotros.

Creemos que la idea que expresa la rigidez del mito puede ser producto de que la única forma de acceder a él se debe a la existencia de la escritura, pues la naturaleza de la oralidad, con sus diversas variaciones, en su forma precisa, se ha perdido para siempre. La única versión que tenemos de los mitos son sólo aquellas que fueron alcanzadas por la escritura, con el filtro que esto implica. Así y todo el acto de poner por escrito los antiguos mitos, en la fase primitiva de la escritura, ha dejado deslizar una serie de marcas que dan cuenta de la persistencia de los recursos de la oralidad primitiva que los mantiene vivos. Para Kirk “pese a la trayectoria fuertemente

¹⁰ Este recurso es utilizado hoy, por la llamada oralidad secundaria, tanto en las tremendas historias de las novelas de la tarde, como en los *objetivos* informes de los noticieros más prestigiosos, con el fin de mantener la atención del espectador, para evitar el cambio a un programa más entretenido.

¹¹ Havelock, Eric A.: **La musa aprende a escribir**. Ed. Paidós, Barcelona, 1986, pág. 109

¹² Michalowski, Piotr: “Sailing to Babilón, reading the Dark Side of the Moon” en **The Study of the Ancient Near East in the Twenty-First Century**. Edited by Jerrold S. Cooper and Glenn M. Schwartz. Eisenbrauns 1996. Pág. 192. La traducción es nuestra

¹³ Goody, Jack: **La lógica de la escritura y la organización de la sociedad**. Editorial Alianza Universidad, Madrid. 1990. Pág.29

conservadora que le imprimen las élites a de la cultura mesopotámica, y a la habilidad para conservar ciertas versiones inalteradas durante mil o más años propia de su tradición literaria altamente organizada, muchos de sus mitos varían con arreglo a las actitudes que reflejan y a los fines que parecen perseguir. Este es uno de los factores que hace valioso el estudio de estos poemas para la estimación del mito en conjunto. Pone en evidencia, por ejemplo, la poca consistencia de la suposición de que el mensaje subyacente de un mito se mantiene a través de variaciones cronológicas y cambios en el ambiente histórico”.¹⁴; mientras que para Kramer el mito adopta una aproximación de extremo sentido común; cree que es meramente un modo simbólico o alegórico de expresar verdades u observaciones racionales”¹⁵. Una vez más el relato mítico entra en la Historia a modo de origen/inicio, y como narración tradicional los mitos sumerios o acadios pueden realmente reflejar un sustrato oral. Aunque “en la transmisión de algunas de las historias de Gilgamesh, el proceso es diferente: no hay sólo un cambio de lengua del sumerio al acadio, con lo que la precisión de una copia exacta ha de resultar en cualquier caso modificada, sino que se da también una marcada alteración de énfasis y detalle. Es teóricamente posible que las innovaciones de las versiones acadias sean enteramente el resultado de un esfuerzo literario consciente, que nada tengan que ver con una tradición oral”.¹⁶ Si bien el texto de la epopeya se sirve del mito –aunque ya no lo es- le agrega un atractivo narrativo para hilvanar selectivamente los mensajes y valores propios.

*“Libre de la memoria y de la esperanza,
Ilimitado, abstracto, casi futuro,
El muerto no es un muerto: el la muerte.”
Remordimiento por cualquier muerte.*

Jorge Luis Borges.

Gilgamesh, hombre semidivino, rey de Uruk, gobierna su pueblo de manera tiránica. Esto llevó a los dioses a ponerle límites por pedido de los habitantes de la ciudad, por lo que crearon un ser para contrarrestar el absolutismo del rey, este fue

¹⁴ Kirk, G. S.: **El Mito: su significado y funciones en las distintas culturas**. Barral Editores, Barcelona. 1973. pág. 111

¹⁵ Kramer Samuel Noah: en Kira: Op. Cit. Pág. 112.

¹⁶ Kirik, G. S.: Op. Cit. Pág. 112

Enkidu. En un principio los personajes entablan lucha, luego nace la amistad y de ella una relación, que los lleva a experimentar aventuras, como la expedición al bosque de los cedros. La muerte del guardián Huwawa, provoca indignación a los dioses, quienes deciden la muerte para Enkidu. Ante este acontecimiento, Gilgamesh, al ver el rostro de la muerte, se torna sombrío, invadido por la angustia de reconocerse mortal. El rey de Uruk emprende otra travesía, para entrevistarse con el único hombre que había sido favorecido por los dioses con la inmortalidad, por haber sobrevivido al Diluvio, Utanapishtin, quien le cuenta el secreto de la planta que da la eterna juventud. Nuevamente Gilgamesh decide otro viaje en busca de la planta. El objetivo es alcanzado, pero de regreso a su ciudad amurallada, la Serpiente Primordial se la arrebató, quedando el rey resignado por su irremediable final.

En nuestro análisis, utilizaremos el marco teórico que nos proporciona la síntesis de Walter Ong, quien afirma que “ Es posible emplear el conocimiento de la escritura con el objeto de reconstruir para nosotros mismos la conciencia humana prístina, - totalmente ágrafa- o por lo menos para recobrar en su mayor parte esta conciencia”¹⁷

Pero nuestro interés, más que rescatar la antigua conciencia oral, consiste en poder indagar qué valores de las antiguas tradiciones son funcionalmente importantes para la cultura babilónica que las rescató del mundo sonoro, o de las antiguas tablillas sumerias intimamente vinculadas con éste, y les confirió la categoría de *documento escrito*, pues sabemos que, “los teólogos de Babilonia se esforzaron en coordinar y armonizar las tradiciones anteriores, que en su totalidad no nos han llegado en su redacción primitiva...”¹⁸

Una de las características de las construcciones orales que más sobresalen en las antiguos poemas, es la utilización de expresiones de tipo formulaico, estudiadas por primera vez por Milman Parry en los años veinte del siglo pasado, que cumplen una doble función, actuando en ambos extremos del sistema comunicativo. Por un lado ayudan al rapsoda en la tarea de memorizar los largos relatos que ha de cantar, y por otro hacen que el auditorio mantenga su atención a la línea narrativa de la extensa obra, y retenga la información que socialmente es necesaria mantener, en este caso

¹⁷Ong, Walter: Op. Cit. Pág. 24

¹⁸ Garrelli, Paul: “El pensamiento prefilosófico en Mesopotamia”, en **Historia de la filosofía**. Vol 1. Editorial Siglo XXI. Madrid. 1999. Pág. 31

nunca es más cierta la expresión popular que dice que *uno sabe lo que puede recordar*.

Por la naturaleza del sonido, las obras orales presentan una serie de modalidades de organización de la información, que resultan eficaces a la hora de comunicar, como ser la preferencia por la acumulación antes que por el uso de subordinadas y formas analíticas, el empleo recurrente de la redundancia y la repetición, o la utilización de la violencia tanto física como verbal, lo que le da a estas historias el fuerte matiz agonístico con que se las suele reconocer. Por otra parte no debemos olvidar, la íntima relación que existe entre la oralidad primaria y la música, utilizada, además de su aspecto recreativo, como facto mnemotécnico. Siempre es más fácil acordarse de una canción, con rima, ritmo y música, que de una prosa carente de estos elementos. Así sabemos que “la poesía en Mesopotamia era encargada y ejecutada en público en contextos litúrgicos y políticos(...)para ser acompañada por instrumentos musicales”¹⁹ Entre la multitud de recursos de la oralidad que se filtran en las obras literarias, Ong destaca a los epítetos con que se suelen cargar los nombres, los proverbios, las repeticiones, los insultos y las acciones en general.

A través de las marcas de la oralidad primaria, relevadas del texto de Gilgamesh, intentaremos indagar algunas características del complejo imaginario de la sociedad babilónica que elaboró la redacción de la obra.

Hambrientos, se parecen a cadáveres;

Hartos, desafían a sus dioses.

En su prosperidad, juran escalar el cielo;

En la adversidad, hablan de descender a los infiernos

Texto mesopotámico conocido como

Alabaré al señor de la sabiduría

El preámbulo del poema presenta una ajustada sinopsis de la trama principal de las aventuras del héroe, en donde se pone, en clave activa, los logros realizados por el rey de Uruk, para grandiosidad de su ciudad y alabanza de los dioses. Aquí pueden apreciarse sólidos vestigios de antiguos modos de comunicación oral, que como vimos, corresponde a un tipo especial de forma de organizar la información, y como sabemos,

esto condiciona la selección de recursos que han de utilizarse para la efectiva tarea de memorizar lo que se desea transmitir. Para el recitador recordar largos pasajes de una historia épica, puede ser una tarea complicada, por lo que, recurre a una serie de fórmulas de probada efectividad para llevar adelante su obra. Una de ellas es la que puede apreciarse en este preámbulo como ser la de cerrar la historia en pocas palabras, *ir al grano*, para luego entrar en los detalles de la historia, el poeta refiere una situación y sólo mucho más tarde explica, a menudo con detalles, cómo se produjo. En el párrafo siguiente puede verse, a modo de ejemplo, el uso repetido del recurso de la acción, lo que mantiene la expectativa del auditorio, y por otra parte le confiere un ritmo marcado que le sirve al rapsoda como elemento mnemotécnico.

“Abrió los pasos de la montaña
cavó los pozos en sus laderas,
cruzó el océano, vastos mares,
hasta donde sale el sol;
alcanzó los confines de la tierra
en busca de la vida.”

Gilgames, Tablilla I, verso 35.

Además hay otro grupo de acciones que muestran al rey en su labor de reproducir el arquetipo divino en la tierra, así se lo puede apreciar construyendo templos, morada de los dioses, erigiendo murallas y garantizando el orden en Uruk, el poema transmite así la tradición que enviste a la figura del rey, como el legítimo representante divino, pues queda bien sentado que él fundó el culto a los dioses. Por otra parte, el hecho de que se esté hablando de construcciones concretas que todo el mundo podía observar, le esta dando ese viso de historicidad al personaje, que hace más interesante a la historia, cosa que queda reafirmada cuando se expresa que era el sucesor de un rey histórico llamado Lugalbanda.

“¡ Hijo de Lugalbanda,
perfecto por su fuerza
¡Hijo de la Exelsa Vaca, Ninsún-Rimat! “

¹⁹ Michalowski, Piotr: Op.Cit. Pág.182. La traducción es nuestra.

Gilgamesh, Tablilla I, verso 30.

La aceptación de este conjunto de elementos simbólicos, por parte de la sociedad, le da estabilidad a la organización política característica de la cultura urbana mesopotámica de estos tiempos. Se trata de una sociedad cuyos valores están orientados hacia el pasado, por lo que el desempeño de los monarcas, estaba condicionado por el vínculo que este podía mantener con los dioses. Así, “el rey, como cúspide jerárquica de la sociedad, es el único capaz de garantizar la coordinación de esfuerzos y la concentración de recursos que son necesarios para la realización de estas obras sagradas”.²⁰

La tarea de llevar adelante una versión oficial del poema de Gilgamesh, estaría haciendo un aporte a la identificación colectiva, frente a situaciones de conflicto tanto externos como internos a la sociedad, de ahí la importancia para un gobernante como es el caso de Shulgi, en la III Dinastía de Ur, en manifestar la legítima filiación con el héroe del poema, al declararse como hijo de la madre de Gilgamesh, con los que se autoasigna una filiación divina como lo expresa el documento conocido como *Himno real de Shulgi*, del primer siglo del tercer milenio a.C.

Como vimos, la tradición oral otorga un lugar especial a las cualidades mágicas de las palabras, manifestada notablemente en los nombres teóforos. Generalmente, estos epítetos son propios de un personaje, y los acompañan a lo largo de la historia, pero a veces, este tipo de fórmulas, que entre otras cosas tienen un fin mnemotécnico, pueden ser utilizada para distintos personajes, en función de su actuación destacada en el momento en que el relato se esté refiriendo a él. Como en el caso de la tablilla 1, versos 110 y 125, en el que la frase *Como de un trozo de cielo es su vigor*, es aplicada primero a Gilgamesh y luego a Enkidu.

“Al igual que los babilonios, los sumerios admitieron la identidad del nombre y la cosa significada. Tener un nombre era sinónimo de existir; concepción que, al aplicarla a los dioses, debía conducir a una creencia en el valor eficaz del Verbo creador y aseguraba a los letrados un conocimiento de la naturaleza íntima de los seres”²¹ Tal vez, el lugar más destacado en donde puede verse este tipo de interés es en el *Enuma elish*, que en su última tablilla se aboca a la exhibición de los cincuenta nombres de

²⁰ De Bernardi, Cristina: La dimensión emocional de los procesos colectivos en las fuentes textuales de la Mesopotamia Antigua. Posibilidad de un rescate historiográfico. En **Estudios de Asia y África** 119, Vol. XXXVII, N° 3, El Colegio de México, Septiembre-Diciembre 2002.

Marduk y a su exégesis mística. De aquí, la preocupación de Gilgamesh cuando en la expedición al Bosque de los cedros, exclama:

“Pondré manos a la obra, para cortar los cedros,
y lograr así un nombre eterno.”

Gilgamesh, Tablilla III, verso, 160.

Cuando las palabras son emitidas por un dios, adquieren capacidad creadora. Pero el poder de la palabra divina va más allá del acto creativo, en muchos casos se presenta a esta verbalidad como forjadora de decretos sumamente abarcativos, llamados *me*, que serían algo así como el destino, las pautas que se deberán cumplir por expresa voluntad divina, y que el rey a cargo del templo y como representante de los dioses en la tierra, garantizará que todo se lleve adelante con la mayor armonía posible, es este uno de los aspectos más notables en donde se puede observar el estrecho vínculo entre mundo divino y el terrenal que comprendía la religión sumeria.

“Lo que Enlil decretó, será como él lo dijo. Lo que
ha sido dicho, nunca ha cambiado. Lo que él ha
decidido, ni cambió ni se borró. Los destinos para
los hombres se cumplirán”

Gilgamesh. tablilla VII, verso 30

Existe un conocido pasaje de la versión paleobabilónica, del poema de Gilgamesh, que curiosamente las versiones posteriores no consideraron, donde se observa la preocupación humana por lo irremediable del destino, que solo tenía la cara de la muerte.

“Gilgamesh ¿hacia dónde corres?
La vida que persigues, no la encontrarás.
Cuando los dioses crearon a la humanidad,
le impusieron la muerte;...”²²

²¹ Garelli Paul: Op.Cit. pág. 30-31.

²² Citado por Silva Castillo: Op. Cit. Pág. 149.

Pero este *me* es solo un reflejo de un *Me* primordial, a cuyos designios ni los dioses pueden escapar. Los dioses los poseen, los tienen en sus manos y los transmiten, pero no los crean. Son poderes impersonales, eternos, fuerzas desiguales, capaces de concretizarse en los seres que las ejecutan. Se trata de una fuerza superior inapelable, que no está sometida a los designios divinos, y que consiste en una armadura espiritual que “califica el corazón mismo de la corriente eterna de la vida, y el movimiento que le imprime según un modo de realización cuyo aspecto más accesible es el de la necesidad, del hado, de la Heimarmené.”²³

“Vio Gilgamesh una poza de agua fresca.
Bajó hacia ella y en sus aguas
se bañaba cuando la Serpiente
percibió el aroma de la planta.
Subió calladamente y se llevó la planta.
Al partir, dejó su piel”

Gilgamesh, tablilla XI, verso 285.

Aquí las huellas de la oralidad, se manifiestan en el tratamiento de la narración, adoptando una forma situacional, antes que analítica, limitándose a la mera exposición de lo ocurrido en clave activa.

El destino era la esencia misma del *Eterno Retorno*, El ciclo del gran Año Cósmico que tenía su correlato terrenal en el año solar, cuya culminación se concretizaba en las fiestas de Año Nuevo, en donde se asistía a la renovación de la naturaleza y la puesta en orden de un mundo asediado por el Caos.

En la cita, Gilgamesh ha recibido de Utanapishtín el *misterio* de la planta de la eterna juventud, que le es arrebatada por la Serpiente, que no es otra que aquella figura que en muchas culturas de la antigüedad, simboliza a las fuerzas del Caos, en perpetuo combate con el Orden. Gilgamesh, al apoderarse de la planta, pondría en peligro la concreción del Me Primordial, pero es llevado a su categoría de hombre casi desprovisto de su divinidad, por lo que solo le queda la resignación al destino común de los mortales. La religión acadia, como buena heredera de las tradiciones sumerias, y la intención por parte del Estado del mantenimiento del orden social, reforzaban

²³ Jestin, Raymond: “La religión sumeria”, en **Historia de las religiones: Las religiones antiguas, Vol 1**, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires. 2002. Pág. 238

estos aspectos de la cultura, tan arraigados en la población llana, como formas de contención social que significaba la aceptación del destino inevitable y la vida resignada, pese al sufrimiento cotidiano.

Otras fórmulas recurrentes de la oralidad primaria, son el uso de refranes y acertijos, sobre la utilización de los primeros podemos ver un ejemplo en la obra que estamos considerando.

“En terreno resbaloso, uno solo resbala;
dos pueden pasarlo.
Dos son como si fueran tres...
Dos cachorros son más fuertes que un león solo”

Gilgamesh, tablilla III, verso 1

Silva Castillo, al referirse a este párrafo, afirma que Gilgamesh arenga a su amigo Enkidu, a animarse a la empresa de la Expedición al Bosque de los cedros. Este tipo de recursos tienen la función de mantener el ritmo del relato, con expresiones fijas “que en las culturas orales no son ocasionales. Son incesantes. Forman la sustancia del pensamiento mismo”²⁴ Tanto en la utilización de proverbios como de acertijos, el interés es el mantenimiento de un contrapunto entre el orador y su auditorio, pues nunca una expresión de ésta naturaleza se emite sin esperar algún tipo de réplica por parte del interlocutor, que frecuentemente se manifiesta en otro dicho o acertijo más impactante e ingenioso. Para la cultura paleobabilónica, poner por escrito este tipo de marcas de sabiduría oral, tan presentes en la sociedad, es conferirles legitimidad oficial, en palabras de Ong, “...la ley misma está encerrada en refranes y proverbios formulaicos, que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley”²⁵ Es así que la conocida popularmente como *ley del talión*, con su impactante ritmo, se asienta con firmeza oficial, en una sociedad que la llevaba incorporada desde tiempos puramente orales.

En un párrafo anterior al comentado, es Enkidu el que arenga a Gilgamesh.

“Enkidu tomó la palabra y dijo,
dirigiéndose a Gilgamesh:
Amigo mío, ¿por qué hablas tu como un cobarde?”

²⁴ Ong, Walter: Op. Cit. Pág. 44.

Hablas en secreto tapándote la boca”

Gilgamesh, tablilla III, verso 15.

El cambio en las características anímicas de los personajes, en particular en lo referido a la valentía y la cobardía alternativas, es también un recurso propio del acto de narrar, frente a un auditorio, pues con este artilugio se pretende mantener la atención de los espectadores, y es “...buscado expresamente por el poeta para acentuar el dramatismo de la acción”²⁶. Lo que es característico de la tradición oral es el diálogo.

En otro párrafo puede leerse:

“¡Y tu Enkidu!
 ¡Un hijo de pescado que no conoce a su padre!
 ¡Como las tortugas y las tortuguillas que no supieron
 lo que es mamar de su madre”

Gilgamesh. Tablilla V, verso 1

El tratamiento de Gilgamesh para con su compañero es según Silva Castillo, notablemente ofensivo. Como en el caso anterior, los insultos son utilizados para mantener la atención, ante la presencia de ellos, los oyentes mantienen las expectativas sobre la respuesta del insultado, si a eso le añadimos la carga expresiva del recitador, en la dinámica de ida y vuelta del sonido, la propuesta se transforma en irresistible. Así la evolución de una trama basada en la dinámica del insulto, tiene una fuerte presencia de la acción, marcada por el ritmo que los protagonistas le imprimen, con sus intervenciones. Como podemos ver las propuestas agonísticas no solo son efectivas cuando se trata de violencia física, sino que también su versión verbal tiene efecto en el auditorio.

No te tomaré como mi esposa
 Eres un brasero que se enfría como hielo
 Eres portezuela que deja pasar vientos y corrientes
 Eres fortaleza que se desploma sobre sus soldados

²⁵ Idem.

²⁶ Silva Castillo, Jorge. Op. Cit. Pág.214

Eres sandalia que lastima el pie de quien la calza
 A ninguno de tus elegidos has amado para siempre,
 Ni ha habido pájaro alguno que escape de tus redes.

Gilgamesh, tablilla VI, verso 31 al 40

Esta serie de insultos que Gilgamesh le profiere a la diosa del amor Ishtar, hace que nos detengamos a contemplarlos más detenidamente. Creemos estos agravios hacia una divinidad, más allá de la trama narrativa, también se están utilizando como forma de darle tensión a la narración, dado que esta diosa era muy significativa para la cultura mesopotámica.

En la continuación del diálogo, aparecen otra serie de repeticiones que le irán dando forma y ritmo al relato, que serán nuevamente repetidas en el encuentro de Gilgamesh con otro personaje. En otra sección del párrafo puede verse otra fórmula que tendrá también varias repeticiones.

“¡Tengo miedo de la muerte y aterrado
 vago por la estepa!
 Lo que le sucedió a mi amigo, me sucederá a mi”.

Gilgamesh, tablilla 10, verso 15

Esta sección de la obra, da cuenta de la angustia y desazón que sufre el personaje, que ni siquiera por su componente divino puede escapar al gran designio, éste párrafo será premonitorio del desalentador desenlace de la historia. De aquí que el hombre común de la mesopotamia, deberá tener una actitud valiente y resignada, pues ni el héroe de Uruk saldrá victorioso de este mal momento. La muerte es un gran tema recurrente en las sociedades antiguas, “la cultura babilónica se distinguió en todo momento por una valoración altamente negativa de todo lo que pudiera ocurrir tras la muerte. De ahí el temor ante ella(...)que es el destino al que se encaminarán todas las generaciones humanas, y al que nadie podrá escapar.”²⁷ El inevitable destino de los hombres, por más desesperanzador que nos parezca, le da a los habitantes de la Antigua Mesopotamia, un marco de certeza ante la incertidumbre de sus vidas, dada por la indomitable geografía y el convulsionado contexto sociopolítico del período en que el poema tomó la forma que estamos analizando. El complejo simbólico construido

por las tradiciones religiosas, intenta, a través de sus ritos, canalizar las angustias de las personas ante el desasosiego del inevitable final.

Con la versión ninivita del *Poema de Gilgamesh* hemos querido rescatar, no sólo su riqueza narrativa, sino también la importancia de la obra como fuente histórica con su sugerente temática, relato cargado de angustias que llevan al personaje a transitar largos recorridos que implican toda una serie de experiencias por medio de las cuales se afirmará el corazón del “héroe”, donde el rey de Uruk tomará conciencia de su realidad física, espiritual y cambie a través de estos viajes su concepción de hombre semidivino a hombre mortal, los viajeros como reza la fórmula goetheana, los viajeros “se convierten en lo que son”²⁸, en otros términos, *se convierten para ser*.

La obra también nos pareció interesante para realizar el ejercicio metodológico de rastrear aquellos recursos de la oralidad que se hilvanaron gracias a la tecnología de la escritura, apreciándose una mirada que retomando el análisis que realiza Bouvet, es una “lectura estética que se sostiene en la estructura interna del texto pero al mismo tiempo lo estético es una función histórica cultural móvil que remite a las estructuras extratextuales, sistemas de reglas y prohibiciones e instituciones.”²⁹ Y desde la versión escrita, sostenemos que la obra funcionó como medio para comunicar la ideología del poder monárquico, hacia un sector minoritario de la sociedad como fue la élite letrada, “como parte del adoctrinamiento ideológico de los futuros burócratas”³⁰. Y cuyos aportes creemos que ayudan a reconstruir los procesos de difusión de la ideología de los reyes mesopotámicos. El poema también circuló en paralelo con versiones orales dirigidas a un público que no sabía leer ni escribir; es por ello como destaca Havelock que, en “las fiestas la recitación épica el verso de una sociedad oral descubre su medio de ‘publicación’.”³¹ Y en esta versión la funcionalidad del relato sirve como medio de comunicación entre ambos sectores de la sociedad –letrados e iletrados- transmitiendo un conjunto de valores y prácticas culturales que estaban expuestos en el relato. La obra reúne al escriba, en la lectura y al campesino, en el acto de escuchar como miembros de la misma comunidad cuyos valores tuvieron que ser conservados y

²⁷ Jesús López y Joaquín Sanmartín: **Mitología y Religión del Oriente Antiguo**. Vol. 1. Editorial AUSA Sabadell. 1993 Pág. 474.

²⁸ Brion, Marcel: “El viaje iniciático”, en (Compilación) Foucault, M. y otros, **Verne: un revolucionario subterráneo**. Editorial Paidós. Bs. As. 1968.

²⁹ Bouvet, Nora: Op. Cit. Pág.78.

³⁰ Michalowski, Piotr: Op. Cit. Pág.192. La traducción es nuestra.

³¹ Havelock, Eric A.: Op. Cit. Pág.112.

transmitidos con la finalidad de legitimar tradiciones y conservar los ritos para la construcción de una identidad.

Finalmente, consideramos, tomando las palabras de Bajtin que las fuentes literarias en tanto documento histórico “se recordarán y en un aspecto nuevo. Ya que no existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección.”³²

Bibliografía

-Baines, John: “Literacy, social organization, and the archaeological record: the case of early Egypt” en **State and Society**, edited by Gledhill, Bender and Larsen, UNWIN HYMAN, London, 1988.

-Berlin, Adele: “Ethnopoetry and the Enmerkar Epics” en **Studies in literature from the Ancient Near East**. Edited by Jack M. Sasson. New Haven, Connecticut. 1984.

-Bouvet, Nora: “El texto literario como documento histórico” en **Anuario** N° 14, 2° Época, U.N.R. Editora, Rosario 1989-90.

-Cantera, Carmen: “El cuerpo como producto cultural: representaciones de la alteridad en viajeros ingleses del siglo XX”. En **2° Encuentro “Las Metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como Problema”**. Mayo 18-19 y 20 de 2005. Rosario. Argentina. ISBN: 950-673-475-5.

-Chartier, Roger: **El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural**. Editorial Gedisa, Barcelona. 1995 (1992).

-De Bernardi, Cristina: “La dimensión emocional de los procesos colectivos en las fuentes textuales de la Mesopotamia Antigua. Posibilidad de un rescate historiográfico.” En **Estudios de Asia y Africa 119, Vol. XXXVII, n°3**, El Colegio de México, Septiembre-Diciembre 2002.

-Goody, Jack: **La lógica de la escritura y la organización de la sociedad**. Editorial Alianza Universidad, Madrid. 1990. (1986)

-Hallo, William W.: “Sumerian Historiography” en *History, Historiography and Interpretation*. Edited by H. Tadmor and M. Weinfeld

-Havelock, Eric A.: **La musa aprende a escribir**. Paidós Studio, Barcelona. 1996 (1986).

³² Citado por Bouvet, Nora: Op. Cit. Pág. 81.

-Jason, Heda: "A Multidimensional Approach to Oral Literatura" en **Current Anthropology** Vol. 10 N° 4. October 1969.

-Jesús López y Joaquín Sanmartín: **Mitología y Religión del Oriente Antiguo**. Vol. I. Editorial AUSA, Sabadell.1993.

-Kirk, G. S.: **El Mito: su significado y funciones en las distintas culturas**. Barral Editores, Barcelona. 1973.

-Kramer, Samuel Noah: **The Sumerians. Their history, cultura and carácter**. The University of Chicago Press. Chicago & London.1963.

-**Sumerian Mythology**. Harper & Brothers, New York.1961.

-Liverani, Mario: **El Antiguo Oriente. Historia, sociedad y economía**. Editorial Crítica, Barcelona. 1995. (1991).

-McCall Hentietta: **Mitos Mesopotámicos**. Editorial Akal, Madrid. 1999 (1994).

-Michalowski, Piotr: "Sailing to Babylon, Reading the Dark Side of the Moon". En **The Study of the Ancient Near East in the Twenty-First Century**. Edited by Jerrold S. Cooper and Glenn M. Schwartz. Eisenbrauns, Winona Lake, Indiana. 1996.

-Ong, Walter: **Oralidad y Escritura**, Fondo de Cultura Económica, Bs. As. 2000. (1982).

-Parain, Brice (Comp): **Historia de la Filosofía**. Vol. 1. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1999. (1972).

-Puech, Henri-Charles (Comp.) **Historia de las Religiones**. Vol.1. Editorial Siglo XXI. 2002 (1970).

-Rojas Bez, José: **Las literaturas egipcia, mesopotámica y hebrea**. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1989.

-Roux, Georges: **Mesopotamia. Historia política, económica y cultural**. Editorial Akal, Madrid. 1990 (1985).

-Silva Castillo, Jorge: **Gilgamesh. O la angustia por la muerte poema babilonio**. El Colegio de México. México D. F. 2000 (1994).