

LA ESTRUCTURA LITERARIA COMO GUÍA PARA LA TRADUCCIÓN. EL PRIMER VERSO DE *GILGAMESH*

JORGE SILVA CASTILLO

El Colegio de México

QUIENES ME HABÍAN PRECEDIDO en la tarea de ofrecer una traducción directa del texto babilonio del poema de *Gilgamesh* a nuestras lenguas modernas occidentales, generalmente habían traducido el primer hemistiquio del primer verso por: “Aquel que vio la totalidad”. No obstante, tomando como punto de partida mi convicción fundamental sobre la gran coherencia literaria estructural del poema, yo traduje ese primer verso: “Aquel que vio el abismo”.¹ La reciente publicación de un fragmento hasta ahora desconocido viene a confirmar mi hipótesis, por lo que la discusión sobre el problema que presenta la interpretación de ese primer hemistiquio y los elementos que nos aporta dicho fragmento a favor de esa interpretación, serán, a la vez, una suerte de subtema y una confirmación de lo que se propone el presente artículo.

La estructura literaria del poema es efectivamente una de sus cualidades sobresalientes. Las cinco leyendas sumerias sobre el famoso rey de Uruk no tenían el propósito de constituir una sola obra literaria, ni siquiera la de ofrecer una secuencia cualquiera de los acontecimientos que se conocen sobre el personaje. Pero las tradiciones orales que les dieron origen fue-

¹ Desde la primera edición de mi traducción directa del acadio al español (Jorge Silva Castillo, *Gilgamesh o la angustia por la muerte*, El Colegio de México, 1994; tercera edición corregida 1996) me aparté de la forma tradicional de traducir ese primer hemistiquio del poema. Por primera vez defendí mi punto de vista en ocasión de una conferencia magistral (7 de mayo de 1996), a la que se me invitó con motivo del VII Encuentro Internacional de Traductores Literarios celebrado en El Colegio de México. Posteriormente, expuse mis argumentos en el 207 Meeting of the American Oriental Society (Miami, marzo de 1997), ponencia que fue publicada en la revista británica especializada *Iraq* núm. 60 (1998), pp. 219-221.

ron recogidas en acadio, la lengua semítica de la Mesopotamia, en un solo gran poema épico que no es una simple recopilación, traducción u ordenamiento lógico de los diversos elementos sumerios, sino mucho más que eso. Se toman, sí, las ideas fundamentales; incluso se recogen algunos pasajes de los poemas sumerios apenas modificados. Pero se dejan de lado otros que no corresponden a la imagen del héroe que interesa poner de relieve en el nuevo poema. Se introducen, sobre todo, elementos que afectan el fondo y la forma de la leyenda: tanto el gran preámbulo introductorio como el largo desenlace que abarca desde la séptima hasta la undécima tablilla son totalmente nuevos y originales. El poema acadio es, en suma, una obra nueva, una verdadera creación literaria perfectamente estructurada en cuatro grandes capítulos repartidos en once tablillas,² en torno de una idea central: la angustia por la muerte.

En el interior de cada sección rige igualmente un principio de estricta coherencia, de modo tal, que los acontecimientos iniciales son antecedentes que deben encontrar su cabal cumplimiento en el desenlace de cada parte.

Creo oportuno exponer aquí, a modo de ejemplos, dos aplicaciones del principio de tal coherencia seccional con dos episodios tomados de la primera parte del poema en que se presentan a los dos protagonistas, el rey tiránico, Gilgamesh, y “el buen salvaje”, Enkidú. Ambos fatalmente habrían de chocar, pues ésa y no otra había sido la finalidad por la que los dioses habían creado a Enkidú: para domeñar al tirano.

El choque se da a la entrada de una casa en la que Ishara espera al rey quien va a unirse sexualmente con ella. Algunos ven en este pasaje una referencia a la “hierogamia”, la ceremonia ritual por la cual el monarca se unía sexualmente a la “hieródula”, sacerdotisa de Ishtar, la diosa del amor, para asegurar la fecundidad en su reino.

Pero cabe otra interpretación: bajo el nombre de “Ishara”, la diosa de las bodas, la *novia* podría verse simplemente como

² Una duodécima tablilla fue añadida tardía y artificialmente, pues no es sino una traducción parcial del poema sumerio que relata la muerte de Enkidú y contradice la narración de ese episodio fundamental que aparece en la VII tablilla del poema babilonio. Parece ser una especie de apéndice que tiene por objeto, más bien que la muerte del personaje, describir las condiciones en que se encontraban los habitantes del inframundo, donde moraban los hombres *post mortem*.

un modo metafórico de referirse, poética o ritualmente, a una novia con el nombre de la diosa. Enkidú³ toma la determinación de ir a Uruk expresamente con el propósito de enfrentarse con Gilgamesh, a raíz de que se entera de que el tirano solía desflorar a las recién casadas antes que el marido, lo que provoca una justa indignación del “buen salvaje”... Testimonio de la nefanda costumbre del *jus primae noctis*, o dicho más crudamente, “de la perñada”, pero aquí, antecedente del desenlace que termina con el encuentro violento de los dos héroes.

Por eso yo me inclino por la segunda interpretación, en aplicación al principio de la coherencia: la motivación de Enkidú para ir a Uruk fue provocada por su furia al enterarse de los desmanes de Gilgamesh. Entendido así, por otra parte, se confirma una alusión misteriosa que aparece en el preámbulo, en el que se nos dice que “Gilgamesh no deja hija a su madre, sea esposa de un noble o de un guerrero”, pasaje que, a la luz de lo que narra el viajero se puede referir a esa horrenda costumbre.

El segundo ejemplo nos lo ofrece el episodio que sigue inmediatamente: Enkidú, brazos y piernas abiertas franquea la entrada de la casa donde está la novia, e impide el paso al rey prepotente. Se traban los héroes en terrible lucha, tanto que a sus tumbos, se derrumban las jambas de la puerta. El desenlace termina con una expresión ambigua: “dobló la rodilla Gilgamesh... volteó su pecho”. Algunos traductores, basados en la posición de los vencedores representados en el arte glíptico, lo interpretan como la victoria de Gilgamesh sobre su retador. Yo me inclino por su derrota: ¿No acaso había sido creado Enkidú para domeñar al tirano? ¿Y cómo, si no, comprender que Gilgamesh, a partir de ahí, comience el difícil camino del reconocimiento de su condición humana? ¿No es superior a todo hombre! El “buen salvaje” es, por lo menos en la fuerza, su igual.

Así se podrían multiplicar los ejemplos en que la coherencia literaria estructural resulta un precioso instrumento, tomada como principio rector de la interpretación del poema, y, por lo tanto también de su traducción, cuyo tenor exige escoger

³ El episodio que está narrado muy claramente en la primera versión en lengua semítica acadia, data del periodo paleobabilónico (segundo cuarto del segundo milenio a.C.).

palabras, términos, expresiones muy matizadas, para sugerir lo que el traductor intérprete entiende y desea transmitir.

Ahora bien, tal premisa ofrece, a mi manera de ver, la clave para resolver la traducción de su primer verso, subtema de este artículo. En otras palabras: ¿Es justificable pensar que el preámbulo del poema pueda o deba reflejar lo que, a mi juicio, es su climax argumental? La respuesta a estas preguntas impone, primero que nada, determinar dónde se encuentra ese climax.

La narración de la historia del diluvio (primera parte de la undécima tablilla), es tan impresionante que el lector moderno puede percibirla como el culmen del poema, cuyo momento más dramático sería la conclusión a la que llega el Noé babilónico, Utanapíshim, único ser humano a quien, según la mitología mesopotámica, los dioses, reunidos en solemne asamblea, habían concedido la inmortalidad por haber salvado a la humanidad de la catástrofe universal.

Utanapíshim, en el poema de Gilgamesh, después de hacer un relato de aquellos acontecimientos cruciales para la historia de la humanidad, ofrece una curiosa conclusión:

“¿Quién podría reunir para ti, Gilgamesh, la asamblea de los dioses?”

Esta respuesta raya, a mi juicio, en lo artificial: en el ámbito mítico en que se desarrolla la leyenda, los personajes se codean con los dioses y el nuestro, Gilgamesh, era nada menos que hijo de Ninsún, una diosa... En realidad, la explicación de tan extraña conclusión es que está bien probado que, en nuestro poema, el relato del diluvio es una interpolación tomada de otra obra literaria babilonia contemporánea de la de *Gilgamesh*, el *Atrabasis*, mito antropogónico en el cual la narración sobre la terrible inundación universal no es puramente anecdótica, como parece serlo en el poema de *Gilgamesh*, sino que tiene su razón de ser: la justificación mitológica de que ocurran grandes catástrofes naturales y los procedimientos rituales para superarlas.

Un estudio más fino de análisis literario hace ver que, si el diluvio es una interpolación tardía, podemos saltarnos el pasaje en que se nos narra y, entonces sí, y una vez más, palpamos la famosa coherencia estructural del poema.

Al final de la tablilla décima Gilgamesh expone el motivo de su viaje hasta los confines mismos del Universo: arrancar a Utanapíshitim el secreto de la inmortalidad; este último se muestra sorprendido por el estado insólito en que se presenta Gilgamesh ante él. A lo que Gilgamesh replica diciendo:

*¿Cómo no habría de andar
vagando por la estepa?
¡Mi amigo, asno salvaje,
onagro del monte,
pantera de la estepa...
Enkidú a quien tanto amé,
llegó a su fin,
destino de la humanidad!
Seis días y siete noches
llore por él,
y no le di sepultura
hasta que de su nariz
cayeron los gusanos...
¿Cómo podría callarme yo,
cómo guardar silencio?...
Enkidú, mi amigo a quien amaba,
ha vuelto al barro.
¿Acaso no habré de sucumbir yo como él?
¿Nunca más me habré de levantar?
¡Oh, si pudiera tapar,
con pez y con betumen,
las grietas de la puerta del dolor!*

(Versos entresacados de la tablilla X: iv, 42-v, 33).

Utanapíshitim responde a Gilgamesh y trata de hacerle ver que, como nosotros diríamos, simplemente *por naturaleza*, el hombre es mortal:

*Utanapíshitim se dirigió
a Gilgamesh:
¿Por qué, Gilgamesh, te has dejado
invadir por la ansiedad,*

tú, a quien los dioses hicieron
de carne divina y humana,
y a quien tratan
como un padre y una madre?
¿Por qué, Gilgamesh, te comportas
como un insensato?
¡En el consejo de los dioses
se te dio un trono!
Tú has perdido el sueño:
¿Qué has sacado?
En tus insomnios
te has agotado.
Tus carnes están
llenas de ansiedad.
Haces que tus días
se acerquen a su fin.
La humanidad lleva por nombre
"Como caña de cañaveral
se quiebra".
A la muerte nadie
le ha visto la cara.
A la muerte nadie
le ha oído la voz.
Pero, cruel, quiebra la muerte
a los hombres.
¿Por cuánto tiempo
construimos una casa?
¿Por cuánto tiempo
sellamos los contratos?
¿Por cuánto tiempo
los hermanos comparten lo heredado?
¿Por cuánto tiempo
perdura el odio en la Tierra?
¿Por cuánto tiempo sube el río
y corre su crecida?
Las efímeras, que van a la deriva
sobre el río,
apenas sus caras ven
la cara del Sol,

*cuando, pronto,
no queda ya ninguna.*

(*Ibid.*, col. V, 35-vi 24.)

Siguen aquí dos versos sobre una comparación de la muerte con el prisionero... o con el que duerme... De nuevo una ambigüedad discutida por los especialistas. Hay que decidir sobre una u otra traducción.

Para fundamentar la argumentación que expongo a continuación, me veo obligado a dar algunas explicaciones sobre las particularidades del sistema de escritura cuneiforme en la que ha llegado hasta nosotros, desafiando siglos, el texto del poema.

La escritura cuneiforme, dado su origen sumerio, lengua aglutinante cuyas raíces eran monosilábicas, presenta la peculiaridad de que cada uno de sus caracteres es *polífono*,⁴ o sea, que tiene varias lecturas tanto logográficas como fonéticas (debe haber poseído acentos tonales para distinguir sus diversas lecturas); al mismo tiempo, varios signos parecen tener la misma lectura, porque, justamente, nosotros ignoramos cuáles eran sus tonos fonológico-semánticos, los cuales permitían comprender los distintos significados de lo que para nosotros es una simple sílaba: lo que llaman los especialistas *homofonía*.

Esta circunstancia trajo como consecuencia que los anónimos literatos sumerios echaran mano de tal característica para *jugar con las palabras*, de modo que una misma frase o proposición pudiera ser entendida de dos o más maneras. Y el sistema de escritura cuneiforme, al ser adoptado para expresar dialectos de lenguas semíticas, permitió también a los literatos acadios usar y abusar de cuantas posibles aliteraciones y anfibologías les permitían la *polifonía* y la *homofonía* de los signos cuneiformes. En el mejor de los casos el descifrador moderno descubre o adivina la intención literaria de ese juego; en otros, simplemente queda confundido.

El pasaje que dejamos en suspenso es un buen ejemplo de ello. Pasaje, por cierto, fundamental (tablilla X, col. vi, versos

⁴ Así el signo que significa "Sol", "UTU", puede ser leído "UD", con el significado de "día", "Babar", "blanco o brillante", "U₄", "cuando", etc.

del '25-27'), en que se puede entender que el hombre, por ser mortal, es comparable a un "prisionero," o bien, a un "durmiente", según se lea el primer signo "sał o šal"; y que "el primer hombre 'estaba' ya 'atado' a tal destino"; o, simplemente que el "modelo prototípico del ser humano primordial" ya era un "hombre", por lo tanto un mortal, según se lea el último de los signos de estos versos como "del" o "teł". No es éste el lugar para descender a más explicaciones de tales sutilezas, pues eso nos llevaría muy lejos y nos distraería innecesariamente de lo que aquí nos interesa.

La coherencia estructural viene, una vez más, en nuestro auxilio. Partiendo de mi premisa metodológica yo escojo traducir:

*¿No son acaso semejantes
el que duerme y el muerto?
¿No dibujan acaso
la imagen de la muerte?*

Porque, si hacemos caso omiso del relato del diluvio, por ser una interpolación, lo que sigue es la secuencia lógica de esas preguntas que, en la versión tardía, parecen haber sido como dejadas en suspenso. En efecto, Utanapíštīm sigue con su idea de que el que duerme es semejante a quien muere y propone a Gilgamesh durar seis días y siete noches sin dormir: el sueño no sólo es imagen de la muerte sino una especie de pequeña muerte momentánea que prueba la debilidad de la condición humana y, en último análisis, su intrascendencia. Y Gilgamesh, en vez de velar, sucumbe al sueño y duerme seis días y siete noches.

Utanapíštīm lo constata no sin cierta ironía que suena a un verdadero sarcasmo:

*¡Mira al hombre que desea
la vida;
como niebla, el sueño
lo invadió!*

(Tablilla XI, 2203-204.)

¡La decepción de Gilgamesh es inmensa!

*¿Qué haré, Utanapístim,
adónde iré?
El demonio Ekimmu ha tomado
posesión de mí.
En mi mismo lecho
yace la muerte
Y donde pongo mis pies
ahí la muerte está.*

(Tablilla XI, 230-233.)

Compadecido, Utanapístim le revela, no obstante, “el gran secreto de los dioses”: En el fondo del abismo de las aguas subterráneas, el *Apsû*, morada de *Ea*, el dios de la sabiduría, se encuentra una planta: la planta de la perenne juventud que él podrá arrancar.

Ésa y no otra es la verdadera gran proeza de Gilgamesh; mucho mayor que la de haber vencido a Huwawa y matado al Toro del Cielo; mucho mayor que la de haber llegado hasta las montañas gemelas que sostenían la bóveda celeste y de haber recorrido el camino subterráneo del mismo Sol; mucho mayor que la de haber atravesado el océano cósmico y desafiado sus aguas de la muerte: ningún mortal, jamás, había “penetrado en el abismo”. Es éste, por lo tanto, y no otro, el clímax literario del poema.

Y es esta convicción la que, a su vez, me llevó a decidir sobre la manera de traducir el primer hemistiquio del primer verso del preámbulo: *ša nagba imuru*, “quien vio el abismo”, en vez de: “quien vio la totalidad” o sus sinónimos, como se había traducido generalmente.

Ambigüedad incomprensible para un no iniciado. El problema está en que el término *nagba* (acusativo de *nagbu*) admite dos connotaciones distintas:⁵ *la totalidad*, o *el conducto* (por el que brotan de las profundidades del abismo las aguas dulces

⁵ Según algunos traductores, la ambigüedad es voluntaria, entre ellos, Tournay, R. J.-A. Shaffer, *L'Épopée de Gilgamesh*, *Littératures Anciennes du Proche Orient/Les Éditions du Cerf*, Paris, 1994, p. 38, N.a.

que dan vida a los seres vivientes, por contraposición a las aguas saladas de los océanos que eran percibidas como aguas de muerte) y por extensión, el “Abismo”, con A mayúscula, el *Apsû*, morada de *Ea* el dios sabio: el “civilizador” por excelencia, palabras a que se presta el término.

Al decidir privilegiar la segunda traducción, yo parto de una premisa: si el largo preámbulo que sirve de introducción al poema anticipa sus ideas principales, se puede suponer que su primer verso podría evocar el pasaje que constituye su clímax literario, como en la *Iliada* y en la *Odisea*, donde se anuncian desde sus primeros versos, respectivamente, la cólera de Aquiles y las peregrinaciones de Odiseo.

Por otra parte, mi posición se puede corroborar igualmente desde un punto de vista morfológico-gramatical. El término *nagbu* cuando significa “conjunto de, totalidad”, se usa para ratificar que una serie de cosas, acontecimientos o personas abarca la totalidad de los elementos que componen el conjunto sin excluir ninguno de sus miembros, elementos, o bien todos los aspectos que comprende la cosa. Tomo un ejemplo citado por el *Assyrian Dictionary* (editado por el Oriental Institute de Chicago, arbitrariamente abreviado con las siglas CAD por “Chicago” *Assyrian Dictionary*) en el artículo en que se atribuye a *nagbu* el sentido de *totality* (vol. 11, N part. I, *nagbu* B, p. 111): *zikri Igigi imbû na-gab-û-nu* (En el VII 137) “invocaron el nombre de los Igigi en su conjunto”, es decir, *en su totalidad*. Ahora bien, se puede observar —y ello es lo más importante— que en todos los casos en que *nagbu* significa la *totalidad* no se usa como sustantivo independiente —uso que sí admite su sinónimo *kullatu*— sino que siempre va seguido de un complemento o determinador nominal: *conjunto de, totalidad de*. Este empleo exclusivo, de acuerdo con las reglas de la gramática acadia, exige que la forma correspondiente a dicho empleo sea siempre *nagab*, forma que se conoce técnicamente entre los semitólogos como *status constructus*. De hecho, de los ejemplos citados se infiere que el uso del término *nagbu*, cuando significa totalidad, siempre aparece como *nagab* y se restringe a frases adjetivales o a casos en que está determinado por otro sustantivo en genitivo, lo que le da un valor adjetival. El único ejemplo en que aparece *nagbu* en forma

independiente en ese artículo citado del *CAD* es el de nuestro primer hemistiquio del primer verso de *Gilgamesh*, que se traduce ahí por “...who has seen everything”, pero no sin dejar de plantear una duda, expresada por un signo de interrogación “(?)”. Por otra parte, el mismo *CAD* en el artículo sobre el verbo *amāru*, “ver” (del que es complemento nuestro *nagba*) también cita el primer hemistiquio de *Gilgamesh* y en este caso le atribuye a *nagba* la traducción “abismo” (*CAD* A/II, 7b, *meaning* 1-3’).

El *CAD* (*ibid.* sub *nagbu* A [*i-dím* = *BAD*], pp. 108-110) ofrece numerosos testimonios, muy interesantes para nuestro propósito, sobre el empleo de esta segunda connotación. En realidad, *nagbu* se refiere directamente al “manantial del agua dulce subterránea” (necesaria para la vida), en contraposición con “agua salada del mar” (“agua de muerte”) y por extensión al “abismo” del que provienen. Pero justamente los casos en que aparece más claramente la equivalencia de *Apsû* con el “abismo”, es donde este término es empleado como sinónimo de morada del dios de la sabiduría, *Ea*. *Ea* es calificado como el *bēl nagbi*, “el Señor del manantial” (*CAD* N-I, sub *nagbu* A/2)/c), pero en textos como *Ea šar apsi u bēl nagbi*, “rey del *Apsû* y señor del *nagbu*” (*Wiseman Treaties* 521) es evidente que ambos términos están usados como sinónimos.

El *Akkadisches Handwörterbuch* (abreviado comúnmente *AHW*) es en cierto sentido más definitivo al favorecer la interpretación del *nagbu* del primer verso del *Gilgamesh* en el sentido de “abismo”. En el artículo correspondiente a ese término, el *AHW* consigna bajo una misma raíz —*ngb*— a *nagbu*, con sus dos acepciones —*Grundwasser(tiefe)*; *Gesamtheit*, “las aguas de la tierra (profundas: sus veneros); conjunto”— y sitúa la cita que nos ocupa entre las acepciones que corresponden al primer significado, *Grundwasser(tiefe)* “(el abismo) de las Aguas Subterráneas”.

Parece por lo tanto legítimo, e incluso más plausible, interpretar el *nagba* (en su forma de acusativo: complemento del verbo *imuru*, “vio”), del inicio del poema de *Gilgamesh* como el *abismo* más bien que la *totalidad*.

Este punto de vista, que se fundaba originalmente sólo en un postulado metodológico, parece ahora confirmado por el

fragmento recientemente identificado⁶ en el cual aparece completo el segundo hemistiquio de ese mismo primer verso, que hasta entonces sólo había sido reconstruido conjeturalmente.

Esto requiere evidentemente una explicación que intentaré exponer de manera que, aunque me veo obligado a recurrir a algunos tecnicismos, sea comprensible para quienes no se dedican al estudio de los textos originalmente escritos en el sistema de escritura cuneiforme.

Para comprender mejor el problema comenzaré mi argumentación tratando los problemas generales a los que se enfrenta todo traductor de un documento original cuneiforme.

Las dificultades características de la traducción de una obra literaria mesopotámica comienzan al ser éstas obras que fueron producidas en el contexto de culturas muy distantes de nosotros en el tiempo y en el espacio. Pero esto no es lo esencial, ya que éste es un problema común y compartido por todo traductor, porque, al fin y al cabo, por el simple hecho de tener que situarse en el contexto cultural de otra lengua, con todo lo que una lengua supone —una lengua como depósito y transmisor de cultura— toda traducción supone salvar la distancia que media entre quien produjo el texto y quien vacía su contenido en otra lengua. Aunque, claro, a mayor distancia, mayor dificultad. Y la distancia que nos separa de las culturas mesopotámicas es enorme... A lo cual hay que añadir, como si fuera poco, lo ya expuesto sobre los documentos producidos en esa región hasta fines del primer milenio antes de nuestra era, escritos en un sistema ideográfico-silábico muy complejo.

El trabajo de los historiadores especializados en esa área ha permitido reconstruir gran parte del contexto histórico y cultural de aquella civilización extinguida, pero si es verdad que nunca podremos recuperar enteramente la realidad de un tiempo pasado, esto es más cierto cuando se trata de un pasado tan remoto.

No cabe duda de que todo tiene sus pros y sus contras. Gracias al hecho de que el soporte de esa escritura son tablillas, algunas de piedra, e incluso de metales preciosos, pero más generalmente de barro, el número de documentos resca-

⁶ T. *Kwasman* NABU núm. 3 (septiembre) 1998, p. 89.

tado en los sitios arqueológicos del Cercano Oriente es enorme y las obras propiamente literarias son numerosísimas. Sin embargo, esa misma circunstancia comporta un problema debido a la naturaleza misma de dicho soporte: la mayoría de ellas han sido descubiertas en estado fragmentario.

Cualquiera que se haya asomado, por cualquier rendija, a los documentos que los arqueólogos han rescatado de las ruinas de la Mesopotamia, se habrá percatado de que los textos originales, las tablillas cuneiformes, salvo rarísimas ocasiones, se hallan rotos y de que las partes ilegibles o rotas de las tablillas cuneiformes —las *lagunas*—, a veces largas, dificultan el restablecer con certeza el fragmento faltante.

Ahí el trabajo de los epigrafistas que rastrean infatigablemente en los museos los acervos hallados en las ruinas de las antiguas ciudades del Cercano Oriente nos proporciona —¡más frecuentemente de los que se pueden imaginar los que no se dedican a estas especialidades!— cada vez mayor número de fragmentos que permiten reconstruir los textos incompletos.

El problema de las lagunas, en particular, se ha sorteado, si no resuelto, gracias a una serie de recursos que la práctica ha venido proporcionando a los traductores. Los textos poéticos estaban destinados, normalmente, a ser declamados, no leídos, en privado... y en toda declamación las repeticiones son un recurso muy importante para que el público retenga partes importantes de su contenido o saboree mejor la belleza del texto. Esa feliz circunstancia hace que un recurso de estilo muy socorrido por los autores anónimos mesopotámicos fuera el de echar mano de la reiteración de pasajes enteros que suelen aparecer tanto en boca de un personaje que expone un discurso, como en la de su interlocutor que la repite antes de expresar su propio pensamiento; además y en pos de lograr efectos semejantes, otro recurso de estilo consistía en expresar dos veces la misma idea de maneras diferentes, lo que llamamos *paralelismo*: si, por ejemplo, en una línea se habla de *agua* y en la otra el inicio del pasaje roto permite leer el principio o el final de la palabra *océano*, este último se puede restituir con cierta confianza.

El conocimiento profundo de la lengua permite, en fin, saber qué verbos se suelen usar con determinados complemen-

tos y viceversa. Esto sucede en todas las lenguas e, incluso, se llega a disponer de un número considerable de “frases hechas”. Lo que es más, en los textos literarios de aquella época se buscaba sin reticencias imitar el lenguaje de textos más antiguos. El empleo de arcaísmos, a los oídos del auditorio, prestaba dignidad y legitimidad al documento: lo viejo era considerado noble y auténtico. Y tales arcaísmos, por ser copia de modos de expresarse de textos antiguos muy conocidos, suelen ser *expresiones idiomáticas y frases hechas*.

Se llega así a restablecer parte de los textos fragmentarios. Y yo diría que cuando se llega a descubrir un fragmento que llena una laguna, lo sorprendente no es que ésta no siempre coincida con los intentos anteriores de su reconstitución, sino que frecuentemente las restituciones resulten confirmadas por el texto hallado. Dicho lo cual, ya puedo entrar de lleno a exponer el subtema que me interesa abordar en este artículo.

La prosodia poética acadia suele basarse en la división del verso en dos hemistiquios, cada uno de los cuales tiene dos apoyos tónicos. El primer hemistiquio del verso inicial del preámbulo original del poema de *Gilgamesh* era muy bien conocido: *ša nagba imuru*, “Quien vio (conoció) el ‘abismo’”.

El segundo hemistiquio en las versiones conocidas era parcialmente fragmentario: el primer signo silábico estaba borrado; después de esa sílaba (o sílabas), se podía leer *ti ma-ti*. De acuerdo con la forma en que se había tratado de restituir el signo borrado —o los signos borrados— se ofrecían varias traducciones hipotéticas. Pero todos los traductores coincidían en poner en ella un verbo principal, puesto que el primer hemistiquio es una oración subordinada relativa. Tal suposición parecía por demás razonable, por lo que yo, en la traducción de ese segundo hemistiquio, me sometí a ese criterio y acepté una de tantas proposiciones.

De las ocho líneas del fragmento identificado recientemente una sola sílaba resultó desconocida con anterioridad: el signo *iš* del segundo hemistiquio; todos los demás signos legibles únicamente confirman lo que ya se conocía por otros fragmentos.

Y no obstante, ese pequeño signo *iš* nos ha permitido completar con seguridad el texto del segundo hemistiquio del preámbulo del poema de *Gilgamesh* que viene felizmente a

confirmar mi traducción del primer hemistiquio, basada anteriormente sólo en presupuestos teóricos por lo que permitía suponer la estructura literaria de esa obra maestra de la literatura mesopotámica. El primer verso en cuestión, ya completo con seguridad, se debe leer: *ša nagba imuru, išdi māti*.

El traductor de la edición del fragmento⁷ propuso entender este verso de la siguiente manera: “[*He who saw all, (who was) the] foundations of the land,/[who knew ...] was wise in all matters!*”⁸ Es decir que interpreta “fundamentos del país” como una segunda proposición relativa referida a Gilgamesh.

El término *išdu*, “fundamento, base, cimientos”, según el CAD, se puede aplicar a personas cuando se refiere al estatus social de alguien, por ejemplo, *ša itti Bēl kēnu ikkuna išdāssu(!)*, “quien está con Bel (Marduk) tiene seguro su estatus (en la sociedad)” (VAB 4,68:36); puede también referirse a la “fuerza o a la disciplina de un ejército” *ummānu*; o bien, “a la continuidad de la descendencia de una familia” cuando está usado como nombre propio de un hijo mayor, como en el nombre *Išdukinum*. Gilgamesh podría ser calificado como el fundamento de la continuación o la fuerza de su país. A mí me parece más bien improbable por forzado. Además, si así se debiera entender, la forma gramatical del término *išdu* empleado en nominativo, puesto que se refiere a Gilgamesh, sujeto de la proposición relativa del primer hemistiquio, debería ser *išdu*, en singular, o bien *išdū* (*ū* larga, técnicamente llamada *macrón*), si se quiere ver en él una forma plural. La forma gramatical en que aparece en el fragmento, *išdi*, no puede ser más que un acusativo o genitivo, es decir, en el contexto del fragmento, sólo se puede entender gramaticalmente en acusativo plural, como aposición de *nagba* del primer hemistiquio, el cual, interpretado como “abismo”, es sinónimo de *Apsū*.

Esta manera de interpretar el primer verso del *Gilgamesh* conviene perfectamente con la concepción que se hacían del

⁷ Los autores del hallazgo (04-09-98) fueron T. Kwasman y Martin Buber (*Nabu* núm. 3, septiembre de 1998, p. 89), pero el traductor de las dos primeras líneas es George, Andrew, *ibid.*, p. 90.

⁸ Los corchetes indican lo que en el fragmento no se lee, aunque en otros textos si se conocen algunas de sus partes faltantes, como el primer hemistiquio del primer verso y el verbo *idū*, “conoció” del primer hemistiquio del segundo verso.

Universo los mesopotamios. Para ellos el cosmos era una enorme esfera; el cielo en el que reinaba *Anu*, padre de los dioses, era concebido como una bóveda que contenía las aguas superiores y reposaba sobre enormes montañas que lo sostenían a modo de pilares; bajo el cielo la atmósfera, dominio de Enlil, caudillo de los dioses, se hallaba la tierra, una gran isla asentada sobre el abismo de las aguas dulces subterráneas que brotaban de los manantiales, el *Apsû*, morada del dios benefactor de la humanidad, por ser el dios sabio y promotor de la civilización en el mundo.

Por otra parte, en la frase *išdi māti*, el término *mātu*, que normalmente se entiende de manera restrictiva como el “país”, en ciertos contextos mitológicos, también tiene el significado de la tierra entera. Así en la antropogonía babilonia, el *Atrahasis* se lee *mātu irtapiš*, literalmente, el o la *mātu*, “se ensanchó” (I, 353; II, i, 2) para dar cabida a la gente, cuyo número aumentaba sin cesar. Evidentemente en ese mito, dado que se trata de la creación del hombre, “la gente que aumentaba en número” no puede referirse sino a *toda la humanidad*; y *mātu*, por lo mismo, no puede referirse sino a *toda la tierra*. De la misma manera, en el caso que nos ocupa, *mātu*, como una aposición referida a *nagha*, el “abismo”, no se puede referir sino a *la tierra entera*.

Esa concepción mitológica de la tierra, cuyos fundamentos son “el abismo de las aguas subterráneas”, el *Apsû*, que era muy antigua pues era la concepción que se hacían del Universo los sumerios, fue retomada y amplificada por los babilonios en el *Enuma elish*, el gran poema de la Creación, contemporáneo de la versión “canónica” del *Gilgamesh*. En ese mito, el *Enuma elish*, gran teogonía, cosmogonía y antropogonía a la vez, se nos presenta a Babilonia como el lugar en que el mundo fue creado. Por lo mismo el *Esharra*, su templo, era concebido como un verdadero microcosmos, cimentado sobre el *Apsû* (*Enuma-elish*, tablilla IV, verso 142), de modo que Nabucodonosor, el último gran monarca de la Babilonia caldea podía proclamar sin ambages que las murallas que él había construido y los templos que él había restaurado reposaban, real y físicamente, sobre el *Apsû*.⁹

⁹ (Cfr. Langdon, S. H., *Die neubabylonische Königsinschriften*, VAB IV, Leipzig 1912, p. 86, Col. II 28 ff).

Las imágenes y los simbolismos del pasaje en que culmina el poema de *Gilgamesh* parecen muy acordes con el tono mítico en que se desarrolla, lo que se corrobora con su triste desenlace en el que la *Serpiente* —sin duda con mayúscula, al tratarse de la *Serpiente primordial*— arranca la planta de la vida a Gilgamesh... ¿No se puede acaso evocar aquí a la otra *Serpiente primordial*, la del tercer capítulo del Génesis que, a su manera, logra también frustrar la posesión de la vida eterna al *hombre primordial*? El dramatismo producido por el contraste entre la alegría desbordante del héroe se completa por su desesperada lamentación al perder la planta de la juventud. Si Gilgamesh ha de ser visto como un verdadero drama, sus últimos episodios literariamente no pueden ser sino su clímax consumado.

Y por lo tanto, no parece injustificado pensar que el primer verso de una obra que se caracteriza por la unidad excepcional de su estructura formal, anticipe que Gilgamesh —proeza única— vio con sus propios ojos el “abismo de las aguas profundas”, interpretación que viene a confirmar sólidamente el nuevo fragmento que nos habla de los “fundamentos de la tierra”, lo que se aplica, mejor que a Gilgamesh, al *nagba-Apsû*, el “abismo de las aguas dulces subterráneas”, sobre el que se asienta la Tierra.

Más aún y como conclusión, el nuevo fragmento inesperada pero felizmente viene a confirmar la premisa teórica: estudiar y determinar el contexto de una obra literaria es fundamental en la tarea del traductor, pues esto le sirve como guía para encontrar la manera correcta de interpretar sus partes y su conjunto. ❖

