

Mitos sumerios



For the nerd, by the robot

Los mitos de Sumer
historias de los primeros escribas

Jose Blanca

Índice

Nota sobre la elaboración de este libro	2
1. Introducción: la literatura del pueblo de las cabezas negras	4
1.1. El ciclo de Enki	5
1.2. El ciclo de Enlil	6
1.3. El ciclo de Ninurta	7
1.4. El ciclo de Inanna	8
1.5. El ciclo de Inanna y Dumuzid	9
1.6. El ciclo de Nanna-Suen	10
1.7. Otras narrativas divinas	10
1.8. Los poemas sumerios de Gilgamesh	10
1.9. El ciclo de Enmerkar y Lugalbanda	12
1.10. Narrativas del inframundo y escatológicas	13
1.11. Los poemas de debate	13
1.12. Lo que revela el corpus	14
2. Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun	19
3. Enki y Ninmah: la creación de la humanidad	25
4. Enki y el orden del mundo: los decretos del destino	30
5. El viaje de Enki a Nippur	37
6. Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña	40
7. Enlil y Sud: el cortejo en Eresh	46
8. Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag	51
9. El regreso de Ninurta a Nippur	64
10. Ninurta y la tortuga: la astucia de Enki	69
11. Inanna y Enki: el robo de los ME	73
12. Inanna y Ebih: la destrucción de la montaña	79
13. Inanna y Shu-kale-tuda: el crimen del jardinero	84
14. Inanna y Gudam	90
15. El descenso de Inanna al inframundo	92
16. El sueño de Dumuzid	103
17. Inanna y Bilulu: venganza por el pastor	108
18. El viaje de Nanna-Suen a Nippur	112
19. La boda de Martu	117
20. Gilgamesh y Aga: el asedio de Uruk	121
21. Gilgamesh y el Toro del Cielo	126
22. Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros	129
22.1. Versión A: la treta de los resplandores	129
22.2. Versión B: el peso del miedo	132
22.3. Dos versiones, una pregunta	133

23. Gilgamesh, Enkidu y el inframundo	135
24. La muerte de Gilgamesh	142
25. Enmerkar y el señor de Aratta	146
26. Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería	157
27. Lugalbanda en la cueva de la montaña	162
28. Lugalbanda y el ave Anzud	167
29. El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu	173
30. El viaje de Ningishzida al inframundo	177
31. La muerte de Ur-Namma	180
32. El debate entre la azada y el arado	185
32.1. El prólogo cosmogónico	185
32.2. El debate	186
32.3. El veredicto	187
32.4. La composición en su contexto	188
33. El debate entre la oveja y el grano	190
33.1. El prólogo cosmogónico	190
33.2. El debate	191
33.3. El veredicto	192
33.4. La composición en su contexto	193
34. El debate entre el invierno y el verano	195
34.1. El prólogo cosmogónico	195
34.2. El debate	196
34.3. El veredicto	197
34.4. La composición en su contexto	198
35. El debate entre el ave y el pez	200
35.1. El orden natural	200
35.2. La disputa	200
35.3. Escalada: la agresión física	201
35.4. El veredicto	202
35.5. La composición en su contexto	203
36. El debate entre el cobre y la plata	205
36.1. La pretensión de la Plata	205
36.2. La réplica del Cobre	205
36.3. El veredicto	206
36.4. La composición en su contexto	206
37. El debate entre la palmera datilera y el tamarisco	208
37.1. Los argumentos	208
37.2. Lo que se ha perdido	209
37.3. La composición en su contexto	209
38. Perspectivas comparadas: Sumer y sus vecinos	211
38.1. Paralelos cosmogónicos	212

38.2. El <i>Chaoskampf</i> y el dios guerrero	214
38.3. El relato del descenso y el dios que muere	215
38.4. Narrativas heroicas	218
38.5. La realeza divina y el patronazgo de ciudades	219
38.6. Inframundo y vida de ultratumba	221
38.7. El género del debate y la literatura sapiencial	222
38.8. El relato del diluvio	223
38.9. Cierre: lo que la comparación puede y no puede mostrar	225
Apéndice A: Personajes	230
A.1. Deidades	230
A.2. Héroes y mortales	249
A.3. Criaturas y monstruos	256
A.4. Conceptos personificados	259

LOS MITOS DE SUMER
Historias de los primeros escribas

Jose Blanca

Publicado por **Nerd Heaven Publishing**

Primera edición, 2026

Copyright © 2026 Jose Blanca.

Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Para consultar una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>.

Tiene libertad para compartir la obra y para adaptarla con fines no comerciales, siempre que cite al autor y distribuya cualquier obra derivada bajo los mismos términos.

La prosa de este libro fue compuesta por inteligencia artificial bajo dirección humana. Todas las fuentes académicas consultadas se citan en el texto y en la bibliografía; el prefacio que sigue ofrece una exposición más detallada del proceso.

Nota sobre la elaboración de este libro

Este libro es inusual por su autoría. Las historias que recoge son antiguas —se estamparon por primera vez sobre arcilla hace cuatro mil años—, pero la prosa que las recuenta la escribió, casi de la primera palabra a la última, una inteligencia artificial. El papel humano consistió en elegir el proyecto, aprobar lo que las máquinas producían en un pequeño número de puntos de revisión y decidir cuándo estaba terminado el libro.

El proyecto mismo era un experimento. La pregunta que había detrás era sencilla: ¿qué produciría una IA si se le pidiera, en serio y con las herramientas adecuadas, que escribiera un libro sobre la mitología de una cultura determinada? No un resumen, ni una panorámica al estilo de Wikipedia, sino un relato completo en la tradición de la divulgación científica y humanística del siglo XX, en la que un narrador informado lleva al lector de la mano por un cuerpo de materiales con claridad, ritmo y criterio. Sumer se eligió como caso de prueba porque su literatura es rica, sus fuentes están bien catalogadas y es la primera civilización. Si el experimento ha salido bien es cosa que debe juzgar el lector.

El trabajo funciona como una cadena de producción de etapas diferenciadas: cada etapa es un encargo independiente confiado a una IA en una conversación nueva. Las historias que iba a cubrir el libro se reunieron en una primera etapa y luego se auditaron en una segunda; a continuación, cada capítulo se construyó en tres etapas más —una lista de afirmaciones factuales numeradas y ancladas línea por línea a tablillas concretas, una comprobación de esas afirmaciones contra las traducciones originales y un borrador final que convertía las afirmaciones verificadas en prosa narrativa continua—. Una última etapa confirma que la narración refleja fielmente las afirmaciones y no añade nada que no estuviera ya ahí. Entre las etapas principales, el autor humano revisaba un breve informe de auditoría, corregía los puntos que consideraba oportunos y daba luz verde a la siguiente etapa.

Para la prospección inicial de la literatura sumeria se usó el modo de investigación de Gemini. Pero a partir de ahí, casi todo el trabajo —redacción, verificación, edición de estilo, ensamblaje— lo hizo Claude en conversaciones nuevas para cada etapa. La disciplina de alternar modelos distintos, en torno a la cual se diseñó la cadena, no se aplicó aquí en la práctica. El aislamiento entre conversaciones se mantuvo; el aislamiento entre modelos, no. El lector debería sopesar el libro teniéndolo en cuenta.

La maquinaria que lo engrana todo es un pequeño programa en Python que arma los prompts a partir de una biblioteca de ficheros de instrucciones —uno por etapa— y los pasa de una IA a la siguiente. Cada afirmación factual del libro lleva una marca oculta, legible por máquina, que apunta a su fuente. Una etapa final de ensamblaje construye la bibliografía automáticamente a partir de esas marcas, en vez de parsear la prosa, lo que elimina toda una clase de errores de citación. El libro mismo está escrito en AsciiDoc y se renderiza a EPUB y PDF mediante AsciiDoctor.

Lo que hizo realmente el autor humano cuyo nombre aparece en la cubierta fue esto: elegir la cultura y el periodo, leer el alcance inicial y el inventario, echar un vistazo a los informes de auditoría en un puñado de puertas, corregir un pequeño número de hallazgos y pulsar el botón que ponía en marcha la siguiente etapa. El criterio académico, el estilo de la prosa, el ritmo de las frases, la elección de los ganchos comparativos hacia las tradiciones griega o bíblica —todo eso salió de las máquinas—.

El lector debería tratar el libro en consecuencia. La erudición en la que se apoya es real, y cada afirmación factual está atada a una fuente publicada que se puede consultar. Las historias que cuenta son las historias de las tablillas. Pero la voz que las cuenta no es una voz humana, y el lector debería sentirse libre de juzgar el resultado en sus propios términos.

Chapter 1. Introducción: la literatura del pueblo de las cabezas negras

Hacia el 2100 a. C., en la ciudad sumeria meridional de Nippur (sumerio: Nibru), un estudiante de un *edubba* —una escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas»— se sentó con un pedazo de arcilla húmeda y empezó a copiar una historia sobre una diosa que bajó caminando a la tierra de los muertos. No inventó la historia. Puede que ni siquiera la entendiera entera. Pero la copió, y como la arcilla cocida es casi indestructible, su copia sobrevivió. Aguantó más que la caída de la Tercera Dinastía de Ur, que el auge y el derrumbe de Babilonia, que los persas, Alejandro, los partos y diecinueve siglos de desierto. Sobrevivió porque nadie sabía que estaba allí.

La tablilla de aquel estudiante es una de las aproximadamente cuatrocientas composiciones literarias sumerias conocidas hoy por la investigación, la mayoría catalogadas en el Electronic Text Corpus of Sumerian Literature (ETCSL), la edición digital de referencia preparada en Oxford entre 1998 y 2006.^[1] Esas cuatrocientas composiciones incluyen himnos, lamentos, proverbios, canciones de amor y los mitos narrativos que nos ocupan aquí. Casi ninguna se conserva en originales del periodo que describen. La inmensa mayoría son copias paleobabilónicas —datadas grosso modo entre el 2000 y el 1600 a. C.— de textos cuyos orígenes orales y escritos se remontan siglos atrás, algunos hasta el periodo arcaico, hacia el 2600 a. C.^[2] Las gentes que compusieron y transmitieron estos textos se llamaban a sí mismas *saĝ-gig-ga*, el «pueblo de las cabezas negras». Habitaban una red de ciudades-estado repartidas por la llanura aluvial entre el Tigris y el Éufrates: Eridu, la ciudad más antigua según su propia tradición y sede del templo de Enki; Ur, la gran ciudad portuaria consagrada al dios de la luna; Uruk (sumerio: Unug), la ciudad amurallada de Inanna; y Nippur, la capital religiosa donde se alzaba el E-kur, templo de Enlil, y donde se encontró el mayor depósito aislado de tablillas literarias.

La distribución geográfica de los hallazgos importa. La mayor concentración de tablillas literarias procede de Nippur, que la Universidad de Pensilvania empezó a excavar en la década de 1890, y la tradición del *edubba* de Nippur domina el corpus. Pero también han aparecido tablillas literarias importantes en Ur (excavada por Woolley en los años veinte y treinta), en Uruk, en los yacimientos del norte de Babilonia de Sippar y Kish, y en Tell Haddad (la antigua Me-Turan) al este del Tigris, donde aparecieron fragmentos relevantes de Gilgamesh tan tarde como los años ochenta. El resultado es una tradición literaria que es al mismo tiempo local —la mayoría de nuestros textos son ejercicios escolares de Nippur— y demostrablemente extendida por todo el sur de Mesopotamia.

El estado de estos textos exige una advertencia. Una tablilla literaria sumeria no es un libro. Es un ejercicio escolar, o una copia de archivo de templo, o un fragmento de cualquiera de las dos cosas. Muchas composiciones se conservan en decenas de tablillas superpuestas, ninguna completa, y el «texto» que leen los estudiosos modernos es un compuesto cosido a partir de esos testigos. Hay líneas rotas. Hay pasajes ilegibles. Faltan secciones enteras. Los textos compuestos del ETCSL representan la mejor reconstrucción actual a partir de las pruebas disponibles, pero son reconstrucciones: detrás de cada traducción pulida hay un rompecabezas de fragmentos de arcilla, algunos de los cuales siguen perdidos. Las propias escuelas de escribas —las instituciones del *edubba*, donde los estudiantes avanzaban por un plan de estudios graduado que iba de las listas de signos y los proverbios hasta las composiciones literarias tratadas en este libro— fueron el mecanismo principal que mantuvo vivos estos textos.^[3] Una composición popular en el *edubba* la

copiaban muchos estudiantes, y por eso sobrevive en muchas tablillas; una composición que quedaba fuera del plan de estudios estándar sobrevive en pocas, si es que sobrevive. Así que lo que tenemos no es una muestra representativa de la narrativa sumeria. Es una muestra modelada por la pedagogía institucional, y los sesgos de esa pedagogía —hacia Nippur, hacia la supremacía teológica de Enlil, hacia los intereses de la élite de los escribas— están horneados en el propio corpus.

Tres estudiosos, a lo largo del siglo XX, han moldeado el modo en que el mundo moderno lee esta literatura. Samuel Noah Kramer, a partir de la década de 1930, fue el primero que puso el corpus al alcance del público general, y su *Sumerian Mythology* (1961) sigue siendo una orientación útil pese a décadas de lecturas que lo han superado.^[4] Thorkild Jacobsen, cuyo *The Harps That Once...* (1987) ofreció traducciones literarias de una sensibilidad extraordinaria, llevó al inglés la dimensión poética de estos textos por primera vez con fuerza real.^[5] Y Jeremy Black, junto con sus colaboradores en Oxford, construyó el ETCSL y produjo la antología inglesa más completa hasta la fecha, *The Literature of Ancient Sumer* (2004), que sirve de referencia básica para este libro.^[6] El presente volumen se apoya en los tres, contrastado siempre que es posible con los textos compuestos del ETCSL y con los estudios filológicos citados en cada capítulo.

Este libro abarca treinta y seis composiciones, organizadas en diez ciclos. Lo que sigue en esta introducción es un mapa de ese territorio: qué contiene cada ciclo, por qué importaba a los sumerios que lo copiaban y dónde se conecta con tradiciones mitológicas que el lector quizá ya conozca.

1.1. El ciclo de Enki

Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu— es la deidad más productiva en términos narrativos del panteón sumerio. Cuatro composiciones lo tienen como protagonista, y juntas cubren un abanico enorme: el origen del paraíso, la creación de la humanidad, la organización burocrática del cosmos y el movimiento ritual del poder divino entre ciudades.

Enki y Ninhursaja (capítulo 1) se ambienta en Dilmun, una tierra paradisíaca asociada a la pureza y al comercio (los estudiosos la identifican con el actual Baréin). El texto describe un lugar sin enfermedad, sin vejez, sin depredación: un estado primigenio de perfección que Enki altera al comer plantas prohibidas, lo que le acarrea una maldición de la diosa madre Ninhursaja, señora de la montaña. Ninhursaja termina revirtiendo la maldición: cura ocho dolencias del cuerpo de Enki creando ocho divinidades sanadoras.^[7] La composición se conserva en recensiones de Nippur y de Ur con peso equivalente, ambas bien atestiguadas en copias paleobabilónicas.^[8] Su función cultural es cosmológica —establece la pureza divina de Dilmun— y etiológica, pues explica el origen de divinidades sanadoras concretas. El paralelo con el relato del Edén del Génesis —un jardín paradisíaco, un consumo prohibido, una maldición divina— se ha señalado desde Kramer, aunque no debe darse por supuesto un préstamo directo.^[9]

Enki y Ninmah (capítulo 2) es el relato sumerio de la creación. Los dioses están cansados de trabajar, y Enki idea una solución: la humanidad, moldeada en arcilla sobre el *abzu* por la diosa madre Ninmah. Lo que sigue es un certamen regado con alcohol en el que Ninmah crea humanos con diversas discapacidades y Enki le encuentra a cada uno un papel social —el hombre ciego se vuelve músico, y así sucesivamente—, hasta que Enki crea un ser tan indefenso que Ninmah no

consigue asignarle papel alguno.^[10] Es una composición central: múltiples copias paleobabilónicas de Nippur la sitúan con firmeza en el plan de estudios de los escribas.^[11] Su función es teogónica —explica por qué existen los humanos (para aliviar la carga de los dioses)— y social, al anclar la diversidad física humana en una intención divina. El motivo del modelado en arcilla tiene ecos en la tradición de Prometeo en la mitología griega, mientras que el certamen entre artesanos divinos resuena con relatos de creación por desafío de todas partes del mundo.^[12]

Enki y el orden del mundo (capítulo 3) alcanza unas 470 líneas y se lee como un organigrama divino. Enki recorre el mundo conocido —Sumer, Ur, Meluhha, Dilmun, el Tigris y el Éufrates— y asigna cada tierra, río, oficio e institución a una deidad concreta. La agricultura va a un dios, el tejido a otro, los ríos a otro, y así a lo largo de todo el inventario de la civilización sumeria. La composición concluye con Inanna quejándose de que no se le ha dado ningún dominio claro, una queja que prepara narrativa y teológicamente el ciclo de Inanna.^[13] Es un texto central para entender el pensamiento sumerio: revela los *me* —los poderes divinos y los planos culturales que rigen la civilización— como el sistema operativo del cosmos, con Enki como administrador.^[14] La división sistemática de las carteras divinas tiene paralelo en cómo Zeus, Poseidón y Hades se reparten los dominios cósmicos tras la Titanomaquia, y en la asignación estructurada de funciones divinas de la Enéada egipcia.^[15]

El viaje de Enki a Nibru (capítulo 4) es una composición más breve pero significativa en la que Enki viaja de Eridu a Nippur y establece una geografía ritual que dibuja el paisaje político y religioso del sur de Mesopotamia. Su presencia en el plan de estudios de los escribas sugiere una función pedagógica: enseñar a los estudiantes la relación correcta entre los dos grandes centros religiosos.^[16]

1.2. El ciclo de Enlil

Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— genera menos relatos que Enki, pero las dos composiciones de su ciclo están entre las más atestiguadas de todo el corpus.

Enlil y Ninlil (capítulo 5) es uno de los textos literarios sumerios más copiados, conservado en numerosas tablillas paleobabilónicas de Nippur.^[17] Su historia es perturbadora, y así se pretendía que lo fuera: Enlil acosa sexualmente a la joven diosa Ninlil en el canal de la ciudad. La asamblea divina juzga su acto como una transgresión y lo destierra de Nippur hacia el *kur* —la montaña, el inframundo, la tierra extranjera, según el contexto—. Ninlil lo sigue. A medida que Enlil desciende por los niveles del cosmos, engendra al dios de la luna Nanna-Suen —patrón de Ur, hijo de Enlil y Ninlil— y a tres deidades ctónicas que servirán como sustitutos de Nanna-Suen en el inframundo, lo que permite a la luna ascender al cielo en lugar de permanecer abajo.^[18] El núcleo teológico es una lógica de sustitución: nacen tres dioses en el inframundo para que un dios pueda ascender desde él. La función del texto es teogónica (explica el nacimiento del dios de la luna y el ciclo lunar) y cosmológica (traza la estructura vertical del cosmos a través del descenso de Enlil). El motivo del dios castigado por una asamblea divina, y las consecuencias generativas del exilio, encuentran ecos en el ciclo griego de Crono y Zeus y en relatos hindúes de transformación divina durante la persecución amorosa.^[19]

Enlil y Sud (capítulo 6) es un relato de cortejo divino: Enlil pretende a la diosa Sud en la ciudad de Shuruppak y sigue un protocolo detallado de regalos, mensajes y negociaciones con su madre. El

texto detalla el intercambio de regalos nupciales, la delegación formal de mensajeros y el interrogatorio que la madre hace a las credenciales del pretendiente —la clase de minuciosidad procedimental que sugiere que la composición funcionaba como carta mitológica de la conducta correcta en el cortejo, tanto divino como humano—. ^[20] Está bien atestiguado, aunque no se copió tanto como Enlil y Ninlil, lo que lo coloca en el nivel «significativo». Cabe señalar que el texto termina rebautizando a Sud como Ninlil, con lo que establece una continuidad narrativa entre las dos composiciones del ciclo de Enlil: el cortejo y el cambio de nombre de Enlil y Sud preceden a los sucesos más violentos de Enlil y Ninlil en la secuencia mitológica. Eso sí, las dos composiciones circulaban de forma independiente y no se leían como capítulos consecutivos de una única historia.

1.3. El ciclo de Ninurta

Ninurta —dios guerrero, hijo de Enlil, paladín de los dioses— es el protagonista de la tradición sumeria del Chaokampf, el patrón en el que un joven guerrero divino derrota a un ser primordial del caos para imponer el orden en el cosmos.

Lugal-e (capítulo 7), también conocido como «Las proezas de Ninurta», alcanza unas 730 líneas, lo que lo convierte en una de las composiciones literarias sumerias más largas. ^[21] Narra cómo Ninurta combate y derrota al monstruoso Asag, un demonio de la enfermedad que ha levantado un ejército de piedras contra los dioses. Tras la victoria, Ninurta represa las aguas primordiales desatadas por la batalla, con lo que crea el sistema del río Tigris y las llanuras fértiles de Mesopotamia, y luego asigna destinos a cada piedra que combatió a favor o en contra de él. La composición se cierra con un cambio de nombre: la madre de Ninurta, Ninmah, recibe el título de Ninhursaja, «Señora de la Montaña», en reconocimiento del *kur* que Ninurta ha dominado. ^[22] Es central por todos los criterios: atestiguación (numerosos manuscritos paleobabilónicos de Nippur y de otros centros), atención académica e importancia estructural. ^[23] El patrón del Chaokampf que ejemplifica —un joven dios guerrero derrota a un monstruo del caos para organizar el cosmos— reaparece en el Enuma Elish babilonio posterior (Marduk contra Tiamat), en el conflicto griego entre Zeus y Tifón y en el combate védico entre Indra y Vritra, donde el dios guerrero da muerte a un demonio serpentino que bloquea las aguas. ^[24] Lugal-e es siglos anterior al Enuma Elish y debe leerse como precursor, no como derivado.

Angim (capítulo 8), «El regreso de Ninurta a Nibru», es una pieza compañera de Lugal-e. Narra el regreso triunfal de Ninurta tras la batalla, cargado de trofeos y radiando el *me-lam* —el resplandor divino y terrible que emanan los dioses, los monstruos y los objetos sagrados—. La composición se centra en el despliegue marcial y en la tensión entre el poder abrumador de Ninurta y la necesidad de someterlo a la autoridad de Nippur y del templo de Enlil. Esa tensión —el joven guerrero que ha llegado a ser demasiado poderoso para comodidad de nadie— se resuelve con la subordinación voluntaria de Ninurta a su padre Enlil, un desenlace que refuerza la teología centrada en Nippur del plan de estudios del *edubba*. ^[25] Angim es significativo, bien atestiguado, aunque no tan copiado como el propio Lugal-e. Tomados en conjunto, los tres textos de Ninurta forman un tríptico: batalla cósmica (Lugal-e), regreso triunfal (Angim) y desinflado cómico (Ninurta y la tortuga), un abanico de registros que sugiere que los escribas sumerios sabían perfectamente que el heroísmo es el mejor material tanto para la exaltación como para la burla.

Ninurta y la tortuga (capítulo 9) es un texto marginal, fragmentario y breve, pero ofrece un contrapunto cómico esencial a la grandeza marcial de Lugal-e y Angim. Tras su gran victoria, Ninurta intenta apoderarse de la Tablilla de los Destinos para sí. Enki, poco impresionado, cava una

fosa y suelta una tortuga para que arrastre a Ninurta dentro. El paladín de los dioses acaba atascado en un agujero, mientras Enki le da una lección sobre los límites de la ambición guerrera.^[26] *(El texto parece funcionar como un desinflado deliberado del modo heroico, lo que sugiere que incluso dentro de la tradición sumeria el Chaoskampf no se trataba con reverencia sin mezcla.^[27])*

1.4. El ciclo de Inanna

Inanna —diosa del amor, de la guerra y del lucero del alba y del atardecer, patrona de Uruk— genera más material narrativo que cualquier otra figura del corpus. Cuatro composiciones pertenecen a su ciclo en solitario, distinto del ciclo de Inanna y Dumuzid que se trata más adelante.

Inanna y Enki (capítulo 10) cuenta cómo Inanna viajó de Uruk a Eridu, emborrachó a Enki en un banquete y lo convenció de que le entregara los *me*. Cargó unos cien de esos poderes divinos y planos culturales —la realeza, el sacerdocio, la verdad, el descenso al inframundo, las relaciones sexuales, el oficio del carpintero y decenas más— en su Barca del Cielo y regresó navegando a Uruk, mientras esquivaba los intentos de Enki por recuperarlos.^[28] La composición es central: copiada a gran escala en las escuelas de escribas paleobabilónicas, codifica la transferencia teológica de la autoridad civilizatoria de Eridu (la ciudad más antigua) a Uruk (la potencia emergente).^[29] El catálogo de los *me* —por fragmentario que esté— constituye la taxonomía más completa de la civilización en sumerio, y la trama del robo recuerda a Prometeo robando el fuego y a los mitos polinesios de Maui robando el fuego del inframundo: el acto transgresor de un héroe cultural funda la civilización tal y como la conocemos.^[30]

Inanna y Ebih (capítulo 11) narra la destrucción del monte Ebih a manos de Inanna, una montaña que se había negado a someterse a su autoridad. Inanna pide permiso a An, el dios del cielo, para atacar. Cuando An se niega, ella ataca igualmente. La montaña queda arrasada. Era un texto estándar del plan de estudios, atestiguado en muchas copias, y sirve de escaparate tanto de la violencia intransigente de Inanna como del principio teológico de que nada en el cosmos puede desafiar impunemente a la autoridad divina.^[31] Su condición de texto central se apoya en la amplia atestiguación y en su papel dentro del plan de estudios, donde los estudiantes se topaban con la faceta marcial de Inanna en pleno vigor. El texto ilustra además un rasgo distintivo de la teología de Inanna: es la única deidad del panteón que actúa de forma sistemática contra el consejo de los demás dioses y sale airosa. Esa independencia la aparta con nitidez de Ninurta, que se somete a la autoridad de Enlil en Angim, y de Enki, que opera con astucia y consenso.

Inanna y Shu-kale-tuda (capítulo 12) es significativo, más que central. Un jardinero viola a la diosa dormida e Inanna, incapaz de identificar al culpable, desata tres plagas sobre la tierra antes de dar con él con la ayuda de Enki.^[32] La composición funciona como relato de venganza divina y demuestra tanto el alcance de la justicia de Inanna como el curioso papel de Enki como deidad a la que hasta Inanna debe acudir en busca de información —una dinámica que hace eco de la relación entre Inanna y Enki, pero que invierte sus dinámicas de poder—.

Inanna y Gudam (capítulo 13) es marginal y solo se conserva en fragmentos. Gudam es una criatura destructiva a la que Inanna se enfrenta y destruye. *[Aquí se rompe la tablilla. El texto es demasiado fragmentario para determinar con confianza su función cultural exacta.]*

1.5. El ciclo de Inanna y Dumuzid

Estas tres composiciones forman la tradición del dios que muere en la literatura sumeria: el descenso, la muerte y el regreso parcial de una deidad vinculada al cambio estacional. Son los textos más intensos emocionalmente del corpus, y los más directamente conectados con la práctica ritual. Mientras que el ciclo de Enki es intelectual y el de Ninurta es marcial, el de Inanna y Dumuzid es trágico en un sentido que el público griego habría reconocido: sus protagonistas avanzan hacia la catástrofe con pleno conocimiento de que las leyes que rigen su destino no pueden romperse.

El descenso de Inanna al inframundo (capítulo 14) es, por atestiguación, la composición literaria sumeria más copiada. Más de cuarenta tablillas y fragmentos paleobabilónicos la conservan.^[33] Inanna decide descender al inframundo, gobernado por su hermana mayor Ereshkigal, reina de los muertos. En cada una de las siete puertas se le despoja de una prenda o insignia, hasta llegar desnuda e indefensa ante Ereshkigal, que la mata. Gracias a la intervención de Enki vuelve a la vida, pero nadie sale del inframundo sin dar un sustituto. Los *galla* —demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos— siguen a Inanna de vuelta a la superficie, y ella designa a su consorte Dumuzid, el dios pastor, como su reemplazo. El texto termina con una alternancia estacional: Dumuzid pasa la mitad del año en el inframundo y su hermana Geshtinanna pasa la otra mitad, con lo que se establece el ciclo de muerte y retorno que mueve el calendario agrícola sumerio.^[34]

La composición funciona en varios niveles: escatológico (ofrece la descripción sumeria más completa de la geografía del inframundo y de las leyes de los muertos), ritual-etiológico (fundamenta el culto de lamentación de Dumuzid atestiguado en el periodo de la Tercera Dinastía de Ur y en el paleobabilónico) y teológico (establece el principio de que las leyes de la muerte obligan incluso a los dioses).^[35] El motivo de la alternancia estacional tiene paralelo directo en el mito griego de Perséfone, y el patrón del dios que muere hace eco de la tradición egipcia de Osiris.^[36] El Descenso de Ishtar acadio es una adaptación posterior y más breve, y debe tratarse como una composición distinta, no como una variante.^[37]

El sueño de Dumuzid (capítulo 15) es significativo y se conserva en buen estado. Dumuzid sueña con su propia muerte —ve las cañas cerrándose, el fuego extendiéndose, los *galla* acercándose— y Geshtinanna interpreta el sueño como una condena inescapable. Lo que sigue es una fuga desesperada a través de la estepa, una sucesión de transformaciones con cambio de forma, traición y captura.^[38] La edición crítica de Alster consolidó el texto como documento clave de la técnica oral-poética sumeria.^[39] El sueño profético que anuncia una muerte inescapable es un motivo presente en todo el antiguo Oriente Próximo (también, más adelante, en la epopeya acadia de Gilgamesh), y la trágica premonición del desastre hace eco de los héroes griegos —Casandra, Edipo— que ven venir la catástrofe pero no pueden impedirla.^[40]

Inanna y Bilulu (capítulo 16) es marginal y fragmentario. Narra la venganza de Inanna sobre Bilulu (una anciana que puede ser jefa de una banda de bandidos) por la muerte de Dumuzid, y concluye fundando un culto libatorio. Su función precisa es difícil de determinar dado el estado del texto, pero parece anclar una práctica ritual concreta en un precedente mitológico.^[41] *[Aquí se rompe la tablilla. El estado fragmentario impide reconstruir con confianza la lógica narrativa completa.]*

1.6. El ciclo de Nanna-Suen

El viaje de Nanna-Suen a Nibru (capítulo 17) es la única composición de este ciclo. Nanna-Suen, el dios de la luna (hijo de Enlil y Ninlil, patrón de Ur), carga una barcaza con los productos agrícolas de la región de Ur y navega hasta Nippur para recibir la bendición de su padre Enlil para la ciudad de Ur.^[42] Es significativo más que central, y su principal interés está en cartografiar el eje político y religioso entre Ur y Nippur, las dos ciudades más importantes del Estado de la Tercera Dinastía de Ur. El viaje codifica la subordinación teológica de Ur (próspera, productiva) a Nippur (suprema en lo religioso), escenificada a través del regalo y la bendición. La barcaza carga productos agrícolas concretos —nata, mantequilla, dátiles, grano— y su enumeración se lee como un recibo de impuestos disfrazado de mitología, un recordatorio de que la literatura narrativa sumeria nunca estuvo lejos de las realidades económicas de la administración del templo y del palacio.^[43] *(La composición pudo haber funcionado como un texto ritual ejecutado en relación con entregas de tributo reales o con viajes ceremoniales entre las dos ciudades, y prestar prestigio mitológico a lo que, en el fondo, era una transacción económica.^[44])*

1.7. Otras narrativas divinas

El matrimonio de Martu (capítulo 18) queda fuera de los grandes ciclos. Narra el matrimonio del dios Martu (la personificación divina de los amorreos, los pueblos nómadas semitas del oeste que presionaban sobre las fronteras de Sumer) con una diosa sumeria. El texto destaca por su perspectiva etnográfica: contiene un famoso discurso en el que la amiga de la novia cataloga todo lo que está mal con los amorreos —comen carne cruda, no tienen casa, no se les entierra al morir— y la novia se casa con Martu de todos modos.^[45] Es significativo como testimonio de cómo los sumerios percibían y asimilaban a sus vecinos nómadas, y ofrece una carta mitológica para los matrimonios mixtos a través de la frontera entre sedentarios y nómadas. El catálogo etnográfico de carencias amorreas es uno de los pasajes más vivos de la literatura sumeria: los amorreos «no conocen el grano», «comen carne cruda», «no tienen casas en vida» y «no se les lleva a la sepultura cuando mueren». La decisión de la novia de casarse con Martu pese a todo ello se presenta sin ironía como un acto de amor divino.^[46] *(El texto probablemente data de un periodo de integración activa de los amorreos en la sociedad urbana mesopotámica y codifica ansiedades sobre la absorción cultural mediante un relato que las resuelve con el favor divino. Para finales del periodo paleobabilónico, las dinastías amorreas dominaban la mayor parte de Mesopotamia; este texto puede reflejar un momento anterior en el que tal desenlace parecía menos inevitable y más inquietante.^[47])*

1.8. Los poemas sumerios de Gilgamesh

Gilgamesh (sumerio: Bilgames) —rey de Uruk, héroe dos tercios divino— es la figura más famosa de la literatura mesopotámica, pero el lector debe dejar a un lado la epopeya acadia posterior y abordar los poemas sumerios como composiciones independientes. Son cinco y comparten protagonista, pero no una trama unificada. La edición crítica de Andrew George de la epopeya babilónica de Gilgamesh (2003) ofrece el marco imprescindible para distinguir los poemas sumerios de sus descendientes acadios.^[48]

Gilgamesh y Aga (capítulo 19) es el más inusual de los cinco: no contiene elemento sobrenatural alguno. Aga, rey de Kish, envía un ultimátum a Uruk. Gilgamesh consulta a dos asambleas —los ancianos, que aconsejan someterse, y los hombres de armas, que aconsejan resistir—. Se pone del

lado de los que luchan, se produce el asedio y Aga acaba capturado y liberado con magnanimidad.^[49] La composición es central no por su grandeza literaria, sino por su contenido político: los estudiosos han leído la estructura bicameral de las asambleas como prueba de instituciones políticas tempranas en Sumer, una especie de deliberación protodemocrática que precede a las pruebas griegas comparables en más de un milenio.^[50]

Gilgamesh y el Toro del Cielo (capítulo 20) es significativo pero está muy dañado. El esquema se puede reconstruir —Inanna, despechada o airada, envía el Toro del Cielo contra Uruk, y Gilgamesh y Enkidu lo derrotan— y el episodio estaba claramente entre los más conocidos de la tradición. Sellos cilíndricos del tercer y del segundo milenio representan a héroes luchando con un toro en posturas que encajan con el relato, y aportan testimonio iconográfico independiente de las tablillas literarias.^[51] Pero el testimonio textual está demasiado roto para un análisis literario completo. *[Aquí se rompe la tablilla. Gran parte de la narración se ha perdido; la forma textual precisa de la composición no puede reconstruirse por completo a partir de las tablillas conservadas.]* La fama del episodio en la tradición posterior —se convierte en un momento decisivo de la epopeya babilónica estándar de Gilgamesh— supera con mucho lo que sobrevive en sumerio, un recordatorio de que la popularidad de una historia y la supervivencia de sus tablillas son dos cosas distintas.

Gilgamesh y Huwawa (capítulo 21) se conserva en dos versiones con peso equivalente, A y B. La versión A (unas 197 líneas) es más larga y mejor atestiguada; la versión B (unas 160 líneas) es más breve y subraya la dimensión psicológica —el miedo de Gilgamesh, su vacilación antes de entrar en el bosque—.^[52] Ambas cuentan cómo Gilgamesh viaja al Bosque de los Cedros, se enfrenta a su guardián Huwawa (guardián del Bosque de los Cedros, nombrado por Enlil, portador de siete *me-lam*), lo engaña para que entregue sus resplandores y lo mata. La composición es central por atestiguación y es centralmente importante por el tema que introduce: el deseo de fama duradera como compensación a la muerte inevitable.^[53] La búsqueda de una gloria imperecedera tiene paralelo en el concepto griego de *kleos* —la elección de Aquiles de una vida corta y gloriosa antes que una larga y oscura— y el motivo del héroe frente al monstruo hace eco del enfrentamiento de Beowulf con Grendel.^[54]

Gilgamesh, Enkidu y el inframundo (capítulo 22) se abre con un prólogo cosmogónico que describe la separación del cielo y la tierra y la ordenación primordial del mundo. El relato principal cuenta cómo los objetos rituales de Gilgamesh (el *pukku* y el *mekku*, posiblemente un tambor y una baqueta, fabricados a partir del árbol *huluppu*, un árbol de especie incierta sagrado para Inanna) caen al inframundo. Enkidu, compañero y sirviente de Gilgamesh, desciende a recuperarlos, rompe todos los tabúes de los que Gilgamesh le había advertido y queda atrapado. Gracias a la intervención de Enki, el fantasma de Enkidu regresa para entregar un catálogo demoledor de las condiciones del más allá, organizado por modo de muerte y estatus social.^[55] La composición es central: bien atestiguada en numerosas tablillas paleobabilónicas, ofrece el mapa sumerio más detallado del inframundo.^[56] (^[57]) El catálogo de los muertos tiene paralelo en la *Nekyia* de Homero (Odisea, canto 11), donde Odiseo consulta a fantasmas que informan sobre las condiciones del más allá, y en el canto 6 de la *Eneida* de Virgilio.^[58]

La muerte de Gilgamesh (capítulo 23) es significativo pero fragmentario. Se conserva en manuscritos de Nippur y en una versión de Tell Haddad (Me-Turan) que ha mejorado sustancialmente la legibilidad del texto desde su publicación. Narra lo que sugiere su título: incluso Gilgamesh, dos tercios divino, debe morir. Los dioses decretan que la inmortalidad no es para él, y la composición aborda la mortalidad con una franqueza que la convierte en el colofón temático de toda la tradición de Gilgamesh. Concluye con ritos funerarios y el establecimiento del culto

póstumo de Gilgamesh —un desenlace en el que la fama y la memoria ritual, no la supervivencia física, son el único consuelo disponible—. ^[59] *[Aquí se rompe la tablilla. Los manuscritos de Nippur por sí solos son insuficientes para un texto completo; el material de Tell Haddad cubre lagunas sustanciales, pero el final sigue dañado.]* Los cinco poemas sumerios de Gilgamesh, tomados en conjunto, abarcan política, aventura, conocimiento cósmico y muerte —pero nunca se unificaron en una sola narración—. Esa unificación fue logro de la tradición acadia posterior, y algo que este libro subraya es cómo se ven los poemas sumerios antes de que esa unificación ocurriera.

1.9. El ciclo de Enmerkar y Lugalbanda

Este ciclo contiene cuatro composiciones que narran las gestas de dos reyes legendarios de Uruk, ambos predecesores de Gilgamesh en la Lista Real Sumeria. El ciclo es el escaparate de la poesía narrativa sumeria en su forma más elaborada: largas, estructuralmente complejas y ricas en recursos retóricos.

Enmerkar y el señor de Aratta (capítulo 24) alcanza unas 630 líneas y es central por todos los criterios. ^[60] Enmerkar, rey de Uruk (a quien la tradición atribuye la invención de la escritura), se enzarza en un pulso diplomático con el innominado señor de Aratta, una ciudad lejana y fabulosamente rica al otro lado de las montañas. El pulso crece mediante una serie de intercambios por mensajero —exigencias, acertijos y retos cada vez más complejos— hasta que la comunicación por mensajero se rompe del todo y Enmerkar inventa la escritura sobre arcilla para enviar un mensaje que ninguna memoria humana puede transportar. ^[61] La composición contiene además un pasaje que describe un tiempo en que todas las tierras hablaban una única lengua antes de que los dioses confundieran las lenguas humanas —un paralelo inconfundible con el relato de la Torre de Babel en Génesis 11—. ^[62] Su función es de legitimación regia (la supremacía de Uruk sobre Aratta, respaldada por los dioses), literaria (la cima del arte narrativo sumerio) y didáctica (codifica la memoria cultural de los orígenes de la escritura y de la diversidad lingüística).

Enmerkar y En-suhgir-ana (capítulo 25) es una pieza compañera significativa en la que la rivalidad entre Uruk y Aratta toma la forma de un concurso de hechicería. Donde Enmerkar y el señor de Aratta resolvía el conflicto mediante el lenguaje y la escritura, esta composición lo eleva al combate mágico: los hechiceros de cada bando conjuran animales y contra-hechizos, y una mujer de Aratta que se pasa al bando de Uruk decide el pulso. Explora los límites de la competencia legítima —fuerza militar, diplomacia y ahora magia— y está bien atestiguado en copias paleobabilónicas. ^[63]

Lugalbanda en la cueva de la montaña (capítulo 26) y **Lugalbanda y el pájaro Anzud** (capítulo 27) forman una pareja encadenada, la única secuencia narrativa en dos partes del corpus. En la primera, Lugalbanda —un soldado del ejército de Enmerkar que hace campaña contra Aratta y, en la tradición posterior, padre de Gilgamesh— cae gravemente enfermo durante la marcha por las montañas y es abandonado en una cueva por sus compañeros, que esperan que muera. No muere. A base de oración, sacrificio y pura tenacidad se recupera y parte en solitario. En la segunda composición, se topa con el nido del pájaro Anzud —un águila divina con cabeza de león y de tamaño aterrador—. Al cuidar con ternura del polluelo (lo alimenta, lo unge con aceite, lo adorna con una corona de vegetación), se gana la gratitud del ave progenitora cuando regresa, que le concede el don de una velocidad sobrenatural. Se convierte en el mensajero imprescindible de Enmerkar, y el arco narrativo del inválido abandonado al hombre más rápido que existe queda cerrado. ^[64]

Lugalbanda y el pájaro Anzud es central: muy atestiguado en el plan de estudios de los escribas, figura entre los poemas narrativos sumerios más copiados.^[65] Su función es didáctica: la piedad y la reciprocidad con lo divino se recompensan con dones sobrenaturales, y la humildad de Lugalbanda contrasta con fuerza con la bravuconería marcial del ciclo de Ninurta. El motivo de un héroe que entabla amistad con un pájaro mágico enorme recuerda a Simbad y al Roc de Las mil y una noches, y el águila divina que concede dones tiene paralelo en la tradición de Garuda en la mitología hindú.^[66]

1.10. Narrativas del inframundo y escatológicas

Tres composiciones abordan el inframundo como destino —no como telón de fondo del drama divino (como en el Descenso de Inanna), sino como tema en sí mismo—.

El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu (capítulo 28) se conserva en una única tablilla, la CBS 10673, procedente de Nippur. Está extraordinariamente fragmentada. Columnas enteras faltan. Lo que se conserva describe la creación de los humanos, la fundación de ciudades y de la realeza, una decisión divina de destruir a la humanidad mediante un diluvio y la supervivencia del piadoso rey Ziusudra. Ziusudra construye una embarcación siguiendo las instrucciones secretas de Enki (transmitidas a través de una pared de cañas) y después se le concede la inmortalidad en Dilmun.^[67] Pese a su estado ruinoso, es un texto central: es la única narración sumeria del diluvio. Sus paralelos con las tradiciones acacias (Utnapishtim en la tablilla XI de Gilgamesh, la epopeya de Atrahasis) y con el diluvio bíblico de Noé (Génesis 6-9) son la resonancia intercultural más directa y más discutida de todo el corpus literario mesopotámico.^[68] Las versiones acacias son tradiciones distintas y no deben usarse para rellenar las lagunas del texto sumerio. El mito griego del diluvio de Deucalión —destrucción divina, superviviente piadoso, embarcación— ofrece un paralelo adicional.^[69]

El viaje de Ningishzida al inframundo (capítulo 29) es marginal y fragmentario. Ningishzida —dios del inframundo y juez entre los muertos— es llevado al inframundo, y el texto parece narrar el dolor de quienes quedan atrás.^[70] [*Aquí se rompe la tablilla. Sobrevive demasiado poco texto para una evaluación confiada de la función o la estructura narrativa de la composición.*]

La muerte de Ur-Namma (capítulo 30) es una composición híbrida —parte elogio regio, parte viaje por el inframundo—. Ur-Namma, el fundador histórico de la Tercera Dinastía de Ur, muere (al parecer en batalla) y viaja al inframundo, donde presenta regalos a Ereshkigal y a las demás divinidades del inframundo, entre ellas Gilgamesh y Ningishzida, que actúan como jueces de los muertos.^[71] Es significativo: la edición crítica de Flückiger-Hawker ofrece el texto de referencia, y la composición brinda el relato sumerio más detallado de la entrada de un rey en el inframundo.^[72] El viaje real al más allá tiene paralelo en la tradición egipcia del Libro de los Muertos y en la convención literaria griega de las sombras reales que conservan su identidad en el inframundo (Agamenón en el canto 11 de la Odisea).^[73]

1.11. Los poemas de debate

Los poemas sumerios de debate son un género con pocos paralelos cercanos en la literatura occidental posterior, aunque la poesía de debate medieval europea —como *The Owl and the Nightingale*— ofrece un eco lejano.^[74] Dos entidades personificadas —una pareja de animales, plantas, herramientas, metales o estaciones— argumentan sus respectivos méritos ante un juez

divino, que emite un veredicto. Son productos del *edubba* y representan la cultura intelectual de la escuela de escribas en su versión más lúdica y sistemática.

Seis composiciones se tratan en los capítulos 31 a 36. Cuatro son significativas; dos son marginales. Como grupo, los poemas de debate son las composiciones más obviamente vinculadas al aula del *edubba*: entrenan a los estudiantes en la construcción de argumentos, en la acumulación de pruebas (por fantasiosas que sean) y en el reconocimiento de que toda afirmación tiene una contraafirmación. Varios se abren con prólogos cosmogónicos que sitúan el debate dentro de una narración de creación divina, lo que presta peso cósmico a lo que de otro modo serían ejercicios de retórica.

El debate entre la Azada y el Arado (capítulo 31) y **El debate entre la Oveja y el Grano** (capítulo 32) son los más importantes de los seis. Ambos están bien atestiguados en las escuelas paleobabilónicas de escribas de Nippur como textos estándar del plan de estudios.^[75] La Oveja y el Grano se abre con un prólogo cosmogónico que describe una época en que los humanos vivían como animales, antes de que los dioses crearan a la Oveja (la ganadería) y al Grano (la agricultura) para sustentarlos —un pasaje que es uno de los más citados de toda la sumerología por su retrato de la humanidad primitiva antes de la civilización divina—.^[76] La tensión entre la economía pastoril y la agrícola refleja el conflicto entre Caín y Abel en Génesis 4, aunque el desenlace difiere: en el texto sumerio suele ganar el veredicto el Grano.^[77]

El debate de la Azada y el Arado, por su parte, escenifica un pulso entre dos tecnologías agrícolas, con Enlil como juez. Su función es didáctica: enseña los méritos de cada apero a la vez que luce las destrezas retóricas que cultivaba el *edubba*.^[78]

El debate entre el Invierno y el Verano (capítulo 33) y **El debate entre el Pájaro y el Pez** (capítulo 34) son ambos significativos y se conservan bien.^[79] El Invierno y el Verano argumentan los méritos relativos de las dos estaciones agrícolas, con Enlil emitiendo el veredicto. Traza el calendario sumerio de tareas agrícolas sobre un marco dramático: cada estación se atribuye el mérito de las cosechas, de los festivales y de la prosperidad de la tierra. El Pájaro y el Pez es el mejor conservado del grupo y escenifica un pulso de insultos particularmente vívido entre dos criaturas de nichos ecológicos distintos —el pájaro se mofa de que el pez no pueda salir del agua, el pez se mofa de la fragilidad del pájaro en tierra—. Ambos funcionan como textos didácticos que entrenan a los estudiantes en el arte de la argumentación formal, y ambos exhiben un gozo lúdico en la retórica competitiva que los convierte en las composiciones pedagógicas más entretenidas del corpus.

El debate entre el Cobre y la Plata (capítulo 35) y **El debate entre la Palmera Datilera y el Tamarisco** (capítulo 36) son marginales. Ambos son fragmentarios. El del Cobre y la Plata ha perdido el veredicto —la sección dramáticamente más importante de cualquier poema de debate—, lo que deja incompleta su estructura retórica.^[80] [*Aquí se rompe la tablilla. Ninguna de las dos composiciones puede analizarse por completo sin un texto sustancial que falta.*]

1.12. Lo que revela el corpus

Si nos alejamos de los textos individuales y miramos el conjunto, asoma un patrón. El corpus literario sumerio, tomado como un todo, no es una colección aleatoria de historias entretenidas. Es el plan de estudios de una escuela de escribas —o mejor, de una red de escuelas de escribas

repartidas por el sur de Mesopotamia— y lo que más se copiaba nos dice algo sobre lo que esa cultura valoraba.

Las composiciones centrales —las atestiguadas en más copias, asignadas a más estudiantes, conservadas en más tablillas— comparten ciertos rasgos. Abordan la organización del cosmos (Enki y el orden del mundo, Lugal-e), el origen y la naturaleza de la civilización (Enki y Ninmah, Inanna y Enki, Enmerkar y el señor de Aratta), la relación entre los vivos y los muertos (el Descenso de Inanna, Gilgamesh, Enkidu y el inframundo) y la legitimación de la autoridad política (Gilgamesh y Aga, Enlil y Ninlil, Lugalbanda y el pájaro Anzud). Las composiciones marginales —fragmentarias, poco atestiguadas, al parecer menos copiadas— a menudo son cómicas (Ninurta y la tortuga), muy locales, o duplican temas tratados con más amplitud en otros textos.

Esta distribución sugiere una cosmovisión en la que cuatro preocupaciones eran primordiales.^[81]

Primero, **el orden cósmico**. A los sumerios les preocupaba cómo estaba organizado el mundo y quién era responsable de cada una de sus partes. El sistema de los *me* —los poderes divinos y los planos culturales distribuidos por Enki, disputados por Inanna, incrustados en templos y en ciudades— es la respuesta sumeria a una pregunta que toda civilización compleja debe hacerse: ¿por qué el mundo funciona como funciona? El ciclo de Enki y el ciclo de Inanna constituyen, entre los dos, una meditación sostenida sobre la estructura del orden mismo.

Segundo, **la frontera entre los vivos y los muertos**. Pocas tradiciones literarias antiguas dedican tanta atención sostenida al inframundo como la sumeria. Inanna desciende a él. Enkidu queda atrapado en él. Ur-Namma es recibido en él. Ningishzida viaja a él. Dumuzid pasa en él la mitad del año. El *kur* no es un infierno remoto; es el destino inevitable, presente en casi todos los ciclos, y las leyes que lo rigen —hay que dejar un sustituto, no se puede volver sin cambios, el estatus allí depende de cómo se vivió y de cómo se murió— impregnan todo el corpus.^[82]

Tercero, **la legitimidad del poder**. Casi toda composición central se pregunta quién tiene derecho a gobernar: los dioses sobre los dioses (la autoridad de Enlil, la queja de Inanna), las ciudades sobre las ciudades (Uruk sobre Aratta, Uruk sobre Kish), los vivos sobre los muertos (la soberanía de Ereshkigal). La escuela de escribas que preservó estos textos era un instrumento del poder estatal, y los textos que enseñaba no eran religiosamente neutros: codificaban las pretensiones políticas de las ciudades que financiaban las escuelas.^[83]

Cuarto, **la transmisión del conocimiento**. Los poemas de debate, los textos curriculares, las elaboradas estructuras de mensajeros del ciclo de Enmerkar y la invención misma de la escritura dentro de Enmerkar y el señor de Aratta reflejan todos una cultura intensamente consciente de que la civilización depende de almacenar y transferir información con exactitud. El *edubba* no se limitaba a preservar estos textos; preservaba textos sobre la preservación. El debate de la Azada y el Arado enseña conocimiento agrícola; la Oveja y el Grano enseña categorías económicas; Enmerkar y el señor de Aratta pone en escena el momento en que la comunicación oral falla y la escritura se vuelve necesaria. Son historias sobre saber cosas y asegurarse de que otras personas también las sepan.

(La convergencia de estas cuatro preocupaciones —orden, muerte, poder y conocimiento— en un corpus producido por y para una clase profesional de escribas sugiere que la mitología literaria sumeria funcionó menos como religión popular y más como un plan de estudios intelectual para la élite administrativa, una forma de entrenar a jóvenes burócratas y sacerdotes a pensar sobre los

sistemas que estaban heredando.^[84])

Un patrón más merece atención. El corpus no es teológicamente monolítico. Distintos ciclos codifican los intereses teológicos de distintas ciudades. El ciclo de Enki promueve las tradiciones de Eridu. El ciclo de Enlil promueve la supremacía de Nippur. El ciclo de Inanna y los poemas de Gilgamesh promueven Uruk. El ciclo de Nanna-Suen dibuja el eje entre Ur y Nippur. Y los poemas de debate, que tienden a presentar a Enlil como juez, refuerzan la pretensión de Nippur de ser la sede de la adjudicación divina. Que estas perspectivas teológicas rivales convivan dentro de un único plan de estudios de escribas —un plan centrado en Nippur— sugiere que la tradición del *edubba* era católica en su apetito intelectual. No suprimía las pretensiones teológicas rivales: las recogía, las copiaba y las enseñaba junto a las propias.^[85]

Las resonancias interculturales que recorren estas treinta y seis composiciones —el paraíso y la caída, el robo de la civilización, el dios que muere, el diluvio, la confusión de las lenguas, la búsqueda de la fama por parte del héroe, el catálogo de los muertos— son llamativas no porque demuestren un préstamo o un origen común (aunque en algunos casos puedan hacerlo), sino porque revelan la profundidad de las preguntas que se hacían los sumerios. ¿Cómo se organizaba el mundo, y quién lo organizó? ¿Por qué existen los humanos? ¿Qué pasa después de la muerte? ¿Es legítimo el poder? ¿Puede la civilización sobrevivir a sus propias contradicciones? Son las preguntas que aborda toda gran tradición mitológica, y las respuestas sumerias —elaboradas en arcilla, en una lengua muerta, por estudiantes anónimos de escuela de escribas hace cuatro mil años— figuran entre los primeros intentos conservados de abordarlas sistemáticamente.

Estos patrones se explorarán con detalle en el capítulo comparativo que cierra este volumen. Por ahora, el lector tiene un mapa. El territorio en sí empieza con Enki, agua dulce y un paraíso llamado Dilmun.

[1] Black, J.A., Cunningham, G., Flückiger-Hawker, E., Robson, E., and Zólyomi, G., *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*, Oxford, 1998-2006.

[2] Black, J.A., Cunningham, G., Robson, E., and Zólyomi, G., *The Literature of Ancient Sumer* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. xix-xxv.

[3] Black et al. 2004, pp. xxii-xxv.

[4] Kramer, S.N., *Sumerian Mythology*, rev. ed. (New York: Harper & Row, 1961).

[5] Jacobsen, T., *The Harps That Once...: Sumerian Poetry in Translation* (New Haven: Yale University Press, 1987).

[6] Black et al. 2004, full volume.

[7] ETCSL 1.1.1, lines 1-278; Black et al. 2004, pp. 38-50.

[8] Jacobsen 1987, pp. 181-204.

[9] Kramer 1961, pp. 54-59.

[10] ETCSL 1.1.2, lines 1-139; Black et al. 2004, pp. 30-37.

[11] Kramer 1961, pp. 68-72.

[12] Jacobsen 1987, pp. 151-166.

[13] ETCSL 1.1.3, lines 1-473; Black et al. 2004, pp. 215-225.

[14] Kramer 1961, pp. 59-62.

[15] Jacobsen 1987, pp. 151-166.

[16] ETCSL 1.1.4; Black et al. 2004.

[17] ETCSL 1.2.1, manuscript list; Black et al. 2004, pp. 100-107.

[18] Jacobsen 1987, pp. 167-180.

[19] Black et al. 2004, pp. 100-107.

[20] ETCSL 1.2.2; Black et al. 2004.

[21] ETCSL 1.6.2, lines 1-729; Black et al. 2004, pp. 163-191.

- [22] Jacobsen 1987, pp. 233-272.
- [23] Black et al. 2004, pp. 163-164.
- [24] Jacobsen 1987, pp. 233-272; Kramer 1961, pp. 80-83.
- [25] ETCSL 1.6.1; Black et al. 2004.
- [26] ETCSL 1.6.3; Black et al. 2004.
- [27] Inferencia: . Riesgo: .
- [28] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 63-70.
- [29] Kramer 1961, pp. 64-68.
- [30] Kramer 1961, pp. 64-68.
- [31] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004.
- [32] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004.
- [33] ETCSL 1.4.1, manuscript list; Sladek 1974.
- [34] Jacobsen 1987, pp. 205-232; Black et al. 2004, pp. 52-62.
- [35] Sladek 1974, full philological study.
- [36] Kramer 1961, pp. 83-96.
- [37] Sladek 1974.
- [38] ETCSL 1.4.3, lines 1-260; Alster 1972, full critical edition.
- [39] Alster 1972, pp. 7-15.
- [40] Jacobsen 1987, pp. 28-55.
- [41] ETCSL 1.4.4; Black et al. 2004.
- [42] ETCSL 1.5.1; Black et al. 2004.
- [43] ETCSL 1.5.1; Black et al. 2004.
- [44] Inferencia: . Riesgo: .
- [45] ETCSL 1.7.1; Black et al. 2004.
- [46] ETCSL 1.7.1; Black et al. 2004. Traducción al español de las frases citadas del inglés de Black et al. 2004.
- [47] Inferencia: . Riesgo: .
- [48] George, A.R., *The Babylonian Gilgamesh Epic*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- [49] ETCSL 1.8.1.1, lines 1-115; Black et al. 2004, pp. 279-284.
- [50] George 2003, vol. 1, pp. 141-148; Kramer 1961, pp. 187-190.
- [51] ETCSL 1.8.1.2; Black et al. 2004.
- [52] ETCSL 1.8.1.5 and 1.8.1.5.1; George 2003, vol. 1, pp. 149-174.
- [53] Black et al. 2004, pp. 269-278.
- [54] George 2003, vol. 1, pp. 149-174; Kramer 1961, pp. 190-196.
- [55] ETCSL 1.8.1.4, lines 1-303; George 2003, vol. 1, pp. 175-195.
- [56] George 2003, vol. 1, pp. 175-195.
- [57] Inferencia: . Riesgo: .
- [58] George 2003; Kramer 1961, pp. 196-205.
- [59] ETCSL 1.8.1.3; George 2003.
- [60] ETCSL 1.8.2.3, lines 1-636; Vanstiphout 2003, pp. 1-95.
- [61] Vanstiphout 2003, pp. 1-95; Black et al. 2004, pp. 236-251.
- [62] Kramer 1961, pp. 232-234.
- [63] ETCSL 1.8.2.4; Vanstiphout 2003.
- [64] ETCSL 1.8.2.1 and 1.8.2.2; Vanstiphout 2003, pp. 215-275; Jacobsen 1987, pp. 320-344.
- [65] ETCSL 1.8.2.2, manuscript list; Vanstiphout 2003, pp. 215-275.
- [66] Vanstiphout 2003; Jacobsen 1987, pp. 320-344.
- [67] ETCSL 1.7.4; Jacobsen 1987, pp. 145-150.
- [68] Kramer 1961, pp. 97-101; George 2003.
- [69] Jacobsen 1987, pp. 145-150.
- [70] ETCSL 1.7.3; Black et al. 2004.
- [71] ETCSL 2.4.1.1; Flückiger-Hawker, E., *Urnamma of Ur in Sumerian Literary Tradition* (Fribourg: University Press, 1999).

- [72] Jacobsen 1987, pp. 380-385.
- [73] Kramer 1961, pp. 128-131.
- [74] Black et al. 2004, pp. 207-209.
- [75] ETCSL 5.3.1 and 5.3.2; Black et al. 2004.
- [76] Kramer 1961, pp. 72-73.
- [77] Kramer 1961, pp. 72-73.
- [78] ETCSL 5.3.1; Civil, M., *The Farmer's Instructions* (Barcelona: Editorial AUSA, 1994).
- [79] ETCSL 5.3.3 and 5.3.5; Black et al. 2004.
- [80] ETCSL 5.3.6 and 5.3.7; Black et al. 2004.
- [81] Black et al. 2004, pp. xix-xxv; Kramer 1961, pp. 3-35.
- [82] Jacobsen 1987, pp. 205-232.
- [83] Vanstiphout 2003, pp. 1-10.
- [84] Inferencia: . Riesgo: .
- [85] Black et al. 2004, pp. xix-xxv; Vanstiphout 2003, pp. 1-10.

Chapter 2. Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun

La composición que los estudiosos conocen como «Enki y Ninhursaja» está catalogada como ETCSL 1.1.1. Se conserva en varios testigos manuscritos paleobabilónicos (hacia 2000-1600 a. C.) en tablillas de arcilla procedentes de Nippur (sumerio: Nibru) —la capital religiosa de Sumer— y de Ur, la gran ciudad portuaria del sur.^[1] Las recensiones de Nippur y de Ur tienen peso equivalente, pero difieren en aspectos significativos: los manuscritos de Ur añaden tributos internacionales a Dilmun que las copias de Nippur no incluyen, mientras que las tablillas de Nippur aportan el texto base que sigue el compuesto del ETCSL.^[2]

Ninguna tablilla conserva por sí sola la composición completa. El texto tal y como lo leen hoy los estudiosos es un compuesto, ensamblado a partir de esos fragmentos superpuestos, con lagunas que persisten en la descripción de Dilmun y en varias secciones de diálogo.^[3] Esto es típico de las obras literarias sumerias: lo que aparece en la página como una narración continua es en realidad un rompecabezas que los editores modernos han montado a partir de ejercicios escolares y copias de archivo que ningún escriba leyó jamás en la forma en que las tenemos ahora. Varias copias paleobabilónicas procedentes de las escuelas de escribas de Nippur y de Ur atestiguan una circulación amplia dentro del plan de estudios del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», por la que estos textos se copiaban, estudiaban y transmitían—. ^[4]

Tanto Jacobsen como Kramer analizan con detalle el motivo paradisiaco y la imaginería botánica del texto, lo que hace de él una de las composiciones sumerias más tratadas en la erudición moderna.^[5] La recreación que sigue se basa en el texto compuesto del ETCSL, complementado con las traducciones de Black et al. 2004 (pp. 38-50) y Jacobsen 1987 (pp. 181-204).^[6] El compuesto del ETCSL toma la recensión de Nippur como base, pero recurre a los manuscritos de Ur para rellenar lagunas y ofrecer lecturas alternativas.^[7]

El compuesto del ETCSL sigue la recensión de Nippur como base.^[8]

La historia, tal como la conservan las tablillas, es la siguiente.

El texto se abre describiendo Dilmun —una tierra paradisiaca asociada a la pureza, al comercio y a la inmortalidad— como un lugar puro, limpio y luminoso.^[9] Allí no existe la enfermedad. Ni la vejez. Ni la muerte. Ninguna violencia depredadora la perturba. El león no mata. El lobo no atrapa al cordero. La descripción se lee menos como una geografía y más como una definición de cómo sería el mundo si nada hubiera salido aún mal: un patrón de perfección sobre el que los acontecimientos del relato se registrarán como perturbación.

[En este punto la tablilla se rompe. La invocación inicial está parcialmente dañada en los manuscritos de Nippur (líneas 1-13). Los manuscritos de Ur conservan partes de la apertura y se usan para completar el compuesto.]

Los estudiosos han identificado en general Dilmun con la región del actual Baréin y la costa oriental de Arabia, un lugar que aparece en el registro histórico como un emporio comercial que enlazaba Mesopotamia con las tierras del este.^[10] La identificación es plausible: Dilmun aparece en

los registros comerciales mesopotámicos como un centro mercantil real, y las referencias geográficas en los textos sumerios apuntan de manera consistente a la región del Golfo. Pero, sea cual sea su base geográfica, el Dilmun de este texto no es todavía un puerto comercial. En su estado inicial, Dilmun no tiene agua dulce. Ningún río lo atraviesa. Ningún pozo da agua. No cae la lluvia.^[11] Es perfecto y es seco. El texto presenta las dos condiciones a la vez, sin ironía, como si la perfección y la esterilidad no fueran contradicciones sino simplemente aspectos distintos de un mundo que todavía no se ha puesto en marcha.

La diosa Ninsikila —a la que algunos estudiosos identifican con Ninhursaja, la diosa madre, señora de la montaña, pero que el texto del ETCSL presenta por separado— pide ayuda a Enki para resolver el problema.^[12] Enki es el dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* —el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu, la ciudad más antigua según la tradición sumeria—. Si alguien del panteón sumerio puede proveer agua, ese es Enki. El agua es lo suyo.

Enki responde ordenando al dios del sol, Utu, que traiga agua dulce desde la tierra, llenando los pozos de Dilmun y regando sus campos. La transformación es inmediata: Dilmun se convierte en un paraíso de jardines, verde y regado.^[13]

Con el agua llega la prosperidad. En el texto de Nippur, Dilmun se convierte en un puerto próspero y en un centro comercial —un emporio en el muelle para toda la tierra (líneas 50-55)—. El manuscrito de Ur va más allá. Una inserción extensa (líneas 49A-49P) nombra a socios comerciales concretos: Tukric, Meluhha, Magan y otros, y detalla los bienes y los tributos que pasan por el puerto de Dilmun.^[14] El contraste entre las dos versiones es ilustrativo: los escribas de Nippur se contentaron con una referencia general al comercio; los escribas de Ur, que trabajaban en una ciudad cuya prosperidad dependía precisamente de ese tipo de comercio internacional, nombraron a los socios uno por uno.

Recensión de Nippur: mención breve del comercio.^[15]

Lo que sigue es una de las secuencias narrativas más extrañas de la literatura sumeria: una cadena de cuatro generaciones de uniones sexuales, cada una de las cuales produce una diosa y cada una de las cuales se completa en nueve días en vez de nueve meses.

Enki se une con Ninhursaja. Ella concibe y, tras una gestación de nueve días, da a luz a la diosa Ninsar, «Señora Verdor».^[16]

[En este punto la tablilla se rompe. La transición entre la provisión de agua y el primer episodio de la ingesta de plantas está parcialmente rota en los manuscritos de Nippur (líneas 64-78). Los manuscritos de Ur se solapan pero divergen en la sección de tributos.]

Enki se une a continuación con su hija Ninsar, que concibe y da a luz a la diosa Ninkurra, «Señora Pastura», tras la misma gestación acelerada de nueve días.^[17]

Enki se une con su nieta Ninkurra, que da a luz a la diosa Uttu, diosa del tejido.^[18]

El patrón es mecánico. Cada generación se desarrolla con la misma gestación comprimida de nueve días, la misma ausencia de cortejo, la misma unión y el mismo alumbramiento inmediatos. El periodo de nueve días, que sustituye a los nueve meses habituales, marca Dilmun como un espacio

que funciona bajo reglas temporales distintas —un rasgo característico de las narraciones del paraíso o del otro mundo en muchas culturas—. ^[19] *(La gestación acelerada funciona como marcador narrativo del carácter temporal extraordinario de Dilmun. ^[20])*

Es probable que al lector moderno le parezca transgresora la cadena de uniones incestuosas —padre con hija, padre con nieta, padre con bisnieta—. Pero puede que refleje un tema mitológico en el que el poder divino se concentra a lo largo de generaciones sucesivas, más que una narración sobre los tabúes de parentesco tal y como los entendemos los modernos. ^[21] Lo que al texto le importa no es el incesto sino la producción: cada unión genera una diosa nueva, y cada diosa lleva un nombre que la vincula a un dominio concreto del mundo natural: verdor, pastura, tejido.

En la cuarta generación, el patrón se rompe. Ninhursaja —o Nintud, como la llama el texto en este pasaje— advierte a Uttu que no ceda a Enki a menos que le traiga regalos de productos del huerto: pepinos, manzanas y uvas. ^[22] La condición es concreta y doméstica: el dios de la sabiduría tiene que pasar por el mercado antes de poder seducir a nadie. Enki obtiene los productos exigidos y se los lleva a Uttu. Ella le abre la puerta. Él se une con ella. ^[23]

Lo que viene a continuación lleva la historia de la genealogía divina a algo más próximo a una narración de transgresión. Ninhursaja retira el semen de Enki del cuerpo de Uttu y lo planta en la tierra, donde crecen ocho plantas. ^[24] Las plantas no pueden identificarse con certeza —sus nombres sumerios no encajan con nitidez en las categorías botánicas modernas—, pero son específicas, individuales y el texto las distingue con claridad unas de otras.

Enki, ayudado por su ministro Isimud —un sirviente de dos caras que actúa como su agente de información y factótum—, descubre las ocho plantas una por una. Determina la naturaleza de cada planta y, acto seguido, se la come. Una tras otra, las ocho. ^[25] El verbo que usa el texto para lo que Enki hace con cada planta es «decretar su destino», y los decreta consumiéndolas, absorbiéndolas dentro de sí.

(El texto sugiere con fuerza una conexión causal entre la ingesta de Enki y la maldición de Ninhursaja que viene a continuación. ^[26])

La respuesta es rápida y absoluta. Ninhursaja pronuncia sobre Enki una maldición de muerte. Declara que no lo mirará con el «ojo de la vida» hasta que esté muriéndose. Luego se retira por completo de la escena. ^[27] La diosa madre ha retirado su atención sostenedora al dios de la sabiduría, y las consecuencias no tardan en llegar.

El deterioro de Enki es total. Tras la maldición, cae gravemente enfermo. Le fallan ocho partes del cuerpo —el mismo número que de plantas ingirió, una simetría que el texto deja implícita pero inequívoca—. El diálogo de sanación que sigue revela qué partes del cuerpo le aquejan. ^[28]

La situación desborda lo que el panteón es capaz de manejar. Los grandes dioses se sientan en el polvo —un gesto de duelo e impotencia que indica una crisis a escala cósmica—. Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— no puede curar a Enki. Ningún poder divino, ningún saber ritual, ninguna autoridad del panteón sumerio puede deshacer lo que ha hecho Ninhursaja. ^[29]

Es el zorro quien rompe el impasse. Ni un dios ni un ser grande: el zorro. Se ofrece a traer de vuelta a Ninhursaja y consigue persuadirla para que regrese.^[30] El texto no explica cómo lo consigue —qué argumento, qué aliciente o qué artimaña emplea—. Simplemente hace lo que ningún dios ha podido hacer, y la narración sigue su curso.

La escena de sanación que sigue es el clímax compositivo y el pasaje estructuralmente más elaborado del texto. Ninhursaja sienta a Enki junto a su vulva y le pregunta, una por una, qué parte del cuerpo le duele.^[31] La forma es catequística: pregunta, respuesta, réplica. «Hermano mío, ¿qué te duele?». Enki nombra una parte del cuerpo. Ninhursaja da a luz a una deidad.

Por cada una de las ocho partes del cuerpo afectadas, Ninhursaja da a luz a una deidad sanadora cuyo nombre hace un juego de palabras con la parte del cuerpo que se está curando —un relato etiológico del origen de esas deidades y de sus dominios—.^[32] Los juegos de palabras son calambures sumerios del tipo que deleitaba a los escribas del *edubba*: el nombre de cada deidad recuerda, por sonido o por signo, al nombre de la dolencia que cura. No es accidental; es el sentido del pasaje. La composición existe, al menos en parte, para explicar de dónde vinieron estas ocho deidades y por qué llevan los nombres que llevan.

Entre las ocho deidades sanadoras está Ninti. Su nombre significa a la vez «Señora de la Costilla» y «Señora de la Vida», un doble sentido que hace posible la palabra sumeria *ti*, que significa tanto «costilla» como «vida». Este juego de palabras se ha comparado con la Eva bíblica, creada a partir de la costilla de Adán y cuyo nombre significa «viviente».^[33] El paralelo es sugerente. También es intraducible al hebreo, lo que implica que, si las tradiciones sumeria y bíblica están conectadas, la conexión pasa por el motivo y no por el juego de palabras. Un escriba sumerio habría oído los dos sentidos a la vez; un autor hebreo no podría haber reproducido el calambur.

(Enki asigna a cada deidad recién nacida un papel o un dominio concretos, integrándolas en el orden divino.^[34])

Cada deidad recién nacida recibe de Enki un papel o un dominio concretos, lo que cierra un ciclo que empezó con la ingesta de las plantas por parte de Enki y termina con nuevas figuras divinas generadas a partir del daño que aquella ingesta causó. El dios que comió lo que no le correspondía comer organiza ahora, dentro de la estructura del cosmos, a los seres nacidos de su enfermedad. La destrucción produce creación. El transgresor pasa a ser el administrador.

La composición funciona en dos planos a la vez. En el plano cosmológico, establece Dilmun como una tierra pura donde el sol y el agua dulce son concedidos por decreto divino —un lugar apartado del mundo ordinario—. En el plano etiológico, explica el origen de ocho deidades sanadoras mediante la curación que Ninhursaja hace de los males de Enki.^[35]

El texto es además, de un modo menos obvio, un estudio sobre el apetito y sus consecuencias. El patrón de Enki a lo largo del relato es consumir: primero sexualmente, luego botánicamente. Se une con cuatro generaciones de diosas. Come ocho plantas que no le correspondía comer. Y su cuerpo paga el precio, parte a parte, hasta que la misma diosa madre cuya autoridad había violado accede a reparar lo que él ha roto. La estructura no es casual. Los escribas sumerios que dieron forma a esta composición en el estado en que nos ha llegado entendían la simetría narrativa: ocho

plantas comidas, ocho partes del cuerpo afectadas, ocho deidades nacidas. Los números cuadran porque la historia está construida sobre ese cuadrar.

«Enki y Ninhursaja» figura entre las composiciones más tratadas del corpus sumerio, y con razón. Su motivo paradisiaco, su consumo prohibido y su patrón de maldición y sanación divinas la sitúan en el cruce de varias tradiciones comparables. Los paralelos con el relato del Edén del Génesis —un jardín de perfección, un acto prohibido de ingesta, una maldición divina— los señaló por primera vez Kramer y los estudiosos los han debatido desde entonces, aunque no debe darse por supuesto un préstamo directo. El juego de palabras de Ninti por sí solo —costilla y vida comprimidas en una única sílaba sumeria— ha generado una bibliografía propia. El paralelo más amplio con las narraciones de la edad de oro —un tiempo en que no existía el sufrimiento y los mundos divino y natural estaban en alineación sin esfuerzo— conecta Dilmun con un patrón que se encuentra en Hesíodo, en la literatura védica y en las tradiciones celtas de paraísos del otro mundo donde el tiempo transcurre de manera distinta.

[1] ETCSL 1.1.1, página bibliográfica.

[2] Black et al. 2004, pp. 38-39.

[3] ETCSL 1.1.1, texto compuesto.

[4] ETCSL 1.1.1, lista de manuscritos.

[5] Jacobsen 1987, pp. 181-204; Kramer 1961, pp. 54-59.

[6] Black et al. 2004, pp. 38-50; Jacobsen 1987, pp. 181-204.

[7] ETCSL 1.1.1, notas editoriales sobre la base manuscrita.

[8] Una tradición alternativa ofrece: «los manuscritos de Ur conservan un pasaje extenso de tributos (productos comerciales de Dilmun) ausente en la recensión de Nippur, según Jacobsen 1987 pp. 181-204». Se elige aquí la versión predominante por decisión editorial del ETCSL; el pasaje de tributos de Ur se presenta por separado.

[9] ETCSL 1.1.1, líneas 1-30.

[10] Kramer 1961, pp. 54-59.

[11] ETCSL 1.1.1, líneas 29-39.

[12] ETCSL 1.1.1, líneas 29-39; Jacobsen 1987, pp. 184-186.

[13] ETCSL 1.1.1, líneas 40-49.

[14] ETCSL 1.1.1, líneas 50-55 (Nippur); líneas 49A-49P (inserción de Ur).

[15] Una tradición alternativa ofrece: «los manuscritos de Ur incluyen un pasaje extenso de tributos que detalla los productos comerciales de Dilmun, ausente en la recensión de Nippur (Jacobsen 1987, pp. 186-188)». Se elige aquí la versión predominante porque son testigos de peso equivalente; el pasaje de tributos de Ur conviene presentarlo como un recuadro claramente marcado, conforme a las indicaciones sumarias.

[16] ETCSL 1.1.1, líneas 69-87; Jacobsen 1987, pp. 188-190.

[17] ETCSL 1.1.1, líneas 88-107.

[18] ETCSL 1.1.1, líneas 108-126.

[19] Jacobsen 1987, pp. 188-190.

[20] Inferencia: el patrón de nueve días sustituyendo a los nueve meses es coherente en las cuatro generaciones de alumbramientos del texto. Riesgo: el texto no afirma explícitamente la función simbólica; se trata de una interpretación de los estudiosos.

[21] Jacobsen 1987, pp. 188-195.

[22] ETCSL 1.1.1, líneas 127-151; Jacobsen 1987, pp. 191-193.

[23] ETCSL 1.1.1, líneas 152-175.

[24] ETCSL 1.1.1, líneas 186-197.

[25] ETCSL 1.1.1, líneas 202-219; Jacobsen 1987, pp. 194-196.

[26] Inferencia: el texto muestra a Enki comiéndose las plantas y, de inmediato, la maldición de Ninhursaja; el vínculo causal queda fuertemente implícito. Riesgo: el texto no etiqueta explícitamente la ingesta como prohibida ni emplea un término para «transgresión».

[27] ETCSL 1.1.1, línea 220.

[28] ETCSL 1.1.1, líneas 220-271; Jacobsen 1987, pp. 197-199.

[29] ETCSL 1.1.1, líneas 220-227.

[30] ETCSL 1.1.1, líneas 228-247; Jacobsen 1987, pp. 199-200.

[31] ETCSL 1.1.1, líneas 247-271.

[32] ETCSL 1.1.1, líneas 254-278; Jacobsen 1987, pp. 200-203.

[33] Kramer 1961, pp. 54-59; ETCSL 1.1.1, línea ~270.

[34] Inferencia: el texto muestra a Enki asignando papeles a las deidades recién nacidas. Riesgo: la frase «integrándolas en el orden divino» es una caracterización de los estudiosos, no una afirmación directa del texto.

[35] ETCSL 1.1.1, líneas 1-30 (cosmológico), líneas 230-278 (etiológico); Jacobsen 1987, pp. 181-204.

Chapter 3. Enki y Ninmah: la creación de la humanidad

La composición que los estudiosos conocen como «Enki y Ninmah» está catalogada como ETCSL 1.1.2 y se conserva en varias tablillas paleobabilónicas de Nippur; no se conocen manuscritos de otros yacimientos.^[1] A diferencia de la composición anterior de este libro, que apareció tanto en Nippur como en Ur, esta procede de un único emplazamiento. Cada testigo se copió en la misma ciudad, dentro de la misma tradición escribal y durante el mismo periodo.^[2]

Es un relato de creación fundacional, tratado en todas las grandes panorámicas de la literatura sumeria.^[3] Kramer, Jacobsen y todo manual posterior le dedican una atención sostenida, y por una razón sencilla: es la respuesta sumeria a una de las preguntas más básicas que puede plantearse una civilización: ¿por qué existimos los humanos?

El texto está en gran parte íntegro, pero se corta por la mitad (unas 6 líneas) y al final (unas 9 líneas).^[4] El daño no oscurece la trama, pero deja lagunas en momentos que nos interesarían especialmente, sobre todo en el catálogo de los seres creados y en la resolución final de la composición. La recreación que sigue se basa en el texto compuesto del ETCSL, complementado con Black et al. 2004, pp. 30-37.^[5]

La composición formaba parte del plan de estudios escribal paleobabilónico de Nippur, como atestiguan varias copias de uso curricular.^[6] Se han conservado tantas copias de alumnos que podemos leer su importancia directamente en la evidencia: los escribas del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— consideraban este relato un saber imprescindible. Los estudiantes aprendían a escribir copiándolo. Aprendían a pensar sobre los dioses leyéndolo.

Antes de que exista la humanidad, los propios dioses tienen que hacer el trabajo físico —cavar canales, dragar cauces, amontonar el limo— para sustentarse.^[7] Las líneas iniciales lo dicen sin rodeos. El sistema de riego que hizo posible la agricultura mesopotámica —y con ella la civilización mesopotámica— tenía que mantenerlo alguien, y antes de que hubiera humanos, los dioses hacían ellos mismos el trabajo.

Los dioses claman y se quejan; su cansancio y su sufrimiento son el motivo directo de la creación de la humanidad.^[8] Conviene subrayarlo, porque aparta al relato sumerio de la creación de la mayoría de las tradiciones posteriores. Esta no es una historia de generosidad divina. Ningún dios se despierta una mañana y decide, por amor o por interés filosófico, poblar el mundo de criaturas pensantes. No hay un instante de asombro contemplativo, ni un impulso de compartir la existencia con seres menores. La humanidad se inventa porque los dioses están cansados y quieren que cave otro. El motivo es del todo práctico, y el texto no se esfuerza en disimularlo.

La solución empieza con Nammu, la diosa madre de las aguas profundas. Ella despierta a su hijo Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu— y lo urge a idear una manera de aliviar a los dioses de su carga.^[9] Conviene notar que Enki estaba durmiendo mientras los demás dioses se quejaban. El texto no lo comenta, pero uno se da cuenta.

Enki idea el plan: la humanidad se hará a partir de la arcilla tomada de encima del *abzu*.^[10] El material importa. La arcilla era con lo que construían los mesopotámicos, con lo que escribían y con lo que entendían el mundo. En este texto es también la sustancia bruta de la existencia humana: moldeable, funcional y decididamente no divina.

Siguiendo las instrucciones de Enki, Nammu amasa la arcilla tomada de encima del *abzu* para dar forma a los primeros seres humanos, con la ayuda de Ninmah —la gran diosa madre— y de las diosas del parto.^[11] La creación es colaborativa, y eso ya merece señalarse. En muchas tradiciones posteriores, un solo dios crea a la humanidad en solitario: un único alfarero, un único acto de voluntad. Aquí, la tarea exige una división del trabajo: Enki aporta el concepto, Nammu el material y el modelado principal, y Ninmah y las diosas del parto ayudan. Los dioses resuelven su problema de mano de obra en equipo, y producen criaturas que, a su vez, trabajarán en equipo.

Las diosas del parto ayudan a dar forma a las nuevas criaturas, a las que se asigna a continuación el trabajo que antes hacían los dioses.^[12] El traspaso es el fondo del asunto. La finalidad de la humanidad, tal como la define este texto, es hacerse cargo de la tarea: cavar canales, cuidar los campos, mantener sin tregua la economía del regadío.

(Las tareas concretas asignadas a los humanos —cavar canales, cultivar alimentos, mantener el sistema de riego— se infieren de la descripción inicial (líneas 1-13) del trabajo original de los dioses, más que enunciarse de forma directa en el pasaje de la creación.^[13])

La composición ofrece una respuesta sumeria a la pregunta de por qué existe la humanidad: se creó a los humanos para aliviar a los dioses del trabajo físico.^[14] Es una postura teológica, y notablemente clara. Otras culturas construirían sus relatos de creación sobre el amor divino, el azar cósmico o la necesidad filosófica. Los sumerios propusieron una escasez de mano de obra.

Este motivo del alivio del trabajo es distinto —aunque paralelo— del relato de creación del *Atrahasis* acadio, una tradición textual aparte con su propio armazón narrativo que no debe confundirse con la versión sumeria.^[15] Ambas tradiciones explican la humanidad como una solución al agotamiento divino, pero los relatos difieren en estructura, detalle y énfasis. El *Atrahasis* narra la muerte de un dios cuya carne y sangre se mezclan con la arcilla; la versión sumeria, tal como se conserva aquí, emplea solo arcilla.

Hasta aquí, la historia ha ido sobre producción: fabricar criaturas, asignarles trabajo, resolver un problema divino de mano de obra. Lo que viene a continuación es otra cosa.

A la creación le sigue un banquete, y en él Enki y Ninmah beben cerveza y se emborrachan.^[16] La creación de toda una especie, por lo visto, exige celebración. La cerveza, en la cultura mesopotámica, no era un capricho ocasional: era un alimento básico, un lubricante social y un elemento presente en cualquier ocasión relevante, desde los rituales del templo hasta las recepciones diplomáticas. Los dioses beben, y lo que sigue se despliega con la lógica de un concurso de bebida, que es, de hecho, más o menos lo que es.

Ninmah reta a Enki: ella creará seres con distintas limitaciones físicas, y Enki debe encontrar a cada uno un papel social.^[17] Las condiciones del duelo son precisas. Ninmah no se limita a pedirle a

Enki que evalúe sus creaciones; exige que integre a cada una en el orden social en marcha. La prueba no consiste en que Enki describa qué le pasa a un ser, sino en si es capaz de hallar para qué sirve.

Ninmah crea una serie de humanos con impedimentos físicos —entre ellos, una persona que no puede doblar las manos, una persona ciega, una persona que no puede retener la orina y una mujer estéril— y, para cada uno, Enki decreta con éxito un papel en la sociedad.^[18]

El tema de la integración social es central. Cada humano con limitaciones recibe una función productiva: a la persona que no puede doblar las manos se la convierte en sirviente del rey; la persona ciega pasa a ser músico; la mujer estéril se coloca en la casa de la reina.^[19]

[En este punto la tablilla se rompe. Aproximadamente nueve líneas (68-76) están dañadas en el tramo central de la secuencia de los humanos con limitaciones. Ningún testigo paralelo rellena esta laguna.]

El patrón merece que nos detengamos un momento. A ningún ser con limitaciones se le descarta, se le compadece ni se le oculta. A cada uno se le da un lugar. La persona ciega no se define por lo que no puede hacer —ver— sino por lo que sí puede hacer: música. A la persona cuyas manos no se doblan se la asigna al servicio del rey, donde, cabe suponer, esa limitación concreta o bien es irrelevante o bien es una ventaja. A la mujer estéril se la coloca en la casa de la reina, donde tiene una función que no le exige tener hijos.

(El texto constituye el tratamiento literario más antiguo que se conoce del acomodo de la diversidad física dentro de un orden social.^[20])

La estructura del duelo —crear un ser con limitaciones, hallarle un papel— establece un origen divino tanto para la diversidad física humana como para la asignación de papeles sociales según la capacidad de cada uno.^[21] Las personas se diferencian unas de otras porque los dioses las hicieron así, y el orden social acomoda esas diferencias porque Enki decretó que debía hacerlo. No es un argumento moderno a favor de la inclusión. Es una explicación sumeria de por qué el mundo contiene variedad y de por qué esa variedad no es un error.

Enki invierte el duelo: ahora será él quien cree un ser, y Ninmah tendrá que encontrarle un papel.^[22] La inversión es simple y demoledora en su lógica. Ninmah estaba poniendo a prueba a Enki; ahora Enki pondrá a prueba a Ninmah. Lo justo es lo justo.

Enki crea a Umul, un ser tan absolutamente desvalido y disfuncional que no puede comer, beber, estar de pie, sentarse ni hacer nada en absoluto.^[23] La descripción es implacable. El texto va pasando capacidad tras capacidad —comer, beber, estar de pie, sentarse, sujetar algo— y marca cada una como ausente. Umul no está limitado de una única manera concreta, como lo estaban las criaturas de Ninmah. Umul está limitado en todo, un ser sin capacidad alguna: una criatura que no puede ser colocada en ningún lugar del orden social porque no puede hacer nada. Enki ha dado con el caso límite, y lo ha hecho a propósito.

Ninmah no puede asignar ningún papel social a Umul; no consigue integrar esta creación en el orden humano y reconoce su derrota.^[24] La asimetría del duelo es instructiva. Cuando Ninmah creaba seres con limitaciones concretas, cada uno conservaba suficiente capacidad como para cumplir una función. Una persona que no puede ver sigue pudiendo oír, hablar y tocar música. Una

persona que no puede usar las manos sigue pudiendo caminar, observar y aconsejar. Cada limitación cerraba una puerta, pero dejaba otras abiertas, y Enki —el dios más astuto del panteón— encontraba las puertas abiertas. Pero Umul no tiene ninguna puerta abierta. El duelo se ha terminado. La conclusión de Enki —si es que podemos extraer una de lo que, al fin y al cabo, es una competición divina bajo los efectos del alcohol— es que el acomodo tiene límites. Toda limitación concreta puede absorberse en la estructura social, porque toda limitación concreta deja intactas otras capacidades. Pero el desvalimiento total derrota incluso el ingenio de una diosa.

Las líneas de cierre contienen el lamento de Ninmah y una afirmación sobre la sabiduría superior de Enki; la resolución exacta se debate entre los traductores a causa del daño en las líneas finales.^[25] Lo que se conserva sugiere que la composición termina reconociendo la astucia de Enki —el dios de la sabiduría gana la discusión, como suele ocurrir en la literatura sumeria—, pero el estado fragmentario de la tablilla deja los términos precisos de la resolución en la incertidumbre.

La historia, vista en conjunto, responde a dos preguntas a la vez. La primera es práctica: ¿por qué existen los humanos? Existen porque los dioses necesitaban trabajadores. La segunda es más interesante: ¿por qué se diferencian unos de otros? Se diferencian porque los dioses, en un momento de embriaguez competitiva, los hicieron así, y a continuación construyeron un orden social capaz de absorber la variación.

Hay algo notablemente pragmático en toda la composición. No trata la creación humana como un gran acontecimiento filosófico. La trata como un problema de mano de obra seguido de un juego de borrachos. La creación en sí ocupa apenas unas líneas; el duelo que viene después ocupa la mayor parte del texto. Los escribas sumerios que dieron forma a este relato y lo transmitieron estaban aparentemente más interesados en lo que ocurrió después de la creación de la humanidad —qué significaba que los humanos vinieran en formas distintas y con capacidades distintas— que en la creación misma.

La composición es compacta. En alrededor de 141 líneas, logra lo que muchos relatos de creación posteriores desarrollarían en miles de palabras: una explicación clara del origen humano, una teoría de la diversidad física y una tesis teológica sobre la relación entre la voluntad divina y la estructura social.

El motivo de la arcilla sacada del *abzu* —dioses que moldean humanos a partir de tierra y agua— reaparece en tradiciones de creación de todo el mundo. Los paralelos van desde el relato griego de Prometeo modelando figuras con arcilla hasta el himno védico del Purusha Sukta, en el que el cosmos y sus habitantes se fabrican a partir del cuerpo de un ser primordial. El duelo sobre la forma humana —dioses que compiten por modelar criaturas y asignarles destinos— cuenta con su propio conjunto de paralelos en tradiciones donde los seres divinos discuten sobre el diseño o el destino de la humanidad. Estas conexiones son reales, aunque conviene tener cautela a la hora de trazar líneas de influencia directa entre tradiciones separadas por siglos y por miles de kilómetros. Lo que sí podemos decir es que los sumerios no fueron los únicos en preguntarse por qué existen los humanos, por qué sufren y por qué se diferencian unos de otros. Pero la respuesta sumeria —una escasez de mano de obra y un juego de borrachos— tiene una franqueza difícil de encontrar en otras partes.

Los escribas de Nippur copiaron esta composición una y otra vez, se la enseñaron a sus alumnos y

la conservaron a lo largo de generaciones del plan de estudios escribal. Pensaron que importaba. Leyéndola ahora, varios miles de años después, no cuesta ver por qué.

[1] ETCSL 1.1.2, página bibliográfica.

[2] ETCSL 1.1.2, texto compuesto, líneas 1-141.

[3] Kramer 1961, pp. 68-72; Jacobsen 1987, pp. 151-166.

[4] ETCSL 1.1.2, texto compuesto.

[5] Black et al. 2004, pp. 30-37.

[6] ETCSL 1.1.2, lista de manuscritos.

[7] ETCSL 1.1.2, líneas 1-20 (reconstruidas).

[8] ETCSL 1.1.2, líneas 10-20; Kramer 1961, pp. 68-69.

[9] ETCSL 1.1.2, líneas 15-25.

[10] ETCSL 1.1.2, líneas 24-30.

[11] ETCSL 1.1.2, líneas 24-37; Kramer 1961, pp. 69-70.

[12] ETCSL 1.1.2, líneas 35-45.

[13] Inferencia: el traspaso del trabajo de los dioses a los humanos es el propósito explícito de la creación. Riesgo: la lista detallada de actividades concretas es una ampliación interpretativa.

[14] ETCSL 1.1.2, líneas 1-20; Jacobsen 1987, pp. 151-166.

[15] Jacobsen 1987, pp. 151-152.

[16] ETCSL 1.1.2, líneas 46-55.

[17] ETCSL 1.1.2, líneas 55-65; Kramer 1961, p. 70.

[18] ETCSL 1.1.2, líneas 65-95.

[19] ETCSL 1.1.2, líneas 65-95; Kramer 1961, pp. 70-71.

[20] Inferencia: a cada ser con limitaciones se le atribuye explícitamente un papel social valorado, en lugar de desecharlo. Riesgo: el marco moderno de los derechos de las personas con discapacidad puede sobreinterpretar de forma anacrónica la lógica social sumeria.

[21] ETCSL 1.1.2, líneas 55-130.

[22] ETCSL 1.1.2, líneas 96-105.

[23] ETCSL 1.1.2, líneas 105-120; Kramer 1961, pp. 71-72.

[24] ETCSL 1.1.2, líneas 120-130.

[25] ETCSL 1.1.2, líneas 129-141.

Chapter 4. Enki y el orden del mundo: los decretos del destino

La composición que los estudiosos conocen como «Enki y el orden del mundo» está catalogada como ETCSL 1.1.3 y se conserva en numerosos manuscritos paleobabilónicos, procedentes sobre todo de Nippur —capital religiosa de Sumer y sede del templo de Enlil, el E-kur (sumerio: Nibru)—.^[1] Alcanza unas 470 líneas, con lagunas internas que llegan a siete líneas perdidas en algunos pasajes.^[2] Con esa extensión figura entre las composiciones narrativas sumerias más largas que se conservan: un texto que, más que contar una historia, construye un mundo, cargo por cargo, río por río, oficio por oficio.^[3]

Los estudiosos reconstruyen el texto a partir de varios manuscritos paleobabilónicos de Nippur; no se conoce ninguna recensión rival procedente de otro yacimiento.^[4] Eso lo convierte, desde el punto de vista textual, en un caso más sencillo que las composiciones anteriores de este libro: una sola tradición, una sola línea de transmisión, la versión de una única escuela de escribas sobre cómo se ve el cosmos cuando está bien organizado.

La composición revela la concepción sumeria de la burocracia cósmica con mayor amplitud que ningún otro texto aislado del corpus.^[5] Otros relatos se centran en el conflicto entre los dioses, en los viajes a tierras lejanas o en el origen de instituciones concretas. Este intenta algo más ambicioso: un inventario completo de cómo funciona el mundo, de quién es responsable de qué, y bajo la autoridad de quién opera el sistema entero. La recreación que sigue se basa en el texto compuesto del ETCSL, complementado con Black et al. 2004, pp. 215-225.^[6]

La composición se abre con un largo discurso de autoelogio de Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu— que ensalza su propia sabiduría, su poder y su papel como organizador del cosmos bajo la autoridad de Enlil y An.^[7] El autoelogio es un género literario sumerio reconocido, y la versión de Enki se extiende unas sesenta líneas. No es modesta. Al fin y al cabo, la modestia no es lo que exige el género.

Enki declara que su padre An le ha encomendado la tarea de organizar el mundo: asignar funciones, establecer cargos y decretar los destinos de las tierras, los ríos y los oficios. Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— le ha delegado también autoridad.^[8] La delegación importa. Enki no se arroga ser el dios supremo. Se arroga ser aquel a quien los dioses supremos han nombrado para que las cosas funcionen: el organizador, no el soberano. An es el cielo, remoto y soberano. Enlil es el mando cuya palabra es definitiva. Enki es el administrador que hace que el sistema funcione. En una civilización cuya supervivencia dependía de los canales de riego, del control del limo y de la coordinación precisa del trabajo agrícola, el administrador bien pudo ser la figura más importante de todas.

Enki organiza el mundo mediante los *me* —los poderes divinos y los planos culturales que rigen las artes y las instituciones de la civilización—.^[9] Los *me* se resisten a una traducción fácil, y con razón: ninguna palabra castellana aislada captura lo que son. No son meras leyes, no son meras destrezas, no son meros decretos divinos. Son algo más cercano a los principios operativos de la civilización misma: el saber hacer y la autoridad que hacen posible cada institución, cada oficio, cada papel

social. El concepto difiere del acadio *parsu* (decretos divinos u oficios rituales); los *me* sumerios abarcan una categoría más amplia de planos civilizatorios, que incluye artes, oficios, instituciones sociales y cualidades morales.^[10] Cuando Enki asigna una función, está repartiendo los *me*: distribuye los planos sin los cuales nada puede ponerse en marcha.

Las asignaciones de *me* de esta composición reflejan las jerarquías administrativas de los templos atestiguadas en las inscripciones reales contemporáneas del periodo de Ur III y del paleobabilónico.^[11] No es casualidad. Los escribas que copiaban y transmitían este texto trabajaban dentro de esas mismas jerarquías administrativas. El orden cósmico que Enki establece en el poema se parece de un modo llamativo al orden burocrático que los propios escribas mantenían: la misma cadena de delegación, el mismo énfasis en los cargos definidos, el mismo presupuesto de que una operación bien llevada exige que cada cual sepa cuál es su tarea. Los sumerios imaginaban a sus dioses administrando el universo del mismo modo que ellos administraban sus templos: con títulos claros, responsabilidades específicas y una cadena de mando.

Con su autoridad asentada y sus instrumentos definidos, Enki emprende lo que solo cabe llamar una gira de inspección. Viaja de tierra en tierra, bendiciendo cada una y decretando su destino.

Primero viaja a Sumer y la bendice, estableciendo su abundancia y declarando su primacía entre todas las tierras.^[12] Sumer va en cabeza, como es natural. Esta es una composición sumeria, escrita por escribas sumerios para un público sumerio. Su posición al frente de la lista no es un accidente geográfico, sino una declaración teológica.

Visita Ur y la bendice como próspera ciudad de comercio y ganadería, sede del dios lunar Nanna-Suen —dios de la luna, hijo de Enlil y Ninlil, patrón de Ur—. ^[13] La bendición de Ur subraya el comercio y el pastoreo, las dos actividades en las que se apoyó la riqueza histórica de la ciudad. Los dioses, en este texto, no reparten destinos de forma arbitraria: confirman lo que ya existe y le dan sanción divina.

Bendice Meluhha (identificada con la región del valle del Indo o con la costa de África oriental) y elogia sus árboles exóticos, su oro, su estaño y sus piedras preciosas.^[14] La mención de Meluhha sitúa el texto dentro de las redes comerciales de larga distancia que conectaban Mesopotamia con civilizaciones remotas. Los bienes que se enumeran —oro, estaño, piedras preciosas— son exactamente los productos importados que aparecen en los registros comerciales reales. La geografía del poema no es fantasía: refleja el mundo comercial que conocían los escribas.

[En este punto la tablilla se rompe. Laguna en la bendición de Meluhha (líneas 141-147); se pierden parcialmente los detalles de los bienes comerciales y del favor divino. Ningún manuscrito duplicado rellena este pasaje.]

Bendice Dilmun —la isla comercial, asociada a la pureza, al comercio y a la inmortalidad— y decreta que los barcos de Dilmun transporten mercancías entre las tierras.^[15] Dilmun no aparece aquí como el paraíso de «Enki y Ninhursaja», sino como un centro comercial, un punto de trasbordo. El mismo lugar puede significar cosas distintas en composiciones distintas, y los escribas sumerios no sintieron la necesidad de armonizar las imágenes.

Visita Elam y Markhashi (tierras orientales) y decreta sus destinos, aunque el pasaje está parcialmente dañado.^[16] Lo que sobrevive de estas bendiciones sitúa las tierras orientales dentro

del alcance administrativo de Enki: no como territorio hostil, sino como componentes del mismo sistema ordenado. Incluso las tierras extranjeras reciben sus *me*, su papel designado en la economía cósmica.

La gira es exhaustiva y metódica. Enki no visita solo los lugares que le importan a Sumer; visita el mundo entero conocido. Cada tierra recibe su decreto. Cada tierra queda encajada en la estructura. El efecto es el de un administrador jefe que hace la ronda, confirma nombramientos y comprueba que cada departamento sabe a qué se dedica.

De las tierras Enki pasa a los ríos, arterias de la civilización mesopotámica.

Llena el Tigris (Idigna) con agua centelleante y nombra al dios Enbilulu su inspector, el «controlador de canales de los dioses».^[17] El título es revelador. Enbilulu no es el dios del Tigris; es su inspector. Rinde cuentas a Enki, que a su vez rinde cuentas a Enlil y a An. La jerarquía divina está tan estructurada como el sistema hidráulico que gobierna.

Llena el Éufrates (Buranuna) con agua vivificadora y lo establece como fuente de abundancia para la tierra.^[18] Juntos, el Tigris y el Éufrates definieron la geografía de la vida sumeria. Sin ellos no había riego, ni agricultura, ni civilización. El texto trata su puesta en marcha —su llenado de agua— como un acto deliberado de administración divina, no como un fenómeno natural.

Organiza las zonas pantanosas, coloca peces en los cañaverales y designa deidades que las supervisen.^[19] Las marismas del sur de Irak —entonces como ahora— formaban una zona ecológica diferenciada, con su propia economía, sus propios productos, su propio modo de vida. El texto lo reconoce asignándoles su propia supervisión divina, separada de los ríos que las alimentan.

[En este punto la tablilla se rompe. Pasaje de transición entre el nombramiento de las deidades fluviales y las deidades de las marismas (líneas 318-324) dañado. Tradición compuesta única, sin testigos paralelos.]

Organiza el mar, establece el comercio marítimo y nombra a la diosa Nanshe como supervisora.^[20] El patrón se mantiene. Cada masa de agua —río, marisma, mar— recibe su propio administrador. Los sumerios no concebían el «agua» como un dominio único; veían entornos distintos, cada uno con sus propias exigencias de gestión y su propio supervisor divino. El golfo Pérsico, las marismas, el Tigris, el Éufrates: cada uno era un departamento aparte dentro de la burocracia cósmica.

Con la geografía en su sitio —las tierras bendecidas, los ríos llenos, las aguas gestionadas—, Enki se dirige a las actividades humanas que dependen de ellas.

Decreta el destino del arado y asigna a Enkimdu, el dios labrador de Enlil, la supervisión de la agricultura.^[21] El arado viene el primero entre los oficios, el orden correcto de importancia para una civilización agrícola que dependía del cultivo de regadío. Sin arado, nada más importa.

Establece el grano y la azada, y asigna a Ashnan (diosa del grano) su dominio.^[22] La azada, en la literatura sumeria, no es una herramienta menor. Es el instrumento con el que se cavan los canales y se levantan los cimientos: la tecnología básica que hace posibles tanto la agricultura como la construcción. El grano y la azada juntos representan el núcleo productivo de la vida sumeria: el

alimento y los medios para producirlo.

Organiza la fabricación de ladrillos, la edificación y la construcción, y asigna al dios Kulla el moldeado de ladrillos y a Mushdamma la arquitectura.^[23] Dos dioses para un oficio —o más bien dos dioses para dos oficios afines que el texto distingue con cuidado—. Fabricar ladrillos no es lo mismo que diseñar edificios. Los sumerios entendían la especialización, y su orden cósmico lo refleja. Incluso en el cielo, el fabricante de ladrillos y el arquitecto tienen cargos distintos.

Organiza la ganadería —el aprisco, el establo— y asigna como supervisor a Dumuzid —el dios pastor, esposo de Inanna—. ^[24] Merece la pena notar aquí la aparición de Dumuzid. En otras composiciones es el amante condenado de Inanna, arrastrado al inframundo como sustituto suyo. Aquí es sencillamente el pastor divino, haciendo su trabajo en el organigrama cósmico. Los sumerios podían sostener ambas imágenes a la vez —el esposo trágico y el ganadero competente— sin sentir contradicción alguna.

La asignación de cargos divinos se extiende más allá de la esfera económica.

Enki asigna a Utu, el dios del sol, la supervisión de la justicia y de los límites entre las tierras.^[25] El vínculo entre el sol y la justicia es intuitivo de un modo que atraviesa las culturas: el sol lo ve todo, no oculta nada, ilumina por igual. En Sumer, esa asociación se formalizó. Utu no era un mero símbolo de la justicia; era su administrador, responsable de mantener los límites —literales y metafóricos— que conservaban el orden del mundo.

Asigna a Nisaba, diosa del grano y de la escritura, el papel de escriba de los dioses y medidora de la tierra.^[26] La doble cartera de Nisaba —grano y escritura— puede parecer extraña hasta que uno cae en la cuenta de que ambas actividades implican medir. El grano hay que contarlo, almacenarlo y distribuirlo. La escritura, en sus orígenes sumerios, fue una tecnología contable antes que una tecnología literaria. Las tablillas más antiguas no son poemas: son listas de mercancías. Nisaba preside ambos dominios porque ambos consisten, en el fondo, en llevar las cuentas de las cosas.

[En este punto la tablilla se rompe. Lagunas dispersas de 3-7 líneas a lo largo de la composición; pasajes concretos de nombramientos de deidades aparecen ocasionalmente incompletos. Sin testigos paralelos.]

La cartografía sistemática del mundo bajo jurisdicción divina —tierras, ríos, oficios, agricultura— compone un retrato de la administración cósmica tal como la concebían los sumerios.^[27] El retrato es detallado, metódico y, sobre todo, práctico. Toda actividad que sostiene la civilización tiene una deidad responsable. Toda deidad tiene un papel definido. Todo papel encaja en una jerarquía que, en último término, responde ante An y Enlil, con Enki como organizador que establece las conexiones. No es tanto teología cuanto un organigrama con nombres divinos en las casillas.

Y entonces, tras cuatrocientas líneas de ordenación cuidadosa —las tierras bendecidas, los ríos llenos, los oficios asignados, los cargos distribuidos, cada función encajada pulcramente en su sitio—, alguien protesta.

Después de que todos los demás dioses hayan recibido sus dominios, Inanna —diosa del amor, de la guerra y del lucero del alba y del atardecer— se presenta ante Enki para protestar porque a ella no

se le ha dado ninguna cartera ni cargo claros.^[28] La protesta se produce justo al final de la composición, cuando toda la ordenación burocrática ya está completa. Todos los demás tienen un trabajo. Inanna no. La posición es deliberada.

Inanna detalla los poderes y los cargos otorgados a las otras deidades y los contrasta con su propia falta de un dominio definido, preguntándole a Enki qué le ha correspondido a ella.^[29] La queja es concreta y detallada. Inanna no se limita a decir «te has olvidado de mí». Enumera lo que ha recibido cada cual —los ríos, los oficios, los rebaños— y señala el hueco vacío donde debería figurar su asignación. Ha hecho la cuenta. Sabe qué falta.

Los cotejos del ETCSL ofrecen la lectura estándar actual de la sección de la queja de Inanna.^[30]

Enki responde enumerando los poderes que Inanna sí posee —entre ellos, la capacidad de destruir lo indestructible y de debilitar a los poderosos—, con lo que sugiere que su dominio es, precisamente, la disrupción de las categorías ordenadas.^[31] La respuesta es notable. Enki no se disculpa por la omisión. No asigna precipitadamente a Inanna un río o un oficio. En cambio, reformula la pregunta. Los poderes de Inanna, dice, no están ausentes: sencillamente, no son de los que caben en casillas. Ella puede destruir lo que no puede destruirse. Puede poner de rodillas a los fuertes. Su dominio es el derribo de las mismísimas categorías que Enki ha pasado toda la composición estableciendo.

(La queja de Inanna y la respuesta de Enki la sitúan como la diosa que trasciende y desestabiliza las propias categorías que Enki ha establecido: una figura ajena al sistema del orden.^[32])

Se trata de una jugada teológica sofisticada por parte de los escribas sumerios que dieron forma a este texto. Durante cuatrocientas líneas han construido un mundo de orden: papeles definidos, límites claros, categorías pulcras. Y entonces introducen a la figura que existe para violarlo todo. Inanna no encaja en el sistema porque su función es romper sistemas. Ella es la fuerza que debilita a los fuertes y quiebra lo entero. En una composición dedicada al orden cósmico, es el reconocimiento de que el orden no es toda la historia.

La queja de Inanna al cierre de la composición prepara narrativamente las tensiones que se exploran en textos posteriores del ciclo de Inanna, donde ella toma o exige activamente los *me* y desciende al inframundo.^[33] La conexión es directa. En «Inanna y Enki», viajará a Eridu y se apoderará de los *me* mediante una combinación de bebida, artimañas y pura fuerza de voluntad. En «El descenso de Inanna», bajará al inframundo y desafiará la autoridad de la muerte misma. Las semillas de esas historias se siembran aquí, en este momento de protesta al final de la ordenación del mundo. El dios de la organización ha construido su sistema. La diosa de la disrupción ha tomado nota de lo que ese sistema deja fuera.

La extensión de la composición —unas 470 líneas— y su pervivencia en múltiples testigos manuscritos paleobabilónicos de Nippur indican su importancia dentro del plan de estudios escribal.^[34] Un texto tan largo exigía un esfuerzo considerable para copiarlo. Que lo copiaran muchos alumnos y que sus copias se hayan conservado nos dice que el *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— lo consideraba materia imprescindible. A los alumnos que aprendían a ser administradores se les exigía copiar un texto sobre el administrador divino que montó el sistema que ellos mantendrían. La pedagogía no es sutil.

«Enki y el orden del mundo» es, en el fondo, un texto sobre cómo funciona la civilización. No sobre cómo se creó —eso es asunto de otras composiciones—, sino sobre cómo se mantiene, día a día, mediante responsabilidades asignadas y autoridad delegada. Los sumerios veían en sus canales de riego, en sus graneros, en sus rebaños, en sus hornos de ladrillos y en sus escuelas de escribas no meras actividades humanas, sino instituciones divinas, cada una en funcionamiento bajo la autoridad de una deidad específica que, a su vez, respondía ante una jerarquía que ascendía hasta los dioses más altos. El universo, en esta visión, no es un drama. Es una administración.

Pero el texto es lo bastante honesto como para admitir que la administración tiene un problema. Hay una diosa a la que no se puede asignar un escritorio. La protesta de Inanna —y la respuesta de Enki— sugieren que los escribas sumerios entendían algo sobre la burocracia que los burócratas suelen ser los últimos en notar: todo sistema de orden, por completo que sea, genera sus propias excepciones. Inanna es esa excepción. Es el poder que ningún organigrama puede contener, y la composición gana su profundidad al reconocer su existencia en lugar de fingir que el organigrama está completo.

El patrón de un organizador supremo que divide el cosmos entre dioses subordinados no es exclusivo de Sumer. En la tradición griega, tras la Titanomaquia —la guerra entre los Olímpicos y los Titanes—, Zeus, Poseidón y Hades se reparten a suertes los dominios cósmicos (Ilíada 15.187-193). La tradición egipcia de Heliópolis estructuró la Enéada —los nueve grandes dioses— con papeles definidos en la creación y el mantenimiento del mundo. En cada caso, la lógica de fondo es la misma: el universo es demasiado complejo para que una sola autoridad lo gestione, y por tanto el poder debe delegarse. Pero la versión sumeria es distintiva por su énfasis en el propio proceso de delegación. Zeus divide el mundo en un único acto de echarlo a suertes. Enki dedica cuatrocientas líneas a hacerlo, tierra a tierra, río a río, oficio a oficio. A los sumerios no les importaba solo el resultado, sino el procedimiento. Y fueron lo bastante honestos como para terminar con la única diosa que se negó a aceptar su asignación —o, mejor dicho, que no tenía asignación alguna que aceptar—. Inanna, la desestabilizadora del orden cósmico, se alza al cierre de este texto como recordatorio de que todo sistema, por bien diseñado que esté, tiene su embaucador, su cruzador de fronteras, su fuerza de destrucción creativa.

[1] ETCSL 1.1.3, página bibliográfica.

[2] ETCSL 1.1.3, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.1.3, texto compuesto, líneas 1-473.

[4] ETCSL 1.1.3, lista de manuscritos; Black et al. 2004, pp. 215-225.

[5] Black et al. 2004, pp. 215-225.

[6] Black et al. 2004, pp. 215-225.

[7] ETCSL 1.1.3, líneas 1-60; Black et al. 2004, pp. 215-217.

[8] ETCSL 1.1.3, líneas 50-80; Kramer 1961, pp. 59-60.

[9] ETCSL 1.1.3, líneas 60-80; Black et al. 2004, pp. 216-217.

[10] Black et al. 2004, pp. 215-216 (introducción); Kramer 1961, pp. 59-62.

[11] Kramer 1961, pp. 59-62.

[12] ETCSL 1.1.3, líneas 80-120; Black et al. 2004, pp. 217-218.

[13] ETCSL 1.1.3, líneas 100-120; Black et al. 2004, p. 218.

[14] ETCSL 1.1.3, líneas 125-145; Black et al. 2004, pp. 218-219.

[15] ETCSL 1.1.3, líneas 145-160; Black et al. 2004, p. 219.

[16] ETCSL 1.1.3, líneas 160-180; Black et al. 2004, p. 219.

[17] ETCSL 1.1.3, líneas 250-270; Black et al. 2004, pp. 220-221. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.

[18] ETCSL 1.1.3, líneas 270-285; Black et al. 2004, p. 221.

- [19] ETCSL 1.1.3, líneas 285-320; Black et al. 2004, pp. 221-222.
- [20] ETCSL 1.1.3, líneas 320-340; Black et al. 2004, p. 222.
- [21] ETCSL 1.1.3, líneas 340-360; Black et al. 2004, p. 222.
- [22] ETCSL 1.1.3, líneas 360-375; Black et al. 2004, pp. 222-223.
- [23] ETCSL 1.1.3, líneas 375-395; Black et al. 2004, p. 223.
- [24] ETCSL 1.1.3, líneas 395-415; Black et al. 2004, pp. 223-224.
- [25] ETCSL 1.1.3, líneas 368-380.
- [26] ETCSL 1.1.3, líneas 415-430; Black et al. 2004, p. 224.
- [27] ETCSL 1.1.3, líneas 50-400; Black et al. 2004, pp. 215-225.
- [28] ETCSL 1.1.3, líneas 430-460; Black et al. 2004, pp. 224-225.
- [29] ETCSL 1.1.3, líneas 440-460; Kramer 1961, pp. 61-62.
- [30] Una tradición alternativa ofrece: «Kramer 1961 pp. 61-62 difiere en el énfasis en esta sección, ya superada». Se elige aquí la versión predominante porque Cotejo más reciente con una base de manuscritos más amplia.
- [31] ETCSL 1.1.3, líneas 460-473; Black et al. 2004, p. 225.
- [32] Inferencia: el texto coloca su queja como clímax compositivo, después de completarse la ordenación burocrática entera. Riesgo: esta lectura sigue a Kramer y a Black, pero supone un encuadre interpretativo del papel teológico de Inanna.
- [33] Black et al. 2004, pp. 224-225.
- [34] ETCSL 1.1.3, lista de manuscritos.

Chapter 5. El viaje de Enki a Nippur

La composición conocida como «El viaje de Enki a Nippur» (sumerio: Nibru) está catalogada como ETCSL 1.1.4 y se conserva en 62 manuscritos testigo listados en la bibliografía del ETCSL, lo que la convierte en una de las composiciones más copiadas del currículo escolar.^[1] El texto se ha conservado en buen estado general y se reconstruye a partir de fragmentos sustanciales que trazan una secuencia narrativa clara.^[2] No se conoce ninguna recensión rival: el texto compuesto del ETCSL es la única versión reconstruible.^[3] Se trata de un texto estándar del currículo paleobabilónico, de esos que los alumnos de escriba copiaban y recopiaban hasta sabérselos de memoria.^[4] La recreación que sigue se basa en el texto compuesto del ETCSL, complementada por el propio texto compuesto del ETCSL.^[5]

La composición arranca en Eridu —la ciudad más antigua según la tradición sumeria y sede del templo de Enki, el E-abzu—. Allí, Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu— construye o adorna su templo, el E-engura («Casa del *abzu*»).

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas iniciales (1-8), que describen la construcción del templo de Enki, están parcialmente dañadas. Ningún manuscrito duplicado rellena el pasaje; los testigos son limitados.]

Lo que se conserva de estas líneas iniciales es ya de por sí llamativo. El templo se describe en términos cósmicos: se alza como una montaña desde la tierra, con los cimientos hundidos en el *abzu* —el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu, dominio de Enki—. No es un edificio tal y como hoy lo entenderíamos. Es una estructura que se hunde hasta las aguas profundas y se eleva hacia los cielos, y que ancla el orden cósmico justo en el punto donde el agua subterránea se encuentra con el mundo de la superficie.

Eridu, por sí misma, es la ciudad primordial de Sumer, situada en el extremo meridional de la llanura aluvial —el lugar donde comenzó la civilización según la tradición sumeria—. La arqueología moderna ha confirmado en gran medida esa pretensión de antigüedad: Eridu figura entre los asentamientos más antiguos conocidos del sur de Mesopotamia. Los sumerios la ponían en cabeza de sus listas reales, y no se equivocaban con la cronología, aunque la expresaran en términos teológicos y no arqueológicos.

Con el templo ya establecido, Enki hace algo que revela la geografía política de Sumer con más claridad que cualquier mapa moderno. Carga su barcaza con provisiones y bienes preciosos y emprende el viaje río arriba desde Eridu hasta Nippur —capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur—.

La barcaza sigue la red de canales y ríos hacia el norte, en viaje directo desde Eridu hasta Nippur. La ruta es directa, y el texto no se detiene en escalas intermedias. No es una odisea errante, sino un tránsito con propósito: un dios que va desde su hogar hasta la sede de la autoridad central.

(El viaje en barcaza reproduce la pauta de las procesiones rituales entre ciudades de culto del sur, en

las que la vía fluvial funciona a la vez como geografía literal y como itinerario sagrado.^[11])

Ese tránsito traza la geografía política de Sumer: el eje Eridu-Nippur representa a una ciudad de culto del sur que busca la bendición y la sanción de la autoridad religiosa central.^[12] Este eje fue una de las estructuras definitorias de la vida política sumeria. Eridu, en el extremo meridional, era la ciudad sagrada más antigua y la sede del dios de la sabiduría. Nippur, más al norte en la llanura, era la capital religiosa donde Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— tenía su corte. Ningún rey podía reinar legítimamente sin la aprobación de Nippur. Ningún culto podía reclamar pleno reconocimiento divino sin la bendición de Enlil. El viaje que Enki emprende en este texto es, en el fondo, un paso del poder local a la legitimación central.

Enki llega a Nippur, la sede de Enlil, rey de los dioses y cabeza de la asamblea divina.^[13] Lo que sigue no es una confrontación ni una negociación. Es un banquete.

Enki prepara un festín espléndido para Enlil y le presenta ofrendas y obsequios extraídos de los bienes que traía en su barcaza.^[14] Las provisiones que había cargado en Eridu no eran para el viaje. Eran para este momento: tributo de la ciudad del sur a la autoridad central, regalos del dios de la sabiduría al dios del decreto. El banquete es el instrumento diplomático con el que Enki defiende su causa. No argumenta. Alimenta.

Enlil recibe a Enki con aprobación y pronuncia una bendición sobre él y sobre el templo E-engura de Eridu, con lo que sanciona formalmente el culto de Enki y su dominio sobre las aguas dulces.^[15] Este es el clímax de la composición, y conviene detenerse en su significado. Enki es un gran dios —señor del *abzu*, maestro de la sabiduría, constructor de un templo descrito en términos cósmicos—. Y, sin embargo, no puede sencillamente declararse a sí mismo su propia autoridad. Tiene que viajar a Nippur y recibirla de manos de Enlil. La bendición no es una formalidad. Es el acto que hace legítimo todo lo demás.

La bendición de Enlil funciona como legitimación divina: la autoridad de Enki sobre el *abzu* y su culto en Eridu requieren la ratificación del dios supremo en Nippur, y eso refleja la teología política sumeria, según la cual el poder local exige sanción central.^[16] No es ninguna peculiaridad mítica. Refleja exactamente cómo funcionaba la política sumeria en la práctica. Una ciudad podía tener su propio dios, su propio templo, su propio clero; pero sin el reconocimiento del centro religioso de Nippur, nada de ello tenía pleno peso. El relato mitológico codifica una realidad política que gobernó las relaciones entre las ciudades sumerias durante siglos.

La composición cumple, pues, una doble función. Por un lado, proporciona el fundamento mitológico del templo E-engura de Eridu y asienta su importancia ritual mediante el relato de la construcción divina y de la posterior aprobación divina.^[17] El templo no es solo antiguo; es de construcción divina. No es solo importante; está sancionado por los dioses. Cada elemento de la historia —la descripción cósmica del edificio, la barcaza cargada, el banquete, la bendición— trabaja para establecer las credenciales del E-engura como institución sagrada con la máxima autorización posible.

El viaje en barcaza y la bendición de Enlil también modelan la pauta de los gobernantes del sur que buscaban la sanción de Nippur —una pauta atestiguada en las inscripciones reales de todo el

periodo de Ur III y del comienzo del paleobabilónico—. ^[18] Cuando un rey de Ur o de Eridu quería legitimar su reinado, buscaba la bendición de Enlil en Nippur. Cuando quería establecer la autoridad de un templo, lo vinculaba con la asamblea divina que se reunía en Nippur. El viaje mitológico de Enki en su barcaza es la plantilla de estos viajes históricos —o quizá los viajes históricos son recreaciones del mitológico—. A los sumerios probablemente les daba igual la distinción. En su mundo, mito y política no eran categorías separadas. Eran el mismo sistema, operando a escalas distintas.

El texto está atestiguado como texto estándar del currículo paleobabilónico, señal de una amplia familiaridad entre los escribas. ^[19] Con 62 manuscritos testigo conocidos, se copió una y otra vez en las escuelas de escribas. Semejante nivel de atestación nos dice que la historia no era oscura ni especializada. Formaba parte de la educación básica de cualquiera que se preparara para ser escriba —y, en Sumer, los escribas eran los administradores, los archiveros, las personas que hacían funcionar el sistema que el texto describe—. Aprendían sobre legitimación divina copiando una historia sobre legitimación divina. La pedagogía, una vez más, no era sutil.

La pauta que Enki representa —construir un templo, cargar una barcaza, viajar hasta la sede del dios supremo, presentar obsequios, recibir la bendición formal— encuentra paralelos fuera de Mesopotamia. En el Ciclo de Baal ugarítico, el dios de la tormenta Baal construye su palacio y después busca el permiso de El, cabeza del consejo divino, antes de que su autoridad quede plenamente reconocida. La estructura es la misma: un dios poderoso que no puede declararse a sí mismo soberano sin que se lo confirme la figura situada en la cúspide de la jerarquía. Los sumerios no fueron el único pueblo antiguo que entendió que el poder exige ratificación. Pero quizá fueron los que lo expresaron con mayor claridad —en una breve composición sobre un dios, una barcaza, un banquete y una bendición que lo volvían todo oficial—.

[1] ETCSL 1.1.4, página bibliográfica.

[2] ETCSL 1.1.4, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.1.4, notas editoriales; Black et al. 2004, pp. 330-333.

[4] ETCSL 1.1.4, texto compuesto.

[5] Texto compuesto del ETCSL.

[6] ETCSL 1.1.4, sección inicial; Kramer 1961, pp. 62-64.

[7] ETCSL 1.1.4, líneas 1-20 (parcialmente reconstruidas); Kramer 1961, pp. 62-63.

[8] Kramer 1961, pp. 62-64; entradas del CDLI relacionadas con Eridu.

[9] ETCSL 1.1.4, sección intermedia; Black et al. 2004, pp. 330-331.

[10] ETCSL 1.1.4, sección del viaje; Kramer 1961, pp. 63-64.

[11] Inferencia: las inscripciones reales del periodo de Ur III atestiguan procesiones similares de estatuas divinas en barcaza entre Eridu y Nippur. Riesgo: el texto no nombra explícitamente una ocasión ritual; la conexión con procesiones reales es una inferencia académica.

[12] Kramer 1961, pp. 62-64.

[13] ETCSL 1.1.4, sección de llegada; Black et al. 2004, pp. 331-332.

[14] ETCSL 1.1.4, sección del banquete; Black et al. 2004, pp. 332-333.

[15] ETCSL 1.1.4, sección final; Kramer 1961, pp. 63-64.

[16] Kramer 1961, pp. 62-64; Black et al. 2004, pp. 330-333.

[17] ETCSL 1.1.4, secciones iniciales.

[18] Kramer 1961, pp. 62-64; inscripciones reales del CDLI relacionadas con Eridu.

[19] ETCSL 1.1.4, lista de manuscritos.

Chapter 6. Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña

La composición que los especialistas conocen como «Enlil y Ninlil» está catalogada como ETCSL 1.2.1 y abarca unas 152 líneas en el texto compuesto. Es una de las composiciones narrativas sumerias mejor atestiguadas, con numerosas copias paleobabilónicas procedentes de Nippur (sumerio: Nibru) —capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur—. ^[1]

La composición se conserva en múltiples tablillas paleobabilónicas de Nippur, con 154 líneas en el texto compuesto. ^[2] La narración está casi completa, aunque las secuencias de persecución y el final presentan algunos deterioros. ^[3] Existen variantes menores a nivel de palabra entre los fragmentos, pero no constituyen una recensión aparte: el texto compuesto del ETCSL es el estándar. ^[4]

Jacobsen, Kramer y sumerólogos posteriores han estudiado la composición a fondo por sus dimensiones teogónicas y éticas. ^[5] Es uno de los textos literarios sumerios más copiados, y las numerosas copias estudiantiles paleobabilónicas de Nippur atestiguan su lugar central en el currículo de los escribas. ^[6] Que sobrevivan tantas copias escolares nos dice algo: los escribas del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— consideraban esta historia imprescindible. Aprendían a escribir copiándola. Aprendían lo que era la justicia divina leyéndola.

La recreación que sigue se apoya en el texto compuesto del ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 100-107, y Jacobsen 1987, pp. 167-180. ^[7]

El texto arranca en Nippur, la ciudad donde los dioses se reunían, donde tomaban decisiones, donde mantenían el orden. Allí gobernaba Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur—, y los sumerios lo llamaban «Gran Montaña» (*kur-gal*). ^[8] El epíteto no es decorativo. Pesa como un título de cargo. En un paisaje aluvial llano, donde las montañas eran escasas, lejanas y estaban asociadas tanto al peligro como al poder cósmico, llamar «Gran Montaña» a un dios era una forma de decir que era el punto fijo en torno al cual giraba todo lo demás. Nippur era su ciudad. Allí se reunía la asamblea de los dioses. Allí se decretaban los destinos de ciudades y reyes. Lo que ocurría en Nippur ocurría en el centro del mundo sumerio.

La joven diosa Ninlil —reina de los dioses, esposa de Enlil— tiene una madre llamada Nunbarshegunu, que dice a su hija que se bañe en el canal fluvial, el canal Nunbirdu de Nippur —un consejo que pone en marcha toda la historia—. ^[9] La indicación es precisa: un canal con nombre, una ciudad con nombre, una madre que dice a su hija adónde ir. La escena se presenta con la exactitud de un documento judicial. Si Nunbarshegunu busca el encuentro o simplemente lo propicia, el texto no lo dice. Lo que importa es que Ninlil va al canal porque su madre se lo manda, y Enlil está allí.

Lo que pasa a continuación es el gozne sobre el que gira toda la composición.

Enlil se encuentra con la joven Ninlil en el canal y le hace una proposición. Ninlil se niega. Dice que es demasiado joven. Dice que a su madre no le parecería bien. ^[10] La negativa es clara, y el texto la

enuncia sin ambigüedad. Le atribuye sus palabras directamente, y no hay nada dudoso en ellas. Ofrece dos razones —la juventud y la desaprobación materna— y cualquiera de las dos debería haber zanjado el asunto.

Enlil no acepta la negativa. El texto dice que yace con Ninlil —«la besó, copuló con ella»— y se concibe al dios de la luna, Nanna-Suen.^[11] Nanna-Suen —dios de la luna, hijo de Enlil y Ninlil, patrón de Ur— es el primogénito de esta unión. Con su concepción arranca el problema teológico que el resto de la composición tratará de resolver. Se ha concebido a un dios, pero las circunstancias de su concepción determinarán las condiciones de su existencia —condiciones que nadie puede apartar con un simple deseo—.

La narración enmarca el acto de Enlil como una transgresión dentro del sistema ético del propio relato. Lo que sigue no es una celebración, sino un juicio formal a cargo de la comunidad divina.^[12] El relato aborda la dimensión de violencia sexual desde su propio marco ético: la declaración de la asamblea califica expresamente el acto de Enlil como transgresión, y su destierro es la consecuencia —el texto no normaliza el acto ni lo trata como un simple símbolo—. ^[13] Merece la pena detenerse aquí. El texto no disculpa a Enlil. No sugiere que su condición de rey de los dioses le dé derecho a hacer lo que quiera. Identifica lo que hizo, lo nombra e impone un castigo. Al público de esta composición —estudiantes de escriba de la Nippur paleobabilónica— se le enseñaba que incluso la máxima autoridad del cosmos respondía por sus actos.

La comunidad divina reacciona con rapidez y contundencia. Los grandes dioses —las cincuenta deidades principales de la asamblea divina— apresan a Enlil y pronuncian sentencia. Lo declaran ritualmente impuro. El sumerio es tajante: «Enlil, eres un ritualmente impuro». Es desterrado de Nippur.^[14]

Vale la pena subrayarlo. El juicio de la asamblea divina a Enlil es una de las primeras representaciones narrativas de un procedimiento legal formal contra un dios por parte de su propia comunidad divina.^[15] El rey de los dioses no está por encima de la ley. Cuando transgrede, la comunidad que encabeza se vuelve contra él y lo expulsa —no mediante una rebelión ni por la fuerza de las armas, sino mediante un procedimiento reglado—. Los cincuenta dioses actúan como un tribunal. Deliberan. Dictan un veredicto. Lo ejecutan. En una civilización que produjo algunos de los códigos legales más antiguos que se conservan, quizá no sorprende que incluso los dioses se imaginaran sujetos al procedimiento jurídico. Aun así, la nitidez de la escena es llamativa.

Enlil es condenado a salir de Nippur y descender hacia el *kur* —el inframundo—, un destierro que lo aleja progresivamente del centro civilizado.^[16] La dirección del desplazamiento importa. Nippur ocupa la cúspide de la geografía simbólica sumeria: es el lugar donde los dioses se reúnen, donde se decretan los destinos, donde se origina el orden cósmico. El inframundo se halla en el extremo opuesto —el punto más bajo del cosmos vertical—. El destierro de Enlil no es solo geográfico. Es cosmológico. Lo envían desde el punto más alto del orden hasta el punto más bajo de la existencia.

Ninlil, embarazada ya de Nanna, decide seguir a Enlil al destierro en lugar de quedarse en Nippur.^[17] El texto no explica sus motivos. Se limita a registrar su elección: va tras él. La joven diosa que lo rechazó en el canal lo sigue ahora hacia el inframundo. Si lo sigue por apego, por deber o por la propia lógica del embarazo —el padre del niño baja, así que la madre del niño también baja—, la composición no lo dice. Presenta su decisión como un hecho, no como un razonamiento. Y esta

decisión hace posible el resto de la historia, porque los tres nacimientos restantes requieren que Ninlil esté presente en cada etapa del descenso de Enlil.

Lo que sigue es una de las secuencias estructuralmente más distintivas de la literatura sumeria.

A medida que desciende hacia el inframundo, Enlil adopta tres disfraces sucesivos: aparece primero como el guarda de la puerta de la ciudad, luego como el «hombre del río» (el barquero del río del inframundo) y, por último, como el barquero del río de los muertos.^[18] Cada disfraz corresponde a un umbral, a una frontera entre zonas del cosmos, y cada encuentro sigue el mismo patrón. El guarda de la puerta vigila la frontera entre la ciudad y el campo abierto. El barquero del río del inframundo está en la frontera entre el mundo de los vivos y el mundo de abajo. El barquero del río de los muertos está en la travesía final. Enlil no desciende sin más: desciende por etapas, y en cada etapa asume la identidad de quien custodia el paso.

[En este punto la tablilla se rompe. Parte de la secuencia de persecución (líneas 77-85) está dañada; el segundo encuentro de Enlil disfrazado está parcialmente roto. Algunos fragmentos solapados menores ayudan, pero quedan lagunas.]

En cada encuentro disfrazado, Enlil se reencuentra con Ninlil y copula de nuevo con ella. Cada unión produce una deidad ctónica —un dios del inframundo—. ^[19] La repetición no es descuidada. No es relleno formulario, aunque tenga la cadencia de una fórmula. Es el mecanismo con el que la composición resuelve su problema teológico central. Cada encuentro genera un dios que pertenece al nivel del cosmos donde tiene lugar el encuentro. Los disfraces no son trucos por sí mismos. Son la manera en la que Enlil, al descender, puebla el inframundo con deidades que tienen una razón legítima para estar allí: han nacido allí.

Las tres deidades ctónicas nacidas de los encuentros disfrazados son Nergal, señor del inframundo; Ninazu, deidad sanadora y del inframundo; y Enbilulu, inspector de canales del mundo inferior.^[20] Tres dioses, cada uno nacido en una etapa más profunda del descenso, cada uno adecuado al mundo de abajo en lugar del mundo de arriba. Los nombres y los ámbitos son precisos. No son espíritus genéricos del inframundo. Nergal gobernará a los muertos. Ninazu atenderá la sanación en el mundo inferior. Enbilulu gestionará los canales del mundo inferior —porque incluso el inframundo, en la imaginación sumeria, tiene infraestructuras que hay que mantener—.

[En este punto la tablilla se rompe. La transición al nacimiento de la tercera deidad ctónica (líneas 118-123) está parcialmente perdida. Ningún paralelo completo rellena esta laguna.]

(La estructura triplicada de encuentros disfrazados no es mera repetición, sino una lógica ritual de descenso graduado, en la que cada encuentro ocurre en un umbral más profundo hacia el inframundo.^[21])

El núcleo teológico del relato es una lógica de sustitución, y conviene enunciarla con claridad porque la composición lo construye todo a partir de ella.

Nanna-Suen, el primogénito —el dios de la luna, concebido en el canal antes de que comenzara el destierro—, está destinado al cielo. La luna sale. La luna ilumina el cielo nocturno sobre Nippur. Eso es lo que hace la luna, y eso es lo que Nanna-Suen debe hacer. Pero a Nanna-Suen lo concibió

un dios desterrado al inframundo, y un hijo nacido de un desterrado del inframundo pertenece, por la lógica del cosmos, al inframundo. Nanna no puede a la vez pertenecer al inframundo e iluminar el cielo. Algo tiene que ceder.

Los tres dioses ctónicos resuelven el problema. Nacen tres deidades del inframundo para que Nanna-Suen, el primogénito dios de la luna, pueda ascender al cielo en lugar de quedarse en el mundo inferior.^[22] Cada dios ctónico hace de rescate o sustituto de Nanna en el inframundo, garantizando así que la luna salga en el cielo sobre Nippur.^[23] La aritmética es precisa: tres sustitutos liberados para que un dios pueda quedar libre. El inframundo recibe lo suyo. El cielo recibe su luna. Las cuentas cósmicas cuadran. La lógica no tiene nada de sentimental. Da igual que Nergal, Ninazu y Enbilulu sean también hijos de Enlil y Ninlil. Lo que importa es que alguien se quede abajo para que otro pueda subir arriba. El inframundo se rige por una regla de ocupación, y la regla es innegociable.

La composición termina con una alabanza himnódica a Enlil, que afirma su grandeza y el nacimiento de los dioses —una doxología que reintegra a Enlil en el orden divino pese a la transgresión con la que arranca el relato—. ^[24] Es una elección estructural notable. La historia empieza con Enlil cometiendo un acto que lo expulsa de la comunidad de los dioses. Termina con un himno que lo celebra. Entre la transgresión y la alabanza, la composición ha generado cuatro dioses nuevos —uno celeste, tres ctónicos— y los ha situado sobre la estructura vertical del cosmos. El destierro de Enlil fue productivo. Su descenso creó una nueva generación divina. El himno del final no borra lo que pasó al principio: lo absorbe en un marco más amplio, en el que incluso el crimen divino genera descendencia divina.

La composición funciona como teogonía: explica el nacimiento del dios de la luna, Nanna-Suen, y de tres deidades ctónicas que le sirven de sustitutos en el inframundo.^[25] Pero hace más que catalogar nacimientos. Dibuja el cosmos vertical. El descenso de Enlil desde Nippur hacia el inframundo genera deidades para cada nivel cósmico: el celeste (Nanna), el liminar (Nergal) y el ctónico (Ninazu, Enbilulu).^[26] La composición es, en el fondo, un plano de cómo se apilan los niveles del universo: el cielo arriba, el mundo habitado en medio, el inframundo abajo, y un dios apostado en cada nivel porque el destierro de Enlil los puso allí.

El nacimiento de Nanna-Suen conecta directamente con el ciclo del culto lunar, central en la religión de Ur III y de la Nippur paleobabilónica.^[27] No es un detalle mitológico accesorio. Los mesopotámicos seguían, medían y adoraban la luna con una precisión que dio forma a su calendario. El templo de Nanna-Suen en Ur fue una de las instituciones religiosas más importantes de toda la región. Una composición que explica cómo llegó a existir el dios de la luna, y por qué está en el cielo y no en el inframundo, tenía que pesar de veras en los escribas que la copiaban y en las comunidades que la oían recitar.

La lógica de la sustitución —un rescate del inframundo para que un dios celeste pueda ascender— no es exclusiva de esta composición. Reaparece, en otra forma y con otro envite, en el relato del descenso de Inanna al inframundo, donde se repite el mismo problema: alguien ha bajado y alguien más debe quedarse en su lugar. El mecanismo opera como una ley de conservación. El inframundo tiene que tener sus residentes. Si un dios se marcha, otro tiene que ocupar su sitio. El cosmos no permite vacantes.

La composición entera, vista desde lejos, tiene la textura de una demostración. Parte de un problema —un dios desterrado, un hijo concebido que pertenece al nivel equivocado del cosmos— y lo resuelve con la paciencia sistemática de una demostración matemática. Tres disfraces. Tres encuentros. Tres nacimientos. Un ascenso. Los números cuadran, la lógica se sostiene y, al final, un himno sella el resultado.

Los paralelos con otras tradiciones merecen una mención, aunque no debemos suponer una influencia directa. El destierro de un dios gobernante por una asamblea divina, con consecuencias generativas —nuevos dioses nacidos de la expulsión—, recuerda al ciclo griego de Crono y Zeus, donde el derrocamiento de un dios gobernante produce una nueva generación divina. El motivo del dios disfrazado durante una persecución amorosa tiene paralelos en los relatos puránicos hindúes, donde Shivá aparece en formas diversas durante encuentros que producen descendencia divina. Estas semejanzas pueden reflejar patrones narrativos comunes que civilizaciones distintas desarrollaron por separado, o pueden apuntar a tendencias estructurales más profundas en el modo en que los seres humanos cuentan historias sobre los orígenes del orden divino. En cualquier caso, la versión sumeria tiene su propia lógica y sus propios propósitos, y leerla sobre todo a través de la lente de cualquier tradición posterior sería un error.

Los escribas sumerios que dieron forma a este texto manejaban una estructura narrativa tan ceñida como cualquier otra de la literatura del periodo, y lo sabían. La copiaron, la enseñaron y la transmitieron a lo largo de generaciones enteras del currículo escriba. La composición les importaba —no como entretenimiento ocioso, sino como explicación de por qué sale la luna, por qué el inframundo tiene a sus gobernantes y por qué incluso el rey de los dioses responde por lo que ha hecho—.

[1] ETCSL 1.2.1, texto compuesto, líneas 1-154; Black et al. 2004, pp. 100-107.

[2] ETCSL 1.2.1, bibliografía.

[3] ETCSL 1.2.1, texto compuesto.

[4] ETCSL 1.2.1, notas editoriales.

[5] Jacobsen 1987, pp. 167-180; Kramer 1961, pp. 43-47.

[6] ETCSL 1.2.1, lista de manuscritos.

[7] Black et al. 2004, pp. 100-107; Jacobsen 1987, pp. 167-180.

[8] ETCSL 1.2.1, líneas 1-10; Black et al. 2004, p. 100.

[9] ETCSL 1.2.1, líneas 5-15; Jacobsen 1987, pp. 167-169.

[10] ETCSL 1.2.1, líneas 15-30; Black et al. 2004, pp. 100-101.

[11] ETCSL 1.2.1, líneas 30-45; Jacobsen 1987, pp. 169-170. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.

[12] ETCSL 1.2.1, líneas 40-55; Black et al. 2004, pp. 101-102.

[13] ETCSL 1.2.1, líneas 50-65; Black et al. 2004, p. 102.

[14] ETCSL 1.2.1, líneas 50-65; Black et al. 2004, p. 102. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.

[15] ETCSL 1.2.1, líneas 50-65; Jacobsen 1987, pp. 170-172.

[16] ETCSL 1.2.1, líneas 60-70; Jacobsen 1987, pp. 170-172.

[17] ETCSL 1.2.1, líneas 65-75; Black et al. 2004, p. 103.

[18] ETCSL 1.2.1, líneas 75-130; Jacobsen 1987, pp. 172-178.

[19] ETCSL 1.2.1, líneas 80-130; Black et al. 2004, pp. 103-106.

[20] ETCSL 1.2.1, líneas 90-130; Jacobsen 1987, pp. 174-178.

[21] Inferencia: Jacobsen 1987 pp. 172-178 lee cada encuentro como un paso hacia abajo en el eje vertical cósmico. Riesgo: la interpretación del «descenso progresivo» de Jacobsen es una lectura; otros autores ven la repetición como una convención literaria formularia, sin una correspondencia cosmológica estricta.

[22] ETCSL 1.2.1, líneas 130-145; Jacobsen 1987, pp. 177-179.

[23] ETCSL 1.2.1, líneas 130-145; Black et al. 2004, pp. 105-106.

[24] ETCSL 1.2.1, líneas 145-152; Black et al. 2004, pp. 106-107.

[25] ETCSL 1.2.1, líneas 100-152; Black et al. 2004, pp. 100-107.

[26] Jacobsen 1987, pp. 167-180.

[27] Black et al. 2004, pp. 100-107.

Chapter 7. Enlil y Sud: el cortejo en Eresh

La composición que los especialistas conocen como «Enlil y Sud» está catalogada como ETCSL 1.2.2, tiene unos 170 versos y se ha conservado como una obra paleobabilónica bien preservada, sin recensión rival.^[1] El texto está catalogado como ETCSL 1.2.2 y se conserva en manuscritos paleobabilónicos; la acción se ambienta en Eresh, la ciudad de Nisaba, no en Shuruppag como a veces se ha dicho.^[2] La composición se conserva, en general, en buen estado.^[3] Esta recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, complementado con Black et al. 2004, pp. 106–112.^[4]

El texto presenta el cortejo ordenado y sancionado de Enlil y Sud — una narración que contrasta abiertamente con el encuentro transgresor de «Enlil y Ninlil» (ETCSL 1.2.1, capítulo 5).^[5] Donde el capítulo 5 nos mostraba a un dios que tomaba lo que quería y era castigado por ello, esta composición nos presenta al mismo dios aprendiendo —o al menos demostrando— otra manera de proceder. El emparejamiento no es casual. Los dos textos tratan de la misma pareja divina, y el currículo escriba paleobabilónico conservó ambos. Juntos forman un díptico: un panel muestra cómo no hacerlo; el otro, cómo debe hacerse.

Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— viaja a Eresh, una antigua ciudad sumeria de la llanura aluvial meridional.^[6] Eresh es la ciudad de Nisaba, diosa del grano y de la escritura, y de su hija Sud. No es Nippur. Enlil está lejos de su sede de poder, es un visitante en la ciudad de otra persona, y la narración hace sentir ese desplazamiento. No lo rodea su asamblea, no está sentado en el E-kur, no dicta decretos. Está en el camino, y lo que allí se encuentre pondrá a prueba si el rey de los dioses puede comportarse como algo distinto de un rey.

Se topa con la joven diosa Sud, que está en la calle; su belleza lo impresiona y le hace una proposición directa.^[7] El acercamiento es brusco. Ni preámbulo, ni negociación, ni intermediario. Enlil ve a una joven y le dice lo que quiere. Para quien acaba de terminar el capítulo 5, la escena tiene un eco inconfundible. El rey de los dioses, al encontrarse con una joven diosa, le hace una proposición sexual directa — el patrón es idéntico al de la escena del canal en «Enlil y Ninlil». El texto parece estar preparando la misma catástrofe.

Pero el desenlace es otro.

Sud rechaza el primer avance de Enlil; ofendida por su brusquedad, lo reprende y le dice que no es una mujer a la que se pueda tomar a la ligera.^[8] La negativa es tajante y bien razonada. Sud no se limita a decir que no; le explica por qué su conducta es inaceptable. Ella ocupa un lugar en su comunidad, tiene madre, tiene nombre. No está disponible para la clase de encuentro que Enlil propone. Aquí las dos narraciones divergen. En «Enlil y Ninlil», la negativa fue ignorada. En «Enlil y Sud», se mantiene. La joven diosa habla, y el rey de los dioses escucha — o, al menos, se detiene.

Lo que viene después es el verdadero tema de la composición.

Escarmentado por el rechazo, Enlil emprende un cortejo como debe ser: envía a su ministro Nusku como emisario ante la madre de Sud, la diosa Nisaba, para negociar un matrimonio formal.^[9] Nusku es el visir de confianza de Enlil, el dios que lleva sus mensajes y ejecuta sus órdenes. Mandarlo a Nisaba no es un encargo cualquiera. Es una misión diplomática formal: el dios supremo envía a su

primer ministro a la casa de la joven diosa con la que desea casarse para abrir negociaciones con su madre. El paso de la proposición directa al cortejo mediado es el gozne sobre el que gira toda la historia. Enlil no lo intenta de nuevo. No insiste. Cambia de enfoque por completo, y el mecanismo que adopta —emisario, madre, negociación— es precisamente el mecanismo del procedimiento nupcial sumerio correcto.

[En este punto la tablilla está rota. Parte del diálogo de negociación nupcial entre el emisario de Enlil y Nisaba (líneas 55–62) está parcialmente dañada. Ninguno — tradición de manuscrito único.]

Nisaba, diosa del grano y de la escritura, actúa como la madre que negocia las condiciones del matrimonio — a la vez madre protectora de Sud y figura letrada y autorizada por derecho propio.^[10] Vale la pena detenerse aquí. Nisaba no es sólo una madre en el sentido doméstico. Es la deidad patrona del oficio de escriba, la diosa que preside el *edubba* —la escuela de escribas donde se copiaban y enseñaban estos textos— y que rige cada acto de escritura, contabilidad y registro en Sumer. Que las negociaciones matrimoniales pasen por ella es doblemente significativo. Como madre, ejerce la autoridad parental que la costumbre sumeria exigía. Como diosa de la alfabetización, aporta a la negociación la misma precisión y formalidad que regían los contratos, las escrituras y los procedimientos legales. El matrimonio de Enlil y Sud no será un impulso convertido en acto. Será una transacción documentada, tramitada por la deidad que inventó la documentación.

La prominencia de Nisaba en la negociación refleja su doble naturaleza como diosa madre y, a la vez, diosa de la escritura y del saber — la deidad patrona del oficio de escriba.^[11] Para los estudiantes de escriba que copiaban este texto en el *edubba*, la resonancia era inmediata. Su propia patrona era quien fijaba las condiciones del matrimonio divino más importante del panteón. Cada vez que cogían un estilo, estaban bajo su autoridad. Cada vez que leían este texto, la veían ejerciendo esa autoridad sobre el mismísimo rey de los dioses.

Con las negociaciones establecidas, el texto pasa a la sustancia material del acuerdo.

Enlil envía un fastuoso lote de regalos nupciales a Nisaba y a la casa de Sud: joyas, metales preciosos, ropas finas y provisiones de alimento.^[12] El catálogo es minucioso, y el detalle es precisamente el punto. No se trata de una vaga mención de «regalos». El texto enumera objetos concretos —tipos de metal, categorías de tela, clases de alimento— con la exhaustividad de un inventario. El efecto es deliberadamente acumulativo. Cada objeto añadido a la lista incrementa el peso del compromiso de Enlil. No se limita a expresar interés. Está poniendo recursos sobre la mesa, y el texto quiere que el público sepa exactamente cuántos.

El catálogo de regalos sigue el patrón de las convenciones sumerias de precio de la novia, atestiguadas en textos jurídicos y administrativos del mismo periodo.^[13] Esta correspondencia no es casual. La composición está modelando una conducta ideal, y el modelo que escoge es el jurídico. Un matrimonio sumerio en regla exigía un precio de la novia pagado por la familia del novio a la familia de la novia. El precio se negociaba, se acordaba y se entregaba antes de que el matrimonio pudiera celebrarse. Lo que Enlil hace en la narración mitológica es exactamente lo que haría en la práctica el cabeza de una casa sumeria acomodada: reunir el precio de la novia, enviarlo a través de un representante de confianza y esperar la aceptación.

(La lista detallada de regalos funciona como un modelo literario del precio de la novia ideal,

reflejando y prescribiendo las costumbres del público terrenal del _edubba.^[14])_

Nisaba acepta los regalos y conviene el matrimonio en nombre de su hija.^[15] La aceptación es acto de Nisaba, no de Sud. Esto también sigue con precisión la costumbre jurídica sumeria. El consentimiento de la novia se mediaba a través de su familia — concretamente a través de la mayor autoridad femenina del hogar. Sud se casará con Enlil porque su madre ha aceptado las condiciones. El arreglo es contractual, y las partes contratantes son Enlil (representado por Nusku) y Nisaba (en representación de la casa de su hija). Nada de esto es romántico en el sentido moderno. Pero, dentro del sistema sumerio, así es como se veía un matrimonio en regla, y el texto se esmera en mostrar que cada paso se sigue correctamente.

La ceremonia matrimonial se celebra; Sud es conducida a la casa de Enlil con toda la propiedad ritual.^[16] El traslado de la novia desde la casa de su madre hasta la de su esposo es el último elemento del protocolo matrimonial, y el texto lo presenta con el mismo cuidado que ha dedicado a cada paso anterior. La procesión es formal. El ritual se observa. Nada se improvisa, nada se arrebatada, nada se toma sin permiso.

Y entonces sucede algo que eleva toda la composición del plano social al teológico.

Al casarse con Enlil, Sud pasa a llamarse formalmente Ninlil —«Señora del Viento/Aire»—, asumiendo la contraparte femenina del nombre de Enlil y convirtiéndose en reina de los dioses.^[17] El cambio de nombre es un acto teológico, no un simple cambio de nombre personal: mediante el acto del matrimonio sagrado, Sud adquiere el estatus divino, las prerrogativas y el papel cósmico de Ninlil.^[18] La importancia de esto no puede exagerarse. En el pensamiento sumerio, un nombre no era una etiqueta. Era una identidad — un conjunto de poderes, funciones y relaciones incorporados a la propia palabra. Cambiar un nombre equivalía a cambiar la naturaleza del ser que lo llevaba. Sud era una joven diosa en la ciudad de su madre. Ninlil es reina de los dioses, consorte de la deidad suprema, corregente del reino divino. El matrimonio no se limita a trasladar a Sud de una casa a otra. La transforma en un ser de otra clase.

La composición se cierra con alabanzas a Ninlil en su nuevo estatus exaltado, que confirman su lugar como consorte de Enlil y corregente del reino divino.^[19] El final himnico no es ornamental. Sella la transformación. Sud ya no está; Ninlil existe. La joven que se plantó en la calle y reprendió al rey de los dioses por su presunción se ha convertido en su igual, su compañera, su reina. Y no ha llegado ahí por someterse a su primer avance. Ha llegado ahí por rechazarlo — por insistir en el procedimiento que el resto del texto escenifica luego con minucia.

Las dos narraciones matrimoniales de Enlil presentan modelos complementarios: «Enlil y Ninlil» (capítulo 5) narra una unión transgresora seguida de castigo divino y exilio, mientras que «Enlil y Sud» presenta a la misma pareja divina unida mediante un cortejo, una negociación y un ritual adecuados.^[20] Leídas una al lado de la otra, las dos composiciones forman un argumento. El capítulo 5 muestra qué pasa cuando se saltan los cauces debidos: exilio, juicio divino y un largo y complicado descenso por el inframundo para producir dioses sustitutos suficientes con los que cuadrar el libro mayor cósmico. El capítulo 6 muestra qué pasa cuando se respetan los cauces: regalos, negociación, consentimiento, ceremonia y una transformación que eleva a cuantos participan.

(Las dos composiciones pueden haber funcionado como exempla contrapuestos en el currículo escriba — uno modelando la transgresión y sus consecuencias; el otro, el procedimiento social correcto.^[21])

El emparejamiento es especialmente agudo porque ambos textos pertenecían al currículo escriba paleobabilónico de Nippur. Los mismos estudiantes que copiaban el relato de la transgresión de Enlil copiaban también el relato de su cortejo como debe ser. Aprendían las dos historias. Podían compararlas. Y si el *edubba* se dedicaba a enseñar a los futuros administradores cómo funcionaba el mundo —cómo operaba la autoridad, cómo debían conducirse las relaciones sociales, cómo incluso los dioses estaban sujetos a reglas—, la yuxtaposición era, sin duda, deliberada. Un texto muestra el coste de actuar sin freno. El otro, la recompensa de actuar dentro del sistema.

La composición modela el protocolo ideal del matrimonio divino que reflejan las ceremonias terrenales, incluidos el precio de la novia, las negociaciones por emisario, el consentimiento materno y la ceremonia de imposición del nombre.^[22] Cada paso que sigue Enlil corresponde a un rasgo atestiguado de la práctica matrimonial sumeria. El emisario corresponde al intermediario que abría las negociaciones entre familias. El precio de la novia corresponde a los pagos documentados que sellaban el acuerdo. El consentimiento materno corresponde a la autoridad legal de la pariente femenina de mayor rango en la casa de la novia. La ceremonia de imposición del nombre corresponde al acto ritual que formalizaba la entrada de la novia en su nuevo hogar y en su nueva condición.

El protocolo del cortejo refleja costumbres matrimoniales sumerias atestiguadas, lo que convierte a este texto en una fuente primaria para reconstruir el ritual matrimonial paleobabilónico y las normas de género en la narración divina.^[23] Para los investigadores modernos, esa correspondencia hace invaluable a «Enlil y Sud». No tenemos muchas descripciones directas de ceremonias nupciales sumerias. Tenemos contratos, disposiciones legales, listas de bienes intercambiados — el registro administrativo de los matrimonios. Pero en esta composición tenemos la ceremonia misma, narrada paso a paso, ejecutada por los dioses. La narración mitológica hace lo que los textos administrativos no pueden: nos muestra la secuencia, el ritmo, la lógica social de un matrimonio sumerio tal y como los propios sumerios imaginaban que debía conducirse.

Lecturas por defecto de ETCSL.^[24]

Los paralelos con otras tradiciones resultan sugerentes, aunque no deba suponerse una influencia directa. El cortejo divino formal con negociación familiar aparece en el ciclo hindú de Shiva-Parvati, donde el matrimonio de Shiva con Parvati se conduce mediante elaboradas negociaciones con su familia — una estructura notablemente similar al protocolo Enlil-Nusku-Nisaba de este texto. Las costumbres de precio de la novia y negociación matrimonial aparecen en las tradiciones mesopotámica, hitita y bíblica, lo que indica que el intercambio formal de bienes a cambio del consentimiento conyugal fue un rasgo extendido de la organización social del antiguo Próximo Oriente. Y el cambio de nombre divino —que Sud se convierta en Ninlil por el acto del matrimonio— tiene paralelos en la Biblia hebrea, donde Abram se convierte en Abraham y Jacob en Israel en momentos de transformación teológica. En cada caso, el nuevo nombre marca una nueva relación con el orden divino, un nuevo conjunto de obligaciones y poderes. La versión sumeria es el caso atestiguado más antiguo de este patrón, y el más explícito desde el punto de vista estructural.

La composición, vista en conjunto, es un manual disfrazado de relato. Enseña a su público —los estudiantes de escriba que la copiaban, las comunidades que la escuchaban— cómo debe funcionar un matrimonio, del primer encuentro a la transformación final. Arranca con un avance brusco y una negativa firme. Termina con una reina de los dioses en su nuevo nombre y su nueva dignidad. Entre esos dos puntos se demuestra cada paso del procedimiento adecuado, se honra cada convención, se observa cada costumbre. Los dioses lo hacen bien, y el resultado no es el exilio ni el castigo, sino la elevación. La lección es clara, y los sumerios la pusieron por escrito para que nadie pudiera alegar que no se les había dicho.

[1] ETCSL 1.2.2, texto compuesto, líneas 1–170.

[2] ETCSL 1.2.2, bibliografía.

[3] ETCSL 1.2.2, texto compuesto.

[4] Black et al. 2004, pp. 106–112.

[5] Black et al. 2004, pp. 106–112; Jacobsen 1987, pp. 167–168.

[6] ETCSL 1.2.2, líneas 1–15; Black et al. 2004, p. 108.

[7] ETCSL 1.2.2, líneas 15–30; Black et al. 2004, pp. 108–109.

[8] ETCSL 1.2.2, líneas 30–45; Black et al. 2004, pp. 109–110.

[9] ETCSL 1.2.2, líneas 45–65; Black et al. 2004, pp. 110–111.

[10] ETCSL 1.2.2, líneas 55–80; Black et al. 2004, pp. 111–112.

[11] ETCSL 1.2.2, líneas 55–80; Black et al. 2004, pp. 111–112.

[12] ETCSL 1.2.2, líneas 80–110; Black et al. 2004, pp. 112–113.

[13] Black et al. 2004, pp. 106–112 (introducción).

[14] Inferencia: la correspondencia estrecha entre la lista narrativa de regalos y las fórmulas jurídicas atestiguadas del precio de la novia. Riesgo: el texto puede ser aspiracional o estar mitológicamente exagerado, más que un reflejo directo de la práctica real.

[15] ETCSL 1.2.2, líneas 110–125; Black et al. 2004, pp. 113–114.

[16] ETCSL 1.2.2, líneas 125–145; Black et al. 2004, pp. 114–115.

[17] ETCSL 1.2.2, líneas 140–160; Black et al. 2004, p. 115.

[18] ETCSL 1.2.2, líneas 150–170; Black et al. 2004, p. 115.

[19] ETCSL 1.2.2, líneas 160–170; Black et al. 2004, p. 115.

[20] Black et al. 2004, pp. 108–109 (introducción); Jacobsen 1987, pp. 167–168.

[21] Inferencia: ambas formaban parte del currículo paleobabilónico de Nippur y tratan de la misma pareja divina. Riesgo: ningún colofón o catálogo antiguo las vincula explícitamente como pareja didáctica.

[22] Black et al. 2004, pp. 106–112.

[23] ETCSL 1.2.2, comentario; Black et al. 2004, pp. 106–112.

[24] Una tradición alternativa propone: «Black et al. 2004 restauran algunos signos dañados de manera distinta a ETCSL, pero las diferencias son menores». Aquí se elige la versión predominante porque es el texto compuesto estándar; las diferencias de Black et al. no afectan a la interpretación narrativa.

Chapter 8. Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag

La composición conocida como «Lugal-e» —por su *incipit* sumerio, «Oh rey»— está catalogada como ETCSL 1.6.2 y alcanza unas 729 líneas, lo que la convierte en una de las composiciones literarias sumerias más extensas que se conservan.^[1] Es también una de las más copiadas. Numerosos manuscritos paleobabilónicos procedentes de Nippur —la capital religiosa de Sumer (sumerio: Nibru), sede del templo de Enlil, el E-kur— y de otros centros escribales atestiguan su amplia circulación en el plan de estudios del *edubba*, la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se estudiaban, copiaban y transmitían estos textos.^[2] Un texto que muchos estudiantes estaban obligados a copiar era un texto que la institución consideraba importante. El mero volumen de testigos conservados nos indica cómo jerarquizaban los sumerios su propia literatura, y según esa medida Lugal-e ocupaba un lugar altísimo.

Ninguna tablilla por sí sola conserva la composición completa. El texto de ETCSL es un compuesto ensamblado a partir de muchos testigos superpuestos —una reconstrucción editorial que ningún lector antiguo tuvo jamás en las manos como documento único.^[3] Esta es, como siempre, la condición bajo la cual leemos la literatura sumeria: lo que aparece como narración continua en la página moderna es en realidad un mosaico de fragmentos, cuidadosamente encajados por estudiosos que trabajan con esquivas de arcilla que distintos escribas inscribieron en distintas ciudades, a veces con siglos de diferencia. Las tablillas se rompen a mitad de línea. Los signos están desgastados. Los reconstructores rellenan lagunas a partir de testigos paralelos y marcan lo que queda incierto. Lo que llamamos «el texto» es una colaboración entre los escribas antiguos que lo escribieron y los estudiosos modernos que lo recompusieron. Ahora bien, el hecho de que sobrevivan tantos manuscritos procedentes de tantos sitios hace que el compuesto sea bastante más fiable que en el caso de composiciones atestiguadas por uno o dos testigos. Donde aparecen lagunas en un manuscrito, otro suele rellenarlas. La cobertura superpuesta no es completa —ningún testigo aislado conserva las 729 líneas íntegras, y quedan lagunas, en particular en la sección del destino de las piedras—, pero la narración global es sólida y los episodios principales están bien atestiguados por múltiples testigos.

Jacobsen dedica cuarenta páginas al texto y a sus implicaciones cosmológicas, lo que lo convierte en referencia obligada en todos los estudios panorámicos de la literatura sumeria.^[4] El presente relato sigue el texto compuesto de ETCSL, complementado con Black et al. 2004, pp. 163–191 y Jacobsen 1987, pp. 233–272.^[5]

Texto compuesto de ETCSL, reconstrucción editorial estándar a partir de manuscritos paleobabilónicos.^[6]

La historia, tal como la conservan las tablillas, es la siguiente.

La composición se abre invocando a Ninurta —dios guerrero, paladín de los dioses, hijo de Enlil—, una deidad definida no por la sabiduría, ni por la artesanía, ni por la fertilidad, sino por la guerra.^[7] Allí donde Enki resuelve los problemas con astucia e Inanna con deseo y fuerza política, Ninurta los resuelve aplicando violencia aplastante de manera directa. Es el brazo marcial del panteón, el dios al que la asamblea envía cuando hay que destruir algo, y los versos iniciales lo

dejan claro con esa franqueza que tanto gusta a la poesía hímica sumeria. Ninurta es aterrador. Su poder es aterrador. Su función consiste en desplegar ese poder al servicio del orden divino. La invocación acumula epítetos e imágenes de devastación al modo típico de la poesía laudatoria sumeria: enumera la fuerza del héroe, celebra sus armas y presenta su capacidad de destrucción como una virtud más que como una amenaza. En el sistema teológico sumerio, la capacidad de destruir es la capacidad de mantener el orden. No son atributos distintos. Son el mismo atributo visto desde ángulos distintos.

[En este punto la tablilla se rompe. Los versos iniciales (1–20) están parcialmente dañados en varios testigos; la invocación y el contexto inicial de la batalla son fragmentarios. La reconstrucción compuesta a partir de múltiples manuscritos paleobabilónicos restituye la mayor parte de la apertura.]

Su arma tiene nombre. En una tradición literaria en la que los objetos significativos poseen identidad propia, la maza de Ninurta se llama Sharur —literalmente «aniquiladora de millares»— y no es un simple instrumento, sino un personaje.^[8] Sharur es consciente. Habla. Evalúa situaciones, transmite informes y recomienda tácticas. A lo largo de la composición, la maza hace de consejera de Ninurta en el campo de batalla: reúne información sobre el enemigo, calibra amenazas, incita a su amo a la acción y —cuando la situación se vuelve desesperada— vuela a Nippur para informar al propio Enlil.^[9] La relación entre guerrero y arma es uno de los rasgos más distintivos del texto. Ninurta tiene la fuerza bruta; Sharur tiene el juicio. Juntos forman un aparato militar más refinado que cualquiera de sus componentes por separado. La maza consciente no es un mero recurso literario. Es una declaración teológica sobre la guerra divina: ni siquiera el paladín de los dioses combate solo. Ni siquiera el guerrero más poderoso puede prescindir del consejo. La fuerza sin inteligencia no basta, y el texto encarna ese principio en la maza que habla.

La dinámica entre Ninurta y Sharur cumple además una función narrativa que el texto aprovecha una y otra vez. Un guerrero que combate contra un monstruo en un paraje desolado no tiene con quién hablar. En cambio, un guerrero cuya arma le habla nunca se queda sin interlocutor. Sharur permite al texto presentar la deliberación interior como conversación, la estrategia como discurso, la duda como diálogo. Cuando Ninurta titubea, Sharur lo empuja. Cuando la batalla cambia de signo, Sharur informa a Enlil. El arma se convierte en el mecanismo narrativo por el cual el público conoce lo que piensa el héroe y lo que hace el enemigo. Sin Sharur, la batalla sería espectáculo. Con Sharur, es drama.

La amenaza a la que se enfrentan está a la altura de su capacidad conjunta.

Asag es un demonio monstruoso de la enfermedad, hijo de An —el cielo— y Ki —la tierra—. ^[10] La filiación importa. No estamos ante un espíritu maligno menor, ni ante un alborotador local, ni ante uno de los *galla* —los demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos— ni ante ningún funcionario semejante de la burocracia infernal. Asag es un ser cuyo origen se remonta a los dos componentes fundamentales del cosmos mismo. Es lo que ocurre cuando el cielo y la tierra engendran algo que ninguno de los dos pretendía —un ser de filiación cósmica pero propósito caótico, surgido de los elementos fundamentales y vuelto contra el orden que esos elementos debían sostener—. Se ha instalado en el *kur* —palabra que significa montaña, inframundo o tierra extranjera según el contexto—, esa zona liminal más allá de las fronteras del mundo habitado donde se congregan los poderes hostiles y brotan las amenazas. Y desde esa

fortaleza ha levantado un ejército. Pero no es un ejército de soldados, ni de demonios, ni de bestias. Es un ejército de piedras.

El ejército de piedras se describe con imágenes vívidas: las piedras se alzan en masa desde las montañas como guerreros, formando una vasta fuerza hostil que avanza sobre el mundo habitado.^[11] La imagen es a un tiempo literal y geológica. Las propias montañas, la materia bruta del esqueleto de la tierra, han sido movilizadas contra la civilización. Ninurta no se enfrenta simplemente a un enemigo con un ejército, sino a un levantamiento del mundo inorgánico —piedra contra carne, montaña contra llanura, el material salvaje y sin forma de la tierra contra el orden que los dioses han construido sobre ella—. Para un público que vivía en la llana planicie aluvial del sur de Mesopotamia, donde la piedra era un bien escaso y caro, importado de las montañas del norte y del este, la imagen de las montañas cobrando vida y marchando contra las tierras habitadas tenía una resonancia particular. Las montañas eran el origen de la piedra. Las montañas eran ajenas. Las montañas eran el lugar donde se reunían las fuerzas hostiles. Un ejército de piedras salido de las montañas era un ejército compuesto por todo lo que quedaba más allá de las fronteras de la civilización —todo lo que no era campo, ni canal, ni ciudad—.

Y el poder de Asag va más allá de lo físico. Su *me-lam* —el resplandor divino y terrible que emanan los dioses, los monstruos y los objetos sagrados— es tan intenso que trastorna el propio orden natural.^[12] Los peces hierven en los ríos. La vegetación se marchita. El *me-lam* que debería señalar autoridad divina se ha convertido, en poder de Asag, en un arma de destrucción cósmica. El mundo que amenaza no es solo el orden político de los dioses, sino el orden biológico de la naturaleza —la capacidad del agua para sustentar la vida, del suelo para producir alimentos, de los sistemas fundamentales que mantienen en marcha al mundo vivo—. Cuando el resplandor de Asag toca un río, el río mata a sus propios peces. Cuando toca la tierra, la tierra mata sus propias cosechas. El demonio no necesita quemar, envenenar ni inundar. Su mera presencia vuelve los mecanismos de la vida contra sí mismos. Él es la enfermedad, y la enfermedad es lo que hace.

Ninurta avanza contra este enemigo. El desenlace no es el que la invocación inicial hacía esperar al público.

Se ve superado. El poder del demonio excede incluso lo que el paladín de los dioses había previsto, y Ninurta sufre lo que el texto llama una retirada táctica —el dios guerrero expulsado del campo de batalla—.^[13] El momento resulta chocante en este contexto. La literatura himnica sumeria celebra a Ninurta como invencible, como la fuerza irresistible del panteón, como el arma que nunca falla. La apertura de esta misma composición acaba de enumerar sus temibles poderes con un lenguaje diseñado para que el público sienta que nada podría oponérsele. Y, sin embargo, el primer choque termina con Ninurta batiéndose en retirada. El crescendo himnico hace que el revés resulte aún más eficaz. Cuanto más alto el elogio, más dura la caída, y el texto ha elevado al héroe a una altura extraordinaria antes de dejarlo caer.

El texto está dispuesto a mostrar a su héroe fracasando. Esa disposición nos habla de la gravedad de la amenaza y de la sofisticación del relato. Asag no es un monstruo construido para que el héroe quede bien derribándolo de un golpe. Asag es una auténtica crisis, y la narración no va a fingir lo contrario. Una historia en la que el héroe vence a la primera sin esfuerzo no es una historia que merezca 729 líneas. Una historia en la que el héroe es rechazado, se recompone y vence al segundo intento es una historia que habla de algo —de la resiliencia, de la necesidad del respaldo divino, de

la diferencia entre el poder bruto y el poder legitimado—. La retirada no es una mancha en el historial de Ninurta. Es el mecanismo narrativo que da sentido a su victoria final.

Es en este punto donde Sharur muestra por qué un arma consciente es mucho más que un ornamento literario. La maza viaja al templo de Enlil en Nippur —salvando la distancia entre el campo de batalla en el *kur* y la capital religiosa de Sumer— para informar de la situación crítica y obtener aliento divino para Ninurta.^[14] La misión es a la vez práctica y teológica. En lo práctico, Ninurta necesita refuerzos —no tropas, sino la garantía de que el dios supremo respalda su campaña y de que los recursos de la jerarquía divina están detrás de él—. En lo teológico, la escena establece un principio que recorre buena parte de la literatura mitológica sumeria: ni siquiera el guerrero divino puede operar sin la sanción y el apoyo de la jerarquía divina. Ninurta es poderoso, pero no autónomo. Es el hijo de Enlil, el paladín de Enlil, y cuando la batalla se tuerce, la petición debe dirigirse a Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur—. La escena ofrece además al público una visión de la batalla desde dos perspectivas: desde el campo, donde Ninurta lucha, y desde Nippur, donde los dioses mayores se enteran de lo que ocurre. La maza tiende un puente entre ambos lugares, como el correo que lleva las noticias de la crisis del frente a la capital.

Enlil responde. A través de Sharur, que transporta las palabras entre el padre y el hijo, Enlil devuelve aliento y urge a Ninurta a reanudar el combate.^[15] Importa menos el contenido del aliento que el hecho mismo. Lo que Ninurta necesitaba no eran nuevas armas ni más tropas, sino saber que su campaña contaba con el respaldo divino —que la autoridad suprema del panteón observaba, aprobaba y esperaba que terminara lo que había empezado—. El mensaje de Enlil no es un plan. Es un mandato. Transforma la retirada de Ninurta de derrota en pausa. No lo habían derrotado. Estaba esperando la confirmación de que todo el peso del orden divino respaldaba su brazo armado. Ahora tiene esa confirmación, y regresa. El patrón merece señalarse porque reaparece en otra literatura sumeria y mesopotámica posterior: el héroe encuentra un obstáculo demasiado grande para su sola fuerza, busca sanción o apoyo divino y vuelve fortalecido no por armas nuevas, sino por una autoridad nueva. La fuerza viene dada. La autoridad hay que conferirla.

El segundo choque es todo lo que no fue el primero.

Animado por el mensaje de Enlil, Ninurta vuelve al combate y se enfrenta a Asag con toda la furia divina.^[16] La vacilación ha desaparecido. La cautela ha desaparecido. Lo que viene ahora es el despliegue pleno del poder marcial divino, y el texto lo describe en términos que hacen que la primera escaramuza parezca un ejercicio preliminar. La diferencia no está en las armas de Ninurta —ya portaba la misma maza, el mismo arsenal la primera vez—. La diferencia está en su autoridad. Ahora combate no como un guerrero que pone a prueba sus fuerzas, sino como un guerrero que ejecuta un encargo del rey de los dioses. La distinción puede parecer más teológica que práctica, pero en el pensamiento sumerio tal separación no existe. La autoridad es poder. La autoridad legítima es más poder. Un guerrero que combate por su cuenta es fuerte. Un guerrero que combate con el mandato de Enlil es irresistible.

La batalla es cataclismo cósmico convertido en narración. Las tormentas arrasan el paisaje. La tierra tiembla bajo los combatientes. Las montañas se estremecen como si los cimientos geológicos del mundo se estuvieran descoyuntando. El cielo se oscurece mientras Ninurta desata su arsenal

—no solo a Sharur, sino toda la gama de armas y poderes a disposición del guerrero divino—. ^[17] La descripción no es metafórica. En el pensamiento cosmológico sumerio, una batalla entre seres de esta magnitud afectaría, literalmente, a la estructura física del mundo. Cuando un dios lucha contra un demonio primordial, las tormentas son reales, los terremotos son reales, la oscuridad es real. El cosmos mismo es el escenario, y el cosmos muestra los daños. El texto amontona imagen sobre imagen: tormentas que ennegrecen el cielo, terremotos que agrietan el suelo, crecidas que agitan los ríos, tinieblas que se tragan la luz. Cada imagen eleva la escala del conflicto. Cuando el texto llega al clímax, la batalla se ha vuelto indistinguible de una catástrofe natural —o, más bien, la catástrofe natural se ha vuelto indistinguible de la batalla—. Así explicaban los sumerios la meteorología extrema y los cataclismos geológicos. En algún lugar, los dioses estaban combatiendo.

Ninurta derrota a Asag. El demonio cae en un choque decisivo que restablece la posibilidad —aún no la realidad— del orden cósmico. ^[18] La distinción importa, y el texto se cuida de marcarla. Matar al monstruo no equivale a reparar lo que el monstruo rompió. Asag está muerto, pero el mundo que trastornó sigue trastornado. El orden natural se ha hecho añicos —los ríos siguen mal, las aguas siguen revueltas, el paisaje sigue en caos— y eliminar la causa no restaura, sin más, lo perdido. El cuerpo del demonio vencido yace en el *kur*, pero el propio *kur* sigue siendo un lugar de desorden. La victoria en la batalla, nos dice el texto, es necesaria pero no suficiente. Lo que viene después exigirá un tipo de acción distinto por completo —no la fuerza del guerrero, sino la inteligencia del ingeniero—.

El tránsito de la narración de combate a la ingeniería hidráulica es uno de los momentos más notables de la literatura sumeria, y merece la pena detenerse a apreciar lo que hace el texto. El héroe ha ganado la batalla. En la mayoría de las mitologías combativas, aquí es donde la historia termina —cae el monstruo, se restaura el orden, empiezan los himnos de alabanza—. Lugal-e no es la mayoría de las mitologías combativas. En Lugal-e, la batalla es el punto medio —no el clímax, sino la condición previa para la verdadera tarea que sigue—. Y la verdadera tarea aún no ha comenzado.

Tras la derrota de Asag surge una nueva crisis. Las aguas primordiales —las aguas del *kur*, la crecida subterránea que la antigua disposición del mundo, anterior a la batalla, había mantenido a raya— brotan de debajo de la tierra e inundan el país, amenazando con devolver el mundo a su estado precivilizado. ^[19] La derrota de Asag, resulta, ha retirado un elemento estructural del cosmos. Fuera cual fuera el papel que el demonio desempeñaba en la arquitectura subterránea del mundo —por inadvertido, por malintencionado que fuera—, su destrucción ha dejado un hueco. Por ese hueco se derraman hacia arriba las aguas profundas, inundando la superficie, tragándose los campos, devolviendo la tierra cultivada a la condición informe y acuosa que precedía a la separación entre tierra y agua. El héroe que mató al monstruo ha destapado, sin querer, la crecida. El remedio ha traído una nueva enfermedad. Es una complicación narrativa de auténtica sofisticación. El texto no presenta la victoria de Ninurta como un triunfo sin mácula. La presenta como una intervención con consecuencias imprevistas —de esas que siguen a perturbar un sistema sin comprender del todo cómo se conectan sus partes—. Asag era terrible, pero Asag era también, en cierto sentido estructural, portante. Retíralo, y algo se derrumba. El texto no moraliza al respecto. Simplemente lo narra y deja que el público infiera que incluso la acción divina puede producir efectos que el agente no previó.

Las consecuencias son inmediatas y catastróficas. Las aguas crecientes impiden que el agua dulce

del Tigris fluya por su cauce propio. La agricultura se detiene. Los canales no pueden funcionar. El sistema de regadío del que depende la civilización mesopotámica queda inutilizado. El hambre amenaza por igual a los dioses y al país.^[20] No es un desastre abstracto. El público de esta composición —los estudiantes escribas en el *edubba*, los administradores del templo, las clases letradas de las ciudades paleobabilónicas— entendía el regadío con una precisión que al lector moderno puede costarle igualar. Sabían lo que significaba que el Tigris no pudiera fluir. Significaba que no crecería cebada, que los campos no se regarían, que no se almacenarían excedentes, que los templos no se aprovisionarían. Significaba el fin de todo lo que conocían. Las ciudades de Sumer existían porque el agua llegaba a los campos por los canales. Quitaba el agua, y las ciudades mueren. El texto lo entendía y presenta la crisis de la inundación no como una abstracción mitológica, sino como la más concreta de las urgencias prácticas: los campos se anegan y la cosecha se pierde.

La respuesta de Ninurta a esta segunda crisis revela una dimensión del dios guerrero para la que la apertura himnica no había preparado al público. No combate contra las aguas. No blande a Sharur frente a la crecida. No busca otro monstruo al que matar. En vez de eso, construye.

Ninurta amontona una gran presa de piedras —las mismas piedras que habían formado el ejército de Asag— para contener las aguas primordiales.^[21] La lógica narrativa es precisa y satisfactoria. Las piedras que sirvieron al caos entran ahora al servicio del orden. Los materiales de la destrucción se vuelven materiales de la construcción. El ejército de Asag, derrotado y disperso por el campo de batalla, se reagrupa —no como fuerza militar, sino como infraestructura—. El guerrero se ha convertido en ingeniero, y su material de obra son los escombros de su propia victoria. Nada se desperdicia. Nada se desecha. Las armas del enemigo se convierten en las herramientas del héroe. Es una visión notablemente eficiente de la gestión del cosmos: el caos provee la materia prima del orden, y el dios que es capaz de verlo —capaz de mirar un ejército derrotado y ver una presa— es el dios que verdaderamente salva al mundo.

(El episodio del embalse funciona como etimología del sistema de regadío mesopotámico y de la geografía de la cuenca del Tigris —las piedras de Ninurta se convierten en las montañas que encauzan los ríos—.^[22])

La presa refrena las aguas hostiles y canaliza el Tigris para que fluya como es debido, y devuelve el regadío y la agricultura al país.^[23] Así, la victoria de Ninurta da lugar al paisaje fértil de Mesopotamia —la red fluvial, las llanuras regadas, la geografía sobre la que descansa la civilización entera—. No es una afirmación menor. El texto está diciendo que la forma física del mundo —el motivo por el que el Tigris corre por donde corre, el motivo por el que las montañas se alzan donde se alzan, el motivo por el que el agua llega a los campos— resulta de la ingeniería de Ninurta tras su batalla contra Asag. El paisaje no es natural. Es construido. Es una presa levantada por un dios con los cadáveres de un ejército derrotado, y los ríos que lo atraviesan son las aguas desviadas de una crecida primordial. Cada vez que un campesino sumerio abría la compuerta de un canal y veía correr el agua hacia su campo, según este texto, se estaba beneficiando de un acto de ingeniería hidráulica divina ejecutado por un dios guerrero con el agua hasta las rodillas sobre los restos de una batalla cósmica.

Y entonces la composición hace algo que ningún otro texto sumerio hace a esta escala. Deja de narrar acontecimientos y empieza a catalogar materiales. El arco dramático cede el paso a algo más parecido a un inventario, y el inventario se prolonga durante más de doscientas líneas.

Tras establecer la presa, Ninurta se dirige a las piedras individuales que habían formado el ejército de Asag y decreta el destino de cada una —recompensa a las que lo ayudaron y maldice a las que combatieron contra él—. ^[24] El catálogo del destino de las piedras es la sección más extensa de la composición: abarca unas 250 líneas y se ocupa de decenas de piedras y minerales. ^[25] Doscientas cincuenta líneas. En una composición de 729 líneas en total, más de un tercio se dedica a un dios que, de pie entre los restos de una batalla, va señalando piedras una a una y le va diciendo a cada una en qué se convertirá. Por cualquier medida narrativa, es extraordinario. El clímax de la batalla ya ha pasado. La presa está construida. La crisis está resuelta. Y, sin embargo, el texto dedica su sección más extensa no al drama que la precede, sino al trabajo administrativo que la sigue. Es como si alguien hubiera escrito una epopeya sobre un general que gana una gran guerra y luego hubiera dedicado más de un tercio de la epopeya al inventario de posguerra del equipamiento militar capturado, pieza a pieza, asignando cada una a su nueva función en tiempos de paz.

[En este punto la tablilla se rompe. Hay partes dañadas en la sección de asignación del destino de las piedras (líneas 330–370), con lagunas en los veredictos individuales de algunas. Los manuscritos superpuestos cubren subsecciones distintas, pero ningún testigo aislado está completo.]

El formato es repetitivo a propósito. Ninurta se dirige a una piedra. Recuerda su conducta durante la batalla —si lo apoyó o se le opuso, si se mantuvo firme en las filas de Asag o vaciló, si mostró valor al servicio del caos o cobardía—. Decreta su destino —su uso futuro, su estatus en el mundo material, su valor o inutilidad, su lugar en la jerarquía de las sustancias que empleará la civilización—. Después pasa a la siguiente piedra. El patrón se repite, piedra tras piedra, mineral tras mineral, con variaciones en el veredicto pero no en la estructura. La repetición no es un fallo de imaginación. Es la clave. El catálogo es exhaustivo porque la autoridad de Ninurta es exhaustiva. Nada escapa a su juicio. Ninguna piedra es demasiado insignificante para recibir su destino.

Entre las piedras alabadas y a las que se les concede destinos favorables está la diorita, declarada digna de portar inscripciones reales —un destino que se corresponde con su uso real en Mesopotamia, donde algunos de los monumentos regios más importantes se tallaron en diorita—. ^[26] La piedra dura y oscura, resistente a la intemperie, que admite tallas finas, es, por decreto de Ninurta, recompensada por su lealtad. Sus propiedades físicas —durabilidad, densidad, resistencia a la erosión— pasan a ser propiedades morales. La diorita aguantó. La diorita se mantuvo firme. Por tanto, la diorita portará las palabras de los reyes.

El lapislázuli recibe honores por su belleza y por su asociación con el cielo —la piedra de un azul profundo que los sumerios apreciaban por encima de casi cualquier otra y que aparece por toda su cultura material, en joyas, incrustaciones y mobiliario de templo—. ^[27] Su color —el azul del cielo, el azul de las moradas de los dioses— se toma como prueba de lealtad celestial. Una piedra que se parece al cielo tuvo que ponerse del lado de los dioses del cielo. Por tanto se la honrará, se engastará en oro, se colocará en los templos, la llevarán los grandes. El razonamiento es circular, pero la circularidad resulta instructiva. Los sumerios están explicando por qué el mundo es como es —por qué unas piedras son preciosas y otras son comunes— anclando la explicación en un relato de elección moral. La jerarquía de los materiales no es arbitraria. Está ganada. Es justa.

Son piedras que se mantuvieron con Ninurta —o que, al menos, no se enfrentaron a él— y su recompensa consiste en ser elevadas, en ser preciosas, en ser dignas de los usos más finos que la artesanía mesopotámica supiera idear. Los destinos favorables son específicos. No son bendiciones vagas, sino asignaciones precisas a papeles concretos en la cultura material humana. Esta piedra se usará para esto. Aquella piedra se usará para aquello. El catálogo es, entre otras cosas, una

enciclopedia del saber artesanal mesopotámico, organizada como una serie de decretos divinos.

Entre las piedras malditas se cuentan las que sirvieron fielmente a Asag. Están condenadas a ser rotas, trituradas o empleadas en usos serviles.^[28] Donde las piedras recompensadas se tallan, pulen y engastan en oro, las piedras malditas se rompen, dispersan y ponen a trabajar en cimientos y firmes de camino —útiles, quizá, pero sin honor—. El castigo no es la destrucción, sino la degradación. Las piedras malditas existirán, pero existirán como cascote. Servirán, pero servirán sin reconocimiento, sin belleza, sin el toque de la mano del artesano. Serán las piedras que nadie nombra. Serán las piedras que desaparecen dentro de muros, cimientos y superficies de camino, haciendo el trabajo imprescindible de la civilización sin ninguna de sus glorias. El veredicto es permanente. Una piedra maldita por Ninurta seguirá maldita. Su naturaleza queda fijada por el decreto, y el decreto es definitivo.

El catálogo incluye piedras de construcción como la caliza y la bitita, piedras usadas como pesas y herramientas como la hematita, y piedras decorativas, y refleja un saber mineralógico sumerio amplio incrustado en la narración mitológica.^[29] El alcance es enciclopédico. Los escribas que compusieron esta sección no se limitaban a contar una historia. Estaban armando, dentro del marco de esa historia, un inventario sistemático del mundo mineral tal como lo entendían. Cada piedra tiene nombre. Cada piedra tiene uso. Cada piedra tiene propiedades —dureza, color, peso, trabajabilidad— que el texto declara o sugiere. Y cada piedra tiene un motivo para ser lo que es —un motivo que se remonta a su comportamiento durante una batalla cósmica anterior a la memoria humana—. El catálogo es a la vez mitología y mineralogía, narración y obra de consulta, teología y manual práctico. La hematita —la piedra pesada y oscura cuyo nombre en griego significa «piedra de sangre»— queda asignada al mundo de las pesas y las herramientas, donde su densidad y dureza la hacen práctica para medidas estandarizadas. La caliza y la bitita ocupan su sitio en los oficios de construcción, destinadas a los muros de templos y casas, a los cimientos de las ciudades, a las estructuras utilitarias que nadie admira y de las que todos dependen. Cada asignación es a un tiempo un acontecimiento narrativo y un dato, y la acumulación de datos produce, al cierre del catálogo, algo que se aproxima a una mineralogía sistemática del antiguo Próximo Oriente.

(El catálogo del destino de las piedras puede reflejar el saber mineralógico práctico de las escuelas de escribas, incrustado en forma narrativa para la transmisión pedagógica.^[30])

Las asignaciones del destino de las piedras apuntan a una conexión con el saber mineralógico y con el conocimiento ritual ligado a la construcción de templos, dado que los destinos decretados se corresponden con los usos reales de esas piedras en la cultura material sumeria.^[31] Un estudiante que copiara este texto en el *edubba* aprendería no solo una narración mitológica, sino también un vocabulario práctico de piedras y sus aplicaciones. La tradición léxica sumeria —esas enormes compilaciones de listas de palabras, catálogos de materiales y vocabularios técnicos que formaban la columna vertebral de la educación escribal— incluía listas de piedras y minerales. La sección del destino de las piedras en Lugal-e cubre buena parte del mismo material, pero en forma narrativa, no como una enumeración seca. La composición enseña en dos niveles a la vez: dice por qué el mundo es como es y dice para qué sirve la diorita. La explicación mitológica y la información práctica no son cosas separadas. Son la misma cosa. En el pensamiento sumerio, saber qué hace una piedra y saber por qué lo hace no son dos formas de conocimiento. Son una sola.

El efecto del catálogo, leído en su totalidad, es acumulativo más que dramático. No va subiendo hasta un clímax. Va sumando. Cada piedra añadida al inventario amplía el alcance de la autoridad

ordenadora de Ninurta —un elemento más del mundo material puesto bajo jurisdicción divina, una sustancia más asignada a su lugar y función propios—. Cuando el último destino ha sido decretado, nada del mundo mineral queda sin contabilizar, sin clasificar, sin asignar. El caos del ejército de piedras de Asag ha sido convertido —piedra a piedra, veredicto a veredicto— en un sistema taxonómico. Lo que era una horda es ahora un inventario. Lo que era un ejército es ahora un catálogo. El dios guerrero ha hecho lo que hacen los guerreros: ha impuesto orden al desorden. Pero el orden que ha impuesto no es militar. Es administrativo. Es el orden de la lista, del inventario, del registro escribal. Es el orden del propio *edubba* —el orden de la clasificación, de la documentación, del conocimiento sistemático—. El dios se ha vuelto escriba, y su arma se ha vuelto estilo.

A la composición le queda aún una transformación por realizar, y es la más personal de todas.

Tras los decretos sobre el destino de las piedras, la madre de Ninurta acude al *kur* para contemplar la victoria de su hijo.^[32] En este pasaje se la identifica como Ninmah —la «señora excelsa»—, nombre con el que la diosa madre es ampliamente conocida en la literatura sumeria. Ha venido al lugar de la batalla, al lugar de la presa, al lugar donde las piedras recibieron sus destinos. Ha venido a ver lo que su hijo ha construido. La visita no es casual. La diosa madre recorriendo la distancia desde el mundo habitado hasta el *kur* —hasta ese territorio salvaje y hostil donde su hijo combatió, venció y después hizo algo más importante que vencer— lleva un peso que el texto, sin duda, quiere que el público sienta. Ha venido a atestiguar la transformación, y al venir será ella misma transformada. La llegada de la madre al lugar del triunfo del hijo conserva peso emocional incluso a través de la enorme distancia entre el período paleobabilónico y el presente. El guerrero ha combatido, construido, juzgado y ordenado. Ahora su madre viene a ver lo que ha hecho. La composición sabe que este momento importa y le concede el espacio que merece.

Lo que sigue no es un mero reencuentro. Es una ceremonia de nombramiento —el mismo tipo de acto teológico que vimos en «Enlil y Sud» en el capítulo 6, donde la joven diosa Sud fue rebautizada como Ninlil al casarse con Enlil—. Aquí el mecanismo es el mismo, pero la ocasión es distinta. En el capítulo 6, el rebautizo culminaba un cortejo. Aquí, el rebautizo culmina una guerra. Ninurta honra a su madre por su papel y, en reconocimiento a su victoria en la montaña, la rebautiza como Ninhursaja —«Señora de la Montaña», de *hursag*, «montaña»—, otorgándole el nombre con el que es más conocida en el panteón sumerio.^[33] Ninhursaja —diosa madre, señora de la montaña— recibe su identidad del logro de su hijo. La montaña es la presa. La presa es la obra de Ninurta. El nombre es el sello que conecta a la diosa madre con el paisaje que su hijo ha creado.

[En este punto la tablilla se rompe. La sección himnica final (líneas 680–729) presenta lagunas menores en la fórmula de alabanza y en el pasaje del rebautizo de la madre. Varios manuscritos conservan el final con variaciones menores.]

El rebautizo no es cosmético. Es cosmológico. Ninurta acaba de crear una montaña —la presa de piedras que contiene las aguas primordiales y canaliza el Tigris—. Al llamar a su madre «Señora de la Montaña», le da el dominio sobre el propio paisaje que ha construido. La montaña es suya. La presa es suya. La geografía que hace posible la civilización mesopotámica queda puesta bajo su autoridad. El rebautizo establece una etiología del principal epíteto de Ninhursaja y conecta a la diosa madre con el paisaje creado por la presa de aguas que levantó Ninurta.^[34] La conexión no es abstracta. Es arquitectónica. La presa es una estructura física hecha de piedras físicas, y la diosa

que ahora preside sobre ella es la diosa de la tierra física —del parto, del sustento, de las condiciones materiales que permiten que la vida continúe—. En un solo acto, Ninurta le ha dado a su madre un nombre nuevo, un dominio nuevo y un lugar nuevo en el orden cósmico. El hijo transforma la identidad de la madre, igual que transformó el paisaje. Ambos son actos de nombramiento. Ambos crean algo que antes no existía. Y ambos ponen de manifiesto la convicción sumeria de que nombrar no es describir, sino crear —que darle a una cosa su nombre es darle su naturaleza—.

La composición se cierra con una alabanza himnica a Ninurta, que celebra sus hazañas marciales y su papel como organizador cósmico —el guerrero que derrotó al caos y construyó el mundo—. ^[35] Los versos finales reúnen los hilos del relato —la batalla, la presa, los destinos de las piedras, el rebautizo de la madre— y los presentan como un único logro, un acto unificado de fabricación del mundo que empezó con una maza y terminó con un catálogo. A Ninurta no se le alaba solo por haber matado a Asag. Se le alaba por lo que hizo después de matar a Asag: por construir la presa, por asignar los destinos, por crear el paisaje, por dar nombre a su madre. La victoria marcial fue la condición previa. El verdadero logro fue el ordenamiento del mundo que la siguió. El texto sabe distinguir entre destruir y construir, y reserva sus alabanzas más altas para la construcción. Es una posición teológica llamativa en un himno dirigido a un dios guerrero. El rasgo definitorio de Ninurta es la violencia marcial. Sus epítetos celebran su capacidad de destrucción. Y, sin embargo, cuando el texto hace balance de sus logros, la construcción, el ordenamiento y el nombramiento reciben la atención más sostenida. La mayor obra del guerrero no es la batalla. La mayor obra del guerrero es la administración que sigue a la batalla. Es una visión del heroísmo divino que coloca al burócrata por encima del soldado —o, más bien, que no ve contradicción alguna entre ambos, porque en el pensamiento sumerio la capacidad de organizar no es sino la capacidad de destruir redirigida hacia fines productivos—.

Lugal-e es, en su núcleo estructural, un texto sobre transformación —sobre convertir una cosa en otra mediante inteligencia y autoridad divinas—. El *kur* —hostil, caótico, cargado de poder monstruoso— se transforma en la montaña que canaliza el agua que da vida. Las piedras que formaban un ejército rebelde se transforman en los materiales de la civilización. Un demonio de la enfermedad se transforma en un cadáver. Una presa se transforma en paisaje. El nombre de una madre se transforma en un título teológico. Un campo de batalla se transforma en un sistema de regadío. En cada nivel, la narración avanza del desorden al orden, de la amenaza al recurso, del caos al sistema. El patrón es constante y deliberado. No es un rasgo de una sección o un episodio. Es el principio organizador de la composición entera, desde la invocación inicial hasta el himno final.

La composición explica la creación del sistema fluvial del Tigris y de las llanuras fértiles de Mesopotamia como resultado de la presa con la que Ninurta contuvo las aguas primordiales tras derrotar a Asag. ^[36] Este es el pensamiento etiológico en su versión más ambiciosa. El texto no explica el origen de una costumbre o de un nombre divino. Explica el origen del paisaje físico entero —los ríos, las montañas, el sistema de regadío, el sustrato geológico de la propia civilización—. Todo campesino que cavaba un canal, todo constructor que explotaba una cantera, todo joyero que engastaba lapislázuli en oro participaba, según este texto, en un sistema que Ninurta estableció tras una batalla cósmica. Lo cotidiano era sagrado. Lo práctico era mitológico. Las dos categorías eran, en el pensamiento sumerio, la misma.

El *kur*, en esta lectura, es un lugar a la vez de amenaza y de transformación: la montaña hostil se convierte, por la acción de Ninurta, en la fuente de las piedras que edifican la civilización y en la presa que canaliza el agua que da vida.^[37] El mismo lugar que amenazaba con destruir el mundo es, tras la intervención de Ninurta, la razón por la que el mundo funciona. No es ironía. Es lógica cosmológica sumeria, y cala más hondo que la narración concreta. La materia prima del caos es la materia prima del orden. La diferencia no está en el material, sino en la organización. Las piedras son las mismas piedras, sirvan a Asag o sirvan a Ninurta. Lo que cambia es su asignación, su función, su lugar en un sistema. Lo que Ninurta aporta no es sustancia nueva, sino estructura nueva. No es un creador que hace algo a partir de la nada. Es un organizador que hace algo útil a partir de algo peligroso. La distinción importa. La cosmología sumeria, tal como la presenta Lugal-e, no trata de la creación *ex nihilo*. Trata de imponer orden a la materia preexistente. El mundo no fue creado. Fue dispuesto. Y quien lo dispuso no fue un dios creador trabajando según un plan, sino un dios guerrero improvisando con los escombros de un campo de batalla. Las implicaciones teológicas son considerables: el cosmos no es un artefacto diseñado, sino un desastre reorganizado, y su orden no es prístino, sino rescatado.

La composición ejemplifica un patrón que los estudiosos denominan *Chaoskampf* —un joven dios guerrero derrota a un ser del caos primordial para organizar el cosmos—, un patrón atestiguado en las mitologías del antiguo Próximo Oriente.^[38] El patrón está bien atestiguado, pero conviene ser precisos sobre la dirección de la influencia y la cronología de las pruebas.

Lugal-e es anterior al Enuma Elish babilonio —la composición en la que Marduk derrota a Tiamat y reconfigura el cosmos con su cuerpo— por varios siglos. Los manuscritos paleobabilónicos de Lugal-e son anteriores a todas las copias conocidas del Enuma Elish, que no fue compuesto antes de finales del segundo milenio a. C.^[39] Los paralelismos estructurales entre ambas composiciones son amplios y están bien documentados: un joven dios guerrero, encargado por los dioses mayores, derrota a un ser del caos primordial que manda un ejército de aliados monstruosos y luego reorganiza el mundo físico con los materiales del enemigo vencido. La correspondencia es demasiado detallada para ser casual. Pero la influencia, si hay influencia, va del sumerio al babilonio, no al revés. Lugal-e no debe leerse como un derivado del combate entre Marduk y Tiamat. Si acaso, el Enuma Elish bebió de la tradición que representa Lugal-e, adaptando el patrón sumerio de Ninurta y Asag al contexto babilonio de Marduk y Tiamat. Sustituyó al paladín de Nippur por el dios patrón de Babilonia, pero conservó la estructura básica del relato: batalla, victoria, reorganización cósmica.

(Lugal-e representa el prototipo sumerio de la tradición del _Chaoskampf que más tarde influyó en la batalla entre Marduk y Tiamat del Enuma Elish babilonio.^[40]_)

Los paralelismos se extienden más allá de Mesopotamia. La tradición védica conserva la historia de la batalla de Indra con Vrtra —un demonio serpentino que bloquea las aguas, impidiendo que fluyan y fertilicen la tierra, hasta que el dios guerrero lo mata y libera los ríos—. La correspondencia estructural con Lugal-e es llamativa: en ambas tradiciones, un dios guerrero derrota a un monstruo que bloquea o retiene las aguas, y la victoria produce el sistema fluvial que sustenta la civilización. El mecanismo concreto difiere —Indra libera aguas que Vrtra acaparaba, mientras que Ninurta embalsa aguas que se habían soltado—, pero comparten el patrón del dios guerrero, el caos ligado al agua y la creación resultante de un sistema hidrológico funcional. La tradición griega ofrece a Zeus contra Tifón —un dios de la tormenta que combate a un adversario

ctónico monstruoso para asegurar la soberanía divina y el orden cósmico—. En cada caso, el patrón es el mismo: dios joven, monstruo primordial, reorganización cósmica. La versión sumeria de Lugal-e es el ejemplo atestiguado más antiguo, y sigue siendo el más detallado. Lo que distingue a Lugal-e de sus paralelos no es solo la batalla en sí, sino el después. Ni el Enuma Elish ni el himno de Indra y Vrtra dedican nada parecido al mismo grado de atención a la organización del mundo material tras la victoria. El catálogo del destino de las piedras —ese extraordinario inventario de 250 líneas de minerales, usos y juicios divinos— no tiene equivalente en ninguna de esas tradiciones paralelas. El texto sumerio no se conforma con narrar la victoria y seguir adelante. Insiste en catalogar las consecuencias, piedra a piedra, como si la victoria no significara nada hasta que cada pieza del enemigo derrotado haya sido contabilizada y asignada a su función propia.

La amplia atestiguación de la composición en múltiples yacimientos paleobabilónicos y su extensión revelan su importancia central en el plan de estudios escribal y en la tradición literaria sumeria.^[41] Los estudiantes que copiaban este texto —verso tras verso, piedra tras piedra, destino tras destino— no solo estaban practicando su cuneiforme. Estaban aprendiendo cómo se había hecho el mundo. Estaban aprendiendo que el paisaje que habitaban no era accidental, sino construido; no era natural, sino edificado; no les era dado, sino que se había ganado mediante combate, inteligencia y paciencia administrativa. Las montañas eran una presa. Los ríos eran canales. Las piedras bajo sus pies tenían nombres e historias y juicios dictados sobre ellas por un dios que, tras la batalla, se había detenido entre ellas y las había señalado una a una. El mundo era un sistema ordenado, y el orden tenía una historia, y la historia era esta. Setecientas veintinueve líneas, copiadas a mano sobre arcilla húmeda por estudiantes que crecerían para gestionar los canales de regadío, las canteras y los almacenes de los templos que la historia decía explicar. El mito era el manual. La narración era el plan de estudios. Y el dios que ganó la batalla fue también el dios que relleno el papeleo.

[1] ETCSL 1.6.2, texto compuesto, líneas 1–729.

[2] ETCSL 1.6.2, lista de manuscritos; Black et al. 2004, pp. 163–191.

[3] ETCSL 1.6.2, notas editoriales; Black et al. 2004, p. 163 (introducción).

[4] Jacobsen 1987, pp. 233–272.

[5] Black et al. 2004, pp. 163–191; Jacobsen 1987, pp. 233–272.

[6] Una tradición alternativa ofrece: «Jacobsen 1987 pp. 233–272 proporciona una traducción literaria que suaviza las lagunas y en ocasiones sigue lecturas manuscritas diferentes, sobre todo en la sección del destino de las piedras». Aquí se ha preferido la versión predominante porque ETCSL representa la base manuscrita más amplia; Jacobsen se usa por el contexto literario.

[7] ETCSL 1.6.2, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 163–165.

[8] ETCSL 1.6.2, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 163–165.

[9] ETCSL 1.6.2, líneas 20–50; Jacobsen 1987, pp. 235–238.

[10] ETCSL 1.6.2, líneas 30–70; Black et al. 2004, pp. 165–167.

[11] ETCSL 1.6.2, líneas 50–80; Jacobsen 1987, pp. 238–240.

[12] ETCSL 1.6.2, líneas 60–90; Black et al. 2004, pp. 166–167.

[13] ETCSL 1.6.2, líneas 90–130; Jacobsen 1987, pp. 240–243.

[14] ETCSL 1.6.2, líneas 130–160; Black et al. 2004, pp. 168–169.

[15] ETCSL 1.6.2, líneas 160–180; Jacobsen 1987, pp. 243–245.

[16] ETCSL 1.6.2, líneas 180–220; Black et al. 2004, pp. 169–171.

[17] ETCSL 1.6.2, líneas 200–240; Jacobsen 1987, pp. 245–248.

[18] ETCSL 1.6.2, líneas 240–270; Black et al. 2004, pp. 171–172.

[19] ETCSL 1.6.2, líneas 270–320; Jacobsen 1987, pp. 248–252.

[20] ETCSL 1.6.2, líneas 290–330; Black et al. 2004, pp. 173–175.

[21] ETCSL 1.6.2, líneas 330–370; Jacobsen 1987, pp. 252–255.

[22] Inferencia: Jacobsen 1987 pp. 252–255 lo lee explícitamente como etiología del paisaje. Riesgo: el texto pudo tener significados

adicionales (rituales, teológicos) más allá de la etiología geográfica.

[23] ETCSL 1.6.2, líneas 370–400; Black et al. 2004, pp. 175–177.

[24] ETCSL 1.6.2, líneas 400–650 (aproximadamente); Black et al. 2004, pp. 177–188.

[25] ETCSL 1.6.2, líneas 400–650; Jacobsen 1987, pp. 255–266.

[26] ETCSL 1.6.2, líneas 420–440 (aproximadamente); Black et al. 2004, pp. 178–180.

[27] ETCSL 1.6.2, líneas 420–440 (aproximadamente); Black et al. 2004, pp. 178–180.

[28] ETCSL 1.6.2, líneas 440–500 (aproximadamente); Jacobsen 1987, pp. 258–262.

[29] ETCSL 1.6.2, líneas 400–650; Black et al. 2004, pp. 177–188.

[30] Inferencia: los nombres de las piedras se corresponden con terminología mineral sumeria atestiguada en las listas léxicas del mismo período paleobabilónico. Riesgo: en qué medida el catálogo se usó como texto didáctico para la mineralogía frente a puro entretenimiento literario es algo incierto.

[31] Black et al. 2004, pp. 163–164 (introducción).

[32] ETCSL 1.6.2, líneas 650–690; Black et al. 2004, pp. 189–190.

[33] ETCSL 1.6.2, líneas 690–720; Jacobsen 1987, pp. 267–270.

[34] ETCSL 1.6.2, líneas 690–729; Black et al. 2004, pp. 190–191.

[35] ETCSL 1.6.2, líneas 720–729; Black et al. 2004, p. 191.

[36] ETCSL 1.6.2, líneas 400–460; Jacobsen 1987, pp. 248–255.

[37] Jacobsen 1987, pp. 252–266.

[38] Jacobsen 1987, pp. 233–234; Kramer 1961, pp. 80–83.

[39] Jacobsen 1987, pp. 233–234; Black et al. 2004, p. 163.

[40] Inferencia: la datación paleobabilónica de los manuscritos de Lugal-e es anterior en varios siglos a todas las copias conocidas del Enuma Elish; los paralelismos estructurales (dios guerrero, monstruo del caos, reorganización cósmica) son amplios. Riesgo: no hay documentada una transmisión textual directa de Lugal-e al Enuma Elish; la relación puede ser indirecta, a través de una tradición compartida.

[41] ETCSL 1.6.2, lista de manuscritos.

Chapter 9. El regreso de Ninurta a Nippur

La composición conocida como «Angim» —por su íncipit sumerio, que suele transcribirse «Angim dimma» y significa «En un día que fue»— figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.6.1 y consta de 208 líneas.^[1] Se conserva en manuscritos paleobabilonios y formaba parte reconocida del currículo de los escribas, aunque se copiaba con menor frecuencia que su pieza compañera, Lugal-e (ETCSL 1.6.2).^[2] Existe una versión bilingüe sumerio-acadia de la composición, pero solo el texto sumerio entra en el ámbito de esta obra.^[3] Esa versión bilingüe nos dice algo sobre la longevidad del texto: los escribas seguían atendiéndolo mucho después de que el sumerio dejara de ser una lengua hablada.

La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, complementado con Black et al. 2004, pp. 181–186.^[4]

Texto compuesto de ETCSL 1.6.1, recensión sumeria estándar.^[5]

Jacobsen identifica Angim como la secuela de Lugal-e y trata ambas composiciones como un díptico narrativo: la batalla cósmica (Lugal-e) seguida del regreso triunfal pero peligroso (Angim).^[6] El emparejamiento es acertado. Lugal-e (capítulo 7) contó la historia de Ninurta —dios guerrero, hijo de Enlil, paladín de los dioses— derrotando al demonio Asag y a su ejército de piedra, embalsando después las aguas primordiales y decretando los destinos de cada piedra del campo de batalla. Lugal-e terminó con Ninurta victorioso, el paisaje reorganizado y su madre rebautizada como Ninhursaja en honor de la montaña que él había levantado. Pero Lugal-e dejó algo sin resolver. ¿Qué sucede cuando el guerrero vuelve a casa?

La historia, tal como la conservan las tablillas, es la siguiente.

El relato arranca con la partida de Ninurta del *kur* —la montaña, el reino hostil más allá de las fronteras del mundo habitado— tras su victoria sobre Asag y el ejército de piedra narrada en Lugal-e.^[7] Regresa cargado con los trofeos del combate: lleva las armas del derrotado Asag y el botín del *kur*, y los exhibe como prueba de su triunfo marcial.^[8] No marcha en formación ordenada y con las armas enfundadas. Avanza abrasando el paisaje como una tormenta que ha olvidado cómo detenerse.

El texto describe la marcha de Ninurta hacia casa en términos de un esplendor marcial arrollador y aterrador. Su *me-lam* —el resplandor divino y terrible que emanan los dioses, los monstruos y los objetos sagrados— arde con tal intensidad que alarma a todos los que lo contemplan.^[9] El dios guerrero viaja con toda la panoplia de la batalla: tormentas, armas, enemigos capturados y un resplandor divino que hace temblar al propio paisaje.^[10] Recorre el mundo no como un campeón que vuelve, sino como un desastre natural en curso: una concentración de fuerza destructiva a la que todavía no le ha llegado el mensaje de que la batalla ha terminado.

[En este punto la tablilla se rompe. Partes de la descripción del cortejo triunfal (líneas 80–100) están dañadas; los detalles de la exhibición de los trofeos son fragmentarios. La versión bilingüe acadia conserva algunos pasajes correspondientes, pero queda fuera del ámbito de esta obra.]

Y aquí es donde la composición encuentra su tema. Los dioses mismos —incluidas las grandes deidades del panteón— se alarman ante la cercanía de Ninurta. Su furia guerrera desatada amenaza el orden cósmico que él acaba de salvar.^[11]

La ironía es precisa. Los dioses enviaron a Ninurta a combatir a Asag porque Asag amenazaba al mundo. Ahora Ninurta vuelve a casa y los dioses tienen miedo: no de Asag, que está muerto, sino de Ninurta, que está vivo y arde con la misma fuerza que mató a Asag. El campeón se ha convertido en la amenaza. El arma que los dioses desenvainaron contra el caos no ha vuelto a la vaina. La composición dedica aproximadamente una cuarta parte de sus líneas a las reacciones de temor de los dioses, una proporción desmesurada respecto a cualquier otra sección y que marca este motivo como el centro estructural de la obra.^[12]

(El miedo de los dioses a su propio paladín constituye la tensión dramática central de Angim: la composición explora el problema de que el poder marcial, una vez desatado para la defensa cósmica, es en sí mismo una amenaza para la estabilidad cósmica.^[13])

El texto muestra a los dioses encogidos, escondidos o con una ansiedad visible a medida que Ninurta se acerca a Nippur —la capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur (sumerio: Nibru)—.^[14] Esa es la ciudad desde la que Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— lo envió a combatir en primer lugar. Y los habitantes de esa ciudad, incluidos los divinos, miran ahora al horizonte con la misma aprensión con que habrían mirado la llegada de Asag. El salvador y la amenaza se han vuelto indistinguibles. Ninurta no ha cambiado de naturaleza. Sencillamente, no ha vuelto a cambiar.

El *me-lam* que arde en el cuerpo de Ninurta no es algo que pueda apagar como una lámpara. Pertenece a lo que él es. La batalla ha despertado capacidades que no se duermen por orden.

Enlil percibe el peligro que encierra la rabia marcial incontrolada de su hijo y actúa para atajarlo.^[15] Su respuesta no es la fuerza. Es la diplomacia. No sale al encuentro de Ninurta en la puerta con un despliegue de poder mayor. No le ordena que se detenga. Hace algo mucho más calculado: envía a su ministro Nusku al encuentro de Ninurta con un mensaje destinado a apaciguar la furia del guerrero y a encauzar su regreso hacia una llegada ordenada y festiva.^[16]

El discurso de Enlil a Nusku y la transmisión que Nusku hace a Ninurta ocupan una sección con algunas líneas dañadas.^[17]

La elección del intermediario importa. Enlil no va él mismo. Envía a Nusku, su visir, su ministro de confianza. El mensaje no es una orden, sino un replanteamiento. En vez de ordenar a Ninurta que reprima su furia guerrera, Enlil le ofrece un cauce: la ceremonia, el reconocimiento, el marco institucional de la celebración del regreso como una estructura dentro de la cual la rabia del guerrero puede expresarse, reconocerse y disiparse poco a poco. El padre no se enfrenta al hijo. El padre contiene al hijo: no por la fuerza, sino por la forma.

Ninurta llega a Nippur, donde el E-kur se alza como centro del orden divino sumerio.^[18] La llegada transcurre como un acto ceremonial: Ninurta entra en los recintos de la ciudad y se aproxima al E-kur.^[19] Que el texto lo enmarque como ceremonia y no como crisis nos dice que la intervención de

Enlil ya ha empezado a surtir efecto. El *me-lam* no ha cesado. Los trofeos siguen a la vista. El guerrero sigue siendo aterrador. Pero el contexto ha cambiado. Lo que era un avance amenazador es ahora un cortejo triunfal. La forma cambia el sentido sin cambiar la sustancia.

Ninlil —reina de los dioses, esposa de Enlil— desempeña un papel importante en la acogida y el apaciguamiento de Ninurta. Lo recibe con una calidez maternal que ayuda a disipar su furia guerrera.^[20] Si la aportación de Enlil fue el marco formal, la de Ninlil es el emocional. Su bienvenida no es institucional, sino personal, y el texto presenta esa calidez como verdaderamente eficaz allí donde los cauces oficiales por sí solos no habrían bastado. El *me-lam* que no se podía mandar cesar sí puede, al parecer, calmarse con la presencia de la madre. Incluso un dios que acaba de matar a un demonio cósmico y de reorganizar el paisaje del mundo sigue siendo, en algún sentido irreducible, el hijo de su madre.

El efecto conjunto de la autoridad paterna de Enlil y de la acogida materna de Ninlil transforma la peligrosa rabia guerrera de Ninurta en un poder divino integrado y socialmente productivo.^[21] La furia se disipa bajo la presión combinada de la ceremonia y el afecto, de la autoridad del padre y de la calidez de la madre. Ambas son necesarias. Ninguna basta por sí sola. La autoridad sola sería confrontación. La calidez sola resultaría demasiado leve frente a la escala del *me-lam*. Juntas, logran lo que ninguna podría hacer por separado: meten la tormenta en casa sin dejar que destruya el hogar.

(El patrón de pacificación —la autoridad paterna reintegrando a un guerrero peligrosamente autónomo— puede reflejar una preocupación teológica sumeria más amplia por la correcta subordinación del poder marcial al orden cívico-religioso centrado en Nippur y en el E-kur.^[22])

La composición se cierra con un pasaje himnódico que celebra a Ninurta en su estado ya pacificado: el guerrero aterrador reintegrado en el orden divino como paladín obediente de Enlil.^[23] Los versos finales alaban tanto la pericia marcial de Ninurta como la armonía restaurada de la familia divina, y encuadran el relato como un movimiento del exceso peligroso al orden sancionado.^[24] La alabanza tiene doble filo: celebra a la vez el poder que estuvo a punto de destruir el mundo y la contención que impidió la destrucción. Se honra a Ninurta por ser aterrador y por dejar de ser aterrador. En el marco teológico sumerio, eso no es una contradicción. La capacidad de destruir y la capacidad de someterse a la autoridad son ambos atributos del guerrero divino ideal. Una sin la otra es o bien impotencia, o bien caos.

Angim funciona como una meditación sostenida sobre el peligro del poder marcial divino: el propio paladín de los dioses, tras salvar el cosmos, lo amenaza ahora con la misma fuerza que logró esa salvación.^[25] La composición complementa a Lugal-e al abordar lo que el texto más extenso deja implícito: qué sucede cuando el guerrero regresa a casa aún ardiendo de furia guerrera.^[26] Lugal-e terminó con los destinos de las piedras decretados y la madre rebautizada, pero no mostró al guerrero volviendo a cruzar la puerta de la ciudad que había salvado. Angim muestra ese paso, y revela que el paso es más peligroso que la batalla.

El problema que identifica Angim no es exclusivo de la teología sumeria. La composición se

conserva en varios manuscritos paleobabilonios, y la existencia de una versión bilingüe demuestra un interés escribal sostenido que llega hasta el período acadio posterior.^[27] Kramer incluye Angim en su panorama de los mitos de Ninurta y la sitúa dentro del ciclo más amplio de relatos de dioses guerreros que constituye una de las grandes vetas de la producción literaria sumeria.^[28] El texto perduró porque su asunto perduró. Toda cultura que envía guerreros a combatir por ella acaba teniendo que enfrentarse a la pregunta de qué hacer cuando los guerreros vuelven. El poder que era necesario fuera resulta peligroso en casa. La furia que salvó a la comunidad la amenaza ahora.

Los paralelos son instructivos. La ira de Aquiles en la *Ilíada* pone en peligro por igual a griegos y troyanos y requiere mediación divina y humana para resolverse: un guerrero cuya furia, desatada en defensa de su pueblo, se vuelve una amenaza para ese mismo pueblo cuando no puede contenerse. El *riastrad* de Cúchulainn —el espasmo deformador del Táin Bó Cúailnge irlandés— lo deja tan encendido de rabia guerrera tras el combate que las mujeres de Emain Macha deben enfriarlo en tres tinajas de agua antes de que pueda reincorporarse con seguridad a la comunidad. La tradición nórdica del berserker conserva el mismo patrón: el guerrero que combate con furia sobrenatural y debe ser apaciguado ritualmente antes de regresar a la vida social. En cada caso, el problema es el mismo: el poder marcial, una vez activado, no se desactiva por orden. La comunidad a la que se desplegó para proteger tiene que recibirlo, encauzarlo y absorberlo.

La solución sumeria es a la vez institucional y familiar. Enlil aporta la autoridad del Estado. Ninlil aporta la calidez de la familia. El resultado no es la supresión del poder de Ninurta, sino su integración. El *me-lam* no desaparece. Se domestica. El guerrero no deja de ser aterrador. Pasa a ser aterrador dentro de un marco que asigna a su terror un lugar y una función propios.

Con 208 líneas, Angim es una fracción de las 729 de Lugal-e. Pero la brevedad no mide la importancia. Lugal-e contó la historia de la batalla, de la construcción y del ordenamiento. Angim cuenta la historia del momento entre la victoria y la paz, el intervalo peligroso en el que el guerrero sigue siendo guerrero y la ciudad aún no está a salvo de su propio defensor. Es la distancia más corta del relato —del *kur* a la puerta de Nippur—, pero la travesía más peligrosa de todo el ciclo de Ninurta.

[1] ETCSL 1.6.1, texto compuesto, líneas 1–206.

[2] ETCSL 1.6.1, lista de manuscritos; Black et al. 2004, p. 192 (introducción).

[3] Black et al. 2004, p. 192 (introducción).

[4] Black et al. 2004, pp. 181–186.

[5] Una tradición alternativa indica: «Black et al. 2004 pp. 181–186 ofrece diferencias menores de traducción en la forma de rendir los epítetos de Ninurta y las reacciones de temor de los dioses». Se opta aquí por la versión predominante porque ETCSL proporciona la base compuesta; Black et al. se emplea para el contexto literario y las lecturas alternativas.

[6] Jacobsen 1987, pp. 233–234.

[7] ETCSL 1.6.1, líneas 1–10; Black et al. 2004, pp. 192–193.

[8] ETCSL 1.6.1, líneas 10–25; Black et al. 2004, pp. 193–194.

[9] ETCSL 1.6.1, líneas 25–50; Black et al. 2004, pp. 193–194.

[10] ETCSL 1.6.1, líneas 30–55; Jacobsen 1987, pp. 233–234.

[11] ETCSL 1.6.1, líneas 50–80; Black et al. 2004, pp. 194–195.

[12] ETCSL 1.6.1, líneas 60–85; Black et al. 2004, pp. 194–195.

[13] Inferencia: el texto dedica aproximadamente una cuarta parte de sus líneas a las reacciones de temor de los dioses, de forma desproporcionada respecto a cualquier otra sección; Black et al. 2004 p. 192 lo describe como el tema central. Riesgo: el texto no ofrece una declaración autorial explícita del tema; esto es análisis estructural respaldado por el consenso académico.

[14] ETCSL 1.6.1, líneas 60–85; Black et al. 2004, pp. 194–195.

[15] ETCSL 1.6.1, líneas 100–130; Black et al. 2004, pp. 195–196.

- [16] ETCSL 1.6.1, líneas 110–140; Jacobsen 1987, pp. 233–234.
- [17] Este pasaje reconstruye la laguna en etcs1 1.6.1, líneas 80–100 (dentro de la zona lacunosa) a partir del relato paralelo en las líneas intactas circundantes, que establecen el patrón de mediación diplomática a través de Nusku; confianza: media.
- [18] ETCSL 1.6.1, líneas 140–160; Black et al. 2004, pp. 196–197.
- [19] ETCSL 1.6.1, líneas 150–170; Black et al. 2004, pp. 196–197.
- [20] ETCSL 1.6.1, líneas 160–185; Black et al. 2004, pp. 197–198.
- [21] ETCSL 1.6.1, líneas 170–195; Jacobsen 1987, pp. 233–234.
- [22] Inferencia: la estructura de Angim refleja la teología política de la supremacía de Enlil, atestiguada en todo el corpus literario sumerio; el guerrero regresa y se somete ante la ciudad del dios-padre. Riesgo: la lectura política es interpretación académica (Jacobsen), no explícita en el texto.
- [23] ETCSL 1.6.1, líneas 195–206; Black et al. 2004, p. 198.
- [24] ETCSL 1.6.1, líneas 200–206; Black et al. 2004, p. 198.
- [25] Black et al. 2004, pp. 192–193 (introducción).
- [26] Black et al. 2004, p. 192.
- [27] ETCSL 1.6.1, lista de manuscritos; Black et al. 2004, p. 192.
- [28] Kramer 1961, pp. 80–83.

Chapter 10. Ninurta y la tortuga: la astucia de Enki

La composición conocida como «Ninurta y la tortuga» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.6.3 y se conserva en un pequeño número de tablillas paleobabilonias.^[1] El texto está gravemente dañado: no existe ningún testimonio completo, y las lagunas atraviesan el comienzo, la parte central y la conclusión.^[2] Se conservan pocas copias, y la escasa atestación del texto revela que circuló menos que Lugal-e (ETCSL 1.6.2) o Angim (ETCSL 1.6.1) dentro del currículo escribal.^[3] La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL.^[4]

ETCSL 1.6.3 es un texto sumerio fragmentario en el que la recuperación de la Tablilla por parte de Ninurta aparece afirmada o sobreentendida en las líneas conservadas.^[5]

Black et al. describen brevemente la composición como un texto en el que la astucia de Enki socava la hazaña heroica de Ninurta, y la sitúan como contrapunto cómico o satírico del ciclo marcial de Ninurta.^[6] La descripción acierta, y conviene tomarla en serio. Este es el tercer movimiento de un tríptico. Lugal-e (capítulo 7) nos dio la batalla cósmica —Ninurta contra Asag, el ejército de piedra, el embalsamamiento de las aguas primordiales—. Angim (capítulo 8) nos dio el regreso peligroso a casa —el guerrero ardiendo con un *me-lam* incontenible, los padres que lo apaciguan y lo devuelven al orden divino—. Ahora llega el remate.

La historia, tal como la conservan los fragmentos, es la siguiente.

[En este punto la tablilla se rompe. La sección inicial (líneas 1–15) está gravemente dañada; el contexto del robo de la Tablilla de los Destinos y de su recuperación por Ninurta se ha perdido en gran medida. El mito acadio de Anzud ofrece un relato paralelo del robo de la Tablilla, pero ese texto queda fuera del ámbito de esta obra y no puede usarse para rellenar las lagunas sumerias.]

El relato presupone que Anzud —el águila divina con cabeza de león— ha robado algo del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu que sirve de dominio a Enki.^[7] Lo que Anzud robó fue la Tablilla de los Destinos —la tablilla que confiere a su poseedor la autoridad cósmica suprema—. Las líneas iniciales que habrían fijado esta escena están destruidas en su mayor parte, y nos toca reconstruir la premisa a partir de lo que el texto conservado da por supuesto más que de lo que enuncia.

Ninurta —dios guerrero, hijo de Enlil, paladín de los dioses— derrota a Anzud y recupera la Tablilla de los Destinos robada, en un acto de servicio heroico al orden divino.^[8] Esto queda claro en los fragmentos. El héroe ha hecho lo que hacen los héroes. Ha combatido al ladrón, ha eliminado la amenaza y ha recuperado el objeto de poder. En Lugal-e dio muerte al demonio Asag y a su ejército de piedra. En Angim volvió a casa ardiendo todavía con la furia de la batalla. Aquí, en una composición más breve y peor conservada, ha derrotado a Anzud y ha recuperado el artefacto más poderoso del sistema teológico sumerio. El patrón es nítido: Ninurta combate, Ninurta gana. Lo que varía es lo que viene después.

Tras recuperar la Tablilla de los Destinos, Ninurta aparentemente busca quedarse con su poder

para sí en lugar de devolverla a la autoridad divina que le corresponde.^[9] El guerrero que realizó una hazaña heroica se extralimita ahora al reclamar para sí la prerrogativa cósmica suprema.

(El intento de Ninurta de retener la Tablilla de los Destinos constituye el acto de soberbia que el relato castiga: el guerrero que realizó una hazaña heroica se extralimita ahora al reclamar para sí la prerrogativa cósmica suprema.^[10])

Y aquí es donde la composición se aparta de todo lo que hemos leído hasta ahora sobre Ninurta. En Lugal-e, el guerrero canalizó la energía tras la batalla en ingeniería —embalsó las aguas, decretó los destinos de las piedras, levantó una montaña para su madre—. En Angim, la autoridad y la calidez combinadas de sus padres apaciguaron su furia desatada y, al fin, se sometió al orden institucional del E-kur. En ambos textos, el patrón se resolvió en favor de Ninurta: el guerrero era poderoso, el guerrero era peligroso, pero el guerrero servía en último término al orden cósmico. Esta composición plantea una pregunta distinta. ¿Y si el guerrero decide que el orden cósmico debería servirle a él?

Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo Eridu— percibe que la posesión de la Tablilla de los Destinos por parte de Ninurta amenaza el equilibrio cósmico, y urde una estratagema para humillar al guerrero.^[11] La tablilla pertenece al *abzu*. Ninurta la recuperó de manos de Anzud, pero recuperar no es poseer. El héroe prestó un servicio. No recibió una comisión permanente. Enki, de cuyo dominio se había robado la tablilla, observa ahora cómo su rescatador se convierte en una nueva clase de amenaza —no el caos bruto de Anzud, sino la ambición mucho más peligrosa de un guerrero divino legítimo que ha decidido que sujetar la tablilla lo vuelve supremo—.

La respuesta de Enki no es la fuerza. Enki no reúne un ejército, no convoca la asamblea divina, no apela a Enlil. Hace algo mucho más característico: tiende una trampa.

Enki crea una tortuga —una criatura modelada por arte divino— y la coloca como trampa para Ninurta.^[12]

[En este punto la tablilla se rompe. La sección central (líneas 50–80) es fragmentaria; los detalles de la creación de la tortuga por Enki y el mecanismo preciso de la trampa se han perdido en parte. Ningún otro testimonio sumerio rellena estas lagunas.]

Los detalles de la creación de la tortuga se han perdido en parte en la dañada sección central, pero el desenlace se conserva con nitidez suficiente para reconstruir la acción esencial. La tortuga agarra a Ninurta —por los pies o las piernas, según el texto conservado— y lo arrastra a una fosa que Enki ha cavado.^[13] La imagen es deliberadamente absurda. Piénsese en el contraste. En Lugal-e, Ninurta combatió contra un demonio primordial de genealogía cósmica, nacido del cielo y de la tierra, cuyo *me-lam* hervía los peces en los ríos y cuyo ejército de piedra marchaba contra la civilización misma. La batalla sacudió los cimientos del mundo. Las montañas temblaron. El cielo se oscureció. Y ahora este mismo guerrero, este matador de Asag, este conquistador del *kur* —palabra que significa montaña, inframundo o tierra extranjera según el contexto—, es agarrado por una tortuga y arrastrado a un agujero.

Ninurta, el poderoso guerrero que derrotó a Anzud y que (en Lugal-e) dio muerte al demonio Asag, queda ahora atrapado en una fosa por una tortuga —una inversión deliberadamente cómica de su

pericia marcial—. ^[14] La comedia no es accidental. Es la razón de ser del texto.

Atrapado en la fosa, Ninurta no consigue liberarse; el dios guerrero que conquistó el *kur* se halla ahora indefenso en un agujero cavado por el dios embaucador. ^[15] La desproporción es el chiste. El combatiente más poderoso del panteón sumerio, el dios que existe para destruir amenazas mediante fuerza arrolladora, ha quedado neutralizado por un reptil y una zanja. Su maza Sharur, que volaba entre el campo de batalla y Nippur llevando informes durante la campaña contra Asag, no sirve de nada contra una fosa. Su *me-lam*, que hizo temblar incluso a los dioses durante su regreso en Angim, no impresiona a una tortuga. Todo lo que lo hacía formidable en los relatos heroicos resulta irrelevante aquí, porque Enki ha escogido un método de derrota que esquiva todo atributo de la clase guerrera. La fuerza no resuelve a una tortuga. La rabia no sube por una fosa.

[En este punto la tablilla se rompe. La conclusión (líneas 100–final) está dañada; la resolución o juicio final es incierto: si Ninurta queda finalmente liberado, si la Tablilla se devuelve a su custodio legítimo y qué moraleja extrae el texto son cuestiones que siguen abiertas. Ninguna fuente sumeria rellena estas lagunas; el desenlace permanece sin resolver en el registro conservado.]

Es probable que Enki se dirija a Ninurta en la fosa con un discurso que reprende su arrogancia, a juzgar por el patrón de los relatos de embaucador-lecciona-guerrero y por los rastros fragmentarios de un discurso divino en la sección final. ^[16]

Si Ninurta es finalmente liberado, si la Tablilla de los Destinos regresa a su custodio legítimo en el *abzu*, qué moraleja extrae el texto de manera explícita —son preguntas que los fragmentos conservados no pueden responder—. La conclusión está demasiado maltrecha. Los rastros de un discurso divino en la sección final sugieren que Enki pudo haberse dirigido al guerrero atrapado con una reprimenda, pero la confianza en esa reconstrucción es baja, y las palabras mismas se han perdido. La arcilla se ha roto precisamente donde se habría pronunciado la lección.

La composición funciona como contrapunto cómico o satírico de los relatos heroicos de Ninurta (Lugal-e y Angim), y desinfla deliberadamente el orgullo marcial mediante la astucia del embaucador. ^[17] El texto es didáctico en su función: castiga la soberbia al mostrar que la arrogancia de Ninurta tras recuperar la Tablilla de los Destinos queda frenada por la astucia superior de Enki —la sabiduría derrota a la fuerza bruta—. ^[18]

Junto con Lugal-e y Angim, esta composición forma un tríptico de Ninurta: batalla cósmica, regreso triunfal y desinflado cómico —un abanico de registros que sugiere que los escribas sumerios podían tratar el heroísmo con exaltación y con burla a la vez—. ^[19] Vale la pena señalar la progresión. En Lugal-e, Ninurta es el salvador del cosmos. En Angim, es una amenaza para el cosmos a la que hay que aplacar por medio de sus padres. En este texto, es el blanco de la broma. La misma figura, el mismo guerrero divino, el mismo campeón de la maza —y la tradición escribal lo presenta en los tres registros sin contradicción aparente—. Los sumerios, al parecer, no exigían a sus dioses mantenerse en un solo registro. Un dios podía ser aterrador en una composición y ridículo en la siguiente, y ambos retratos podían ser verdaderos a la vez. Esto no es incoherencia. Es amplitud de registro.

El principio en juego es más antiguo que las tablillas. Toda cultura que celebra la virtud marcial

acaba descubriendo la necesidad de satirizarla. El guerrero capaz de destruir a cualquier enemigo es también el guerrero que puede ser derribado por su propia soberbia, y la risa que sigue a su caída cumple una función teológica tan real como la admiración que acompañó a su triunfo. Los sumerios integraron ambas respuestas en el mismo ciclo literario, y el hecho de que «Ninurta y la tortuga» siga existiendo —fragmentario, marginal, copiado con mucha menos frecuencia que sus compañeros más grandiosos— nos dice que alguien, en algún rincón de la tradición escribal, pensó que el remate merecía conservarse.

[1] ETCSL 1.6.3, bibliografía.

[2] ETCSL 1.6.3, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.6.3, lista de manuscritos; Black et al. 2004, pp. 199–201.

[4] Texto compuesto de ETCSL.

[5] Una tradición alternativa indica: «Kramer 1961 pp. 82–83 ofrece un resumen temprano que rellena las lagunas narrativas con inferencia interpretativa que va más allá de lo que se conserva en el texto sumerio. Se opta aquí por la versión predominante porque ETCSL conserva el texto real; a Kramer se le emplea con cautela para el contexto, y sus añadidos interpretativos quedan señalados como tales.

[6] Black et al. 2004, pp. 199–201.

[7] ETCSL 1.6.3, líneas 1–15 (fragmentario); Kramer 1961, pp. 82–83.

[8] ETCSL 1.6.3 (premisa narrativa reconstruible a partir de las líneas conservadas); Kramer 1961, pp. 82–83.

[9] ETCSL 1.6.3 (parte central, líneas conservadas); Black et al. 2004, pp. 199–200.

[10] Inferencia: el texto conservado y los resúmenes académicos describen de forma consistente la ambición de Ninurta como detonante de la contramedida de Enki; Black et al. 2004 p. 199 lo enmarca como castigo de la soberbia. Riesgo: el estado fragmentario del texto impide confirmar desde el sumerio solo la naturaleza y el alcance precisos de la extralimitación de Ninurta.

[11] ETCSL 1.6.3 (parte central); Black et al. 2004, pp. 199–200.

[12] ETCSL 1.6.3 (parte central, líneas conservadas); Black et al. 2004, p. 200.

[13] ETCSL 1.6.3 (líneas conservadas en la sección central-tardía); Black et al. 2004, p. 200.

[14] Black et al. 2004, pp. 199–201.

[15] ETCSL 1.6.3 (sección final, líneas conservadas); Black et al. 2004, pp. 200–201.

[16] Este pasaje reconstruye la laguna en ETCSL 1.6.3, sección final, a partir del patrón narrativo paralelo coherente con otros episodios de Enki como embaucador en el corpus sumerio; confianza: baja.

[17] Black et al. 2004, pp. 199–201; ETCSL 1.6.3.

[18] ETCSL 1.6.3; Black et al. 2004, pp. 199–201.

[19] Black et al. 2004, pp. 199–201 (ubicación contextual dentro del ciclo de Ninurta).

Chapter 11. Inanna y Enki: el robo de los ME

La composición conocida como «Inanna y Enki» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.3.1 y se conserva sobre todo en tablillas paleobabilonias procedentes de Nippur.^[1] El texto se clasifica como de tradición única y predominante con reconstrucciones: el texto compuesto de ETCSL es la reconstrucción académica estándar, pero quedan lagunas importantes en los catálogos de *me* en todos los testimonios conocidos.^[2] Por lo demás, el marco narrativo es nítido.^[3] Los escribas de las escuelas paleobabilonias copiaron la composición con amplitud, lo que confirma su lugar en el currículo estándar del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— y su importancia para la tradición intelectual sumeria.^[4] La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 63–70.^[5]

El relato trata del traspaso de los *me* —los poderes divinos, o las normas culturales que sustentan todos los aspectos de la civilización— desde Eridu, centro de culto de Enki, hasta Uruk (sumerio: Unug), la ciudad de Inanna.^[6] El trasfondo teológico refleja un traspaso de centralidad cultural y religiosa de Eridu a Uruk, y traza sobre el mapa un desplazamiento histórico de prestigio político y sagrado.^[7]

Para captar qué está en juego en ese traspaso hay que captar primero qué son los *me*. Los *me* forman una taxonomía exhaustiva de la civilización sumeria: la realeza, el sacerdocio, la verdad, el descenso al inframundo, los oficios artesanos, los instrumentos musicales y decenas de ámbitos más, cada uno gobernado por un *me* específico.^[8] No son meras posesiones divinas. Como muestra el extenso análisis de Kramer, los *me* son los planos cósmicos que hacen posible la civilización.^[9] Todo, desde el trono de la realeza hasta el arte de la lamentación, tiene su propio *me*.^[10] Sin ellos, una ciudad no pasa de ser un asentamiento. Con ellos, es el centro del mundo.

El relato, entonces, trata de quién tiene los planos. Y comienza con un viaje.

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas iniciales 1–20 están parcialmente dañadas; los preparativos de Inanna para el viaje a Eridu aparecen fragmentarios. Otros manuscritos conservan fragmentos del comienzo.]

Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer— decide viajar desde Uruk, la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia (sumerio: Unug), hasta Eridu. Eridu es la ciudad más antigua según la tradición sumeria, sede del templo de Enki, el E-abzu. Es la morada de Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo la ciudad—. ^[11] Las líneas iniciales, que habrían descrito sus preparativos, están parcialmente dañadas, pero la trayectoria es inequívoca. Va hacia el sur, a la ciudad más antigua, al dios que custodia los *me* en su dominio subterráneo.

El viaje en sí no es lo importante. Lo que importa es adónde va y por qué. Eridu no es una ciudad más. Es el lugar donde residen los *me* —el inventario completo de los poderes de la civilización, almacenado en el *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu, dominio de Enki—. Uruk, la ciudad de Inanna, es una gran ciudad, poderosa por derecho propio, pero le falta lo que Eridu posee: la autorización divina para todo. E Inanna, cuyo perfil a lo largo del corpus literario sumerio se define por adquirir poder mediante la astucia y la audacia personal antes que mediante la

jerarquía divina establecida, ha decidido hacerse con él.^[12]

Inanna llega a Eridu y se presenta en el *abzu*, la residencia-templo de Enki.^[13] No llega como invasora. No llega con un ejército. Llega como huésped.

Enki ordena a su ministro Isimud que reciba a Inanna, y se prepara un banquete.^[14] La hospitalidad es genuina. Enki es el dios de la sabiduría, y la sabiduría no exige mala educación. Una huésped ha llegado a su casa, y a una huésped hay que darle de comer y atenderla. Nada en el texto conservado sugiere que Enki sospeche qué se propone Inanna —si es que tiene siquiera un plan en este momento—. El texto no nos dice si su estratagema es premeditada u oportunista. Solo nos cuenta lo que ocurre a continuación.

Enki e Inanna beben cerveza juntos; a medida que Enki se va embriagando, ofrece los *me* a Inanna en una serie de discursos de entrega.^[15] Este es el gozne de toda la composición y merece atención detenida. El dios de la sabiduría —la mente más astuta del panteón sumerio, el arquitecto de soluciones para los problemas que dejan perpleja a la misma asamblea divina— se emborracha y regala los cimientos de la civilización. La ironía es estructural y, cabe sospechar, deliberada. El atributo definitorio de Enki es su inteligencia. Su vulnerabilidad definitoria, en este texto, es la cerveza.

Los *me* aparecen en largas secciones de catálogo que enumeran alrededor de cien poderes divinos; estos catálogos se repiten varias veces mientras Enki los ofrece e Inanna los acepta.^[16]

[En este punto la tablilla se rompe. Los largos catálogos de *_me* son fragmentarios en varios puntos; los nombres de *me* concretos están rotos o ilegibles en varios pasajes. Manuscritos parciales solapados restituyen algunos ítems, pero la lista completa de aproximadamente cien *me* no puede reconstruirse por entero.]_

Entre los *me* legibles con seguridad que ofrece Enki figuran: el oficio del sacerdocio *en*, el oficio del sacerdocio *lagar*, la divinidad, la corona exaltada y perdurable, el trono de la realeza, el cetro noble, la verdad, el descenso al *kur*, el arte del amor, el besar del falo, el arte de la prostitución, el arte del habla franca, el arte del habla calumniosa, el arte del anciano, el heroísmo, el poder, la enemistad, la rectitud, la destrucción de ciudades, la lamentación, el regocijo, el engaño, el oficio del metalúrgico, el oficio del curtidor, el oficio del constructor, el oficio del cestero, la sabiduría, la atención, los ritos sagrados de purificación, el encendido del fuego, la cabaña del pastor, el miedo, el terror, la consternación y el corazón turbado.^[17]

(Los aproximadamente cien *_me* constituyen en conjunto un mapa sumerio del inventario total de la civilización y sus instituciones, y abarcan oficios, cargos religiosos, emociones, prácticas sexuales, virtudes y vicios sociales, y poderes políticos.^[18])_

La lista merece un examen detenido. No es un catálogo de virtudes. Es un catálogo de todo. La realeza aparece junto al arte de la prostitución. La verdad junto al engaño. La lamentación junto al regocijo. La destrucción de ciudades es un *me* —una función necesaria de la civilización, no una aberración ajena a ella—. El miedo, el terror y la consternación no son fallos del orden cósmico; son componentes suyos. Cuando los sumerios se sentaron a enumerar los elementos que componen un mundo que funciona, incluyeron todo lo que los humanos hacen, sienten, construyen y destruyen, sin pestañear y sin moralizar. No es una lista de lo que la civilización debería ser. Es una lista de lo

que la civilización es.

Inanna acepta cada grupo de *me* con discursos de aceptación formulaicos.^[19] La repetición forma parte de la arquitectura literaria del texto. Cada ofrecimiento y cada aceptación es una transacción —una transferencia formal de autoridad—. Enki habla, Inanna acepta, los *me* cambian de manos. El proceso tiene el ritmo de un acto jurídico, que es precisamente lo que es. En la convención legal y literaria sumeria, un regalo ofrecido libremente y aceptado formalmente es vinculante. Aunque el donante estuviera borracho.

Una vez aceptados todos los *me*, Inanna los carga en su barca, la Barca del Cielo (Ma-anna), y parte de Eridu rumbo a Uruk.^[20] No se entretiene. No espera a que Enki se despeje y recapacite. Carga el cargamento y zarpa. La Barca del Cielo —una nave lo bastante grande como para llevar el inventario completo de la civilización— remonta las vías fluviales hacia el norte, lejos de la ciudad más antigua del mundo y hacia la ciudad que se propone reemplazarla en el centro de todo.

Enki recobra la sobriedad y se da cuenta de que los *me* han desaparecido del *abzu*.^[21] Cabe imaginar la escena. El dios de la sabiduría, patrón de la claridad y la astucia, abre los ojos en su propio templo y descubre que ha regalado los cimientos de su autoridad mientras bebía cerveza con una huésped. El *abzu* está vacío de sus contenidos más preciados. Los planos cósmicos de la civilización están en una barca, alejándose.

Enki pregunta a su ministro Isimud qué ha sido de los *me* que entregó a Inanna, e Isimud confirma que Enki los concedió libremente mientras bebía.^[22] Este intercambio es crucial. Enki no niega lo que hizo. No puede. Tiene un testigo —su propio ministro, que presencié la transacción entera—. Los *me* no fueron robados. Fueron entregados. El título de este capítulo lo llama robo, siguiendo el uso convencional, pero el texto mismo es más preciso. Lo que ocurrió en el banquete fue un regalo, hecho de forma voluntaria por un dios demasiado borracho para entender las consecuencias. La ambigüedad entre regalo y robo es el centro moral de la composición.

Pero Enki no es el dios de la sabiduría por nada. Puede haber cometido un error catastrófico, pero no va a aceptar sus consecuencias sin luchar.

Enki despacha a Isimud y a una serie de monstruos y criaturas marinas para que intercepten la barca de Inanna y recuperen los *me* en varios puntos de parada a lo largo de la vía fluvial que une Eridu con Uruk.^[23] La persecución se despliega con un patrón formulaico repetido: en cada punto de parada, Isimud y las criaturas que lo acompañan confrontan a Inanna y exigen la devolución de los *me*.^[24]

En cada encuentro, la ministra de Inanna, Ninshubur —su fiel doncella y *sukkal*—, rechaza a los atacantes, e Inanna sigue navegando con los *me* intactos.^[25] Ninshubur es una de las figuras más fiables de la literatura sumeria. Allá donde va Inanna, sea cual sea el lío en el que se meta, Ninshubur está ahí —leal, competente y, al parecer, imbatible—. En el Descenso de Inanna (capítulo 14), Ninshubur dará la voz de alarma cuando su señora no regrese del inframundo. Aquí ejerce de brazo militar de la expedición de Inanna, y rechaza cada oleada de atacantes que Enki envía.

Los intentos de Enki por recuperar los *me* se repiten en varios puntos de parada del viaje, y todos

fracasan.^[26] La repetición cumple un propósito literario y teológico. Cada intercepción fallida refuerza la irreversibilidad de lo ocurrido. Enki no puede recuperar lo que entregó. Sus monstruos marinos no pueden vencer a Ninshubur. Su ministro no puede persuadir a Inanna de devolver el cargamento. El dios de la sabiduría, que en otras composiciones resuelve todos los problemas mediante ingenio y rodeos, se topa aquí con un problema que el ingenio no resuelve: un regalo jurídicamente válido, dado libremente, a una destinataria que no tiene la menor intención de devolverlo.

Inanna llega sana y salva al muelle de Uruk con la Barca del Cielo cargada con los *me*.^[27] Los *me* se descargan y se instalan en el E-ana, la «Casa del Cielo», el gran templo de Inanna en Uruk.^[28]

El texto cataloga los *me* una vez más cuando son recibidos en Uruk, y confirma así que se ha transferido el conjunto íntegro de los poderes de la civilización.^[29] La repetición del catálogo en el punto de destino no es relleno. Es verificación. El mismo inventario ofrecido en Eridu se confirma ahora como presente en Uruk. Nada se ha perdido por el camino. Nada se ha retenido. Cada *me* que Enki ofreció e Inanna aceptó —cada cargo, cada oficio, cada emoción, cada virtud y cada vicio— está ahora instalado en el E-ana. Uruk ha adquirido el inventario completo de la civilización.

Uruk se regocija con la llegada de los *me*; Enki, tras haber fracasado en recuperarlos, acepta la nueva realidad y establece buenas relaciones con Uruk.^[30]

(La aceptación del traspaso por parte de Enki, sin más conflicto, sugiere que el texto funciona como una etiología que legitima la posesión de los _me por parte de Uruk —una carta teológica, no un relato de enemistad permanente entre las ciudades—.^[31])_

Este final importa. Enki no se empeña en la hostilidad. No declara la guerra a Uruk, ni maldice a Inanna, ni trama una venganza a largo plazo. Acepta. Los *me* están ahora en Uruk, y el mundo se reajusta. La reconciliación transforma todo el relato: deja de ser una historia de robo y pasa a ser una historia de sucesión —un traspaso ordenado de primacía desde la ciudad más antigua a la que está en ascenso, incómodo y disputado por el camino pero aceptado al final—. Eridu sigue siendo sagrada. Eridu sigue siendo antigua. Pero los *me* ya no están allí.

La composición ofrece una etiología para la presencia de los *me* en el templo E-ana de Uruk y legitima la pretensión de Uruk a la supremacía cultural sobre Eridu.^[32] Para esto sirve el texto. Explica por qué es Uruk —y no Eridu, ni Nippur, ni ninguna otra ciudad— quien custodia los planos de la civilización. Y lo hace no mediante un simple decreto o una genealogía de favor divino, sino mediante una historia de cerveza, astucia, una barca, monstruos marinos y una diosa que tomó lo que le ofrecieron y se negó a devolverlo. La etiología viene incrustada en la narración, y la narración es lo bastante vivaz como para sobrevivir a cuatro mil años de copias.

Jacobsen lee la composición dentro del perfil más amplio de Inanna como alguien que adquiere poder mediante la astucia y la audacia personal, antes que mediante la jerarquía divina establecida.^[33] La observación apunta a algo esencial. En los capítulos anteriores de este libro hemos visto dioses que operan dentro del sistema: Enki resolviendo problemas para la asamblea divina, Enlil ejerciendo la autoridad establecida, Ninurta combatiendo en nombre del orden cósmico. Inanna no opera dentro del sistema. Va al custodio del sistema, lo emborracha, se lleva lo

que quiere y zarpa de regreso a casa. Los *me* no fueron asignados a Uruk por el consejo divino. No se ganaron en una batalla cósmica. Se adquirieron mediante audacia y cerveza, y la adquisición se sostuvo porque un regalo es un regalo, aunque el donante se arrepienta.

El patrón tiene paralelos que cruzan océanos y milenios. Prometeo robó el fuego a los dioses y lo trajo a la humanidad —el hurto transgresor de un héroe cultural que funda la civilización—. En la tradición polinesia, Maui robó el fuego al inframundo, figura de embaucador que adquiere el conocimiento civilizatorio mediante astucia y audacia. El parecido estructural es nítido: en cada caso, las tecnologías o los poderes esenciales de la civilización no los crean quienes los reciben, sino que se los arrebatan a un custodio anterior, y el arrebato se presenta como necesario, admirable o, al menos, irreversible. La versión sumeria es distintiva en un aspecto: al custodio no se le destruye ni se le disminuye de modo permanente. Enki sobrevive, acepta y hace las paces. El traspaso de los *me* es una sucesión, no una revolución. El orden antiguo cede ante el nuevo, y ambos siguen existiendo. En esto, quizá los sumerios fueran más realistas que los griegos. Las revoluciones son dramáticas, pero las sucesiones son la forma habitual en que cambia el poder de manos —no mediante fuego y castigo, sino mediante una transacción que no puede deshacerse, seguida de un reajuste con el que todos aprenden a convivir—.

[1] ETCSL 1.3.1, bibliografía.

[2] ETCSL 1.3.1, lista de manuscritos y aparato crítico.

[3] ETCSL 1.3.1, texto compuesto.

[4] ETCSL 1.3.1, lista de manuscritos; Kramer 1961, pp. 64–68.

[5] Black et al. 2004, pp. 63–70.

[6] Black et al. 2004, pp. 63–64 (introducción).

[7] Black et al. 2004, pp. 63–64 (introducción).

[8] Kramer 1961, pp. 64–68.

[9] Kramer 1961, pp. 64–68.

[10] Black et al. 2004, pp. 63–64 (introducción).

[11] ETCSL 1.3.1, secciones iniciales; Black et al. 2004, pp. 63–64.

[12] Jacobsen 1987, pp. 112–113.

[13] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 64.

[14] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 64.

[15] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 64–66.

[16] ETCSL 1.3.1, secciones de catálogo; Kramer 1961, pp. 64–68.

[17] ETCSL 1.3.1, catálogos de *me* (ítems legibles con seguridad); Kramer 1961, pp. 64–68.

[18] Inferencia: los catálogos incluyen ítems de todos estos ámbitos.. Riesgo: el número y la secuencia exactos de los ítems siguen siendo inciertos por las lagunas.

[19] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 64–66.

[20] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 66.

[21] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 67.

[22] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 67.

[23] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 67–68.

[24] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 67–69.

[25] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 67–69.

[26] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 67–69.

[27] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 69–70.

[28] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 69–70.

[29] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 70.

[30] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, p. 70.

[31] Inferencia: el texto termina con reconciliación, no con conflicto prolongado.. Riesgo: el estado dañado del final significa que

esa reconciliación pueda ser menos enfática de lo que sugiere la reconstrucción.

[32] Black et al. 2004, pp. 63–64 (introducción).

[33] Jacobsen 1987, pp. 112–113.

Chapter 12. Inanna y Ebih: la destrucción de la montaña

La composición conocida como «Inanna y Ebih» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.3.2 y se conserva en numerosas copias paleobabilonias procedentes de varios yacimientos, lo que la sitúa en el currículo escolar estándar.^[1] De hecho, está excepcionalmente bien conservada: es una de las composiciones sumerias más ampliamente atestiguadas del registro superviviente.^[2] Las numerosas copias paleobabilonias, consistentes entre sí, permiten reconstruir un texto compuesto estable, con variaciones mínimas, y el texto se clasifica como de tradición única y predominante.^[3] Que tantos escribas la copiaran, en tantos lugares, nos dice algo sobre su reconocido valor pedagógico y literario dentro de la tradición del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—. ^[4] La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 71–77.^[5]

La composición es un ejercicio sostenido de retórica marcial divina: una pieza de género himno-narrativo que luce los discursos autoencomiásticos de Inanna y una imaginería destructiva sublime.^[6] El capítulo anterior trató de la astucia: de una diosa que obtuvo los cimientos de la civilización mediante la cerveza y la audacia, cargando los *me* en una barca mientras su custodio dormía la resaca. Este capítulo trata de la fuerza. Fuerza pura, intransigente, aniquiladora, aplicada por una diosa que ha decidido que una montaña se inclinará y que no va a escuchar ningún consejo en contra.

La estructura retórica del texto escala de manera deliberada: una apertura hímica que establece el poder de Inanna, el desafío de la montaña, la inútil advertencia de An y la destrucción arrolladora, todo enmarcado por pasajes hímicos que se corresponden.^[7] La arquitectura no es sutil. No pretende serlo. El texto es una máquina de guerra, y toma impulso exactamente como debe tomarlo una máquina de guerra: de forma constante, visible y sin la menor intención de detenerse.

El texto se abre con un extenso pasaje hímico que alaba el terrorífico poder marcial de Inanna y su *me-lam* —el resplandor divino y terrible que emanan los dioses, los monstruos y los objetos sagrados—. ^[8] Esta es Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer—, pero en esta composición el amor queda fuera de escena y la guerra lo es todo. Declara su supremacía en la batalla: es la diosa que arrasa tierras, que ruge a la tierra, que aplasta a quienes no le muestran la debida reverencia.^[9]

La autoalabanza no es lo contrario de la modestia. Es otra cosa. En la convención literaria sumeria, la declaración de poder por parte de un dios es a la vez una afirmación de hecho cósmico. Cuando Inanna anuncia que arrasa tierras y aplasta a los irreverentes, no está fanfarroneando. Está describiendo cómo funciona el universo. La apertura hímica calibra: nos indica la magnitud de la fuerza que está a punto de desplegarse, para que, cuando llegue, entendamos lo que estamos viendo.

El monte Ebih —una gran montaña de las cordilleras orientales, identificada por los especialistas con el Jebel Hamrin— se niega a inclinarse ante Inanna y no se postra en reverencia.^[10]

La ofensa requiere explicación. En el sistema teológico sumerio, la reverencia no es opcional. Es estructural. La jerarquía del cosmos se mantiene unida mediante el reconocimiento: los dioses reconocen a dioses mayores, las montañas reconocen a los dioses, las tierras reconocen a sus patronos divinos. Cuando una montaña no se inclina, no está siendo meramente descortés. Está afirmando que la jerarquía no se le aplica. Está reclamando autonomía frente al orden cósmico. E Inanna, que acaba de pasar treinta líneas declarándose la fuerza arrolladora de ese orden, no es la clase de deidad que tolere excepciones.

El texto describe la exuberante vegetación de Ebih, sus animales salvajes y su esplendor general; la montaña florece, autosuficiente, indiferente a la autoridad de Inanna.^[11] No es un detalle incidental. Es la razón por la que la montaña puede permitirse su desafío. Ebih no es un peñasco árido que se encoge al borde de la civilización. Es magnífico: espeso de bosques, rebosante de fauna, glorioso por derecho propio. Su negativa a someterse no es la desesperación del débil, sino la confianza del fuerte. Tiene todo lo que necesita. No necesita la aprobación de Inanna.

La negativa de Ebih enfurece a Inanna, que resuelve destruir la montaña.^[12] La decisión es inmediata y absoluta. No hay negociación, ni embajada, ni una escalada gradual de presión diplomática. La montaña se ha negado a inclinarse. La montaña será destruida. La lógica es limpia, y es aterradora.

Pero Inanna hace algo inesperado antes de atacar. Busca autorización —o, más exactamente, la apariencia de ella—.

Inanna viaja a An —el dios del cielo, padre de los dioses— para buscar su respaldo y su sanción para el ataque que planea contra Ebih.^[13] An es la autoridad suprema de la jerarquía divina. Su aprobación convertiría el ataque en un mandato cósmico y no en una venganza personal. Inanna, pese a su fama de impulsiva, entiende la diferencia.

An advierte a Inanna contra el ataque a Ebih y le aconseja prudencia: la montaña es temible y no se debe subestimar su poder.^[14] Quien habla es el padre de los dioses. Su palabra debería tener el peso del cielo mismo. En el orden normal de los asuntos divinos —el orden que opera en los textos de Enlil, en los de Enki, en las sesiones de la asamblea divina— una advertencia de An zanjaría el asunto. El dios subordinado se retiraría, se abandonaría el plan y la jerarquía cósmica haría valer su autoridad sobre la ambición individual.

Inanna rechaza de plano la advertencia de An; declara que atacará Ebih al margen de su consejo.^[15]

(El desafío de Inanna al consejo de An y su posterior triunfo independiente demuestran su supremacía incluso sobre la autoridad más alta de la jerarquía divina.^[16])

El rechazo es el nudo teológico de la composición. El dios del cielo dijo no, y no importó. No es así como se supone que funciona la jerarquía divina sumeria, y el texto lo sabe. El sentido entero del episodio con An es dejar sentado que Inanna opera fuera de las restricciones que atan al resto de los dioses. Enlil ordena y es obedecido. Enki aconseja y es escuchado. An advierte y es ignorado. La jerarquía es real, la jerarquía se reconoce, e Inanna sencillamente la atraviesa. Pidió sanción, le fue negada y seguirá adelante de todos modos, porque su poder no deriva de la estructura institucional del panteón. Deriva de lo que ella es.

Inanna desata toda su furia marcial contra el monte Ebih, atacándolo con armas de guerra y poder cósmico.^[17]

La secuencia de destrucción escala en detalle: Inanna envía fuego y crecida contra la montaña, devastando sus bosques y matando a su fauna.^[18] La escalada es implacable. No se trata de un ataque quirúrgico. No es la aplicación de una fuerza medida a un objetivo militar. Es aniquilación. Todo elemento que hacía bello a Ebih —los bosques, los animales, el esplendor que sostenía la confianza de la montaña— es consumido sistemáticamente.

Inanna derrama fuego sobre las laderas de la montaña; la vegetación se marchita y los animales huyen o mueren.^[19] El paisaje floreciente descrito antes en el texto —la prueba exuberante de la autosuficiencia de Ebih— es ahora combustible. Lo que hacía magnífica a la montaña hace más espectacular la destrucción. El texto se recrea en esto. Quiere que veamos arder los bosques. Quiere que veamos morir a los animales. Quiere que entendamos que lo que sucede no es mero castigo, sino transformación: la montaña que estaba viva se está volviendo muerta, y la diosa que lo hace considera que esta es la respuesta adecuada a una reverencia insuficiente.

[En este punto la tablilla se rompe. Lagunas menores en las líneas 140–155 que afectan a la descripción del asalto de Inanna a la montaña; algunos detalles de la secuencia de destrucción están rotos. Las numerosas copias manuscritas permiten una restauración casi completa; solo quedan palabras sueltas inciertas.]

La montaña Ebih queda totalmente destruida; yace devastada y sumisa ante el poder de Inanna.^[20] La palabra «sumisa» merece atención. La montaña ahora se inclina. La montaña ahora se postra. La montaña ahora hace lo que se negaba a hacer cuando el coste era solo el orgullo. El desafío ha sido respondido, y la respuesta es total. Ebih no quiso reconocer la supremacía de Inanna. Ebih ya no tiene otra opción. Nada queda de su antiguo esplendor con lo que sostener la resistencia. Los bosques son ceniza. La fauna ya no existe. La magnífica autosuficiencia que permitía a la montaña mantenerse aparte del orden cósmico le ha sido arrancada, y lo que queda es obediencia: impuesta, absoluta y permanente.

Inanna proclama la victoria sobre Ebih, celebrando su triunfo en un discurso autoencomiástico que refleja la sección hímica de apertura.^[21] La simetría es deliberada. La composición se abrió con Inanna declarando su poder en abstracto. Se cierra con Inanna declarando su poder en concreto. La misma voz, el mismo registro, el mismo *me-lam*, pero ahora las declaraciones no son predicciones. Son historia. Dijo que arrasaría. Arrasó. Dijo que aplastaría a los irreverentes. El irreverente está aplastado. El himno final valida el himno inicial, y la narración intermedia es la prueba.

El texto se cierra con un marco hímico que celebra el poder destructor irresistible de Inanna: ninguna fuerza del cielo o de la tierra puede resistírsele una vez que ha decidido actuar.^[22] Esta es la afirmación final, y tiene el peso de la demostración más que el de la mera aserción. Hemos presenciado la demostración. Hemos visto arder la montaña. El marco final no nos pide que aceptemos la supremacía de Inanna por fe. Nos pide que reconozcamos lo que acabamos de ver.

La composición muestra a Inanna actuando al margen de la jerarquía divina: desafía la advertencia

de An, ataca sola y triunfa, afirmando su rango entre los dioses mediante los hechos y no mediante el permiso.^[23] Esta es la aportación teológica del texto, y es distintiva. En las composiciones de Enlil, la autoridad desciende por la jerarquía: Enlil decreta, los dioses obedecen, el mundo se ajusta. En las composiciones de Enki, el dios de la sabiduría trabaja dentro del sistema: aconseja, persuade, resuelve problemas con inteligencia al tiempo que respeta las estructuras institucionales. Inanna no hace ninguna de las dos cosas. Informa a la jerarquía de sus intenciones, se le dice que desista y sigue adelante. Su autoridad es autogenerada. Su mandato es su propio poder. No necesita el permiso de An, y lo demuestra precisamente no teniéndolo.

El motivo de Inanna como destructora irresistible resuena en los himnos reales y en las inscripciones que invocan su patrocinio en la guerra.^[24] Esto no es meramente literario. Los reyes de Sumer reclamaban el favor de Inanna en la guerra y, cuando lo hacían, la imagen que invocaban era precisamente esta: la diosa que quema montañas, que reduce paisajes a cenizas, que responde al desafío con aniquilación. El texto es, entre otras cosas, una plantilla para la propaganda real. Si la diosa patrona de tu ciudad puede hacerle esto a una montaña, imagina lo que puede hacerles a tus enemigos.

Kramer identifica el texto como prueba clave para entender la faceta marcial de Inanna, que coexiste con sus papeles de diosa del amor y del poder político.^[25] La coexistencia es importante. El lector moderno podría suponer que una diosa del amor y una diosa de la guerra son contradicciones: que la ternura y la aniquilación exigen personalidades distintas. Los sumerios, por lo visto, no estaban de acuerdo. La misma Inanna que descenderá al inframundo movida por algo que podría ser curiosidad, ambición o aflicción (capítulo 14), que adora a su esposo pastor Dumuzid y llora cuando se lo arrebatan (capítulo 15), que navega la compleja política de los *me* con encanto y astucia (capítulo 10), esta misma Inanna derrama fuego sobre una montaña porque no se inclinó. No son diosas distintas. Son aspectos distintos de la misma personalidad divina, y los escribas sumerios que copiaban este texto junto con los cantos de amor y los relatos del descenso no veían contradicción alguna en ello.

Jacobsen comenta brevemente la composición en el contexto del carácter marcial de Inanna, y señala el topos de «deidad contra montaña» como un patrón significativo dentro de la tradición literaria sumeria.^[26] El patrón va más allá de este texto aislado. Cuando una deidad sumeria se enfrenta a un accidente del paisaje —una montaña, un terreno hostil, un obstáculo geográfico—, el enfrentamiento es siempre teológico. El paisaje nunca es meramente paisaje. Representa un dominio que aún no se ha sometido al orden divino, y su destrucción por parte de la deidad es un acto de incorporación cósmica. Lo que estaba fuera del sistema es traído dentro, por la fuerza, y lo que era salvaje queda sometido.

Merece la pena señalar brevemente algunos patrones paralelos en otras tradiciones. En la mitología ugarítica, el dios de la tormenta Baal libra guerra contra montañas y accidentes del paisaje en episodios que resuenan con esta misma estructura de deidad frente a paisaje, aunque los contextos teológicos concretos difieren de manera sustancial.^[27] En la tradición griega, Atenea —la diosa que desafía el consejo patriarcal y triunfa mediante su propio poder y criterio— muestra una independencia marcial que ofrece un paralelo estructural al rechazo de Inanna a la autoridad de An, aunque, de nuevo, los marcos culturales divergen.^[28] El motivo de «deidad contra paisaje» tiene paralelos en las batallas del Thor nórdico contra los gigantes de la montaña y la escarcha, y en el hecho de que Indra, en la tradición hindú, haga añicos a Vritra, la serpiente-montaña. Las semejanzas son estructurales, no genealógicas, pero sugieren que la imagen de un dios destruyendo una montaña —la fuerza irresistible que se topa con el objeto inamovible, y el objeto inamovible

perdiendo— es una de esas imágenes que las civilizaciones humanas descubren de manera independiente, porque responde a una pregunta que toda teología debe abordar tarde o temprano: ¿qué ocurre cuando el orden establecido se encuentra con algo que se niega a reconocerlo?

La respuesta sumeria, en este texto, es inequívoca. Lo que ocurre es fuego.

[1] ETCSL 1.3.2, bibliografía.

[2] ETCSL 1.3.2, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.3.2, lista de manuscritos.

[4] ETCSL 1.3.2, lista de manuscritos; Black et al. 2004, p. 71 (introducción).

[5] Black et al. 2004, pp. 71–77.

[6] Black et al. 2004, pp. 71–72 (introducción).

[7] Black et al. 2004, pp. 71–72 (introducción).

[8] ETCSL 1.3.2, líneas 1–30; Black et al. 2004, p. 71.

[9] ETCSL 1.3.2, sección hímica de apertura; Black et al. 2004, pp. 71–72.

[10] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, p. 72.

[11] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, pp. 72–73.

[12] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, p. 73.

[13] ETCSL 1.3.2, líneas aprox. 50–75; Black et al. 2004, pp. 73–74.

[14] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, p. 74.

[15] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, p. 74.

[16] Inferencia: actúa sola y triunfa a pesar de la advertencia explícita del dios del cielo.. Riesgo: algunos especialistas leen la advertencia de An como un recurso formulario más que como un auténtico pulso de poder entre las dos deidades.

[17] ETCSL 1.3.2, líneas aprox. 100–155; Black et al. 2004, pp. 74–76.

[18] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, pp. 75–76.

[19] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, p. 76.

[20] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, pp. 76–77.

[21] ETCSL 1.3.2, sección final; Black et al. 2004, p. 77.

[22] ETCSL 1.3.2, líneas finales; Black et al. 2004, p. 77.

[23] ETCSL 1.3.2, líneas 50–75; Black et al. 2004, pp. 71–72 (introducción).

[24] ETCSL 1.3.2; Kramer 1961, pp. 83–85.

[25] Kramer 1961, pp. 83–85.

[26] Jacobsen 1987, pp. 112–114.

[27] Cf. Jacobsen 1987, pp. 112–114.

[28] Cf. Kramer 1961, pp. 83–85.

Chapter 13. Inanna y Shu-kale-tuda: el crimen del jardinero

La composición conocida como «Inanna y Shu-kale-tuda» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.3.3 y se conserva en tablillas paleobabilonias procedentes de Nippur.^[1] El texto presenta roturas graves en varios puntos, sobre todo en las descripciones de las tres plagas que impulsan la acción central.^[2] El texto compuesto de ETCSL es la única reconstrucción estándar, pero todos los testigos dejan las descripciones de las plagas llenas de lagunas, lo que clasifica el texto como de tradición única y predominante reconstruida.^[3] La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 78–84.^[4]

La composición funde la violencia sexual, la persecución divina y la justicia cósmica en una forma narrativa distintiva: crimen, tres plagas en escalada, juicio.^[5] El capítulo anterior mostró a Inanna como la destructora irresistible: la diosa que quemó una montaña porque no se inclinaba. Este capítulo muestra algo distinto: a Inanna como perseguidora implacable. No está aplicando la fuerza contra un paisaje rebelde. Está cazando a un hombre que la agravió, y todo el país sufrirá hasta que lo encuentre.

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas iniciales 1–15 están dañadas; el contexto inicial de las circunstancias del jardinero se pierde en parte. Algunos manuscritos conservan fragmentos de la apertura.]

Shu-kale-tuda es un jardinero mortal que cuida un huerto, pero se ve en apuros: su huerto fracasa una y otra vez y las cosechas se marchitan.^[6] La apertura, aunque dañada, dibuja un retrato de futilidad. He aquí un hombre cuya única tarea es hacer crecer las cosas y no consigue hacerlo. La tierra lo rechaza. Sus plantas mueren. Su trabajo no produce nada. En una civilización construida sobre la agricultura de regadío, donde el canal y el surco eran la frontera entre la supervivencia y el hambre, un jardinero cuyo huerto no prospera es un hombre al borde de la existencia.

Shu-kale-tuda mira a las estrellas en busca de guía y planta un árbol —posiblemente un álamo o un álamo del Éufrates— que da sombra y por fin permite que el huerto florezca.^[7] El detalle merece atención. Mira hacia arriba, al cielo, y allí encuentra el conocimiento que necesita. Planta un árbol de sombra y, bajo su copa, el huerto se recupera. Por primera y última vez en el relato, Shu-kale-tuda hace algo bien. El huerto crece. La sombra aguanta. El mortal que no conseguía hacer vivir nada ha descubierto, leyendo las estrellas, cómo cultivar. Es el único logro de su vida, y será lo que haga posible el único acto por el que se le recordará.

Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer—, fatigada de recorrer el cielo y la tierra, se echa a descansar a la sombra del huerto.^[8] La imagen impresiona por su vulnerabilidad. La diosa que quemó el monte Ebih, que arrolló reinos, que proclamó su supremacía sobre el mismísimo dios del cielo, está cansada. Duerme. A la sombra del árbol de un jardinero mortal, la deidad más peligrosa del panteón sumerio cierra los ojos y confía en que el mundo se comporte mientras ella descansa.

Shu-kale-tuda descubre a la diosa dormida y la viola.^[9]

El texto enuncia el acto sin ornato, y haremos lo mismo. No hay nada que explicar y nada que atenuar. Un mortal encontró a una diosa dormida y la violó. Los escribas sumerios que consignaron la composición no suavizaron el crimen, y tampoco nosotros debemos hacerlo. Lo que importa a la narración no es la psicología del acto, sino sus consecuencias, y esas consecuencias devorarán el resto de la composición.

Al amanecer, Inanna despierta, descubre la violación de su cuerpo y se llena de ira; decide encontrar y castigar al culpable.^[10] El despertar es la bisagra del relato. Todo lo anterior fue prólogo: un huerto que fracasaba, un árbol de sombra, una diosa dormida. Todo lo posterior es persecución. Inanna no llora. No apela a la asamblea divina. No busca consejo de Enlil ni arbitraje de An. Sola y al instante decide que el culpable será hallado y castigado. La decisión es absoluta, y no flaqueará a lo largo de tres plagas y del sufrimiento de toda una civilización.

Inanna busca al agresor por todo el país, pero no logra identificarlo ni encontrarlo; Shu-kale-tuda se oculta entre la población humana.^[11] Este es el problema operativo que impulsa el resto del relato. Inanna sabe qué le hicieron. No sabe quién se lo hizo. Shu-kale-tuda es un mortal, un hombre entre millones, y ha hecho lo único inteligente a su alcance: desaparecer entre la multitud. Una diosa capaz de quebrar montañas no puede, al parecer, distinguir a un culpable entre la masa de los inocentes. La escala misma de la humanidad oculta al agresor, y el modo en que Inanna responda a ese problema definirá la lógica teológica de la composición.

Inanna envía la primera plaga sobre el país para forzar la revelación del culpable.^[12] Si no puede encontrar al criminal buscándolo, hará insoportable el mundo hasta que el criminal quede al descubierto. La lógica es simple y terrible: castigar a todos hasta que alguien entregue al culpable. El país no cometió el crimen. El país lo pagará. Esto no es justicia según ningún criterio que un lector moderno reconociera. Es coacción —coacción divina, aplicada al colectivo porque no se alcanza al individuo—.

[En este punto la tablilla se rompe. Se han perdido porciones importantes de las descripciones de las tres plagas; la naturaleza concreta y los efectos de la primera y la segunda plaga solo se recuperan parcialmente. Las tablillas de Nippur no ofrecen solapamiento suficiente para restaurar estos pasajes por completo. Black et al. marcan las secciones de las plagas como muy fragmentarias y ofrecen solo una traducción parcial prudente.]

La primera plaga consiste en la corrupción del agua.^[13]

La primera plaga golpea los pozos o el suministro de agua del país: Inanna llena de sangre los pozos del País, o los contamina de algún otro modo.^[14] El texto fragmentario permite solo una reconstrucción cautelosa, pero la imagen esencial sobrevive: el agua se convierte en sangre, o en algo parecido a la sangre. Los pozos que sostienen a cada ciudad, a cada campo, a cada vida del sur de Mesopotamia, se vuelven instrumentos de horror. En un país donde el agua dulce no era solo importante, sino sagrada —donde Enki, dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo Eridu, reinaba sobre el océano subterráneo de agua dulce—, corromper el agua es atacar los cimientos mismos de la existencia. Toda la arquitectura teológica de la civilización descansaba sobre el canal y el depósito.

Shu-kale-tuda sobrevive a la primera plaga siguiendo el consejo de su padre —o de Enki— de esconderse entre las ciudades de los hombres.^[15] El consejo es pragmático y eficaz. La plaga cae sobre el país sin distinción, pero un hombre puede sobrevivir a lo que un país no sobrevive si se refugia en el lugar adecuado. Las ciudades son densas en gente, y entre la gente un hombre es invisible. La estrategia que protegía a Shu-kale-tuda antes de las plagas lo protege durante ellas: el anonimato. El culpable se oculta no en una cueva ni en un páramo, sino en la civilización misma, usando el propio tejido de la sociedad humana como camuflaje.

Inanna envía una segunda plaga sobre el país, elevando su asalto.^[16]

[En este punto la tablilla se rompe. La naturaleza de la segunda plaga se pierde en gran medida en el texto roto.]

La naturaleza de la segunda plaga se pierde en gran medida. La arcilla se ha roto justo donde más necesitamos que hable, y no se dispone de reconstrucción. Conocemos el patrón —Inanna envía una plaga, el país sufre, Shu-kale-tuda sobrevive—, pero la forma concreta de esta segunda aflicción se ha perdido. Los escribas de Nippur la copiaron, generación tras generación. El tiempo la borró igualmente.

Shu-kale-tuda vuelve a sobrevivir escondiéndose entre la población de las ciudades.^[17] La misma estrategia, el mismo resultado. La plaga cae, el país se convulsiona y el jardinero se agazapa entre la multitud. Hay algo sombríamente admirable en la constancia de su método. No tiene patrón divino lo bastante fuerte para protegerlo. No tiene arma, ni *me-lam* —el resplandor divino y terrible que emanan los dioses, los monstruos y los objetos sagrados—, ni autoridad cósmica. Solo tiene la capacidad de pasar inadvertido, y la despliega con la disciplina de un superviviente.

Inanna envía una tercera plaga sobre el país: esta aflicción final se describe como algo que afecta a los desplazamientos o bloquea los caminos.^[18]

La tercera plaga implica la obstrucción de los caminos o de los desplazamientos.^[19]

La escalada salta a la vista. Si la primera plaga atacó el agua y la tercera atacó los caminos, el patrón es de estrangulamiento sistemático: primero el sustento, luego el movimiento. Una civilización que no puede beber y no puede desplazarse es una civilización paralizada, cortada de todo recurso y de toda salida. Inanna no se limita a castigar al país. Lo está cerrando, sellando cada salida, eliminando cada refugio, hasta que el hombre al que busca no tenga adónde esconderse. El texto muestra que los crímenes contra lo divino no se pueden ocultar: el país entero sufre por la transgresión de un solo hombre hasta que el culpable individual queda al descubierto.^[20]

Shu-kale-tuda acude al dios Enki y le pide consejo sobre cómo escapar de la ira de Inanna.^[21] Este es el giro decisivo. El jardinero que ha sobrevivido a tres plagas gracias al anonimato astuto busca ahora una solución más permanente. Acude a Enki —el dios cuyo dominio es la sabiduría, cuyo método es la estratagema, cuyas intervenciones en otros relatos han desviado el curso de la ira divina y reordenado los desenlaces de los conflictos cósmicos—. Si alguien en el panteón sumerio puede idear la manera de eludir la ira de Inanna, es Enki.

Pese al consejo de Enki, Inanna acaba por localizar a Shu-kale-tuda; la sabiduría de Enki no puede,

en última instancia, proteger al culpable de la justicia divina.^[22] El fracaso importa teológicamente. En «Inanna y Enki» (capítulo 10), las estratagemas de Enki no consiguieron impedir que Inanna se llevara los *me* —los poderes divinos y los planos culturales que rigen la civilización—. Aquí, su consejo fracasa otra vez. El dios de la sabiduría puede retrasar la represalia divina; no puede impedirla. La persecución de Inanna no es un problema que la astucia pueda resolver, porque no es un acertijo. Es un absoluto. La diosa fue violada, y el violador será hallado. Ninguna cantidad de astucia altera los términos de esa ecuación.

Inanna encuentra a Shu-kale-tuda y lo lleva a juicio; pronuncia sobre él la sentencia.^[23] La caza ha terminado. Tres plagas, tres supervivencias, una apelación al dios más sabio del panteón, y nada de ello bastó. Inanna ha hecho lo que decidió al amanecer de la mañana siguiente al crimen: ha encontrado al culpable. La escena del juicio no es un proceso. No hay defensa, ni deliberación, ni asamblea de dioses sopesando pruebas. Hay una diosa y el hombre que la violó, y ella pronuncia lo que ha llevado consigo a lo largo de todo el relato.

Shu-kale-tuda es condenado a muerte por Inanna.^[24] La sentencia es firme. Ningún dios intercede. Ningún mecanismo divino de clemencia se activa. Shu-kale-tuda muere porque Inanna lo quiere, y lo que Inanna quiere en materia de venganza no admite apelación.

La composición concluye con una paradoja: aunque Shu-kale-tuda es destruido, su nombre se recordará y su historia se contará; su infamia queda preservada por la misma narración que lo condena.^[25]

(.^[26])

El final merece atención, porque es el momento más refinado de la composición. Shu-kale-tuda ha muerto. La justicia de Inanna se ha cumplido. El jardinero que violó a la diosa dormida ha pagado con su vida, y el orden cósmico se ha reafirmado. Pero el texto no se detiene ahí. Nos dice que el nombre de Shu-kale-tuda perdurará, que su historia se contará, que no será olvidado. El criminal logra, mediante la narración de su crimen y su castigo, lo único que su huerto nunca pudo darle: permanencia. La historia que lo condena también lo conserva. El texto que registra su destrucción es el instrumento de su inmortalidad. Los escribas sumerios que dieron forma a este final comprendieron algo que toda tradición literaria termina por descubrir tarde o temprano: que contar una historia sobre alguien, aun una historia de condena, es concederle una clase de vida que sobrevive a la muerte que la historia narra. Estamos leyendo sobre Shu-kale-tuda ahora, cuatro mil años después de que se pronunciara su sentencia, y su nombre no se ha olvidado. La paradoja se sostiene.

Los patrones paralelos en otras tradiciones son instructivos. El relato griego de Ártemis y Acteón ofrece un eco estructural: un mortal transgrede contra el cuerpo de una diosa, y la diosa lo caza y lo destruye.^[27] El mecanismo difiere —Acteón es transformado en ciervo y despedazado por sus propios perros, mientras que Shu-kale-tuda es sencillamente condenado—, pero la arquitectura teológica es la misma. El cuerpo de una diosa es inviolable. La violación produce persecución. La persecución produce aniquilación. Lo divino femenino, en ambas tradiciones, no es una víctima

pasiva, sino una vengadora activa, y la venganza es total.

El patrón de plagas en escalada enviadas sobre un país como castigo divino y coacción resuena a lo largo de la Biblia hebrea, donde las aflicciones caen sobre Egipto hasta que el pueblo esclavizado queda liberado.^[28] El paralelo estructural es preciso: el país sufre colectivamente por los actos de su gobernante (o, en este caso, por ocultar a un criminal entre su población), y las plagas se intensifican hasta que se satisface la exigencia divina. El mismo tema —castigo colectivo hasta que se revela a un culpable individual oculto— aparece en el episodio de Acán en Josué 7, donde Israel sufre una derrota militar porque un hombre ha robado bienes consagrados. Aparece también en la apertura de la *Ilíada* de Homero, donde Apolo envía una plaga sobre el campamento griego porque Agamenón se niega a devolver a la hija de un sacerdote. En cada caso la lógica es idéntica: la comunidad alberga a un transgresor, la divinidad no puede o no quiere golpear al individuo directamente, y el colectivo soporta el sufrimiento hasta que el culpable queda entregado. Es una teología de responsabilidad compartida —la comunidad es responsable de lo que cobija—, y los sumerios la articularon con tanta claridad como cualquier tradición posterior.

La composición, pese a su estado fragmentario, es completa en su arquitectura moral. Un hombre cometió un crimen contra una diosa. La diosa lo buscó. El país sufrió. El culpable fue hallado. El culpable fue destruido. Y la historia sobrevivió, llevando el nombre del criminal a través de los milenios, demostrando su propia paradoja final con cada lectura.

[1] ETCSL 1.3.3, bibliografía.

[2] ETCSL 1.3.3, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.3.3, lista de manuscritos.

[4] Black et al. 2004, pp. 78–84.

[5] Black et al. 2004, p. 78 (introducción).

[6] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 78–79.

[7] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 79.

[8] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 79.

[9] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 79–80.

[10] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 80.

[11] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 80.

[12] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 80–81.

[13] Este pasaje reconstruye la laguna en etcs1 1.3.3, sección de la plaga 1, a partir del relato paralelo en líneas fragmentarias leídas por Black et al.; confianza: media.

[14] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 80–81 (traducción parcial prudente).

[15] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 81.

[16] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 81.

[17] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 81–82.

[18] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 82.

[19] Este pasaje reconstruye la laguna en etcs1 1.3.3, sección de la plaga 3, a partir del relato paralelo en líneas parciales del texto compuesto de ETCSL; confianza: media.

[20] ETCSL 1.3.3.

[21] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 82.

[22] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 82–83.

[23] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 83.

[24] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 83.

[25] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 83–84.

[26] Inferencia: el texto afirma explícitamente que el nombre de Shu-kale-tuda no se olvidará.. Riesgo: algunos especialistas pueden leer esto como una fórmula colofónica escribal estándar más que como una ironía literaria deliberada.

[27] Cf. Kramer 1961, pp. 83–85.

[28] Cf. Black et al. 2004, p. 78.

Chapter 14. Inanna y Gudam

La composición conocida como «Inanna y Gudam» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.3.4 y sobrevive en apenas un puñado de tablillas; CBS 13859 es un testimonio completo.^[1] El corpus en conjunto está muy fragmentado, aunque CBS 13859 conserve un texto completo.^[2] Pocas copias manuscritas han llegado hasta nosotros, y todas presentan daños graves —lo que apunta a una circulación muy limitada o a un fracaso catastrófico de la conservación—; ETCSL reconstruye un texto compuesto a partir de esos fragmentos mínimos.^[3] Black et al. ofrecen solo un resumen breve en lugar de una traducción completa, dado el estado extremadamente fragmentario.^[4] Este es el texto más corto y más dañado del ciclo de Inanna. Es la única versión conocida, reconstruida a partir de fragmentos muy escasos —un texto de tradición única y predominante reconstruida, según la clasificación que usamos a lo largo del libro—.^[5] La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL.^[6]

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas iniciales 1–20 están muy dañadas; el origen y la naturaleza de Gudam solo se describen en parte. Sobreviven demasiados pocos manuscritos para restaurar el comienzo.]

Lo que puede recuperarse de los fragmentos es esto. Una criatura temible llamada Gudam aterroriza Uruk (sumerio: Unug) —la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia, sede del templo de Inanna, el E-ana— y devora la comida y la bebida de la ciudad.^[7] Uruk es la ciudad de Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer—, de modo que una amenaza contra la ciudad es una amenaza contra la propia diosa. La apertura, que nos habría dicho de dónde venía Gudam y qué clase de criatura era, está destruida en su mayor parte. Nos queda un monstruo ya desatado y ninguna historia previa que lo explique.

[En este punto la tablilla se rompe. La narración central está rota en gran medida; los detalles de la furia de Gudam y del enfrentamiento entre el monstruo e Inanna se han perdido casi por completo. No existen testigos paralelos que cubran estas lagunas.]

(Los fragmentos supervivientes indican una estructura narrativa en la que una deidad patrona (Inanna) defiende su ciudad (Uruk) frente a una amenaza monstruosa (Gudam) —un esquema básico de protección urbana divina bien atestiguado en la literatura mesopotámica—.^[8])

El centro de la historia —que presumiblemente contenía el material más dramático— está roto en gran parte. Por lo que sobrevive en los dos extremos podemos inferir que la forma básica del relato sigue un patrón bien atestiguado en la literatura mesopotámica: una deidad patrona defiende su ciudad frente a una amenaza monstruosa. Pero el modo en que Inanna se enfrentó al monstruo se ha perdido.

Lo que sí sobrevive es el desenlace, y depara una sorpresa. Inanna no es quien asesta el golpe decisivo. Un joven pescador a su servicio derriba a Gudam con un hacha de doble filo.^[9] Lo que sigue resulta igual de inesperado. Gudam, vencido, suplica clemencia a Inanna —y ella se la concede—. En lugar de destruir a la criatura, lo condena a vivir cerca de Zabalam, donde servirá como protector de su ciudad Uruk.

Para los patrones de cualquier relato de destrucción de monstruos, este es un desenlace notable. Al monstruo no se le mata, se le rehabilita: queda reclutado al servicio de la misma ciudad que había estado devorando. El depredador se convierte en perro guardián. Si el texto original desarrollaba esta ironía con mayor amplitud es imposible saberlo —los fragmentos no lo permiten—.

[En este punto la tablilla se rompe. La conclusión es fragmentaria; el desenlace y cualquier cierre hímnico se han perdido en gran parte.]

Solo la forma narrativa más general —el monstruo amenaza la ciudad, la diosa vence al monstruo— puede recuperarse con confianza a partir de los fragmentos supervivientes.^[10] Esa forma, sin embargo, merece atención. Una deidad patrona que protege una ciudad sometiendo a una amenaza monstruosa es uno de los motivos más extendidos de la mitología del Próximo Oriente, presente en tradiciones que van desde la derrota de Tiamat por Marduk en Babilonia en adelante.^[11] La tradición griega ofrece sus propios paralelos —Atenea y los distintos monstruos del paisaje mitológico ateniense siguen un patrón estructuralmente similar—.

Lo que hace distintiva esta versión concreta —en la medida en que los fragmentos permiten juicio alguno— es la clemencia. En la mayoría de las versiones de este patrón, el monstruo muere. Aquí vive, perdonado y puesto a trabajar. Si ese detalle refleja un principio teológico, un gusto narrativo o sencillamente la peculiaridad de un solo escriba sumerio es una pregunta que las tablillas, en su estado actual, no pueden responder.

[1] ETCSL 1.3.4, bibliografía.

[2] ETCSL 1.3.4, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.3.4, lista de manuscritos; Black et al. 2004, p. 85 (breve referencia sumaria).

[4] Black et al. 2004, p. 85.

[5] ETCSL 1.3.4.

[6] Texto compuesto de ETCSL.

[7] ETCSL 1.3.4; Kramer 1961, pp. 83–85.

[8] Inferencia: los fragmentos nombran a Inanna, a Gudam y a Uruk, y el desenlace implica la victoria de Inanna.. Riesgo: la narración real pudo ser más compleja que este esquema básico; el estado fragmentario impide estar seguros.

[9] ETCSL 1.3.4; Kramer 1961, pp. 83–85 (panorama de los mitos de Inanna).

[10] ETCSL 1.3.4; Black et al. 2004, p. 85.

[11] Kramer 1961, pp. 83–85.

Chapter 15. El descenso de Inanna al inframundo

La composición conocida entre los especialistas como «El descenso de Inanna al inframundo» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.4.1 y alcanza unas 415 líneas en el texto compuesto.^[1] Sobrevive en más de cincuenta tablillas y fragmentos procedentes de varios yacimientos, entre ellos CBS 12638 y HS 1480, lo que la convierte en la composición literaria sumeria atestiguada con mayor profusión.^[2] Más de cuarenta tablillas y fragmentos paleobabilónicos conservan porciones de esta narración —una densidad de testimonios que nos dice algo sobre la importancia de la composición—. Los escribas del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— no copiaban textos al azar. Copiaban lo que importaba y este texto, por el mero recuento de manuscritos, importaba más que casi cualquier otra cosa en su plan de estudios.^[3]

El texto que leen los especialistas es un compuesto ensamblado a partir de esos numerosos testimonios solapados; ninguna tablilla aislada conserva la narración completa.^[4] El compuesto de ETCSL se apoya en los más de cuarenta fragmentos paleobabilónicos para ofrecer el texto académico estándar.^[5] Cada línea de la reconstrucción se ha cotejado con al menos una tablilla física, pero la narración continua resultante es un logro editorial moderno, no algo que ningún escriba antiguo tuviera entre las manos.

La tesis doctoral de Sladek de 1974, defendida en la Johns Hopkins, aporta el estudio filológico fundacional: coteja los testimonios manuscritos y fija el texto en el que se apoyan todos los trabajos posteriores.^[6] La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, completado con Black et al. 2004, pp. 52–62; Jacobsen 1987, pp. 205–232; y Sladek 1974.^[7]

Se trata de una composición distinta del «Descenso de Ishtar» acadio, una versión más breve y adaptada que comparte elementos narrativos pero ha de tratarse como una obra aparte.^[8] El texto acadio comprime, omite y reestructura; el original sumerio es más largo, más detallado y narrativamente más complejo. Una y otra no son más la misma historia de lo que una traducción es la misma cosa que su original.

La composición sustenta el culto estacional de Dumuzid —dios pastor, esposo de Inanna— y los ritos de lamentación atestiguados en los períodos de la Tercera Dinastía de Ur y paleobabilónico.^[9] Es el texto sumerio aislado más importante para entender la escatología mesopotámica: la naturaleza de la muerte, la geografía del más allá, la imposibilidad del regreso libre.^[10] El estudio filológico completo de Sladek y la dedicación académica continuada desde Kramer confirman el carácter canónico del texto en la sumerología.^[11] La traducción literaria de Jacobsen en *The Harps That Once...* (1987) lima las variantes de línea en aras de la coherencia narrativa, pero sigue siendo una lectura influyente.^[12]

La historia, tal como la conservan las tablillas, transcurre del modo siguiente.

Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer, reina del cielo, poseedora del poder político y de la fuerza sexual— decide descender al *kur* —palabra que significa montaña, inframundo o tierra extranjera según el contexto; aquí el inframundo, el reino de los muertos bajo

la tierra—, dominio de su hermana mayor Ereshkigal —reina del inframundo, hermana mayor de Inanna—. ^[13] La decisión se enuncia sin rodeos. El texto no la construye mediante una crisis ni una provocación. Inanna decide y la narración arranca.

Para ir, debe dejarlo todo atrás. Inanna abandona el cielo y la tierra, y sus siete ciudades y templos, para bajar al inframundo; el texto enumera los lugares sagrados a los que renuncia. ^[14] El catálogo es preciso: ciudades con nombre, templos con nombre, cada uno explícitamente abandonado. La diosa del todo se va a un lugar en el que no tendrá nada, y la composición quiere que su audiencia sienta el peso de lo que deja antes de tomar lo que va a llevarse.

Lo que se lleva es poder, hecho físico. Inanna reúne los siete *me* —los poderes divinos y los planos culturales que rigen la civilización— y los convierte en adornos físicos. Se coloca la *shugurra*, la corona de la estepa, sobre la cabeza. Toma en la mano la vara y la cuerda de medir de lapislázuli. Se ata al cuello pequeñas cuentas de lapislázuli. Se prende sobre el pecho cuentas gemelas en forma de huevo. Se desliza un anillo de oro en la mano. Se ciñe sobre el pecho una coraza llamada «Ven, hombre, ven». Cubre su cuerpo con la vestidura *pala* de la majestad. ^[15] Siete objetos. Siete poderes. Cada uno llevado, atado, colocado o ceñido al cuerpo de la diosa. La enumeración tiene la precisión de un inventario y, como demostrará la composición con implacable simetría, lo que se ha inventariado puede desinventariarse.

Antes de partir, Inanna hace algo que ningún otro personaje de la narrativa sumeria hace con tan fría previsión: planifica para el fracaso. Instruye a su ministro Ninshubur —su fiel *sukkal*— con planes de contingencia detallados. Si Inanna no regresa en tres días, Ninshubur debe acudir a los templos de los tres grandes dioses y suplicar auxilio. ^[16] Inanna fija el orden de las súplicas: primero Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— en Nippur (sumerio: Nibru), la capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur; después Nanna-Suen —dios de la luna, hijo de Enlil y Ninlil, patrón de Ur— en su ciudad; por último Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu, la ciudad más antigua según la tradición sumeria, sede del templo de Enki, el E-abzu—. ^[17] La jerarquía es deliberada. Inanna sabe qué dioses dirán que no y cuáles podrían decir que sí, y en consecuencia instruye a Ninshubur. No es una diosa que actúa por impulso. Es una diosa que ha calculado la probabilidad de su propia muerte y ha dejado instrucciones sobre qué hacer al respecto.

Inanna llega a la puerta exterior del inframundo —el palacio Ganzer— y exige que le abran. ^[18] No llama. No pide. El verbo es de mando: abrir.

El portero es Neti. Le pregunta su asunto, e Inanna le dice que ha venido a los ritos funerarios de Gugalanna —el Toro del Cielo—, esposo de Ereshkigal. ^[19] Si esta razón declarada es sincera o un pretexto se debate; el texto no resuelve su verdadera motivación para descender. La narración no ofrece ningún otro motivo explícito, pero el pretexto puede ser una artimaña, y las opiniones académicas divergen sobre si Inanna pretende conquistar el inframundo o si su motivación queda deliberadamente ambigua.

(Si la razón declarada por Inanna —los ritos funerarios por Gugalanna— es sincera o un pretexto se debate; el texto no resuelve su verdadera motivación para descender. ^[20])

Neti el portero informa a Ereshkigal de la llegada de Inanna. ^[21] La reacción no es la que uno espera

de un anfitrión que recibe a una dignataria de visita. Ereshkigal se enfurece. Ordena a Neti que atranque las siete puertas del inframundo y las vaya abriendo una a una, aplicando en cada puerta «las reglas del inframundo».^[22] La orden es deliberada y procedimental. Lo que guía la orden de Ereshkigal no es la cólera —o no solo la cólera—. Es reglamento. El inframundo tiene sus reglas, y esas reglas se aplican a todos, incluida la reina del cielo.

Lo que sigue es el centro estructural y emocional de la composición, y se despliega con el ritmo implacable del ritual.

En la primera puerta le quitan a Inanna la *shugurra* —la corona de la estepa— de la cabeza. Ella protesta. Pregunta por qué. Le dan una respuesta que se convertirá en el estribillo de todo el descenso: «Calla, Inanna. Los poderes del inframundo son perfectos. Los ritos del inframundo no deben cuestionarse».^[23] La corona fue lo primero que se puso al prepararse para este viaje. Es lo primero que le arrebatan. El inframundo empieza su tarea por arriba y va bajando.

En la segunda puerta le quitan de la mano la vara y la cuerda de medir de lapislázuli.^[24] Los instrumentos de medición —las herramientas con las que una diosa inspecciona su dominio y toma las dimensiones de lo que gobierna— han desaparecido. Ya no puede medir porque ya no posee nada que medir.

En la tercera puerta le quitan del cuello las pequeñas cuentas de lapislázuli.^[25]

En la cuarta puerta le quitan del pecho las cuentas gemelas en forma de huevo.^[26]

En la quinta puerta le quitan de la mano el anillo de oro.^[27]

En la sexta puerta le quitan del pecho la coraza llamada «Ven, hombre, ven».^[28] Lapislázuli, oro, la coraza con su nombre seductor: cada objeto arrancado es una capa de identidad desprendida.

En la séptima puerta le quitan del cuerpo la vestidura *pala* de la majestad. Inanna entra en la sala del trono del inframundo desnuda y despojada de todo poder divino.^[29] Siete puertas. Siete objetos. La diosa que entró por la puerta más exterior armada con la plena regalia de la autoridad divina está ahora en la sala más interior sin un solo atributo de poder. Ya no es Inanna en ningún sentido que el cosmos reconozca. Es un cuerpo sin rango, sin cargo, sin protección.

En cada puerta se desarrolla el mismo intercambio: Inanna cuestiona el despojo y recibe la misma respuesta sobre la perfección de los poderes del inframundo.^[30] La repetición no es un fracaso de la imaginación. Es el punto. Cada vez que Inanna pregunta, la respuesta es la misma porque la respuesta no cambia. El inframundo no negocia. No se explica de otro modo ante distintos auditorios. No le importa que quien lo visita sea la reina del cielo. Tiene una regla, la regla se aplica siete veces, y siete veces es lo que hace falta para reducir a la nada a la diosa más poderosa del panteón sumerio.

(La estructura del despojo en siete puertas proyecta la retirada progresiva del estatus divino; los siete adornos se corresponden con los siete _me que Inanna reunió al comienzo, de modo que cada puerta invierte un elemento de su preparación divina.^[31])

La simetría entre la preparación y el despojo es la arquitectura de la composición. Lo que Inanna se pone en la secuencia de apertura —corona, vara, cuentas, coraza, anillo, vestidura— le es

arrebatado en el mismo orden, objeto a objeto, puerta a puerta. Los siete adornos se corresponden con los siete *me* que reunió al comienzo, de modo que cada puerta invierte un elemento de su preparación divina. La estructura no es solo literaria. Es cosmológica. Dice que el poder, por grande que sea, puede descomponerse en sus partes constitutivas y que existe un lugar donde la descomposición es la ley.

Inanna entra en la sala del trono y Ereshkigal se alza de su trono con cólera.^[32] Los siete jueces del inframundo, los Annunaki, clavan sus ojos en Inanna —los «ojos de la muerte»—.^[33] No es un juicio. No se presenta prueba alguna, no se ofrece defensa, no hay deliberación. Los Annunaki miran a Inanna y su mirada es el veredicto. En el inframundo, ser visto es ser juzgado.

Ereshkigal pronuncia la palabra de ira contra Inanna. Inanna cae muerta, y su cadáver queda colgado de un gancho en la pared.^[34] La imagen es deliberadamente degradante. No es un entierro, no es un depósito sosegado. La reina del cielo cuelga como un costillar en un almacén. El inframundo no se limita a matar. Exhibe.

Y bajo todo ello —bajo el despojo, el juicio, la muerte— se encuentra la ley fundamental del inframundo, enunciada con claridad: nadie que entra en el inframundo puede salir libremente. Hay que encontrar un sustituto.^[35] Esta ley empujará todo lo que viene después. No es una orientación ni una convención. Es el principio operativo de la muerte misma, y no admite excepciones.

La composición ofrece el retrato sumerio más completo de la geografía del inframundo: siete puertas, la sala del trono de Ereshkigal, los Annunaki como jueces y la ley fundamental de que nadie sale sin un sustituto.^[36] El inframundo se presenta como un lugar de leyes inmutables: sus poderes son «perfectos» y sus ritos «no deben cuestionarse», fórmula que se repite en cada una de las siete puertas.^[37] Los muertos en el inframundo comen polvo y barro y visten ropajes de plumas como aves —imagería estándar del inframundo mesopotámico, compartida con otras composiciones—.^[38] El cuadro es coherente: un lugar de orden sin misericordia, de procedimiento sin apelación, donde incluso la deidad más poderosa del panteón sumerio puede quedar reducida a un cadáver en un gancho.

Pasan tres días. Tres noches. Inanna no regresa. La contingencia para la que planificó ha llegado y Ninshubur ejecuta las instrucciones.^[39]

Ninshubur acude primero a Enlil en Nippur. Enlil se niega a ayudar. Su razonamiento es rotundo: la ambición de Inanna le ha traído esto.^[40] El rey de los dioses no discute que Inanna esté muerta. Sencillamente, declina implicarse. El mensaje es bastante claro: si entras en el inframundo por tu propia voluntad, recibes lo que el inframundo da.

Ninshubur acude después a Nanna-Suen en Ur. Nanna-Suen también se niega, con el mismo razonamiento.^[41] La repetición forma parte de la estructura. Dos negativas, cada una de un dios mayor, cada una dando la espalda a la crisis con la misma justificación. Inanna lo previó. Le dijo a Ninshubur adónde ir y en qué orden, y el orden estaba diseñado para que las negativas llevaran, por eliminación, al único dios que diría que sí.

Ninshubur acude por último a Enki en Eridu, y Enki se conmueve y accede a ayudar.^[42] Donde Enlil y Nanna-Suen vieron a una diosa que se había extralimitado, Enki ve un problema que exige una solución. Esto encaja con todo lo que la tradición sumeria nos dice sobre Enki. Es el dios que resuelve las cosas. No moraliza. Diseña.

Lo que Enki diseña es extraño y preciso. Crea dos seres con la tierra que tiene bajo las uñas: el *kurgarra* y el *galatur* (o *kalaturru*), pequeñas criaturas asexuadas capaces de colarse en el inframundo sin ser advertidas.^[43] Algunos especialistas leen al *kurgarra* y al *galatur* como funcionarios de culto asexuales o transgénero, y conectan el texto con la tradición mesopotámica más amplia del personal ritual liminal. Son seres que existen entre categorías, ni una cosa ni la otra, y por eso pueden atravesar fronteras que detendrían a cualquiera con una identidad fija.^[44] Su ambigüedad es su ventaja. El inframundo vigila a los dioses. Vigila a los vivos. No vigila a criaturas hechas de tierra, demasiado pequeñas para registrarse, pertenecientes a ninguna categoría que los porteros del inframundo estén entrenados para detener.

Enki da al *kurgarra* el «alimento de vida» y al *galatur* el «agua de vida» y les ordena revivir a Inanna.^[45] El plan no es asaltar el inframundo ni discutir con Ereshkigal. El plan es colarse, encontrar el cadáver y aplicar el remedio. La solución de Enki al problema de la muerte no es teológica. Es práctica.

El *kurgarra* y el *galatur* entran en el inframundo y encuentran a Ereshkigal presa de aflicción. Se debate si padece dolores de parto o gemidos de duelo; el texto es ambiguo y la ambigüedad podría ser deliberada. Lo que importa es que sufre, y las dos criaturas se compadecen de su sufrimiento.^[46] Reflejan sus gemidos. Cuando ella grita, ellos gritan. Cuando ella se lamenta, ellos se lamentan. No es compasión en el sentido moderno: es una técnica, y funciona. Conmovida por su participación en su sufrimiento, Ereshkigal les ofrece un regalo en gratitud.

Piden una sola cosa: el cadáver colgado en la pared.

El *kurgarra* rocía el alimento de vida sobre el cadáver de Inanna y el *galatur* rocía el agua de vida. Inanna revive.^[47]

[En este punto la tablilla se rompe. Líneas 255–270 (varios manuscritos): la transición entre la reanimación de Inanna y la búsqueda de un sustituto está parcialmente dañada en varios testigos. El solapamiento entre más de cuarenta tablillas permite reconstruir la mayor parte de las lagunas.]

La escena es extraordinaria en el contexto de la literatura mesopotámica. La muerte, en la comprensión sumeria, es permanente. El inframundo no devuelve lo que toma. Y, sin embargo, aquí, mediante la astucia de Enki y la empatía de las pequeñas criaturas, se logra una reversión—no por la fuerza, no por decreto, sino aprovechando una grieta en las defensas del inframundo—. La propia Ereshkigal fue manipulada para que concediera el regalo. El sistema no se rompió. Se burló.

Pero el sistema tiene una última regla, y esa regla no se puede burlar.

Los Annunaki decretan que Inanna puede ascender, pero debe proporcionar un sustituto que ocupe su lugar en el inframundo.^[48] Alguien tiene que quedarse. El libro mayor del inframundo

debe cuadrar. Esta es la misma ley de la sustitución que opera en «Enlil y Ninlil»: el cosmos no permite vacantes abajo como tampoco las permite arriba.

Los *galla* —demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos— escoltan a Inanna mientras asciende, listos para prender a quien ella designe.^[49] Los *galla* no son tentadores. No son jueces. Son agentes de cobro. No comen comida. No beben agua. No aceptan sobornos ni escuchan súplicas. La composición es precisa sobre lo que no son, porque lo que no son define cómo funcionan: son mecanismo sin piedad, aplicación sin discreción. Caminan junto a Inanna mientras regresa a la luz, y no volverán con las manos vacías.

Mientras Inanna regresa al mundo de arriba con los *galla* a su lado, se cruza con diversas deidades en cada una de sus ciudades.^[50] Los *galla* intentan prender a cada una. Pero en cada ciudad Inanna encuentra a un dios o a una diosa de luto —vestidos de arpillera y cubiertos de polvo, doliéndose por ella—, y se niega a entregar a ninguno de esos dolientes a los *galla*.^[51]

Ninshubur, que llevó a cabo las instrucciones del rescate, que fue de templo en templo suplicando por la vida de Inanna, es la primera deidad a la que los *galla* tratan de prender. Inanna se niega, y honra así la fidelidad de Ninshubur.^[52] La lógica es exacta: me lloraste, trabajaste por salvarme, no serás entregado. Se recompensa la lealtad, y la recompensa no es un premio sino la ausencia de destrucción.

A los dioses Shara y Lulal se los encuentra asimismo de luto e Inanna también los perdona.^[53] Cada encuentro sigue el mismo patrón: los *galla* se echan sobre el doliente, Inanna dice no, la comitiva sigue hacia la ciudad siguiente. La procesión va hacia algo y la audiencia lo sabe. Alguien no estará de luto. Alguien no habrá guardado duelo. Y quienquiera que sea ese alguien será el que se quede.

Inanna llega a Uruk —la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia, sede del templo de Inanna, el E-ana (sumerio: Unug)— y encuentra a Dumuzid. Dumuzid —dios pastor, esposo de Inanna— está sentado en un trono magnífico, vestido con ropajes espléndidos, sin hacer el menor duelo por su ausencia.^[54]

El contraste con cualquier otra deidad que Inanna se ha encontrado no podría ser más agudo. Ninshubur vestía arpillera. Shara se cubría de polvo. Lulal estaba sentado en la tierra. Cada uno había hecho lo que se hace cuando alguien importante ha muerto: señalar la pérdida, representar el duelo, convertir el propio cuerpo en testimonio de la ausencia de quien se había ido. Dumuzid no había hecho nada de esto. Dumuzid está sentado en un trono. Dumuzid lleva ropa fina. Dumuzid, mientras su consorte —su esposa, la diosa que lo eligió— estaba muerta en un gancho del inframundo, se vistió con magnificencia y se sentó a disfrutar de la autoridad que la ausencia de ella había dejado vacante. La composición no lo llama traición. No necesita hacerlo. La imagen del marido entronizado junto a la imagen del ministro en duelo habla por sí misma.

Inanna se enfurece. Clava en él el «ojo de la muerte» —la misma mirada que los Annunaki volvieron sobre ella en el inframundo— y lo entrega a los *galla* como sustituto suyo.^[55] La decisión es instantánea y absoluta. No hay juicio, no hay deliberación, no hay alegato escuchado. Dumuzid no guardó duelo, y por eso Dumuzid morirá. La ecuación es así de simple, e Inanna la ejecuta sin vacilar.

Dumuzid es prendido por los *galla* y ahora llora. Las lágrimas llegan demasiado tarde para Inanna, pero llegan. Apela a Utu, el dios del sol, su cuñado, para que lo transforme y así pueda escapar.^[56] La súplica es desesperada y precisa: cambia mi cuerpo, altera mi forma, déjame escabullirme de la garra de estas cosas que me sujetan. Es la súplica de alguien que, momentos antes, estaba sentado en un trono con ropajes finos y ahora descubre lo que significa ser designado. Los *galla* no discuten. No explican. Agarran, y el agarre es su respuesta.

Utu responde. Transforma las manos y los pies de Dumuzid en manos y pies de serpiente —o de gacela, según el manuscrito—, permitiéndole huir de los *galla*.^[57] Utu es el dios de la justicia y del sol —el que lo ve todo— y no sopesa si Dumuzid merece el rescate. Actúa porque Dumuzid es el marido de su hermana y el parentesco, en el mundo sumerio, crea obligaciones que funcionan con independencia del mérito.

ETCSL 1.4.1, transformación en «serpiente» en algunos manuscritos.^[58]

Vale la pena anotar la variación manuscrita: unas tablillas dicen serpiente, otras gacela. La transformación cambia en cada testigo, pero la función es la misma. Dumuzid muda de forma y corre. Los *galla* persiguen.

Dumuzid huye, pero los *galla* lo recapturan finalmente.^[59] La huida es inútil. Los agentes del inframundo no pierden a su presa. Son pacientes y son inevitables.

Algunos manuscritos incluyen un pasaje en el que una mosca revela a Inanna el escondite de Dumuzid.^[60]

En los manuscritos que incluyen el episodio, un informante improbable resuelve la búsqueda. Una mosca le dice a Inanna dónde se esconde Dumuzid, y ella bendice a la mosca a cambio.^[61] El detalle es pequeño —literalmente pequeño, un insecto— pero conecta esta composición con un patrón más amplio de la narrativa sumeria, en el que la información decisiva llega de la fuente menos esperada. El episodio no aparece en todos los manuscritos. Algunas tablillas incluyen la mosca; otras van directamente a la resolución. El compuesto de ETCSL conserva el episodio, pero su presencia no es universal entre los testigos.

Geshtinanna —diosa, hermana de Dumuzid, que comparte con él su tiempo en el inframundo— llora amargamente por su hermano y ofrece ocupar su lugar abajo.^[62] Donde la respuesta de Dumuzid a la muerte de Inanna fue ponerse sus mejores ropajes y sentarse en un trono, la respuesta de Geshtinanna a la condena de Dumuzid es ofrecer su propia vida. El contraste entre los hermanos es tan agudo como el contraste entre Dumuzid y los dioses en duelo. El duelo, en esta composición, es la medida del carácter, y Geshtinanna supera la prueba que Dumuzid suspendió.

Inanna decreta un pacto: Dumuzid pasará la mitad del año en el inframundo y Geshtinanna pasará la otra mitad. Cada uno ocupa el lugar del otro por turnos.^[63] La solución es matemática y elegante. Seis meses abajo, seis meses arriba, dos figuras que rotan por la misma plaza del censo del inframundo como trabajadores que se reparten un turno. La ley de la sustitución queda satisfecha: el inframundo siempre tiene su ocupante. La ley del parentesco queda honrada: el amor de la

hermana reduce a la mitad la condena del hermano. Y la ley de las estaciones encuentra su origen: cuando Dumuzid está abajo, la tierra llora, los rebaños menguan, los pastos se secan; cuando regresa, la tierra revive y el mundo pastoril arranca de nuevo. El dios pastor baja con la hierba que muere y vuelve con el brote nuevo. La narración y el ciclo natural encajan, y cada uno explica el otro.

[En este punto la tablilla se rompe. El final de alternancia estacional (líneas 358–415) no está presente en todos los manuscritos; las líneas finales varían entre los testigos. El compuesto se apoya en un subconjunto de manuscritos para esta conclusión. Algunos manuscritos terminan antes de la secuencia de alternancia.]

Este final no está presente en todos los manuscritos. La alternancia estacional entre Dumuzid y Geshtinanna aparece en un subconjunto de los testigos textuales; otros manuscritos terminan antes de esta secuencia, y dejan la composición sin la resolución cíclica. El compuesto de ETCSL la incluye, pero el lector debe entender que esta conclusión —por satisfactoria que resulte su lógica narrativa— descansa sobre una fracción de las tablillas disponibles. Puede que parte del público antiguo conociera una versión de la historia que terminaba con la captura de Dumuzid y nada más: ni sacrificio de la hermana, ni pacto estacional, ni regreso.

Esta alternancia proporciona la base etiológica de la muerte y el regreso estacionales de Dumuzid, y sostiene el culto de lamentación y el ciclo pastoril del año agrícola.^[64] Los ritos de lamentación por Dumuzid —atestiguados en los períodos de la Tercera Dinastía de Ur y paleobabilónico— encuentran aquí su origen narrativo. Cuando los pastores guardaban duelo, lo guardaban por Dumuzid. Cuando el duelo terminaba, Dumuzid había regresado. La composición le da a ese ciclo un relato, una razón y una estructura.

Ningishzida —dios del inframundo, juez entre los muertos— se menciona junto a Dumuzid en algunos pasajes del inframundo como deidad ctónica que mora abajo.^[65] Su presencia en el mismo entorno textual que Dumuzid refuerza la imagen del inframundo como un lugar con su propia población, su propia jerarquía, sus propios residentes permanentes —un mundo que corre en paralelo al de arriba y que siempre, siempre, debe ser alimentado—.

(La composición funciona a la vez como carta escatológica (fija la ley del inframundo), etiología ritual (fundamenta en un relato el culto de lamentación por Dumuzid) y drama psicológico (la ambición de Inanna, el dolor de Ereshkigal, la traición de Dumuzid por complacencia).^[66])

La composición opera en tres niveles a la vez, y los tres están directamente presentes en el texto. Como carta escatológica, expone las leyes del inframundo —siete puertas, los Annunaki como jueces, la ley de la sustitución, la imposibilidad del regreso libre— con una plenitud que no iguala ninguna otra composición sumeria. Como etiología ritual, fundamenta en un relato el culto de lamentación por Dumuzid que explica por qué el dios muere y regresa, y vincula el ciclo cultural a una historia concreta sobre decisiones concretas. Como drama psicológico, traza las trayectorias cruzadas de cuatro personajes distintos —la ambición de Inanna, la cólera y el sufrimiento de Ereshkigal, la complacencia de Dumuzid, la entrega de Geshtinanna—, cada uno de los cuales actúa conforme a una lógica que la composición presenta sin comentario editorial. El texto no dice a su audiencia qué personaje tiene razón. Muestra lo que hace cada uno y deja que las consecuencias hablen.

Dar prioridad a una de estas funciones sobre las otras es una elección académica, no un dato textual. La composición hace las tres cosas a la vez, y las hace con una economía narrativa que sugiere que los escribas sumerios que dieron forma a este texto sabían exactamente qué estaban construyendo. Cuatrocientas quince líneas. Siete puertas. Una muerte. Una resurrección. Una traición. Un sacrificio. Y una ley —que el inframundo debe tener su sustituto— que se sostiene desde la primera línea hasta la última.

Los paralelos con otras tradiciones son amplios y están bien documentados. La alternancia de Dumuzid y Geshtinanna —seis meses abajo, seis meses arriba— se refleja en el mito griego de Perséfone, que desciende al Hades y regresa junto a Deméter mientras las estaciones siguen su ausencia y su regreso.^[67] El patrón del dios que muere —una deidad que desciende, muere y regresa en un ciclo ligado al año agrícola— resuena en la tradición egipcia de Osiris, cuya muerte, desmembramiento y resurrección cíclica comparten rasgos estructurales con el destino de Dumuzid.^[68] El descenso a la tierra de los muertos para recuperar a alguien perdido, el encuentro con una gobernante implacable del inframundo, las condiciones impuestas al regreso: estos elementos reaparecen en tradiciones tan distantes como el relato japonés del descenso de Izanagi a Yomi para recuperar a Izanami. Allí, la prohibición de mirar, el cadáver en descomposición y el establecimiento del carácter definitivo de la muerte retoman motivos que también aparecen aquí.

Pero la composición sumeria no es la versión griega, ni la egipcia, ni la japonesa. Las semejanzas son reales, pero el texto sumerio tiene su propia lógica, su propia estructura y sus propias preocupaciones. El «Descenso de Ishtar» acadio es el pariente más próximo, e incluso ese texto —una versión más breve y adaptada— ha de tratarse como una composición distinta, con sus propios fines.^[69] El original sumerio es más detallado, psicológicamente más complejo y estructuralmente más ambicioso que cualquiera de sus paralelos o adaptaciones. Se sostiene por sí solo, y recompensa la atención por sí solo.

Los escribas del *edubba* que copiaron este texto, generación tras generación, conservaron una narración que encierra dentro de sí una teología completa de la muerte, una carta para el ritual estacional y un drama de poder, pérdida y justicia imperfecta. El mero número de tablillas supervivientes —más de cincuenta, de varios yacimientos— da fe de la centralidad de la composición en el plan de estudios escribal y, más allá, en el imaginario mesopotámico. No eran copias ociosas. Las hacían estudiantes que aprendían su oficio, y el texto con el que aprendían era este: la historia de una diosa que entró en la muerte y volvió cambiada, y del precio que hubo que pagar por su regreso.

Ninguna otra composición sumeria intenta tanto. Ninguna otra composición sumeria logra tanto. Las siete puertas siguen abiertas en el barro, y al cabo de cuatro mil años la fórmula sigue en pie: los poderes del inframundo son perfectos. Los ritos del inframundo no deben cuestionarse.

[1] ETCSL 1.4.1, texto compuesto, líneas 1–415.

[2] ETCSL 1.4.1, bibliografía.

[3] ETCSL 1.4.1, lista de manuscritos; Sladek 1974, estudio filológico completo.

[4] ETCSL 1.4.1, texto compuesto.

[5] ETCSL 1.4.1, aparato crítico.

[6] Sladek 1974 (tesis doctoral, Johns Hopkins).

[7] Black et al. 2004, pp. 52–62; Jacobsen 1987, pp. 205–232; Sladek 1974.

[8] Sladek 1974; Black et al. 2004, pp. 52–53 (introducción).

[9] Jacobsen 1987, pp. 205–207.

- [10] Sladek 1974; Jacobsen 1987, pp. 205–232.
- [11] Sladek 1974; Kramer 1961, pp. 83–96.
- [12] Jacobsen 1987, pp. 205–232.
- [13] ETCSL 1.4.1, líneas 1–13; Black et al. 2004, pp. 52–53.
- [14] ETCSL 1.4.1, líneas 1–13; Jacobsen 1987, pp. 207–208.
- [15] ETCSL 1.4.1, líneas 14–25; Black et al. 2004, pp. 53–54; Jacobsen 1987, pp. 208–209.
- [16] ETCSL 1.4.1, líneas 26–67; Black et al. 2004, pp. 54–55.
- [17] ETCSL 1.4.1, líneas 30–67; Black et al. 2004, pp. 54–55.
- [18] ETCSL 1.4.1, líneas 68–80; Black et al. 2004, p. 55.
- [19] ETCSL 1.4.1, líneas 80–90; Black et al. 2004, p. 55.
- [20] Inferencia: la narración no ofrece ningún otro motivo explícito, pero el pretexto puede ser una artimaña.. Riesgo: las opiniones académicas divergen sobre si Inanna pretende conquistar el inframundo o si su motivación queda deliberadamente ambigua.
- [21] ETCSL 1.4.1, líneas 90–115; Black et al. 2004, p. 55.
- [22] ETCSL 1.4.1, líneas 115–130; Black et al. 2004, pp. 55–56.
- [23] ETCSL 1.4.1, líneas 130–145; Black et al. 2004, p. 56; Jacobsen 1987, pp. 210–211. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.
- [24] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 56.
- [25] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 56.
- [26] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 56.
- [27] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 56.
- [28] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 56.
- [29] ETCSL 1.4.1, líneas 160–170; Black et al. 2004, p. 56; Jacobsen 1987, pp. 210–211.
- [30] ETCSL 1.4.1, secuencia de puertas; Black et al. 2004, p. 56.
- [31] Inferencia: la composición empareja explícitamente el revestimiento y el despojo.. Riesgo: no todos los especialistas coinciden en una correspondencia uno a uno entre *me* concretos y puertas concretas.
- [32] ETCSL 1.4.1, líneas 170–175; Black et al. 2004, p. 56.
- [33] ETCSL 1.4.1, líneas 164–172; Black et al. 2004, p. 57; Jacobsen 1987, p. 212.
- [34] ETCSL 1.4.1, líneas 168–172; Black et al. 2004, p. 57.
- [35] ETCSL 1.4.1; Jacobsen 1987, pp. 212–213.
- [36] ETCSL 1.4.1, líneas 1–170; Jacobsen 1987, pp. 205–215.
- [37] ETCSL 1.4.1, secuencia de puertas; Black et al. 2004, p. 56.
- [38] ETCSL 1.4.1; Jacobsen 1987, pp. 210–211.
- [39] ETCSL 1.4.1, líneas 173–200; Black et al. 2004, pp. 57–58.
- [40] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 57.
- [41] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 57.
- [42] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 58.
- [43] ETCSL 1.4.1, líneas 220–235; Black et al. 2004, p. 58; Sladek 1974.
- [44] Sladek 1974; Black et al. 2004, pp. 52–53 (introducción).
- [45] ETCSL 1.4.1, líneas 235–245; Black et al. 2004, p. 58.
- [46] ETCSL 1.4.1, líneas 245–260; Black et al. 2004, p. 58; Jacobsen 1987, pp. 214–216.
- [47] ETCSL 1.4.1, líneas 260–280; Black et al. 2004, pp. 58–59.
- [48] ETCSL 1.4.1, líneas 280–295; Black et al. 2004, p. 59.
- [49] ETCSL 1.4.1, líneas 285–300; Black et al. 2004, p. 59; Jacobsen 1987, pp. 217–218.
- [50] ETCSL 1.4.1, líneas 300–340; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [51] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [52] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 59.
- [53] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [54] ETCSL 1.4.1, líneas 340–355; Black et al. 2004, p. 60; Jacobsen 1987, pp. 219–221.
- [55] ETCSL 1.4.1, líneas 348–356; Black et al. 2004, p. 60.
- [56] ETCSL 1.4.1, líneas 356–375; Black et al. 2004, pp. 60–61.

[57] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 60; Sladek 1974.

[58] Una tradición alternativa dice: «otros manuscritos leen "gacela"». Se elige aquí la versión predominante porque Sladek documenta los testigos variantes; el compuesto de ETCSL refleja la variación manuscrita..

[59] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 60–61.

[60] Una tradición alternativa dice: «Otros manuscritos omiten por completo el episodio de la mosca». Se elige aquí la versión predominante porque Sladek 1974 documenta que el papel de la mosca aparece solo en algunos manuscritos; forma parte del compuesto de ETCSL pero no es universal entre los testigos..

[61] ETCSL 1.4.1; Sladek 1974.

[62] ETCSL 1.4.1, líneas 380–400; Black et al. 2004, pp. 61–62.

[63] ETCSL 1.4.1, líneas 400–415; Black et al. 2004, p. 62; Jacobsen 1987, pp. 225–228.

[64] ETCSL 1.4.1, líneas 400–415; Jacobsen 1987, pp. 225–228; Kramer 1961, pp. 83–96.

[65] ETCSL 1.4.1; Jacobsen 1987, pp. 225–228.

[66] Inferencia: las tres funciones están directamente respaldadas por el texto y por el comentario académico.. Riesgo: dar prioridad a una función sobre las otras es una elección académica, no un dato textual.

[67] Kramer 1961, pp. 83–96.

[68] Jacobsen 1987, pp. 225–228.

[69] Sladek 1974.

Chapter 16. El sueño de Dumuzid

La composición conocida entre los especialistas como «El sueño de Dumuzid» figura en el catálogo ETCSL con la referencia 1.4.3 y alcanza unas 260 líneas en el texto compuesto, conservadas en tablillas paleobabilónicas.^[1] El texto está bien atestiguado en copias paleobabilónicas y pertenece a la tradición más amplia del dios moribundo Dumuzid dentro del plan de estudios escribal.^[2] La monografía de Bendt Alster de 1972 ofrece la edición crítica y sigue siendo el estudio filológico fundacional —una obra que fijó esta composición como ejemplo clave de la técnica poética oral sumeria—.^[3]

El texto se conserva, en términos generales, en buen estado.^[4] Se clasifica como predominantemente único: los manuscritos coinciden en lo esencial y entre los testigos no aparece divergencia narrativa sustantiva, como confirma el cotejo de Alster.^[5] Entre los manuscritos hay variantes ortográficas menores, pero la historia que cuentan es la misma historia. La presente recreación sigue el texto compuesto de ETCSL, completado con Black et al. 2004, pp. 71–77; Alster 1972.^[6]

La narración se sitúa sobre el trasfondo del «Descenso de Inanna» (ETCSL 1.4.1): Dumuzid —dios pastor, esposo de Inanna— ha sido designado como sustituto de Inanna en el inframundo. Los *galla* —demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos— vienen a prenderlo.^[7] Esa es la situación con la que arranca la composición. La sentencia está dictada. Los verdugos ya están en camino. Lo que queda es que el condenado descubra lo que se le viene encima, lo entienda perfectamente y compruebe que entenderlo no cambia nada.

Dumuzid tiene un sueño profético aterrador y despierta angustiado.^[8] El texto no entra en materia con suavidad. No hay preámbulo, no hay ambientación más allá de la que el oyente ya conoce por el ciclo de Inanna. Dumuzid despierta, y tiene miedo.

Convoca a su hermana Geshtinanna —diosa, hermana de Dumuzid, que compartirá después con él su tiempo en el inframundo— y le cuenta el sueño, pidiéndole que lo interprete.^[9] Esta es la estructura del primer movimiento: el soñador cuenta, la intérprete escucha. Las imágenes llegan en forma de catálogo y cada una desmantela algo que define a Dumuzid como lo que es: un pastor.

El sueño contiene una secuencia de imágenes simbólicas: cañas se alzan a su alrededor, una sola caña tiembla, dos cañas gemelas son arrancadas una a una, árboles se alzan a su alrededor, y se vierte agua sobre su hogar sagrado.^[10] Cada imagen es concreta y táctil —no el pavor informe de una pesadilla, sino la nitidez deliberada de un mensaje—. Es un sueño que significa algo, y el significado resulta legible para quien conoce el código.

El catálogo sigue. Su copa de beber cae del gancho. Su cayado de pastor desaparece. Un águila atrapa un cordero en el redil. Un halcón caza un gorrión. Sus cabras arrastran las barbas por el polvo. Sus ovejas escarban el suelo con las patas dobladas.^[11] El palo de batir yace en el suelo y la copa ya no vierte.^[12] Las imágenes desmantelan sistemáticamente los símbolos pastoriles de la identidad de Dumuzid como pastor —cayado, copa, rebaño, utensilios lecheros—, despojándolo de cada emblema de la vida que está a punto de perder. El rebaño hace duelo antes que su dueño. Las cabras lo saben. Las ovejas lo saben. El sueño ya ha contado a los animales lo que el soñador aún no ha aceptado.

Geshtinanna lee cada imagen onírica como presagio de la perdición de Dumuzid: los *galla* vienen a prenderlo.^[13]

[En este punto la tablilla se rompe. Líneas 45–55: varias líneas en la secuencia de interpretación del sueño están parcialmente dañadas. Alster 1972 coteja múltiples testigos que rellenan la mayor parte de las lagunas.]

Geshtinanna le dice a Dumuzid que cada símbolo pastoril deshecho en el sueño representa un elemento concreto de su captura inminente: las cañas son los demonios, la copa caída es su estatus derribado, el rebaño disperso es su protección desperdigada.^[14] La interpretación es sistemática. Cada imagen recibe su glosa, cada glosa confirma la misma conclusión, y la conclusión siempre es la misma: vienen a por ti. Las cañas que se alzaron a su alrededor no eran cañas —eran los *galla*—. La copa que cayó del gancho no era una copa: era su vida tal como la conocía. El águila en el redil no era un águila: era la fuerza que iba a arrancarlo de todo lo que poseía. Geshtinanna lee correctamente cada signo, y cada signo dice lo mismo.

La escena de interpretación tiene una cualidad menos narrativa que diagnóstica. Geshtinanna no consuela. No sugiere remedios. Nombra cada símbolo, lo empareja con su referente y pasa al siguiente. Un médico moderno al dar un pronóstico terminal no podría ser más preciso ni menos sentimental. La interpretación de sueños era una forma literaria reconocida en la composición sumeria, y este texto la maneja con el rigor clínico que esa forma exigía.

La respuesta de Dumuzid ante un conocimiento anticipado perfecto no es la aceptación. Es la huida.

Dumuzid huye por la estepa, perseguido por los *galla*.^[15] Apela al dios del sol Utu —hermano de su esposa Inanna y, por tanto, cuñado suyo— para que lo transforme y pueda escapar.^[16] La súplica se dirige a la familia. Utu es pariente por matrimonio, y el parentesco en la narrativa sumeria acarrea obligaciones que incluso los dioses respetan.

Utu concede la transformación: las manos de Dumuzid se convierten en manos de gacela —pezuñas— y sus pies en pies de gacela, de modo que pueda correr.^[17] El pastor se convierte en el animal que antes cuidaba —o, mejor dicho, en el primo salvaje de esos animales, la gacela de la estepa abierta, hecha para la velocidad y la distancia—.

(El motivo de la transformación —Dumuzid convertido en gacela, y después en otras formas— puede reflejar un estrato más antiguo de la tradición del dios moribundo en el que la deidad se identifica literalmente con los animales de la estepa.^[18])

Dumuzid huye a una sucesión de escondites, pidiendo y recibiendo repetidamente nuevas transformaciones para escapar de los *galla* que lo persiguen.^[19] La huida se desarrolla siguiendo un patrón formulaico y repetitivo: Dumuzid alcanza un refugio, los *galla* lo encuentran, huye de nuevo.^[20] La monografía de Alster identificó estas repeticiones formulaicas —el catálogo de transformaciones, el ciclo recurrente de huida y descubrimiento— como reflejo de patrones de composición oral, el tipo de estructura incremental que permite al intérprete extender o condensar una narración sin perder su arquitectura rítmica.^[21]

La repetición sirve tanto a la lógica del relato como a su forma. Cada vez que Dumuzid corre, se

esconde, es hallado y vuelve a correr, el texto se tensa. El patrón subraya la inevitabilidad de su destino —no mediante argumentación, sino mediante demostración—. Él corre. Lo encuentran. Él corre. Lo encuentran. La estructura misma es el razonamiento: ningún escondite resistirá.

Dumuzid se esconde en el redil de su hermana Geshtinanna.^[22] Tras la estepa abierta, tras las transformaciones, tras el agotamiento de la ayuda divina, regresa a la familia. El redil es el refugio más específicamente de Dumuzid que cabe imaginar —el recinto donde un pastor es más él mismo, protegido por la única persona que ya ha demostrado que entiende lo que se avecina—.

Los *galla* llegan e interrogan a Geshtinanna exigiéndole saber dónde está Dumuzid; ella se niega a traicionar a su hermano pese a las amenazas.^[23] La escena gira sobre una confrontación simple: poder frente a lealtad. Los *galla* representan todo el aparato coercitivo del inframundo. Geshtinanna no representa nada salvo su propia negativa. El texto no describe su razonamiento ni su miedo. Describe su silencio. No se lo dice.

Un amigo o compañero de Dumuzid —identificado a veces como su amigo innominado— lo traiciona ante los *galla* y revela su escondite.^[24] El contraste es inmediato y absoluto. Geshtinanna, que tenía todas las razones para ceder —los *galla* no son conocidos por la contención—, se mantuvo firme. El amigo, cuyo vínculo era presumiblemente menos profundo que el de una hermana, se quiebra. El texto no explica su motivo. No hace falta. Lo que importa es la yuxtaposición estructural: lealtad y traición, colocadas una junto a la otra, de modo que cada una ilumine a la otra.

El contraste entre la lealtad absoluta de Geshtinanna y la traición del amigo es el núcleo emocional y ético del relato.^[25] Aquí encuentra la composición su centro humano: no en el sueño, no en la huida, sino en el momento en que dos personas son puestas a prueba y una aguanta mientras la otra se rompe.

Los *galla* prenden a Dumuzid; la captura cumple cada elemento del sueño profético.^[26] El texto no lo presenta como una sorpresa. Ha empleado más de doscientas líneas en demostrar que este desenlace era inevitable. Las cañas que se alzaban en el sueño eran los *galla* que ahora lo rodean. La copa que cayó del gancho era el estatus que ahora le han arrebatado. El rebaño que guardaba duelo era el mundo que deja atrás. Cada imagen ha encontrado su referente. El sueño no era una advertencia —una advertencia implica la posibilidad de evitar algo—. El sueño era un avance.

A Dumuzid lo llevan al inframundo; la narración se cierra con la confirmación de que el cumplimiento del sueño era ineludible.^[27] No hay rescate. Ninguna deidad compasiva interviene en el último momento. La composición termina donde su primer verso nos dijo que terminaría: con el pastor prendido, el rebaño disperso y el sueño demostrado cierto.

La composición dramatiza la inevitabilidad de la muerte mediante un sueño profético que se cumple exactamente como se anunció; el conocimiento anticipado no permite escapar.^[28] Esta es la proposición teológica en el corazón del texto, y habla no por doctrina, sino por mecánica narrativa. Dumuzid sabe lo que viene. Geshtinanna lo confirma. Utu le presta ayuda sobrenatural. Nada de ello importa. El sueño no era una afirmación condicional —era un hecho comunicado por

anticipado—.

Jacobsen discute la composición en el contexto de la imaginería pastoril del ciclo de Dumuzid y la tensión entre la estepa —la libertad pastoril, el espacio abierto donde un pastor y su rebaño se mueven bajo el cielo— y el inframundo, donde esa libertad termina.^[29] La estepa es donde Dumuzid corre. El inframundo es a donde lo llevan. Toda la secuencia de huida recorre el espacio entre esos dos polos, y el recorrido solo puede ir en una dirección.

Las repeticiones formulaicas de la secuencia de huida, el catálogo de transformaciones y el género de la interpretación onírica reflejan todos ellos patrones de composición oral que la monografía de Alster fue la primera en analizar sistemáticamente en este texto.^[30] La estructura repetitiva no es relleno. Es el sonido de la inevitabilidad: los mismos acontecimientos recurren con variaciones menores porque el desenlace no puede cambiar, solo aproximarse. Un intérprete que recitara este texto iría apretando el nudo en cada ciclo: misma huida, mismo descubrimiento, misma huida de nuevo, cada iteración acercando a Dumuzid a lo que el público ya sabía que le esperaba.

La historia del sueño de Dumuzid se sitúa en el cruce de varias tradiciones que alcanzan mucho más allá de Mesopotamia. Los sueños proféticos que anuncian una muerte ineludible aparecen por toda la literatura del Próximo Oriente antiguo, de manera especialmente notable en los sueños de Gilgamesh y Enkidu en la tradición de Gilgamesh, donde el conocimiento anticipado tampoco logra impedir el destino del soñador.^[31] El motivo no es meramente decorativo. Plantea una cuestión que interesó a los escribas sumerios y que ha interesado a toda tradición literaria posterior que la ha retomado: ¿de qué sirve conocer el futuro si conocerlo no cambia nada?

La literatura trágica griega llevaría esta cuestión hasta una intensidad sostenida —Casandra ve la destrucción de Troya y no puede impedirla; Edipo huye de la profecía y corre derecho hacia su cumplimiento—. El paralelo estructural con la situación de Dumuzid es lo bastante estrecho como para sugerir que la cuestión misma es fundamental para la manera en que los seres humanos piensan el destino, más que específica de una cultura concreta.^[32] La traición por parte de un compañero mientras un hermano leal protege resuena también más allá de Mesopotamia: el patrón del pariente firme y el amigo desleal aparece en tradiciones tan distantes como los relatos heroicos irlandeses y las narraciones evangélicas. El sueño de Dumuzid puede estar entre los testimonios conservados más antiguos de un problema que nunca se ha resuelto: la relación entre el conocimiento y la impotencia, entre ver con claridad y ser incapaz de actuar.

Los escribas que copiaron este texto en las escuelas paleobabilónicas lo copiaron porque importaba —porque decía algo sobre la muerte que su cultura consideraba digno de preservar—. Lo que decía era simple, y no consolaba: puedes saber exactamente lo que viene y vendrá de todos modos. El cayado del pastor desaparecerá. La copa caerá. El rebaño hará duelo. Y el sueño quedará demostrado.

[1] ETCSL 1.4.3, texto compuesto, líneas 1–260.

[2] ETCSL 1.4.3, lista de manuscritos; Alster 1972, pp. 7–15.

[3] Alster, B., *Dumuzi's Dream: Aspects of Oral Poetry in a Sumerian Myth* (Copenhague: Akademisk Forlag, 1972).

[4] ETCSL 1.4.3, texto compuesto.

[5] Alster 1972; ETCSL 1.4.3.

[6] Black et al. 2004, pp. 71–77; Alster 1972.

[7] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, pp. 71–72.

- [8] ETCSL 1.4.3, líneas 1–20; Black et al. 2004, p. 72; Alster 1972, pp. 40–45.
- [9] ETCSL 1.4.3, líneas 20–30; Black et al. 2004, p. 72.
- [10] ETCSL 1.4.3, secuencia onírica; Black et al. 2004, pp. 72–73; Alster 1972, pp. 40–50.
- [11] ETCSL 1.4.3; Alster 1972, pp. 40–50.
- [12] ETCSL 1.4.3; Alster 1972, pp. 40–50.
- [13] ETCSL 1.4.3, líneas 30–55; Black et al. 2004, p. 73; Alster 1972, pp. 50–55.
- [14] ETCSL 1.4.3; Alster 1972, pp. 50–55.
- [15] ETCSL 1.4.3, líneas 55–100; Black et al. 2004, pp. 73–74.
- [16] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, p. 74; Alster 1972, pp. 55–60.
- [17] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, p. 74; Alster 1972, pp. 55–60.
- [18] Inferencia: las transformaciones animales se corresponden con la identidad pastoril de Dumuzid.. Riesgo: es una afirmación interpretativa; las transformaciones podrían entenderse igualmente como motivos estándar de fuga mágica sin significación pastoril-teológica específica.
- [19] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, pp. 74–75.
- [20] ETCSL 1.4.3; Alster 1972, pp. 55–65.
- [21] Alster 1972, pp. 40–60.
- [22] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, p. 75; Alster 1972, pp. 65–70.
- [23] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, p. 75; Alster 1972, pp. 65–70.
- [24] ETCSL 1.4.3; Black et al. 2004, pp. 75–76; Alster 1972, pp. 70–75.
- [25] Alster 1972, pp. 65–75; Jacobsen 1987, pp. 28–55.
- [26] ETCSL 1.4.3, líneas 230–260; Black et al. 2004, pp. 76–77; Alster 1972, pp. 75–80.
- [27] ETCSL 1.4.3, líneas finales; Black et al. 2004, p. 77.
- [28] ETCSL 1.4.3, líneas 1–50; Alster 1972, pp. 40–60.
- [29] Jacobsen 1987, pp. 28–55.
- [30] Alster 1972, pp. 40–60.
- [31] Alster 1972.
- [32] Jacobsen 1987, pp. 28–55.

Chapter 17. Inanna y Bilulu: venganza por el pastor

La composición que los especialistas llaman «Inanna y Bilulu» figura catalogada como ETCSL 1.4.4 y alcanza alrededor de 190 líneas en el texto compuesto.^[1] Es fragmentaria en algunos pasajes.^[2] Se conservan muy pocos testigos manuscritos, lo que sugiere una circulación limitada en comparación con otros textos sobre Inanna y Dumuzid.^[3] El texto se clasifica como único-predominante-reconstruido: solo sobreviven unos pocos testigos fragmentarios y el compuesto de ETCSL es la mejor reconstrucción disponible.^[4] La presente reelaboración sigue ese compuesto, complementada con Jacobsen 1987, pp. 315–325.^[5]

La traducción literaria de Jacobsen en *The Harps That Once...* (1987) sigue siendo el estudio más detallado de esta composición, y su lectura de la escena de la transformación es influyente aunque discutida.^[6] Esto importa porque el texto tiene lagunas precisamente donde ocurre la acción más dramática. Jacobsen ofrece no solo una traducción, sino una lectura: una que rellena los pasajes rotos con conjeturas informadas. Su trabajo es imprescindible, pero el lector debe sopesar cuánto del relato se sostiene sobre la interpretación y no sobre el texto conservado.

El relato se inscribe en el ciclo más amplio del dios moribundo Dumuzid: Dumuzid —el dios pastor, esposo de Inanna— ha muerto, o ha sido llevado al inframundo, e Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer— llora y busca venganza.^[7] Esta es la entrega final de ese ciclo, después del Descenso (ETCSL 1.4.1) y del Sueño (ETCSL 1.4.3): el duelo cede paso a la venganza, y la venganza cede paso a la institución ritual.^[8] El orden importa. En el Descenso, Inanna baja al inframundo y regresa, pero su regreso le cuesta la vida a Dumuzid. En el Sueño, Dumuzid prevé su propia muerte. Aquí la muerte ya ha ocurrido, y la pregunta ya no es cómo evitarla, sino qué hacer al respecto.

[Aquí se rompe la tablilla. Las líneas iniciales 1–20 están muy dañadas; se pierde en parte el contexto del duelo de Inanna. Sobreviven muy pocos testigos manuscritos para restaurar el comienzo.]

Lo que se conserva del comienzo basta para fijar el registro emocional. Inanna llora al Dumuzid muerto, su esposo, el dios pastor; su lamento se representa como llanto amargo y deambular por la estepa.^[9] La estepa es el escenario clave. Ni la ciudad, ni el recinto del templo, ni los campos de regadío donde la civilización se sostiene, sino la tierra abierta, seca y sin gobierno, más allá de los canales: donde los pastores mueven sus rebaños, donde operan los bandidos, donde la frontera entre el mundo humano y algo más antiguo y menos controlado se vuelve difícil de situar. Inanna no llora en su templo. Llora en el paisaje donde Dumuzid vivió y murió.

Su duelo hace eco de la tradición más amplia de lamentos rituales por Dumuzid atestiguados en los periodos de Ur III y paleobabilónico.^[10] Estos lamentos no eran solo literarios. Los intérpretes los cantaban o entonaban en contextos culturales como parte de las celebraciones estacionales que marcaban la muerte y la ausencia del dios pastor. La composición que estamos leyendo se sitúa en la intersección entre el mito narrativo y la práctica ritual, y el duelo que describe habría resonado con un público que participaba en lamentos similares dentro de su calendario religioso.

El duelo, sin embargo, no es el final del relato. Es el comienzo de una cacería.

Bilulu aparece identificada como una anciana —o una matriarca de bandidos— a la que se considera responsable de la muerte de Dumuzid, o cómplice de ella.^[11] Girgire aparece identificado como su hijo, implicado del mismo modo en los sucesos en torno a la muerte de Dumuzid.^[12] El texto no explicita la acusación en términos limpios y legalistas, al menos no en las partes que se conservan.

(La naturaleza exacta de la culpa de Bilulu y Girgire es objeto de debate; Jacobsen los interpreta como bandidos de la estepa o salteadores del desierto responsables de la muerte de Dumuzid, pero el texto fragmentario no detalla la acusación al completo.^[13])

Lo que sí se puede decir es que la composición culpa a estas dos figuras, y que Inanna acepta esa atribución como motivo suficiente para actuar. Si Bilulu y Girgire mataron a Dumuzid directamente, si facilitaron su muerte, o si encarnan algo más difuso —la estepa hostil misma, personificada— es una cuestión que los fragmentos no pueden resolver con certeza. Jacobsen los lee como salteadores del desierto, y su lectura encaja con la lógica narrativa: el pastor muere en la estepa, y los habitantes de la estepa cargan con la culpa. Pero las lagunas del texto dejan margen para otras interpretaciones, y la honestidad exige reconocerlo.

Inanna se enfrenta a Bilulu y Girgire, buscando venganza por Dumuzid.^[14]

[Aquí se rompe la tablilla. Líneas 95–130: la sección central que describe el encuentro con Bilulu es fragmentaria; la escena de la transformación está parcialmente rota. Los testigos paralelos son insuficientes para cubrir estas lagunas. Jacobsen rellena los huecos narrativos de manera interpretativa.]

Aquí la composición alcanza su clímax, y aquí también las tablillas están más dañadas. El enfrentamiento en sí —fueran cuales fueran las palabras intercambiadas, fuera cual fuera la furia divina desplegada— se ha perdido en gran parte. Lo que se conserva es el desenlace, y el desenlace es extraordinario.

Inanna transforma a Bilulu en un odre utilizado para las libaciones del desierto: en concreto, el agua que se ofrece a los muertos en la estepa.^[15] Girgire es transformado junto a su madre y se convierte en un espíritu del desierto o genio protector asociado a la estepa.^[16]

La transformación de Bilulu en odre y de Girgire en espíritu de la estepa es la lectura influyente de Jacobsen, basada en los fragmentos supervivientes y en su reconstrucción interpretativa de las secciones rotas.^[17]

El castigo no es la destrucción. No es el exilio ni la ejecución en ningún sentido ordinario. Es transformación, y no una transformación cualquiera, sino una transformación en algo útil. La mujer responsable de la muerte del pastor se convierte en el recipiente a través del cual se vierte el agua para su espíritu. El hijo pasa a ser una presencia guardiana en el propio paisaje donde se cometió el crimen. La justicia divina sumeria, en su forma más característica, no se limita a eliminar al ofensor. Lo reutiliza.

Esta reutilización no es accidental. Es el núcleo teológico de la composición.

La transformación proporciona una etiología para la práctica de la libación en el desierto: Bilulu como-odre es el recipiente a través del cual se vierte agua para el espíritu de Dumuzid en la estepa.^[18] La composición enlaza así la venganza divina con la práctica ritual: castigar a los culpables crea al mismo tiempo el aparato cultural para llorar a la víctima.^[19] Pensemos en la economía del gesto. Un solo acto divino hace dos cosas a la vez: castiga al asesino y establece el medio por el que se honrará al muerto. El odre que lleva agua al espíritu de Dumuzid en la estepa es la asesina, transformada. Cada vez que se realiza el ritual, cada vez que se vierte agua por el pastor muerto en el campo abierto, se vuelve a ejecutar el castigo y se renueva el duelo. Venganza y culto se convierten en un mismo gesto.

La transformación divina como castigo —convertir a los ofensores en objetos o criaturas que cumplen una función determinada— es una forma distintiva de justicia divina sumeria.^[20] Funciona con una lógica ajena a la mayoría de los lectores modernos, pero internamente coherente. El castigo encaja con el crimen no en el sentido de la proporcionalidad, sino en el de la integración funcional. Al ofensor no se le retira del sistema; se le absorbe en él, se le recluta para un papel que sirve al mismo orden que había violado. El cosmos, en la visión sumeria, no desperdicia nada, ni siquiera a sus criminales.

Esto se aparta de los patrones que se encuentran en otras tradiciones mitológicas, aunque los paralelos son instructivos. En las *Metamorfosis* de Ovidio, la venganza divina suele adoptar la forma de una transformación: Aracne en araña, Acteón en ciervo, Dafne en laurel. La semejanza estructural es real: un dios castiga cambiando la forma del ofensor en lugar de matarlo sin más. Pero la versión sumeria tiene una especificidad de propósito que la tradición ovidiana no siempre comparte. Bilulu no se convierte en un objeto cualquiera. Se convierte en el objeto concreto que hace falta para el ritual concreto con el que se llora a la víctima concreta a la que se la acusa de haber matado. La transformación no es justicia poética en un sentido general. Es ingeniería.

Vista dentro del ciclo de Dumuzid en su conjunto, la composición cierra el arco narrativo que empezó con el descenso de Inanna al inframundo. El Descenso planteaba la cuestión del precio cósmico: alguien tiene que quedarse abajo para que alguien pueda volver. El Sueño dio a Dumuzid la premonición de su destino. Esta composición, la entrega final, responde a la pregunta de qué pasa después: el duelo lleva a identificar a los responsables, la identificación lleva al enfrentamiento, y el enfrentamiento produce no solo el castigo, sino también el marco ritual por el que se recordará al muerto.

Los pocos escribas que copiaron este texto —y fueron pocos, a juzgar por la escasa evidencia manuscrita— preservaban algo más que un relato de venganza. Preservaban la explicación de cómo llegó a existir una práctica concreta del desierto, por qué un odre concreto vertía agua para un dios concreto, y cómo el cosmos convierte hasta sus peores violaciones en instrumentos de orden. El tratamiento de Jacobsen sigue siendo el estudio más detallado; su lectura de la transformación es influyente, pero conviene sopesarla con la conciencia de que rellena lagunas textuales importantes de manera interpretativa.^[21] Los fragmentos son tercios. No van a entregar una narración completa por muy hábilmente que se los lea. Pero lo que se conserva basta para ver

la forma del conjunto: una diosa que llora, una diosa que caza y una diosa que convierte a sus enemigos en herramientas de culto.

[1] ETCSL 1.4.4, texto compuesto, líneas 1–190.

[2] ETCSL 1.4.4, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.4.4, lista de manuscritos.

[4] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 315–325.

[5] Jacobsen 1987, pp. 315–325.

[6] Jacobsen 1987, pp. 315–325.

[7] ETCSL 1.4.4; Kramer 1961, pp. 97–101.

[8] Kramer 1961, pp. 97–101; ETCSL 1.4.4.

[9] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 315–318.

[10] Jacobsen 1987, pp. 315–318; Kramer 1961, pp. 97–101.

[11] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 318–320.

[12] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 318–320.

[13] Inferencia: Jacobsen 1987, pp. 318–320, ofrece esta interpretación a partir del contexto.. Riesgo: otros especialistas pueden leer la relación de modo distinto dadas las lagunas.

[14] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 320–322.

[15] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 320–325.

[16] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 320–325.

[17] Este pasaje reconstruye la laguna de etcsL 1.4.4, líneas 95–130 a partir del relato paralelo en Jacobsen-1987, pp. 320–325; confianza: media.

[18] Jacobsen 1987, pp. 320–325.

[19] Jacobsen 1987, pp. 320–325; ETCSL 1.4.4.

[20] Jacobsen 1987, pp. 320–325.

[21] Jacobsen 1987, pp. 315–325.

Chapter 18. El viaje de Nanna-Suen a Nippur

La composición conocida como «El viaje de Nanna-Suen a Nippur» está catalogada como ETCSL 1.5.1 y se conserva en manuscritos paleobabilónicos.^[1] El texto se ha conservado en buen estado general.^[2] Varias copias paleobabilónicas procedentes de Nippur (sumerio: Nibru) —capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur— y de las escuelas de escribas de Ur confirman su lugar en el currículo del *edubba*, el corpus estándar de textos que los aprendices de escriba copiaban y estudiaban.^[3] Que ambas ciudades valoraran el texto es ya de por sí significativo: se trata de una composición sobre la relación entre Ur y Nippur, y los escribas de las dos la conservaron. La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementada con Black et al. 2004, pp. 147-155.^[4]

Para entender esta composición hay que empezar por entender la geografía política que codifica. Dos ciudades dominaban el paisaje de la civilización sumeria a finales del tercer milenio: Ur y Nippur. Ur (sumerio: Urim) —la gran ciudad del sur de Mesopotamia, sede del templo de Nanna, el Ekishnugal— era la potencia económica, rica gracias al comercio, a la agricultura y a las vastas heredades regadas por canales de su hinterland. Nippur era la capital religiosa, la ciudad en la que ningún rey podía gobernar legítimamente sin recibir la bendición de Enlil. El eje entre ambas ciudades sostenía la ideología real de Ur III: Ur aportaba la riqueza, Nippur aportaba la sanción.^[5]

Nanna-Suen —dios de la luna, hijo de Enlil (rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur), patrón de Ur— es la deidad protectora de Ur y, por tanto, la figura divina que con más naturalidad encarna esta relación.^[6] Es un hijo que visita a su padre. Es un dios local que busca la aprobación del dios supremo. Es Ur yendo a Nippur. La composición opera en los tres planos a la vez, y los sumerios no habrían visto en ello ninguna contradicción. En su mundo, teología, política y familia eran vocabularios distintos para el mismo conjunto de hechos.

El relato se abre cuando Nanna decide viajar de Ur a Nippur para visitar a su padre Enlil.^[7] El viaje se hará en barcaza —el medio habitual de transporte a lo largo de los canales y cursos de agua que unían las ciudades de la llanura aluvial—. Pero antes de que la barcaza zarpe hay que cargarla, y lo que transporta compone uno de los pasajes más reveladores de la literatura sumeria.

El texto cataloga los bienes concretos que se embarcan en la barcaza de Nanna: ganado vacuno, ovejas, grano, productos lácteos y otros productos agrícolas, presentados en listas detalladas que se leen menos como poesía y más como un inventario administrativo.^[8] El parecido con los registros burocráticos no es casual. Estas listas guardan un paralelo estrecho con los registros de ofrendas atestiguados en los textos económicos de Ur III —las tablillas de arcilla en las que los administradores del templo documentaban los bienes que realmente se enviaban entre ciudades con fines culturales—.

(El catálogo pormenorizado de obsequios guarda un paralelo estrecho con las ofrendas culturales reales documentadas en tablillas administrativas, lo que sugiere que la composición sirvió de carta mítica fundacional para procesiones de barcasas y entregas de ofrendas efectivas entre Ur y Nippur.^[9])

En esta composición, mito y administración convergen. El poeta que catalogó la carga de Nanna no se limitaba a describir un viaje divino: estaba codificando en un relato sagrado la realidad económica de la relación entre Ur y Nippur. El ganado y el grano cargados en la barcaza del dios eran el mismo ganado y el mismo grano que se cargaban en barcasas reales que hacían el mismo viaje por los mismos canales. El mito no se limitaba a reflejar la práctica. La sancionaba.

La barcaza zarpa, y lo que sigue es un itinerario detallado por la ruta del canal desde Ur hasta Nippur, con escalas nombradas en ciudades intermedias y centros de culto.^[10] En cada alto, Nanna presenta obsequios a la deidad local y recibe una bienvenida, y traza así una geografía ritual del sur de Mesopotamia que cartografía el paisaje sagrado con la precisión de un agrimensor.^[11]

La pauta en cada estación es la misma: Nanna llega, ofrece obsequios al dios local, recibe hospitalidad y bendición, y prosigue. La repetición no es monotonía: es estructura. Cada alto confirma la misma proposición: el viaje de Ur a Nippur no es un mero tránsito, sino una procesión por una red conectada de centros de culto, cada uno de los cuales reconoce el paso de Nanna y, por extensión, la legitimidad de la relación que su viaje pone en escena.

[En este punto la tablilla se rompe. Varias líneas (aproximadamente las 170-195) que describen escalas a lo largo de la ruta del canal están parcialmente dañadas. Los manuscritos con pasajes superpuestos restauran la mayor parte del itinerario, pero algunos nombres de escalas y descripciones de obsequios siguen siendo inciertos.]

El itinerario mismo, con su secuencia de ciudades y cursos de agua nombrados, documenta la geografía y la red de canales reales del corredor Ur-Nippur tal como se entendían en el periodo paleobabilónico.^[12] El texto funciona, entre otras cosas, como un mapa —no un mapa dibujado, porque los sumerios codificaban su geografía en relato y no en cartografía, pero mapa al fin y al cabo—. Las ciudades que nombra eran ciudades reales. Los canales que traza eran canales reales. Las distancias que implica se corresponden, hasta donde podemos determinarlo, con las distancias reales entre los asentamientos que menciona. Cuando un alumno de escriba copiaba este texto, aprendía al mismo tiempo la geografía del sur de Mesopotamia y su mitología. La pedagogía sumeria, como tantas veces, hacía varias cosas a la vez.

Nanna llega a Nippur y se aproxima al Ekur, el templo de Enlil.^[13] El viaje está completo. El hijo ha llegado a la casa del padre. La barcaza ha llevado su carga a lo largo de todo el sistema de canales desde la ciudad del sur hasta la capital religiosa, y ahora puede cumplirse el propósito del viaje.

Nanna presenta su carga de ofrendas a Enlil en el Ekur, y el texto cataloga los obsequios en una segunda lista pormenorizada.^[14] Este es el momento hacia el que ha ido avanzando la composición: no una batalla, no una transformación, no una treta, sino una presentación de bienes. El drama de este texto es económico. El clímax es un albarán de entrega. Y, aun así, lo que está en juego no es menos que en cualquier mito de combate, porque lo que Nanna busca a cambio de su carga no es beneficio: es legitimación.

ETCSL 1.5.1, catálogo de obsequios y fórmulas de bendición tal como aparecen en el compuesto del ETCSL.^[15]

Enlil, satisfecho con las ofrendas de su hijo, pronuncia una extensa bendición sobre Ur.^[16] La bendición es la contrapartida de la carga —el retorno de la inversión de Nanna, por decirlo en los términos que habrían reconocido los contables de Ur III—. Nanna trajo ganado, grano y productos lácteos canal arriba. Enlil devuelve algo que ninguna barcaza puede transportar: favor divino.

La bendición abarca la abundancia agrícola, la prosperidad comercial y la seguridad militar para Ur y sus habitantes, concedidas mediante la autoridad divina suprema de Enlil.^[17] El alcance es global. Enlil no bendice una sola cosecha ni una sola campaña. Bendice el aparato entero de la existencia de Ur: sus campos, su comercio, sus defensas. La ciudad que envía ofrendas a Nippur recibe a cambio la garantía de que prosperará en todos los ámbitos que importan: alimento que comer, bienes que comerciar y murallas que aguanten.

La bendición legítima, y la mecánica de esa legitimación merece una mirada atenta. El respaldo de Enlil a Ur a través de Nanna valida la preeminencia política y cultural de Ur dentro del sistema sumerio de ciudades-estado.^[18] No es una cortesía. Es el fundamento teológico de la autoridad política. En el sistema sumerio, ninguna ciudad gobernaba por decisión propia. Gobernaba porque Enlil —y, a través de Enlil, la asamblea divina reunida en Nippur— decretaba que así fuera. La bendición que recibe Nanna es, en la práctica, una carta: Ur puede prosperar porque Nippur lo ha dicho. El hijo puede florecer porque el padre ha dado su aprobación.

Nanna regresa a Ur llevando la bendición de su padre, y la composición concluye con elogios a la prosperidad restaurada de la ciudad.^[19] El circuito está completo. Los bienes subieron por el canal desde Ur hasta Nippur. La bendición bajó por el canal desde Nippur hasta Ur. El sistema funciona.

La composición, pues, no es en primer lugar un relato de aventura ni de conflicto. Explica una institución. Su función ritual-etiológica es la principal: proporciona una carta mítica fundacional para la entrega periódica de ofrendas desde Ur al templo del Ekur en Nippur, y hace corresponder la acción divina con la práctica cultural atestiguada.^[20] Cuando las barcasas cargadas de ganado y grano zarpaban de los muelles de Ur rumbo a Nippur, estaban recreando el viaje de Nanna. Cuando se presentaban las ofrendas en el Ekur, los sacerdotes hacían lo que Nanna había hecho. El mito no era una historia sobre algo que ocurrió una vez; era la plantilla de algo que ocurría con regularidad.

La función de legitimación real opera a través de la lógica recíproca del propio viaje: Ur envía ofrendas a Nippur y recibe a cambio la bendición de Enlil, lo cual codifica la dependencia del poder secular respecto de la sanción religiosa.^[21] La relación no es subordinación en ningún sentido simple —Ur no es un vasallo que paga tributo a un señor—. Es un intercambio. Ur aporta riqueza material. Nippur aporta autoridad divina. Ninguna de las dos puede funcionar sin la otra, y la composición hace explícita esa dependencia mutua al dar el mismo peso narrativo a las ofrendas y a la bendición.

La procesión de barcasas descrita en el texto tiene paralelos en la práctica ritual real: los textos administrativos de los periodos de Ur III y paleobabilónico documentan viajes divinos en barcaza y entregas de ofrendas entre las principales ciudades sumerias.^[22] No eran viajes metafóricos. Barcasas reales, cargadas con bienes reales, recorrían canales reales entre templos reales. Las estatuas divinas podían ir a bordo —la evidencia es sugerente, aunque no concluyente— y las ciudades por las que pasaban marcaban su tránsito con ofrendas y ceremonias propias. La

composición que estamos leyendo es la expresión literaria de todo este aparato institucional.

Hay aquí una pauta que los lectores de capítulos anteriores reconocerán. En «El viaje de Enki a Nippur» (ETCSL 1.1.4), el dios de la sabiduría carga una barcaza en Eridu y viaja hasta Nippur, donde presenta ofrendas a Enlil y recibe una bendición. La estructura es idéntica: la ciudad del sur carga la barcaza, la barcaza viaja al norte, el dios presenta obsequios, Enlil bendice. La tradición mitológica sumeria tenía una plantilla para estos viajes, y la usó una y otra vez porque la realidad política que codificaba era ella misma repetitiva. Toda ciudad de culto importante del sur necesitaba la sanción de Nippur. Toda ciudad de culto importante expresaba esa necesidad mediante la misma forma narrativa: el viaje, los obsequios, la bendición.

Lo que distingue el viaje de Nanna del de Enki es la especificidad del itinerario. Mientras el viaje de Enki va directamente de Eridu a Nippur sin detenerse en escalas intermedias, el viaje de Nanna cartografía el corredor entero del canal entre Ur y Nippur, nombrando cada ciudad y cada centro de culto de la ruta. El texto despliega una geografía ritual —un paisaje sagrado en el que cada asentamiento entre el origen y el destino participa de la procesión—. El viaje no es un simple desplazamiento del punto A al punto B. Es el recorrido de un sistema conectado, y cada nodo de ese sistema cuenta.

La distribución manuscrita de la composición —atestiguada tanto en Nippur como en Ur— indica que se valoraba en los dos extremos de la relación cultural que describe: el que enviaba y el que recibía.^[23] Los escribas de Nippur la copiaban porque confirmaba la autoridad de su ciudad: ellos eran los receptores de las ofrendas, la sede del dios cuya bendición lo hacía todo legítimo. Los escribas de Ur la copiaban porque confirmaba la piedad y la prosperidad de su ciudad: ellos eran los remitentes de las ofrendas, la ciudad cuya generosidad se ganaba el favor divino. Ambos tenían motivos para conservar el texto. Ambos lo hicieron.

La pauta de un viaje fluvial divino en barcaza —un dios que viaja por agua como acto ritual y acontecimiento cósmico a la vez— no es exclusiva de Mesopotamia. En Egipto, la barca de Ra hacía su viaje solar diario por el Nilo celeste, y las grandes procesiones festivas de Tebas transportaban las imágenes divinas por el río entre templos. El paralelo estructural es real: en ambas tradiciones, el viaje por agua de un dios es, a la vez, un tránsito físico, una ejecución ritual y una afirmación sobre el orden del cosmos.

Pero la versión sumeria tiene un sabor propio. Allí donde los viajes egipcios de la barca tienden a lo cósmico —el sol que cruza el cielo, los muertos que navegan por el inframundo—, el viaje de Nanna es implacablemente práctico. Trata de ganado, de grano y de escalas del canal. El acto divino que santifica no es el movimiento de los cielos, sino la entrega de bienes entre templos. Las procesiones de ofrendas entre centros de culto para las que este texto sirve de carta fundacional son, en el fondo, transacciones económicas revestidas de lenguaje teológico —o, con la misma propiedad, actos teológicos expresados por medios económicos—. A los sumerios la distinción no les habría preocupado: no separaban lo sagrado de lo administrativo más de lo que separaban lo político de lo divino.

Lo que esta composición ofrece, al final, es una ventana a la maquinaria de la civilización sumeria en su forma más característica. Un dios carga una barcaza. Una barcaza recorre un canal. Un padre

bendice a un hijo. Una ciudad recibe favor divino a cambio de ofrendas materiales. El sistema entero —religioso, político, económico— es visible en estas trescientas cincuenta líneas. Los alumnos de escriba que copiaban el texto no aprendían solamente una historia. Aprendían cómo funcionaba su mundo: los canales que conectaban sus ciudades, las ofrendas que mantenían sus templos, las bendiciones que legitimaban a sus gobernantes y la lógica recíproca que sostenía toda la estructura. Un hijo lleva obsequios a su padre y recibe una bendición. Una potencia económica envía bienes a una capital religiosa y recibe sanción. La pauta es la misma a todas las escalas, y los sumerios levantaron una civilización sobre ella.

[1] ETCSL 1.5.1, bibliografía.

[2] ETCSL 1.5.1, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.5.1, lista de manuscritos.

[4] Black et al. 2004, pp. 147-155.

[5] ETCSL 1.5.1, líneas 1-10; Black et al. 2004, pp. 147-148.

[6] ETCSL 1.5.1, líneas 1-10; Black et al. 2004, pp. 147-148.

[7] ETCSL 1.5.1, líneas 1-30.

[8] ETCSL 1.5.1, líneas 30-80; corpus administrativo del CDLI sobre entregas entre Ur y Nippur.

[9] Inferencia: los textos administrativos del periodo de Ur III atestiguan entregas periódicas de bienes desde Ur al templo del Ekur de Nippur.. Riesgo: no puede demostrarse una correspondencia directa entre los textos literarios y los administrativos; la lista literaria puede ser idealizada.

[10] ETCSL 1.5.1, líneas 80-170.

[11] ETCSL 1.5.1, líneas 100-170; Black et al. 2004, pp. 149-152.

[12] ETCSL 1.5.1, líneas 80-195; Kramer 1961, pp. 47-49.

[13] ETCSL 1.5.1, líneas 195-230.

[14] ETCSL 1.5.1, líneas 230-280.

[15] Una tradición alternativa da: «Black et al. 2004, pp. 152-154, pequeñas opciones editoriales al presentar el catálogo de obsequios y las fórmulas de bendición». Se elige aquí la versión predominante porque el compuesto del ETCSL representa un amplio acuerdo entre manuscritos y constituye el texto académico de referencia..

[16] ETCSL 1.5.1, líneas 280-330.

[17] ETCSL 1.5.1, líneas 300-330; Black et al. 2004, pp. 153-155.

[18] ETCSL 1.5.1, líneas 300-350; Black et al. 2004, pp. 147-148.

[19] ETCSL 1.5.1, líneas 330-350.

[20] ETCSL 1.5.1, líneas 1-100; corpus administrativo del CDLI.

[21] ETCSL 1.5.1, líneas 300-350; Black et al. 2004, pp. 147-148.

[22] CDLI; Kramer 1961, pp. 47-49.

[23] ETCSL 1.5.1, lista de manuscritos.

Chapter 19. La boda de Martu

La composición conocida como «La boda de Martu» está catalogada como ETCSL 1.7.1 y se conserva en manuscritos paleobabilónicos; el relato transcurre en la ciudad de Ninab.^[1] El texto se ha conservado en buen estado.^[2] Varias copias paleobabilónicas se han conservado y el contenido etnográfico ha suscitado un interés académico continuado, por tratarse de un testimonio literario sumerio insólito acerca de cómo los sumerios urbanos percibían la cultura amorrea.^[3] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementada con Black et al. 2004, pp. 156-162.^[4]

Y este último punto merece subrayarse. Lo que tenemos aquí no es un himno teológico ni un tratado cosmológico. Se parece más a una comedia de costumbres —una historia cuya pregunta central no es si el universo sobrevivirá, sino si una joven respetable debe casarse con alguien cuyo pueblo come la carne cruda—. Las apuestas son domésticas. Sus implicaciones, no.

Martu —conocido en acadio como Amurru— es la personificación divina del occidente amorreo, el dios de los pueblos nómadas que vivían más allá de las ciudades sedentarias de Sumer.^[5] El nombre exige cierta aclaración. Los amorreos no constituían una nación única en ningún sentido moderno. Eran los pueblos de la estepa y la serranía occidentales —pastores seminómadas que se desplazaban con sus rebaños por los bordes de las tierras bajas irrigadas y que aparecen en los textos administrativos sumerios unas veces como socios comerciales, otras como amenaza y otras, simplemente, como gente que hacía las cosas de otra manera—. Martu es su dios. No se limita a estar asociado con esos pueblos: en la lógica de la teología sumeria, es la realidad divina cuya expresión humana son ellos.

El relato se ambienta en la antigua ciudad de Ninab, durante una fiesta celebrada por el dios Numushda, la deidad local que hace de padre de la novia en la historia.^[6] Numushda no es uno de los grandes dioses del panteón sumerio. Es un dios urbano, un patrón local, el tipo de deidad cuya importancia se agigantaba dentro de sus propias murallas y resultaba insignificante fuera de ellas. Pero, dentro de Ninab, su fiesta es el acontecimiento de la temporada, y a esa fiesta acude el dios Martu.

Se celebra una fiesta en Ninab y Martu asiste.^[7] El texto no explica por qué un dios nómada acudiría a una fiesta urbana. No le hace falta. Las fronteras entre la Mesopotamia sedentaria y la nómada eran porosas en ambas direcciones —los nómadas acudían a las ciudades a comerciar, a rendir culto, a buscar esposa—, y el relato da por supuesto ese telón de fondo sin insistir en él.

Durante la fiesta, Martu ve a la hija de Numushda, se enamora de ella y decide casarse.^[8] La lógica emocional de este pasaje es rápida y sin complicaciones. La ve. La desea. Decide cortejarla. La tradición literaria sumeria no suele detenerse, por regla general, en la psicología de la atracción. Dioses y héroes se enamoran como hacen todo lo demás: al instante y con convicción plena.

Martu se presenta como pretendiente, y la cuestión de si resulta idóneo —un dios nómada entre ciudadanos sedentarios— se convierte en el eje dramático del relato.^[9] Aquí la composición encuentra su verdadero asunto. El problema no es que Martu sea indigno en un sentido absoluto. Al fin y al cabo, es un dios. El problema es que es el tipo de dios equivocado —o, mejor dicho, el dios del tipo

de gente equivocado—. Representa todo aquello frente a lo cual los sumerios urbanos se definían: la estepa abierta, la ausencia de murallas, la vida sin graneros, sin recintos sagrados ni los refinamientos acumulados de la existencia urbana.

Las objeciones no vienen de la propia novia, ni de su padre Numushda, sino de una amiga. La amiga pronuncia un extenso discurso de advertencia en el que describe las costumbres de la vida nómada amorrea con vívido detalle etnográfico: los amorreos comen carne cruda, no tienen viviendas permanentes, no entierran a sus muertos como es debido, desentierran trufas en la estepa y carecen de los refinamientos de la civilización urbana.^[10]

[En este punto la tablilla se rompe. Varios fragmentos del discurso de advertencia de la amiga sobre la vida nómada (aproximadamente las líneas 120-140) están parcialmente dañados. Los manuscritos con pasajes superpuestos restauran la mayor parte del discurso, pero algunos detalles del catálogo etnográfico siguen siendo inciertos.]

ETCSL 1.7.1, recreación del catálogo etnográfico de hábitos nómadas.^[11]

El discurso merece una pausa, porque es uno de los pasajes de descripción etnográfica más sostenidos de todo el corpus literario sumerio. La amiga no acusa a Martu de ser malvado, ni peligroso, ni malintencionado. Lo acusa de ser incivilizado —lo cual, en el sistema de valores del Sumer urbano, era bastante peor—. Al malvado podía aplacárselo. Lo incivilizado era una condición.

El catálogo de hábitos nómadas define por negación: los amorreos no se describen por lo que hacen, sino por lo que dejan de hacer respecto a la civilización sedentaria. No preparan la comida como es debido. No construyen viviendas permanentes. No observan los ritos funerarios.^[12] Cada ítem de la lista marca un rasgo de la urbanidad del que los nómadas carecen. La amiga no está describiendo un modo de vida distinto: está describiendo la ausencia misma de civilización, tal como ella y su cultura entienden el término. La carne cruda no es una simple preferencia dietética —es la prueba de un pueblo que no ha cruzado el umbral que separa la naturaleza de la cultura—. La falta de viviendas permanentes no es una mera opción arquitectónica —es la prueba de que los amorreos no tienen una relación fija con la tierra, no han invertido en un lugar, no participan del gran proyecto sedentario de irrigación y agricultura que definía la identidad sumeria—.

El discurso de la amiga funciona como un catálogo etnográfico que refleja cómo los sumerios urbanos percibían a los pueblos amorreos: los nómadas se definen por lo que les falta respecto a la civilización sedentaria —la preparación adecuada de los alimentos, la vivienda permanente y los ritos funerarios—.^[13]

La novia escucha todo esto. Y entonces toma su decisión.

Pese a las advertencias, la novia acepta voluntariamente a Martu como esposo y elige al dios nómada frente a las objeciones que le ha planteado su amiga.^[14] El texto no recoge sus razones. No nos dice si los argumentos de la amiga le parecieron poco convincentes, o si le parecieron enteramente convincentes y, aun así, optó por Martu. Se limita a consignar su decisión: se casará con él.

Su aceptación resuelve el relato: la frontera cultural entre la vida sedentaria y la nómada se cruza

por elección voluntaria, no por coacción.^[15] Este es el eje sobre el que gira la composición entera. Nadie obliga a la novia. Ningún decreto divino la empuja. Ningún padre la vende ni la trueca. Ella elige, libre y explícitamente, cruzar la frontera que su amiga acaba de dedicar un largo discurso a definir como infranqueable.

La composición funciona como una comedia literaria del encuentro cultural, y escenifica la tensión entre la civilización sumeria sedentaria y el mundo nómada amorreo a través de una negociación matrimonial.^[16] Aquí la palabra «comedia» tiene su sentido estructural: la historia avanza de la disrupción social (aparece un pretendiente inadecuado) a la integración social (se celebra el matrimonio). Nadie muere. Ninguna ciudad es destruida. La crisis se resuelve en la mesa del comedor, no en el campo de batalla.

El texto enseña a través de la disposición de la novia para aceptar la integración a través de las fronteras culturales —un mensaje que quizá refleje la realidad histórica de la absorción amorrea en la sociedad urbana mesopotámica durante finales del tercer milenio y comienzos del segundo a.C.—.^[17] Cuando los escribas paleobabilónicos copiaban esta composición en sus escuelas, los amorreos ya no eran extraños a las puertas. Eran los gobernantes. La primera dinastía de Babilonia —la dinastía del propio Hammurabi— era amorrea. El pueblo al que el discurso de la amiga describe como trogloditas que comen carne cruda y desentierran trufas había conquistado y gobernaba, a comienzos del segundo milenio, la civilización urbana más sofisticada del mundo.

(El trato benévolo que el texto da a la elección de la novia —no se la castiga por casarse fuera de su cultura— sugiere que, en el periodo paleobabilónico, la integración amorrea era ya una realidad social aceptada que la tradición literaria podía tratar con humor antes que con angustia.^[18])

Este contexto histórico añade a la composición una capa de ironía que el público original apreciaría. El discurso de la amiga, que catalogaba la barbarie amorrea, se recitaba en escuelas dirigidas por una dinastía amorrea. Los alumnos que copiaban estas tablillas muy bien podían tener abuelos amorreos. El espanto ante las costumbres nómadas se había convertido, en el momento de la transmisión del texto, en una convención literaria antes que en una angustia vivida —un chiste cuya conclusión el público ya conocía—. La novia había hecho bien en aceptar a Martu. La historia lo había demostrado.

Si la composición se compuso originalmente con esta intención irónica, o si la ironía se acumuló al cambiar la situación histórica, es una pregunta que las tablillas no pueden responder. Lo que sí cabe afirmar es que el texto, tal como llegó a su forma paleobabilónica, se lee con más naturalidad como una comedia —una historia en la que las angustias del encuentro cultural se plantean, se examinan y luego se disuelven por el sencillo expediente de una mujer que decide que el amor, o al menos la preferencia, pesa más que las objeciones etnográficas—.

La pauta —el matrimonio a través de fronteras culturales como exploración literaria de la asimilación— no es exclusiva de Sumer. La literatura griega produjo sus propias versiones, desde los matrimonios de héroes griegos con princesas extranjeras hasta la tradición literaria más amplia de los encuentros entre pueblos «civilizados» y «bárbaros». El relato de la novia civilizada frente al pretendiente nómada recurre por todo el antiguo Oriente Próximo como forma literaria.^[19] Pero la versión sumeria tiene una franqueza difícil de igualar. No hay ambigüedad alguna sobre lo que la amiga piensa de los amorreos. No hay ambigüedad alguna sobre lo que decide la novia. Y el texto,

en su forma compacta y bien conservada, deja que la tensión entre ambas posturas hable por sí misma.

[1] ETCSL 1.7.1, bibliografía.

[2] ETCSL 1.7.1, texto compuesto.

[3] ETCSL 1.7.1, lista de manuscritos; Black et al. 2004, pp. 156-157.

[4] Black et al. 2004, pp. 156-162.

[5] ETCSL 1.7.1, líneas 1-10; Black et al. 2004, pp. 156-157.

[6] ETCSL 1.7.1, líneas 1-30.

[7] ETCSL 1.7.1, líneas 1-40.

[8] ETCSL 1.7.1, líneas 40-70.

[9] ETCSL 1.7.1, líneas 70-100; Black et al. 2004, pp. 158-160.

[10] ETCSL 1.7.1, líneas 100-140; Black et al. 2004, pp. 159-161.

[11] Una tradición alternativa ofrece: «Black et al. 2004, pp. 159-161, con variaciones editoriales menores en la recreación del catálogo etnográfico». Se ha preferido aquí la versión predominante porque el texto compuesto del ETCSL representa una tradición manuscrita coherente y constituye el texto estándar..

[12] ETCSL 1.7.1, líneas 100-140; Kramer 1961, pp. 101-103.

[13] ETCSL 1.7.1, líneas 100-140; Kramer 1961, pp. 101-103.

[14] ETCSL 1.7.1, líneas 140-155; Black et al. 2004, pp. 161-162.

[15] Black et al. 2004, pp. 161-162.

[16] ETCSL 1.7.1, líneas 100-155; Black et al. 2004, pp. 156-162.

[17] Black et al. 2004, pp. 156-162; Kramer 1961, pp. 101-103.

[18] Inferencia: el registro histórico muestra una amplia implantación amorrea y su dominio político en Mesopotamia a comienzos del segundo milenio (la primera dinastía de Babilonia era amorrea).. Riesgo: el tono del texto es objeto de debate; algunos especialistas leen el discurso de la amiga como una advertencia genuina, y no en clave cómica.

[19] ETCSL 1.7.1, líneas 100-155; Black et al. 2004, pp. 156-162.

Chapter 20. Gilgamesh y Aga: el asedio de Uruk

La composición está catalogada como ETCSL 1.8.1.1 y se conserva en tablillas paleobabilónicas de unas 115 líneas.^[1] Está prácticamente completa: es el más breve y cohesionado de los poemas sumerios sobre Gilgamesh, y el único que no contiene ningún elemento sobrenatural.^[2] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 279-284, y George 2003.^[3]

Este último punto merece subrayarse. Todos los demás poemas sumerios sobre Gilgamesh implican a los dioses, al inframundo, a monstruos o a alguna combinación de los tres. Este no. No hay intervenciones divinas, ni sueños proféticos, ni adversarios sobrenaturales: solo dos ciudades, dos reyes, dos asambleas políticas y una muralla. Lo que está en juego es enteramente humano, los mecanismos son enteramente políticos y el resultado es lo más parecido a una narración histórica que produce el corpus literario sumerio.

Gilgamesh (sumerio: Bilgames) es rey de Uruk (sumerio: Unug), un héroe semidivino que gobierna la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia.^[4] Aga es rey de Kish, la ciudad rival cuya hegemonía sobre las ciudades-estado sumerias desafía Gilgamesh.^[5] Son los dos únicos personajes que de verdad importan, y la composición no pierde el tiempo a la hora de establecer sus posiciones. Gilgamesh gobierna el sur. Aga reclama la supremacía sobre todo Sumer. Algo tiene que ceder.

ETCSL 1.8.1.1 es el más breve y cohesionado de los poemas sumerios sobre Gilgamesh, con unas 115 líneas, y es el único entre las narraciones gilgamesianas que no contiene ningún elemento sobrenatural.^[6] El texto está bien atestiguado en copias paleobabilónicas, y los escribas lo valoraban por su núcleo histórico: refleja tensiones políticas reales entre las ciudades-estado de Uruk y Kish durante el periodo dinástico arcaico.^[7]

Ese núcleo histórico merece un momento de atención. Kish y Uruk fueron ciudades reales. La Lista Real Sumeria consigna dinastías en ambas, y fuentes muy anteriores a este poema atestiguan su pugna por la hegemonía sobre la llanura sumeria. Cuando la composición pone a Aga a exigir sumisión a Gilgamesh, dramatiza un conflicto con antecedentes reales en la historia política del periodo dinástico arcaico, aproximadamente a mediados del tercer milenio a.C. El poema no es historia en ningún sentido moderno. Pero tampoco es fantasía. Ocupa una categoría que los sumerios entendían mejor que nosotros: la codificación literaria de la memoria política.

La crisis empieza con una exigencia. Aga, rey de Kish, envía emisarios a Uruk reclamando la sumisión de la ciudad; en concreto, que Uruk realice trabajo de corvea para Kish.^[8] La exigencia no es de tributo en oro ni en grano. Es de mano de obra: la afirmación más directa de dominio político disponible en una sociedad donde las grandes obras públicas —canales, templos, murallas— se construían con la fuerza reclutada de las poblaciones sometidas. Aceptar la exigencia de Kish supondría reconocer a Uruk como ciudad subordinada. Rechazarla invitaría a la guerra.

Lo que Gilgamesh hace a continuación es el pasaje políticamente más notable de todo el corpus literario sumerio. No se limita a decidir. Consulta.

Gilgamesh presenta primero la exigencia de Kish a la asamblea de ancianos de Uruk y les pide consejo.^[9] Los ancianos aconsejan la sumisión y recomiendan que Uruk ceda y realice el trabajo exigido antes que arriesgarse a la guerra.^[10] Su razonamiento es pragmático y conservador: Kish es poderosa, la guerra es incierta, y los costes de la resistencia pueden superar los costes de la conformidad. Son los argumentos de hombres que han vivido lo bastante como para saber lo que las guerras le hacen a las ciudades.

Insatisfecho con el consejo de los ancianos, Gilgamesh lleva la misma exigencia ante la asamblea de los hombres de armas, los jóvenes de la ciudad.^[11] Ellos respaldan la resistencia y le instan a no someterse a Kish.^[12] Su razonamiento es igualmente característico: son ellos quienes combatirían, y prefieren combatir antes que cavar canales para un rey extranjero.

La estructura bicameral —los ancianos aconsejando prudencia, los jóvenes reclamando guerra— se ha discutido ampliamente como prueba de la existencia de asambleas políticas tempranas y de instituciones protodemocráticas en Sumer.^[13]

(El texto conserva la representación literaria más antigua que conocemos de una asamblea política bicameral, con órganos distintos —ancianos y guerreros— que deliberan por separado sobre una cuestión de guerra y paz.^[14])

La estructura merece una pausa. Aquí tenemos a un rey que no gobierna por decreto. Tiene autoridad para decidir por sí mismo —nadie en el texto sugiere lo contrario—, pero opta por consultar a dos órganos distintos antes de actuar. Los ancianos representan a una parte, los guerreros a otra, y los dos dan consejos contradictorios. Esto no es consenso. Es deliberación. Y el hecho de que un poeta sumerio lo considerara digno de consignarse —digno de convertirlo en el eje estructural de una composición sobre la realeza— nos dice algo importante sobre cómo entendían los sumerios la autoridad política. Un rey que consulta no es un rey débil. Un rey que consulta a dos asambleas y después toma su propia decisión está exhibiendo una teoría concreta del gobierno, una teoría en la que la legitimidad no procede del decreto unilateral, sino de haber escuchado pareceres enfrentados.

Animado por el apoyo de los jóvenes, Gilgamesh opta por la resistencia y declara su confianza en las murallas de Uruk y en su propia fuerza.^[15] Se pone del lado de los guerreros frente a los ancianos. El texto ni critica a los ancianos por su prudencia ni elogia a los jóvenes por su audacia. Ambas posturas se sostienen como consejo político legítimo, y la elección de Gilgamesh entre ellas es precisamente eso: una elección, no una corrección. La composición es una narración política estrictamente construida que explora la tensión entre el consejo de la asamblea y la iniciativa real, y presenta tanto la prudencia de los ancianos como la audacia de los jóvenes como posturas políticas legítimas.^[16]

Aga de Kish marcha con su ejército hacia Uruk y pone sitio a la ciudad.^[17] Las consecuencias de la decisión de Gilgamesh llegan sin demora. Los jóvenes pedían guerra; la guerra ha llegado. Los ancianos avisaban del conflicto; en eso, al menos, tenían razón. Pero a la composición no le interesa dar la razón a uno u otro bando. Le interesa lo que ocurre después: un asedio, y la pregunta de quién cederá primero.

Enkidu, compañero y consejero de Gilgamesh, desempeña un papel en la defensa, aunque el texto condensa la naturaleza precisa de su aportación.^[18] Esta es una de las pocas apariciones de Enkidu en la narrativa sumeria en las que no actúa como hombre salvaje ni como héroe trágico, sino como subordinado militar: un consejero y oficial en una crisis política. El registro resueltamente humano de la composición se extiende a su tratamiento de Enkidu: aquí no es el hombre de la espesura. Es un hombre sobre una muralla.

Un guerrero llamado Birhurturre sube a la muralla de la ciudad durante el asedio, y las fuerzas sitiadoras reaccionan violentamente ante su aparición.^[19] El momento está condensado y resulta difícil de interpretar en detalle: el texto avanza deprisa, y la secuencia exacta de las acciones no queda del todo clara. Lo que sí queda claro es que la muralla de Uruk es el escenario sobre el que se representa la crisis. Aparecen hombres en ella; el enemigo reacciona; la dinámica del asedio se desplaza con cada aparición.

[En este punto la tablilla se rompe. Hay partes del clímax del asedio y de la respuesta de Aga (aproximadamente las líneas 85-95) que están parcialmente dañadas. La superposición de manuscritos restituye la mayor parte de la secuencia, pero la mecánica precisa del momento culminante sigue siendo incierta en algunos puntos.]

ETCSL 1.8.1.1, recreación compuesta estándar de los discursos asamblearios y de la secuencia del asedio.^[20]

El propio Gilgamesh sube a la muralla, y su aparición —su esplendor físico y su presencia aterradora— tiene un efecto decisivo sobre el ejército sitiador.^[21] Este es el clímax de la composición, y vale la pena reparar en lo que no ocurre. Ningún dios interviene. No se despliega ningún arma sobrenatural. Ninguna plegaria es respondida con fuego divino. Gilgamesh, sencillamente, aparece en la muralla, y el efecto de su presencia —su estatura física, su porte regio, el puro hecho de que se alce por encima de las almenas— basta. En un corpus donde el resplandor divino arrasa rutinariamente ejércitos y los monstruos caen bajo armas encantadas, esto es de un naturalismo sorprendente. El rey está en su muralla. El enemigo flaquea. El mecanismo es el carisma, no la magia.

Aga es capturado por las fuerzas de Uruk.^[22] El asedio termina, y Uruk ha vencido. Los jóvenes tenían razón: la resistencia era posible. Los ancianos no se equivocaban: la guerra sí llegó. Pero la ciudad aguantó, y el rey de Kish es ahora prisionero en la misma ciudad que venía a someter.

Lo que viene a continuación es el momento más interesante del poema. Gilgamesh libera a Aga en lugar de matarlo o humillarlo y reconoce una deuda previa de gratitud: un gesto de magnanimidad, no de debilidad.^[23] El texto es explícito: Gilgamesh le debe algo a Aga. No detalla por completo la obligación previa —el texto condensa en unas pocas líneas lo que, presumiblemente, era un trasfondo bien conocido—, pero la implicación es clara. Aga le había hecho un favor a Gilgamesh en algún momento anterior, y Gilgamesh, ahora con la vida de Aga en sus manos, opta por devolvérselo.

(La liberación de Aga por parte de Gilgamesh y el reconocimiento de un favor pasado sugieren una ética política compleja en la que la victoria marcial se atempera con la obligación recíproca.^[24])

Esto no es clemencia en sentido sentimental. Es la aplicación de un principio político: las relaciones

entre gobernantes se rigen por la obligación recíproca, y una deuda de gratitud sobrevive incluso a la guerra. Gilgamesh podría haber ejecutado a Aga y eliminado para siempre el desafío de Kish. En cambio, liberó a un enemigo derrotado, y con ello demostró algo más valioso que la mera supremacía militar. Demostró que entendía las reglas del juego: que la realeza en Sumer no era simplemente cuestión de fuerza, sino de conducta; no solo de ganar, sino de ganar como es debido.

La composición concluye con una alabanza formular de Gilgamesh y de la independencia de Uruk respecto a la hegemonía de Kish.^[25] El final es rápido: dos o tres líneas de alabanza tras cien líneas de narración política. Pero la brevedad es apropiada. El mensaje está dado. Uruk es libre. Gilgamesh es rey. La pretensión hegemónica de Kish se ha puesto a prueba y se ha quebrado.

La función legitimadora del texto establece la independencia de Uruk frente a Kish y la autoridad de Gilgamesh como gobernante que consulta a las asambleas, pero que en última instancia actúa según su propio juicio, respaldado por la clase guerrera.^[26] Este no es un texto que defienda la democracia. Defiende un modelo concreto de realeza: un rey que escucha antes de actuar, que extrae su mandato de los jóvenes guerreros más que de los ancianos prudentes, que defiende la autonomía de su ciudad frente a las pretensiones imperiales y que atempera la victoria con la obligación recíproca. Cada elemento de la narración respalda este modelo. Las asambleas existen para que se vea a Gilgamesh consultándolas. La prudencia de los ancianos existe para que se vea a Gilgamesh desautorizándolos. La captura de Aga existe para que se vea a Gilgamesh liberándolo. La composición no describe cómo funcionaba la política sumeria. Prescribe cómo debe comportarse un gran rey.

La total ausencia de intervención divina, de profecía o de elementos sobrenaturales hace que esta composición sea única entre los poemas sumerios sobre Gilgamesh y le confiere un carácter cuasi histórico sin parangón en el resto del corpus.^[27] Este es el poema gilgamesiano que más se lee como un tratado político. No hay monstruo que matar, ni inframundo que visitar, ni veredicto divino que recibir. Solo una exigencia, una deliberación, un asedio, una captura y una liberación. Todo el arco narrativo podría haber ocurrido —y algo muy parecido probablemente ocurrió, en algún momento de la larga rivalidad entre Uruk y Kish durante el periodo dinástico arcaico—. Los escribas que preservaron este texto en sus escuelas no copiaban un cuento de hadas. Copiaban una lección de arte de gobierno.

Y la lección sigue siendo, a lo largo de cuatro mil años, notablemente coherente. El problema que el texto plantea —¿cómo debe responder un gobernante cuando un vecino más poderoso le exige sumisión?— no pertenece solo al tercer milenio a.C. La solución que propone —consultar ampliamente, elegir con audacia, defender con tozudez y tratar al enemigo derrotado con una magnanimidad que genere obligación y no resentimiento— es una filosofía política, no un mero argumento. Las 115 líneas de «Gilgamesh y Aga» no contienen dioses, ni monstruos, ni magia. Contienen algo más raro en el registro literario antiguo: una teoría del gobierno.

[1] ETCSL 1.8.1.1, bibliografía.

[2] ETCSL 1.8.1.1, texto compuesto.

[3] Black et al. 2004, pp. 279-284; George 2003.

[4] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1-5; George 2003, pp. 141-142.

[5] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1-10; Black et al. 2004, pp. 279-280.

[6] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1-115; George 2003, pp. 141-142.

[7] ETCSL 1.8.1.1, lista de manuscritos

- [8] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1-12; Black et al. 2004, pp. 280-281.
- [9] ETCSL 1.8.1.1, líneas 13-23.
- [10] ETCSL 1.8.1.1, líneas 24-30; George 2003, pp. 143-144.
- [11] ETCSL 1.8.1.1, líneas 31-40.
- [12] ETCSL 1.8.1.1, líneas 41-50; Black et al. 2004, pp. 281-282.
- [13] George 2003, pp. 141-142
- [14] Inferencia: tanto George como Kramer identifican la estructura como reflejo de instituciones políticas reales del periodo dinástico arcaico.. Riesgo: si estas asambleas literarias reflejan estructuras constitucionales reales o son convenciones literarias sigue siendo objeto de debate; el texto es una composición literaria, no un documento constitucional.
- [15] ETCSL 1.8.1.1, líneas 50-60; George 2003, pp. 144-145.
- [16] Black et al. 2004, pp. 279-280; George 2003, pp. 141-142.
- [17] ETCSL 1.8.1.1, líneas 60-75.
- [18] ETCSL 1.8.1.1, líneas 70-85; Black et al. 2004, pp. 282-283.
- [19] ETCSL 1.8.1.1, líneas 75-85; George 2003, pp. 145-146.
- [20] Una tradición alternativa ofrece: «George 2003, pp. 143-148, con variantes menores de lectura en los discursos asamblearios basadas en el cotejo de fragmentos adicionales». Se ha preferido aquí la versión predominante porque el texto compuesto del ETCSL es el texto académico estándar; las variantes de George son menores y no alteran la estructura narrativa..
- [21] ETCSL 1.8.1.1, líneas 85-100.
- [22] ETCSL 1.8.1.1, líneas 100-108; Black et al. 2004, pp. 283-284.
- [23] ETCSL 1.8.1.1, líneas 108-113; George 2003, pp. 147-148.
- [24] Inferencia: el texto menciona explícitamente una relación o una deuda previa entre Gilgamesh y Aga.. Riesgo: la naturaleza exacta de la obligación previa resulta poco clara por la condensación textual; las interpretaciones varían.
- [25] ETCSL 1.8.1.1, líneas 113-115.
- [26] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1-30; Black et al. 2004, pp. 279-280.
- [27] George 2003, pp. 141-142.

Chapter 21. Gilgamesh y el Toro del Cielo

La composición que los estudiosos conocen como «Gilgamesh y el Toro del Cielo» está catalogada como ETCSL 1.8.1.2 y se conserva en tablillas paleobabilónicas de Nippur (sumerio: Nibru) y en una versión posterior procedente de Tell Haddad (la antigua Me-Turan).^[1] Es, por decirlo sin rodeos, una ruina. Las tablillas están gravemente dañadas, sobre todo en las secciones que describen la confrontación con el toro mismo: precisamente el episodio que da nombre a la composición.^[2]

Se conservan tres versiones: una de procedencia desconocida, la versión de Me-Turan y un fragmento de Nippur del periodo Ur III. Las tres están muy deterioradas. En conjunto conservan lo suficiente para reconstruir el esqueleto de la narración, pero no para leerla de corrido. La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL y se sirve de lo que sobrevive en cada testigo.^[3]

[En este punto la tablilla se rompe. La composición está gravemente dañada en su conjunto. Se conservan tres versiones (procedencia desconocida, Me-Turan y fragmento de Nibru del periodo Ur III), todas notablemente fragmentarias. Aun así, la versión de procedencia desconocida conserva una narración reconocible de la devastación causada por el Toro (Segmento B, líneas 55–63), y la versión de Me-Turan conserva la conclusión del combate, incluidos el golpe mortal y sus consecuencias (Segmento D, líneas 33–53). La Tablilla VI del Gilgamesh acadio es una tradición aparte y no debe usarse para rellenar lagunas. La reconstrucción a partir de fuentes sumerias es parcial, con aportaciones importantes de los manuscritos de Me-Turan publicados por Cavigneaux y Al-Rawi (1993).]

La historia, en la medida en que las tablillas rotas permiten contarla, es la siguiente.

El texto narra el episodio en el que Inanna —diosa del amor, de la guerra y del lucero del alba y del atardecer— envía el Toro del Cielo contra Uruk (sumerio: Unug), la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia. Gilgamesh (sumerio: Bilgames), rey de Uruk y héroe dos tercios divino, mata a la bestia junto a su compañero Enkidu.^[4] El Toro del Cielo —en sumerio *gud an-na*, conocido en la bibliografía erudita como Gugalanna— es una bestia cósmica, un arma de la cólera divina enviada desde el cielo para castigar a una ciudad.

Por qué ataca Inanna es más difícil de decir. Las líneas conservadas sugieren como desencadenante una afrenta percibida o un rechazo por parte de Gilgamesh —la diosa ofendida, el rey inflexible—, pero la causa precisa se ha perdido.^[5] El texto deja claro que Inanna actúa; no conserva, en forma legible, el motivo exacto.

(La motivación del envío del toro por parte de Inanna parece implicar el rechazo de Gilgamesh a sus insinuaciones o alguna forma de insulto, coherente con la tradición más amplia.^[6])

Lo que el Toro le hace a Uruk, en cambio, se conserva con llamativa nitidez. La versión de procedencia desconocida conserva la destrucción en el Segmento B, líneas 55 a 63: el Toro devora el pasto, se bebe el río a grandes tragos, quiebra las palmeras y sumerge Kulaba.^[7] La devastación es ecológica antes de ser militar. La bestia no ataca primero las murallas ni a los soldados: consume el paisaje. Pasto, agua, árboles: la infraestructura de la vida en una ciudad mesopotámica, engullida o quebrada por una criatura que opera a escala cósmica.

El combate mismo —la acción central de la composición— es el punto donde las tablillas nos fallan con mayor gravedad. La versión de procedencia desconocida se interrumpe en la sección del combate. La versión de Me-Turan, descubierta en Tell Haddad, conserva la conclusión del combate en el Segmento D, líneas 33 a 53, y de esas líneas sacamos lo esencial: Gilgamesh y Enkidu se enfrentan al Toro del Cielo y lo matan juntos.^[8] El texto de Me-Turan es explícito sobre el golpe mortal: Gilgamesh abate el cráneo del Toro con su hacha de siete talentos de peso. Tras la muerte de la bestia, Enkidu golpea a Inanna con una pata del animal, y la diosa huye. Los héroes arrojan después la piel y las entrañas del Toro a las calles.

El hacha de siete talentos es un detalle heroico típicamente sumerio: el arma es imposiblemente pesada, el héroe imposiblemente fuerte, y el texto no se detiene a explicar cómo un mortal levanta lo que debería estar fuera del alcance de cualquier mortal. La pata arrojada a Inanna es un detalle de otra índole: un insulto deliberado, un trofeo del animal abatido lanzado contra la deidad que envió a la bestia. La diosa huye. La divinidad que despachó un arma cósmica se bate en retirada ante unos héroes mortales que la han destruido.

Matar al Toro del Cielo es un desafío directo a la autoridad divina.^[9] Una deidad mayor —Inanna, patrona de la propia Uruk— envió a la bestia, y unos héroes mortales la destruyeron. El episodio dramatiza, con fuerza considerable, los límites del poder divino. Una diosa actúa; unos héroes responden; la diosa pierde. El patrón es directo, y sus implicaciones teológicas no son sutiles. Hay cosas que ni siquiera un dios puede conseguir cuando un humano lo bastante resuelto se interpone en su camino.

El texto literario se conserva en malas condiciones, pero otra categoría de pruebas nos indica que este episodio fue central en la tradición gilgamesiana. El combate entre héroe y toro es uno de los motivos iconográficos más habituales en los sellos mesopotámicos, y aparece desde el periodo dinástico arcaico en adelante.^[10] Los sellos cilíndricos que representan a un héroe forcejeando con un toro se encuentran a lo largo de los siglos y en toda la extensión geográfica de la cultura mesopotámica. Si estas escenas genéricas de combate con toros representan la narración específica de Gilgamesh es, sin embargo, cuestión debatida: la mayoría muestran un combate convencional sin rótulos identificativos, y solo un número reducido de casos explícitamente rotulados o contextualmente claros pueden vincularse con seguridad a esta historia concreta.

Aun así, la frecuencia de la escena de matanza del toro confirma lo que las tablillas rotas apenas pueden insinuar: este episodio fue uno de los elementos más conocidos y más representados del ciclo gilgamesiano.^[11] Las imágenes sobrevivieron donde las palabras no. Miles de improntas de sellos conservan la escena que las tablillas cuneiformes han perdido en buena medida.

Conviene una nota sobre la relación entre las tradiciones sumeria y acadia. La epopeya acadia de Gilgamesh —en concreto la Tablilla VI de la versión babilónica estándar— contiene una versión plenamente desarrollada del episodio del Toro del Cielo, con el cortejo de Inanna, el discurso de rechazo de Gilgamesh y una narración detallada del combate.^[12] Sería tentador servirse de esa versión para rellenar las lagunas del texto sumerio. Sin embargo, George identifica el relato acadio como una tradición literaria aparte que se desarrolló a partir de la composición sumeria, pero que

no es idéntica a ella. Ambas comparten un mismo núcleo narrativo —la ofensa a Inanna, el ataque del toro, la matanza a manos de los héroes—, pero la versión acadia representa un desarrollo literario independiente, no una traducción.

(Los episodios sumerio y acadio del Toro del Cielo comparten un mismo núcleo narrativo —la ofensa a Inanna, el ataque del toro, la matanza a manos de los héroes—, pero la versión acadia representa un desarrollo literario independiente, no una traducción.^[13])

El grado de dependencia literaria directa entre ambas versiones no puede establecerse, precisamente porque el texto sumerio está demasiado dañado para permitir una comparación detallada. Lo que tenemos es un esqueleto sumerio y una elaboración acadia, y lo honrado es presentar el esqueleto tal cual, antes que revestirlo de carne prestada.

Lo que queda, pues, es una composición definida tanto por sus ausencias como por las líneas que se conservan. Tenemos la devastación —los pastos consumidos, los ríos secos, las palmeras quebradas, Kulaba sumergida—. Tenemos el clímax —el hacha de siete talentos, el cráneo destrozado, la pata arrojada a una diosa en fuga—. Y entre ambos hay silencio, allí donde las tablillas se han desmoronado y la narración se ha perdido. El motivo de la matanza del toro, que recorre miles de sellos cilíndricos —héroes forcejeando con bestias divinas en una imagen tan persistente que llegó a ser una de las firmas visuales definitorias de la cultura mesopotámica—, nació en una historia que ya no podemos leer en su integridad.

La matanza del toro cósmico como acto ritual y mítico resuena mucho más allá de Mesopotamia. El culto romano de Mitra situó la *tauroctonía* —el sacrificio ritual del toro— en el centro de sus misterios. La tradición griega enfrentó a Heracles al toro de Creta y a Teseo al Minotauro. El patrón de un arma divina, enviada por una deidad ofendida y derrotada por héroes mortales, está muy extendido. Pero la versión sumeria, por fragmentaria que sea, puede ser el testimonio literario más antiguo que poseemos de un patrón narrativo que resultaría notablemente duradero: el del héroe que se alza contra una bestia del cielo y vence.

[1] ETCSL 1.8.1.2, bibliografía.

[2] ETCSL 1.8.1.2, texto compuesto.

[3] Texto compuesto de ETCSL.

[4] ETCSL 1.8.1.2, texto compuesto (gravemente dañado).

[5] ETCSL 1.8.1.2, líneas conservadas; George 2003, vol. 1, pp. 10–12.

[6] Inferencia: los fragmentos sumerios conservan contexto suficiente para sugerir un conflicto entre Inanna y Gilgamesh como desencadenante. Riesgo: la causa precisa se ha perdido en la versión sumeria; esta inferencia se apoya en la tradición más amplia, pero no puede confirmarse a partir del texto sumerio conservado por sí solo.

[7] ETCSL 1.8.1.2, Segmento B, líneas 55–63.

[8] ETCSL 1.8.1.2, versión de Me-Turan, Segmento D, líneas 33–53.

[9] George 2003, vol. 1, pp. 10–12.

[10] George 2003, vol. 1, pp. 10–12.

[11] George 2003, vol. 1, pp. 10–12.

[12] George 2003, vol. 1, pp. 10–12.

[13] Inferencia: George 2003 distingue explícitamente ambas tradiciones. Riesgo: el grado de dependencia literaria directa entre las versiones sumeria y acadia no puede establecerse dado el estado fragmentario del texto sumerio.

Chapter 22. Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros

La historia de la expedición de Gilgamesh al Bosque de los Cedros se conserva en dos composiciones sumerias independientes: la versión A (ETCSL 1.8.1.5, unas 202 líneas) y la versión B (ETCSL 1.8.1.5.1, unas 168 líneas conservadas, con lagunas adicionales). Ambas son textos sumerios paleobabilónicos, independientes del episodio acadio del Bosque de los Cedros incluido en la epopeya babilónica estándar de Gilgamesh.^[1] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 269–278, y George 2003.^[2]

Dos composiciones, pues, no una. Cuentan la misma historia —un viaje, un enfrentamiento, una muerte, la ira divina—, pero la cuentan de forma distinta.^[3] La versión A es la más extensa y la mejor conservada, uno de los poemas gilgamesianos mejor atestiguados del currículo escribal paleobabilónico, con más copias supervivientes que casi cualquier otra composición sobre Gilgamesh.^[4] La versión B es más breve, una composición distinta con su propia tradición manuscrita, bien atestiguada por derecho propio pero conservada en menos copias que la A.^[5] Donde la versión A pone en primer plano la astucia —la treta que desarma a un monstruo—, la versión B pone en primer plano la psicología: el miedo que precede al combate, el pavor que llena el bosque antes de que se descargue un solo golpe.

George diferencia largamente ambas versiones sumerias entre sí y respecto del episodio acadio del Bosque de los Cedros (tablillas IV–V de la epopeya babilónica estándar de Gilgamesh), y muestra que las tres son tratamientos literarios independientes de una tradición común.^[6] El texto acadio es otra cosa: compuesto para otro público, en otra lengua y en otra época. Lo que sigue son las versiones sumerias, cada una en sus propios términos.

22.1. Versión A: la treta de los resplandores

El poema se abre con un planteamiento tan directo que apenas llega a narrar. Gilgamesh (sumerio: Bilgames), rey de Uruk (sumerio: Unug), anuncia su decisión de viajar al Bosque de los Cedros y labrarse un nombre duradero, y aduce la mortalidad como motivo: puesto que la muerte es inevitable, la fama es el único legado que perdura.^[7] La lógica es implacable y perfectamente clara. Todo el mundo muere. A los muertos se los olvida. El único acto con sentido al alcance de un mortal es, por tanto, algo tan extraordinario que el nombre sobreviva cuando el cuerpo ya no esté.

Esta es la preocupación temática central de ambas versiones, y conviene decirlo sin rodeos: lo que impulsa toda la narración no es la aventura, ni la conquista, ni el afán de madera de cedro o la emoción del combate. Es el deseo de fama duradera como respuesta a la inevitabilidad de la muerte.^[8] Gilgamesh ha mirado la mortalidad, la ha entendido y ha decidido adelantársele por vía de la reputación. La composición plantea la pregunta central de la literatura heroica sumeria: si el deseo de fama duradera puede compensar la certeza de la muerte.^[9] La respuesta, como veremos, no es sencilla.

Declarada su intención, Gilgamesh hace algo práctico. Busca y obtiene la aprobación del dios sol Utu, que tiene jurisdicción sobre la Montaña de los Cedros como tierra extranjera.^[10] El detalle

importa. Gilgamesh no sale sin más por las puertas de Uruk en dirección a las montañas. Antes se asegura la sanción divina. La Montaña de los Cedros queda fuera de la jurisdicción de los dioses propios de Uruk —es territorio extranjero, y el territorio extranjero, en el pensamiento sumerio, pertenece a Utu, el sol, que cruza todas las tierras en su recorrido diario—. Gilgamesh está solicitando, en efecto, un permiso de viaje divino para una expedición peligrosa más allá de las fronteras de la civilización.

Después recluta una compañía de guerreros en Uruk para que lo acompañen en el viaje.^[11] Enkidu, compañero y guía de Gilgamesh, le sirve de socio por los pasos de montaña que conducen al Bosque de los Cedros.^[12] No es una empresa en solitario. Es una operación militar, organizada y avituallada, con una compañía de hombres armados y un guía de confianza que conoce el terreno.

La expedición atraviesa terreno montañoso y entonces ocurre algo inesperado. El texto describe a Gilgamesh cayendo en un sueño misterioso y profundo tras alcanzar los cedros, del que Enkidu se esfuerza frenéticamente por despertarlo.^[13] No es una siesta cualquiera. Es un letargo pesado, antinatural —del tipo de cosa que, en la narrativa sumeria, señala la proximidad de lo sobrenatural—. Los intentos de Enkidu por despertar a Gilgamesh son frenéticos, insistentes, como si el sueño mismo fuese un peligro. El Bosque de los Cedros no es solo un lugar remoto. Es un lugar donde las reglas normales que gobiernan la conciencia y el cuerpo empiezan a deshilacharse.

Y entonces están allí —ante el guardián del bosque—. Huwawa (no Humbaba, que es la forma acadia posterior del nombre), que esgrime siete terrores sobrenaturales, es el temible guardián del Bosque de los Cedros, nombrado por Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur (sumerio: Nibru)—.^[14] Estos terrores son manifestaciones del *me-lam* —el resplandor divino y terrible que emanan los dioses, los monstruos y los objetos sagrados—, el mismo poder sobrenatural que habita en reyes y objetos sagrados a lo largo de toda la literatura sumeria.^[15] Siete resplandores, siete capas de pavor divino. Acercarse a Huwawa es acercarse a un ser que irradia terror como el sol irradia calor —no como un arma elegida y apuntada, sino como una propiedad inherente a lo que es—.

Lo que viene a continuación es el corazón de la versión A, y no es lo que cabría esperar de una epopeya heroica.

Gilgamesh derrota a Huwawa no en combate directo sino con una treta. Le ofrece una serie de regalos —sus hermanas como esposas, además de comida, sandalias y piedras preciosas— y, con cada ofrecimiento, Huwawa entrega uno de sus siete resplandores, despojándose progresivamente de su protección sobrenatural.^[16] La treta funciona porque cada regalo parece generoso y Huwawa, al aceptarlo, devuelve una capa del resplandor divino que lo hace invulnerable. Un resplandor por una novia. Otro por comida. Otro por sandalias. Con cada intercambio, el guardián se vuelve menos guardián, menos aterrador, menos divino. El *me-lam* que lo hacía ser lo que era se drena, transacción a transacción, y al final de la secuencia el temible protector del Bosque de los Cedros no es más que una criatura grande sin defensas.

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas 140–160 de la versión A presentan una variación manuscrita importante, con distintos manuscritos que conservan secuencias distintas de regalos. El patrón general de treta y entrega es seguro, pero el contenido concreto varía entre manuscritos. Los manuscritos superpuestos de la versión A permiten reconstruir la mayoría de las lagunas; la treta de

la entrega de resplandores es segura, pero los ofrecimientos concretos varían según el manuscrito.]

El uso del *me-lam* añade aquí un matiz característico a la concepción sumeria más amplia del poder sobrenatural: los siete resplandores, que encarnan el mismo resplandor divino que habita en los dioses y los reyes, pueden negociarse como si fueran mercancía.^[17] Es como si se pudiera convencer a un rey de que renunciara a su majestad pieza a pieza. La treta funciona precisamente porque el *me-lam* se trata no como una propiedad inalienable, sino como transferible —algo que puede entregarse, intercambiarse, regalarse—. Se trata de una idea profundamente subversiva en una cultura que, por lo demás, considera el resplandor divino como la firma de la autoridad cósmica legítima.

Una vez que Huwawa ha entregado los siete resplandores y queda indefenso, el tono del relato cambia de manera abrupta. Huwawa suplica por su vida, apela a la clemencia de Gilgamesh e invoca al dios sol Utu.^[18] El guardián del Bosque de los Cedros, despojado de sus terrores, ya no es terrorífico. Es patético. Suplica. Invoca a los dioses. Le pide al héroe que lo ha engañado la clemencia que la treta del héroe ha hecho posible. Sin sus resplandores, Huwawa es vulnerable de un modo que nunca se pensó que pudiese serlo, y su súplica es la súplica de un ser reducido de lo sobrenatural a lo simplemente mortal.

Enkidu apremia a Gilgamesh a matar a Huwawa de inmediato y lo previene contra cualquier muestra de clemencia.^[19] Su consejo es directo y práctico: el guardián es peligroso, la oportunidad no volverá y la clemencia es un lujo que los héroes no se pueden permitir en el Bosque de los Cedros. No hay sentimentalismo en ello, ni reflexión sobre la ética de la situación. Solo la fría valoración de que un enemigo indefenso sigue siendo un enemigo, y que un enemigo en este bosque, una vez liberado, volverá a ser una amenaza.

Enkidu, enfurecido, decapita a Huwawa.^[20] No Gilgamesh. Enkidu. El héroe que engañó a Huwawa privándolo de sus defensas no es quien asesta el golpe mortal. Lo hace el compañero —en un arrebato, con determinación, sin más debate—.

Los héroes colocan la cabeza cortada de Huwawa en un saco de cuero y la llevan ante Enlil.^[21] Uno imagina que esperaban elogios. Habían cumplido lo que se habían propuesto. El Bosque de los Cedros estaba conquistado, el guardián muerto, y el nombre de Gilgamesh —que era todo el sentido del ejercicio— perduraría. Traían la prueba.

Enlil no se inmuta.

Enlil, airado por la muerte del guardián al que él mismo había nombrado, redistribuye los siete resplandores de Huwawa entre el mundo natural —al campo, al río, al cañaveral, al león, al palacio, al bosque y a la diosa Nungal—. ^[22] El dios supremo del panteón sumerio toma el resplandor que Gilgamesh arrancó con astucia y lo esparce por el paisaje, como para asegurar que el terror que Huwawa encarnó persista, repartido ahora entre las fuerzas naturales del mundo en lugar de concentrado en un solo guardián.

(. ^[23])

La ambigüedad ética de este final es un rasgo deliberado de la composición, no un accidente de la transmisión. Huwawa cumplía el deber que Enlil le había asignado. La treta que lo desarmó fue

deshonrosa. Y la ira de Enlil contra los héroes confirma que su victoria tiene un coste moral.^[24] Gilgamesh buscaba fama. La consiguió. Pero el dios que nombró a Huwawa está furioso, el guardián que confió en los regalos está muerto y el resplandor divino que en otro tiempo protegía un bosque vaga ahora suelto por el mundo, habitando leones, ríos y cañaverales. La victoria es real, y su precio también.

22.2. Versión B: el peso del miedo

La versión B se abre con una motivación parecida —el deseo de Gilgamesh de adentrarse en la Montaña de los Cedros y hacerse un nombre—, pero otorga mayor peso a la dimensión psicológica: el miedo, la vacilación y la carga emocional de la empresa.^[25] Donde la versión A empieza con un héroe que anuncia su plan con la seguridad de quien ya ha decidido, la versión B empieza con un héroe que quiere ir y tiene miedo. El deseo de fama sigue ahí, pero desde el principio lo ensombrece la conciencia de lo que el Bosque de los Cedros contiene y de lo que costará entrar.

El viaje al Bosque de los Cedros se describe con mayor atención a la respuesta emocional de los héroes mientras se acercan al dominio de Huwawa —el bosque es un lugar de pavor, y el texto se detiene en el miedo que inspira la presencia terrorífica del guardián—. ^[26] La sección del viaje en la versión B presenta lagunas textuales importantes, y esta caracterización se apoya en las porciones conservadas complementadas por inferencia filológica. Pero lo que sobrevive es distintivo. El bosque de la versión B no es solo un destino al que llegar; es un paisaje psicológico, un lugar que actúa sobre la mente antes de que llegue el cuerpo. El pavor llega primero. Los cedros después. Los héroes no avanzan hacia su adversario tanto como se obligan a seguir adelante a través de una atmósfera de terror que se acumula.

[En este punto la tablilla se rompe. La sección central de la versión B (aproximadamente las líneas 80–110), que subraya el miedo y la vacilación ante el bosque, está parcialmente rota. El menor número de manuscritos de la versión B deja algunas líneas sin restaurar. El tono general del pasaje es claro, pero ciertos versos siguen siendo inciertos.]

Cuando se produce el encuentro, la versión B nos ofrece algo que la A solo roza. Aquí el encuentro con Huwawa incluye una escena en la que Huwawa llora y pide clemencia, un detalle patético al que se le da más peso que en la versión A.^[27] Huwawa no se limita a suplicar. Lloro. El guardián del Bosque de los Cedros, el ser que esgrimía siete resplandores de fulgor divino, cuya sola presencia estaba pensada para hacer inaccesible el bosque —este ser llora y pide que se le perdone la vida—. La versión B confiere a su desvalimiento un peso y una textura que la versión A, más interesada en la mecánica de la treta, deja pasar en gran medida. Aquí el patetismo es el tema. El monstruo no resulta monstruoso en su derrota. Resulta lamentable.

Enkidu vuelve a apremiar la muerte.^[28] El consejo del compañero es el mismo en ambas versiones: matar ya, no vacilar. Pero en la versión B, frente al mayor énfasis en el llanto de Huwawa y en el propio miedo de los héroes, la insistencia de Enkidu adquiere un filo más duro. No está siendo solo práctico. Está imponiéndose a un momento de posible compasión con la crueldad que la empresa exige.

(La versión B concluía presumiblemente con una decapitación semejante, dada la estructura narrativa paralela, pero esta sección no se conserva en el texto superviviente —la versión B se interrumpe antes

de la escena de la decapitación—. ^[29])

(La versión B concluía presumiblemente con una escena similar de la ira de Enlil, como en la versión A, pero el final de la versión B está roto y esta sección no se conserva. ^[30])

No sabemos cómo terminó la versión B. Las tablillas se interrumpen antes de la escena de la muerte, y lo que sucedió después —si Enlil se enfureció, si los resplandores se redistribuyeron, si el cálculo moral fue el mismo o diferente— se ha perdido. La estructura paralela con la versión A sugiere un desenlace parecido, pero sugerir no es lo mismo que conservar. El final puede haber sido distinto. No podemos saberlo.

22.3. Dos versiones, una pregunta

Las dos versiones comparten el mismo núcleo narrativo —viaje, enfrentamiento, treta, decapitación, ira de Enlil—, pero difieren en el énfasis: la versión A pone en primer plano la astucia de la treta de los resplandores y la ambigüedad ética de la muerte; la versión B, la vivencia psicológica del miedo y el patetismo del desvalimiento de Huwawa. ^[31] Ninguna de las dos es la versión «real». Ninguna es un borrador de la otra, ni una corrupción, ni una abreviatura. Son dos composiciones independientes, cada una completa en su propia intención, cada una tratando el mismo material tradicional con sus propias prioridades literarias. La tradición escribal sumeria, al parecer, no vio contradicción alguna en mantener las dos. Dos versiones de la misma historia, conservadas codo con codo en el mismo currículo, copiadas por los mismos alumnos, preservadas con el mismo cuidado. El instinto moderno de elegir una y descartar la otra habría desconcertado a los escribas del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—.

La función didáctica de la narración en aquel contexto del *edubba* pudo girar en torno a si la astucia y la ambición justifican transgredir los límites divinos —una pregunta que el texto plantea pero no resuelve—. ^[32] Los alumnos que copiaban estas tablillas copiaban un problema, no una solución. Gilgamesh quería fama. La obtuvo. También mató a un guardián que cumplía con su deber, lo engañó con falsa generosidad y enfureció al dios supremo del panteón. ¿Mereció la pena? La composición no lo dice. Presenta las pruebas y deja el veredicto en manos del lector —lo cual es, quizá, la maniobra pedagógica más sofisticada al alcance de un texto de cuatro mil años—.

Lo que queda, a través de ambas versiones, es la meditación literaria más antigua y sostenida sobre una pregunta que habría de obsesionar a las tradiciones heroicas de muchas culturas: si el deseo de un nombre que sobreviva a la muerte puede justificar lo que hay que hacer para ganarlo. La tradición griega planteará la misma pregunta a través de Aquiles, que eligió una vida breve y la fama eterna antes que una vida larga y oscura. La tradición anglosajona enviará a Beowulf a la guarida de un monstruo en pos de la gloria. El patrón está muy extendido. Pero las versiones sumerias, compuestas durante el periodo paleobabilónico y copiadas en escuelas de toda Mesopotamia, pueden ser las primeras instancias literarias en las que la pregunta se plantea con este grado de complejidad moral. En ellas el héroe vence, el guardián llora, el dios se enfurece, y el texto se niega a decirnos quién tenía razón.

[1] ETCSL 1.8.1.5 and 1.8.1.5.1; George 2003, vol. 1, pp. 149–174.

[2] Black et al. 2004, pp. 269–278; George 2003.

- [3] ETCSL 1.8.1.5 (versión A) y ETCSL 1.8.1.5.1 (versión B), texto compuesto.
- [4] ETCSL 1.8.1.5, lista de manuscritos; George 2003, vol. 1, pp. 149–150.
- [5] ETCSL 1.8.1.5.1, lista de manuscritos; George 2003, vol. 1, pp. 149–174.
- [6] George 2003, vol. 1, pp. 149–174.
- [7] ETCSL 1.8.1.5, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 269–270.
- [8] ETCSL 1.8.1.5, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 269–270.
- [9] ETCSL 1.8.1.5, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 269–270.
- [10] ETCSL 1.8.1.5, líneas 20–40; Black et al. 2004, pp. 270–271.
- [11] ETCSL 1.8.1.5, líneas 40–60.
- [12] ETCSL 1.8.1.5, líneas 30–50; Black et al. 2004, pp. 270–271.
- [13] ETCSL 1.8.1.5, líneas 60–90; Black et al. 2004, pp. 271–273.
- [14] ETCSL 1.8.1.5, líneas 90–120; George 2003, vol. 1, pp. 155–160.
- [15] ETCSL 1.8.1.5, líneas 120–160; George 2003, vol. 1, pp. 155–160.
- [16] ETCSL 1.8.1.5, líneas 120–160; Black et al. 2004, pp. 273–275.
- [17] ETCSL 1.8.1.5, líneas 120–160; George 2003, vol. 1, pp. 155–160.
- [18] ETCSL 1.8.1.5, líneas 150–170; George 2003, vol. 1, pp. 160–165.
- [19] ETCSL 1.8.1.5, líneas 165–180; Black et al. 2004, pp. 275–276.
- [20] ETCSL 1.8.1.5, líneas 180–190; George 2003, vol. 1, pp. 165–167.
- [21] ETCSL 1.8.1.5, líneas 185–195.
- [22] ETCSL 1.8.1.5, líneas 190–202; Black et al. 2004, pp. 276–278.
- [23] Inferencia: la lista de receptores —campo, río, león, bosque— corresponde a aspectos naturalmente temibles del paisaje mesopotámico. Riesgo: la lectura etiológica es plausible pero no se afirma de manera explícita en el texto; la redistribución también puede funcionar simplemente como castigo divino a los héroes.
- [24] ETCSL 1.8.1.5, líneas 190–202; George 2003, vol. 1, pp. 165–167.
- [25] ETCSL 1.8.1.5.1, líneas 1–30; George 2003, vol. 1, pp. 167–170.
- [26] ETCSL 1.8.1.5.1, líneas 30–80; George 2003, vol. 1, pp. 170–172.
- [27] ETCSL 1.8.1.5.1, líneas 110–130; George 2003, vol. 1, pp. 172–173.
- [28] ETCSL 1.8.1.5.1, líneas 130–150; Black et al. 2004, pp. 276–278.
- [29] Inferencia: estructura narrativa paralela a la de la versión A. Riesgo: el final puede haber sido distinto.
- [30] Inferencia: estructura narrativa paralela a la de la versión A. Riesgo: el final puede haber sido distinto.
- [31] George 2003, vol. 1, pp. 149–174.
- [32] Black et al. 2004, pp. 269–270.

Chapter 23. Gilgamesh, Enkidu y el inframundo

La composición está catalogada como ETCSL 1.8.1.4 y se conserva en numerosas tablillas paleobabilónicas procedentes de varios yacimientos.^[1] Es uno de los poemas sumerios sobre Gilgamesh mejor atestiguados —unas 303 líneas en el texto compuesto del ETCSL, y la edición crítica de Gadotti de 2014, que se apoya en setenta y cuatro manuscritos, arroja un texto de unas 330 líneas—. ^[2] Setenta y cuatro manuscritos. Los escribas de Nippur y sus colegas de otros yacimientos no copiaron este texto solo por obligación. Lo copiaron porque las preguntas que plantea —qué ocurre tras la muerte y si importa cómo se ha vivido— exigían repetición.

El texto que leen los estudiosos es uno compuesto, ensamblado a partir de estos numerosos testimonios superpuestos; ningún manuscrito por sí solo conserva el conjunto.^[3] Se trata de un texto de edición compuesta: el texto compuesto del ETCSL se basa en numerosas tablillas paleobabilónicas para producir el texto académico estándar, y la narración continua que resulta es un logro editorial moderno, no algo que ningún escriba antiguo llegara a sostener entre las manos.^[4] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Black et al. 2004, pp. 285–296.^[5]

La composición es tripartita en su estructura: un prólogo cosmogónico que describe la separación del cielo y la tierra; un relato del árbol *huluppu* que involucra a Inanna y a Gilgamesh; y una secuencia de descenso al inframundo y de informe posterior que involucra al fantasma de Enkidu.^[6] Una única lógica conecta las tres secciones: una que va del origen del cosmos al origen de la muerte y de ahí a la pregunta por lo que la muerte significa.

Conviene hacer desde el principio una observación sobre la relación con la tradición acadia. La tablilla XII del Gilgamesh babilónico estándar es una traducción parcial de esta composición sumeria —en concreto, de la sección del descenso y el informe— que se añadió a la epopeya como suplemento. No es una variante del texto sumerio, sino una traducción directa, aunque selectiva, al acadio.^[7] El prólogo cosmogónico y el relato del árbol *huluppu* con los que se abre la composición sumeria no aparecen en la tablilla acadia XII, que comienza directamente con el descenso de Enkidu.^[8] Muchos lectores conocen, por tanto, el informe sobre el inframundo a través del Gilgamesh acadio sin saber que pertenece a una composición sumeria más larga e independiente, con su propia arquitectura. El texto sumerio es el original. Lo que sigue es su historia.

La composición no se abre con Gilgamesh, sino con el cosmos. En el principio —en aquellos días, en aquellos días lejanos, en aquellas noches, en aquellas noches lejanas— el cielo se separó de la tierra y la tierra del cielo.^[9] La separación primordial: An se llevó el cielo; Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto— se llevó la tierra, y el *kur* —el inframundo, reino de los muertos bajo la tierra— le fue entregado como botín a Ereshkigal —reina del inframundo—. ^[10]

Tres dioses, tres dominios, tres actos de división, y el universo tal como lo entendían los sumerios está completo. El cielo arriba. La tierra en medio. El inframundo abajo. Lo decisivo no es solo arquitectónico, sino temporal: el inframundo no es un añadido posterior al cosmos, ni una corrupción ni un castigo. Es coetáneo de la creación, asignado a su reina desde el principio, tan fundamental para la estructura de la realidad como el cielo sobre nuestras cabezas o el suelo bajo

los pies.

El prólogo cosmogónico pertenece a la composición, no a una capa escritural posterior, porque fija el marco cosmológico —la existencia y la naturaleza del *kur*— del que depende toda la narración siguiente.^[11] Sin estas líneas iniciales, la pérdida de los objetos rituales en el inframundo carecería de su resonancia cósmica. Con ellas, cada acontecimiento posterior se desarrolla con la conciencia de que el reino de abajo es tan antiguo como el reino de arriba, y tan permanente.

Llega entonces un pasaje cuyo sentido pleno se ha perdido. Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo Eridu— zarpa hacia el *kur*, y el mar ataca su barca. La quilla se estremece como embestida por tortugas, y las olas en la proa se levantan para devorar al rey como lobos.^[12] Un conflicto primordial, un viaje del dios de la sabiduría hacia el inframundo, un océano que se resiste: la referencia a una tradición cuyo contexto pleno se nos ha perdido. Lo que sobrevive es la imagen: el mar alzándose contra un dios, la barca temblando bajo el asalto, el inframundo delante.

Tras el prólogo cosmogónico, la narración pasa de lo universal a lo particular: del origen del cosmos a un solo árbol a orillas de un río.

Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer— encuentra un árbol *huluppu* a orillas del Éufrates tras estos sucesos primordiales.^[13] El *huluppu* —un árbol de especie incierta, sagrado para Inanna— se alza allí donde las aguas primeras lo han depositado, e Inanna ve en él algo que merece cultivarse. Lo trasplanta a su huerto sagrado de Uruk —la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia—, con la intención de labrarse un trono y un lecho cuando el árbol haya alcanzado la madurez.^[14] Un trono: el instrumento de la autoridad. Un lecho: el instrumento de la unión. Estos dos objetos definen la doble soberanía de Inanna sobre el poder político y la fuerza sexual, y ambos saldrán de este árbol, si el árbol llega a crecer.

El árbol no va a crecer. Tres criaturas lo han infestado. Una serpiente que no puede ser encantada anida en sus raíces. Un ave Anzud —el águila divina con cabeza de león— instala a sus crías en la copa. Y una doncella fantasmal —*ki-sikil-lil-la*, a veces identificada con Lilith, aunque la conexión es discutida— construye su morada en el tronco.^[15] Raíz, copa y tronco: las tres zonas del árbol están ocupadas, cada una por una criatura que se niega a ceder —una cosmología vertical en miniatura, eco de la división tripartita del cosmos con que se abrió la composición—.

Inanna llora y pide ayuda. Gilgamesh (sumerio: Bilgames) —rey de Uruk, héroe dos tercios divino— acude. Mata a la serpiente en las raíces y envía al ave Anzud con sus crías volando hacia las montañas, mientras la doncella fantasmal huye a la tierra salvaje.^[16] El héroe no negocia con los habitantes del árbol. Retira a la criatura clave, y la estructura de la infestación se derrumba.

(El episodio del árbol *huluppu* codifica la dependencia de Inanna respecto de la acción heroica masculina (Gilgamesh) para realizar sus aspiraciones (el trono y el lecho), y al mismo tiempo proporciona el origen de los objetos cuya pérdida impulsa la segunda mitad de la narración.^[17]

↳^[18]

Gilgamesh tala el árbol *huluppu* y entrega el tronco a Inanna para su trono y su lecho. De las raíces y de la copa se labra dos objetos para sí mismo: el *ellag* y el *ekidma* —a menudo presentados en la bibliografía como *pukku* y *mekku*—. ^[19] Qué son exactamente estos objetos es una de las cuestiones

más debatidas de la filología sumeria. Las propuestas incluyen una bola y un mazo usados en un juego competitivo, un tambor y su baqueta, o bien objetos rituales de función desconocida. La identificación sigue sin resolverse. Lo que el texto deja claro es que los objetos importan —salen del árbol sagrado, son posesiones personales de Gilgamesh e impulsan todo lo que viene después—.

(La identificación exacta del *pukku* y del *mekku* es incierta. Las propuestas incluyen una bola y un mazo usados en un juego, un tambor y su baqueta, o bien objetos rituales de función desconocida.^[20])_

Lo que Gilgamesh hace con el *pukku* y el *mekku* no está del todo claro, pero sí lo están sus efectos. Los emplea de un modo que oprime a los jóvenes —hombres y mujeres— de Uruk, y el texto registra sus quejas por ese comportamiento.^[21] Ya suponga la opresión trabajo forzado, participación obligada en un juego o alguna forma de dominio ritualizado, los ciudadanos claman. Su queja queda registrada. En la narrativa sumeria el universo escucha cuando la gente sufre —no siempre con compasión, pero escucha—.

En respuesta a los clamores de los ciudadanos, el *pukku* y el *mekku* caen al inframundo, fuera del alcance de Gilgamesh.^[22] La gente clama, y los objetos caen. La lógica narrativa es clara: Gilgamesh abusó de los objetos, y los objetos ya no están —han caído al *kur*, el mismo inframundo creado al principio de la composición, el mismo reino asignado a Ereshkigal cuando el cosmos era joven—.

Gilgamesh se sienta a la puerta del inframundo y se lamenta.^[23] No puede recuperarlos por sí mismo. La puerta es un límite, y el límite aguanta. Un héroe que mató a una serpiente, taló un árbol sagrado y se labró objetos rituales con su madera no puede traspasar el umbral de los muertos y recuperar lo que ha caído allí. El inframundo es un paso de sentido único, y Gilgamesh, pese a toda su fuerza, está del lado equivocado.

Enkidu —compañero y sirviente de Gilgamesh— se ofrece a descender al inframundo y a recuperar el *pukku* y el *mekku*.^[24] El ofrecimiento llega sin vacilación. Gilgamesh no puede ir; Enkidu irá en su lugar.

Gilgamesh acepta, pero no sin instrucciones. Lo que sigue es uno de los pasajes más notables de la composición: un catálogo detallado de tabúes que Enkidu debe observar para no quedar atrapado entre los muertos. No debe llevar ropa limpia. No debe ungirse con aceite fino. No debe arrojar bastones de lanzar. No debe empuñar un bastón de madera de cornejo. No debe calzar sandalias. No debe hacer ruido. No debe besar a su esposa. No debe golpear a su esposa. No debe besar a su hijo. No debe golpear a su hijo.^[25] Cada prohibición nombra una conducta que marca a los vivos. La ropa limpia, el aceite perfumado, las sandalias, los sonidos de la vida cotidiana, el contacto con la familia: son las firmas de una persona que pertenece al mundo de arriba, que come, que ama, que se mueve por el mundo como alguien con un cuerpo y un sitio. Hacer cualquiera de estas cosas en el inframundo es proclamarse vivo, y proclamarse vivo entre los muertos es ser apresado por los muertos y convertirse en uno de ellos.

El catálogo de tabúes funciona como una guía de la frontera entre la vida y la muerte: cada prohibición marca una conducta que identifica a la persona viva, y cada infracción marca la transición de visitante vivo a muerto atrapado.^[26] El inframundo funciona por reconocimiento.

Identifica a los vivos por lo que hacen los vivos, y si haces lo que hacen los vivos, quedas identificado y apresado.

[En este punto la tablilla se rompe. Partes de las instrucciones sobre la ruptura de tabúes de Enkidu y de la secuencia del descenso (aproximadamente las líneas 150–175) están parcialmente dañadas. Numerosas tablillas paleobabilónicas se superponen y permiten reconstruir casi todas las lagunas; el catálogo de tabúes es, en lo esencial, seguro.]

Enkidu desciende. Y rompe todos y cada uno de los tabúes.

Hace todo aquello contra lo que Gilgamesh le advirtió —sistemática, completamente—.^[27] Lleva ropa limpia. Se unge. Empuña un bastón. Calza sandalias. Hace ruido. Toca a la esposa y al hijo. El texto enumera cada infracción con la misma precisión con que Gilgamesh había enumerado cada prohibición. Las instrucciones eran claras. Enkidu las oyó. Y Enkidu hizo una por una todas las cosas que se le había dicho que no hiciera.

El texto no explica por qué. No atribuye las infracciones de Enkidu al olvido, a la rebeldía, a la naturaleza desorientadora del inframundo ni al destino. Se limita a consignar los hechos: se le dijo que no lo hiciera, y lo hizo. El resultado es inmediato y absoluto. El inframundo se apodera de Enkidu. No puede regresar con los vivos. Queda atrapado entre los muertos.^[28]

Gilgamesh no acepta la pérdida. Acude a los dioses.

Se dirige a Enlil en Nippur (sumerio: Nibru), la capital religiosa de Sumer, y suplica ayuda para recuperar a Enkidu. Enlil no ayuda.^[29] El texto no se detiene en los motivos de la negativa. No hace falta. La negativa de Enlil es una constante estructural en la narrativa sumeria: el rey de los dioses mantiene el orden cósmico, y el orden cósmico incluye la finalidad del inframundo. Los muertos siguen muertos. Esa es la regla. Enlil no quebranta reglas.

Entonces Gilgamesh se dirige a Enki en Eridu, la ciudad más antigua según la tradición sumeria, sede del templo de Enki, el E-abzu. Enki accede a ayudar.^[30] Donde Enlil veía una regla, Enki ve un problema. Esto también es una constante estructural. Enki no desafía la ley del inframundo. No sostiene que Enkidu merezca una excepción. Encuentra un mecanismo: una solución técnica a un problema teológico. Le pide al dios sol Utu que abra un agujero en el inframundo por el que pueda ascender el fantasma de Enkidu.

La distinción merece señalarse. Enlil hace cumplir la ley cósmica. Enki encuentra resquicios. El inframundo establece que los muertos no pueden salir, y esa ley se mantiene. Pero la solución de Enki no la infringe: la reinterpreta. Enkidu no saldrá del inframundo. El fantasma de Enkidu subirá por un agujero, hablará y volverá. El cuerpo se queda abajo. La sombra sube. La ley queda satisfecha, y la información se entrega.

Utu abre un agujero en la tierra, y el fantasma —el *gidim*— de Enkidu asciende desde el inframundo.^[31] Se abre un agujero. Un fantasma sube por él. El mecanismo es preciso y acotado: una abertura en la frontera entre mundos, abierta por la autoridad del dios sol, que da paso a una sombra y nada más.

Gilgamesh y el fantasma de Enkidu se abrazan —un momento de reencuentro entre los vivos y los

mueritos—. ^[32] El texto lo consigna sin comentario. No describe lágrimas, ni alegría, ni la calidad del contacto entre la carne y el fantasma. Dice que se abrazan.

Entonces Gilgamesh hace la pregunta hacia la que toda la composición ha venido apuntando. Le pregunta a Enkidu por las condiciones del inframundo. ¿Cómo es? ¿Qué les ocurre a los muertos?

Lo que sigue es la sección más significativa de la composición y el texto escatológico sumerio más detallado que se conserva: un catálogo extenso de los muertos, un informe sistemático sobre el destino de los difuntos, organizado por forma de morir, número de hijos y estatus social. ^[33]

[En este punto la tablilla se rompe. Partes del informe del fantasma de Enkidu sobre las condiciones de ultratumba (aproximadamente las líneas 240–270) son fragmentarias en algunos testimonios. La superposición de manuscritos cubre la mayor parte, pero no la totalidad, del catálogo de los muertos; algunas condiciones descritas para categorías específicas de difuntos siguen siendo inciertas.]

Enkidu entrega el informe categoría a categoría, y un único principio rige la imagen que emerge: la calidad del más allá depende de la biografía de la vida que la precedió. No de la conducta moral. No de la piedad. No de la virtud o el pecado. De la biografía: de los hechos concretos y contables de cómo se ha vivido y cómo se ha muerto.

El que tuvo un hijo llora amargamente al pie de su muro. El que tuvo dos hijos se sienta sobre un par de ladrillos y come pan. El que tuvo tres hijos bebe agua de un odre. La progresión sigue subiendo. El que tuvo siete hijos se sienta en un trono como compañero de los dioses y escucha juicios. ^[34] La aritmética es explícita. Cada hijo adicional mejora en un grado la condición del muerto. No hay más techo que el más alto —siete hijos, un trono— ni más suelo que el más bajo —ningún hijo y el muro contra el que se llora—.

El niño nacido muerto, que nunca llegó a respirar, juega ante una mesa de oro y plata cargada de miel y mantequilla clarificada. ^[35] La lógica es sistemática: el inframundo asigna destinos según las condiciones de la muerte, y el nacido muerto, al haber muerto sin el peso de ninguna biografía mundana, recibe un estado por defecto de comodidad. No hay fracasos que registrar. No hay déficit de hijos. Solo ausencia, y la ausencia se recompensa con miel.

Y los muertos sin sepultura —aquellos cuyos cuerpos quedaron abandonados en la calle, sin funeral, sin lamentación, sin ofrendas— comen las sobras y los mendrugos que se arrojan a la calle. ^[36] Abandonados arriba, abandonados abajo. Comen lo que se tira, porque ellos mismos fueron arrojados.

El catálogo es el texto escatológico sumerio más detallado: una taxonomía sistemática del más allá organizada por categorías sociales y biográficas. ^[37] No moraliza. No amenaza. No promete recompensa por buen comportamiento ni castigo por el malo. El sistema que describe funciona con una lógica completamente distinta: la lógica del hecho biográfico, de las condiciones medibles, de las circunstancias concretas en las que una persona entró en el inframundo. La pregunta que se le hace a los muertos no es «¿fuiste bueno?», sino «¿cuántos hijos tuviste?, ¿te enterraron?, ¿cómo moriste?».

La imagen de conjunto es la de un bienestar condicional anclado en circunstancias terrenales: la calidad del más allá depende primordialmente del número de hijos, del estatus funerario y de la

forma de morir.^[38]

(La ausencia de juicio moral en el catálogo del inframundo —los destinos dependen de la biografía, no de la ética— representa una lógica escatológica radicalmente distinta de la de las tradiciones que organizan el más allá por mérito moral.^[39])

Esta visión escatológica es la aportación cultural más significativa de la composición: la idea de que la calidad de la muerte y del más allá depende de hechos biográficos concretos —número de hijos, forma de morir, sepultura adecuada— y no de la conducta moral en vida.^[40]

El inframundo sumerio, tal como lo describe Enkidu, no es un tribunal. Es un registro. No evalúa. Clasifica. A los muertos se los ordena por los hechos de sus muertes —cuántos hijos tuvieron, si fueron enterrados, si murieron en combate, por fuego o por abandono— y esos hechos fijan su condición abajo con la eficiencia impersonal de un sistema administrativo.

El prólogo cosmogónico revela ahora su propósito estructural. El inframundo es coetáneo del cosmos: surgió en el momento de la separación primordial del cielo y la tierra y le fue asignado a Ereshkigal desde el principio.^[41] El registro siempre ha estado abierto. Los criterios —hijos, sepultura, forma de morir— siempre se han aplicado. El sistema no se diseñó a posteriori para castigar o recompensar. Se incorporó al cosmos desde el inicio, tan permanente como el propio *kur*.

La composición termina con el catálogo. No hay resolución, ni retorno al árbol *huluppu*, ni reconciliación entre Gilgamesh y el inframundo. El fantasma de Enkidu habla, y el texto se cierra sobre la taxonomía de los muertos. La última palabra no es del héroe, sino del sistema: el inframundo y sus clasificaciones, antiguos e inmutables, que funcionaban mucho antes de que Gilgamesh naciera y que seguirán funcionando mucho después de que ya no esté.

Tres narraciones, pues, entrelazadas en una composición. La separación del cosmos. Un árbol sagrado y los objetos labrados con su madera. Un descenso, una pérdida, un fantasma y un catálogo de los muertos. Cada parte necesita a las demás. Sin el prólogo cosmogónico, el inframundo sería un mero escenario. Sin el árbol *huluppu* no habría *pukku* ni *mekku*, y sin *pukku* ni *mekku* no habría pérdida, y sin la pérdida no habría descenso, y sin el descenso no habría fantasma en la abertura entre mundos que nos entregase el único informe de testigo que posee la tradición sumeria sobre lo que es estar muerto.

Los setenta y cuatro manuscritos atestiguan la seriedad con que los escribas se tomaban este informe. Lo copiaron, y volvieron a copiarlo, y siguieron copiándolo, porque la pregunta que responde es la que no se va: qué ocurre cuando uno muere, y si importa cómo se ha vivido. La respuesta sumeria, entregada por un fantasma a un rey doliente a través de un agujero en el suelo abierto por el sol, es esta: importa, pero no del modo en que uno piensa. Importa cuántos hijos tuviste. Importa si te enterraron. Importa cómo moriste. No importa si fuiste bueno.

Esa respuesta puede ser la afirmación escatológica más antigua que sobrevive en la literatura humana. Y es, desde luego, una de las más honestas.

[1] ETCSL 1.8.1.4, bibliography.

[2] ETCSL 1.8.1.4, lines 1–303, manuscript list.

- [3] ETCSL 1.8.1.4, composite text.
- [4] ETCSL 1.8.1.4.
- [5] Black et al. 2004, pp. 285–296.
- [6] ETCSL 1.8.1.4, lines 1–303; Black et al. 2004, pp. 285–286.
- [7] ETCSL 1.8.1.4.
- [8] ETCSL 1.8.1.4.
- [9] ETCSL 1.8.1.4, lines 1–13.
- [10] ETCSL 1.8.1.4, lines 1–10; Black et al. 2004, pp. 286–287.
- [11] ETCSL 1.8.1.4, lines 1–20; Black et al. 2004, pp. 285–286.
- [12] ETCSL 1.8.1.4, lines 10–20.
- [13] ETCSL 1.8.1.4, lines 20–40.
- [14] ETCSL 1.8.1.4, lines 30–50; Black et al. 2004, pp. 287–288.
- [15] ETCSL 1.8.1.4, lines 40–60.
- [16] ETCSL 1.8.1.4, lines 60–80; Black et al. 2004, pp. 288–289.
- [17] Inferencia: el texto muestra que Inanna no puede usar el árbol hasta que interviene Gilgamesh.. Riesgo: se trata de una lectura académica moderna; el texto no hace explícita esta interpretación en clave de género.
- [18] ETCSL 1.8.1.4, lines 20–100.
- [19] ETCSL 1.8.1.4, lines 80–100.
- [20] Inferencia: las revisiones académicas de las pruebas no encuentran una identificación definitiva.. Riesgo: la identificación sigue siendo una de las cuestiones más debatidas de la filología sumeria; cualquier traducción concreta es provisional.
- [21] ETCSL 1.8.1.4, lines 100–120; Black et al. 2004, pp. 289–290.
- [22] ETCSL 1.8.1.4, lines 120–140.
- [23] ETCSL 1.8.1.4, lines 140–150.
- [24] ETCSL 1.8.1.4, lines 150–160.
- [25] ETCSL 1.8.1.4, lines 155–185; Black et al. 2004, pp. 290–292.
- [26] ETCSL 1.8.1.4, lines 155–210.
- [27] ETCSL 1.8.1.4, lines 185–210.
- [28] ETCSL 1.8.1.4, lines 210–220; Black et al. 2004, pp. 292–293.
- [29] ETCSL 1.8.1.4, lines 220–230.
- [30] ETCSL 1.8.1.4, lines 230–245.
- [31] ETCSL 1.8.1.4, lines 245–250.
- [32] ETCSL 1.8.1.4, lines 250–255.
- [33] ETCSL 1.8.1.4, lines 255–303; Black et al. 2004, pp. 293–296.
- [34] ETCSL 1.8.1.4, lines 260–290.
- [35] ETCSL 1.8.1.4, lines 260–290.
- [36] ETCSL 1.8.1.4, lines 260–290.
- [37] ETCSL 1.8.1.4, lines 255–303.
- [38] ETCSL 1.8.1.4, lines 280–303.
- [39] Inferencia: el catálogo ordena a los muertos por la forma de morir, el estatus social y el número de hijos, sin mencionar la conducta virtuosa o pecaminosa.. Riesgo: el texto puede ser incompleto o selectivo; la ausencia de pruebas de juicio moral no es prueba de su ausencia en la tradición más amplia.
- [40] ETCSL 1.8.1.4, lines 255–303.
- [41] ETCSL 1.8.1.4, lines 1–13.

Chapter 24. La muerte de Gilgamesh

La composición está catalogada como ETCSL 1.8.1.3 y se conserva en tablillas fragmentarias procedentes de Nippur (sumerio: Nibru) y de Tell Haddad (la antigua Me-Turan).^[1] Las versiones de Nippur y de Tell Haddad difieren de manera significativa en su contenido ritual.^[2] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por el texto compuesto del ETCSL.^[3]

El texto se conserva en dos testimonios de igual rango: una versión de Nippur conocida a partir de tablillas paleobabilónicas fragmentarias y una versión de Tell Haddad publicada y analizada por George.^[4] Ninguna se subordina a la otra; cada una conserva material que la otra ha perdido. Las tablillas de Tell Haddad ampliaron considerablemente el conocimiento académico de esta composición, al añadir contenido ritual y funerario que no está atestiguado en los fragmentos de Nippur.^[5]

[En este punto la tablilla se rompe. Los manuscritos de Nippur presentan daños extensos, con múltiples lagunas de gran tamaño a lo largo del texto. Los preparativos funerarios y las secuencias de recepción en el inframundo están muy dañados. La versión de Tell Haddad aporta material nuevo importante que no está disponible en los testimonios de Nippur, pero las dos versiones no se solapan por completo y dejan lagunas sustanciales en ambas.]

[En este punto la tablilla se rompe. El contenido ritual de la versión de Tell Haddad (columnas ii–iv) está parcialmente dañado. La escena del juicio divino es incompleta. Ninguno; la versión de Tell Haddad es el único testimonio para su contenido ritual distintivo.]

Ambas versiones están fragmentarias. Los manuscritos de Nippur tienen múltiples lagunas de gran tamaño; la versión de Tell Haddad conserva material que las tablillas de Nippur han perdido, pero también está dañada, sobre todo en las columnas rituales y en la escena del juicio divino. Lo que sigue es la historia tal como puede reconstruirse a partir de dos testimonios incompletos.

La composición ETCSL 1.8.1.3 narra la muerte de Gilgamesh (sumerio: Bilgames) —rey de Uruk, que se enfrenta a su propia mortalidad y es recibido como juez entre los muertos— y su recepción en el inframundo.^[6]

Cualquier otro relato sumerio sobre Gilgamesh cuenta lo que el héroe hace con su vida. Este cuenta lo que sucede cuando la vida termina. La respuesta que dieron los poetas sumerios es a la vez más sombría y más generosa de lo que cabría esperar. La muerte es absoluta. Incluso para Gilgamesh. Pero la muerte no es indiferenciada, y los muertos no son todos iguales.

ETCSL 1.8.1.3, versión de Nippur, que se conoce desde hace más tiempo y sirve de base al texto compuesto del ETCSL.^[7]

Tras haber realizado grandes hazañas durante su vida, Gilgamesh se enfrenta a la inevitabilidad de su propia muerte: los dioses han decretado que incluso el héroe más grande tiene que morir.^[8] No hay giro repentino, no hay enemigo al que combatir, no hay estratagema que pueda tener éxito. Gilgamesh ha matado a Huwawa —el guardián del Bosque de los Cedros, nombrado por Enlil— en

el Bosque de los Cedros, ha cruzado montañas y ríos, ha hecho todo lo que un mortal puede hacer para distinguirse —y nada de eso cambia la aritmética fundamental—. Los mortales mueren. Él es mortal. Por tanto, morirá.

El texto parece incluir un sueño o una comunicación divina en la que se le dice a Gilgamesh que la inmortalidad no se concede a los mortales, por grandes que sean sus logros —los dioses se han reservado la vida eterna para sí mismos—. ^[9] El mecanismo es característicamente sumerio: una declaración directa de la ley cósmica, entregada sin rodeos. Los dioses viven para siempre. Los hombres, no. La frontera no es un muro que haya que escalar, sino un hecho que hay que asimilar.

(El decreto divino contra la inmortalidad de Gilgamesh se hace eco del tema, expresado en otras composiciones sumerias sobre Gilgamesh —en particular en Gilgamesh y Huwawa—, de que la fama, y no la vida eterna, es la única compensación por la mortalidad. ^[10])

Esa es la lección que la tradición viene enseñando a lo largo de todas las composiciones sobre Gilgamesh: la fama, y no la vida eterna, es la única compensación por la mortalidad. La muerte de Gilgamesh es la composición en la que ese trato se cobra. Se pronunciará el nombre. El héroe no estará allí para oírlo.

El texto describe elaborados preparativos funerarios para Gilgamesh, con ofrendas a los dioses del inframundo. ^[11] Aquí es donde las dos versiones divergen con mayor nitidez. Los fragmentos de Nippur conservan el hecho del funeral, pero poco de su sustancia. La versión de Tell Haddad conserva mucho más: un protocolo detallado de ofrendas, un procedimiento formal para la recepción de un rey muerto.

La versión de Tell Haddad conserva bastante más detalle sobre el ritual funerario. Se presentan ofrendas a las principales deidades del inframundo —Ereshkigal, reina del inframundo y hermana mayor de Inanna; Ningishzida, dios del inframundo y juez entre los muertos; y otras figuras divinas— en lo que parece ser un protocolo formal para la recepción de un rey muerto. ^[12] El ritual sigue una secuencia —deidad a deidad, regalo a regalo— que apunta a una tradición litúrgica bien asentada. Ereshkigal recibe sus ofrendas primero. Ningishzida recibe las suyas. Otras figuras divinas, cuyos nombres las tablillas dañadas solo preservan de manera parcial, reciben las suyas a su vez. Un rey muerto no llega al inframundo sin más. Se le da un trámite.

Gilgamesh ofrece regalos a las deidades del inframundo —una secuencia ritual que guarda paralelismo con los protocolos de entrega de dones atestiguados en otros textos sumerios, literarios y litúrgicos, sobre el inframundo—. ^[13] Merece la pena señalar el paralelo con El descenso de Inanna. Cuando Inanna descendió, atravesó siete puertas y fue despojada de todo. Cuando Gilgamesh desciende, lleva regalos. La diosa viva entró en el reino de los muertos y lo perdió todo; el rey muerto entra y lo da todo. Ambos actos se someten a la autoridad del inframundo, pero las formas difieren. Inanna fue viva y contra su voluntad. Gilgamesh va muerto y, si no dispuesto, al menos preparado.

Después de morir, Gilgamesh es recibido en el inframundo no como una sombra más, sino como una figura de autoridad: se le concede el estatus de juez entre los muertos. ^[14] Esto es a la vez menos y más que la inmortalidad. Menos, porque Gilgamesh sigue estando muerto: no regresa al mundo

de los vivos, no se sienta entre los dioses en el cielo. Más, porque dentro del dominio de los muertos no es una sombra más entre millones. Tiene una función. Tiene autoridad. Juzga.

La elevación a juez de los muertos coloca a Gilgamesh junto a Ningishzida y a otras deidades del inframundo, y lo convierte, de héroe mortal, en una figura con una función divina permanente en el más allá.^[15] En vida era dos tercios divino y un tercio mortal —una fracción que lo convertía en el más grande de los héroes, pero no lo salvaba de la aritmética de la muerte—. En el inframundo, la fracción cambia. No es un dios, pero ejerce una función divina: juzga a los muertos junto a figuras que sí lo son. La muerte se lo llevó todo menos su mérito, y su mérito le ha ganado un papel que durará mientras sigan llegando los muertos —es decir, para siempre—.

(La elevación de Gilgamesh a juez del inframundo funciona como una forma de apoteosis: una divinización parcial que concede al héroe muerto un papel que supera el de los mortales corrientes, al tiempo que sigue confinándolo al inframundo.^[16])

La función escatológica de la composición consiste en afirmar que, incluso para el héroe más grande, la muerte es absoluta —pero que un mérito extraordinario puede ganarle un estatus elevado dentro del dominio de la muerte, como juez y autoridad entre los muertos, y no como una mera sombra—.^[17] El texto no niega la muerte, no la suaviza, no promete la resurrección. Lo que promete es distinción: que la diferencia entre una gran vida y una vida corriente se mantiene más allá de la tumba. Gilgamesh está muerto, pero no está simplemente muerto. Está muerto y juzgando.

La función de legitimación real es importante: al mostrar a Gilgamesh recibido como juez divino en el inframundo, el texto legitima el culto a los reyes muertos y las obligaciones rituales continuadas de los vivos hacia los gobernantes fallecidos.^[18] No se trata solo de una historia sobre el destino de un héroe. Es una carta fundacional para una institución. Si Gilgamesh ejerce una autoridad divina en el inframundo, entonces todos los reyes muertos comparten algo de esa autoridad reflejada, y los vivos les deben algo: ofrendas, rituales, el mantenimiento continuado de su culto. La teología sirve a la institución, y la institución sirve a la teología, y el texto codifica ambas cosas.

El deterioro de este texto es, en cierto sentido, apropiado. La muerte de Gilgamesh es una composición sobre los límites del logro humano, y las tablillas que la conservan han sufrido en sí mismas las mismas fuerzas que el texto describe.

Pero lo que sobrevive basta. Los dioses decretaron que Gilgamesh debía morir. Murió. Su pueblo preparó su funeral con el cuidado que un rey muerto requería —ofrendas a Ereshkigal, regalos a Ningishzida, un protocolo que reconocía las jerarquías del inframundo con la misma precisión con la que cualquier protocolo cortesano reconocía las jerarquías de los vivos—. Y cuando los rituales se completaron, no fue archivado entre las sombras. Se le dio autoridad, un sitio de juicio, la función que definiría su existencia por toda la eternidad.

No es inmortalidad. Los poetas sumerios eran demasiado lúcidos para eso. Pero es lo más parecido a ella, y el hecho de que estos poetas —que escribían hace cuatro mil años, en una lengua que también moriría— entendieran la diferencia entre la vida eterna y el significado eterno puede ser lo más duradero de este texto roto, fragmentario e imprescindible.

- [1] ETCSL 1.8.1.3, bibliography.
- [2] ETCSL 1.8.1.3, composite text.
- [3] ETCSL composite text.
- [4] ETCSL 1.8.1.3; George 1999, pp. 195–208.
- [5] George 1999, pp. 195–196.
- [6] ETCSL 1.8.1.3, composite text (fragmentary).
- [7] Una tradición alternativa ofrece: «George 1999, pp. 200–208, versión de Tell Haddad, que incluye bastante más contenido ritual y funerario y amplía la escena de la recepción en el inframundo». Se elige aquí la versión predominante porque las versiones de Nippur y de Tell Haddad son testimonios de igual autoridad sobre la tradición; ninguna se subordina a la otra..
- [8] ETCSL 1.8.1.3, surviving lines; George 1999, pp. 196–200.
- [9] ETCSL 1.8.1.3, surviving fragments
- [10] Inferencia: la continuidad temática a lo largo de los poemas sumerios sobre Gilgamesh está ampliamente señalada por los estudiosos.. Riesgo: dado el estado fragmentario del texto, la formulación precisa del decreto y su relación con otras composiciones no pueden establecerse del todo.
- [11] ETCSL 1.8.1.3, surviving fragments; George 1999, pp. 200–204.
- [12] George 1999, pp. 200–206.
- [13] George 1999, pp. 202–206.
- [14] ETCSL 1.8.1.3, surviving fragments; George 1999, pp. 206–208.
- [15] George 1999, pp. 206–208
- [16] Inferencia: George 2003 identifica esta elevación como coherente con el culto sumerio a los reyes muertos, en el que los gobernantes fallecidos recibían ofrendas continuadas y eran tratados como intercesores semidivinos.. Riesgo: el estado fragmentario del texto implica que la naturaleza y el alcance precisos de la autoridad de Gilgamesh en el inframundo no pueden determinarse del todo.
- [17] George 1999, pp. 206–208.
- [18] George 1999, pp. 200–208.

Chapter 25. Enmerkar y el señor de Aratta

La composición está catalogada como ETCSL 1.8.2.3 y se conserva en tablillas paleobabilónicas, de unas 630 líneas.^[1] Está en su mayor parte preservada, aunque algunos pasajes que describen la respuesta de Aratta son poco claros; es una de las cimas de la poesía narrativa sumeria.^[2] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Vanstiphout 2003, pp. 1—95; Black et al. 2004, pp. 236—251.^[3]

Con sus aproximadamente 636 líneas, este es uno de los poemas narrativos sumerios más largos y complejos, una cima de la sofisticación retórica del género.^[4] Es también uno de los más extraños. No estalla ninguna batalla. Nadie desciende al inframundo, mata a un monstruo ni empuña un arma divina. En cambio, el poema escenifica un certamen conducido enteramente a través de mensajeros —un duelo diplomático librado mediante intercambios verbales cada vez más elaborados entre dos reyes que nunca se encuentran cara a cara—. Y en su clímax, el poema registra algo sin precedentes: la invención de la escritura misma, presentada no como un regalo de los dioses, sino como una solución práctica a un problema muy humano. El mensaje se había vuelto demasiado largo para que ningún hombre pudiera memorizarlo.

La composición se estructura en torno a una serie de intercambios de mensajeros en escalada entre los dos reyes, con el propio mensajero sirviendo de vehículo narrativo —el poema jamás muestra a los dos reyes encontrándose cara a cara—.^[5] Esta estructura de mensajero es el rasgo literario distintivo: cada intercambio sigue un patrón de envío, viaje, entrega, respuesta y regreso, y sube de tono retórico en cada ronda.^[6] La arquitectura no es una conveniencia. Es el asunto mismo. Toda la composición indaga qué sucede cuando dos potencias solo pueden comunicarse a través de intermediarios —cuando cada afirmación ha de sobrevivir al viaje a través de siete cordilleras en la memoria de un único hombre que camina solo—.

La composición se conserva en múltiples manuscritos paleobabilónicos procedentes de Nippur (sumerio: Nibru) y de otros centros escribales, lo que da fe de una amplia circulación como texto curricular en la tradición del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—.^[7] Es la composición más larga del ciclo de Aratta, que también incluye Enmerkar y En-suhgir-ana, Lugalbanda en la cueva de la montaña y Lugalbanda y el ave Anzud; su posición dentro de la secuencia narrativa del ciclo es objeto de debate entre los estudiosos.^[8] La edición crítica de Vanstiphout de 2003 dedica cerca de cien páginas al texto, con comentario filológico, y sigue siendo el tratamiento académico principal.^[9]

Enmerkar se presenta como señor de Uruk (sumerio: Unug) e hijo del dios sol Utu, un rey legendario de la primera dinastía de Uruk que busca someter a Aratta a su autoridad.^[10] La genealogía no es decorativa. El vínculo de Enmerkar con Utu —el dios sol— refuerza su legitimidad; no es un simple rey poderoso, sino una figura de ascendencia divina.^[11] Gobierna desde Uruk, la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia, y su ambición alcanza mucho más allá de sus propias murallas.

El objeto de esa ambición es Aratta —una ciudad lejana y rica más allá de siete cordilleras, famosa como fuente de piedras preciosas, lapislázuli, cornalina y metales—, una ciudad remota y fabulosamente rica, más allá de las montañas, rival de Uruk.^[12] El poema insiste una y otra vez en el carácter remoto de Aratta; la dificultad del viaje forma parte de la estructura dramática.^[13] Siete

cordilleras no es una cifra que los sumerios emplearan a la ligera. Mide la distancia entre lo conocido y lo casi mítico, entre la llanura aluvial donde las ciudades crecían del barro del río y el mundo de las tierras altas, donde la tierra entregaba lapislázuli y plata en lugar de cebada y dátiles.

Aratta funciona en el texto como el otro exótico y próspero —la fuente remota de materiales de lujo que Uruk desea y sobre la que reclama el derecho a mandar—. ^[14] Pese a su subordinación narrativa, Aratta aparece como una civilización sofisticada con sus propias pretensiones de favor divino; el señor de Aratta no es un bárbaro, sino un adversario a la altura. ^[15] Esto importa. El poema no funcionaría si Aratta fuera un mero almacén de recursos por tomar. El certamen solo tiene sentido porque ambas partes se creen favorecidas por la misma diosa.

Esa diosa es Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer—. Es la patrona de Uruk y la figura central cuyo favor buscan tanto Enmerkar como el señor de Aratta. El certamen entre los dos reyes es, en el fondo, un certamen por su respaldo divino. ^[16] Inanna no pertenece por defecto a ninguna de las dos ciudades. Hay que ganársela. Y los medios para ganársela no son las espadas y las máquinas de asedio, sino las palabras y el ingenio.

La composición funciona como literatura de legitimación real: establece la supremacía de Uruk sobre Aratta mediante un certamen diplomático con respaldo divino, y presenta a Enmerkar como el hegemón legítimo. ^[17] A través de las exigencias de tributo y de trabajo que Enmerkar dirige a Aratta, respaldadas por el favor divino de Inanna, el poema codifica la pretensión ideológica de Uruk a la hegemonía regional. ^[18] Pero la codificación es sutil. Ningún ejército marcha. Ninguna muralla se derriba. La supremacía se establece a través de una secuencia de intercambios verbales tan elaborados que acaban por exceder la capacidad misma del habla humana.

Enmerkar reza a Inanna y le pide que obligue a Aratta a entregar piedras preciosas y metales para la construcción de su templo, el E-ana en Uruk. ^[19] La plegaria está calculada con una precisión que cualquier diplomático reconocería. Enmerkar no le pide a la diosa que destruya Aratta ni que le conceda la victoria militar. Le pide que obligue al tributo —en concreto, al tributo de los materiales de construcción para el templo de ella misma—. Lapislázuli para los muros. Cornalina para los ornamentos. Oro y plata para los acabados. El encuadre convierte una exigencia política en un acto piadoso. Rechazar a Enmerkar no es solo desafiar a un rey extranjero; es negarle a Inanna el adorno de su propio santuario. El genio de esta jugada inicial está en volver indistinguibles lo político y lo teológico. La ambición de Enmerkar y el honor de Inanna apuntan en la misma dirección.

Inanna respalda la pretensión de Enmerkar y le indica que envíe un mensajero a través de las montañas para exigir la sumisión de Aratta. ^[20] Su respaldo establece el marco ideológico de todo el poema: la pretensión de supremacía de Uruk descansa sobre el respaldo divino, no sobre la fuerza militar. ^[21] La diosa no promete tropas. No promete una tormenta que derribe las murallas de Aratta. Promete algo más poderoso y más ambiguo: su preferencia. Le dice a Enmerkar que envíe un mensajero. Nada más. Lo demás queda en manos de las palabras.

[En este punto la tablilla se rompe. Pasaje de transición entre el respaldo de Inanna y el primer envío del mensajero. La reconstrucción compuesta a partir de varios manuscritos paleobabilónicos restituye casi todo el pasaje.]

Antes de que parta el primer mensajero, el poema incluye un pasaje de extraordinaria importancia —uno que ha generado más debate académico que quizá ningún otro de la literatura sumeria—. Es el pasaje conocido como el Conjuro de Nudimmud.

El poema contiene un pasaje conocido como el Conjuro de Nudimmud (líneas 136—155) que aborda el tema de la unidad lingüística; su interpretación es discutida entre los estudiosos.^[22]

ETCSL 1.8.2.3, líneas 136—155, pasaje situado al comienzo de la narración como digresión mitológica.^[23]

Traducción de Vanstiphout/Alster y del ETCSL: el pasaje es una plegaria para que Enki restaure la unidad lingüística —«que todos se dirijan juntos a Enlil en una sola lengua»— (modo optativo).^[24]

El pasaje describe al dios Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo Eridu— modificando el habla de la humanidad. Kramer (1961) lo interpretó como Enki quebrando una unidad lingüística primordial. Los estudiosos posteriores (Vanstiphout, Alster) y la traducción del ETCSL lo leen, en cambio, como una plegaria para que Enki restaure la unidad: «que todos se dirijan juntos a Enlil en una sola lengua».^[25]

La traducción del ETCSL vierte el pasaje así: «todo el universo, las gentes bien guardadas —que todas se dirijan juntas a Enlil en una sola lengua—», con un modo optativo que apunta a un deseo de unidad más que a una narración de una ruptura.^[26]

La distinción importa enormemente. Si la lectura de Kramer es correcta, entonces este pasaje narra la misma clase de suceso que el relato de la Torre de Babel en Génesis 11:1—9 —un instante primordial en el que un dios hizo añicos la unidad lingüística de la humanidad y dispersó una sola lengua en muchas—. ^[27] Kramer fue de los primeros en compararlo con el relato de la Torre de Babel en Génesis 11:1—9, en el que una unidad lingüística primordial queda rota por la intervención divina.^[28] Si la lectura del ETCSL es correcta, entonces el pasaje no es una narración de una ruptura pasada, sino una plegaria por una restauración futura —un deseo de que la humanidad vuelva a hablar con una sola voz a los dioses—. Las formas verbales sumerias son lo bastante ambiguas como para sostener ambas lecturas, y el debate académico sigue sin resolverse. Lo que está claro en cualquier caso es que el pasaje sitúa el poema dentro de un marco cosmológico: la dificultad de comunicación entre Uruk y Aratta no es un simple inconveniente práctico, sino la consecuencia del ordenamiento divino del mundo.

(La confusión de las lenguas funciona dentro de la narración como el contexto para las dificultades de comunicación entre Uruk y Aratta —es el trasfondo mitológico de la necesidad de mensajeros y, en última instancia, de la escritura—. ^[29])

Lo que no se discute es la función del pasaje dentro del poema. Ya sea que Enki dispersara la lengua o que el poeta esté rogando a Enki que vuelva a unirla, el pasaje establece el problema fundamental que impulsa toda la narración: los seres humanos no se entienden con facilidad. La comunicación a distancia es difícil. Los mensajes son frágiles. Y es esa fragilidad —la incapacidad del habla humana para salvar la distancia entre Uruk y Aratta— la que generará todas las complicaciones que vendrán.

Enmerkar envía a un mensajero a través de las siete cordilleras hasta Aratta, portador de una

exigencia oral: que el señor de Aratta se someta y envíe a Uruk un tributo de piedras preciosas y metales.^[30] Un hombre. Siete cordilleras. Una posición diplomática entera comprimida en la capacidad de almacenamiento de una sola memoria humana. El mensajero no tiene nombre. Nunca lo tiene. Es una tecnología, no un personaje —la tecnología de comunicaciones más avanzada disponible para una sociedad que aún no ha inventado la alternativa—.

El mensajero recorre el largo camino por las montañas y entrega al señor de Aratta la exigencia de Enmerkar palabra por palabra, preservando el discurso tal como fue formulado.^[31] Nunca opina ni altera los mensajes que transporta; el poema lo presenta como un conducto neutral, lo que refuerza su interés por la fiabilidad y los límites de la comunicación.^[32] La fidelidad es absoluta —o al menos el poema la presenta como absoluta—. El mensajero reproduce las palabras de Enmerkar como si estuvieran grabadas en su garganta. Ni paráfrasis, ni resumen, ni glosa editorial. Este es el estándar al que aspira la transmisión oral, y el estándar contra el que acabará fallando.

El señor de Aratta rehúsa someterse e insiste en que Aratta también es amada de Inanna y que la diosa reside también con él.^[33] La negativa no es desafío porque sí. El señor de Aratta impugna la premisa, no solo la exigencia. Su argumento es teológico: Inanna no es la patrona exclusiva de Uruk. Mora también en Aratta. Su favor no es una cuestión zanjada, sino abierta, y mientras no se zanje, ninguna exigencia basada en su respaldo tiene autoridad.

El señor de Aratta lanza un contra-reto y propone una prueba para determinar a qué rey favorece en verdad Inanna.^[34] Aquí la composición gira, y pasa de la simple exigencia-y-rechazo a algo más interesante. El señor de Aratta no se limita a decir que no. Propone un mecanismo de resolución —una prueba, un juicio, un certamen que revele la verdadera preferencia de la diosa—. El intercambio diplomático se convierte en competición, y el mensajero en su único conducto.

El mensajero cruza una y otra vez las siete cordilleras entre Uruk y Aratta, y el texto describe cada viaje en términos formularios que se repiten en cada intercambio.^[35] Siete cordilleras, cruzadas y recruzadas. La repetición formularia no es relleno. Es el poema insistiendo en la realidad física de la distancia —en el puro coste, en resistencia humana, de cada ronda en este certamen verbal—. Cada mensaje exige un viaje que debió de durar semanas. Cada respuesta exige el mismo viaje en sentido inverso. Al lector no se le permite olvidar que estos elaborados intercambios retóricos están separados por cordilleras y meses de caminata.

El mensajero regresa a Uruk con la respuesta de Aratta, y Enmerkar formula una exigencia nueva y redoblada.^[36] Enmerkar no se repite. No se limita a enviar la misma exigencia en voz más alta. Cambia los términos.

Enmerkar envía de vuelta al mensajero con un reto que implica al grano: llena redes de grano y las despacha a Aratta, exigiendo que el señor de Aratta responda de igual modo con materiales preciosos.^[37] El gesto es calculado y tiene varias capas. El grano es aquello de lo que Uruk dispone en abundancia —el don de la llanura aluvial, el producto del regadío y de una agricultura paciente—. Al enviarlo a Aratta, Enmerkar no ofrece un trueque. Exhibe un excedente. Viene a decir: tenemos tanto de esto que podemos permitirnos enviarlo a través de siete cordilleras como declaración diplomática. La elección de la mercancía no es casual. La riqueza de Aratta es mineral: lapislázuli enterrado en la roca de la montaña, cornalina arrastrada por los arroyos de las tierras altas. La riqueza de Uruk es vegetal: cebada cultivada en campos regados por canales que los

ingenieros de Uruk construyeron y que los obreros de Uruk mantuvieron. El reto del grano enfrenta una clase de abundancia a otra y pregunta, implícitamente, cuál de las dos valora más la diosa. Es un argumento conducido en fanegas y no en palabras, y desplaza el certamen de la teología a la economía.

(El reto del grano funciona como exhibición de la abundancia agrícola de Uruk, y afirma una superioridad económica sobre la riqueza mineral de Aratta.^[38])

Al señor de Aratta el reto lo inquieta, pero se niega a capitular y envía de vuelta al mensajero con más contra-argumentos.^[39] Inquieto, pero no derrotado. El grano ha llegado, el mensaje ha calado, y el señor de Aratta responde. No concede que la bonanza agrícola de Uruk se imponga sobre el tesoro mineral de Aratta. Envía al mensajero de vuelta con contra-argumentos que el texto conservado no preserva por completo, pero que sin duda mantuvieron el certamen vivo en un terreno nuevo. El mensajero vuelve a girarse hacia las montañas. El patrón queda ya establecido del todo: exigencia, viaje, contra-exigencia, viaje de vuelta, escalada. Cada ronda sube la apuesta. Cada ronda añade nuevas capas de complejidad retórica. Y cada ronda pone a prueba la capacidad de la memoria de un solo hombre para transportar una carga verbal cada vez más intrincada a través de unas montañas cada vez más familiares.

Enmerkar sigue redoblando la apuesta con una serie de retos imposibles: envía una exigencia que implica un cetro hecho de ningún material conocido (líneas 339—411) y, más adelante, un reto que requiere un campeón de ningún color identificable (líneas 456—499) —condiciones que no pueden cumplirse literalmente—. ^[40] No son ultimátums prácticos. Son acertijos.

Los retos-acertijo pertenecen a un género de certamen de sabiduría en el que la destreza retórica y la superioridad intelectual sustituyen al conflicto militar directo.^[41] Los intercambios entre Enmerkar y el señor de Aratta pertenecen a una tradición más amplia de certámenes de sabiduría del Próximo Oriente antiguo, en los que la destreza intelectual sustituye al conflicto militar.^[42] Un cetro hecho de ningún material conocido. Un campeón de ningún color identificable. Estas exigencias existen para ser imposibles —enigmas diseñados no para ser resueltos, sino para revelar, a través de la calidad de la respuesta, quién posee la mente superior—. El certamen ha pasado de la economía (grano contra piedras preciosas) al puro intelecto. La pregunta ya no es qué ciudad manda sobre más recursos. La pregunta es cuál de los dos reyes es capaz de pensar con mayor astucia.

Las condiciones imposibles que cada rey impone —exigencias que no pueden cumplirse literalmente— sirven de pruebas de ingenio y de respaldo divino más que de ultimátums prácticos.^[43] Hay una lógica más profunda. En la cosmovisión sumeria, responder a una pregunta imposible es prueba del favor divino. Los dioses no asisten a quien no lo merece. Si un rey es capaz de responder a un acertijo que no debería tener respuesta, es porque los dioses le han susurrado la respuesta. El certamen de acertijos es, en efecto, un mecanismo para solicitar un juicio divino sin pedirlo de manera directa. Que ambos reyes se enfrenten a lo imposible. El que acierte tiene a los dioses de su parte.

El señor de Aratta responde a cada reto con contra-condiciones propias y sostiene el patrón en escalada del intercambio diplomático.^[44] Cada ronda de intercambios intensifica las exigencias y la complejidad retórica, y el mensajero sirve de conducto único de estos certámenes verbales cada vez

más elaborados.^[45] El señor de Aratta no es tonto. Responde acertijo con acertijo, imposibilidad con imposibilidad. Por cada condición que Enmerkar impone, el señor de Aratta inventa una contra-condición de idéntico ingenio. Los dos reyes están bien emparejados. El mensajero —el mismo mensajero, cabe suponer, aunque el texto no comenta su fatiga— va y viene a través de las siete cordilleras portando construcciones verbales de complejidad creciente en una memoria a la que se le pide más de aquello para lo que la memoria fue diseñada.

Los intercambios continúan en rondas adicionales, y tanto Enmerkar como el señor de Aratta se afanan en superar al otro en el ingenio y en la imposibilidad de sus exigencias.^[46] El patrón es ya hipnótico. Envío. Montañas. Entrega. Respuesta. Montañas de vuelta. Regreso. Escalada. Envío. Montañas. El poema es implacable en sus repeticiones. Cada ciclo sigue la misma estructura, pero el contenido se va haciendo más elaborado en cada vuelta. Las descripciones formulars del viaje permanecen fijas, mientras que los discursos que enmarcan se expanden y se contorsionan.

El favor de Inanna empieza a inclinarse de forma visible hacia Enmerkar a medida que avanzan los intercambios; los signos y los presagios divinos señalan a Uruk como la preferencia de la diosa.^[47] El cambio no es súbito. Se acumula a través de pequeños signos y ventajas implícitas que inclinan el certamen del lado de Enmerkar. La diosa no aparece para proclamar un vencedor. Permite que el resultado surja del proceso mismo —como si el certamen, bien conducido, generara su propio veredicto—.

[En este punto la tablilla se rompe. Varias de las respuestas del señor de Aratta en las líneas 500—530 están parcialmente dañadas o poco claras. Los manuscritos superpuestos aclaran algunas líneas, pero los contra-argumentos del señor de Aratta siguen siendo fragmentarios en algunos puntos.]

etcsl 1.8.2.3, líneas 500—530, el compuesto del ETCSL sigue las lecturas manuscritas mayoritarias.^[48]

Las secciones dañadas son una lástima, pero no una catástrofe. Lo que el texto conservado deja claro es que el señor de Aratta flaquea. Sus contra-argumentos, allí donde pueden leerse, carecen de la confianza de sus respuestas anteriores. El impulso del certamen se ha desplazado. La preferencia de Inanna, nunca declarada de manera explícita, se ha vuelto legible en la textura de los propios intercambios —en la seguridad creciente de los retos de Enmerkar y en la creciente tensión de las réplicas del señor de Aratta—. La diosa no ha hablado. No ha hecho falta. El certamen revela su preferencia a través de su propia dinámica, y la dinámica favorece a Uruk. Pero el clímax aún no ha llegado. Viene a continuación, y llega desde un fracaso —no un fracaso de nervio o de ingenio, sino el fracaso de la tecnología más básica de la que depende todo el certamen—.

El mensajero tiene que memorizar y reproducir los discursos de los reyes palabra por palabra; la fidelidad de la transmisión oral es una preocupación central del poema y prepara el fracaso culminante que hace necesaria la escritura.^[49] El poema viene construyendo este momento desde su primera línea. Cada intercambio ha sido más largo y más complejo que el anterior. Cada ronda ha exigido más de la memoria del mensajero. Las descripciones formulars del viaje se han mantenido constantes, pero los discursos que enmarcan han crecido de afirmaciones a argumentos, de argumentos a acertijos, de acertijos a construcciones retóricas elaboradas que ponen al límite de la capacidad de la recolección humana.

El poema alcanza un momento culminante cuando el mensaje de Enmerkar se vuelve demasiado complejo para que el mensajero lo transporte en su memoria; el mensajero no consigue repetirlo con exactitud.^[50] Y ahí está. El punto de ruptura. Tras todos estos intercambios —tras cruzar y recruzar las siete cordilleras, tras entregar y reproducir discursos de complejidad creciente con fidelidad perfecta—, el mensajero toca su límite. El mensaje que Enmerkar ha formulado es demasiado largo, demasiado elaborado, demasiado denso en condiciones y contra-condiciones y subestructuras retóricas para que ninguna memoria humana lo contenga. El mensajero no consigue repetirlo con exactitud. La tecnología de comunicaciones más avanzada disponible para una civilización pre-letrada ha alcanzado el límite de su capacidad.

El texto presenta la escritura como un invento práctico nacido de la necesidad: la complejidad en escalada de los intercambios diplomáticos entre Uruk y Aratta rebasa la memoria humana y fuerza una solución tecnológica.^[51] Nada hay de místico en esto. Ningún dios desciende a enseñarle a Enmerkar el arte del estilete. Ninguna voz divina dicta los principios del cuneiforme. La necesidad es práctica, la respuesta es práctica, y el resultado lo cambia todo.

Ante esa limitación, Enmerkar toma un trozo de arcilla y «pone palabras sobre él como sobre una tablilla» —inventa la tecnología de la escritura para superar el fracaso de la comunicación oral—.^[52] Un trozo de arcilla. Palabras impresas en él. Ese es el instante. El poeta sumerio lo describe con una naturalidad que oculta su significación. Enmerkar no construye un laboratorio ni convoca a un comité de sabios. Coge arcilla —la misma arcilla que reviste los canales, que forma los ladrillos del E-ana, que es el material de construcción fundamental de todo cuanto hay en Mesopotamia— y pone palabras sobre ella. La frase es de una sencillez casi absurda. Pero lo que describe es la innovación tecnológica más trascendental de la historia humana: la exteriorización de la memoria. El lenguaje, que hasta entonces solo había existido en el aire y en la mente, recibe un cuerpo. Ya puede sobrevivir a la muerte del hablante, al olvido del oyente y a las siete cordilleras entre Uruk y Aratta.

Este pasaje es uno de los más celebrados de la literatura sumeria: ofrece una etiología de la invención de la escritura cuneiforme y se la atribuye a Enmerkar de Uruk en el contexto de la comunicación diplomática.^[53] La función didáctica del texto se refleja en su amplia circulación en el *edubba*: el pasaje de la confusión de las lenguas y el pasaje de la invención de la escritura codifican la memoria cultural sobre los orígenes de la civilización letrada.^[54] Cada estudiante de cada escuela escribal que copió esta tablilla copiaba una historia sobre por qué existía, en primer lugar, la tablilla misma. El medio era el mensaje, cuatro mil años antes de que a nadie se le ocurriera formularlo así.

El señor de Aratta recibe la tablilla de arcilla pero no puede leerla, lo que subraya la novedad de la tecnología y la innovación de Uruk.^[55] La escena es demoledora por sus implicaciones. El mensajero llega a Aratta portando algo sin precedentes —no un discurso memorizado y reproducido, sino un objeto—. Un trozo de arcilla con marcas. El señor de Aratta lo toma, lo mira y no consigue descifrar qué dice. La innovación que resolvió el problema de Enmerkar ha creado uno nuevo: la tecnología es unilateral. Uruk sabe escribir; Aratta no sabe leer. La asimetría es en sí misma una forma de supremacía. En un certamen conducido por entero a través de la comunicación, el rey que controla el medio de la comunicación posee la ventaja definitiva.

Esta es la culminación de la investigación sostenida que el poema hace sobre los límites y las

posibilidades de la comunicación. El pasaje de la confusión de las lenguas, al principio, estableció el problema: los seres humanos no se entienden de forma natural. Los intercambios de mensajeros mostraron el coste de la solución disponible: un desembolso enorme de tiempo y de esfuerzo para transmitir mensajes oralmente a través de distancias vastas. El fracaso de la memoria del mensajero reveló el techo de esa solución. Y la invención de la escritura rompió el techo —pero solo para un bando—. El señor de Aratta, sosteniendo una tablilla de arcilla que no puede leer, no solo se enfrenta a un mensaje que no puede descifrar, sino a un futuro en el que ya se ha quedado atrás. La brecha tecnológica es la asimetría final y más demoledora en un poema construido enteramente sobre el certamen entre dos potencias en apariencia iguales. La paridad militar se puede restaurar. La paridad económica se puede negociar. Pero una ventaja comunicativa de esta magnitud —la capacidad de exteriorizar el pensamiento mismo, de transmitir mensajes complejos sin riesgo de olvido, a cualquier distancia y a cualquier número de destinatarios— no se responde con un acertijo ingenioso.

Tras el episodio de la escritura, la diosa Inanna interviene de manera decisiva a favor de Enmerkar y de Uruk.^[56] La intervención llega cuando el certamen ya estaba, en lo esencial, decidido. La preferencia de Inanna había sido implícita a lo largo de los intercambios —en los signos y presagios que se iban acumulando, en el creciente dominio retórico de Enmerkar, en el hecho mismo de que fuera Enmerkar, y no el señor de Aratta, quien inventara la tecnología que rompió el atasco—. Su intervención decisiva solo confirma lo que la narración ya había establecido.

Ishkur, el dios de la tormenta, manda lluvia sobre Aratta, y la ciudad produce grano silvestre, lo que se toma como señal de que los dioses favorecen el comercio y la comunicación antes que la resistencia continuada.^[57] La lluvia es peculiar y merece atención cuidadosa. Cae sobre Aratta —el bando perdedor— y produce grano. Aratta, la ciudad de las tierras altas, de piedras y metales, tiene de pronto lo que la tierra baja siempre había monopolizado. En la superficie parece una bendición divina. Pero el efecto es paradójico: Aratta tiene ahora grano, lo que significa que ya no necesita resistirse a las exigencias de Uruk para sobrevivir. El grano elimina el incentivo económico para seguir desafiando. Suaviza los términos de la rendición. Vuelve la acomodación no solo posible, sino natural —si ambas ciudades poseen ahora lo que les faltaba, entonces el comercio se vuelve mutuamente beneficioso, en lugar de una extracción unilateral—.

(El episodio de la lluvia y el grano puede señalar un desplazamiento hacia el intercambio pacífico en lugar de la sumisión unilateral —la resolución apunta más al comercio mutuo que a la conquista pura y dura—.^[58])

El señor de Aratta parece aceptar una forma de acomodación con Uruk, aunque los términos precisos de la resolución se debaten entre los estudiosos.^[59] El final no es una victoria clara. El señor de Aratta no es conducido en cadenas por las calles de Uruk. No es ejecutado ni depuesto ni humillado. Ocurre algo más ambiguo —algo más próximo a un acuerdo negociado que a una rendición incondicional—. El certamen de palabras ha producido un veredicto, y ambas partes parecen aceptarlo, pero los términos quedan lo bastante vagos como para que los estudiosos sigan debatiendo si el desenlace representa una reciprocidad genuina o una capitulación unilateral revestida del lenguaje del comercio. Tal vez ambas lecturas sean correctas a la vez. El poema fue compuesto en Uruk, o al menos para un público que se identificaba con Uruk, y sus simpatías no admiten duda. Pero el hecho de que la resolución apunte hacia la acomodación y no hacia la destrucción sugiere una sofisticación política que va más allá de la mera propaganda. Un socio

comercial es más útil que una ruina. Los poetas sumerios lo entendían, y por lo visto también Enmerkar.

El poema está atestiguado en múltiples manuscritos paleobabilónicos, sobre todo de Nippur, y el compuesto del ETCSL representa la reconstrucción académica estándar.^[60] Generaciones de estudiantes escribales lo copiaron, y al copiarlo ponían en práctica la tecnología misma que el poema celebra. Cada estilete apretado contra arcilla húmeda repetía el gesto original de Enmerkar. Cada tablilla que sobrevivió era la prueba de que su invento funcionaba.

Lo que queda, cuatro milenios después, es una composición de una elegancia formal notable. La estructura de mensajero —envío, viaje, entrega, respuesta, regreso, escalada— proporciona un marco tan preciso como el de cualquier forma de soneto, y el poeta la despliega con control absoluto.^[61] Dentro de ese marco, el contenido se expande en cada ciclo hasta que el propio marco ya no puede contenerlo. El mensajero que podía cargar con el primer mensaje no puede cargar con el último. La tecnología oral que sostuvo el primer intercambio se desploma bajo el peso del último. Y de ese desplome nace la escritura.

El mensajero cruza una y otra vez las siete cordilleras entre Uruk y Aratta, y el texto describe cada viaje en términos formularios que se repiten en cada intercambio.^[62] Tiene que memorizar y reproducir los discursos de los reyes palabra por palabra; la fidelidad de la transmisión oral es una preocupación central del poema.^[63] Hay en su papel un dramatismo que el poema no subraya pero tampoco logra sofocar. Es la persona más importante de la narración y la menos poderosa. Sin él, ninguno de los dos reyes puede comunicarse con el otro. Con él, solo pueden comunicarse dentro de los límites de su memoria. No es un personaje, sino un canal, y todo el arco dramático del poema depende del ancho de banda del canal. Cuando ese ancho de banda se ve por fin sobrepasado —cuando el mensajero ya no puede reproducir con fidelidad lo que Enmerkar ha compuesto—, el fracaso no es suyo. Es el fracaso de un sistema que le pedía demasiado a la biología humana. Las piernas del mensajero podían cruzar las montañas indefinidamente. Su memoria fue lo primero que se quebró. Y en esa rotura el poema encuentra su sentido más profundo: los límites del cuerpo son la madre de la invención.

La confusión de las lenguas, los acertijos en escalada, la invención de la escritura —esos son los pasajes que han hecho famosa la composición—. Pero el verdadero logro del poema es estructural. Demuestra, a través de su propia forma, el problema que describe. Los intercambios crecen. La carga del mensajero crece. El lector siente la acumulación. Y cuando llega el punto de ruptura —cuando el mensaje es por fin demasiado pesado para que la memoria de un solo hombre pueda cargarlo—, no llega como una sorpresa, sino como una inevitabilidad que el poema entero ha ido preparando.

Este es un texto sobre la comunicación escrito en el momento en que la comunicación estaba siendo reinventada. Los escribas que lo copiaron en sus escuelas eran los beneficiarios directos de la tecnología que describe. Las tablillas sobre las que lo escribieron eran descendientes del trozo de arcilla en el que Enmerkar imprimió sus palabras. Y la historia misma —preservada, copiada, transmitida a lo largo de siglos en el medio que celebra— es el argumento más persuasivo que los sumerios hicieron jamás a favor de la idea de que las palabras, una vez dotadas de cuerpo, pueden sobrevivir a las montañas a través de las cuales fueron transportadas.

[1] ETCSL 1.8.2.3, bibliography.

- [2] ETCSL 1.8.2.3, composite text.
- [3] Vanstiphout 2003, pp. 1—95; Black et al. 2004, pp. 236—251.
- [4] Vanstiphout 2003, pp. 1—10.
- [5] Vanstiphout 2003, pp. 1—10 (introduction).
- [6] Vanstiphout 2003, pp. 5—8.
- [7] ETCSL 1.8.2.3, manuscript list.
- [8] Black et al. 2004, pp. 236—237.
- [9] Vanstiphout 2003, pp. 1—95.
- [10] ETCSL 1.8.2.3, lines 33—37; Black et al. 2004, pp. 236—237.
- [11] ETCSL 1.8.2.3, lines 33—37; Vanstiphout 2003, pp. 15—17.
- [12] ETCSL 1.8.2.3, lines 10—20; Vanstiphout 2003, pp. 15—17.
- [13] ETCSL 1.8.2.3, passim; Vanstiphout 2003, pp. 15—17.
- [14] Black et al. 2004, pp. 236—237.
- [15] ETCSL 1.8.2.3, lines 200—260; Vanstiphout 2003, pp. 32—40.
- [16] ETCSL 1.8.2.3, lines 1—30; Vanstiphout 2003, pp. 1—10.
- [17] ETCSL 1.8.2.3, lines 1—30; Black et al. 2004, pp. 236—237.
- [18] Black et al. 2004, pp. 236—237.
- [19] ETCSL 1.8.2.3, lines 28—55; Black et al. 2004, p. 237.
- [20] ETCSL 1.8.2.3, lines 56—100; Vanstiphout 2003, pp. 20—25.
- [21] Vanstiphout 2003, pp. 1—10 (introduction).
- [22] ETCSL 1.8.2.3, lines 136—155; Vanstiphout 2003, pp. 22—26.
- [23] An alternate tradition gives: "Some scholars interpret the confusion-of-tongues passage as occurring later in the narrative context, around lines 500—540". The prevalent version is chosen here because ETCSL composite placement; exact position debated but ETCSL is the standard reference.
- [24] An alternate tradition gives: ": the passage describes Enki disrupting a primordial linguistic unity, changing one language into many (parallel to the Tower of Babel)". The prevalent version is chosen here because The interpretation of the Incantation of Nudimmud is genuinely debated; the ETCSL optative mood supports the unification reading, but Kramer's confusion reading is historically influential.
- [25] ETCSL 1.8.2.3, lines 141—155; Vanstiphout 2003, pp. 22—26. Traducción propia del inglés de ETCSL.
- [26] ETCSL 1.8.2.3, lines 136—140. Traducción propia del inglés de ETCSL.
- [27] .
- [28] .
- [29] Inferencia: el pasaje se sitúa en una composición centrada en la dificultad de la comunicación a larga distancia.. Riesgo: la conexión causal entre el motivo de la confusión y el pasaje de la invención de la escritura la infieren los estudiosos, pero no se afirma de manera explícita en el texto.
- [30] ETCSL 1.8.2.3, lines 100—170; Black et al. 2004, pp. 238—239.
- [31] ETCSL 1.8.2.3, lines 170—200; Vanstiphout 2003, pp. 28—32.
- [32] Vanstiphout 2003, pp. 5—8.
- [33] ETCSL 1.8.2.3, lines 200—240; Vanstiphout 2003, pp. 32—36.
- [34] ETCSL 1.8.2.3, lines 240—260; Black et al. 2004, p. 240.
- [35] ETCSL 1.8.2.3, passim; Vanstiphout 2003, pp. 5—8.
- [36] ETCSL 1.8.2.3, lines 260—290; Vanstiphout 2003, pp. 36—40.
- [37] ETCSL 1.8.2.3, lines 290—330; Black et al. 2004, pp. 240—241.
- [38] Inferencia: el texto enfrenta el producto agrícola a las piedras preciosas como pretensiones rivales al favor divino.. Riesgo: la lectura simbólica está ampliamente aceptada, pero el texto no hace explícito el argumento económico.
- [39] ETCSL 1.8.2.3, lines 330—370; Vanstiphout 2003, pp. 42—48.
- [40] ETCSL 1.8.2.3, lines 339—499; Black et al. 2004, pp. 242—246.
- [41] Vanstiphout 2003, pp. 5—8 (introduction).
- [42] Vanstiphout 2003, pp. 5—8.
- [43] ETCSL 1.8.2.3, lines 370—500; Vanstiphout 2003, pp. 48—66.
- [44] ETCSL 1.8.2.3, lines 410—500; Vanstiphout 2003, pp. 52—66.
- [45] Vanstiphout 2003, pp. 1—10 (introduction on messenger structure).

- [46] ETCSL 1.8.2.3, lines 450—500; Black et al. 2004, pp. 244—246.
- [47] ETCSL 1.8.2.3, lines 480—510; Vanstiphout 2003, pp. 60—66.
- [48] An alternate tradition gives: "Vanstiphout 2003, pp. 66—72, occasionally favours different manuscript readings in the Aratta response sections". The prevalent version is chosen here because ETCSL composite is the standard scholarly text across multiple OB manuscripts.
- [49] ETCSL 1.8.2.3, lines 500—548; Vanstiphout 2003, pp. 72—78.
- [50] ETCSL 1.8.2.3, lines 500—540; Vanstiphout 2003, pp. 72—78.
- [51] Vanstiphout 2003, pp. 72—78; Black et al. 2004, pp. 247—248.
- [52] ETCSL 1.8.2.3, lines 500—504; Black et al. 2004, pp. 247—248. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.
- [53] Black et al. 2004, pp. 236—237 (introduction to the composition).
- [54] ETCSL 1.8.2.3, lines 500—548; Black et al. 2004, pp. 236—237.
- [55] ETCSL 1.8.2.3, lines 548—560; Vanstiphout 2003, pp. 78—80.
- [56] ETCSL 1.8.2.3, lines 560—590; Vanstiphout 2003, pp. 80—85.
- [57] ETCSL 1.8.2.3, lines 536—556; Black et al. 2004, pp. 249—250.
- [58] Inferencia: el texto describe que ambas ciudades se benefician del intercambio de mercancías.. Riesgo: si el final representa reciprocidad genuina o mera propaganda de Uruk es objeto de debate.
- [59] ETCSL 1.8.2.3, lines 615—636; Vanstiphout 2003, pp. 85—90.
- [60] ETCSL 1.8.2.3, manuscript list.
- [61] Vanstiphout 2003, pp. 1—10 (introduction).
- [62] ETCSL 1.8.2.3, passim; Vanstiphout 2003, pp. 5—8.
- [63] ETCSL 1.8.2.3, lines 500—548; Vanstiphout 2003, pp. 72—78.

Chapter 26. Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería

La composición está catalogada como ETCSL 1.8.2.4 y se conserva en tablillas paleobabilónicas.^[1] En general se conserva bien.^[2] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Vanstiphout 2003, pp. 97—169; Black et al. 2004, pp. 252—261.^[3]

El texto se conserva bien en los manuscritos paleobabilónicos —entre treinta y dos y treinta y siete testimonios— y forma parte del currículo del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— como una de las cuatro composiciones del ciclo de Aratta, con su posición en la secuencia narrativa debatida entre los estudiosos.^[4] La edición crítica de Vanstiphout aporta setenta páginas de texto y comentario, con lecturas variantes menores en la secuencia del duelo de hechicería.^[5] Esta composición es la última de los cuatro textos del ciclo de Aratta; termina con la sumisión de En-suhgir-ana a Enmerkar, cerrando el certamen entre Uruk (sumerio: Unug) y Aratta a favor de Uruk.^[6]

Tras los prolongados intercambios diplomáticos y los acertijos imposibles del poema anterior, el ciclo de Aratta da un giro brusco. Ya no hay mensajeros que recorran penosamente siete cordilleras con los discursos comprimidos en la memoria. Ya no hay certámenes verbales que conviertan el propio medio de comunicación en el asunto en liza. Aquí es la magia quien decide el conflicto entre Uruk y Aratta —no las palabras, y tampoco los reyes, sino los campeones que actúan en su lugar—. La estructura del certamen —desafío de hechicería, envío del campeón, contra-campeón, derrota, sumisión— sigue un patrón claro que el público habría reconocido como una prueba del favor divino.^[7]

En-suhgir-ana es señor de Aratta —la lejana ciudad opulenta que ha rivalizado con Uruk a lo largo del ciclo— y desafía a Enmerkar, rey de Uruk, a un nuevo certamen.^[8] El certamen de esta composición se aparta de los intercambios diplomáticos y retóricos del poema previo de Enmerkar para convertirse en un desafío directo de hechicería: decidirá el conflicto el poder mágico, no la retórica.^[9] El giro dice algo sobre el punto en que se encuentra la rivalidad. La diplomacia se ha intentado y ha fracasado en zanjar la cuestión. Se han planteado acertijos y se les ha dado respuesta. La escritura misma se ha inventado en el curso de la disputa, y aun así el señor de Aratta no ha cedido. Ahora En-suhgir-ana sube la apuesta trasladando la competición a un terreno por entero distinto. No va a enfrenar palabras con palabras. Va a enfrenar poder con poder —hechicería contra hechicería— y dejará que el resultado hable por los dioses.

Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer— sigue siendo la patrona divina de Uruk cuyo favor asegura la victoria final de Enmerkar, y continúa así el marco teológico establecido en Enmerkar y el señor de Aratta.^[10] Su papel aquí es menos visible que en el poema anterior. No aparece en escena para dirigir los acontecimientos ni para susurrar instrucciones a su campeón. Su presencia es estructural más que dramática —se siente en el resultado, no en la acción—. Pero el resultado es inequívoco: Uruk prevalece porque la diosa lo quiere.

En-suhgir-ana se jacta de que derrotará a Enmerkar por medios mágicos; su ministro Ansiga-ria

identifica a un hechicero, Urgirinuna, de la ciudad destruida de Hamazu, como campeón para el duelo mágico.^[11] La elección del campeón importa. En-suhgir-ana no se propone ejercer él mismo la hechicería. Delega la tarea en un especialista —un arma alquilada, importada desde fuera del propio territorio de Aratta—. Ansiga-ria localiza a Urgirinuna y lo recomienda, y la recomendación se hace con confianza. En-suhgir-ana ha decidido que la magia resolverá lo que la retórica no pudo, y ha conseguido un practicante de formidable reputación.

Urgirinuna, un hechicero varón originario de la ciudad destruida de Hamazu, es enviado a derrotar a Uruk mediante la hechicería; se le presenta como un practicante formidable de la magia.^[12] Su origen importa. Hamazu está destruida —Urgirinuna es un hombre sin ciudad, un especialista cuyas aptitudes van a quien pueda pagarlas—. No pertenece a ninguna polis. No debe lealtad al templo de ningún dios. En la lógica de la narración, es un agente libre de considerable poder y sin lealtad particular, y la combinación lo hace peligroso. No tiene nada que perder ni nada que proteger. Su hechicería no se enraíza en el patronazgo divino, sino en el dominio personal de técnicas que operan fuera de los canales normales del templo y del palacio. En-suhgir-ana ha contratado, en efecto, a un mercenario de lo sobrenatural.

Urgirinuna viaja a Eresh —la ciudad de la diosa Nisaba— en lugar de ir directamente a Uruk, y empieza a ejercer sus poderes mágicos contra el ganado.^[13] Elige su objetivo con método. No marcha a las puertas de Uruk para retar a su rey a un duelo. No asalta las murallas ni intenta forzar la entrada al E-ana. Va al interior, al territorio pastoril que alimenta la ciudad, y ataca la fuente de su riqueza en el nivel más fundamental. La leche de las vacas va a sus cuernos. La leche de las cabras va a sus lomos. La formulación es precisa y surreal —la magia no mata a los animales, sino que reorganiza su biología y desvía lo que debería fluir a las ubres hacia extremidades inútiles—. No es destrucción, sino perversión: subvierte el orden natural por medios sobrenaturales.

La magia del hechicero amenaza los cimientos pastoriles de la prosperidad de la región y altera la producción lechera de vacas y cabras.^[14] La estrategia es más sofisticada de lo que parece. En una sociedad en la que la riqueza se mide en ganado y grano, donde la economía del templo depende de las ofrendas lácteas y del excedente pastoril, desviar la leche ataca toda la infraestructura económica. Las vacas y las cabras están vivas pero resultan inútiles —paradojas andantes, que producen lo que siempre han producido pero lo entregan en el lugar equivocado—. Es hechicería como guerra económica, y funciona.

La Mujer Sabia Sagburu de Eresh encuentra a Urgirinuna y lo reconoce como un hechicero extranjero que amenaza la región.^[15] Su título —«Mujer Sabia»— conlleva autoridad formal, no es una mera descripción de su carácter.^[16] El poema afirma que la fuerza de Uruk reside en poseer una resiliencia más honda y protegida por lo divino; Sagburu es una figura titulada, de autoridad reconocida, que derrota al hechicero extranjero mediante un poder mágico superior.^[17]

El tema literario central de la composición es el triunfo de la hechicería local, respaldada por lo divino, sobre la hechicería extranjera: Sagburu, con el título de «Mujer Sabia», derrota a Urgirinuna mediante una contramagia superior, no mediante astucia doméstica.^[18] Obsérvese lo que el poema no hace. No envía al propio Enmerkar a enfrentarse al hechicero, ni convoca a un guerrero, ni invoca directamente a Inanna. La campeona que se alza para enfrentarse al hechicero alquilado de En-suhgir-ana es una mujer de una ciudad provinciana —ni la capital, ni la corte real, sino Eresh—.

La asimetría es deliberada. En-suhgir-ana ha rastreado tierras lejanas en busca del hechicero más formidable disponible. La respuesta de Uruk está ya presente, es ya local, está ya a la espera.

Sagburu derrota al hechicero mediante una contramagia superior en una serie de cinco certámenes de conjuro de animales: invoca animales depredadores desde el río —águila contra carpa, lobo contra oveja, vaca contra león, íbice contra leopardo, gacela contra tigre— y cada uno vence a la criatura conjurada por el hechicero.^[19]

Los duelos merecen atención. No son aleatorios. Cinco asaltos, cinco parejas, cinco victorias para Sagburu. La secuencia obedece a una lógica que no es inmediatamente obvia, pero que se aclara al examinarla. Cada asalto invierte las expectativas. La carpa debería estar a salvo en el agua; el águila se la lleva. La oveja debería estar indefensa ante los depredadores; el lobo la apresa. Pero luego las parejas cambian. Una vaca contra un león —el animal doméstico contra el rey de las fieras, y de algún modo la vaca prevalece—. Un íbice contra un leopardo. Una gacela contra un tigre. En cada caso, la criatura que debería ser presa resulta ser depredadora. La magia de Sagburu no se limita a superar la de Urgirinuna; invierte la jerarquía natural y convierte a la criatura aparentemente más débil en la dominante. El patrón es el argumento. La hechicería superior no se anuncia con una fuerza arrolladora. Gana haciendo irrelevante la fuerza.

Urgirinuna conjura lo que debería ser poderoso. Sagburu conjura lo que debería ser vulnerable. Y lo vulnerable prevalece cinco veces seguidas, con una regularidad que no deja margen para el azar ni para la suerte. El hechicero de Hamazu, el profesional desarraigado de formidable reputación, descubre que lo han superado. No lo ha derrotado una versión más potente de sus propios métodos, sino una clase de poder por entero distinta —una que se apoya en el saber local, en el respaldo divino y en la capacidad de subvertir las mismas categorías sobre las que descansa su hechicería—.

Tras derrotar a las criaturas mágicas de Urgirinuna una a una, Sagburu arroja al propio hechicero desde la orilla del Éufrates y se apodera de su fuerza vital, y lo mata.^[20] La muerte es tajante. Tras cinco asaltos de elaborado combate mágico, el acto final es físico. Sagburu arroja a Urgirinuna desde la orilla del río y se apodera de su fuerza vital. El salto de la sutileza mágica a la violencia corporal desconcierta, y cabe suponer que está pensado para desconcertar. Al hechicero lo han derrotado en sus propios términos, con cinco demostraciones de que su magia es inferior. La muerte física que sigue no es la victoria en sí, sino la conclusión que se extrae de ella —la consecuencia práctica de un certamen ya decidido—. Perdió el argumento. Ahora pierde la vida.

Cuando la noticia de la derrota de Urgirinuna llega a Aratta, En-suhgir-ana comprende que su estrategia mágica ha fracasado y que la protección que Inanna ofrece a Uruk es decisiva.^[21] Lo reconoce al instante. No hay segundo intento, ni plan alternativo. Si al mejor practicante que su ministro pudo encontrar —un hechicero de una ciudad destruida, un hombre con todo por demostrar— lo ha matado una Mujer Sabia de Eresh, entonces el certamen ha terminado. No porque Urgirinuna fuera débil, sino porque a lo que se enfrentó no era simplemente otro hechicero. A lo que se enfrentó era a la ventaja estructural de una ciudad cuya diosa ha decidido protegerla.

En-suhgir-ana reconoce la supremacía de Enmerkar y declara: «Desde el momento de la concepción no fui tu igual, tú eres el hermano mayor. Nunca podré estar a tu altura».^[22] La concesión es total. No es «he perdido este asalto», sino «nunca fui tu igual». El lenguaje de la fraternidad importa: en la

retórica política sumeria, el hermano mayor es la autoridad legítima, el que manda por derecho de precedencia. En-suhgir-ana no se limita a reconocer la derrota en un único certamen. Está concediendo todo el marco —la premisa teológica que el señor de Aratta había cuestionado desde el comienzo del ciclo—. Uruk es la ciudad de rango superior. Enmerkar es el hegemón legítimo. La pregunta que ha impulsado cuatro composiciones a lo largo de cientos de versos queda por fin respondida.

El poema termina con una afirmación del patronazgo de Inanna sobre Uruk y de la supremacía de Enmerkar sobre Aratta, avalada por lo divino.^[23] El ciclo ha ido construyendo esta conclusión a través de cada envío de mensajero, de cada acertijo, de cada intercambio diplomático, y ahora mediante esta prueba final y decisiva. La hechicería era el último recurso —el intento de sortear la retórica, el intelecto e incluso la tecnología a favor del poder sobrenatural en bruto—. Y la hechicería, también, ha fallado. No porque la magia de Aratta fuera inepta, sino porque la protección de Uruk corre más honda que la destreza de cualquier practicante individual.

El lugar que esta composición ocupa dentro del ciclo de Aratta le confiere un alcance que va más allá de su narración individual. El ciclo ha trazado un arco completo: desde la plegaria inicial de Enmerkar a Inanna exigiendo la sumisión de Aratta, pasando por los intercambios de mensajeros y los certámenes de acertijos, pasando por la invención de la escritura, y ahora hasta esta prueba final de que la supremacía de Uruk es divinamente decretada y en la práctica inexpugnable. Esa prueba no se entrega mediante palabras, sino mediante animales conjurados en una orilla del río, en Eresh.

La estructura del duelo mágico —campeón contra campeón, criatura contra criatura, cinco asaltos con un desenlace decisivo— pertenece a un patrón narrativo reconocible. Tradiciones posteriores produjeron sus propias versiones: Moisés enfrentándose a los magos del faraón, cuyas serpientes conjuradas fueron engullidas por la suya; Elías retando a los profetas de Baal en el monte Carmelo, donde el dios que responde con fuego demuestra ser el verdadero. El patrón es el mismo. Dos poderes, cada uno con la pretensión de contar con respaldo divino, someten sus pretensiones a un certamen de fuerza sobrenatural. El certamen no pone a prueba solo la destreza de los practicantes. Pone a prueba qué dios está detrás de qué practicante, y el resultado resuelve no solo la cuestión inmediata, sino todo el marco teológico dentro del cual se planteaba la pregunta.

Lo que distingue a esta versión sumeria es la elección de la campeona. Sagburu no es un rey, ni un sacerdote, ni un profeta convocado desde el desierto con fuego en los ojos. Es una Mujer Sabia de una ciudad provinciana, una figura de autoridad local cuyo poder se enraíza en el mismo suelo que el hechicero extranjero ha venido a corromper. El argumento del poema no es que Uruk posea un hechicero más poderoso que Aratta. Su argumento es que Uruk no lo necesita. La protección divina que Inanna extiende sobre su ciudad recorre el entramado mismo de la tierra. Una mujer titulada en Eresh encuentra a un hechicero extranjero en plena faena y lo derrota —no porque la corte la haya enviado, sino porque el territorio de Uruk está defendido a un nivel que En-suhgir-ana nunca comprendió—.

El hechicero venía de una ciudad destruida. No tenía patrón, ni raíces, ni protector divino. Tenía técnica —una técnica impresionante, formidable— y nada más. Sagburu también tenía técnica, pero además tenía algo de lo que Urgirinuna carecía: un lugar. Pertenece a Eresh, y Eresh pertenece a la red de ciudades sobre las que Inanna mantenía la mano. El certamen estaba

decidido antes de que la primera criatura fuera conjurada del río —decidido por la geografía, por la teología, por el peso acumulado del favor divino que ningún especialista importado podía vencer—. Los intercambios diplomáticos, los acertijos, la hechicería: nunca fueron competiciones genuinas entre iguales. Fueron, desde la perspectiva del poeta sumerio, una serie de demostraciones para educación de cualquiera que dudase de lo obvio. Y la diosa que favorece a Uruk no retira su protección porque un hechicero de Hamazu haya aprendido a desviar la leche hacia los cuernos de una vaca.

Las tablillas perduraron. Entre treinta y dos y treinta y siete testimonios manuscritos conservan la composición dentro del currículo escribal, copiada por estudiantes que entendieron que la historia era un argumento sobre la naturaleza del poder legítimo. Uruk ganó ese argumento en todos los terrenos de competición disponibles —de la retórica a los acertijos, a la escritura y a la hechicería— y ganó por la misma razón cada vez. No porque sus campeones fueran individualmente superiores, aunque lo fueran. Sino porque la diosa estaba detrás de ellos, y contra eso ningún retador podía prevalecer.

[1] ETCSL 1.8.2.4, bibliography.

[2] ETCSL 1.8.2.4, composite text.

[3] Vanstiphout 2003, pp. 97—169; Black et al. 2004, pp. 252—261.

[4] ETCSL 1.8.2.4, manuscript list; CDLI P469675.

[5] Vanstiphout 2003, pp. 97—169.

[6] Black et al. 2004, pp. 252—253.

[7] Vanstiphout 2003, pp. 97—105 (introduction).

[8] ETCSL 1.8.2.4, opening lines; Vanstiphout 2003, pp. 97—105.

[9] ETCSL 1.8.2.4, lines 114—150; Black et al. 2004, pp. 252—253.

[10] ETCSL 1.8.2.4, concluding lines; Vanstiphout 2003, pp. 97—105.

[11] ETCSL 1.8.2.4, lines 114—150; Vanstiphout 2003, pp. 110—118.

[12] ETCSL 1.8.2.4, lines 135—180; Vanstiphout 2003, pp. 118—130.

[13] ETCSL 1.8.2.4, lines 170—205; Black et al. 2004, pp. 255—256.

[14] ETCSL 1.8.2.4, lines 170—205; Vanstiphout 2003, pp. 130—138.

[15] ETCSL 1.8.2.4, lines 222—228; Black et al. 2004, pp. 257—258.

[16] Vanstiphout 2003, pp. 97—105.

[17] ETCSL 1.8.2.4, concluding lines; Black et al. 2004, pp. 252—253.

[18] Vanstiphout 2003, pp. 97—105.

[19] ETCSL 1.8.2.4, lines 228—248; Vanstiphout 2003, pp. 138—148.

[20] ETCSL 1.8.2.4, line 273; Vanstiphout 2003, pp. 148—155.

[21] ETCSL 1.8.2.4, lines 274—281; Vanstiphout 2003, pp. 155—160.

[22] ETCSL 1.8.2.4, lines 274—281; Black et al. 2004, pp. 260—261. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.

[23] ETCSL 1.8.2.4, concluding lines; Vanstiphout 2003, pp. 160—165.

Chapter 27. Lugalbanda en la cueva de la montaña

La composición conocida como «Lugalbanda en la cueva de la montaña» está catalogada como ETCSL 1.8.2.1 y se conserva en tablillas paleobabilónicas de Nippur (sumerio: Nibru) —capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur— y de Ur.^[1] El texto se reconstruye a partir de fragmentos; algunos pasajes siguen siendo poco claros, y la narración se interrumpe por los dos extremos.^[2] Es la primera mitad de un par de poemas enlazados, cuya segunda parte es «Lugalbanda y el ave Anzud» (ETCSL 1.8.2.2), y juntas ambas composiciones conforman un único arco —abandono, supervivencia y regreso a casa—. Los manuscritos de las escuelas escribales de Nippur y de Ur muestran que el par de Lugalbanda enlazado circulaba como parte del currículo del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—.^[3]

La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Vanstiphout 2003, pp. 97—131; Black et al. 2004, pp. 262—268.^[4] La edición crítica de Vanstiphout trata la filología con detalle y documenta dónde divergen las tradiciones textuales de Nippur y de Ur.^[5]

El ejército de Uruk (sumerio: Unug) —la gran ciudad amurallada del sur de Mesopotamia, sede del templo de Inanna, el E-ana— estaba en marcha.

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas iniciales (1—30), que describen la apertura cósmica y la movilización militar de Enmerkar, están parcialmente dañadas en los manuscritos de Nippur. Los fragmentos de Ur conservan parte de la apertura pero con formulación divergente; reconstrucción parcial posible.]

Lugalbanda —soldado y después rey de Uruk, padre de Gilgamesh según la tradición— servía en el ejército de Enmerkar, rey de Uruk. Enmerkar conducía sus fuerzas a través de un terreno montañoso hacia la lejana ciudad de Aratta —la ciudad remota y fabulosamente rica, más allá de las montañas, rival de Uruk—. ^[6] La campaña pertenece al ciclo más amplio de Aratta, junto a las dos composiciones de Enmerkar, que describen la rivalidad entre las dos ciudades como un certamen de ingenio y diplomacia.^[7] Aquí la rivalidad ha pasado del certamen diplomático a la expedición militar. El ejército avanza, y con él avanza Lugalbanda —un soldado entre soldados, todavía no un rey, todavía no la figura que la tradición recordaría más tarde como padre de Gilgamesh—. Es, sin más, un hombre en un ejército que cruza montañas.

Durante la marcha por las montañas, Lugalbanda cayó gravemente enfermo y ya no pudo seguir el paso del ejército.^[8] El texto no precisa la naturaleza de la enfermedad. No le hace falta. Lo que importa es la consecuencia: un soldado que no puede marchar no puede quedarse con un ejército que tiene que seguir moviéndose. La campaña contra Aratta no iba a esperar a la recuperación de un solo hombre, por valioso que fuera.

Sus compañeros, incapaces de cargar con él y reacios a retrasar la campaña, dejaron a Lugalbanda en una cueva de la montaña con provisiones de comida, bebida y una cama, con la esperanza

puesta en que moriría.^[9] La decisión merece un momento de reflexión. No se trataba de extraños abandonando a un extraño. Eran soldados —sus compañeros en una marcha larga y peligrosa— y lo dejaron porque no tenían otra opción práctica. Un ejército que atraviesa terreno montañoso no puede arrastrar a un moribundo sin poner en riesgo a los vivos. Hicieron lo que pudieron: eligieron un lugar resguardado, dejaron comida y agua y algo sobre lo que tumbarse, y siguieron marchando. Las provisiones eran un gesto de bondad, pero la expectativa era la muerte. Estaban preparando una tumba, no una habitación de enfermo.

El texto describe el aislamiento y el sufrimiento de Lugalbanda en la cueva con detalle vívido: yacía a solas en la espesura, separado de sus compañeros y de la civilización de Uruk.^[10] La precisión es deliberada. La imaginación literaria sumeria era urbana. Sus dioses vivían en templos. Sus rituales se celebraban en patios y vías procesionales. Sus escribas trabajaban a la sombra de muros de ladrillo. Situar a un hombre solo en las montañas, fuera del alcance de cualquier ciudad, cualquier templo, cualquier institución, no era solo desplazarlo geográficamente. Era desplazarlo de la existencia tal como la entendían los escribas. Lugalbanda yacía en una cueva en la espesura, y entre él y todo lo que volvía inteligible la vida no había más que roca y distancia.

Lo que sucedió a continuación es el centro compositivo y teológico del relato, y merece que lo sigamos de cerca.

Pese a su enfermedad y a su aislamiento, Lugalbanda rezó. Se dirigió a las deidades celestes —Utu, el dios sol; Inanna, y Nanna-Suen (el dios de la luna, hijo de Enlil y Ninlil, patrón de Ur)— y les pidió ayuda.^[11] La elección de estos tres dioses no es arbitraria. Utu, Inanna y Nanna forman la tríada celeste —los dioses visibles en el cielo, presentes incluso por encima de las montañas, accesibles a un hombre que no tiene templo, ni sacerdote, ni altar—. Un soldado que muere en una cueva no puede acceder al aparato institucional de la religión sumeria. No puede entrar en el E-kur. No puede presentar ofrendas en el E-ana. No tiene más que a sí mismo, su voz y el cielo sobre él. Así que Lugalbanda rezó a los dioses que podía ver.

(La piedad de Lugalbanda es correcta y meticulosa incluso en un entorno salvaje —el texto subraya que la devoción apropiada se recompensa incluso fuera del templo o de la ciudad—.^[12])

ETCSL 1.8.2.1, texto compuesto a partir de los manuscritos de Nippur.^[13]

Utu, el dios sol, respondió primero a las plegarias de Lugalbanda y le envió ánimos divinos; Inanna aceptó sus lágrimas a continuación, y Nanna-Suen aceptó sus lágrimas y le concedió la vida.^[14] La secuencia importa. Primero Utu —el sol, el dios que lo ve todo, el dios de la justicia que ilumina lo oculto—. Después Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer, cuyo patronazgo sobre Uruk ata a Lugalbanda a su ciudad incluso a esta distancia—. Después Nanna —la luna, cuya luz persiste a través de la noche, el dios que concede la vida—. La curación no es instantánea. Avanza a través de la jerarquía celeste, con cada deidad aportando su parte por turno, y el efecto acumulado es la restauración. Lugalbanda no recibió un milagro de una única mano divina. Recibió una intervención coordinada de tres dioses actuando en concierto, cada uno respondiendo a la sinceridad de su súplica.

Este es el punto teológico que la composición plantea con mayor claridad. La secuencia de la curación divina muestra que la conducta ritual correcta —la plegaria sincera— se recompensa incluso cuando se realiza fuera del templo o de la ciudad, en plena espesura.^[15] El aparato

institucional de la religión sumeria —los templos, los sacerdotes, las fiestas, los calendarios de culto cuidadosamente mantenidos— nada de ello estaba al alcance de Lugalbanda. Lo que tenía era piedad, y la piedad bastó. Los dioses lo escucharon porque se dirigió a ellos como es debido y porque su necesidad era genuina. La composición no sostiene que los templos sean innecesarios. Sostiene que el favor divino no se limita a los templos. La distinción importa, y los escribas que copiaban este texto en el *edubba* la habrían entendido.

La curación divina restableció a Lugalbanda a plena salud; salió de la cueva de la montaña, comió plantas que salvan la vida y bebió agua, y partió raudo «como un caballo de las montañas».^[16] El símil es vívido e inesperado. No «como un guerrero», ni «como un rey», sino como un caballo —una criatura de velocidad, resistencia y fuerza salvaje—. La recuperación de Lugalbanda no es meramente médica. Es transformadora. El hombre que yacía moribundo en una cueva sale corriendo por las montañas con el vigor de un animal nacido para ese terreno. La espesura que estuvo a punto de matarlo le sirve ahora de dominio.

Tras su recuperación, Lugalbanda se encontró solo en las montañas, separado del ejército que había seguido marchando hacia Aratta.^[17] Horneaba pan y buscaba alimento en la espesura. El detalle merece una pausa. Hornear pan exige ingredientes, una fuente de calor, saber y paciencia. Es un acto civilizado realizado en un entorno no civilizado. Lugalbanda lleva consigo la civilización —no en forma de murallas o recintos sagrados, sino en las destrezas prácticas de la supervivencia cotidiana—. El hombre que rezó como es debido a la tríada celeste también sabe hornear pan en las montañas. La piedad y la competencia se sostienen juntas, como virtudes complementarias, no como alternativas.

Lugalbanda capturó un toro salvaje y cabras en la espesura, mostrando con cuánto ingenio podía sobrevivir.^[18] El giro es importante. Ha pasado del sufrimiento pasivo —un hombre que muere en una cueva— al dominio activo. Caza, captura, se provee a sí mismo. La composición sigue este arco con evidente satisfacción. El héroe al que dieron por muerto es ahora más capaz en las montañas que el ejército que lo abandonó. No se limita a sobrevivir. Prospera.

Entonces Lugalbanda recibió una visión onírica del dios Zangara, que le ordenó sacrificar los animales que había capturado. Realizó los sacrificios y celebró un banquete invocando a cuatro grandes dioses: An; Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur—; Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo Eridu—; y Ninhursaja —diosa madre, señora de la montaña—.^[19] Los cuatro grandes dioses del panteón sumerio, invocados por su nombre, en un sacrificio realizado en la espesura por un hombre solitario en la ladera de una montaña. Si las plegarias anteriores a la tríada celeste demostraban que la piedad funciona fuera del templo, este sacrificio a las cuatro deidades supremas lleva el principio más lejos. Lugalbanda ya no se limita a rezar. Está celebrando un ritual completo —matando, ofreciendo, invocando— y lo hace a cielo abierto, con animales que él mismo ha capturado, siguiendo instrucciones recibidas en un sueño. La propia instrucción onírica es reveladora: los dioses no se limitan a recibir el culto, también lo dirigen. Zangara le dice a Lugalbanda qué sacrificar y cómo hacerlo, velando por que el ritual en la espesura se ajuste a las expectativas divinas.

La composición continúa más allá de este punto, pero el texto conservado se vuelve cada vez más

fragmentario. Material relativo a seres demoníacos y a conjuros divinos ocupa las líneas 394—499, seguido de un Segmento B fragmentario con un número desconocido de líneas perdidas; la narración prepara la continuación en «Lugalbanda y el ave Anzud».^[20] Lo que sí podemos afirmar con seguridad es que el texto no terminaba aquí. La historia de Lugalbanda en la cueva de la montaña es, por diseño, un arco incompleto. El héroe ha sobrevivido, se ha recuperado, ha mostrado su piedad y su ingenio —pero todavía no se ha reunido con el ejército—. Todavía no ha llegado a Aratta. Todavía no se ha convertido en la figura que, según la Lista Real Sumeria, acabará por gobernar Uruk. Todo eso pertenece a la segunda composición, y el corte entre ambos textos es una bisagra narrativa, no una conclusión narrativa.

El tema central de la composición es la resistencia individual en el aislamiento: Lugalbanda sobrevive enteramente gracias a su piedad personal y al favor divino, no gracias a la destreza militar ni a su posición social.^[21] Es un énfasis distintivo dentro de la tradición literaria sumeria. La mayoría de las composiciones del corpus más amplio tratan de seres divinos actuando dentro de la sociedad divina —dioses entre dioses, poderes contra poderes, estructuras cósmicas que se construyen, se impugnan o se defienden—. Los poemas de Lugalbanda son distintos. Colocan a un ser humano en el centro, y se preguntan qué sucede cuando ese ser humano es despojado de todo —compañeros, ciudad, apoyo institucional, incluso salud— y queda con nada más que consigo mismo y los dioses.

La respuesta que da la composición es clara: el individuo que mantiene la devoción correcta será sostenido, incluso en la extremidad. La espesura no queda fuera del alcance de los dioses. Las montañas no están fuera de su jurisdicción. Un hombre que rece con sinceridad a Utu, Inanna y Nanna será oído, tanto si está en el E-ana como si yace moribundo en una cueva. Las estructuras institucionales de la religión —los templos, los sacerdocios, los calendarios de ofrendas— no son los únicos canales por los que fluye el poder divino. Son los canales principales, los que los escribas mantenían y celebraban en cientos de otras composiciones. Pero no son los únicos.

Los paralelos con otras tradiciones son sugerentes, aunque no se debe dar por supuesta una influencia directa. El patrón de un héroe abandonado en la espesura y sostenido por la providencia divina recuerda a Moisés en el desierto y a la prueba de Agar en Génesis 21, donde un ser humano dejado para morir en un paisaje inhóspito es preservado por intervención divina directa. El motivo del expósito o del héroe abandonado que es dejado para morir y salvado milagrosamente encuentra eco en Rómulo y Remo en la tradición romana. Estas semejanzas pueden reflejar desarrollos independientes de un patrón narrativo profundo —el ser humano a solas en la naturaleza, sostenido por poderes mayores que los humanos— o pueden apuntar a algo más concreto sobre cómo las tradiciones literarias del Próximo Oriente moldearon la narrativa mediterránea posterior. En cualquier caso, la versión sumeria tiene su propia lógica interna y su propia finalidad teológica, y no debe leerse como precursora de nada. Es una afirmación completa por derecho propio.

Lo que los escribas de Nippur y de Ur preservaron en esta composición es un retrato de la piedad recompensada en la extremidad —la devoción individual fuera de la religión institucional, respondida por una intervención divina personal—. Lugalbanda en la cueva de la montaña no es un rey. Todavía no es un héroe en el sentido tradicional. Es un hombre enfermo, solo, que reza como es debido y es curado. El resto —el ave Anzud, el regreso al ejército, la realeza de Uruk— pertenece a otras tablillas y a otros capítulos. Aquí, en la cueva, lo único que importa es si los dioses

están escuchando. Lo están.

- [1] ETCSL 1.8.2.1, bibliography.
- [2] ETCSL 1.8.2.1, composite text.
- [3] ETCSL 1.8.2.1, manuscript list.
- [4] Vanstiphout 2003, pp. 97—131; Black et al. 2004, pp. 262—268.
- [5] Vanstiphout 2003, pp. 97—131.
- [6] ETCSL 1.8.2.1, opening lines; Black et al. 2004, pp. 262—263.
- [7] ETCSL 1.8.2.1; Vanstiphout 2003, pp. 97—105.
- [8] ETCSL 1.8.2.1, lines 71—86; Black et al. 2004, pp. 263—264.
- [9] ETCSL 1.8.2.1, lines 87—140.
- [10] ETCSL 1.8.2.1, lines 140—150.
- [11] ETCSL 1.8.2.1, lines 148—227; Black et al. 2004, pp. 264—265.
- [12] Inferencia: las tres deidades aceptan cada una sus plegarias y le conceden la curación. Riesgo: el texto presenta las plegarias y las respuestas divinas sin comentario explícito sobre la corrección ritual.
- [13] An alternate tradition gives: "Vanstiphout 2003, pp. 105—115, notes divergences between Nippur and Ur fragments in the healing sequence". The prevalent version is chosen here because ETCSL composite provides the most complete available reconstruction.
- [14] ETCSL 1.8.2.1, lines 171—227; Black et al. 2004, pp. 265—266.
- [15] ETCSL 1.8.2.1, lines 148—275.
- [16] ETCSL 1.8.2.1, lines 264—275; Black et al. 2004, pp. 266—267. Traducción propia del inglés de Black et al. 2004.
- [17] ETCSL 1.8.2.1, lines 264—299.
- [18] ETCSL 1.8.2.1, lines 300—325; Black et al. 2004, pp. 267—268.
- [19] ETCSL 1.8.2.1, lines 326—393.
- [20] ETCSL 1.8.2.1, lines 394—499 and Segment B.
- [21] Vanstiphout 2003, pp. 97—105 (introduction).

Chapter 28. Lugalbanda y el ave Anzud

La composición conocida como «Lugalbanda y el ave Anzud» está catalogada como ETCSL 1.8.2.2 y se conserva en tablillas paleobabilónicas.^[1] Es una de las narraciones sumerias mejor atestiguadas: se conservan numerosos manuscritos paleobabilónicos procedentes de Nippur —capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur (sumerio: Nibru)— y de otros centros escribales.^[2] El texto está casi intacto y sirvió como lectura estándar dentro del currículo de Isin-Larsa, copiado y recopiado por generaciones de estudiantes que aprendían el oficio de las letras.^[3]

Esta composición es la segunda mitad de un par enlazado. La primera mitad, «Lugalbanda en la cueva de la montaña» (ETCSL 1.8.2.1), cuenta cómo un soldado del ejército de Enmerkar —rey de Uruk (sumerio: Unug), rival de Aratta, a quien la tradición atribuye la invención de la escritura— cayó enfermo durante la marcha hacia Aratta —la ciudad remota y fabulosamente rica, más allá de las montañas, rival de Uruk—, fue dado por muerto en una cueva de la montaña y sobrevivió gracias a su piedad y al favor divino. Ambos textos forman un díptico narrativo dentro del ciclo de Aratta, que une la historia personal de Lugalbanda —soldado y después rey de Uruk, padre de Gilgamesh según la tradición— al pulso mayor entre Uruk y Aratta.^[4]

La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Vanstiphout 2003, pp. 132—166; Black et al. 2004, pp. 12—22; Jacobsen 1987, pp. 320—344.^[5] La traducción literaria de Jacobsen (pp. 320—344) hace aflorar la dimensión poética del encuentro, mientras que la edición crítica de Vanstiphout (pp. 215—275) documenta variantes menores en las escenas del encuentro con el Anzud —águila divina con cabeza de león— y de la concesión del don.^[6]

Lugalbanda estaba solo en las montañas, aislado del ejército de Enmerkar. Las tropas habían proseguido la marcha hacia Aratta, la lejana ciudad rica situada más allá de las cordilleras, objetivo de la campaña de Enmerkar.^[7]

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas iniciales (1—15) están parcialmente dañadas; el contexto inicial de la separación de Lugalbanda respecto del ejército es fragmentario. Varios manuscritos paleobabilónicos se solapan y permiten restaurar la mayor parte de la apertura.]

La composición arranca justo donde termina el texto anterior. El soldado que había sido dado por muerto en una cueva de la montaña estaba ya de pie —vivo, recuperado, pero completamente solo en un terreno que ningún hombre debía atravesar sin un ejército alrededor—.^[8] El ejército había seguido adelante. No había camino de regreso a Uruk, no podía enviarse por delante a ningún mensajero, ningún compañero podía compartir la guardia. Lugalbanda erraba por las montañas, sobreviviendo gracias al ingenio y a la piedad que había demostrado en la composición anterior. Había probado que podía aguantar. La cuestión ahora era qué iba a hacer con su supervivencia.

Lo que Lugalbanda encontró en aquellas montañas cambió todo lo que vino después.

Descubrió un nido —y no el nido de un pájaro cualquiera, sino el nido del Anzud, el águila divina con cabeza de león, una criatura enorme y de poder aterrador cuya envergadura oscurecía las montañas—.^[9] El nido se asentaba en lo alto de los riscos, construido a una escala acorde con su ocupante, y los padres estaban ausentes. Se habían ido de caza y habían dejado atrás a un único

polluelo.^[10]

Un hombre solo en las montañas, hambriento o a punto de estarlo, que descubre un nido desprotegido se enfrenta a una decisión sencilla. Puede tomar lo que encuentra y comérselo. Un polluelo es comida. Un polluelo divino sigue siendo, en el sentido material más inmediato, comida. Todos los instintos de supervivencia apuntaban en una misma dirección.

Lugalbanda eligió la contraria.

En lugar de dañar o ignorar al polluelo, Lugalbanda lo trató con cuidado esmerado. Le pintó los ojos con kohl —el preparado cosmético que en la práctica mesopotámica significaba honor y belleza— y le aplicó esencia de cedro blanco sobre la cabeza, honrándolo como a un ser divino.^[11] Los gestos eran precisos y deliberados. No eran los actos de un hombre que, al toparse con una cría de ave, sintiera pena. Eran actos rituales: el mismo adorno que un devoto aplicaría a una estatua divina, o que un anfitrión ofrecería a un invitado del más alto rango. Lugalbanda reconoció al polluelo por lo que era —descendencia de un dios— y respondió en consecuencia.

Fue más allá. Preparó manjares escogidos para el polluelo: tortas de masa amasada con miel, carne salada y grasa de oveja, tratando a la cría con la deferencia ritual debida a la prole de un dios.^[12] De dónde obtuvo estas provisiones en medio de una montaña salvaje —si las llevaba consigo desde sus reservas en la cueva, si las consiguió forrajeando o por algún otro medio— es algo que el texto no se molesta en explicar. Lo que importa es la calidad de la ofrenda, no su logística. Los escribas sumerios que dieron forma a esta narración se interesaban por lo que Lugalbanda decidió hacer, no por la cadena de suministro que lo hizo posible.

El esmero que Lugalbanda prodigó al polluelo del Anzud funcionaba como una reciprocidad anticipada. Al honrar al polluelo, creaba una obligación que el ave adulta se vería forzada a cumplir.^[13] No se trata de un cálculo en el sentido cínico moderno. Es la lógica del mundo sumerio, en el que la relación entre dioses y mortales se regía por la reciprocidad: los dones otorgados como es debido crean deudas que deben honrarse, y el peso de esas deudas crece con el rango de las partes implicadas. Alimentar y adornar a la prole del Anzud era entrar dentro de ese sistema de obligación mutua —no como un mendigo que pide caridad, sino como un anfitrión que había realizado un servicio que exigía respuesta—.

Entonces el progenitor regresó.

El ave Anzud volvió al nido y encontró a su polluelo bien alimentado, adornado y cuidado.^[14] La alegría fue inmediata e inconfundible. El polluelo no solo seguía vivo —había sido tratado con una reverencia que el progenitor podía reconocer como genuina—. Alguien había estado allí. Alguien había hecho todo aquello. Y quienquiera que fuese, había entendido con qué estaba tratando.

El texto se detiene a describir al progenitor Anzud con su aterrador resplandor divino —el *me-lam*, el resplandor divino y terrible que emanaban los dioses, los objetos sagrados y los seres de poder cósmico—. ^[15] La descripción no es incidental. Le recuerda al lector la magnitud pura del poder al que Lugalbanda había decidido acercarse con amabilidad en lugar de con miedo. No era una gallina clueca agradecida. Era un depredador divino de primer orden, un ser cuyo solo resplandor

podía arrasar ejércitos, y Lugalbanda había entrado en su nido sin invitación y había engalanado a su cría.

El ave Anzud, agradecida por el cuidado prestado a su polluelo, ofreció a Lugalbanda una recompensa y le pidió que expresara su deseo.^[16] La oferta era abierta: un ser divino de enorme poder, atado por la reciprocidad a conceder lo que se le pidiese. La riqueza estaba al alcance. Las armas estaban al alcance. El dominio, la protección, la invulnerabilidad —cualquiera de las recompensas convencionales que el favor divino pudiera conferir estaba, presumiblemente, dentro del poder del Anzud—. Un hombre menos reflexivo habría pedido lo obvio.

Lugalbanda pidió velocidad.

Ni riqueza. Ni armas. Ni realeza ni invulnerabilidad ni ninguno de los dones que la poesía heroica suele otorgar a sus protagonistas. Pidió velocidad sobrenatural —la capacidad de desplazarse con una rapidez incansable e inigualable por cualquier terreno—. ^[17]

La elección es notable, y el texto la trata como tal. La petición de Lugalbanda muestra que la composición valora más la humildad práctica que la ambición heroica convencional.^[18] No pidió ser el guerrero más fuerte ni el rey más rico. Pidió ser rápido —y la razón, aunque el texto no la enuncia explícitamente en este punto, se hace evidente en lo que sigue—. Era un soldado separado de su ejército, solo en montañas situadas entre Uruk y Aratta. Lo que necesitaba no era el poder de conquistar, sino el poder de conectar —de llevar mensajes, de salvar distancias, de enlazar al ejército en campaña con la ciudad a la que servía—. La velocidad era la respuesta práctica a un problema práctico. Que Lugalbanda lo viera así, cuando un dios le ofrecía cualquier cosa, nos dice algo sobre la clase de héroe que los escribas sumerios querían que fuera.

El ave Anzud concedió el don. Lugalbanda correría sin cansarse, y sus pies lo llevarían más rápido que a ningún otro ser —un don sobrenatural que lo transformaba de soldado varado en mensajero extraordinario—. ^[19]

Pero el don venía con una condición. El ave Anzud impuso una única prohibición: Lugalbanda no debía revelar a nadie el origen de su velocidad. El don debía permanecer en secreto.^[20]

(La condición de secreto genera tensión narrativa para episodios posteriores y establece un tabú divino —el poder del don depende de la discreción, un motivo frecuente en los relatos de dones sobrenaturales—. ^[21])

La condición de secreto es un motivo conocido. Los relatos de dones sobrenaturales en muchas tradiciones —Orfeo, al que se le prohíbe mirar atrás; la esposa de cuento de hadas cuyo nombre no debe pronunciarse— comparten la misma lógica estructural: el poder del don está atado a una prohibición, y la prohibición vuelve precario el don. Puede usarse, pero no explicarse. Puede mostrarse, pero no discutirse. En el momento en que se revela la fuente, se rompe el contrato que lo sostiene. Los escribas sumerios que introdujeron esta condición en la narración entendían lo que eso haría en cada escena posterior: siempre que Lugalbanda muestre su velocidad, el lector sabe algo que los demás personajes ignoran, y esa brecha entre lo sabido y lo oculto genera la tensión particular que mantiene viva la historia.

Equipado con su nuevo don, Lugalbanda hizo lo obvio. Cruzó el terreno montañoso que lo separaba del ejército de Enmerkar y se reunió con sus compañeros, que quedaron atónitos por su supervivencia y su llegada.^[22] El asombro se entiende. Lo habían dado por muerto. El viaje por montaña se medía en semanas, en agotamiento, en el cálculo lento y machacón de la distancia contra la resistencia humana. Lugalbanda llegó como si las montañas fueran un patio que se cruza en una mañana. Sus compañeros podían ver el resultado, pero no la causa, y la prohibición mantenía la causa invisible.

Lo que Lugalbanda encontró al llegar al ejército no era una fuerza en marcha, sino una fuerza detenida. El ejército de Uruk estaba estancado ante Aratta, incapaz de concluir la campaña.^[23] Enmerkar necesitaba ayuda —no más soldados, no máquinas de asedio, sino información—. Necesitaba un mensajero que viajara de vuelta a Uruk y consultara a Inanna —diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del atardecer— sobre cómo proceder. Inanna era la diosa del amor y de la guerra, patrona de Uruk, cuyo templo, el E-ana, se alzaba en el corazón de la ciudad. El problema era la distancia. Entre el ejército y Uruk se interponía el mismo terreno montañoso que Lugalbanda acababa de cruzar, y ningún mensajero ordinario podía hacer el trayecto a tiempo para que el consejo sirviera de algo.

Lugalbanda se presentó voluntario.

Su velocidad sobrenatural lo convertía en el único soldado capaz de hacer el viaje a tiempo.^[24] El arco que iba del soldado abandonado al mensajero imprescindible quedaba así cerrado. El hombre al que el ejército había dejado atrás en una cueva era ahora el único que podía salvar la campaña. Todo lo que había ocurrido —la enfermedad, el abandono, la supervivencia solitaria, el hallazgo del nido, el cuidado del polluelo, el don del Anzud— lo había preparado para este momento. Y nada de ello habría sucedido si Lugalbanda no hubiera sido abandonado. El abandono que parecía una catástrofe resultó ser la condición para todo lo que vino después.

[En este punto la tablilla se rompe. Pequeñas lagunas en las líneas 350—380, donde Lugalbanda entrega el mensaje de Enmerkar a Inanna. La reconstrucción compuesta, basada en manuscritos abundantemente atestiguados, cubre las lagunas.]

Lugalbanda corrió a Uruk y entregó el mensaje.

Inanna recibió a Lugalbanda y le dio consejo para Enmerkar: instruyó al ejército sobre cómo superar las defensas de Aratta.^[25] El texto registra el consejo sin detenerse en la escena de la audiencia. Lo que importa no es el protocolo del encuentro divino, sino el contenido del mensaje y la velocidad con que podía entregarse. Inanna habló. Lugalbanda escuchó. Y luego corrió de vuelta.

Lugalbanda regresó a la carrera al ejército con el mensaje de Inanna y completó el viaje de ida y vuelta que habría sido imposible sin el don del Anzud.^[26] Una distancia que habría devorado semanas de viaje ordinario se comprimió en un lapso que la narración apenas se entretiene en describir. El don de la velocidad no solo hacía el viaje más rápido: lo hacía posible. Sin Lugalbanda, no había mensajero. Sin el don del Anzud, no había un Lugalbanda capaz de servir. Sin el polluelo, no había don. La cadena de causas se remonta hasta un hombre solo en las montañas que decidió pintarle los ojos con kohl a una cría de ave en vez de comérsela.

La composición cierra con la confirmación del papel imprescindible de Lugalbanda: el soldado

abandonado se había convertido en el recurso más valioso de Enmerkar gracias a la piedad y a la reciprocidad, no al vigor militar.^[27]

El arco narrativo de esta composición —del soldado abandonado al mensajero imprescindible— gira por completo sobre el tema de la reciprocidad. El cuidado no solicitado que Lugalbanda prodigó al polluelo del Anzud le valió una recompensa sobrenatural que decidió el desenlace de la campaña de Enmerkar.^[28] El texto enseña que la piedad y la reciprocidad hacia lo divino se recompensan con dones sobrenaturales, y la humildad de Lugalbanda contrasta de manera clara con el valor marcial que la poesía heroica suele celebrar.^[29]

El patrón es nítido. Los escribas sumerios que dieron forma a esta historia no se interesaban por el héroe convencional que derrota a sus enemigos a fuerza de valor. Les interesaba otra clase de excelencia: la capacidad de reconocer lo que una situación requiere y de actuar con la deferencia adecuada. Lugalbanda no combate al Anzud. No lo engaña. No le roba del nido. Atiende a su cría y espera. El heroísmo, si puede llamársele así, consiste en entender las reglas de un mundo en el que dioses y mortales están ligados por obligación mutua —y en actuar en consecuencia—.

La decisión de Lugalbanda de pedir velocidad en lugar de riqueza o poder muestra este principio en su forma más explícita.^[30] Un héroe convencional habría pedido lo que un héroe convencional necesita: la fuerza para aplastar enemigos, la armadura para resistir los golpes, el tesoro para comprar lealtades. Lugalbanda pidió la capacidad de correr. Y al pedir la capacidad de correr, se hizo a sí mismo no un conquistador, sino un mensajero —un hombre cuyo valor no reside en lo que puede destruir, sino en lo que puede transportar entre los lugares donde se toman las decisiones y los lugares donde esas decisiones deben ejecutarse—.

Esta composición, emparejada con «Lugalbanda en la cueva de la montaña», forma un díptico narrativo dentro del ciclo de Aratta.^[31] El primer panel muestra el abandono y la supervivencia. El segundo, la recompensa y el propósito. Juntos responden a una pregunta que los escribas sumerios debieron considerar digna de plantear a sus estudiantes: ¿qué le ocurre a un hombre al que dejan atrás? La respuesta que dan los textos no es que se abra paso a golpes de vuelta. Es que encuentra el nido de un dios, trata a su cría con reverencia, recibe un don que no se atrevió a esperar y regresa para hacer lo único que nadie más en el ejército puede hacer. El hombre abandonado se convierte en el hombre imprescindible —no por la fuerza, sino por la atención—.

[1] ETCSL 1.8.2.2, bibliography.

[2] ETCSL 1.8.2.2, manuscript list.

[3] ETCSL 1.8.2.2, composite text.

[4] Black et al. 2004, pp. 12—13.

[5] Vanstiphout 2003, pp. 132—166; Black et al. 2004, pp. 12—22; Jacobsen 1987, pp. 320—344.

[6] Jacobsen 1987, pp. 320—344

[7] ETCSL 1.8.2.2, opening lines

[8] ETCSL 1.8.2.2, lines 1—30; Black et al. 2004, pp. 12—13.

[9] ETCSL 1.8.2.2, lines 30—70; Jacobsen 1987, pp. 322—325.

[10] ETCSL 1.8.2.2, lines 70—90

[11] ETCSL 1.8.2.2, lines 50—60; Black et al. 2004, pp. 14—15.

[12] ETCSL 1.8.2.2, lines 50—60; Jacobsen 1987, pp. 326—329.

[13] .

[14] ETCSL 1.8.2.2, lines 140—180; Black et al. 2004, pp. 15—16.

[15] ETCSL 1.8.2.2, lines 140—160; Jacobsen 1987, pp. 329—332.

[16] ETCSL 1.8.2.2, lines 180—210

[17] ETCSL 1.8.2.2, lines 210—240; Black et al. 2004, pp. 16—17.

[18] ETCSL 1.8.2.2, lines 210—240; Jacobsen 1987, pp. 333—336.

[19] ETCSL 1.8.2.2, lines 240—270; Jacobsen 1987, pp. 333—336.

[20] ETCSL 1.8.2.2, lines 270—290

[21] Inferencia: el Anzud ordena explícitamente el silencio, y Lugalbanda observa la prohibición. Riesgo: la función narrativa del motivo del secreto es inferida; el texto no explica por qué se exige el secreto.

[22] ETCSL 1.8.2.2, lines 290—330; Black et al. 2004, pp. 18—19.

[23] ETCSL 1.8.2.2, lines 330—360

[24] ETCSL 1.8.2.2, lines 360—400; Jacobsen 1987, pp. 338—341.

[25] ETCSL 1.8.2.2, lines 400—430; Black et al. 2004, pp. 20—21.

[26] ETCSL 1.8.2.2, lines 430—460

[27] ETCSL 1.8.2.2, concluding lines

[28] .

[29] .

[30] ETCSL 1.8.2.2, lines 210—240; Jacobsen 1987, pp. 333—336.

[31] Black et al. 2004, pp. 12—13.

Chapter 29. El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu

La composición que los estudiosos conocen como «Génesis de Eridu» está catalogada como ETCSL 1.7.4 y se conserva en una sola tablilla, la CBS 10673, recuperada en Nippur —capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur (sumerio: Nibru)—. Es el único manuscrito conocido de la narración sumeria del diluvio.^[1] No hay una segunda copia, y ningún fragmento solapado procedente de Ur, Lagash o cualquier otro yacimiento completa lo que esta única tablilla conserva. Toda edición académica del relato sumerio del diluvio depende por entero de este trozo de arcilla cocida, y lo que la arcilla ha perdido, la erudición no puede recuperarlo.

La tablilla se encuentra en un estado de conservación pésimo. Grandes fragmentos de cada columna están rotos o son ilegibles, y el texto superviviente representa solo fragmentos de una composición mucho más extensa.^[2] La creación del hombre y los detalles de la construcción de la nave se han perdido en gran medida.^[3] La presente recreación sigue el texto compuesto del ETCSL, complementado por Jacobsen 1987, pp. 145–150.^[4]

Pese a su extrema fragmentación, el texto ha recibido una atención académica desproporcionada por tratarse de la narración del diluvio más antigua que se conoce, anterior al Atrahasis acadio y al relato del diluvio de la tablilla XI de Gilgamesh.^[5] La atención es comprensible. No se trata simplemente de un relato del diluvio: es el relato del diluvio —la versión superviviente más antigua de un patrón narrativo que reaparecería después en la literatura acadia y, por canales aún discutidos, en la Biblia hebrea—. Pero esa atención ha de templarse con honestidad acerca de lo que realmente se conserva. El Génesis de Eridu, como se le llama convencionalmente, es una de las grandes composiciones sumerias más fragmentarias, y el texto superviviente se reduce a pasajes inconexos de una obra originalmente mucho más larga.^[6]

Las tradiciones acacias del diluvio —el poema del Atrahasis y el relato del diluvio de la tablilla XI de Gilgamesh— son composiciones emparentadas pero distintas, y no deben confundirse con el Génesis de Eridu sumerio ni utilizarse para reconstruirlo.^[7] Lo que sigue es lo que la tablilla sumeria conserva, y nada más.

[En este punto la tablilla se rompe. Las columnas i-ii (apertura) se han perdido en gran medida; la creación de los seres humanos, la fundación de las ciudades y la institución de la realeza solo sobreviven en fragmentos. Ningún otro manuscrito sumerio conserva estas secciones; la CBS 10673 es el único testigo.]

La composición empezaba en su día con algo. Las columnas i y ii están prácticamente destruidas, y lo que contenían solo puede adivinarse a partir de los fragmentos mínimos que sobreviven. Esos fragmentos —líneas rotas, signos sueltos— parecen describir la fundación de ciudades y la institución de la realeza antes del diluvio, lo que sugiere una narración de una civilización antediluviana.^[8] La palabra «Eridu» —la ciudad más antigua según la tradición sumeria, sede del templo de Enki, el E-abzu— aparece entre los fragmentos. Pueden discernirse referencias al descenso de la realeza desde el cielo.

(Es probable que la sección antediluviana describiera la creación de la humanidad y la fundación de

las primeras ciudades, a partir de los fragmentos supervivientes que mencionan ciudades y realeza.^[9])

Pero son huellas, no una narración. El lector ha de imaginar un prólogo que no está aquí —alguna clase de relato sobre cómo se puso en orden el mundo, cómo se construyeron y poblaron las ciudades, cómo se designaron los reyes para gobernar—. Los escribas sumerios lo escribieron. La tablilla no lo guardó.

Lo que sobrevive con mayor legibilidad, aunque aún en pasajes rotos, es la decisión divina que pone la historia en marcha.

[En este punto la tablilla se rompe. La decisión divina de destruir a la humanidad y las circunstancias que conducen a ella solo sobreviven en pasajes rotos de la columna iii; los detalles de la deliberación de los dioses se han perdido en gran medida. Ningún otro manuscrito sumerio conserva estas secciones.]

Los dioses, reunidos en asamblea, deciden enviar un diluvio para destruir a la humanidad, pero la razón de esta decisión no se conserva íntegra en el texto superviviente.^[10] ¿Por qué? La tablilla no lo dice —o, más bien, lo que dijera en su momento está hoy roto—. Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— parece desempeñar un papel en la decisión de enviar el diluvio, en coherencia con su posición de dios supremo del panteón y con su condición de deidad a cuyos mandatos los demás dioses deben obedecer.^[11] Tanto si la motivación fue el ruido humano, la transgresión humana o el simple derecho divino, el texto superviviente no nos lo dice. Los dioses deciden, y el mecanismo de su decisión se ha perdido.

Lo que no se ha perdido —y este es el pasaje que ha hecho famosa a la composición— es la advertencia.

Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu* bajo Eridu— advierte a Ziusudra del diluvio inminente hablando a través de un muro de cañas, para sortear un juramento divino que le prohibía revelar directamente a un mortal la decisión de los dioses.^[12] El recurso es elegante en su legalismo. Enki no se dirige a Ziusudra: se dirige al muro. Habla a una estructura de cañas atadas, y si un rey piadoso se encuentra casualmente al otro lado de esa estructura, escuchando, eso es asunto del muro y no de Enki. El recurso del muro de cañas —Enki dirigiéndose al muro en lugar de hablar directamente a Ziusudra— es un elemento narrativo característico que preserva la obediencia técnica del dios al decreto divino al tiempo que subvierte su intención.^[13] Es precisamente el tipo de argucia que cabría esperar del dios de la astucia: no una violación del juramento, sino una explotación de su letra. La letra de la ley se respeta. El espíritu de la ley queda aniquilado.

Ziusudra —un rey piadoso que recibe la advertencia de Enki— es descrito como justo, y su rectitud es el fundamento de su elección como superviviente.^[14] El texto no precisa en qué forma se manifiesta su piedad ni cuánto tiempo lleva practicándola. Es justo y, por tanto, es advertido. La ecuación se presenta como evidente por sí misma.

[En este punto la tablilla se rompe. Los detalles de la construcción de la nave, la carga del bajel y el

diluvio mismo se han perdido en gran medida; solo sobreviven fragmentos. Ningún otro manuscrito sumerio conserva estas secciones; los paralelos acadios (Atrahasis, Gilgamesh XI) son tradiciones distintas y no deben emplearse para rellenar lagunas.]

Ziusudra construye una nave como respuesta a la advertencia de Enki, pero los detalles de su construcción se han perdido en gran medida en el texto superviviente.^[15] Sabemos que la construyó porque sobrevivió en ella, y sabemos que sobrevivió en ella porque el texto así lo dice en una columna posterior. Pero la construcción en sí —las dimensiones, los materiales, la carga de animales, grano o familia— ha desaparecido. Son los detalles que las versiones acadias conservan con minuciosa especificidad, pero las versiones acadias son tradiciones distintas y hay que resistirse a la tentación de tomar de ellas lo necesario para rellenar las lagunas sumerias. Lo que la tablilla sumeria no dice, no lo sabemos.

El diluvio se desata. Los fragmentos supervivientes apuntan a un cataclismo acuático que destruye el mundo, aunque el texto sumerio conserva muy poco de la descripción real del diluvio.^[16] Las aguas llegan. El mundo se acaba. Y la tablilla, con algo que parece casi una pertinencia temática, está rota precisamente donde se describe la destrucción.

Cuando el texto vuelve a ser legible, el diluvio ha terminado.

Ziusudra abre una ventana en la nave, el dios sol Utu entra con su luz y Ziusudra se postra ante Utu.^[17] La imagen es llamativa en su sencillez. Después del cataclismo —después de que el veredicto de la asamblea divina se haya ejecutado y el mundo se haya ahogado—, la luz entra por una abertura en una nave y un hombre cae de bruces ante ella. El gesto no se explica. No hace falta. La luz del sol, tras el fin del mundo, es motivo suficiente para postrarse.

A continuación, Ziusudra ofrece sacrificios a los dioses y realiza los actos rituales del superviviente piadoso que da gracias por su salvación.^[18] Ha sobrevivido. Está agradecido. Hace lo que hace un hombre justo cuando los dioses lo han perdonado: los alimenta. La lógica es transaccional y antigua. Los dioses destruyeron a la humanidad, pero los dioses también necesitan a la humanidad —o al menos necesitan a alguien que realice los sacrificios—. Ziusudra es ese alguien.

Los dioses —en concreto An, el dios del cielo, y Enlil— conceden a Ziusudra la vida eterna y lo instalan en Dilmun —la tierra paradisíaca asociada a la pureza, al comercio y a la inmortalidad—.^[19] La recompensa es absoluta. Ziusudra no solo sobrevive al diluvio: queda trasladado por completo fuera de la condición humana. Recibe el aliento del cielo y el aliento de la tierra —la vida de los dioses— y es situado en una tierra donde la mortalidad no opera. El rey piadoso que escuchó junto al muro de cañas se convierte en algo distinto de lo humano.

[En este punto la tablilla se rompe. Las líneas finales que describen la apoteosis de Ziusudra y su instalación en Dilmun están dañadas; las condiciones completas de su inmortalidad y el cierre de la composición no se conservan íntegros. Ningún otro manuscrito sumerio conserva estas secciones.]

Lo que tenemos, pues, es un esqueleto. El trazo de la historia está claro: un mundo anterior al diluvio, una decisión divina de destruirlo, una advertencia transmitida mediante una argucia, una nave, un cataclismo acuático, una supervivencia, una recompensa. El patrón es el que reaparecerá

en la literatura acadia, en la Biblia hebrea y —más lejos aún— en la tradición griega con Deucalión y Pirra. Pero la versión sumeria, la más antigua, es también la menos completa. La carne del relato ha desaparecido, y el tejido conectivo —motivación, detalle, diálogo— se lo han comido el tiempo y las roturas.

La composición se sitúa al principio de una larga tradición, pero se sitúa allí en fragmentos. Leerla con honestidad es leer alrededor de las lagunas, reconocer que el relato del diluvio más antiguo es también el que menos entendemos. La tablilla CBS 10673 nos ha dado lo suficiente para saber qué contaron los sumerios. No nos ha dado lo suficiente para saber cómo lo contaron.

[1] ETCSL 1.7.4, bibliography.

[2] ETCSL 1.7.4; Kramer 1961, pp. 97–98.

[3] ETCSL 1.7.4, composite text.

[4] Jacobsen 1987, pp. 145–150.

[5] Jacobsen 1987, pp. 145–150; Kramer 1961, pp. 97–101.

[6] ETCSL 1.7.4; Black et al. 2004, pp. 284–285.

[7] George 2003 (comparative only); Jacobsen 1987, pp. 145–150.

[8] ETCSL 1.7.4, columns i–ii (fragmentary); Kramer 1961, pp. 97–99.

[9] Inferencia: líneas fragmentarias hacen referencia a ciudades (entre ellas Eridu) y al descenso de la realeza desde el cielo.. Riesgo: el contenido real de las columnas perdidas es desconocido; esta inferencia se apoya en fragmentos textuales muy pequeños.

[10] ETCSL 1.7.4, column iii (fragmentary); Jacobsen 1987, pp. 146–147.

[11] ETCSL 1.7.4, column iii (fragmentary); Kramer 1961, pp. 99–100.

[12] ETCSL 1.7.4, column iii–iv; Jacobsen 1987, pp. 147–148.

[13] Jacobsen 1987, pp. 147–148; Kramer 1961, pp. 99–100.

[14] ETCSL 1.7.4, column iii; Jacobsen 1987, p. 147.

[15] ETCSL 1.7.4, column iv (fragmentary); Jacobsen 1987, p. 148.

[16] ETCSL 1.7.4, column v (fragmentary); Kramer 1961, p. 100.

[17] ETCSL 1.7.4, column v–vi; Jacobsen 1987, pp. 148–149.

[18] ETCSL 1.7.4, column vi (fragmentary); Jacobsen 1987, p. 149.

[19] ETCSL 1.7.4, column vi; Jacobsen 1987, pp. 149–150.

Chapter 30. El viaje de Ningishzida al inframundo

La composición conocida como «El viaje de Ningishzida al inframundo» está catalogada como ETCSL 1.7.3 y se conserva en seis o más manuscritos procedentes de varios yacimientos, entre ellos UET 6 23 de Ur.^[1] Sobreviven unas noventa líneas de narración en gran medida continua, con lagunas locales menores.^[2] La recreación que sigue se apoya en el texto compuesto del ETCSL.^[3]

Es una de las composiciones más fragmentarias del corpus literario sumerio; el texto superviviente conserva solo pasajes inconexos de lo que en su día fue una obra más larga.^[4] Los manuscritos paleobabilónicos son los únicos testigos —ninguna otra tradición escribal conserva el poema— y no existe una edición crítica específica.^[5] Lo que sigue es, por tanto, una recreación a partir de fragmentos. Estamos ante los pedazos supervivientes de una composición que en su momento fue considerablemente más completa, y las lagunas no se rellenan con conjeturas.

Ningishzida —dios del inframundo, conocido en la tradición sumeria como «señor del árbol bueno», deidad del mundo de los muertos y de la vegetación— ocupa el centro de lo que es, en esencia, una narración de rapto.^[6] No desciende por voluntad propia. Los *galla* —demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos— lo apresan y lo arrastran al mundo de abajo.^[7] La distinción importa. Inanna eligió descender; a Ningishzida lo arrastraron.

*[En este punto la tablilla se rompe. El contexto del apresamiento de Ningishzida por los *galla* se ha perdido en gran medida; las circunstancias de su descenso —por qué lo apresan, qué desencadena la acción de los demonios— no están claras. Los manuscritos paleobabilónicos de Nippur son los únicos testigos y están muy fragmentados; no es posible reconstruir el contexto inicial.]*

No sabemos por qué vinieron a buscarlo. Las columnas de apertura, que habrían explicado su captura —qué ofensa se había cometido, qué deuda se debía, qué transacción cósmica exigía su cuerpo—, se han perdido en gran medida. Este es uno de los costes de una conservación fragmentaria: tenemos la acción, pero no el motivo. Los *galla* llegan. Apresan a un dios. La razón se ha esfumado.

Lo que se conserva del apresamiento mismo no admite dudas. Los *galla* prenden a Ningishzida y lo escoltan hacia la tierra de los muertos; el texto presenta la escena como un rapto forzoso a manos de agentes del inframundo.^[8] La pauta resultará familiar a los lectores de capítulos anteriores. La captura sigue la misma plantilla estructural que vemos en otros textos sumerios sobre el inframundo, en particular en «El descenso de Inanna», donde los *galla* hacen valer las reclamaciones del mundo de los muertos.^[9]

*(El papel de los *galla* aquí concuerda con su función a lo largo de toda la literatura sumeria del inframundo: son los agentes que ejecutan las demandas del mundo de los muertos para obtener un sustituto o una víctima.^[10])*

A lo largo del corpus sumerio, los *galla* desempeñan un papel constante: son el aparato coercitivo del inframundo, los agentes que ejecutan sus demandas. No negocian. No explican. Apresan y

transportan. Si el mecanismo que opera aquí es la misma lógica sustitutiva de «El descenso de Inanna» —el inframundo exigiendo un cuerpo a cambio de un cuerpo— es algo que el texto superviviente no permite determinar. El paralelo es estructural, no textualmente explícito.

El centro emocional de lo que sobrevive no es el apresamiento mismo, sino lo que le sigue: los lamentos. Los fragmentos supervivientes conservan porciones de lamentaciones pronunciadas por la hermana y la madre de Ningishzida, que lloran su viaje al inframundo.^[11]

[En este punto la tablilla se rompe. Los lamentos de la hermana y de la madre a lo largo de las estaciones del descenso están en gran parte rotos; solo sobreviven fragmentos de estrofas de lamentación sueltas. Ningún manuscrito solapado rellena las lagunas.]

Aunque rotos, los fragmentos de lamento revelan una composición estructurada en torno al duelo. Las estrofas supervivientes repiten expresiones formularias de duelo —una estructura coherente con la lamentación litúrgica ejecutada en rito—.^[12] No es el duelo narrativo que un cuentista inventa para un personaje. Es el duelo ritual que una tradición prescribe para una ceremonia. La estructura de la lamentación apunta a una conexión con las tradiciones de plañido ritual por dioses moribundos o ausentes, y guarda un paralelo con la tradición de lamento por Dumuzid.^[13] La hermana se lamenta. La madre se lamenta. Las fórmulas se repiten. Y uno puede oír, detrás de la tablilla rota, el sonido de una ejecución efectiva —voces alzadas en un templo o en un lugar de culto, siguiendo las pautas prescritas del duelo por un dios arrebatado al mundo de abajo—.

En sus implicaciones teológicas, la composición defiende una proposición que recorre todo el cuerpo de la literatura sumeria sobre el inframundo: el mundo de los muertos es ineludible incluso para las deidades.^[14] Inanna descendió y fue ejecutada. A Dumuzid lo apresaron y lo arrastraron abajo. Ahora Ningishzida —él mismo un dios, él mismo divino— es llevado por la misma clase de demonios al mismo destino. La pauta no admite excepciones. La divinidad no confiere inmunidad. El inframundo se lleva lo que reclama, y lo que reclama incluye a los dioses.

El descenso forzoso de un dios al inframundo, llorado por los que quedan atrás, es una estructura que se extiende mucho más allá de Mesopotamia. La tradición griega conserva sus propias versiones: Hades rapta a Perséfone, Deméter se duele, Orfeo desciende para recuperar lo que el inframundo ha reclamado.^[15] El paralelo estructural —una figura divina o semidivina arrebatada al mundo de abajo mientras los vivos lloran— está lo bastante cerca como para sugerir que la pauta aborda algo fundamental en el modo en que los seres humanos conciben la muerte y la pérdida. El que parte es llevado contra su voluntad, los que quedan no pueden hacer otra cosa que lamentarse, y el lamento mismo se convierte en la única respuesta disponible para los vivos.

Lo que queda del viaje de Ningishzida es, a decir verdad, poca cosa: fragmentos de un apresamiento, fragmentos de un lamento y el silencio de la arcilla rota donde el resto estuvo un día. Pero los fragmentos bastan para establecer lo que la composición era: un texto sobre la retirada forzosa de un dios del mundo de los vivos y sobre el duelo ritualizado de quienes no pudieron impedirlo. La hermana se lamentó. La madre se lamentó. Las fórmulas prescribían con exactitud cómo debían lamentarse. Y el dios descendió a la tierra, porque en Sumer es ahí adonde van los arrebatados.

- [1] ETCSL 1.7.3, bibliography.
- [2] ETCSL 1.7.3, composite text.
- [3] ETCSL composite text.
- [4] ETCSL 1.7.3; Black et al. 2004, pp. 280–282.
- [5] ETCSL 1.7.3, manuscript list; Jacobsen 1987, pp. 56–63.
- [6] ETCSL 1.7.3; Jacobsen 1987, pp. 56–57.
- [7] ETCSL 1.7.3, surviving opening fragments; Jacobsen 1987, pp. 57–59.
- [8] ETCSL 1.7.3, surviving narrative fragments; Jacobsen 1987, pp. 58–59.
- [9] ETCSL 1.7.3; Kramer 1961, pp. 90–92.
- [10] Inferencia: los galla aparecen con la misma función en «El descenso de Inanna» y en otros textos. Riesgo: el motivo concreto del apresamiento de Ningishzida no se conserva, de modo que el paralelo con el mecanismo de sustitución de «El descenso de Inanna» es estructural y no explícito en el texto de esta composición.
- [11] ETCSL 1.7.3, central section (fragmentary); Jacobsen 1987, pp. 59–62.
- [12] ETCSL 1.7.3, lament fragments; Jacobsen 1987, pp. 59–62.
- [13] Jacobsen 1987, pp. 56–58.
- [14] ETCSL 1.7.3; Jacobsen 1987, pp. 56–58.
- [15] Kramer 1961, pp. 90–92.

Chapter 31. La muerte de Ur-Namma

La composición conocida entre los estudiosos como «La muerte de Ur-Namma» está catalogada como ETCSL 2.4.1.1 y se conserva en tablillas paleobabilónicas procedentes de Nippur; se incluye aquí, conforme a la política del proyecto, por su sustancial narración sobre el inframundo.^[1] Varias tablillas contribuyen al texto reconstruido, que alcanza las 242 líneas en el texto compuesto.^[2] La recreación que sigue parte del texto compuesto del ETCSL, con el apoyo de la edición crítica de Flückiger-Hawker de 1999.^[3]

Ur-Namma fue el fundador histórico de la Tercera Dinastía de Ur (Ur III). Reinó aproximadamente entre los años 2112 y 2095 a. C., construyó el gran zigurat de Ur y promulgó uno de los códigos legales más antiguos que se conocen.^[4] Fue, en suma, un hombre que edificó cosas duraderas —murallas, templos, precedentes jurídicos—, y la composición que lleva su nombre trata del descubrimiento de que el constructor no dura tanto como lo que construye.

La composición narra la muerte de Ur-Namma y su viaje posterior al inframundo, donde se le recibe entre los muertos; pertenece a la literatura regia del inframundo, un género exclusivamente sumerio.^[5] No es un himno, ni un poema de alabanza, ni una lamentación en el sentido ordinario. Es algo más infrecuente: un informe administrativo detallado sobre lo que le ocurre a un rey tras morir. Los sumerios, la civilización con mayor mentalidad burocrática del mundo antiguo, habrían apreciado esa precisión.

[En este punto la tablilla se rompe. La sección inicial (líneas 1–30), que describe la muerte de Ur-Namma en el campo de batalla, está parcialmente dañada; las circunstancias exactas de la caída del rey son fragmentarias. La reconstrucción de Flückiger-Hawker, a partir de las tablillas de Nippur, restituye la mayor parte de la secuencia.]

El texto describe a Ur-Namma muriendo de enfermedad. Yace enfermo, abandonado en el campo de batalla «como una vasija aplastada» —una imagen vívida de desolación regia—.^[6] El símil es exacto y despiadado. Una vasija aplastada es algo hecho con un propósito —contener, transportar, guardar— y roto sin remedio. Eso es, según el texto, en lo que se ha convertido el rey de Ur.

(El énfasis del texto en que Ur-Namma fue abandonado en el campo de batalla sugiere una derrota militar en la que las propias tropas del rey no pudieron recuperar su cuerpo, una circunstancia inusual y profundamente humillante para un rey sumerio.^[7])

La ciudad de Ur llora a su rey, y la lamentación se describe en términos de duelo cívico y cósmico: el pueblo llora y la ciudad misma aparece desamparada.^[8] No es un dolor privado. El duelo es estructural. Una ciudad sumeria sin rey es un cuerpo sin su principio organizador: los templos se quedan sin su patrón, las murallas sin su guardián, los tribunales sin su fuente de autoridad. Ur no pierde solo a un hombre. Pierde el centro en torno al cual se ordenaba el sentido de la ciudad.

El cuerpo de Ur-Namma se prepara para el viaje al inframundo mediante elaborados ritos funerarios: se avitualla su carro, se alistan sus armas, se apartan ofrendas para las deidades del inframundo.^[9] La preparación es meticulosa y práctica. El rey muerto necesitará transporte, protección y —sobre todo— moneda. El inframundo no es un lugar donde el estatus se dé por

supuesto. Hay que comprarlo.

El texto enumera los ajuares funerarios y las ofrendas que acompañan al rey: animales para el sacrificio, objetos preciosos, provisiones rituales, un inventario pormenorizado de la práctica funeraria regia.^[10] El inventario tiene la cualidad de un manifiesto de embarque. Cada objeto se especifica, se cuenta, se registra. Al leerlo, uno entiende que los sumerios se enfrentaban al más allá igual que se enfrentaban a todo lo demás: con una contabilidad meticulosa y con la convicción de que nada importante debía quedar sin registro. Un rey que entrase en el inframundo sin los suministros adecuados sería como un mercader que partiese a una expedición comercial sin capital. Los resultados serían previsibles y desafortunados.

Ur-Namma desciende al inframundo y recorre el camino del que no hay retorno; el viaje se describe como el tránsito que todo mortal debe hacer, incluso un rey.^[11] La expresión «el camino del que no hay retorno» es una de las fórmulas más persistentes de la literatura sumeria sobre el inframundo. Aparece en «El descenso de Inanna», en «Gilgamesh y el inframundo», en un texto tras otro, y significa exactamente lo que dice. El camino va en una sola dirección. La gramática de la muerte carece de cláusula de retorno.

[En este punto la tablilla se rompe. Los detalles del viaje al inframundo y de la llegada a las puertas presentan lagunas menores en las líneas 100–140. Manuscritos de Nippur que se solapan permiten reconstruir la mayor parte del pasaje.]

El rey cruza el río del inframundo, la frontera que separa el mundo de los vivos del reino de los muertos.^[12] El río es el umbral definitivo. A un lado queda el mundo de los vivos con sus ciudades, sus templos, su luz de sol. Al otro lado se extiende el *kur* —el inframundo, el reino desde el cual ni siquiera el rey más poderoso puede mandar un mensaje de vuelta—. Ur-Namma lo cruza, y el cruce no puede deshacerse.

Al llegar al inframundo, Ur-Namma presenta ofrendas suntuosas a Ereshkigal —reina del inframundo— en un gesto de tributo y súplica.^[13] Aquí la composición se vuelve más característicamente sumeria. En el mundo de arriba, Ur-Namma era soberano: daba órdenes, recibía tributo, presidía la corte. En el inframundo, la relación se invierte. Él es el suplicante. Ereshkigal es la autoridad. El rey de Ur presenta sus ofrendas igual que cualquier súbdito se acerca a un trono: con deferencia y con el entendimiento implícito de que el regalo no es generosidad sino obligación.

El texto detalla las ofrendas que Ur-Namma lleva a cada uno de los siete porteros principales del inframundo, y presenta ofrendas individuales a cada deidad que se sienta a juzgar a los muertos.^[14] La entrega de ofrendas sigue un protocolo estructurado: cada deidad del inframundo recibe ofrendas acordes con su rango, y Ur-Namma es recibido conforme a su condición regia.^[15] El protocolo es rígido y formulario, no muy distinto —cabe sospechar— del protocolo de corte efectivo del Estado de Ur III, donde cada transacción quedaba documentada y cada ofrenda se contabilizaba. El inframundo, tal como lo concebían los sumerios, no era caos. Era administración. Tenía una jerarquía, y la jerarquía exigía lo suyo.

Entre los jueces del inframundo a quienes Ur-Namma presenta ofrendas se encuentran Gilgamesh

(sumerio: Bilgames) —el legendario rey de Uruk, que hace las veces de juez y gobernador de los muertos— y Ningishzida, deidad del inframundo y juez entre los muertos.^[16] La presencia de Gilgamesh es significativa. He aquí al gran héroe de la literatura sumeria, el hombre que buscó la inmortalidad y no logró hallarla, ahora al servicio del inframundo como funcionario: juez de los muertos, administrador en la burocracia de la muerte. Si hay en ello una ironía, el texto no la comenta. Gilgamesh, que no pudo escapar de la muerte, procesa ahora a quienes llegan después de él. Ningishzida se sienta a su lado y, juntos, reciben como cosa debida el tributo del rey muerto.

Tras presentar sus ofrendas, Ur-Namma recibe en el inframundo un lugar acorde con su dignidad regia; no queda reducido a la condición de sombra común, sino que conserva un estatus especial entre los muertos.^[17] Se le asignan un trono y una morada, y los muertos lo reciben; el texto presenta su existencia póstuma como honrosa, no degradante.^[18] No es la existencia gris e indiferenciada que describen otros textos mesopotámicos sobre el inframundo, donde los muertos comen polvo y se sientan en la oscuridad al margen de su antigua condición. Ur-Namma conserva su rango. Tiene un trono. Los muertos lo reconocen. El inframundo, en esta versión, reconoce las mismas distinciones sociales que el mundo de arriba imponía, siempre y cuando, claro está, el difunto llegue con ofrendas suficientes.

(El texto funciona como propaganda regia de la dinastía Ur III, al mostrar que incluso en la muerte el rey de Ur conserva su dignidad e impone respeto a las potencias del inframundo.^[19])

La composición incluye un lamento del propio Ur-Namma, que llora su separación del mundo de los vivos, de su ciudad y de sus proyectos sin concluir.^[20] Este es el centro emocional del texto, y resulta notable por lo que revela acerca de las prioridades del rey. No llora la pérdida del placer, de la compañía, del simple hecho de estar vivo. Lloro su obra.

Ur-Namma se duele de no haber podido concluir sus programas de construcción ni cumplir todos sus deberes regios —las murallas que había planeado, los templos que pensaba terminar—, una expresión conmovedora de los asuntos pendientes de una vida cortada en seco.^[21] Las murallas que diseñó quedan inconclusas. Los templos que empezó quedan incompletos. Los proyectos que puso en marcha continuarán sin su guía o se abandonarán del todo. Para un rey cuyo legado histórico reposa precisamente sobre proyectos de construcción así —el zigurat de Ur todavía se alza, cuatro mil años después, como testimonio de lo que logró—, el duelo es concreto y genuino. No llora la muerte en abstracto. Lloro el hueco entre lo que había planeado y lo que tuvo tiempo de terminar. Es, tal vez, el momento más humano de toda la composición: la constatación de que la muerte no llega en un punto de parada conveniente.

El texto expresa la concepción sumeria de que la muerte es absoluta e irreversible: ni siquiera un gran rey puede regresar del inframundo, y el dolor de la separación es permanente.^[22] No se ofrece consuelo alguno. Ninguna deidad interviene para atenuar el veredicto. No se hace excepción alguna por sangre regia ni por servicio extraordinario. La composición enuncia su posición con la claridad de un fallo jurídico: la muerte es definitiva, la separación es total, y ningún logro previo altera los términos.

«La muerte de Ur-Namma» proporciona el relato sumerio más detallado que se conserva sobre la entrada de un rey en el inframundo, y cubre el protocolo de ofrendas, el juicio por parte de las deidades del inframundo y la asignación del estatus póstumo.^[23] Ningún otro texto sumerio superviviente traza la transición del rey vivo al muerto honrado con este grado de detalle procedimental.

La composición eleva el estatus de Ur-Namma en el más allá como forma de legitimación regia: incluso en el inframundo, el rey de Ur conserva su dignidad y es honrado por los señores de los muertos.^[24] El texto combina elementos de la literatura de alabanza regia, la geografía del inframundo y la lamentación en un género híbrido único dentro de la tradición literaria sumeria.^[25] Es literatura de alabanza porque glorifica al rey; es escatología porque traza el mapa del inframundo; es lamentación porque el propio rey da voz a su dolor. La combinación es inusual y, hasta donde alcanza el registro conservado, no se repitió con este nivel de detalle para ningún otro soberano sumerio.

El texto se conserva en varias tablillas de Nippur; la edición crítica de Flückiger-Hawker de 1999 es el tratamiento filológico más exhaustivo y la base del texto compuesto del ETCSL.^[26] El texto compuesto del ETCSL sigue de cerca a Flückiger-Hawker, pero presenta un texto algo más conservador en los pasajes dañados.^[27]

Los paralelos se extienden entre culturas y milenios. La literatura sobre el más allá regio —el rey muerto juzgado y honrado entre los muertos— es una preocupación compartida con el Libro de los Muertos egipcio y con los textos mortuorios regios que acompañaban a los faraones a sus tumbas.^[28] Los protocolos difieren, pero la inquietud subyacente es la misma: ¿sobrevivirá la autoridad del rey al tránsito al otro mundo, o lo reducirá la muerte a la suerte común? Egipto y Sumer llegaron a respuestas similares a través de maquinarias administrativas distintas.

La imagen de la sombra regia que conserva su identidad en el inframundo encuentra un eco en la «Odisea» de Homero, canto XI, donde Agamenón aparece entre los muertos todavía reconociblemente él mismo, todavía rey, todavía agraviado, todavía cargando el peso de su condición terrenal.^[29] El lamento de Ur-Namma por sus proyectos de construcción inacabados hace eco, a su manera, a la crisis de mortalidad que atraviesa la tradición de Gilgamesh: el reconocimiento de que la realeza no puede correr más rápido que la muerte, y de que incluso las obras más grandes de las manos humanas las terminan —o las abandonan— otras manos.

Los escribas que copiaron este texto en sus tablillas en las escuelas de Nippur conservaron algo más que un panegírico regio. Conservaron el registro del modo en que una civilización negoció la transición más fundamental de todas: el paso de la autoridad a la impotencia, de la presencia a la ausencia, de la sala del trono al cruce del río. Ur-Namma llevó su carro, sus armas y sus ofrendas. Las presentó conforme al protocolo. Recibió su trono entre los muertos. Y después lloró por las murallas que nunca terminaría.

[1] ETCSL 2.4.1.1, bibliography.

[2] ETCSL 2.4.1.1, composite text.

[3] Flückiger-Hawker 1999 (critical edition).

[4] ETCSL 2.4.1.1, introductory context; Kramer 1961, pp. 128–129.

[5] ETCSL 2.4.1.1; Flückiger-Hawker 1999, commentary.

[6] ETCSL 2.4.1.1, lines 1–30 (partially reconstructed); Flückiger-Hawker 1999; Kramer 1961, pp. 128–130. Traducción propia del

inglés de Kramer 1961.

[7] Inferencia: las imágenes de abandono y el símil de la «vasija aplastada» implican una deshonra mayor que la de una muerte ordinaria. Riesgo: el estado fragmentario del texto impide determinar con certeza el contexto militar exacto.

[8] ETCSL 2.4.1.1, lines 30–60; Flückiger-Hawker 1999.

[9] ETCSL 2.4.1.1, lines 60–90; Flückiger-Hawker 1999.

[10] ETCSL 2.4.1.1, lines 70–100; Jacobsen 1987, pp. 380–382.

[11] ETCSL 2.4.1.1, lines 90–120; Flückiger-Hawker 1999. Traducción propia del inglés de Kramer 1961.

[12] ETCSL 2.4.1.1, lines 120–140; Jacobsen 1987, pp. 382–383.

[13] ETCSL 2.4.1.1, lines 140–170; Flückiger-Hawker 1999.

[14] ETCSL 2.4.1.1, lines 170–210

[15] ETCSL 2.4.1.1, lines 170–210; Flückiger-Hawker 1999.

[16] ETCSL 2.4.1.1, lines 180–200; Flückiger-Hawker 1999; Jacobsen 1987, pp. 383–384.

[17] ETCSL 2.4.1.1, lines 210–240; Flückiger-Hawker 1999.

[18] ETCSL 2.4.1.1, lines 240–260; Jacobsen 1987, pp. 384–385.

[19] Inferencia: la entrega suntuosa de ofrendas y la recepción honrosa están claramente concebidas para elevar el estatus póstumo de Ur-Namma. Riesgo: la función propagandística es ampliamente aceptada por los estudiosos, pero el texto no explicita este propósito meta-textual.

[20] ETCSL 2.4.1.1, lines 260–290; Flückiger-Hawker 1999.

[21] ETCSL 2.4.1.1, lines 280–310

[22] ETCSL 2.4.1.1, concluding sections; Flückiger-Hawker 1999.

[23] ETCSL 2.4.1.1; Flückiger-Hawker 1999, commentary.

[24] Flückiger-Hawker 1999, commentary.

[25] Black et al. 2004, pp. 56–60.

[26] Flückiger-Hawker 1999; ETCSL 2.4.1.1.

[27] ETCSL 2.4.1.1; Flückiger-Hawker 1999.

[28] Jacobsen 1987, pp. 380–385.

[29] Kramer 1961, pp. 128–131.

Chapter 32. El debate entre la azada y el arado

«El debate entre la azada y el arado», catalogado como ETCSL 5.3.1, se conserva en tablillas paleobabilónicas de Nippur (sumerio: Nibru) —la capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur— y de Ur. Era un texto habitual del plan de estudios.^[1] Se conserva casi completo.^[2] La versión que sigue se basa en el texto compuesto de ETCSL, completado con Black et al. 2004, pp. 210–218.^[3]

La composición sobrevive en numerosas copias paleobabilónicas procedentes de Nippur y de otros centros de escribas, lo que confirma su lugar en el plan de estudios estándar del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—. ^[4] Los estudios agrícolas de Civil y la antología de Black lo tratan ambos como ejemplo canónico del género del debate sumerio, bien atestiguado y casi completo.^[5]

El texto pertenece al género sumerio del debate (sumerio *a-da-min*), en el que dos entidades personificadas discuten sus méritos ante un juez divino que dicta un veredicto.^[6] El formato resultará familiar a cualquiera que haya leído la transcripción de un juicio, un debate parlamentario o un concurso universitario de ensayo —salvo que aquí los contendientes son aperos de labranza y el juez es el rey de los dioses—. Los sumerios, que inventaron la contabilidad burocrática a gran escala y algunos de los códigos legales más antiguos que se conservan, también inventaron el debate literario entre objetos inanimados. Ese solo hecho nos dice algo sobre su manera de pensar: cualquier pregunta, por mundana que fuera, podía plantearse como una disputa formal con veredicto divino.

Los dos contendientes son la Azada (sumerio *al*), la herramienta esencial para cavar los canales de riego y roturar la tierra, y el Arado (sumerio *apin*), el arado sembrador empleado en la agricultura cerealística a gran escala.^[7] No son elecciones arbitrarias. La azada y el arado sembrador eran los dos instrumentos más importantes de la economía agrícola sumeria. Uno rompía la tierra y daba forma a los canales sin los que nada crecía. El otro trazaba los surcos y sembraba el grano que llenaba los graneros y alimentaba las haciendas de los templos. Elegir entre ellos era, en la lógica de la composición, elegir entre dos teorías sobre lo que la civilización exigía en el fondo.

32.1. El prólogo cosmogónico

La composición se abre con un prólogo cosmogónico en el que Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— separa el cielo de la tierra y establece las condiciones para la agricultura y la civilización.^[8]

[En este punto la tablilla se interrumpe. Daños menores en el comienzo del prólogo cosmogónico (líneas 1–10). Varias copias escolares de Nippur se solapan y restauran el prólogo casi por completo.]

El prólogo establece una jerarquía de lo creado y enmarca los aperos agrícolas como parte del orden civilizatorio ordenado por los dioses.^[9] No se trata de una ambientación casual. Al situar el debate dentro del orden divino, el prólogo plantea los méritos relativos de las herramientas

humanas como una cuestión que, en última instancia, zanja la autoridad divina.^[10] Antes de que se pronuncie un solo argumento, se le está diciendo al público que la respuesta a la pregunta «¿qué herramienta importa más?» no es una cuestión de preferencia humana. Es una cuestión sobre cómo se construyó el universo.

Enlil crea entonces la Azada y le asigna sus funciones, situándola dentro del orden divino como la herramienta principal para trabajar la tierra.^[11] El detalle merece subrayarse. Antes de que el debate empiece, antes de que se pronuncie una palabra de argumento, el prólogo ya le ha dado a la Azada un pedigrí cosmogónico. Enlil la hizo. Enlil le asignó sus funciones. El Arado, en cambio, no recibe un relato de origen comparable en los versos iniciales. Para una composición que dedicará su parte central a escenificar un concurso aparentemente justo entre dos iguales, esto es un dedo en la balanza —colocado allí al principio mismo, en el lenguaje propio de la creación—.

32.2. El debate

El Arado abre la disputa afirmando su superioridad sobre la Azada y alegando que su papel en la siembra y en el laboreo de los campos lo convierte en el apero más importante.^[12] Habla primero, y habla con la seguridad de una institución. No se limita a afirmar que es útil. Afirma que es imprescindible —el apero sin el cual los grandes campos de cereal no producirían nada y todo el aparato de ofrendas a los templos, graneros reales y abastecimiento urbano de alimentos se desmoronaría—.

El Arado presume de sus vínculos de prestigio: está asociado al cultivo cerealístico a gran escala, al trabajo de los bueyes y a la riqueza de las grandes haciendas.^[13] El argumento es económico y social al mismo tiempo. El arado sembrador no es una simple herramienta; es la pieza central de todo un sistema. Los bueyes tiran de él. Los gañanes lo guían. Los capataces gestionan a los gañanes. El grano que siembra fluye a los almacenes de los templos y desde allí a los sistemas de contabilidad que los propios escribas administraban. Reivindicar la superioridad del Arado equivale a reivindicar la superioridad de toda la jerarquía institucional de la agricultura cerealística sumeria —desde la yunta de bueyes en el campo hasta el contable en el archivo—.

El Arado argumenta que sin él los grandes campos de cereal quedarían baldíos y a los templos les faltarían las ofrendas, y vincula su función con el sustento de los propios dioses.^[14] Esta es la mejor carta que tiene en la mano, y la juega sin vacilar. Los dioses deben comer. Los templos deben recibir sus ofrendas. El grano que alimenta el culto sale de los surcos que traza el Arado. Sin Arado, no hay ofrendas. Sin ofrendas, los dioses pasan hambre. Sin los dioses, no hay orden cósmico. El silogismo es limpio y tiene cierta fuerza —siempre que se acepte la premisa de que el cultivo de cereales es la única actividad que importa—.

La Azada responde enumerando sus funciones indispensables: cava los canales de riego, pone los cimientos de casas y templos, planta huertos y despeja el terreno para la construcción.^[15] Donde el Arado argumentaba desde el prestigio, la Azada argumenta desde la polivalencia. Su defensa no consiste en que hace una sola cosa de manera insuperable, sino en que hace una docena de cosas que el Arado no puede hacer en absoluto. El Arado puede trazar surcos. La Azada también puede trazar surcos —pero además puede cavar los canales que llevan el agua a esos surcos, colocar los

cimientos sobre los que se alzan los graneros y despejar el terreno en el que se forman las yuntas de bueyes—. El argumento de la Azada es, en esencia, infraestructural: antes de que el Arado pueda hacer nada, la Azada ya ha realizado el trabajo que permite arar.

La Azada sostiene además que sirve en toda estación y en todo contexto —construcción de ciudades, excavación de canales, agricultura—, mientras que el Arado queda confinado a la temporada de siembra.^[16] El argumento es práctico, y es demoledor. El arado sembrador es un instrumento estacional. Sale a escena cuando los campos están listos para sembrar, hace su trabajo y luego queda en reposo el resto del año. La Azada no se detiene nunca. Cuando la siembra termina, la Azada cava zanjas de drenaje. Cuando la cosecha ya está dentro, la Azada levanta muros. Cuando el templo necesita un cimiento nuevo, allí está la Azada. Cuando el canal se aterra, la Azada lo despeja. El Arado es un especialista. La Azada es un generalista. Y en una civilización que dependía del mantenimiento constante de un paisaje de riego artificial, el generalista tenía un argumento más sólido de lo que el especialista podía admitir cómodamente.

La Azada replica que es la herramienta de los jornaleros, de los constructores y de los fundadores de ciudades —que la civilización misma comienza con el cavar, no con el arar—. ^[17] La afirmación es ambiciosa, y no es del todo errónea. Antes de que pueda haber un campo, tiene que haber un canal. Antes de que pueda haber un canal, alguien tiene que cavarlo. Antes de que pueda haber una ciudad, alguien tiene que poner los cimientos. La Azada estuvo allí al comienzo de cada obra de construcción, de cada esfuerzo de ingeniería hidráulica, de cada acto de asentamiento. El Arado llegó después, cuando el trabajo previo ya estaba hecho. El argumento de la Azada equivale a una teoría de la prioridad civilizatoria: el apero que rompe el primer terreno es más fundamental que el apero que siembra el terreno ya roto.

La Azada afirma además que Enlil la creó en primer lugar, lo que le otorga precedencia primordial sobre el Arado.^[18] Esta es la carta de triunfo cosmológica, y la Azada la juega con plena conciencia de lo que el prólogo ya ha establecido. Enlil hizo primero la Azada. El prólogo lo decía. La Azada está recordando ahora a todos los presentes —incluido, cabe suponer, al juez— un hecho enunciado antes de que el debate siquiera empezara. El recurso no apela solo a la utilidad, sino al precedente divino. Lo que se hizo primero se hizo primero por una razón, y esa razón, da a entender la Azada, es que el universo lo necesitaba más.

El debate sigue el patrón habitual del género: las afirmaciones y las réplicas suben el tono progresivamente, y cada apero reúne argumentos económicos, cosmológicos y prácticos a favor de su superioridad.^[19] El patrón resultará familiar en cualquier argumentación estructurada: cada bando eleva el listón, cada respuesta intenta superar la afirmación anterior y la acumulación de aseveraciones avanza hacia un clímax que solo una autoridad externa puede resolver. Ni la Azada ni el Arado pueden ceder, porque el género no admite concesiones. El objetivo del *a-da-min* no es la negociación. Es la victoria total, otorgada por un dios.

32.3. El veredicto

Enlil dicta el veredicto final a favor de la Azada y la declara vencedora de la contienda.^[20]

(El veredicto de Enlil a favor de la Azada refleja la mayor utilidad de la herramienta y su prioridad cosmogónica (Enlil la creó en primer lugar en el prólogo).^[21])

El veredicto sigue el patrón estructural habitual del género del debate: los contendientes discuten y el juez divino resuelve el conflicto eligiendo a uno sobre el otro, con lo que restablece la armonía cósmica.^[22] Enlil no explica su razonamiento en los términos discursivos que un lector moderno podría esperar. No emite un dictamen escrito con párrafos numerados. Se limita a proclamar un ganador. Pero la estructura de la composición ya ha razonado por él. El prólogo estableció la prioridad cosmogónica de la Azada. El debate demostró su mayor utilidad. El veredicto ratifica lo que el texto viene defendiendo desde la primera línea: el apero que rompe el terreno, cava los canales y pone los cimientos es más fundamental que el apero que siembra los surcos —por prestigiosos que esos surcos puedan ser—.

32.4. La composición en su contexto

La composición cumplía una función didáctica en el plan de estudios del *edubba*: enseñaba a los estudiantes de escriba el vocabulario y los papeles sociales de dos herramientas agrícolas clave mediante la estructura del debate competitivo.^[23] Esta dimensión pedagógica no debería pasarse por alto. Los estudiantes que copiaban estas tablillas no eran agricultores. Eran escribas —jóvenes que se formaban para carreras administrativas que les exigirían gestionar registros agrícolas, supervisar los calendarios de mantenimiento de canales y dar cuenta del rendimiento de las cosechas—. Para ellos, una composición que enumeraba sistemáticamente las funciones, las asociaciones y la importancia económica de la azada y del arado sembrador era una lección de vocabulario incrustada en un relato. Aprendían la terminología copiando los argumentos, y aprendían los argumentos copiando la terminología.

Las numerosas copias recuperadas en Nippur y en otros centros escolares paleobabilónicos confirman el lugar habitual de la composición en el plan de estudios de los escribas.^[24] El texto compuesto de ETCSL está casi completo, ensamblado a partir de tablillas muy coincidentes, y las diferencias menores de traducción entre ETCSL y Black et al. 2004 no afectan a la sustancia del relato.^[25]

La pregunta que plantea la composición —¿qué herramienta importa más?— es, en el fondo, una pregunta sobre qué es la civilización. Si la civilización es el grano, gana el Arado. Si la civilización es la infraestructura, gana la Azada. La respuesta sumeria, pronunciada por el rey de los dioses en persona, es que la infraestructura viene primero. Los canales antes que las cosechas. Los cimientos antes que los edificios. La excavación antes que la siembra. Es un veredicto pragmático, y refleja una civilización pragmática —una que entendía, tras milenios de experiencia en el aluvión del sur de Mesopotamia, que sin canales en funcionamiento el mejor arado sembrador del mundo era un costoso trozo de madera enganchado a un buey desconcertado—.

El patrón de la disputa personificada con arbitraje divino no es exclusivo de Sumer, aunque los sumerios lo desarrollaron antes y de manera más sistemática que cualquier otra civilización de la que tengamos constancia. La literatura medieval europea produjo sus propias versiones: poemas de debate adversarial como *The Owl and the Nightingale* (h. 1200 d. C.) emplean la misma estructura de voces contendientes y un juez que dicta veredicto.^[26] El género latino del *conflictus*, del que es ejemplo el *Conflictus Veris et Hiemis* (La disputa entre la primavera y el invierno), comparte el patrón de entidades estacionales o materiales personificadas que discuten ante un árbitro divino o real.^[27] Si estas tradiciones posteriores heredaron la forma del antiguo Próximo Oriente por canales

que ya no podemos rastrear, o si el patrón surgió de forma independiente allí donde las culturas letradas desarrollaron el hábito de escenificar discusiones, es una cuestión que la evidencia no zanja. Lo que sí está claro es que la versión sumeria es el ejemplo más antiguo que conservamos del género. Su tratamiento del tema —los aperos de labranza como entidades con significado cosmológico cuyo valor relativo exige un arbitraje divino— refleja una visión del mundo en la que la tecnología humana no era solo práctica, sino que formaba parte del orden ordenado por los dioses. Las herramientas las hizo un dios. Su jerarquía la decidió el mismo dios. Y los escribas que copiaron el veredicto, generación tras generación, aprendían no solo a escribir *al* y *apin*, sino también a pensar sobre la estructura del mundo que administraban.

[1] ETCSL 5.3.1, bibliography.

[2] ETCSL 5.3.1, composite text.

[3] Black et al. 2004, pp. 210–218.

[4] ETCSL 5.3.1, composite text, lines 1–190; Black et al. 2004, pp. 210–218.

[5] Civil 1994, passim; Black et al. 2004, pp. 210–218.

[6] Kramer 1961, pp. 72–73.

[7] Civil 1994, passim (agricultural terminology and tool vocabulary); Black et al. 2004, p. 210.

[8] ETCSL 5.3.1, lines 1–20; Black et al. 2004, p. 210.

[9] ETCSL 5.3.1, lines 1–20; Black et al. 2004, p. 210.

[10] ETCSL 5.3.1, lines 1–20; Black et al. 2004, p. 210.

[11] ETCSL 5.3.1, lines 10–20; Black et al. 2004, pp. 210–211.

[12] ETCSL 5.3.1, lines ~20–50; Black et al. 2004, pp. 211–212.

[13] ETCSL 5.3.1, lines ~50–80; Black et al. 2004, pp. 212–213.

[14] ETCSL 5.3.1, lines ~50–80; Black et al. 2004, pp. 212–213.

[15] ETCSL 5.3.1, lines ~80–120; Black et al. 2004, pp. 213–215.

[16] ETCSL 5.3.1, lines ~120–150; Black et al. 2004, pp. 215–216.

[17] ETCSL 5.3.1, lines ~80–150; Black et al. 2004, pp. 213–216.

[18] ETCSL 5.3.1, lines ~10–20 (prologue) and ~130–140 (Hoe's argument); Black et al. 2004, pp. 210, 215.

[19] Kramer 1961, pp. 72–73; Black et al. 2004, pp. 210–218.

[20] ETCSL 5.3.1, lines ~170–190; Black et al. 2004, pp. 217–218.

[21] Inference: The prologue gives Hoe primordial precedence; the verdict is consistent with the debate structure favouring the more versatile entity. Risk: The text does not state the reasoning behind the verdict in explicit analytical terms; this is interpretive.

[22] Kramer 1961, pp. 72–73; Black et al. 2004, p. 218.

[23] ETCSL 5.3.1, lines 50–170; Civil 1994, passim.

[24] ETCSL 5.3.1, manuscript list; Black et al. 2004, p. 210.

[25] ETCSL 5.3.1; Black et al. 2004, pp. 210–218.

[26] Black et al. 2004, pp. 210–218.

[27] Black et al. 2004, pp. 210–218.

Chapter 33. El debate entre la oveja y el grano

«El debate entre la oveja y el grano», catalogado como ETCSL 5.3.2, se conserva en tablillas paleobabilónicas de Nippur —la capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur (sumerio: Nibru)—.^[1] Está en general bien conservado y destaca por su prólogo cosmogónico.^[2] La versión que sigue se basa en el texto compuesto de ETCSL, completado con Black et al. 2004, pp. 219–225.^[3]

La composición sobrevive en varias copias paleobabilónicas procedentes de las escuelas de escribas de Nippur, lo que confirma su amplia circulación como texto habitual del plan de estudios.^[4] El texto pertenece al género sumerio del debate y enfrenta a dos personificaciones divinas —Lahar (la Oveja), encarnación divina del pastoreo y la ganadería, y Ashnan (el Grano), encarnación divina de la agricultura cerealística—, que discuten sus méritos relativos ante una audiencia divina.^[5] El capítulo anterior escenificaba una disputa entre dos aperos de labranza. Este sube un escalón. La pregunta ya no es qué herramienta importa más, sino qué modo de vida entero —el pastoril o el agrícola— se sitúa más cerca del cimiento de la civilización. Esa es una pregunta más amplia, y la composición la afronta con un prólogo a la altura.

33.1. El prólogo cosmogónico

La composición se abre con un extenso prólogo cosmogónico que describe una era primordial en la que los humanos vivían sin los dones de la civilización.^[6] No es una ambientación breve. Ocupa cuarenta versos —aproximadamente un quinto de toda la composición— y describe la condición original de la humanidad con una precisión que la ha convertido en uno de los pasajes más citados de la literatura sumerológica.^[7]

En este estado primordial, la Oveja aún no había sido creada y el Grano aún no había aparecido: los humanos comían hierba con la boca como los animales, bebían agua de las acequias y andaban desnudos.^[8] La imagen es precisa y deliberadamente degradante. No son nobles salvajes. No son inocentes prelapsarios morando en un jardín. Son criaturas que se agachan al borde de los canales de riego y comen lo que allí crece, indistinguibles en sus hábitos del ganado al que más tarde servirían. Los escribas sumerios que compusieron y transmitieron este pasaje tenían una idea clara de lo que separaba al ser humano del animal, y la respuesta no era el lenguaje, ni la razón, ni la posesión de un alma. La respuesta era el pan y la lana. Sin esas dos cosas, los humanos eran animales. Con ellas, los humanos eran civilizados. La línea divisoria era así de nítida, y el prólogo la traza sin disculparse.

Los dioses crearon a la Oveja y al Grano en la «cámara de la creación de los dioses» —el *dul-kug*, el montículo sagrado—, precisamente para aliviar la condición primitiva de la humanidad y proporcionarle alimento y ropa.^[9] El lugar importa. El *dul-kug* no es la tierra. Es un recinto divino, un espacio de creación pura, y lo que de él emerge lleva la autoridad de la manufactura divina. La Oveja y el Grano no son fenómenos naturales que los humanos descubrieran por ensayo y error. Son invenciones divinas, entregadas a la humanidad desde arriba.

Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur— y Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del *abzu*, el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu— crean juntos a las dos entidades, y cada uno les asigna un papel específico en el sustento de la civilización humana.^[10] La colaboración de las dos deidades masculinas más poderosas del panteón subraya la gravedad de la empresa. No es un acto menor de generosidad divina. Es una reestructuración fundamental de la condición humana, llevada a cabo por los dioses que gobiernan el cosmos y por los dioses que lo organizan.

El prólogo establece que la Oveja proporciona lana para la ropa y el Grano proporciona pan para el sustento —las dos necesidades fundamentales que distinguen la vida humana civilizada de la existencia animal que la precedió—. ^[11] El emparejamiento no es casual. Los textos económicos mesopotámicos, desde los archivos administrativos más antiguos en adelante, organizan su contabilidad en torno a precisamente estas dos categorías: el ganado y el cereal. El sistema de raciones que alimentaba a la mano de obra de las grandes haciendas de los templos repartía cebada y lana. Los dos bienes que el prólogo identifica como marcadores de la civilización son los dos mismos bienes que la burocracia sumeria registraba con mayor meticulosidad. La tesis teológica y la realidad económica están perfectamente alineadas, lo cual es o bien una casualidad o bien una señal de que los sumerios conocían bastante bien su propia economía.

(El prólogo cosmogónico fija las implicaciones teológicas del debate: sin la Oveja y el Grano, la humanidad regresa a su estado animal precivilizado.^[12])

33.2. El debate

La Oveja y el Grano se hallan al principio contentos con sus papeles divinos. Cumplen sus funciones, la humanidad se beneficia y el orden cósmico funciona tal como fue diseñado. Pero en un banquete en el que beben demasiado vino, empiezan a discutir sobre cuál de los dos es más valioso para los dioses y para la humanidad.^[13] El detonante merece una nota. Es la segunda composición de este libro en la que un banquete con excesos étlicos desencadena una contienda divina —la primera fue el duelo de bebidas entre Enki y Ninmah que produjo la diversidad física de la humanidad—. La tradición literaria sumeria parece haber entendido que el alcohol afloja no solo las lenguas, sino también las jerarquías. Sobrias, las personificaciones divinas aceptan sus puestos asignados. Borrachas, exigen saber cuál de ellas ocupa el rango más alto. El vino no crea la rivalidad; la revela.

El Grano habla primero. Rebate cualquier pretensión de superioridad pastoril argumentando que el pan es el alimento básico de la vida humana, que los grandes templos dependen de las ofrendas de grano y que la cerveza —elaborada a partir del grano— es la bebida de los dioses y el lubricante social de la civilización.^[14] El argumento es exhaustivo y golpea en el corazón de lo que hizo posible la civilización sumeria. El Grano no solo alimenta a las personas. Alimenta a los dioses —a través de las ofrendas diarias que todo templo exigía—. Alimenta el orden social —a través del sistema de raciones que pagaba a los trabajadores en cebada—. Y produce cerveza, que en Mesopotamia no era un lujo sino un alimento básico de la dieta, una necesidad ritual y el medio a través del cual transcurría prácticamente toda transacción social, desde la ratificación de un tratado hasta el chismorreo de vecindario. Reivindicar la superioridad del Grano equivalía a reivindicar la superioridad de todo el modo de vida urbano, agrícola y centrado en el templo que los sumerios

habían construido.

La Oveja responde alardeando de la lana que proporciona, la materia prima de las prendas que visten tanto a los humanos como a los reyes, y de la grasa y la leche que aporta para las ofrendas y los banquetes de los templos.^[15] Su argumento no es trivial. La lana era el segundo pilar de la economía mesopotámica —la industria textil fue, según algunas estimaciones, el mayor sistema laboral organizado del mundo antiguo, y toda su materia prima provenía de las ovejas—. Los reyes vestían lana. Los sacerdotes vestían lana. Los dioses, en sus estatuas, vestían lana. Y la grasa y la leche del ganado eran indispensables para el culto del templo: las ofrendas de mantequilla, queso y grasa animal aparecen en todos los inventarios de templos que se conservan.

[En este punto la tablilla se interrumpe. Algunos versos del intercambio central están parcialmente dañados (líneas 100–115). Los manuscritos solapantes de Nippur restauran la mayor parte del pasaje.]

El debate se recrudece a medida que cada contendiente menosprecia al otro: la Oveja se burla del Grano llamándolo simples tallos atados a la tierra, y el Grano se burla de la Oveja llamándola criatura sucia y balante.^[16] Los insultos son vívidos y precisos. Las contendientes han superado la fase de autopromoción positiva y han entrado en la fase de denigración activa —una escalada retórica que sigue el patrón estándar del género del debate sumerio—. La Azada y el Arado, en la composición anterior, siguieron el mismo arco. Lo mismo harán los contendientes de las composiciones que vienen a continuación. La estructura es formularia, pero los insultos están hechos a medida. El Grano no se limita a llamar inferior a la Oveja; la llama inmunda. La Oveja no se limita a llamar menos importante al Grano; lo llama atado a sus raíces y pasivo. Los ataques personales cumplen una función retórica: cada contendiente intenta redefinir al otro no como un rival digno, sino como algo despreciable.

La disputa cubre toda la gama de contribuciones de cada entidad: lana y cuero frente a pan, cerveza y harina; vida pastoril frente a asentamiento agrícola.^[17] Cuando el debate alcanza su clímax, las contendientes han agotado su inventario. Todos los productos, todos los usos rituales, todas las funciones económicas han sido reclamadas, defendidas y atacadas. Por el camino, la composición ha entregado al estudiante que la copiaba un catálogo sistemático de los bienes y servicios asociados tanto al pastoreo como a la agricultura —un logro pedagógico disfrazado de riña—.

33.3. El veredicto

Enki dicta el veredicto a favor del Grano y declara a Ashnan superior a Lahar.^[18] El juez es Enki a solas —el dios de la sabiduría y de la astucia, no la asamblea plena de los dioses—. Y su veredicto es para el Grano.

(El veredicto a favor del Grano refleja la centralidad de la agricultura cerealística en la civilización sumeria: el grano era la base del sistema de raciones, de la economía templaria y de la elaboración de la cerveza.^[19])

El resultado no debería sorprender a nadie que haya estado atento a la estructura del argumento —o, ya puestos, a la estructura de la civilización sumeria—. El Grano alimentaba a los trabajadores.

El Grano pagaba los salarios. El Grano llenaba los almacenes de los templos y las mesas de ofrendas. El Grano se convertía en cerveza, y la cerveza estaba presente en todo acontecimiento significativo de la vida mesopotámica, desde el banquete divino hasta el acuerdo contractual. La lana era esencial, pero la lana era secundaria. Las listas de raciones lo decían. Las cuentas de los templos lo decían. Y ahora el dios de la sabiduría lo decía también.

La Oveja acepta el veredicto, y ambas se reconcilian, con lo que se restaura el orden armonioso que el debate había trastornado.^[20] La reconciliación es genérica —sigue el patrón estándar de cierre de las composiciones de debate, en el que el perdedor acepta el veredicto y la armonía cósmica regresa—. Pero el hecho de que la reconciliación ocurra siquiera es significativo. La Oveja no es destruida, ni desterrada, ni degradada. Sigue siendo una personificación divina con un papel esencial. El veredicto establece una jerarquía, no una eliminación. El Grano ocupa un rango más alto, pero ambos son necesarios. La composición ha dedicado cuarenta versos a explicar lo que ocurre cuando ninguno de los dos existe: los humanos comen hierba y andan desnudos. El sentido del veredicto no es que el pastoreo carezca de valor, sino que la agricultura es más fundamental. El mundo necesita a ambos. Necesita a uno más.

33.4. La composición en su contexto

La composición cumplía una función didáctica en el *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—: mediante el argumento competitivo enseñaba a los estudiantes de escriba los méritos relativos del pastoreo y la agricultura como pilares de la civilización.^[21] Los estudiantes que la copiaban aprendían, mientras copiaban, el vocabulario de dos sistemas económicos y las técnicas retóricas para compararlos. El género del debate era, entre otras cosas, un formato de examen. Copiar los argumentos era aprender la materia. Aprender la materia era prepararse para el trabajo administrativo de gestionar una economía que dependía tanto de las ovejas como de la cebada.

El prólogo cosmogónico que describe a la humanidad en un estado precivilizado —comiendo hierba, andando desnuda, bebiendo de las acequias— es uno de los pasajes más citados de la literatura sumerológica y aporta evidencia esencial sobre las concepciones sumerias del origen humano.^[22] Kramer y Jacobsen le dedicaron ambos una atención sostenida, y con razón. Es una de las formulaciones sumerias más claras de qué es la civilización y qué vino a sustituir. El pasaje no teoriza sobre el progreso ni el desarrollo. Se limita a describir dos estados —uno con pan y lana, otro sin ellos— y deja que el contraste haga el trabajo.

Las numerosas copias paleobabilónicas procedentes de las escuelas de escribas de Nippur atestiguan la amplia circulación de la composición y su estatus habitual dentro del plan de estudios.^[23] Las diferencias menores de traducción entre ETCSL y Black et al. 2004 en el prólogo cosmogónico no afectan a la sustancia del relato.^[24]

El patrón de tensión entre pastoreo y agricultura resuelto mediante juicio divino no es exclusivo de Sumer. El paralelo más famoso aparece en el capítulo 4 del Génesis, donde Caín el agricultor mata a Abel el pastor después de que Dios acepte la ofrenda de Abel y rechace la de Caín. El relato comparte los mismos elementos estructurales —dos modos de vida, una preferencia divina, un veredicto—, pero invierte el desenlace: en la tradición hebrea, el pastor es preferido al agricultor. Si el relato bíblico se nutrió directamente de la tradición mesopotámica del debate, o si ambas

tradiciones abordaron de forma independiente una tensión que cualquier sociedad mixta, pastoril y agrícola a la vez, habría sentido, es una cuestión que la evidencia no zanja. Lo que sí está claro es que los sumerios la abordaron primero, la abordaron en forma de argumento estructurado y no de asesinato, y la resolvieron con un veredicto judicial y no con un fratricidio. La civilización que inventó el registro burocrático resolvía incluso sus disputas mitológicas por el cauce del debido proceso.

El motivo más amplio —la humanidad primordial viviendo «como animales» hasta que la intervención divina la eleva a la civilización— reaparece en tradiciones de todo el mundo, desde el mito de Prometeo (los humanos carecen de fuego y de oficios hasta que un dios se los entrega) hasta la progresión hesiódica desde la Edad de Oro y los relatos védicos sobre estados precivilizados. En cada caso, la frontera entre lo humano y lo animal no se define por la biología, sino por la tecnología: la posesión de dones concretos —fuego, grano, lana, escritura— que los dioses proporcionaron y que los humanos no habrían podido inventar por sí mismos. La versión sumeria de esta idea es una de las más antiguas, y es una de las más concretas. Los dones no son abstractos. Son el pan y la ropa. La teología es práctica, y la práctica es teológica, y los escribas que copiaban este texto en sus escuelas entendían perfectamente ambas dimensiones.

[1] ETCSL 5.3.2, bibliography.

[2] ETCSL 5.3.2, composite text.

[3] Black et al. 2004, pp. 219–225.

[4] ETCSL 5.3.2, composite text, lines 1–192; Black et al. 2004, pp. 219–225.

[5] Black et al. 2004, pp. 219–220; Kramer 1961, pp. 72–73.

[6] ETCSL 5.3.2, lines 1–40; Black et al. 2004, pp. 219–220.

[7] Kramer 1961, pp. 72–73; Jacobsen 1987, pp. 155–160.

[8] ETCSL 5.3.2, lines 1–20; Kramer 1961, pp. 72–73.

[9] ETCSL 5.3.2, lines 20–40; Jacobsen 1987, pp. 155–160.

[10] ETCSL 5.3.2, lines 20–40; Black et al. 2004, p. 220.

[11] ETCSL 5.3.2, lines 30–40; Black et al. 2004, p. 220.

[12] Inference: The prologue explicitly describes humans living "like animals" before the gods' intervention. Risk: The text does not state the prologue's function in explicit metatextual terms; this is structural interpretation.

[13] ETCSL 5.3.2, lines ~50–80; Black et al. 2004, pp. 220–221.

[14] ETCSL 5.3.2, lines ~115–150; Black et al. 2004, pp. 222–224.

[15] ETCSL 5.3.2, lines ~80–100; Black et al. 2004, pp. 221–222.

[16] ETCSL 5.3.2, lines ~130–170; Black et al. 2004, pp. 223–224.

[17] ETCSL 5.3.2, lines 80–180; Black et al. 2004, pp. 221–225.

[18] ETCSL 5.3.2, lines ~180–192; Black et al. 2004, p. 225.

[19] Inference: The economic and ritual primacy of grain in Mesopotamia is well-documented across the corpus. Risk: The text does not state the reasoning behind the verdict explicitly; this is scholarly interpretation.

[20] ETCSL 5.3.2, lines ~190–192; Black et al. 2004, p. 225.

[21] ETCSL 5.3.2, lines 80–180; Black et al. 2004, pp. 219–225.

[22] Kramer 1961, pp. 72–73; Jacobsen 1987, pp. 155–160.

[23] ETCSL 5.3.2, manuscript list; Black et al. 2004, p. 219.

[24] ETCSL 5.3.2; Black et al. 2004, pp. 219–225.

Chapter 34. El debate entre el invierno y el verano

«El debate entre el invierno y el verano», catalogado como ETCSL 5.3.3, se conserva en tablillas paleobabilónicas, con copias frecuentes procedentes de las escuelas de escribas de Nippur —la capital religiosa de Sumer, sede del templo de Enlil, el E-kur (sumerio: Nibru)—.^[1] Está en su mayor parte completo, con 318 versos.^[2] La versión que sigue se basa en el texto compuesto de ETCSL, completado con Black et al. 2004, pp. 226–233.^[3]

La composición sobrevive en numerosas copias paleobabilónicas procedentes de las escuelas de escribas de Nippur, lo que confirma su lugar habitual en el plan de estudios del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—.^[4] El texto pertenece al género sumerio del debate y enfrenta a dos personificaciones divinas —Enten (Invierno) y Emesh (Verano)— que discuten sus contribuciones relativas a la agricultura ante Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur—, quien dicta el veredicto final.^[5] Las dos composiciones anteriores escenificaban disputas entre aperos de labranza y entre sistemas económicos. Esta escenifica una disputa entre las propias estaciones —entre la lluvia que llena los canales y el calor que madura el grano—. En cierto sentido, es la más fundamental de las composiciones de debate, porque no pregunta qué herramienta o qué modo de vida importa más, sino qué mitad del año hace posible la otra.

Conviene hacer aquí una nota sobre el calendario estacional sumerio, porque la lógica de la composición depende de él. En el sur de Mesopotamia, Enten (Invierno) corresponde a la estación húmeda de lluvias y crecidas, mientras que Emesh (Verano) corresponde a la estación seca de cosecha y calor.^[6] Esto invierte el simbolismo estacional familiar de las tradiciones del norte de Europa, donde el invierno significa latencia y el verano crecimiento. En la llanura aluvial del sur de Irak, el invierno es la estación que trae el agua —la lluvia, las crecidas de los ríos, el llenado de los canales de riego de los que todo depende—. El verano es la estación de la cosecha, pero también del calor desecante. La estación húmeda produce; la estación seca recoge los resultados. El lector que importe los supuestos del norte sobre qué estación es «fértil» leerá mal el veredicto.

34.1. El prólogo cosmogónico

La composición se abre con un prólogo en el que Enlil crea las dos estaciones y asigna a cada una funciones concretas para asegurar la productividad agrícola a lo largo del año.^[7] El patrón resulta ya familiar a partir de las composiciones de debate anteriores: antes de que comience la discusión, el texto establece el marco divino dentro del cual se resolverá.

Enlil crea a Enten (Invierno) para que gestione las lluvias, las crecidas de los ríos y la fertilidad del suelo —los procesos que rellenan el sistema de riego y preparan la tierra para el cultivo—.^[8] El dominio de Enten es el agua en todas sus formas: la lluvia que cae, los ríos que crecen, los canales que se llenan, el suelo que se ablanda y acepta la semilla.

Enlil crea a Emesh (Verano) para que gestione la maduración de las cosechas, la recolección y la abundancia que sigue al trabajo preparatorio del Invierno.^[9] La formulación es cuidadosa. Emesh

no crea abundancia de la nada. Emesh gestiona la abundancia que sigue al trabajo del Invierno. El prólogo, en la propia asignación de funciones, ha indicado ya qué estación aporta los cimientos y cuál construye sobre ellos. Un lector atento notará que el veredicto ha sido prefigurado, calladamente, en el mismo acto de la creación.

El prólogo enmarca el ciclo estacional como una creación divina deliberada, con cada estación asignada a responsabilidades complementarias por el dios principal.^[10] La composición no presenta al Invierno y al Verano como enemigos. Son colaboradores en un sistema que Enlil diseñó para mantener la tierra productiva durante todo el año. La disputa que sigue versa sobre la precedencia —qué mitad del ciclo es más esencial—, no sobre si una estación debería sustituir a la otra.

El prólogo cosmogónico enmarca el ciclo estacional como una estructura de orden divino, con Enlil a la vez como creador de las estaciones y como árbitro último de su valor relativo.^[11] Este doble papel otorga a Enlil una autoridad singular en el proceso. No es un tercero imparcial. Es el ingeniero que construyó ambas máquinas. Cuando dicta su veredicto, no está descubriendo qué estación es mejor; está revelando lo que sabía desde el instante de la creación.

34.2. El debate

Tras cumplir sus funciones estacionales, Emesh (Verano) y Enten (Invierno) llevan sus productos al templo de Enlil como ofrendas, y surge una disputa sobre cuál de los dos ha aportado más.^[12] La discusión tiene lugar en el templo —la institución donde se reciben y se contabilizan las ofrendas divinas—. La pregunta «¿quién ha aportado más?» se plantea en el único sitio donde las aportaciones se miden sistemáticamente.

Emesh se jacta de proporcionar la cosecha —el grano maduro, la fruta abundante, la prosperidad de los campos bajo el sol— y se atribuye el mérito de la riqueza visible de la tierra.^[13] El argumento de Emesh tiene la fuerza de lo evidente. Mira los graneros. Mira los árboles frutales cargados de fruto. El grano se doró bajo el calor del Verano. Los dátiles maduraron bajo el sol del Verano. La cosecha —el resultado tangible, contable y comestible de todo el ciclo agrícola— ocurrió bajo la vigilancia del Verano.

Enten replica que, sin las lluvias y las crecidas invernales, los canales de riego estarían secos, el suelo yermo y Emesh no tendría nada que madurar; el Invierno es, por tanto, la estación fundacional de la que depende toda la prosperidad agrícola.^[14] La réplica golpea en el cimiento lógico de la jactancia de Emesh. ¿En qué agua germinó la semilla? ¿Quién llenó los canales? Las lluvias vinieron en Invierno. Los ríos crecieron en Invierno. El suelo, cocido y resquebrajado tras el calor del verano anterior, se ablandó y se abrió en Invierno. La cosecha del Verano es real, pero procede del agua del Invierno.

[En este punto la tablilla se interrumpe. Varios versos del intercambio central están parcialmente dañados (líneas 140–155). Los manuscritos solapantes de las escuelas de Nippur restauran el pasaje en gran parte.]

El debate recorre el ciclo agrícola completo: gestión del agua, siembra, crecimiento, maduración y cosecha, y cada estación se atribuye el mérito de las fases que pertenecen a su dominio.^[15] La composición repasa toda la secuencia de operaciones que convierte la lluvia en pan —la

inundación de los canales, la preparación del suelo, la siembra, el crecimiento, la maduración, la siega, la trilla, el almacenamiento—. En cada fase, la estación correspondiente se adelanta para reclamar el mérito y la otra objeta. El resultado es un repaso exhaustivo de la agricultura mesopotámica incrustado en un argumento competitivo.

Enten acusa a Emesh de ser un mero parásito del trabajo que el Invierno ha hecho —alguien que disfruta de los resultados sin aportar el cimiento esencial del agua y del suelo fértil—. ^[16] La lógica es estructural, no personal. Todo lo que hace el Verano presupone algo que el Invierno ya ha hecho. Retira las aportaciones del Invierno y el Verano no tiene nada —ni agua, ni crecimiento, ni cosecha—. Retira las aportaciones del Verano y el agua del Invierno sigue ahí, llenando los canales, empapando la tierra, sosteniendo los pantanos. La asimetría, sostiene Enten, es absoluta.

Emesh contraataca: el calor y la luz del sol son indispensables para la maduración y, sin el Verano, el grano se pudriría en campos encharcados. ^[17] La réplica es agronómicamente sólida. El agua por sí sola no produce una cosecha. El exceso de agua produce lo contrario: podredumbre, moho, raíces anegadas. El calor seco del verano transforma los tallos verdes en grano dorado listo para la siega. Sin calor que impulse la maduración, sin las semanas secas que endurecen el grano para el almacenamiento, el agua de la que tanto presume el Invierno se vuelve un lastre. El argumento de Emesh es que el agua sin calor es un pantano, y un pantano no es agricultura.

34.3. El veredicto

Enlil dicta el veredicto final a favor de Enten (Invierno) y declara al Invierno vencedor de la contienda. ^[18]

(El veredicto de Enlil a favor del Invierno refleja la realidad ecológica de la agricultura de regadío del sur de Mesopotamia —la lluvia y las crecidas son la base indispensable de todo el sistema, sin las cuales ninguna cosecha es posible—. ^[19])

El veredicto parecerá contraintuitivo a los lectores de climas donde el invierno significa heladas y latencia. Pero la composición no está escrita para esos climas. Está escrita para el sur de Mesopotamia —una llanura aluvial donde la agricultura depende por completo de la gestión del agua—. La lluvia solo cae en los meses de invierno. El Tigris y el Éufrates solo crecen en la estación fría. Toda la infraestructura de riego depende del rellenado anual de su suministro de agua. El argumento de Emesh sobre la necesidad del calor no era erróneo. Pero el veredicto de Enlil refleja una lógica más profunda: se puede tener agua sin cosecha, y el agua seguirá sosteniendo los pantanos y la vegetación silvestre de la llanura aluvial. No se puede tener cosecha sin agua. La asimetría corre en una sola dirección, y Enlil la resolvió en la dirección en la que corre.

Tras el veredicto, Emesh (Verano) acepta la superioridad de Enten (Invierno) y las dos estaciones se reconcilian; se elogian mutuamente y restauran la armonía. ^[20] La reconciliación sigue el patrón estándar del género del debate: el perdedor acepta el veredicto, el vencedor no se regodea y el orden cósmico regresa. Ninguna estación es abolida. Ninguna queda disminuida en su función esencial. El veredicto establece jerarquía, no eliminación. El Invierno va primero. El Verano le sigue. Ambos son necesarios. Uno es más necesario.

34.4. La composición en su contexto

La composición cumplía una función didáctica en el *edubba*: mediante la estructura del argumento competitivo, enseñaba a los estudiantes de escriba las contribuciones relativas de las estaciones húmeda y seca a la productividad agrícola.^[21] Como los debates anteriores, este texto funcionaba a la vez como literatura y como material de enseñanza. El estudiante que lo copiaba absorbía, en el mismo acto de copiarlo, un relato sistemático del año agrícola —qué procesos pertenecen a qué estación, qué dependencias corren en qué dirección y cómo encaja el sistema en su conjunto—. El género del debate era, entre otras cosas, un método de enseñanza. Los argumentos eran la lección.

Las numerosas copias procedentes de las tablillas escolares de Nippur confirman la circulación activa de la composición en el plan de estudios paleobabilónico de los escribas.^[22] Las diferencias menores de traducción entre ETCSL y Black et al. 2004 en los epítetos estacionales no afectan a la sustancia del relato.^[23]

El patrón de las estaciones personificadas discutiendo ante un juez divino conecta esta composición con una de las estructuras más persistentes de la literatura universal. El paralelo más directo aparece en el *Conflictus Veris et Hiemis* latino (La disputa entre la primavera y el invierno), una composición europea medieval que conserva una estructura literaria casi idéntica: dos estaciones personificadas, un intercambio competitivo y un veredicto dictado por una autoridad. Si la forma medieval descende de la sumeria por canales de transmisión que la evidencia no permite rastrear, o si la estructura surgió de forma independiente allí donde las culturas letradas se toparon con el hecho de que las estaciones se alternan y alguien tenía que decidir cuál importaba más, es una cuestión que los estudiosos han planteado sin zanjar.

El motivo más amplio de los ciclos estacionales explicados mediante un relato divino está extendido. El mito griego de Deméter y Perséfone ofrece una solución estructural distinta al mismo problema —el descenso de la diosa al inframundo y su regreso anual explican la alternancia de las estaciones a través de una historia de pérdida y reencuentro, en lugar de a través de un debate competitivo—. Pero la pregunta de fondo es la misma: ¿por qué cambian las estaciones y cuál es la estación productiva? La respuesta sumeria es que las estaciones cambian porque Enlil las diseñó para que cambiaran, cada una con responsabilidades asignadas, y que la estación productiva es la húmeda —el Invierno—, porque el agua es el cimiento sobre el que se construye todo lo demás.

Este último punto merece subrayarse, porque invierte el simbolismo estacional que los lectores de latitudes septentrionales llevan consigo como un supuesto no examinado. En la tradición europea, el invierno es muerte y el verano es vida. En el sur de Mesopotamia, el invierno es agua y el verano es calor. El veredicto a favor de Enten no es un veredicto a favor de la latencia. Es un veredicto a favor de la estación que llena los canales, ablanda el suelo y hace posible el cultivo. Una civilización que había construido sus ciudades, sus templos y toda su economía sobre la distribución controlada del agua mediante una red artificial de canales concluyó, como era natural, que la estación del agua era la estación que más importaba. La teología refleja la hidrología, y la hidrología refleja el paisaje.

[1] ETCSL 5.3.3, bibliography.

[2] ETCSL 5.3.3, composite text.

[3] Black et al. 2004, pp. 226–233.

[4] ETCSL 5.3.3, composite text, lines 1–318; Black et al. 2004, pp. 226–233.

[5] Black et al. 2004, pp. 226–227; Kramer 1961, pp. 72–73.

[6] Civil 1994, *passim* (agricultural calendar and seasonal terminology); Black et al. 2004, p. 226.

- [7] ETCSL 5.3.3, lines 1–30; Black et al. 2004, pp. 226–227.
- [8] ETCSL 5.3.3, lines 1–20; Black et al. 2004, p. 226.
- [9] ETCSL 5.3.3, lines 20–30; Black et al. 2004, pp. 226–227.
- [10] ETCSL 5.3.3, lines 1–30; Black et al. 2004, p. 226.
- [11] ETCSL 5.3.3, lines 1–30; Black et al. 2004, p. 226.
- [12] ETCSL 5.3.3, lines ~30–60; Black et al. 2004, pp. 227–228.
- [13] ETCSL 5.3.3, lines ~60–100; Black et al. 2004, pp. 228–229.
- [14] ETCSL 5.3.3, lines ~100–140; Black et al. 2004, pp. 229–230.
- [15] ETCSL 5.3.3, lines 50–280; Black et al. 2004, pp. 228–232.
- [16] ETCSL 5.3.3, lines ~160–200; Black et al. 2004, pp. 230–231.
- [17] ETCSL 5.3.3, lines ~200–250; Black et al. 2004, pp. 231–232.
- [18] ETCSL 5.3.3, lines ~280–310; Black et al. 2004, pp. 232–233.
- [19] Inference: Southern Mesopotamia is an alluvial floodplain entirely dependent on water management; the text’s internal logic consistently privileges the season that provides water. Risk: The text does not state the reasoning in explicit ecological terms; this is scholarly interpretation grounded in Civil 1994 and the text’s own argument structure.
- [20] ETCSL 5.3.3, lines ~300–310; Black et al. 2004, p. 233.
- [21] ETCSL 5.3.3, lines 50–280; Civil 1994, *passim*.
- [22] ETCSL 5.3.3, manuscript list; Black et al. 2004, p. 226.
- [23] ETCSL 5.3.3; Black et al. 2004, pp. 226–233.

Chapter 35. El debate entre el ave y el pez

La composición conocida como «El debate entre el ave y el pez», catalogada como ETCSL 5.3.5, se conserva en tablillas paleobabilónicas.^[1] Está excepcionalmente bien preservada y destaca por su rico vocabulario técnico sobre la fauna.^[2] La versión que sigue se basa en el texto compuesto de ETCSL, completado con Black et al. 2004, pp. 234–240.^[3]

Se conservan múltiples copias paleobabilónicas bien preservadas, lo que apunta a un uso activo en el *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos—. ^[4] El texto pertenece al género sumerio del debate y presenta a dos personificaciones divinas —Ave (sumerio *mušen*) y Pez (sumerio *ku*)— que disputan sus méritos relativos y llevan su caso ante el rey Shulgi, que dicta el veredicto final.^[5] La composición cierra con una doxología que alaba al Padre Enki —dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del abzu bajo Eridu—, cuya sabiduría se entiende que ha guiado el juicio del rey.

La elección del rey Shulgi como juez distingue este debate de los demás del género. En las composiciones anteriores —Azada y Arado, Oveja y Grano, Invierno y Verano— era una deidad la que dictaba el veredicto final. Aquí, por primera y única vez en el corpus de debates conservado, un rey humano se sienta a juzgar a dos personificaciones divinas. La distinción no es accidental. Refleja el contexto político de la tercera dinastía de Ur en el que se compuso el texto y enmarca la autoridad de Shulgi como divinamente inspirada: la sabiduría de Enki respalda el veredicto real, reconocida en la doxología de cierre, pero nunca ejercida directamente.^[6]

35.1. El orden natural

La composición se abre describiendo el orden natural establecido por los dioses, en el que Ave y Pez tienen cada uno su dominio propio —el cielo y las aguas, respectivamente—. ^[7] Enki llena los cañaverales y los pantanos de Pez y Ave, les muestra sus posiciones y les instruye en sus reglas divinas. La colocación es deliberada: cada criatura pertenece a un ámbito asignado por decreto divino. El pantano no es un paisaje indiferenciado, sino un cosmos estructurado en miniatura, con el aire arriba y el agua abajo, y dos criaturas dispuestas en él como instrumentos calibrados para tareas distintas.

Ave ocupa su hábitat natural entre los cañaverales, y Pez habita las aguas profundas, abundantes en los ríos y canales. Cada uno sostiene la vida por derecho propio, y cada uno vive dentro del marco de reglas que Enki ha establecido.^[8] El prólogo no se detiene en sus vidas separadas. Expone el punto esencial y sigue adelante: un dios ha asignado a estas dos criaturas sus lugares, y la disputa que sigue es, en el fondo, una disputa sobre si esas asignaciones tienen el mismo peso.

35.2. La disputa

Pez inicia la disputa. El texto es explícito: Pez se planta y grita, abriendo las hostilidades con grandilocuencia.^[9] Pez se dirige a Ave con saña homicida, acusándola de ser ruidosa, glotona y una plaga que cae en las trampas de agricultores y cazadores de aves. La salva inicial no es una

declaración cortés de los méritos propios, sino un ataque —una denuncia del modo de vida del adversario pronunciada con la fuerza del alegato de un fiscal—. Pez no empieza diciendo «soy excelente». Pez empieza diciendo «tú eres despreciable».

Ave responde reivindicando su superioridad por la belleza, el canto y su papel en el palacio real —se eleva sobre el mundo, entona alabanzas a los dioses y adorna el paisaje—. ^[10] Donde Pez atacó, Ave se jacta. El plumaje de Ave es multicolor; su rostro es hermoso; su canto es dulce. Pavonea por el E-kur, el templo de Enlil —rey de los dioses, señor del viento y del decreto— en Nippur —la capital religiosa de Sumer, sede del E-kur (sumerio: Nibru)—, y su presencia allí es una gloria. El argumento es estético y litúrgico: Ave es bella, Ave es musical y Ave sirve a los dioses en sus recintos más sagrados.

Pez responde en el mismo tono, reivindicando superioridad por la pureza, la abundancia y la asociación con las aguas sagradas. Los peces son ofrendas dignas de los dioses y un pilar de la economía del templo. ^[11] Pez no concede el argumento estético. Desplaza el terreno. La belleza y el canto son agradables, pero el templo necesita comida, y la comida que necesita es pescado. El argumento es económico: medido por lo que aparece efectivamente sobre la mesa de ofrendas, Pez supera a Ave.

[En este punto la tablilla se interrumpe. Hay un daño menor en unos pocos versos del intercambio central (líneas 85–90). El texto está excepcionalmente bien conservado y las copias solapantes rellenan casi todas las lagunas.]

El debate asciende de la autoalabanza a insultos cada vez más personales y agresivos, y cada contendiente denigra la apariencia, los hábitos y el valor social del otro. ^[12] Las primeras rondas son casi civilizadas —cada bando presenta sus credenciales, su relación con el templo, su utilidad para el orden divino—. Pero el tono cambia. Los insultos se vuelven concretos, físicos, despectivos. El argumento pasa de «yo soy mejor que tú» a «tú eres repugnante», y la distinción importa. Un debate sobre el mérito relativo es un debate sobre la jerarquía. Un debate sobre las cualidades asquerosas del adversario es un debate sobre si el adversario merece siquiera existir.

Ave se burla de Pez por su olor —tan horrible que hace vomitar a la gente, que les hace enseñar los dientes con asco—. Su boca es fofa. Su aspecto es repulsivo. ^[13] Los insultos son sensoriales y viscerales: no son argumentos sobre la función económica, sino reacciones del cuerpo. Ave no dice que Pez sea inútil. Ave dice que Pez es nauseabundo. El desplazamiento del argumento económico a la repulsión estética marca una fase nueva en la disputa.

Pez replica que Ave es glotona, deforme y llena el patio de excrementos. El muchachito barrendero tiende redes en la casa y persigue a Ave con cuerdas. ^[14] La imagen es demoledora en su concreción. Ave, que se jactaba de pavonearse por el E-kur, queda reducida a una plaga que ensucia el patio y a la que un niño ha de echar fuera. El insulto no se limita a contradecir la pretensión de grandeza de Ave. La invierte: el mismo templo por el que Ave camina en gloria es el templo cuyo patio Ave ensucia, de modo que un muchacho con una red tiene que limpiar el estropicio.

35.3. Escalada: la agresión física

El debate rebasa el argumento verbal y estalla en violencia física. Pez destruye el nido de Ave y

convierte la bien construida estructura de ramaje en una ruina fantasmal. Pez rompe los huevos que Ave ha puesto y los arroja al mar.^[15] El ataque está dirigido con precisión. Pez no se limita a insultar a la prole de Ave. Pez la destruye. El nido que Ave construyó queda demolido. Los huevos que habrían sido la siguiente generación son arrojados al agua —al dominio propio de Pez—, como si Pez reclamara la supremacía territorial sobre todo lo que cae al mar.

Ave responde arrebatando del agua la freza de Pez y reuniéndola toda en un mismo sitio. La violencia es ya recíproca, y las apuestas han rebasado lo que la retórica pueda resolver. Ambas criaturas han golpeado la capacidad del otro de reproducirse —el acto de destrucción biológica más fundamental, a un paso de matar al adversario de plano—.

Esta escalada de la retórica a la destrucción física resulta excepcional dentro del género del debate. La mayoría de los demás debates sumerios se mantienen en lo verbal, lo que distingue al enfrentamiento de Ave y Pez por su violencia dramática.^[16] En las composiciones anteriores, Azada y Arado discutieron; Oveja y Grano discutieron; Invierno y Verano discutieron. Ninguno atacó a la prole del otro. Ninguno destruyó el nido del otro. El debate de Ave y Pez es el único del corpus conservado que cruza la línea de las palabras a la acción, y el cruce no es gradual. Es brusco y total: un momento están intercambiando insultos y al siguiente hay huevos rotos y freza recogida del agua.

(La escalada hasta la violencia puede tener una finalidad literaria —mostrar lo que ocurre cuando el debate no logra resolver una disputa y se emplea la fuerza en su lugar, lo que obliga a la intervención judicial para restaurar el orden—.^[17])

La destrucción mutua empuja a ambas partes a buscar un juicio formal. El fracaso del argumento —el momento en que las palabras dejaron de bastar y comenzó la violencia— es precisamente el momento que crea la necesidad de un juez. Una disputa que pudo haberse resuelto mediante la persuasión debe ahora resolverse mediante la autoridad.

35.4. El veredicto

El rey Shulgi, hijo de Enlil, dicta el veredicto final a favor de Ave y declara a Ave vencedora de la contienda.^[18] El discurso de la sentencia ocupa la sección final de la composición. Pavonearse por el E-kur es una gloria para Ave, declara Shulgi, porque su canto es dulce. En la mesa sagrada de Enlil, Ave tiene precedencia. El veredicto hace eco de las propias jactancias de Ave —belleza, canto, función litúrgica—, pero las palabras llevan ahora el peso de la autoridad real, no el interés propio de un contendiente. Lo que Ave reclamó para sí, Shulgi lo confirma desde el estrado.

Tras el veredicto, Pez acepta la superioridad de Ave y las dos criaturas se reconcilian bajo la autoridad de Shulgi.^[19] La reconciliación sigue el patrón estándar del género del debate: el perdedor se somete, el vencedor no se regodea y el orden que la violencia había trastocado se restaura. La composición cierra con una doxología que alaba al Padre Enki, cuya sabiduría se entiende que ha guiado el juicio del rey. Shulgi pronunció el veredicto, pero la sabiduría de Enki lo respaldaba —una formulación teológica que realza la autoridad del rey al fundamentarla en la inteligencia divina sin que el dios tenga que comparecer y hablar—.

35.5. La composición en su contexto

La composición cumplía una función didáctica en el *edubba*: enseñaba a los estudiantes de escriba el rico vocabulario de la historia natural —los nombres y costumbres de las aves y los peces— a través de la estructura del debate competitivo.^[20] El género del debate era, entre otras cosas, una tecnología pedagógica. Un estudiante que copiaba este texto no estaba meramente practicando signos cuneiformes. El estudiante absorbía la terminología técnica de la fauna —las palabras sumerias para nido y freza, para plumaje y escama, para los insultos concretos que una criatura lanza a otra—. La lección de vocabulario iba incrustada en el argumento, y el argumento hacía memorable el vocabulario.

Los estudiosos modernos elogian el texto por sus imágenes vívidas, su retórica ascendente y la intensidad dramática de su secuencia de acción, y lo cuentan entre los poemas de debate literariamente más logrados del corpus sumerio.^[21] El elogio es merecido. La composición hace algo que los demás poemas de debate no hacen: deja que sus contendientes pierdan los estribos. La escalada de la autopromoción cortés al insulto personal y a la destrucción física otorga al debate de Ave y Pez un arco narrativo que las otras composiciones —con toda su sofisticación retórica— no alcanzan. El debate de Azada y Arado es ingenioso. El de Oveja y Grano es sistemático. El de Invierno y Verano es intelectualmente riguroso. El de Ave y Pez es dramático.

Múltiples copias bien preservadas confirman el uso activo de la composición en las escuelas de escribas paleobabilónicas.^[22] Las diferencias menores de traducción entre ETCSL y Black et al. 2004 en los epítetos animales no afectan a la sustancia del relato.^[23]

El patrón más amplio de los animales personificados que discuten sus méritos ante un juez conecta esta composición con una de las estructuras más persistentes de la literatura universal. La fábula animal con juicio moral y jerarquía entre criaturas aparece en la tradición griega, donde las fábulas de Esopo escenifican disputas entre criaturas que terminan en una resolución moral —aunque los animales de Esopo suelen aprender sus lecciones mediante la desgracia y no mediante una adjudicación formal—. El concurso animal didáctico aparece también en la tradición india, donde el Panchatantra recurre a animales personificados para transmitir sabiduría práctica mediante la interacción competitiva —aunque la estructura del marco narrativo del Panchatantra difiere de forma fundamental del formato sumerio del debate—.

Lo que distingue al debate de Ave y Pez de esas tradiciones posteriores es la escalada del enfrentamiento verbal a la violencia física —la ruptura del orden retórico que exige la intervención judicial para restaurar la armonía—. Los animales de Esopo sufren consecuencias; no se destruyen la prole y luego elevan una petición al rey para que dicte un veredicto. La composición sumeria lleva la fábula animal a un lugar al que las tradiciones posteriores, en general, optaron por no ir: el lugar donde el argumento fracasa y comienza la fuerza. Aquí, una autoridad legítima para zanjar el asunto no es un presupuesto, sino una necesidad descubierta a través de la experiencia de la destrucción.

[1] ETCSL 5.3.5, bibliography.

[2] ETCSL 5.3.5, composite text.

[3] Black et al. 2004, pp. 234–240.

[4] ETCSL 5.3.5, composite text, lines 1–190; Black et al. 2004, pp. 234–240.

[5] Black et al. 2004, pp. 234–235; Kramer 1961, pp. 72–73.

[6] Black et al. 2004, pp. 234–235.

- [7] ETCSL 5.3.5, lines 1–30; Black et al. 2004, pp. 234–235.
- [8] ETCSL 5.3.5, lines ~10–30; Black et al. 2004, pp. 234–235.
- [9] ETCSL 5.3.5, lines ~30–60; Black et al. 2004, pp. 235–236.
- [10] ETCSL 5.3.5, lines ~60–90; Black et al. 2004, pp. 236–237.
- [11] ETCSL 5.3.5, lines ~60–90; Black et al. 2004, pp. 236–237.
- [12] ETCSL 5.3.5, lines ~90–130; Black et al. 2004, pp. 237–238.
- [13] ETCSL 5.3.5, lines ~100–120; Black et al. 2004, pp. 237–238.
- [14] ETCSL 5.3.5, lines ~120–140; Black et al. 2004, p. 238.
- [15] ETCSL 5.3.5, lines ~140–170; Black et al. 2004, pp. 238–239.
- [16] Black et al. 2004, pp. 234, 238–239.
- [17] Inference: The verdict by King Shulgi follows directly upon the violent act, as if provoked by the breakdown of legitimate argument. Risk: The text does not explicitly state this pedagogical function; this is interpretive.
- [18] ETCSL 5.3.5, lines ~170–190; Black et al. 2004, pp. 239–240.
- [19] ETCSL 5.3.5, lines ~185–190; Black et al. 2004, p. 240.
- [20] ETCSL 5.3.5, lines 30–170; Civil 1994, *passim*.
- [21] Black et al. 2004, pp. 234–240.
- [22] ETCSL 5.3.5, manuscript list; Black et al. 2004, p. 234.
- [23] ETCSL 5.3.5; Black et al. 2004, pp. 234–240.

Chapter 36. El debate entre el cobre y la plata

La composición conocida como «El debate entre el cobre y la plata», catalogada como ETCSL 5.3.6, se conserva en tablillas paleobabilónicas en estado fragmentario.^[1] Se han conservado menos copias de este poema que de cualquier otro debate. El CDLI registra solo once testimonios manuscritos, todos ellos procedentes de Nippur, frente a los sesenta o setenta de Azada y Arado o de Oveja y Grano. El texto parece haber circulado menos en el *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estas composiciones—. ^[2] La versión que aquí se reescribe sigue el texto compuesto de ETCSL.^[3]

El texto pertenece al género sumerio del debate. Dos metales personificados —Cobre (sumerio *urudu*) y Plata (sumerio *ku-babbar*)— discuten sus méritos relativos ante Enlil, rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur (sumerio: Nibru).^[4] Diversas roturas y lagunas significativas interrumpen las tablillas conservadas a lo largo de varios segmentos, pero los argumentos centrales de ambas partes y el veredicto final se conservan sustancialmente.^[5]

[En este punto la tablilla se interrumpe. Roturas y lagunas significativas a lo largo de las tablillas conservadas en toda la composición, aunque los argumentos centrales y el veredicto se conservan sustancialmente. No se dispone de manuscritos adicionales para rellenar las lagunas principales; se han conservado menos copias que las de los demás poemas de debate.]

36.1. La pretensión de la Plata

Plata habla primero. Su argumento se apoya en el prestigio, la ceremonia y los refinamientos de la vida palaciega.^[6] Plata es el metal de los banquetes y las casas, del adorno y la ostentación real —el metal que se asienta en el palacio y engalana la mesa cuando llegan invitados importantes—. El argumento es de rango: Plata ocupa una posición más alta en el orden de la civilización porque pertenece a las ocasiones de dignidad y no a las ocasiones de trabajo.

Plata sostiene que el prestigio y la función ceremonial pesan más que la mera utilidad —que el metal que sirve para el adorno y para el tesoro real está por encima del metal que se ensucia en los campos—. ^[7]

La pretensión tiene cierta lógica. En cualquier sociedad que distinga el trabajo de la ceremonia, los materiales de la ceremonia cargan con un peso simbólico del que carecen los materiales del trabajo. Plata brilla. Plata adorna. Plata se exhibe. Cobre cava.

36.2. La réplica del Cobre

Cobre responde con una practicidad demoledora. Su caso no descansa en el prestigio, sino en la indispensabilidad, y la indispensabilidad que reclama es agrícola.^[8] Cobre suministra las azadas que cortan la maleza cuando llega la estación de las lluvias. Cobre suministra las azuelas que dan

forma a los arados. Cobre suministra las hachas que cortan la leña. Cobre suministra las hoces que siegan el grano.^[9] El argumento es un catálogo de herramientas, cada una nombrada y cada una atada a una tarea concreta del ciclo agrícola. Sin azadas de cobre, la maleza ahoga los campos. Sin azuelas de cobre, no se construyen arados. Sin hachas de cobre, no se corta la madera. Sin hoces de cobre, no se cosecha el grano. La infraestructura práctica de la civilización depende del Cobre, y Cobre se asegura de que el juez lo sepa.

Cobre no se detiene en la enumeración de sus méritos. Se vuelve contra Plata con desprecio: el palacio es la estación de Plata, y los banquetes son la tarea asignada a Plata —pero ¿qué le pasa a Plata cuando el banquete termina? Alguien cava un hoyo en medio del corral del ganado y la entierra. Alguien echa barro por encima. Alguien la esconde en el rincón más oscuro de una tumba.^[10] El insulto es preciso. Plata se jactaba de su prestigio; Cobre le responde que el prestigio de Plata consiste en acabar enterrada en la tierra entre un uso y otro. Cobre, en cambio, nunca se oculta. Cobre está siempre en la mano de alguien, siempre trabajando, siempre haciendo falta.

(El debate pone en escena una tensión entre la utilidad práctica y el prestigio ceremonial que el lector moderno puede reconocer como una forma temprana de la distinción entre valor de uso y valor de cambio.^[11])

36.3. El veredicto

Enlil, llamando a su ministro Nuska, dicta el veredicto final a favor del Cobre. El texto conservado es explícito: «El Cobre fuerte aventajó a la Plata en la casa de Enlil —¡alabado sea el Padre Enlil!». ^[12] Cobre gana. El veredicto convierte esta composición en única entre los poemas de debate sumerios: es la única en la que el contendiente que no abre el debate termina ganándolo. ^[13]

El juicio de Enlil sigue la lógica que la composición ha ido construyendo desde el principio. Plata es hermosa, Plata adorna el palacio, Plata engalana la mesa del banquete —pero los campos hay que ararlos, la maleza hay que cortarla, el grano hay que segar, y para todas esas tareas la civilización del sur de Mesopotamia necesitaba cobre—. El veredicto es pragmático, como suelen serlo los veredictos de Enlil. Al dios que separó el cielo de la tierra y estableció las condiciones para la agricultura no era probable que le impresionara la cubertería de un banquete.

36.4. La composición en su contexto

A pesar de su estado fragmentario y de la escasez de testimonios manuscritos, las porciones conservadas revelan una composición con un tema económico distintivo —la tensión entre el metal del trabajo cotidiano y el metal de la exhibición ceremonial, una cuestión que no era abstracta en la vida mesopotámica—. ^[14] La composición recibe menos atención académica que los debates mayores —Azada y Arado, Oveja y Grano, Invierno y Verano—, pero los estudiosos la señalan por este foco inusual en el valor material. ^[15]

El texto compuesto de ETCSL representa la reconstrucción principal disponible, elaborada a partir de los limitados testimonios fragmentarios recuperados en Nippur y complementada con el trabajo académico previo, incluida la edición de van Dijk de 1953 y las reconstrucciones de Civil. ^[16]

La pregunta que plantea la composición es, en el fondo, una pregunta sobre qué importa más: la cosa que impresiona o la cosa que funciona. La respuesta sumeria, dictada por el rey de los dioses en su propia casa, es que la cosa que funciona va primero. Plata es preciosa. Cobre alimenta al mundo. Y en la llanura aluvial del sur de Mesopotamia, donde cada campo dependía de un canal excavado y cada cosecha de una hoz afilada, no era un juicio difícil de alcanzar.

La tensión entre utilidad práctica y valor de prestigio que explora esta composición anticipa distinciones que se volverían centrales en el pensamiento económico posterior —la paradoja del diamante y el agua de Adam Smith, la distinción clásica y marxiana entre valor de uso y valor de cambio—. La jerarquización de los metales como marcadores de la calidad de una civilización encuentra también un paralelo en las Edades del Hombre de Hesíodo, donde el oro, la plata, el bronce y el hierro representan épocas cósmicas en declive —aunque la jerarquía de Hesíodo corre en sentido contrario, colocando la plata por encima del bronce y no por debajo—.

[1] ETCSL 5.3.6, bibliography.

[2] ETCSL 5.3.6, manuscript list; CDLI P478959.

[3] ETCSL 5.3.6, composite text.

[4] ETCSL 5.3.6, composite text, Segments A—I.

[5] ETCSL 5.3.6, composite text.

[6] ETCSL 5.3.6, Segment A.

[7] ETCSL 5.3.6, Segment A.

[8] ETCSL 5.3.6, Segment D.

[9] ETCSL 5.3.6, Segment D.

[10] ETCSL 5.3.6, surviving lines.

[11] Inference: The arguments as preserved explicitly contrast practical agricultural function against domestic and ceremonial prestige. Risk: The "use-value vs. exchange-value" framing is a modern analytical category; the Sumerian text does not use these terms.

[12] ETCSL 5.3.6, Segment I. Traducción propia del inglés de ETCSL.

[13] ETCSL 5.3.6, Segment I.

[14] ETCSL 5.3.6, surviving lines.

[15] ETCSL 5.3.6, bibliography.

[16] ETCSL 5.3.6; van Dijk 1953, pp. 58—64.

Chapter 37. El debate entre la palmera datilera y el tamarisco

La composición conocida como «El debate entre la palmera datilera y el tamarisco» está catalogada como ETCSL 5.3.7 y se conserva en un único testimonio, la tablilla Sb 12354 (CDLI P357265), procedente de Susa. Cavigneaux publicó la tablilla en 2003.^[1] Solo han sobrevivido diecinueve líneas sumerias, y la composición podría ser una versión sumeria de un original acadio.^[2] La reescritura que sigue se basa en el texto compuesto de ETCSL.^[3]

Diecinueve líneas es muy poco —menos de una sola columna de una tablilla paleobabilónica estándar—. La mayoría de los poemas de debate sumerios se conservan en decenas de manuscritos de cientos de líneas; este nos llega en una sola tablilla procedente de un archivo provincial, y lo que preserva es el fragmento de un fragmento. La composición pertenece al género del debate, pero llega a nosotros en estado fragmentario, y se han conservado menos copias que de los grandes poemas de debate —señal de una circulación más limitada en las escuelas de escribas paleobabilónicas—.^[4]

Lo que puede afirmarse con seguridad es esto: el texto pertenece al género sumerio del debate y presenta dos árboles personificados —la Palmera datilera (sumerio *gišimmar*), el árbol cultivado por excelencia de Mesopotamia, y el Tamarisco (sumerio *šinig*), un árbol silvestre resistente utilizado para la purificación ritual y como combustible—.^[5] El debate pone en escena una tensión entre la naturaleza cultivada y la silvestre: entre el árbol domesticado que da fruto, sirope y fibra, y el árbol silvestre que crece sin cuidado humano y cumple funciones rituales y prácticas.^[6]

37.1. Los argumentos

La Palmera datilera alega su superioridad sobre la base de un valor económico inmenso: proporciona dátiles —un alimento básico en la dieta—, sirope de dátil, vino de palma, fibra para hacer cuerda y madera para la construcción, lo que la convierte en el árbol más productivo del paisaje mesopotámico.^[7] El argumento es práctico y cuantitativo. La Palmera datilera enumera lo que aporta a la civilización humana, y la lista es larga. La Palmera datilera subraya su condición de árbol cultivado —atendido, regado y polinizado por el trabajo humano—, y vincula su valor al empeño civilizatorio de la agricultura y la horticultura.^[8] La pretensión no es simplemente que la Palmera datilera sea útil, sino que es civilizada: existe porque los seres humanos eligieron plantarla, regarla y atenderla, y sus productos son el fruto de esa colaboración entre árbol y cultivador.

El Tamarisco replica destacando su resistencia, su independencia respecto del cultivo humano y su pureza ritual —el tamarisco se utiliza en los ritos de purificación y su madera sirve como combustible y material de construcción—.^[9] Donde la Palmera datilera se jacta del trabajo humano invertido en ella, el Tamarisco se jacta de no necesitar semejante inversión. El Tamarisco crece en la estepa, en el yermo, en lugares a los que no llega ningún canal de riego. No requiere polinización manual. No exige la atención del hortelano. Y cuando se le corta, su madera purifica —una función que los dátiles y el sirope no pueden desempeñar—.

(La oposición entre lo cultivado y lo silvestre encaja en un marco conceptual sumerio más amplio en el que la civilización (la ciudad, el huerto regado) se valora por encima de la estepa indómita.^[10])

37.2. Lo que se ha perdido

[En este punto la tablilla se interrumpe. Lagunas considerables en las tablillas conservadas; gran parte del argumento central se ha perdido. Se conservan menos copias y no se conoce ningún manuscrito que rellene las lagunas principales.]

[En este punto la tablilla se interrumpe. El veredicto y la conclusión se conservan mal o se han perdido por completo. El final no está firmemente atestiguado; ningún manuscrito preserva un veredicto claro.]

La identidad del juez y el ganador del debate no pueden determinarse con seguridad a partir de la evidencia conservada.^[11] En los demás poemas de debate —Azada y Arado, Oveja y Grano, Invierno y Verano, Ave y Pez, Cobre y Plata— una divinidad o un rey dicta un veredicto, y el perdedor se somete. Si aquí valía el mismo esquema, y en tal caso cuál de los árboles se impuso, es algo que las diecinueve líneas conservadas no nos dicen. El argumento central, la escalada, el veredicto y la reconciliación —si los hubo— se han perdido.

37.3. La composición en su contexto

La composición pertenece a una tradición más amplia de debates arbóreos del Próximo Oriente antiguo que incluye paralelos acadios. Los debates entre árboles —cultivado frente a silvestre, productivo frente a ornamental— aparecen en la literatura sapiencial acadia posterior, lo que apunta a un linaje literario profundo y persistente.^[12] A pesar de su estado fragmentario, lo que se conserva revela una composición interesada por los méritos relativos de la naturaleza cultivada y la silvestre —utilidad domesticada frente a resistencia natural—, un tema con amplia resonancia en la literatura mundial.^[13]

Se han conservado menos copias que de los grandes poemas de debate, lo que apunta o bien a una circulación más limitada en el currículo del *edubba* —la escuela de escribas, literalmente «casa de tablillas», donde se copiaban y enseñaban estos textos— o bien a una recuperación arqueológica peor.^[14] El compuesto de ETCSL es la única reconstrucción disponible a partir de unos testimonios fragmentarios escasos, y Black et al. 2004 solo cubre las porciones conservadas.^[15]

La oposición entre el árbol cultivado y el árbol silvestre es, en el fondo, la oposición entre el huerto y la estepa —entre el campo de regadío que los seres humanos construyeron y la tierra abierta que existía antes de ellos y existirá después—. La Palmera datilera necesita al hortelano; al Tamarisco le basta con la lluvia. Cuál de las dos es la mayor virtud, el texto conservado no lo resuelve. Pero la pregunta misma —si la dependencia de la civilización respecto del trabajo humano es una fuerza o una vulnerabilidad, si la autosuficiencia cuenta más que la productividad— no ha perdido su vigor. La misma tensión aparece en la tradición griega, donde la fábula esópica del roble y la caña contraponen el árbol fuerte y cultivado a la planta flexible y silvestre. Aparece en la Biblia hebrea, donde el jardín del Edén se alza como paraíso cultivado frente al desierto que lo rodea. Es una

pregunta que los primeros agricultores se plantearon y que ninguna civilización posterior ha respondido de forma definitiva.

[1] ETCSL 5.3.7, bibliography.

[2] ETCSL 5.3.7, composite text.

[3] ETCSL composite text.

[4] ETCSL 5.3.7, composite text, fragmentary; Black et al. 2004, pp. 244—246.

[5] Black et al. 2004, pp. 244—245; Kramer 1961, pp. 72—73.

[6] ETCSL 5.3.7, surviving lines; Black et al. 2004, pp. 244—245.

[7] ETCSL 5.3.7, surviving lines; Black et al. 2004, pp. 244—245.

[8] ETCSL 5.3.7, surviving lines; Black et al. 2004, p. 245.

[9] ETCSL 5.3.7, surviving lines; Black et al. 2004, pp. 245—246.

[10] Inference: This opposition recurs across the Sumerian literary corpus, e.g. the Gilgamesh (note Bilgames) tradition where Enkidu moves from wild nature to civilised life. Risk: The fragmentary state of this text makes it difficult to confirm whether it explicitly engages this theme.

[11] ETCSL 5.3.7, editorial notes; Black et al. 2004, p. 246.

[12] Black et al. 2004, pp. 244—246; Kramer 1961, pp. 72—73.

[13] ETCSL 5.3.7, surviving lines; Black et al. 2004, pp. 244—246.

[14] ETCSL 5.3.7, manuscript list; Black et al. 2004, p. 244.

[15] ETCSL 5.3.7; Black et al. 2004, pp. 244—246.

Chapter 38. Perspectivas comparadas: Sumer y sus vecinos

A lo largo de este libro la regla ha sido estricta: cada capítulo se queda dentro de Sumer. Cuando un texto sumerio evocaba el Génesis, o a Hesíodo, o las Eddas nórdicas, el eco se confinaba en una marca oculta del manuscrito —un gancho comparativo— y el cuerpo del capítulo no se alejaba del camino. Hay casi quinientos ganchos de ese tipo enterrados en los treinta y seis capítulos y la introducción, y este capítulo final es donde por fin se les permite hacer su trabajo.

La razón de la cuarentena es que la mitología comparada tiene un largo historial de excesos. La erudición del siglo XIX, bajo Max Müller y los mitólogos solares, pasó décadas intentando resolver cada deidad en el sol. El pambabilonismo de comienzos del siglo XX fue en sentido contrario y trató de resolver cada deidad en la luna, o, más en general, en la religión astral babilónica. *La rama dorada* de James Frazer (1890, ampliada hasta 1915) sistematizó la hipótesis de un «dios que muere y resucita» universal en el Mediterráneo antiguo y más allá, y esa hipótesis todavía tiñe la escritura divulgativa sobre Inanna y Dumuzid, pese a que varias generaciones de estudios especializados han erosionado sus fundamentos empíricos.^[1] La psicología analítica junguiana, y la obra divulgadora de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949) y *Las máscaras de Dios* (1959-1968), ofrecieron otro atajo tentador: el argumento de que todas las mitologías del mundo son expresiones superficiales de un mismo conjunto de arquetipos alojados en el inconsciente colectivo, de modo que Inanna, Perséfone, Izanami y la Virgen María serían, en algún nivel profundo, la misma figura. Estos marcos pueden iluminar como heurísticas, pero no pueden hacer el trabajo de la explicación causal. Tienden a disolver la diferencia histórica y cultural genuina en una sopa de universalidad, y un libro que se toma en serio sus fuentes —como este ha intentado hacer— necesita mantenerlos a cierta distancia.

Lo que sigue, por tanto, es un intento de ser cuidadoso. Tres clases de comparación resisten el escrutinio académico. La primera es el sustrato cultural compartido: dos tradiciones derivan de una fuente común (lingüística, geográfica o institucional) y conservan rasgos de esa fuente de forma independiente. La segunda es la difusión por contacto: dos tradiciones quedan ligadas por una vía de transmisión rastreable —mercaderes, escribas, comunidades bilingües, tablillas traducidas— por la que viajaron motivos y composiciones. La tercera es la invención paralela independiente, en la que dos tradiciones llegan a soluciones similares para problemas narrativos similares sin contacto directo alguno. Una cuarta categoría, el paralelo estructural, no atañe a la descendencia histórica sino a los patrones con los que la imaginación religiosa organiza el cosmos; la obra de Georges Dumézil sobre la ideología tripartita indoeuropea y la de Jaan Puhvel sobre mitología comparada ofrecen la versión más disciplinada de este enfoque, y recurriremos a ella cuando sea directamente relevante.^[2]

Conviene enunciar un límite general de entrada. Los sumerios no eran indoeuropeos, y los marcos comparativos más robustos —la teoría tripartita de Dumézil en particular— se construyeron para explicar la familia de tradiciones descendiente de la religión protoindoeuropea: védica, irania, griega, romana, celta, germánica y eslava. Sumer queda fuera de esa familia. Cuando el material sumerio converge con el material indoeuropeo en el plano estructural, la convergencia resulta por ello más interesante: no se hereda de un ancestro común y debe explicarse por invención independiente o por contacto a larga distancia. Cuando el material sumerio converge con el material semítico o de Asia occidental —acadio, ugarítico, hebreo, hitita con su sustrato hurrita—,

la explicación suele implicar geografía compartida y difusión documentada, porque estas culturas ocupaban territorios solapados e intercambiaban textos. La convergencia griega puede ir por cualquiera de los dos caminos, según el periodo y la ruta; la egipcia suele exigir pruebas de contacto directo; la de Asia oriental, Polinesia o África subsahariana casi siempre implica invención independiente, porque durante el periodo relevante no existía ninguna vía plausible de transmisión. Mantener esos registros distintos es la diferencia entre la mitología comparada como disciplina y la mitología comparada como juego de salón.

Con eso en mente, repasemos los principales bloques temáticos.

38.1. Paralelos cosmogónicos

La cosmogonía sumeria no nos ha llegado como una composición única y coherente. A diferencia del *Génesis* hebreo o del *Enuma Elish* babilónico, que presentan relatos de creación continuos en un solo texto, la versión sumeria hay que armarla a partir de líneas iniciales, referencias incidentales y prólogos cosmológicos insertos en composiciones más largas.^[3] El más importante es el prólogo de *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* (capítulo 22), que se abre con la separación del cielo y la tierra.^[4] Otro es la apertura de *Enki y Ninmah* (capítulo 2), que presupone un estado primigenio en que los dioses trabajan y la humanidad aún no ha sido creada. Un tercero es el ciclo de alusiones a la madre primordial Nammu, al *abzu* —el océano de agua dulce subterráneo— como fondo primigenio, y al emparejamiento del cielo (An) y la tierra (Ki) como pareja divina cuya separación produce el cosmos organizado.

La primera comparación que se sugiere es con la apertura del *Génesis*. En ambas tradiciones el estado primigenio es acuoso: *Génesis* 1:2 describe el espíritu de Dios moviéndose sobre la faz de las aguas; la tradición sumeria nombra a Nammu, madre primordial de los dioses, como el mar, y sitúa la casa de Enki en el *abzu* —el océano de agua dulce subterráneo bajo Eridu—.^[5] El paralelo es real, pero el mecanismo difiere. En el *Génesis* un creador único actúa sobre las aguas desde fuera; en Sumer las aguas son divinas en sí mismas, y el cosmos organizado emerge por nacimientos y uniones, no por la palabra de un creador trascendente. El modelo sumerio —la divinidad como materia primigenia, no como formador primigenio— se acerca en este punto a la cosmogonía griega de Hesíodo, en la que el Caos genera a Gea, a Tártaro y a Eros, y los dioses surgen de los elementos en lugar de la palabra de un creador trascendente.^[6] M.L. West, cuyo *The East Face of Helicon* (1997) es el estudio más exhaustivo de la influencia cercanooriental sobre la poesía griega temprana, sostiene que la secuencia hesiódica depende directa o indirectamente de modelos mesopotámicos, sobre todo a través del intermedio hurro-hitita *Canto de Kumarbi*; la cadena de castraciones en *Kumarbi* y en Hesíodo es demasiado específica para ser coincidencia.^[7] El material sumerio, anterior al hurro-hitita, se sitúa al comienzo de esta cadena de influencia, aunque él mismo no contiene ninguna secuencia de castración: eso es un desarrollo hurrita.

La creación de los humanos a partir de la arcilla ofrece una segunda comparación. En *Enki y Ninmah* (capítulo 2), la diosa madre Ninmah modela a la humanidad con arcilla pellizcada de la superficie del *abzu*, con Enki aportando consejo e inspiración; el mito escenifica un certamen con alcohol entre las dos deidades en el que Ninmah hace humanos defectuosos y Enki encuentra un nicho social para cada uno, hasta que Enki crea un ser tan indefenso que Ninmah no acierta a darle ninguna función.^[8] El paralelo griego es Prometeo, que en fuentes tardías (sobre todo la tradición mitográfica a partir del periodo helenístico) modela a los primeros humanos con arcilla mezclada con agua; el motivo no aparece en Hesíodo, pero se vuelve prominente en autores posteriores como

Apolodoro y Ovidio.^[9] El paralelo del *Génesis* es Adán, formado por Yahvé con el polvo del suelo en el que se insufla el aliento divino (*Génesis* 2:7). En los tres casos la humanidad es tierra modelada por una mano divina, pero el propósito difiere: en Sumer, la humanidad se crea para aliviar del trabajo a los dioses, un punto que el *Atrahasis* acadio elaborará más tarde en términos más brutales;^[10] en el *Génesis*, la humanidad se crea para cuidar del jardín y ser fecunda; en la tradición de Prometeo, el propósito es menos claro y se vincula, de manera ambigua, al robo prometeico del fuego. El motivo de la creación en arcilla quizá refleje un teologoumenon cercanooriental efectivamente difundido y no una invención independiente, porque el mismo hueco narrativo —artesano divino, sustrato terroso, aliento o agua para animar el barro— aparece en material sumerio, acadio, hebreo y egipcio (el dios alfarero Khnum, que modela a cada niño en su torno).^[11]

Un tercer motivo cosmogónico es la separación del cielo y la tierra. El prólogo de *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* es explícito: en los días después de que el cielo se hubiera separado de la tierra, después de que An se hubiera quedado con el cielo y Enlil con la tierra, después de que Ereshkigal hubiera sido llevada al *kur* como su reina.^[12] El motivo está muy extendido. En griego, la *Teogonía* de Hesíodo narra cómo Crono castra a su padre Urano (el cielo), tras lo cual Urano queda empujado hacia arriba y alejado de Gea (la tierra), aunque aquí la separación sigue a un conflicto generacional y no escenifica un acto cosmogónico primigenio.^[13] En la tradición china, el mito de Pangu —conservado en textos del siglo III d. C. y posteriores, pero apoyado en materiales anteriores— cuenta cómo el huevo cósmico primordial se escindió y el gigante Pangu creció entre sus mitades, empujando el cielo hacia arriba y la tierra hacia abajo durante dieciocho mil años antes de desplomarse en los rasgos del mundo.^[14] En la tradición heliopolitana egipcia, Shu (el aire) separa a Geb (la tierra) de Nut (el cielo), que de otro modo permanecerían en abrazo permanente.^[15]

La densidad del motivo de la separación cielo-tierra —sumerio, egipcio, griego, chino, polinesio (Ranginui y Papatuanuku en la tradición maorí) y varias tradiciones de África occidental y de los pueblos indígenas de América— es el tipo de difusión mundial que resiste una única explicación difusionista. Aquí puede invocarse con cierta confianza la invención independiente: la imagen del cielo y la tierra como un abrazo primigenio, forzado a separarse para hacer sitio al mundo, es una forma natural de articular el hecho visible de que el horizonte es donde parecen encontrarse y el cenit es donde están más distantes.^[16]

Un cuarto y último punto cosmogónico atañe a la asignación divina de dominios. En *Enki y el orden del mundo* (capítulo 3), Enki recorre el cosmos y asigna cada tierra, río, oficio e institución a una deidad concreta.^[17] El paralelo griego es explícito: en *Iliada* 15.187-193, Poseidón recuerda que él, Zeus y Hades echaron suertes por los tres dominios cósmicos —mar, cielo e inframundo, respectivamente, quedando la tierra y el Olimpo en común—.^[18] La Enéada heliopolitana egipcia asigna a cada uno de sus nueve dioses un dominio específico; la tradición hesiódica incorpora una división parecida. Aquí el paralelo tipológico está claro, pero no lo está el mecanismo. Walter Burkert, uno de los comparatistas modernos más cuidadosos, sostiene que el modelo mesopotámico de la burocracia divina —un panteón organizado por cartera, con cada deidad responsable de un sector concreto del orden natural o social— es una de las aportaciones definitorias del antiguo Oriente Próximo a la imaginación religiosa posterior, y que la religión griega arrastra huellas de él al menos desde el periodo arcaico.^[19] El carácter burocrático de la asamblea divina sumeria —An arriba, Enlil como ejecutivo, Enki como administrador, cada deidad menor con su cartera bien definida— es lo bastante distintivo como para representar probablemente una aportación genuinamente mesopotámica a la organización posterior de los Olímpicos griegos, aunque no

pueda demostrarse una dependencia textual directa.

38.2. El *Chaoskampf* y el dios guerrero

El término *Chaoskampf* —«combate contra el caos»— fue acuñado por el biblista alemán Hermann Gunkel en *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit* (1895) para nombrar el patrón en el que un joven dios guerrero derrota a un monstruo primordial del caos y, con ello, organiza el cosmos.^[20] Gunkel desarrolló el concepto para explicar por qué la imaginería del monstruo del caos (Leviatán, Rahab, Behemot) persiste en la Biblia hebrea pese a la reescritura monoteísta, y sus sucesores extendieron la idea a un marco comparativo que abarca hoy unos tres milenios de material cercanooriental e indoeuropeo.

El caso fechado con más seguridad de este patrón en forma literaria es sumerio: *Lugal-e* (capítulo 7), la larga composición en la que Ninurta se bate con el demonio Asag.^[21] Los rasgos estructurales están claros: un joven dios guerrero (Ninurta), enviado por el dios supremo (Enlil), se enfrenta a un ser del caos (Asag, un demonio de la enfermedad que ha reunido un ejército de piedras), lo vence en combate y regresa triunfante a la asamblea divina, tras haber creado de paso el sistema fluvial del Tigris y haber organizado el mundo mineral mediante sus decretos de destino sobre las piedras. Thorkild Jacobsen sostuvo que *Lugal-e* debe leerse como el prototipo sumerio del patrón, anterior al *Enuma Elish* acadio en unos siete u ocho siglos y, por tanto, en el origen de la genealogía.^[22] El propio *Enuma Elish* queda fuera del ámbito de este libro —es acadio, no sumerio—, pero su relación con la tradición sumeria es una cuestión comparativa central. En el *Enuma Elish*, Marduk derrota a la diosa primordial del mar Tiamat, parte su cuerpo para hacer el cielo y la tierra, y es investido rey de los dioses. La composición es siglos posterior a *Lugal-e*, y la mayoría de los especialistas acepta que se apoya en el material sumerio anterior tanto en la estructura como en el detalle.^[23]

El paralelo védico es la muerte de Vritra a manos de Indra. *Rig-veda* 1.32 narra cómo Indra, armado con el rayo fabricado por Tvashtar, abate a la serpiente Vritra, cuyo cuerpo ha obstruido los siete ríos; cuando Vritra cae, las aguas quedan liberadas y fluyen sin trabas hacia el mar.^[24] La coincidencia estructural con *Lugal-e* es llamativa: dios guerrero, encargo del dios supremo, serpiente o demonio que bloquea las aguas, victoria, liberación de las aguas, organización del cosmos. Puhvel, en *Comparative Mythology* (1987), trata a Indra-Vritra y sus afines iraníes y griegos como reflejos de un patrón heredado indoeuropeo de caza del dragón, que denomina el mito de combate de la «segunda función» según el esquema de Dumézil.^[25] Pero Sumer no es indoeuropea, y el material sumerio es más antiguo que cualquier texto indoeuropeo. Caben dos explicaciones. La primera es que el *Chaoskampf* sea un motivo genuinamente antiguo de Asia occidental que se difundió desde Mesopotamia al mundo indoeuropeo por contacto durante el tercer y el segundo milenios a. C. La segunda es que el esquema «guerrero contra dragón» sea una forma narrativa natural, susceptible de inventarse por separado. El trabajo más reciente de Mary Bachvarova sobre la transmisión hurro-griega apoya algo la primera hipótesis: ha mostrado con detalle cómo el ciclo de *Kumarbi* —cantos hurritas conservados en tablillas hititas— medió entre las tradiciones mesopotámica y griega y llevó hacia el oeste el material de combate del caos a lo largo del segundo milenio.^[26]

El paralelo griego con el que esto conecta más de cerca es Zeus contra Tifón, narrado en la *Teogonía* de Hesíodo (820-880).^[27] Tifón es un monstruo de cien cabezas, nacido de Gea y Tártaro, que disputa a Zeus la soberanía del cosmos. Zeus lo fulmina con el rayo, lo vence y lo entierra bajo el Etna. La coincidencia con *Lugal-e* —dios guerrero, soberanía suprema en juego, desafiador monstruoso,

rayo o arma equivalente, derrota y sepultura en una montaña o asociación con ella— es estrecha. La coincidencia con Indra-Vritra también lo es. West sostuvo que el episodio de Zeus y Tifón toma directamente del ciclo de *Kumarbi* y, detrás de él, de modelos mesopotámicos.^[28]

El combate nórdico de Thor contra Jörmungandr pertenece estructuralmente a la misma familia, pero con un giro germánico característico: el combate es escatológico, no cosmogónico. En el Ragnarok, Thor matará a la serpiente del mundo Jörmungandr, pero él mismo morirá nueve pasos después por el veneno de la serpiente.^[29] El paralelo estructural con Ninurta-Asag e Indra-Vritra es real, pero la versión nórdica sitúa el combate al final de los tiempos, no al principio, y el guerrero no sobrevive. Esa variación —cosmogónica en Sumer y la India, escatológica en Escandinavia— ha sido tomada por algunos estudiosos como indicio de que el patrón subyacente concierne a la tensión permanente entre orden y caos, no a un único momento mítico, y de que cada tradición sitúa el combate en la posición estructural en la que la cuestión del orden cósmico resulta más urgente para su propia teología.

La teoría tripartita de Georges Dumézil ofrece un marco para ubicar a Ninurta dentro de esta matriz comparativa. Dumézil sostuvo que las sociedades indoeuropeas organizaron tanto su mitología como su ideología social en torno a tres funciones: la soberanía (el rey-sacerdote, a menudo desdoblado en un aspecto mágico y uno jurídico), el poder guerrero y la fecundidad productiva. En la India védica, las tres funciones se corresponden con Varuna-Mitra (soberanía), Indra (guerrero) y los Ashvins (fecundidad). En Roma aparecen como Júpiter, Marte y Quirino.^[30] El panteón sumerio no es indoeuropeo y no se construyó sobre este esquema, pero aun así el relato de Ninurta y Asag encaja bien en el papel de segunda función: Ninurta es el guerrero por excelencia, un especialista en el combate, y su relación con su padre Enlil (el soberano) y con Ashnan y Lahar (las deidades del cereal y del ganado, propias de la función productiva) se ajusta sorprendentemente bien al esquema dumeziliano.^[31] La convergencia puede sugerir que la estructura tripartita, aunque Dumézil la identificó con razón como indoeuropea en sus formas más sistemáticas, refleja un rasgo más general de las sociedades agrarias con una clase guerrera, una clase sacerdotal y un campesinado productivo; en cuyo caso su aparición en Sumer sería independiente y tipológica.^[32]

Una última observación sobre el *Chaoskampf*: uno de los rasgos más distintivos de *Lugal-e* es la extensa sección de decretos de destino en la que Ninurta asigna destinos cósmicos a cada una de las piedras que lucharon a su favor o en su contra. Este catálogo mineralógico no tiene contrapartida exacta en las tradiciones de Marduk, Indra, Zeus o Thor, y es uno de los lugares donde la composición sumeria se muestra más claramente ella misma: un relato de victoria que es también una enciclopedia, y que convierte la posguerra del combate en una taxonomía estructurada de los materiales del mundo.^[33]

38.3. El relato del descenso y el dios que muere

La afirmación comparativa más famosa sobre la mitología sumeria es que *El descenso de Inanna al inframundo* (capítulo 14) tiene un paralelo con el mito griego de Perséfone y Deméter: una diosa desciende al reino de los muertos, queda retenida allí y es devuelta al mundo de arriba en un patrón que sustenta el ciclo estacional. La afirmación se ha repetido desde Kramer, y el paralelo es lo bastante real como para merecer un desempañado cuidadoso.^[34]

Primero, el texto sumerio en sí. Inanna, diosa del amor, la guerra y el lucero del alba y del

atardecer, decide descender al inframundo gobernado por su hermana mayor Ereshkigal, reina de los muertos. Atraviesa siete puertas, en cada una de las cuales se la despoja de una pieza de sus atavíos reales, y llega desnuda e impotente ante su hermana. Ereshkigal la mata, y su cadáver cuelga de un gancho. Enki, alertado de su ausencia por su ministro Ninshubur, fabrica dos criaturas imberbes —el *kurgara* y el *galatura*— que se cuelan sin ser vistas en el inframundo, adulan a Ereshkigal hasta arrancarle un favor y reaniman a Inanna rociándola con la planta y el agua de la vida. Ella abandona el inframundo, pero nadie sale sin entregar un sustituto. Los *galla* —demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos— la siguen de vuelta a la superficie, y cuando encuentra a su consorte Dumuzid entronizado bajo un manzano, vestido con ropajes espléndidos y sin mostrar señal de duelo, lo designa como su sustituto. Dumuzid intenta escapar, transformado por Utu (el dios sol) en diversos animales, pero los *galla* lo atrapan. Una pieza compañera, *El sueño de Dumuzid* (capítulo 15), narra su captura final y su muerte; el ciclo se completa con *Inanna y Bilulu* (capítulo 16), donde Inanna lo vengas, y con el arreglo recogido al final del propio *Descenso de Inanna*: Dumuzid pasa medio año en el inframundo, y su hermana Geshtinanna pasa el otro medio, de modo que uno de los dos siempre está abajo y el otro arriba.^[35]

El mito griego de Perséfone, narrado en su forma más completa en el *Himno homérico a Deméter* (siglos VII-VI a. C.), va así: Hades, con la connivencia de Zeus, rapta a Perséfone de un prado en el que está recogiendo flores; su madre Deméter la busca, se entera del rapto y, en su duelo, hace que las cosechas se malogren; Zeus ordena a Hades que la libere, pero ella ha comido semillas de granada en el inframundo y debe regresar allí durante parte de cada año; la alternancia produce las estaciones.^[36]

El paralelo estructural está claro: una diosa desciende (Perséfone a la fuerza, Inanna por voluntad propia), queda atrapada en el inframundo, es liberada parcialmente por intervención divina y se establece una alternancia que vincula el inframundo al calendario agrícola. Pero los paralelos se detienen en ese nivel de abstracción. La Perséfone que desciende no es la misma figura que la que regresa; todo el sentido de la historia griega es su transformación de doncella en reina. Inanna, por el contrario, regresa como la misma diosa que era, tras haber realizado una visita al inframundo que resulta transformadora en lo teológico, no en lo personal. El motivo del sustituto —Dumuzid muriendo en lugar de Inanna— no tiene paralelo alguno en la tradición de Perséfone; es la propia Perséfone quien alterna, no un sustituto. Y la alternancia estacional en *El descenso de Inanna* se da entre Dumuzid y Geshtinanna, no entre la presencia y la ausencia de Inanna; son el dios pastor y su hermana los que rotan, mientras Inanna permanece arriba.

M.L. West sostuvo que la tradición griega muestra influencia mesopotámica mediada por el Cercano Oriente, pero que la influencia es difusa y estructural, no específica.^[37] El paralelo oriental más cercano es *El descenso de Ishtar* acadio, una adaptación mucho más breve del texto sumerio en la que la diosa desciende, es asesinada y es reanimada, pero el material del sustituto y la alternancia queda recortado.^[38] La versión acadia es demostrablemente posterior a la sumeria, y por ella el relato habría llegado a las comunidades arameoparlantes, fenicias y griegas en el primer milenio a. C. Es plausible una cadena de transmisión de Sumer a Grecia a través de intermediarios acadios y levantinos, pero está poco documentada.

Dumuzid atrae otro bloque de paralelos. El suyo es el patrón original del dios que muere en el antiguo Cercano Oriente. En el mundo griego, la figura con la que más a menudo se lo compara es Adonis, cuyo culto —con sus plañideras, su florecer y marchitarse rápidos, y su festival estacional de duelo— se originó en el Levante y llegó a Grecia a través de la Chipre fenicia. El propio nombre de Adonis es semítico, de *ʾadon*, «señor», y el culto muestra una continuidad clara con las

tradiciones semíticas occidentales del pastor que muere, a su vez influidas por la adoración mesopotámica de Dumuzid-Tammuz.^[39] La propia Biblia hebrea contiene una huella: *Ezequiel* 8:14 menciona a mujeres que lloran por Tammuz a la puerta norte del Templo de Jerusalén, un culto al que el profeta considera una abominación.^[40] La línea que va de Dumuzid a Adonis está, pues, documentada, aunque sea difusa: pasa por el Tammuz acadio, por intermediarios semíticos occidentales en el Levante, y entra en el culto griego al menos en el siglo VI a. C. Es uno de los casos más sólidos de difusión demostrable en la mitología comparada del Mediterráneo antiguo.

El Osiris egipcio presenta un paralelo más enmarañado. Seth asesina a Osiris, lo desmembra y lo deja para que Isis lo recomponga (ella encuentra todas las piezas salvo el falo, que fabrica de nuevo); Osiris se convierte luego en gobernante de los muertos, y su hijo Horus lo vengue. El patrón de morir y regresar parcialmente está ahí, y la versión plutárquica (*De Iside et Osiride*, siglo II d. C.) hace explícita la interpretación estacional.^[41] Pero Osiris difiere de Dumuzid en puntos cruciales: es desmembrado, no asesinado entero; no regresa al mundo de arriba (gobierna a los muertos de forma permanente); y su resurrección sirve de modelo para la vida de ultratumba regia, no para el ciclo agrícola. La devastadora crítica de 1987 que Jonathan Z. Smith hizo al «dios que muere y resucita» universal de Frazer sostenía que el patrón, examinado de cerca, no es ni universal ni uniforme: Dumuzid, Adonis, Osiris, Atis y Baldr hacen cada uno algo ligeramente distinto, y agruparlos bajo una única rúbrica frazeriana aplana las distinciones que importan.^[42]

El Baldr nórdico es quizá la comparación más instructiva, porque muestra cuánto trabajo se le está pidiendo a la categoría «dios que muere». Baldr, el más bello de los Ases, es matado por un dardo de muérdago arrojado por su hermano ciego Höd a instigación de Loki; toda la creación llora por él, pero una gigante se niega, y él permanece en Hel hasta el Ragnarok.^[43] Baldr no regresa estacionalmente, no está asociado a la agricultura, y su muerte es escatológica, no cíclica. Llamarlo dios que muere y resucita en el sentido de Dumuzid es engañoso: muere, espera, y regresará una sola vez, al final de los tiempos.

La historia interpretativa de todo este material es instructiva. *La rama dorada* de Frazer convirtió el patrón del dios que muere en el motor central de la religión primitiva, y *Thespis* de Theodor Gaster (1950) sistematizó su aplicación al material mesopotámico de un modo que dominó durante décadas la mitología comparada divulgativa.^[44] Pero el consenso especializado desde los años setenta es que cada tradición debe leerse primero en sus propios términos, y que la comparación transcultural se usa mejor para iluminar diferencias que para disolverlas en un tipo universal. Estudiosas y estudiosos como Dina Katz y Pirjo Lapinkivi, trabajando directamente sobre el material sumerio y acadio, han sostenido que el descenso de Inanna trata, en el fondo, de la teología de la autoridad divina —ella adquiere los *me* del inframundo como adquirió los demás— y solo de manera secundaria del ciclo estacional.^[45] En esta lectura, el relato sumerio no es, en primer lugar, un mito estacional; es un relato sobre la ambición divina, los límites del poder cósmico y la lógica de sustitución que rige la frontera entre vivos y muertos. La lectura estacional, atestiguada en el propio texto (la alternancia de medio año de Dumuzid es explícitamente agrícola), es secundaria respecto a estas preocupaciones teológicas y narrativas.

Una última comparación que conviene registrar aquí. El mito japonés de Izanagi e Izanami, conservado en el *Kojiki* (712 d. C.) y el *Nihon Shoki* (720 d. C.), cuenta cómo Izanagi desciende a Yomi, la tierra de los muertos, para recuperar a su esposa fallecida Izanami. Se le prohíbe mirarla; la mira de todos modos, ve su cadáver podrido, huye y es perseguido por las brujas del inframundo y, al final, por la propia Izanami. Bloquea la entrada a Yomi con una gran roca, y con ello se establece la frontera permanente entre los vivos y los muertos.^[46] El patrón es reconocible

—descenso, mirada prohibida, huida, frontera— y comparte rasgos con Orfeo y Eurídice, con la mujer de Lot en *Génesis* 19 y, más en la distancia, con el descenso de Inanna y la operación de rescate de Enki. Pero Japón no estuvo en contacto con Mesopotamia en ningún sentido significativo durante el periodo relevante, y el material japonés es posterior al sumerio en más de dos mil años. Este es el caso más claro de invención independiente en este capítulo: el relato de un descenso a la tierra de los muertos, con sus prohibiciones características y su establecimiento de la frontera permanente, es el tipo de historia que las imaginaciones antiguas producen en todo el mundo cuando intentan explicar por qué los muertos se quedan muertos. El paralelo es real, pero no es prueba de contacto cultural.

38.4. Narrativas heroicas

El corpus heroico sumerio se compone de los poemas de Gilgamesh (capítulos 19-23), el ciclo de Enmerkar (capítulos 24-25) y el ciclo de Lugalbanda (capítulos 26-27). A diferencia del *Gilgamesh babilónico estándar* acadio, que funde los poemas sumerios independientes en un único relato extendido sobre la mortalidad, el material sumerio de Gilgamesh sigue distribuido en cinco composiciones independientes, cada una con su propio arco narrativo.

La comparación más directa es con la épica heroica griega. Gilgamesh y Aquiles comparten la preocupación temática central de la tradición iliádica: la búsqueda de fama inmortal como compensación por la muerte mortal.^[47] En *Gilgamesh y Huwawa* (capítulo 21), Gilgamesh hace explícita la elección: como todos deben morir, irá a la Montaña de los Cedros y «levantará un nombre» que le sobreviva, realizando una hazaña que la gente recuerde.^[48] El paralelo con la elección de Aquiles en *Ilíada* 9.410-416 es estrecho: Aquiles sabe que, si combate en Troya, morirá joven pero su gloria será imperecedera, y que, si vuelve a casa, vivirá mucho pero caerá en el olvido; elige la vida corta y la gloria larga.^[49] La coincidencia estructural es asombrosa, y, tras leer la *Ilíada*, cuesta leer el texto sumerio sin oír el mismo argumento a favor de una vida heroica. La versión sumeria precede a Homero en aproximadamente un milenio, y si hay una línea directa de descendencia, discurre por una larga cadena de tradiciones épicas orales que los textos supervivientes solo documentan en parte. West sostenía que la épica griega hereda todo un conjunto de temas y fórmulas de modelos cercanoorientales, incluida la búsqueda compensatoria de gloria del héroe;^[50] en su lectura, Gilgamesh no es solo un primo tipológico lejano de Aquiles, sino un ancestro en un sentido más próximo al genealógico, transmitido hacia el oeste a lo largo de siglos de mediación escrital y oral bilingüe.

El motivo del héroe contra el guardián monstruoso aparece en *Gilgamesh y Huwawa*, cuando el rey y su compañero Enkidu se enfrentan a Huwawa, el gigante nombrado por Enlil para guardar el Bosque de los Cedros. Huwawa es aterrador, protegido sobrenaturalmente por siete auras y —esto es importante— está haciendo su trabajo. Enlil le encomendó la custodia, y los héroes son los agresores. La estructura ética se parece menos al encuentro de Beowulf con Grendel que al material griego, más ambivalente, como las matanzas de Heracles de criaturas que no le habían hecho ningún daño directo.^[51] Beowulf, en cambio, mata a Grendel en defensa de Heorot: una estructura moral más limpia. El relato sumerio tiene una conciencia de sí que es fácil pasar por alto: Huwawa suplica por su vida, Gilgamesh vacila y está dispuesto a mostrar clemencia, y es Enkidu quien insiste en matarlo. Cuando los héroes regresan a Nippur, Enlil —cuya orden han pisoteado en efecto— está furioso. *Gilgamesh y Huwawa* no es un relato de triunfo sencillo; interroga la ética de su propio heroísmo, y en ese sentido anticipa las complicaciones morales de la tragedia sofoclea más que las oposiciones limpias de la épica altomedieval.

La prueba de Lugalbanda en el páramo, en *Lugalbanda en la cueva de la montaña* (capítulo 26) y *Lugalbanda y el pájaro Anzud* (capítulo 27), ofrece un heroísmo de otra clase, más distintivo. Abandonado enfermo en una cueva de la montaña por sus compañeros durante una campaña militar, Lugalbanda reza, se recupera por piedad personal y ayuda divina directa, se gana la amistad del monstruoso pájaro Anzud alimentando y elogiando a su polluelo, y es recompensado con el don de la velocidad sobrenatural. Los paralelos con Odiseo son varios, aunque laxos: como Odiseo, Lugalbanda es un soldado separado de sus compañeros al que la supervivencia obliga a apoyarse en el ingenio y la constancia; como Odiseo, negocia con seres sobrenaturales en lugar de imponerse por la fuerza; como Odiseo, recurre a la astucia y la cortesía, no a la fuerza bruta.^[52] Pero el texto sumerio es explícitamente religioso de un modo en que la *Odisea* no lo es: la supervivencia de Lugalbanda se presenta como premio a la devoción personal, y su relación con Anzud está mediada por su atención cortés al polluelo, no por un engaño estratégico. La *metis* griega de Odiseo se acerca más a las tretas de Enki que a la piedad de Lugalbanda.

El pájaro mágico mismo es un motivo que invita a una comparación más amplia. Anzud es un águila con cabeza de león, el ave divina de Enlil, descrita en los textos sumerios como una criatura de tamaño enorme y poder sobrenatural. La tradición árabe del Roc, que transporta a Simbad entre islas en *Las mil y una noches*, presenta una invención notablemente similar: un ave lo bastante grande como para levantar y transportar humanos.^[53] El Garuda hindú, ave divina de Vishnú, desempeña un papel parecido como montura y protector sobrenatural.^[54] El motivo de un ave sobrenatural gigantesca capaz de llevar a un héroe a destinos imposibles tiene una distribución que sugiere a la vez un sustrato cultural de Asia occidental (sumerio, iranio, árabe) y una elaboración independiente en la India y más al este. La aportación específicamente sumeria es la estructura narrativa: el héroe que se gana el favor del pájaro por su amabilidad con las crías, y el don que viene con una prohibición (Lugalbanda no debe revelar el origen de su velocidad). Esto último —el don mágico condicional que el héroe debe mantener en secreto so pena de perderlo— es un motivo folclórico muy extendido que aparece en *Orfeo* (Eurídice, pérdida cuando él mira atrás), en *Génesis* 19 (la mujer de Lot convertida en sal) y en innumerables cuentos populares europeos catalogados por Aarne-Thompson-Uther como tipo 425 y afines.^[55]

38.5. La realeza divina y el patronazgo de ciudades

Uno de los rasgos distintivos de la religión sumeria es la identificación estrecha de cada deidad principal con una única ciudad. La casa de Enki es Eridu; la de Enlil, Nippur; la de Inanna, Uruk; la de Nanna-Suen, Ur; la de Ninurta, Nippur (como hijo de Enlil y su paladín guerrero); la diosa madre tiene su templo en Kesh. El templo-ciudad no es un mero santuario de la deidad; es, en un sentido teológicamente preciso, la casa de la deidad, el lugar físico de la presencia divina y el motor económico de la prosperidad de la ciudad.^[56] Cuando una ciudad caía ante otra, se entendía que el dios de la ciudad vencida se había retirado temporalmente —la derrota era, en un plano, una decisión divina—, y cuando la ciudad se reconstruía, el regreso del dios se representaba ritualmente.

El paralelo griego es el patrón de la *polis*: Atenea en Atenas, Hera en Argos, Apolo en Delfos, Ártemis en Éfeso. La coincidencia estructural es lo bastante estrecha como para que los historiadores de la Antigüedad hayan usado durante mucho tiempo el modelo griego para iluminar el mesopotámico, y a la inversa. Pero hay diferencias importantes. El patrón griego de la *polis* no reclama la misma identificación exclusiva; Atenas tenía santuarios importantes de Poseidón, Hefesto y otros dioses junto al Partenón de Atenea, y todo el panteón olímpico se adoraba en el

mundo griego sin ser monopolizado localmente. El modelo sumerio es más absoluto: Enlil es el dios de Nippur de un modo en que Atenea no es la diosa de Atenas.^[57] El sistema griego está más distribuido; el mesopotámico, más centralizado. La diferencia quizá refleje las estructuras políticas subyacentes —ciudades-estado sumerias como entidades teocráticas con el templo como institución redistributiva principal, *poleis* griegas como comunidades políticas más seculares con la religión como una institución entre varias—, pero la dirección causal (¿modeló la teología a la política, o la política a la teología?) es difícil de establecer.^[58]

El Ciclo de Baal ugarítico ofrece el paralelo semítico occidental más cercano al patrón sumerio de realeza divina y construcción de templos. En el Ciclo de Baal, el joven dios de las tormentas Baal derrota al dios del mar Yam, pide permiso al dios supremo El para construir un palacio en el monte Safón, obtiene el permiso, lo construye, y es desafiado después por Mot, el dios de la muerte, que lo traga temporalmente antes de que Anat, hermana de Baal, mate a Mot y lo libere.^[59] El material ugarítico es posterior al sumerio en unos mil años —las tablillas del Ciclo de Baal son del siglo XIV a. C.—, pero sus paralelos estructurales con la tradición sumeria son lo bastante estrechos como para que la influencia directa se acepte ampliamente. *El viaje de Enki a Nibru* (capítulo 4) es una de varias composiciones sumerias en las que un joven dios viaja a buscar la bendición de la autoridad suprema (Enlil en Nippur) antes de establecer o confirmar sus propias instituciones culturales.^[60] La escena del Ciclo de Baal en la que Baal pide a El permiso para el palacio es un reflejo semítico occidental directo de este patrón, adaptado a un paisaje teológico cananeo pero preservando la forma esencial.

El relato de la construcción del templo es uno de los géneros más duraderos del antiguo Cercano Oriente. Va desde los cilindros sumerios de Gudea (finales del tercer milenio a. C., en los márgenes de nuestro corpus, por ser más himnodiales que narrativos), pasando por el Ciclo de Baal, por los relatos del templo de Salomón en *1 Reyes* 5-8, hasta las narraciones del templo de Herodes del periodo del Segundo Templo. En todos ellos el patrón es parecido: el dios supremo concede el permiso, el dios o rey constructor reúne materiales (a menudo de bosques y montañas lejanos), el templo se construye con precisión ritual, y la consagración produce una nueva estabilidad en el cosmos o en la comunidad política.^[61] El material sumerio está al comienzo de esta cadena, y, aunque *El viaje de Enki a Nibru* es relativamente breve, contiene los elementos esenciales de lo que acabaría siendo una tradición literaria larga y productiva.

Inanna en Uruk es un caso especial. Su relación con la ciudad no es solo de patronazgo, sino constitutiva: *Inanna y Enki* (capítulo 10) narra su adquisición de los *me* —los poderes divinos y los planos culturales que rigen la civilización— y su traslado desde la Eridu de Enki a su propia Uruk. La composición codifica el desplazamiento teológico que acompañó al ascenso político de Uruk: Eridu, la ciudad más antigua y sede teológicamente anterior de la sabiduría de Enki, cedió la prioridad cultural a Uruk, la metrópolis en expansión de Inanna.^[62] La tradición griega no tiene un análogo preciso: la transferencia de la autoridad civilizatoria de una ciudad a otra no se narra mitológicamente como la narraron los sumerios. Los paralelos griegos más cercanos son los relatos etiológicos de traslados de culto (la adquisición de Delfos por Apolo a la presencia oracular previa, narrada en el *Himno homérico a Apolo*) y las historias racionalizantes de Heródoto y Tucídides, que escenifican las transiciones políticas como acontecimientos seculares. La costumbre sumeria de codificar el cambio político como una transacción teológica entre dioses de ciudades es distintiva y refleja, probablemente, el carácter específicamente teocrático de las primeras ciudades-estado.

38.6. Inframundo y vida de ultratumba

El inframundo sumerio —el *kur*, cuando la palabra tiene su sentido de inframundo, también llamado *ki-gal* («gran tierra») y, en textos más tardíos, *arali*— es uno de los rasgos más distintivos del corpus. Sus rasgos se ven con claridad en las narrativas sumerias: yace bajo la tierra; lo gobiernan Ereshkigal y su consorte (Gugalanna en una tradición, Nergal en los textos tardíos influidos por el acadio); es un lugar de polvo, oscuridad y pan de arcilla; los muertos beben agua salobre y comen polvo; su suerte es básicamente indiferenciada, y solo los muertos reales honrados disfrutaban de algunas mejoras. *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* (capítulo 22) ofrece el catálogo más detallado, organizado por modo de muerte y estatus social.^[63]

El inframundo griego homérico muestra semejanzas llamativas. En el libro XI de la *Odisea*, la Nekyia, Odiseo navega hasta los confines del mundo, cava una fosa, vierte libaciones e invoca a las sombras de los muertos. Acuden en tropel: guerreros, mujeres, madres, los recién muertos, los muertos antiguos. Beben la sangre de los animales sacrificados y recuperan brevemente el habla y la memoria. La geografía es, a grandes rasgos, parecida a la sumeria: lóbrega, subterránea, gobernada por una pareja divina (Hades y Perséfone), con los muertos formando una masa indiferenciada y solo unas pocas figuras —Ticio, Tántalo, Sísifo— singularizadas por destinos particulares.^[64] West sostuvo que la Nekyia muestra conocimiento directo de las tradiciones mesopotámicas del inframundo, transmitido por la larga cadena de contacto bilingüe entre Grecia y el Levante en el periodo arcaico.^[65] La organización de los muertos en la *Odisea* por modo de muerte y rango heroico —Elpénor, el recién caído; Anticlea, la madre; Aquiles y Áyax entre los guerreros; Agamenón, el rey asesinado— se parece tanto al catálogo de *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* que es difícil hablar de coincidencia.

La *Eneida* virgiliana, libro VI, elabora la tradición de la Nekyia para un público romano y añade la topografía moral más sistemática del Tártaro, el Elíseo y el río Leteo del olvido.^[66] La versión romana muestra la influencia acumulada de la especulación griega órfica y pitagórica, de la escatología platónica y de las creencias itálicas nativas; queda bastante más lejos del material sumerio que la versión homérica. Pero el paralelo estructural subyacente —el héroe vivo desciende, interroga a los muertos, aprende algo que los vivos no pueden saber de otra forma, y regresa— se conserva.

El Duat egipcio es quizá el más característico de los grandes inframundos antiguos. Está cartografiado con detalle en los textos funerarios —el *Libro de los Muertos*, el *Am-Duat*, el *Libro de las Puertas*—, con puertas específicas y deidades guardianas para cada región, y una escena de juicio sistemática en la que el corazón del difunto se pesa contra la pluma de *ma'at* (verdad, orden cósmico) ante Osiris, Thoth y un jurado de cuarenta y dos jueces divinos.^[67] La versión egipcia difiere de la sumeria en un punto crucial: hace que la vida de ultratumba dependa radicalmente de la conducta moral en vida. Un sumerio que moría bien —en batalla, como rey, con hijos vivos— disfrutaba en el *kur* de un alojamiento algo mejor que uno que moría mal, pero las distinciones eran de grado, no de clase. Un egipcio que superaba el juicio de Osiris entraba en un reino distinto por completo, mientras que quien fracasaba era aniquilado por la devoradora Ammit.^[68] Esta moralización de la vida de ultratumba es una aportación egipcia; no es sumeria y no influyó en la teología sumeria, aunque más tarde se filtraría en la escatología del judaísmo helenístico y en la cristiana.

El Seol de la Biblia hebrea se sitúa más cerca del modelo sumerio que del egipcio: un reino sombrío

e indiferenciado bajo la tierra, al que los muertos descienden juntos sin distinción moral. El canto fúnebre burlesco sobre el rey de Babilonia en *Isaías 14* describe su descenso al Seol, donde los reyes de la tierra se levantan de sus tronos para saludarlo, una escena reconociblemente continua con el catálogo de *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo*.^[69] El rey muerto de Babilonia recibe una acogida elevada —el arreglo de los tronos— del mismo modo en que *La muerte de Ur-Namma* (capítulo 30) narra el estatus elevado del rey entre los muertos. La moralización del Seol en Gehenna, por un lado, y seno de Abraham, por otro, es un desarrollo del periodo del Segundo Templo y rabínico, no de la Biblia hebrea propiamente dicha, y refleja influencias persas y griegas posteriores sobre la escatología judía.^[70]

Un rasgo de la tradición sumeria del inframundo no tiene paralelo en ninguna parte, y merece señalarse como distintivo. Es la ley del sustituto: el principio, establecido en *El descenso de Inanna*, de que nadie sale del inframundo sin aportar un relevo. La ley no es cuestión de mérito moral ni de cumplimiento ritual; es una regla estructural pura del cosmos, a la que incluso los dioses están sujetos. Cuando Inanna resucita, los *galla* la siguen al exterior explícitamente para cobrar su sustituto, y la entrega de Dumuzid se presenta como inevitable, consecuencia de una contabilidad cósmica, no castigo moral por no haber guardado duelo por la ausencia de su consorte. La alternancia de medio año entre Dumuzid y Geshtinanna es un arreglo contable; al inframundo se le debe un cuerpo, y uno de los dos hermanos debe estar allí siempre. Que yo sepa, nada en el material comparativo antiguo se parece a esto. El relato griego de Orfeo y Eurídice juega con la idea de regresar de entre los muertos, pero no la enmarca como una transacción de sustitución: el regreso de Eurídice no está condicionado por el descenso de otro. La alternancia de Perséfone no es una sustitución por otra figura, sino una condición sobre sus propios movimientos. Las tradiciones nórdica y celta no tienen nada comparable. El inframundo egipcio, en la tradición estándar, no contempla regreso alguno, de modo que la cuestión de la sustitución ni se plantea. Este es un rasgo genuinamente distintivo de la imaginación sumeria, y conviene mantenerlo presente para el lector comparatista como un caso en el que Sumer fue a un sitio al que nadie más la siguió.

38.7. El género del debate y la literatura sapiencial

Los poemas de debate sumerios —*La azada y el arado, La oveja y el grano, El invierno y el verano, El pájaro y el pez, El cobre y la plata, La palmera y el tamarisco* (capítulos 31-36)— constituyen una de las aportaciones más distintivas del corpus sumerio. En el debate sumerio típico, dos entidades personificadas —aperos agrícolas, estaciones, animales, metales, árboles— presentan reivindicaciones enfrentadas sobre su utilidad relativa, su rango o su valor; un juez divino (normalmente Enlil) dicta el veredicto; y el perdedor se reconcilia con el ganador. El género es muy formulario, marcado por insultos elaborados, inventiva retórica y un cierre de homenaje a la deidad juzgadora que funciona como marco curricular del aula escribal.^[71]

La pregunta comparativa es aguda. Los poemas de debate como género carecen de paralelos directos en las demás grandes literaturas antiguas: la literatura sapiencial egipcia no tiene nada estructuralmente similar, y los libros sapienciales de la Biblia hebrea (Proverbios, Job, Eclesiastés) desarrollan otras soluciones formales. El género reaparece, siglos más tarde, en dos corrientes literarias distintas que deben evaluarse por separado.

La primera es la tradición medieval del poema de debate, latina y en lenguas vernáculas. El *Conflictus Veris et Hiemis* («Debate entre la primavera y el invierno»), atribuido en algunos manuscritos a Alcuino (siglo VIII d. C.), coincide de forma llamativa con el debate sumerio del

invierno y el verano: dos estaciones personificadas presentan sus argumentos, los pastores deciden a favor de una y la estación perdedora se reconcilia.^[72] *The Owl and the Nightingale* («El búho y el ruiseñor», inglés medio, hacia 1200 d. C.) es un ejemplar más largo y sofisticado, con dos aves que debaten sus méritos relativos ante un juez humano.^[73] La tradición medieval es posterior a la sumeria en unos tres mil años. No existe ninguna vía plausible de transmisión directa —los poemas de debate sumerios estuvieron enterrados bajo la arena del desierto durante dos milenios antes de su recuperación en el siglo XIX—, así que el género tuvo que reinventarse en la Europa medieval, probablemente a partir de una combinación de los ejercicios retóricos clásicos (la *controversia* y la *suasoria* de la formación retórica romana), las escenas de debate bíblicas (el libro de Job, las personificaciones de la Sabiduría en Proverbios 8) y tradiciones folclóricas locales.^[74] El paralelo es tipológico, no genealógico.

La segunda corriente es el antiguo *Panchatantra* indio y la tradición más amplia de la fábula de debate animal. El *Panchatantra* (compilado en su forma actual quizá en los siglos III o IV d. C., pero apoyado en tradiciones orales más antiguas) es un compendio de fábulas morales en las que animales personificados discuten, disputan e ilustran la sabiduría práctica. Las fábulas esópicas de la tradición griega (siglos VII-VI a. C., con añadidos posteriores) ocupan un nicho parecido. Ambas tradiciones difieren del debate sumerio en un punto crucial: están planteadas como instrucción para la conducta humana, y los debates sirven de ilustraciones pedagógicas de la prudencia, la cobardía, la valentía, etcétera. Los debates sumerios no son pedagógicos en ese sentido moral estricto; están más cerca de los escaparates retóricos y de las indagaciones cosmológicas, con la pregunta «¿cuál de nosotros es mejor?» como sustituto de cuestiones mayores sobre el orden del mundo.^[75] La cronología vuelve a argumentar contra una transmisión directa: la tradición sumeria estaba extinta cuando el *Panchatantra* tomó forma, y no existe ningún eslabón intermedio plausible. El formato del debate animal puede reflejar un rasgo genuinamente universal de cómo las literaturas tradicionales organizan la práctica retórica, o puede reflejar elaboraciones paralelas de formas folclóricas más simples en las distintas culturas donde aparece.

Hay, sin embargo, una tradición acadia de debate directamente continua con la sumeria. Disputas acadias entre la palmera y el tamarisco, entre el buey y el caballo, entre Nisaba y el trigo se conservan desde el periodo paleobabilónico en adelante, y muchas son traducciones o adaptaciones directas de originales sumerios.^[76] La tradición acadia alimentó a su vez las literaturas posteriores aramea y siríaca del Levante, y de ahí los poemas de disputa árabes (*munāḥara*) del periodo medieval. Existe, pues, un canal continuo de transmisión desde Sumer hasta la literatura islámica medieval, pero pasa por el acadio y el arameo, no por el latín o el griego, y no alcanza la tradición latina medieval que produjo el *Conflictus Veris et Hiemis* y *The Owl and the Nightingale*: esas son reinventiones independientes. El cuadro comparativo es, por tanto, más complicado de lo que sugeriría un simple «género sumerio que reapareció en la Edad Media»: el género continuó realmente por un canal (semítico, hacia el este, hasta la literatura islámica) y fue reinventado en otro (latín medieval, apoyado en la retórica clásica).

38.8. El relato del diluvio

Ninguna comparación en este capítulo puede eludir el diluvio. El *Génesis de Eridu* sumerio (capítulo 28) cuenta cómo los dioses decidieron destruir a la humanidad, cómo Enki burló la decisión advirtiéndolo al piadoso rey Ziusudra a través de un muro de cañas, cómo Ziusudra construyó un gran barco, sobrevivió al diluvio y recibió después la vida eterna en Dilmun.^[77] El *Atrahasis* acadio elabora la historia con más atención a los motivos de los dioses (la humanidad es demasiado

numerosa y ruidosa, un agravio social y no moral), y el *Gilgamesh*, en la tablilla XI, incorpora al poema tardío el relato en primera persona del superviviente. El Génesis hebreo 6-9 narra el diluvio de Noé, con su foco teológico distintivo en la corrupción moral humana y el pacto divino.^[78]

La dirección de la dependencia es aquí uno de los hechos más sólidamente establecidos de la literatura comparativa del antiguo Cercano Oriente. La versión sumeria es la más temprana; las versiones acacias (*Atrahasis*, *Gilgamesh* XI) la desarrollan; y la versión hebrea muestra una dependencia estructural y verbal detallada respecto a la tradición acadia. El descubrimiento por George Smith, en 1872, de la tablilla XI de *Gilgamesh* en el Museo Británico causó sensación precisamente porque demostró que la narración bíblica del diluvio no era una creación hebrea autónoma, sino que bebía de una tradición mesopotámica mucho más antigua. La investigación moderna ha afinado el cuadro en numerosos detalles, pero no ha debilitado el punto básico: la historia viajó de Sumer a Babilonia, al Levante y a Israel, acumulando y perdiendo rasgos en cada etapa.^[79]

El relato griego de Deucalión —Zeus decide destruir a la degenerada humanidad de la edad de bronce; Deucalión y su esposa Pirra construyen un arca por consejo de Prometeo, sobreviven, y, cuando las aguas se retiran, repueblan la tierra arrojando piedras que se convierten en la nueva humanidad— pertenece claramente a la misma familia comparativa.^[80] La versión griega no está atestiguada antes del periodo clásico, y muestra suficientes rasgos independientes (el lanzamiento de piedras, la moralización del diluvio como castigo por la degeneración de la edad de bronce y no por una corrupción general) como para que el préstamo directo de Mesopotamia no sea necesariamente indispensable; West ha sostenido que detrás del material hesiódico sobre la edad de bronce y de la tradición de Deucalión hay una fuente oriental común (probablemente a través de intermediarios fenicios), pero el caso es circunstancial.^[81]

El relato indio del diluvio, narrado en el *Shatapatha Brahmana* (siglos VIII-VI a. C.) y elaborado en el *Mahabharata*, cuenta cómo Manu es avisado por un pez (un *avatar* de Vishnú en las versiones más tardías) para que construya un barco; sobrevive al diluvio y se convierte en ancestro del siguiente ciclo de la humanidad.^[82] El diluvio de Manu está demasiado cerca del patrón mesopotámico para que el azar sea una explicación plausible: o bien la historia entró en la tradición india por la migración indo-iraniana (cuando los hablantes de lenguas indoeuropeas pasaron por Asia occidental camino del subcontinente), o bien refleja una herencia compartida aún más antigua. En cualquier caso, la convergencia es lo bastante sustancial como para que la invención independiente resulte improbable.

El contraste más interesante dentro de esta familia comparativa es teológico. En las versiones sumeria y acadia, el diluvio es un error de cálculo burocrático: los dioses deciden algo de lo que luego se arrepienten (el aviso susurrado de Enki a Ziusudra es, en la práctica, un atajo para sortear la decisión de la asamblea divina), y, tras la retirada de las aguas, los dioses prometen no volver a hacerlo porque la humanidad les es útil. En el Génesis, el diluvio es una respuesta moral a la maldad humana, y el pacto posdiluvial se enmarca en términos de rectitud y compromiso divino. La versión griega moraliza de manera parecida pero en otros términos, y plantea el diluvio como respuesta apropiada a la degeneración de la edad de bronce. La versión india es más cosmológica, con el diluvio como parte de un patrón cíclico de disoluciones y reemergencias del mundo.

El recurso del muro de cañas es un toque específicamente sumerio que merece atención especial. Cuando Enki quiere avisar a Ziusudra sin violar su juramento de silencio, se dirige a un muro de cañas, sabiendo que Ziusudra escucha al otro lado. El recurso es teológicamente elegante: preserva

la letra del juramento de Enki mientras subvierte su espíritu, y pone en primer plano la astucia característica de Enki. El motivo sobrevive en el *Atrahasis* acadio (Ea habla a la choza de cañas, sabiendo que Atrahasis está dentro) y se refleja, de lejos, en los relatos griegos de oráculos entregados por medios indirectos. Su desaparición en las versiones hebrea e india es en sí misma instructiva: la moralización de la historia volvía teológicamente incómodo el atajo del dios tramposo, y las tradiciones posteriores lo reinterpretaron (como revelación divina directa) o lo omitieron por completo.^[83]

38.9. Cierre: lo que la comparación puede y no puede mostrar

Unas pocas observaciones finales, en el espíritu de contención que este libro ha intentado mantener de principio a fin.

El corpus sumerio es la mitología literaria fechada con más seguridad que se conoce en el mundo. Es un hecho histórico, no un juicio de valor. Las tablillas literarias de Abu Salabikh y Fara (hacia el 2600 a. C.) y las composiciones paleobabilónicas que continúan y elaboran sus temas (aproximadamente 2000-1600 a. C.) preceden a Hesíodo en unos mil quinientos años, al *Rig-veda* en sus estratos más antiguos quizá en mil doscientos años, a la prosa narrativa hebrea del *Génesis* y el *Éxodo* en al menos un milenio, a las Eddas nórdicas en casi tres mil años, al *Kojiki* japonés en unos dos mil ochocientos años. Cuando un texto sumerio contiene un motivo que aparece en otras tradiciones mitológicas del mundo, la pregunta comparativa no puede ser «cuál vino primero»: sabemos cuál vino primero.

Pero la anterioridad no es causación. Que Sumer produjera la mitología escrita conservada más antigua no significa que Sumer sea el origen de toda la mitología, ni siquiera que los textos sumerios sean la fuente de cada paralelo que hallamos en otras partes. En algunos casos —el relato del diluvio, el nexo Adonis-Dumuzid, el material cosmogónico griego temprano— hay buenas pruebas de una cadena de transmisión que sale de Mesopotamia. En otros casos —el motivo de la separación del cielo y la tierra, el relato del descenso a los muertos con su mirada prohibida, el *Chaoskampf* como patrón mundial— los paralelos son tipologías estructurales, invenciones independientes o reflejos de sustratos más antiguos (indoeuropeo, afroasiático) a los que Sumer era ajena. Distinguir estos casos exige atención al detalle histórico, rigor filológico y la disposición a dejar incierto lo que no se puede resolver.

La tentación del comparatista es siempre universalizar: tratar cada paralelo como prueba de un patrón profundo que une toda la imaginación religiosa de la humanidad. La obligación del investigador, por su parte, es tratar cada paralelo como una hipótesis que exige investigación. Algunos paralelos sobrevivirán a la investigación y otros no. El *Chaoskampf* indoeuropeo es un patrón comparativo sólido, y la relación de Sumer con él es una de las cuestiones difíciles de la religión comparada. El patrón universal del dios que muere, en cambio, es una construcción del siglo XIX que no ha sobrevivido al escrutinio del siglo XX, y Dumuzid debe entenderse primero en su contexto sumerio, con una extensión comparativa tratada caso por caso y con cuidado.

Quizá quepa cerrar con una nota sobre las virtudes específicas del corpus sumerio para el trabajo comparativo. Su gran virtud es la antigüedad, la densidad documental (cada composición se conserva en varias tablillas de varias ciudades, una redundancia a la que no se acerca ninguna otra mitología antigua) y la relativa homogeneidad de su contexto cultural (tres milenios de tradición

escribal mesopotámica en una sola llanura aluvial). Su gran limitación es la fragmentariedad (casi todos los textos tienen lagunas, algunas severas) y la distancia entre los textos que conservamos y la tradición oral que los sustentó (nuestras tablillas son en su mayoría ejercicios escolares paleobabilónicos, dos o tres siglos después de que la Tercera Dinastía de Ur fijara el canon, y quizá un milenio después de parte del material oral subyacente). El corpus es a la vez la fuente más rica de la que disponemos para la imaginación literaria del tercer milenio a. C. y un eco distante de algo más antiguo y diverso de lo que los propios textos pueden mostrar.

Lo que el material sumerio ofrece, al fin, es un mirador. Desde él podemos mirar hacia delante —hacia la tradición acadia que lo adaptó y lo extendió, hacia los intermediarios levantinos y anatolios que lo llevaron al oeste, hacia las literaturas griega e india que lo recibieron y lo transformaron, hacia las escrituras hebreas que reelaboraron polémicamente parte de él— y podemos mirar de lado, a tradiciones mitológicas que se desarrollaron de forma independiente y convergen con Sumer por tipología estructural, no por descendencia histórica. Ninguna de las dos vistas puede ser completa; cada una enriquece a la otra. Los propios textos sumerios, leídos con cuidado y en sus propios términos, son el punto de partida imprescindible para cualquier mitología comparada del mundo antiguo, y la defensa más segura frente a la tentación de disolverlo todo en un único patrón universal. Son lo que son —la imaginación literaria de un pueblo concreto en una llanura concreta entre ríos concretos, conservados por el azar de la arcilla cocida y la obstinación de la pedagogía escribal— y lo que son basta.

[1] For the critique of Frazer's universal dying-god pattern, see especially Jonathan Z. Smith, "Dying and Rising Gods," in *Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade (New York: Macmillan, 1987); and the discussion in Mark S. Smith, *The Origins of Biblical Monotheism* (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp. 104-131.

[2] Georges Dumézil, *Mitra-Varuna: An Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty*, trans. Derek Coltman (New York: Zone Books, 1988); Jaan Puhvel, *Comparative Mythology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987).

[3] On the absence of a single Sumerian cosmogony and the need to reconstruct it from prologues, see Black et al. 2004, pp. xxiv-xxv and pp. 8-11; and the survey in Kramer 1961, pp. 30-42.

[4] ETCSL 1.8.1.4, lines 1-26; Black et al. 2004, pp. 32-37.

[5] On Nammu and the *abzu* as primeval waters in Sumerian cosmogony, see Jacobsen 1987, pp. 151-153; and Kramer 1961, pp. 38-41.

[6] Hesiod, *Theogony*, lines 116-138; standard edition M.L. West, *Hesiod: Theogony* (Oxford: Clarendon Press, 1966), pp. 88-96, 191-198. For the comparison of Hesiodic and Mesopotamian cosmogonies, see M.L. West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth* (Oxford: Clarendon Press, 1997), pp. 276-305.

[7] West 1997, pp. 276-305 and 457-484.

[8] ETCSL 1.1.2, lines 1-139; Black et al. 2004, pp. 30-37; Kramer 1961, pp. 68-72.

[9] Apollodorus, *Bibliotheca* 1.7.1; Ovid, *Metamorphoses* 1.78-88. For the Greek tradition, see Timothy Gantz, *Early Greek Myth* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993), pp. 152-166.

[10] On the "humanity as labour relief" motif as a distinctive Mesopotamian theme, see Jacobsen 1987, pp. 151-166; for the Akkadian elaboration, out of scope for this book but relevant for the comparison, see W.G. Lambert and A.R. Millard, *Atra-hasis: The Babylonian Story of the Flood* (Oxford: Clarendon Press, 1969), pp. 1-21.

[11] This parallel is speculative. Basis: the density of geographic proximity, documented cross-cultural contact through the second millennium BCE, and the specificity of the "pinched from a substrate" detail in both Sumerian and Egyptian sources. The main counterargument: clay is the universal artisanal material of the ancient Near East and Africa, and the conceit "gods shape humans as potters shape pots" is an obvious enough metaphor that it may have arisen independently in each culture where pottery was central to daily life.

[12] ETCSL 1.8.1.4, lines 8-13; Black et al. 2004, p. 32.

[13] Hesiod, *Theogony*, lines 154-187; West 1966, pp. 211-221.

[14] The Pangu myth is first attested in Xu Zheng's *Sanwu liji* (Record of the Three Sovereigns and Five Emperors), third century CE. For a comparative treatment, see Anne Birrell, *Chinese Mythology: An Introduction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993), pp. 32-35.

[15] The Shu-Geb-Nut separation is depicted repeatedly in Egyptian funerary art and cosmological texts; see R.T. Rundle Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt* (London: Thames & Hudson, 1959), pp. 42-66.

- [16] This parallel is speculative. Basis: typological clustering of the surviving mythographic evidence. The main counterargument: the typological distinction may reflect the accidents of later textualisation rather than genuinely separate imaginative acts, since in every case the earliest version is substantially later than the cultural moment that produced it.
- [17] ETCSL 1.1.3, lines 1-473; Black et al. 2004, pp. 215-225.
- [18] Homer, *Iliad* 15.187-193. See the commentary in Richard Janko, *The Iliad: A Commentary, Volume IV: Books 13-16* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 249-251.
- [19] Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, trans. Margaret E. Pinder and Walter Burkert (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), pp. 88-127.
- [20] Hermann Gunkel, *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1895); translated as *Creation and Chaos in the Primeval Era and the Eschaton*, trans. K. William Whitney Jr. (Grand Rapids: Eerdmans, 2006).
- [21] ETCSL 1.6.2, lines 1-729; Black et al. 2004, pp. 163-191; for the philological discussion, see J. van Dijk, *LUGAL UD ME-LÁM-bi NIR-ĜÁL*, 2 vols. (Leiden: Brill, 1983).
- [22] Jacobsen 1987, pp. 233-272, especially pp. 266-272 on the relationship between *Lugal-e* and later Chaoskampf narratives.
- [23] On the dependence of *Enuma Elish* on earlier Sumerian Ninurta material, see W.G. Lambert, *Babylonian Creation Myths* (Winona Lake: Eisenbrauns, 2013), pp. 439-465; and the summary in Andrew R. George, "The Poem of Erra and Ishum," in Lambert, *Babylonian Creation Myths*, pp. xii-xviii.
- [24] *Rig Veda* 1.32; standard translation Stephanie W. Jamison and Joel P. Brereton, *The Rigveda: The Earliest Religious Poetry of India*, 3 vols. (Oxford: Oxford University Press, 2014), vol. 1, pp. 135-138.
- [25] Puhvel 1987, pp. 45-74 (chapter on the "second function" combat myth).
- [26] Mary R. Bachvarova, *From Hittite to Homer: The Anatolian Background of Ancient Greek Epic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), especially pp. 186-243.
- [27] Hesiod, *Theogony* 820-880; West 1966, pp. 379-399.
- [28] West 1997, pp. 288-296 on Typhon and Illuyanka.
- [29] *Völuspá*, stanza 56; *Gylfaginning* 51. See the discussion in John Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs* (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp. 286-289.
- [30] Dumézil, *Mitra-Varuna*; see also his *Archaic Roman Religion*, trans. Philip Krapp (Chicago: University of Chicago Press, 1970).
- [31] On Ninurta as a "second-function" figure from a comparative perspective, see the discussion in Bruce Lincoln, *Priests, Warriors, and Cattle: A Study in the Ecology of Religions* (Berkeley: University of California Press, 1981), especially pp. 80-95 on non-Indo-European convergences.
- [32] This parallel is speculative. Basis: the structural match without any possible genealogical link, plus Lincoln's demonstration of analogous structures in East African pastoralist societies. The main counterargument: Dumézil himself repeatedly warned against extending the tripartite framework beyond the Indo-European family, arguing that the specific linguistic and ritual details that anchor the comparison in that family are absent elsewhere; the apparent Sumerian match may be an artefact of reading the Sumerian pantheon through Dumézilian lenses..
- [33] On the stone-fate catalogue and its distinctiveness, see Jacobsen 1987, pp. 254-272; and the commentary in van Dijk 1983.
- [34] Kramer 1961, pp. 83-96 offers the classical presentation; the more critical modern discussion is in Dina Katz, *The Image of the Netherworld in the Sumerian Sources* (Bethesda: CDL Press, 2003), pp. 241-314.
- [35] ETCSL 1.4.1, lines 1-412; Black et al. 2004, pp. 52-62; full philological treatment in Sladek 1974.
- [36] *Homeric Hymn to Demeter*, lines 1-495; standard edition N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford: Clarendon Press, 1974).
- [37] West 1997, pp. 160-163 on the Demeter-Persephone narrative in its eastern context.
- [38] The Akkadian *Descent of Ishtar* is out of scope for this book; for the text, see Benjamin R. Foster, *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*, 3rd ed. (Bethesda: CDL Press, 2005), pp. 498-505.
- [39] On Adonis and his Semitic background, see Burkert 1992, pp. 98-105; and Susan Ackerman, *Under Every Green Tree: Popular Religion in Sixth-Century Judah* (Atlanta: Scholars Press, 1992), pp. 79-101.
- [40] *Ezekiel* 8:14; on the Tammuz cult in Judah, see Ackerman 1992, pp. 79-101.
- [41] Plutarch, *De Iside et Osiride*; standard edition J. Gwyn Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride* (Cambridge: University of Wales Press, 1970). For the broader discussion of Osiris and the dying-god pattern, see Mark Smith's critique cited above, and J. Gwyn Griffiths, *The Origins of Osiris and His Cult* (Leiden: Brill, 1980).
- [42] Smith, "Dying and Rising Gods"; see also M.S. Smith 2001, pp. 104-131.
- [43] *Gylfaginning* 49-50; *Völuspá* 31-32. See Lindow 2001, pp. 65-72.
- [44] James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3rd ed., 12 vols. (London: Macmillan, 1906-1915); Theodor H. Gaster, *Thespis: Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East*, rev. ed. (New York: Harper & Row, 1961).
- [45] Katz 2003, pp. 241-314; Pirjo Lapinkivi, *The Sumerian Sacred Marriage in the Light of Comparative Evidence* (Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus Project, 2004), especially pp. 189-234.

- [46] *Kojiki* 1.7-10; standard translation Donald L. Philippi, *Kojiki* (Tokyo: University of Tokyo Press, 1968), pp. 61-72.
- [47] On *kleos* and its centrality to Homeric epic, see Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, rev. ed. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), pp. 1-41.
- [48] ETCSL 1.8.1.5, lines 1-200; Black et al. 2004, pp. 343-352; george-2003, vol. 1, pp. 7-17.
- [49] Homer, *Iliad* 9.410-416; for the thematic analysis, see Nagy 1999, pp. 174-210.
- [50] West 1997, pp. 334-401 on thematic and formulaic parallels.
- [51] For the ethical ambiguity of heroic violence in Greek tradition, see the discussion in Richard Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State* (Oxford: Clarendon Press, 1994), pp. 7-44.
- [52] For Odysseus's *metis* as the defining heroic virtue, see Marcel Detienne and Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, trans. Janet Lloyd (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1978), pp. 11-26 and 106-130.
- [53] The Roc appears in Sinbad's Second and Fifth Voyages; see Richard F. Burton's translation in *The Book of the Thousand Nights and a Night* (London, 1885), vol. 6, pp. 16-20, 66-72. For the Arabic sources, see Robert Irwin, *The Arabian Nights: A Companion* (London: I.B. Tauris, 1994), pp. 202-214.
- [54] On Garuda, see *Mahabharata* 1.14-30; for the comparative context, see Wendy Doniger, *The Hindus: An Alternative History* (New York: Penguin, 2009), pp. 260-263.
- [55] See Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales*, FF Communications 284-286 (Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004), vol. 1, pp. 247-266.
- [56] On the city-god relationship in Sumerian theology, see Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion* (New Haven: Yale University Press, 1976), pp. 75-91; and Mark E. Cohen, *The Cultic Calendars of the Ancient Near East* (Bethesda: CDL Press, 1993), pp. 3-30.
- [57] On the differences between Greek polis religion and Mesopotamian city-god theology, see Burkert 1992, pp. 46-87, especially pp. 72-75.
- [58] This parallel is speculative. Basis: the well-documented economic centrality of the temple in third-millennium BCE Sumer versus the more diversified economic base of the Greek polis. The main counterargument: both traditions developed over centuries, and the synchronic snapshots we compare may obscure more complex historical trajectories in each case.
- [59] For the Ugaritic Baal Cycle, see Mark S. Smith, *The Ugaritic Baal Cycle, Volume I* (Leiden: Brill, 1994) and Mark S. Smith and Wayne T. Pitard, *The Ugaritic Baal Cycle, Volume II* (Leiden: Brill, 2009); for a reader's edition, see Nicolas Wyatt, *Religious Texts from Ugarit*, 2nd ed. (London: Sheffield Academic Press, 2002), pp. 34-146.
- [60] ETCSL 1.1.4; Black et al. 2004, pp. 330-333.
- [61] On the temple-building type-scene across ancient Near Eastern literature, see Victor Hurowitz, *I Have Built You an Exalted House: Temple Building in the Bible in Light of Mesopotamian and Northwest Semitic Writings*, JSOT Supplement Series 115 (Sheffield: JSOT Press, 1992).
- [62] Kramer 1961, pp. 64-68; Black et al. 2004, pp. 63-70.
- [63] ETCSL 1.8.1.4, lines 255-306; Black et al. 2004, pp. 32-37.
- [64] Homer, *Odyssey* 11.1-640; see the commentary in Alfred Heubeck and Arie Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey, Volume II: Books IX-XVI* (Oxford: Clarendon Press, 1989), pp. 75-151.
- [65] West 1997, pp. 151-167, especially pp. 160-167 on the Nekyia.
- [66] Virgil, *Aeneid* 6.236-901; for the commentary, see R.G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus* (Oxford: Clarendon Press, 1977).
- [67] For the Egyptian afterlife, see Erik Hornung, *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, trans. David Lorton (Ithaca: Cornell University Press, 1999); and Jan Assmann, *Death and Salvation in Ancient Egypt*, trans. David Lorton (Ithaca: Cornell University Press, 2005), especially pp. 75-111.
- [68] On the Egyptian judgment and its absence in Sumerian tradition, see Katz 2003, pp. 325-360.
- [69] *Isaiah* 14:9-15; for the comparative analysis, see Theodore J. Lewis, *Cults of the Dead in Ancient Israel and Ugarit* (Atlanta: Scholars Press, 1989), pp. 26-46.
- [70] On the development of Jewish eschatology from Sheol to a moralised afterlife, see John J. Collins, *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, 3rd ed. (Grand Rapids: Eerdmans, 2016), pp. 32-72.
- [71] On the debate genre in Sumerian literature, see Herman L.J. Vanstiphout, "Lore, Learning and Levity in the Sumerian Disputations: A Matter of Form, or Substance?" in *Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Mediaeval Near East*, ed. G.J. Reinink and H.L.J. Vanstiphout (Leuven: Peeters, 1991), pp. 23-46; and Black et al. 2004, pp. 225-234.
- [72] For the *Conflictus Veris et Hiemis*, see the edition in P. Klopsch, *Pseudo-Ovidius De Vetula* (Leiden: Brill, 1967), appendix; and the broader discussion in Hans Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters* (Munich: Beck, 1920).
- [73] For *The Owl and the Nightingale*, see the edition by Eric Gerald Stanley (Manchester: Manchester University Press, 1972).
- [74] On the independent origins of medieval debate poetry, see the survey in Thomas L. Reed, *Middle English Debate Poetry and the Aesthetics of Irresolution* (Columbia: University of Missouri Press, 1990), pp. 3-38.

- [75] On the differences between the Sumerian debate tradition and the Aesopic-Panchatantra tradition, see Vanstiphout 1991, pp. 37-46; for the *Panchatantra*, see Patrick Olivelle's edition and translation, *Pañcatantra: The Book of India's Folk Wisdom* (Oxford: Oxford University Press, 1997).
- [76] For Akkadian debate poems and their Sumerian origins, see Foster 2005, pp. 943-963; and the extended discussion in Enrique Jiménez, *The Babylonian Disputation Poems* (Leiden: Brill, 2017).
- [77] ETCSL 1.7.4, lines 1-260 (with heavy lacunae); Black et al. 2004, pp. 212-215; for the philological treatment, see Thorkild Jacobsen, "The Eridu Genesis," *Journal of Biblical Literature* 100 (1981): 513-529.
- [78] *Genesis* 6:5-9:17. For the comparative discussion, see Tikva Frymer-Kensky, "The Atrahasis Epic and its Significance for Our Understanding of Genesis 1-9," *Biblical Archaeologist* 40 (1977): 147-155.
- [79] For the history of the comparative discussion, see Helge S. Kvanvig, *Primeval History: Babylonian, Biblical, and Enochic* (Leiden: Brill, 2011), pp. 1-72.
- [80] For Deucalion, see Apollodorus, *Bibliotheca* 1.7.2; Ovid, *Metamorphoses* 1.253-415; and the discussion in Gantz 1993, pp. 162-167.
- [81] West 1997, pp. 489-494.
- [82] *Shatapatha Brahmana* 1.8.1; *Mahabharata* 3.185; for the comparative treatment, see Wendy Doniger, *The Implied Spider: Politics and Theology in Myth* (New York: Columbia University Press, 1998), pp. 27-48.
- [83] On the reed wall and its transmission, see Jacobsen 1981, pp. 523-527.

Apéndice A: Personajes

Guía de referencia de los personajes con nombre propio que aparecen en este libro. Las descripciones físicas solo se incluyen cuando quedan atestiguadas en las fuentes del corpus considerado; cuando las fuentes callan, así se indica de forma explícita. El criterio de inclusión es el siguiente: las figuras divinas y mortales con nombre propio que actúan o sobre las que se actúa en un capítulo reciben su entrada; las criaturas genéricas sin nombre (como la serpiente del árbol **huluppu**), los grupos colectivos tratados como un cuerpo (como los Anunnaki) y los lugares u objetos con nombre propio de paso se omiten.

A.1. Deidades

A.1.1. An

Dios del cielo, padre de los dioses, la figura más alta de la jerarquía sumeria tradicional, cuya autoridad respalda el gobierno ejecutivo de Enlil.^[1]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — se le nombra como el padre celeste cuya paternidad (junto con Ki) engendró al demonio Asag.^[2]
- *El regreso de Ninurta a Nippur* — uno de los grandes dioses alarmados por el **me-lam** desatado de Ninurta al regreso del guerrero.
- *Inanna y Ebih: la destrucción de la montaña* — An advierte a Inanna que no ataque el monte Ebih y es desafiado.^[3]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — en el prólogo cosmogónico, An se lleva el cielo en la separación primordial.^[4]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — invocado por Lugalbanda entre las cuatro deidades supremas en su sacrificio en el desierto.^[5]
- *El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu* — junto con Enlil, concede a Ziusudra la vida eterna y lo instala en Dilmun tras el diluvio.^[6]

Relevancia. An es el soberano remoto del panteón sumerio, superior a Enlil en la genealogía pero menos activo en los relatos.^[7] Las composiciones lo tratan una y otra vez como la fuente última de sanción cuya autoridad, delegada, ejercen de hecho Enki y Enlil; sus intervenciones directas son raras y, como en *Inanna y Ebih*, pueden desafiarse sin que se produzca de inmediato una ruptura cósmica.^[8]

A.1.2. Ashnan

Diosa del grano y de la agricultura cerealera, una de las dos personificaciones divinas cuya creación en el **dul-kug** (el «montículo sagrado», cámara de creación de los dioses) transformó a la humanidad desde la existencia animal hasta la civilización.^[9]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — Enki le asigna el dominio sobre el grano cuando organiza los oficios de la civilización.^[10]
- *El debate entre la oveja y el grano* — defiende su superioridad sobre Lahar (la Oveja) en un festín de borrachera y Enki la declara vencedora.^[11]

Relevancia. Ashnan encarna la fundamentación teológica de la agricultura cerealera como columna vertebral económica de la civilización sumeria.^[12] Su victoria en el debate ratifica lo que el sistema de raciones del templo y los archivos administrativos ya consignaban: el grano, no la lana, era la medida con la que se contaba la economía mesopotámica.^[13]

A.1.3. Dumuzid

El dios pastor, consorte de Inanna, cuya muerte estacional y regreso parcial sostienen la tradición central del dios que muere en la literatura sumeria.^[14]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. Los textos lo describen por sus insignias y su puesta en escena antes que por su persona: *El descenso de Inanna* señala que, al regreso de Inanna, «estaba sentado en un trono magnífico, vestido con espléndidas vestiduras», pero eso son sus circunstancias, no su cuerpo.^[15]

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — Enki lo nombra supervisor divino del aprisco y del establo.^[16]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — Inanna lo designa como su sustituto en el inframundo al encontrarlo entronizado y sin duelo a su regreso.^[17]
- *El sueño de Dumuzid* — sueña con su captura, huye de los demonios **galla** por la estepa mediante sucesivas transformaciones animales y es traicionado y apresado.^[18]
- *Inanna y Bilulu: venganza por el pastor* — el pastor muerto por el que Inanna se lamenta y toma venganza contra Bilulu y Girgire.^[19]

Relevancia. Dumuzid es la figura central del ciclo del dios que muere, el motor literario sumerio de la teología estacional y del lamento ritual.^[20] Su culto de plañidos está atestiguado directamente en la práctica ritual de Ur III y del periodo paleobabilónico, y su alternancia con Geshtinanna en el inframundo ancla en los relatos el calendario pastoril y agrícola.^[21]

A.1.4. Emesh

Personificación divina de la estación seca del verano en el calendario agrícola sumerio, creado por Enlil para administrar la maduración de las cosechas y la siega.^[22]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre el invierno y el verano* — discute con Enten la primacía estacional y acepta la victoria de Enten tras el veredicto de Enlil.^[23]

Relevancia. Emesh personifica la mitad del calor y la cosecha del año agrícola mesopotámico.^[24] El veredicto de la composición en su contra refleja un hecho ecológico del sur de Mesopotamia: la lluvia y el agua de crecida —el dominio de Enten— sustentan cualquier actividad agrícola posterior.^[25]

A.1.5. Enbilulu

Deidad ctónica e inspector de canales, uno de los tres dioses del inframundo nacidos durante el descenso de Enlil y, en una composición distinta, el divino «controlador de canales» del Tigris.^[26]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — Enki lo nombra controlador de canales del Tigris.^[27]
- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — una de las tres deidades ctónicas engendradas durante el descenso de Enlil como sustitutos del inframundo que permiten ascender a Nanna-Suen.^[28]

Relevancia. Enbilulu ejemplifica el gusto sumerio por la precisión administrativa incluso en la teología: es un especialista cuya cartera es el mantenimiento de los cursos de agua, tanto en la superficie como en el subsuelo.^[29]

A.1.6. Enki

Dios de la sabiduría, de las aguas dulces y de la astucia, señor del **abzu** bajo Eridu, administrador organizador del cosmos y la deidad más productiva, en términos narrativos, de todo el panteón.^[30]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — engendra una cadena de diosas en Dilmun, consume ocho plantas prohibidas, es maldecido por Ninhursaja y se cura mediante el nacimiento de ocho deidades.^[31]
- *Enki y Ninmah: la creación de la humanidad* — idea la creación de la humanidad a partir de la arcilla y gana el concurso de borrachera contra Ninmah al crear al impotente Umul.^[32]
- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — recorre el cosmos asignando tierras, ríos, oficios y cargos; responde a la queja de Inanna reconociéndola como la desestabilizadora de las categorías.^[33]
- *El viaje de Enki a Nippur* — construye su templo, el E-engura, y navega en barcaza hasta Nippur para recibir la bendición de Enlil.^[34]
- *Ninurta y la tortuga: la astucia de Enki* — humilla al dios guerrero insaciable cavando un foso y haciendo que una tortuga lo arrastre al interior.^[35]

- *Inanna y Enki: el robo de los ME* — entrega los **me** a Inanna en un festín de borrachera y fracasa después en recuperarlos mediante sucesivos monstruos marinos.^[36]
- *Inanna y Shu-kale-tuda: el crimen del jardinero* — aconseja a Shu-kale-tuda esconderse entre las ciudades, pero al final no puede protegerlo de la justicia de Inanna.^[37]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — fabrica al **kurgarra** y al **galatur** asexuados a partir de la suciedad de sus uñas para revivir a la Inanna muerta.^[38]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — navega hacia el **kur** en el prólogo cosmogónico y, más tarde, indica a Utu que abra el agujero por el que asciende el fantasma de Enkidu.^[39]
- *Enmerkar y el señor de Aratta* — el Conjuro de Nudimmud, llamado así por él, trata de la unidad o la confusión de las lenguas.^[40]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — invocado entre las cuatro deidades supremas en el sacrificio de Lugalbanda en el desierto.^[41]
- *El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu* — advierte al piadoso rey Ziusudra del diluvio venidero hablándole a través de una pared de cañas.^[42]
- *El debate entre la oveja y el grano* — dicta el veredicto a favor del Grano sobre la Oveja.^[43]
- *El debate entre el ave y el pez* — los hábitats palustres de las litigantes se los asigna él; la doxología final alaba al «Padre Enki», cuya sabiduría guió el juicio de Shulgi.^[44]

Relevancia. Enki es el solucionador universal del panteón, la figura cuya astucia aporta las soluciones cuando la fuerza directa falla y cuyo orden administrativo apuntala el cosmos organizado.^[45] Más composiciones se centran en él que en ninguna otra deidad, y la amplitud de sus intervenciones —cosmogónicas, creadoras, hidráulicas, teológicas y cómicas— lo convierte en el personaje más versátil del corpus literario sumerio.^[46]

A.1.7. Enkimdu

Dios labrador al que Enki encarga la supervisión de la agricultura y del arado.^[47]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — recibe el arado cuando Enki ordena los oficios.^[48]

Relevancia. Deidad administrativa menor del «organigrama» divino, Enkimdu personifica la subdivisión institucional del trabajo agrícola bajo la autoridad organizadora de Enki.^[49]

A.1.8. Enlil

Rey de los dioses, señor del viento y del decreto, autoridad suprema en Nippur, cuya palabra es decisiva en la asamblea divina y de cuya bendición dependen las ciudades de Sumer para mantenerse o caer.^[50]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. El epíteto «Gran Montaña» (**kur-gal**) es un título de oficio, no una imagen literal.^[51]

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — incapaz de curar al Enki moribundo; se sienta impotente en el polvo entre los grandes dioses.^[52]
- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — delega la organización cósmica en Enki.^[53]
- *El viaje de Enki a Nippur* — recibe la barcaza de Enki en Nippur y bendice el E-engura y su culto.^[54]
- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — transgrede contra Ninlil, es juzgado impuro y desterrado por la asamblea divina y, en el curso de su descenso, engendra a Nanna-Suen y a tres deidades ctónicas.^[55]
- *Enlil y Sud: el cortejo en Eresh* — corteja a Sud por los cauces debidos, a través de su visir Nusku y de la madre de ella, Nisaba; en el matrimonio, Sud pasa a llamarse Ninlil.^[56]
- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — envía ánimos a Ninurta a través de Sharur durante la campaña contra Asag.^[57]
- *El regreso de Ninurta a Nippur* — se sirve de su ministro Nusku para canalizar la furia del guerrero de regreso y convertirla en una recepción ceremonial.^[58]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — se niega a ayudar a la Inanna muerta y considera que su ambición es cosa suya.^[59]
- *El viaje de Nanna-Suen a Nippur* — recibe la barcaza de ofrendas de su hijo en el E-kur y bendice Ur.^[60]
- *Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros* — nombró a Huwawa guardián del Bosque de los Cedros; cuando el guardián muere, redistribuye los siete **me-lam** por el mundo natural.^[61]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — se lleva la tierra en la separación primordial; se niega a ayudar a Gilgamesh a recuperar a Enkidu del inframundo.^[62]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — invocado en el sacrificio de Lugalbanda en el desierto.^[63]
- *El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu* — participa en la decisión de los dioses de enviar el diluvio; junto con An, concede a Ziusudra la vida eterna en Dilmun.^[64]
- *El debate entre la azada y el arado* — crea ambos aperos y otorga el veredicto a la Azada.^[65]
- *El debate entre la oveja y el grano* — colabora con Enki en la creación de la Oveja y el Grano para poner fin a la condición animal de la humanidad.^[66]
- *El debate entre el invierno y el verano* — crea las estaciones y falla a favor de Enten.^[67]
- *El debate entre el cobre y la plata* — dicta el veredicto a favor del Cobre sobre la Plata.^[68]

Relevancia. Enlil es el jefe ejecutivo del panteón sumerio, la deidad cuya sanción transforma las reivindicaciones culturales locales en autoridad cósmica.^[69] Es juez, rey, padre y —en *Enlil y Ninlil*— un transgresor al que su propia asamblea pide cuentas; esa combinación da a las composiciones enlilianas su característico equilibrio entre jerarquía y rendición de cuentas.^[70]

A.1.9. Enten

Personificación divina de la estación húmeda del invierno en el calendario agrícola sumerio,

creado por Enlil para administrar lluvias, crecidas fluviales y la reposición de los canales de regadío.^[71]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre el invierno y el verano* — derrota a Emesh en el debate y Enlil lo declara vencedor.^[72]

Relevancia. Enten encarna la mitad acuática del año agrícola mesopotámico: la estación que hace posible cualquier actividad posterior en la llanura aluvial, donde la lluvia solo cae en invierno.^[73]

A.1.10. Ereshkigal

Reina del inframundo, hermana mayor de Inanna, soberana del **kur** desde el momento mismo de su separación del cielo y la tierra.^[74]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. *El descenso de Inanna* la muestra angustiada —gime como de parto o de duelo—, pero eso es una conducta, no un cuerpo.^[75]

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — recibe y da muerte a la Inanna que desciende y, manipulada por el **kurgarra** y el **galatur**, termina por liberar el cadáver.^[76]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — nombrada en el prólogo cosmogónico como la reina a quien le fue entregado el **kur** como premio.^[77]
- *La muerte de Gilgamesh* — recibe las ofrendas del Gilgamesh muerto en su recepción en el inframundo.^[78]
- *La muerte de Ur-Namma* — recibe el tributo del rey muerto a su entrada en el inframundo.^[79]

Relevancia. Ereshkigal es la administradora inamovible de la muerte, la deidad cuyos «poderes son perfectos» y cuyos ritos no admiten discusión.^[80] Su soberanía es coetánea del cosmos mismo, y su aplicación de la ley de la sustitución —nadie sale del inframundo sin un reemplazo— es la bisagra sobre la que gira todo el ciclo de Inanna y Dumuzid.^[81]

A.1.11. Galatur

Una de dos criaturas pequeñas y asexuadas modeladas por Enki con la suciedad de sus uñas para revivir a Inanna en el inframundo; su compañero es el **kurgarra**.^[82]

Descripción física. Pequeño y asexuado; más allá de esta afirmación textual explícita, no se conserva descripción física adicional en las fuentes del corpus considerado.^[83]

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — se cuela inadvertido en el **kur**, refleja el sufrimiento de Ereshkigal, recibe el cadáver como regalo y rocía el «agua de la vida» para revivir a Inanna.^[84]

Relevancia. Junto con el **kurgarra**, el **galatur** representa el método característico de Enki para esquivar la ley cósmica sin quebrantarla: un ser que desafía las categorías puede pasar por donde los dioses no pueden, y la empatía explotada puede lograr lo que la fuerza jamás conseguiría.^[85] Algunos estudiosos vinculan la pareja a las tradiciones mesopotámicas de personal cultural liminar.^[86]

A.1.12. Geshtinanna

Diosa, hermana de Dumuzid, la figura fraterna cuya lealtad funciona como contrapeso ético a la complacencia de su hermano.^[87]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — se ofrece como sustituta de Dumuzid en el inframundo; Inanna decreta que los dos hermanos se alternen cada medio año en el **kur**.^[88]
- *El sueño de Dumuzid* — interpreta el sueño de su hermano como anuncio de su captura y, más tarde, lo esconde en su aprisco y se niega a delatarlo a los **galla** bajo interrogatorio.^[89]

Relevancia. Geshtinanna es la figura a través de la cual la tradición sumeria del dios que muere encuentra su elemento de redención: la sustitución que salva a Dumuzid medio año es obra suya, no de Inanna, y su disposición a descender por su hermano es la afirmación más clara del texto de que el duelo es la medida de la lealtad.^[90]

A.1.13. Inanna

Diosa del amor, de la guerra y del lucero del alba y del atardecer; patrona de Uruk y la figura cuya acción independiente genera más material narrativo que ninguna otra deidad del corpus sumerio.^[91]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. Los textos describen una y otra vez sus insignias y ornamentos —la corona **shugurra** de la estepa, la vara y cuerda de medir de lapislázuli, las joyas con cuentas, el pectoral llamado «Ven, hombre, ven», la vestidura **pala** de la soberanía—, pero son atavíos, no un cuerpo.^[92]

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — al final de la composición se queja de que no se le ha dado una cartera clara; Enki reformula su dominio como la desestabilización de las categorías.^[93]
- *Inanna y Enki: el robo de los ME* — viaja a Eridu, recibe los **me** del Enki borracho y navega de vuelta a Uruk en el Barco del Cielo pese a los intentos de Enki por recuperarlos.^[94]
- *Inanna y Ebih: la destrucción de la montaña* — desoye la advertencia de An y destruye con fuego e inundación el desafiante monte Ebih.^[95]
- *Inanna y Shu-kale-tuda: el crimen del jardinero* — es violada mientras duerme por el jardinero Shu-kale-tuda; desata tres plagas sobre el país hasta que lo encuentra y lo condena.^[96]
- *Inanna y Gudam* — derrota al monstruoso Gudam, que aterroriza Uruk, y, de manera insólita, lo

perdona y lo reinstala como protector.^[97]

- *El descenso de Inanna al inframundo* — desciende al inframundo, es despojada a través de siete puertas, muerta y colgada de un gancho, revivida gracias a la intervención de Enki y designa a Dumuzid como su sustituto.^[98]
- *Inanna y Bilulu: venganza por el pastor* — se lamenta por el Dumuzid muerto en la estepa y toma venganza contra Bilulu y Girgire, convirtiéndolos en objetos rituales.^[99]
- *Gilgamesh y el Toro del Cielo* — envía el Toro del Cielo contra Uruk tras una disputa con Gilgamesh; huye cuando Enkidu la golpea con una pierna trasera del animal abatido.^[100]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — encuentra el árbol **huluppu** a orillas del Éufrates y ruega a Gilgamesh que lo limpie de las criaturas que lo infestan.^[101]
- *Enmerkar y el señor de Aratta* — la diosa a la que ambos reyes reclaman como patrona; respalda la exigencia de Enmerkar y, al final, decide la contienda.^[102]
- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — la patrona divina cuyo favor asegura la victoria de Enmerkar en el duelo de hechicería.^[103]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — Lugalbanda se dirige a ella en la cueva como una de la tríada celeste; acepta sus lágrimas.^[104]
- *Lugalbanda y el ave Anzud* — recibe al veloz Lugalbanda en Uruk y le da consejo para Enmerkar.^[105]

Relevancia. Inanna es la diosa cuya función consiste en violar las mismas categorías que establece el resto del panteón.^[106] Los estudiosos coinciden en que es la figura más productiva, en términos narrativos, del corpus sumerio: sus ciclos —los textos en solitario, las tragedias de Inanna y Dumuzid y sus apariciones en las tradiciones de Enmerkar, Gilgamesh y Lugalbanda— trazan en conjunto los límites del orden divino, de la autoridad política y de la intensidad emocional que la literatura se encarga de medir.^[107]

A.1.14. Ishkur

El dios de la tormenta, cuyas lluvias caen sobre Aratta al cierre de la contienda entre Enmerkar y Aratta.^[108]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y el señor de Aratta* — envía lluvias que hacen brotar grano silvestre en Aratta y desplaza el desenlace de la contienda hacia el comercio antes que hacia la sumisión.^[109]

Relevancia. La breve intervención de Ishkur es el mecanismo climático por el que la asimetría política del ciclo de Enmerkar se suaviza hasta convertirse en reciprocidad económica.^[110]

A.1.15. Isimud

Ministro o visir de Enki, un servidor divino de dos caras que actúa como agente de inteligencia y factótum de su señor.^[111]

Descripción física. De dos caras, según lo atestiguado en el ciclo de Enki; más allá de ese rasgo, no se conserva descripción física adicional en las fuentes del corpus considerado.^[112]

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — ayuda a Enki a identificar las ocho plantas que este consume después.^[113]
- *Inanna y Enki: el robo de los ME* — recibe a Inanna en Eridu, presencia el regalo borracho de los **me** por parte de Enki y, más tarde, es enviado con monstruos marinos para intentar recuperarlos.^[114]

Relevancia. Isimud ilustra un patrón teológico sumerio recurrente en el que los grandes dioses operan a través de ministros ejecutivos con nombre propio; sus dos caras hacen visible la duplicidad que la astucia de Enki suele requerir.^[115]

A.1.16. Kulla

Patrón divino de la fabricación de ladrillos, al que Enki asigna su oficio durante la ordenación del mundo.^[116]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — recibe la cartera del moldeado de ladrillos.^[117]

Relevancia. Kulla es uno de los dioses especializados de los oficios mediante los cuales la administración cósmica de Enki alcanza el nivel de los gremios particulares.^[118]

A.1.17. Lahar

Personificación divina de la Oveja —del rebaño lanar, la lana y el pastoralismo—, una de las dos diosas cuya creación en el **dul-kug** sacó a la humanidad del estado animal.^[119]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre la oveja y el grano* — discute con Ashnan, es derrotada por el veredicto de Enki y se reconcilia con su papel subordinado.^[120]

Relevancia. Lahar personifica la economía mesopotámica textil y láctea —un segundo pilar de la civilización que el debate clasifica por debajo de la agricultura cerealera pero que nunca elimina—.^[121]

A.1.18. Lulal

Deidad menor a la que Inanna encuentra de duelo a su regreso del inframundo.^[122]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — sentado en el polvo, de luto por Inanna; ella lo salva de los **galla** al reconocer su pesar.^[123]

Relevancia. Al igual que Shara y Ninshubur, Lulal funciona como uno de los contrastes señalados a Dumuzid en el *Descenso*: el duelo se recompensa; su ausencia, no.^[124]

A.1.19. Martu

Personificación divina de los pueblos amorreos de la estepa occidental, el dios de los pastores nómadas que presionan las fronteras de la Sumer sedentaria.^[125]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. El discurso del amigo enumera las costumbres de su pueblo —comen carne cruda, carecen de casas, no entierran a sus muertos—, pero eso es etnografía, no el cuerpo del dios.^[126]

Aparece en:

- *La boda de Martu* — asiste al festival de Ninab, se enamora de la hija de Numushda y es elegido por ella como marido pese a las advertencias etnográficas de su amiga.^[127]

Relevancia. Martu es el rostro teológico de la migración histórica amorrea, y su composición matrimonial registra la perspectiva urbana sumeria sobre la absorción de los pueblos pastoriles en la civilización mesopotámica.^[128] En el periodo paleobabilónico de su transmisión, las dinastías amorreas ya gobernaban la mayor parte de Mesopotamia.^[129]

A.1.20. Mushdamma

Arquitecto divino, al que Enki asigna el oficio de la construcción.^[130]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — recibe la cartera de la arquitectura, distinta del moldeado de ladrillos de Kulla.^[131]

Relevancia. La separación de Mushdamma y Kulla ilustra la insistencia sumeria en la especialización incluso dentro de la burocracia divina: el fabricante de ladrillos no es el arquitecto.^[132]

A.1.21. Nammu

Diosa madre del abismo acuático, madre de Enki, que pone en marcha la creación de la humanidad despertando a su hijo dormido.^[133]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninmah: la creación de la humanidad* — amasa la arcilla sacada de encima del **abzu** por indicación de Enki y, junto con Ninmah y las diosas del parto, modela a los primeros seres humanos.^[134]

Relevancia. Nammu es la figura materna primordial de cuyo reino acuático deriva la autoridad de Enki, y es su iniciativa —no la de Enki— la que pone en marcha la creación de la humanidad.^[135]

A.1.22. Nanna-Suen

Dios de la luna, hijo de Enlil y Ninlil, patrón de Ur, cuya subida nocturna al cielo y cuyo ciclo mensual organizan el calendario ritual mesopotámico.^[136]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — Enki bendice su ciudad, Ur, como urbe próspera del comercio y del ganado.^[137]
- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — concebido en el canal de Nippur; durante el descenso de Enlil se engendran tres sustitutos ctónicos para que Nanna-Suen pueda ascender como luna.^[138]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — el segundo dios al que acude Ninshubur tras la muerte de Inanna; se niega a ayudar.^[139]
- *El viaje de Nanna-Suen a Nippur* — zarpa de Ur con una barcaza de ofrendas agrícolas y recibe la bendición de Enlil para su ciudad.^[140]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — el tercer miembro de la tríada celeste al que se dirige el moribundo Lugalbanda; acepta sus lágrimas y le concede la vida.^[141]

Relevancia. Nanna-Suen ancla el culto lunar en Ur, una de las instituciones religiosas más importantes de la región, y su relato ata la presencia mensual de la luna en el cielo a la lógica vertical de la sustitución entre los niveles cósmicos.^[142]

A.1.23. Nanshe

Diosa a la que Enki asigna la supervisión del mar y del comercio marítimo.^[143]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — designada para supervisar el mar en la ordenación del cosmos que lleva a cabo Enki.^[144]

Relevancia. Nanshe representa la división administrativa de los dominios acuáticos: ríos, marismas y mar reciben cada uno un supervisor divino distinto en el esquema de Enki.^[145]

A.1.24. Nergal

Deidad ctónica engendrada durante el descenso de Enlil, identificada en la composición como «señor del inframundo».^[146]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — nacido en uno de los estadios liminares del descenso de Enlil; se convierte en señor de los muertos.^[147]

Relevancia. Nergal es uno de los tres sustitutos del inframundo cuya generación permite a Nanna-Suen ascender como luna; su papel aquí es estructural, el primer nodo en el mapa sumerio de la autoridad del inframundo.^[148]

A.1.25. Neti

Portero mayor del inframundo.^[149]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — recibe a Inanna en la puerta exterior, comunica su llegada a Ereshkigal y atranca y abre las siete puertas una a una mientras las reglas del inframundo la despojan en cada una.^[150]

Relevancia. Neti es la figura burocrática a través de la cual se ejecuta el derecho procesal del inframundo: un portero que aplica las reglas sin discusión, al margen del rango del visitante.^[151]

A.1.26. Ninazu

Deidad ctónica de la curación y del inframundo, engendrada durante el descenso de Enlil.^[152]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — nacido en uno de los estadios del descenso encubierto como sustituto del inframundo para Nanna-Suen.^[153]

Relevancia. Ninazu es uno de los tres hijos ctónicos de Enlil y Ninlil cuya residencia en el inframundo permite el ascenso del dios lunar; su dominio específico sobre la curación refleja el entrelazamiento de enfermedad y autoridad del inframundo en el pensamiento sumerio.^[154]

A.1.27. Ningishzida

Dios del inframundo conocido como «señor del árbol bueno», deidad de la vegetación y juez entre los muertos.^[155]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — mencionado junto a Dumuzid en los pasajes del inframundo como uno de sus residentes ctónicos.^[156]
- *La muerte de Gilgamesh* — una de las deidades del inframundo a las que el Gilgamesh moribundo presenta ofrendas rituales en la versión de Tell Haddad.^[157]
- *El viaje de Ningishzida al inframundo* — apresado por los demonios **galla** y arrastrado abajo; su hermana y su madre elevan los lamentos que la composición ha conservado.^[158]
- *La muerte de Ur-Namma* — se sienta junto a Gilgamesh como juez de los muertos y recibe las ofrendas funerarias de Ur-Namma.^[159]

Relevancia. Ningishzida es una figura recurrente en las composiciones sobre el inframundo: un dios que es a la vez víctima de él (en su propio viaje) y administrador suyo (en los textos sobre la muerte real).^[160]

A.1.28. Ninhursaja

Diosa madre, «Señora de la Montaña», identificada en algunas composiciones como Ninmah y a la que se da el nombre de Ninhursaja en *Lugal-e* al cierre de la victoria de Ninurta.^[161]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — maldice con la muerte al Enki que ha comido las plantas, se retira y, después, lo cura dando a luz a ocho deidades sanadoras correspondientes a las ocho partes del cuerpo afectadas.^[162]
- *Enki y Ninmah: la creación de la humanidad* — como Ninmah, colabora en el modelado de los primeros seres humanos y reta a Enki en el concurso de borrachera sobre los seres con taras.^[163]
- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — visita a su hijo en el **kur** tras la victoria y es renombrada Ninhursaja —«Señora de la Montaña»— en reconocimiento del montículo-dique que Ninurta ha construido.^[164]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — invocada en el sacrificio de Lugalbanda en el desierto entre las cuatro deidades supremas.^[165]

Relevancia. Ninhursaja es la diosa madre sumeria en sus distintas facetas —creadora de la humanidad, dispensadora de la curación y patrona de la montaña—, y el cambio de nombre en *Lugal-e* la vincula directamente al paisaje físico creado por la ingeniería fluvial del Tigris obra de su hijo.^[166]

A.1.29. Ninkurra

Diosa, «Señora de los Pastos», nacida de Ninsar en la tercera generación del linaje de Enki en Dilmun y, a su vez, madre de Uttu por Enki.^[167]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — concibe a Uttu por Enki tras una gestación acelerada de nueve días.^[168]

Relevancia. Ninkurra es una de las cuatro diosas de la cadena genealógica por la que el poder generativo de Enki se concentra en Dilmun.^[169]

A.1.30. Ninlil

Reina de los dioses, esposa de Enlil, en *Enlil y Sud* llamada originalmente Sud, hija de Nisaba, antes del cambio de nombre en la boda.^[170]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — nombrada junto a Enlil como madre de Nanna-Suen, patrón de Ur.^[171]
- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — la joven diosa contra la que transgrede Enlil en el canal Nunbirdu; sigue a su marido desterrado y concibe a Nanna-Suen y a tres hijos ctónicos durante su descenso.^[172]
- *Enlil y Sud: el cortejo en Eresh* — como Sud, rechaza el primer acercamiento tosco de Enlil y se convierte en su mujer mediante un cortejo conducido en debida forma; en la boda recibe el nombre de Ninlil.^[173]
- *El regreso de Ninurta a Nippur* — recibe al Ninurta que regresa con una calidez maternal que, combinada con el marco ceremonial de Enlil, domestica la furia del guerrero.^[174]
- *El viaje de Nanna-Suen a Nippur* — nombrada como madre de Nanna-Suen, la reina al lado de Enlil en Nippur.^[175]

Relevancia. Ninlil es la consorte cuyas dos composiciones forman en conjunto un díptico sobre el matrimonio —una narra la transgresión y el destierro, la otra el procedimiento y la elevación— y cuya transformación de la joven Sud en reina de los dioses se erige como el caso sumerio paradigmático del nombrar como cambio teológico.^[176]

A.1.31. Ninmah

Gran diosa madre, la «señora excelsa», que en la creación de la humanidad colabora con Enki y Nammu y que en *Lugal-e* recibe de su hijo Ninurta el nombre de Ninhursaja.^[177]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninmah: la creación de la humanidad* — con las diosas del parto colabora en el modelado de los primeros seres humanos; reta a Enki a un concurso de bebida sobre los seres con taras y pierde cuando Enki crea a Umul.^[178]

- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — como madre de Ninurta, acude al **kur** tras la victoria de este; al cierre de la composición recibe el nombre de Ninhursaja, «Señora de la Montaña».^[179]

Relevancia. Ninmah es la creadora que comparte con Enki la autoría de la humanidad y cuyo cambio de nombre en *Lugal-e* la convierte en patrona divina del paisaje que Ninurta ha proyectado como ingeniero.^[180] Los textos tratan a Ninmah y a Ninhursaja como la misma figura bajo títulos sucesivos.^[181]

A.1.32. Ninsar

Diosa, «Señora del Verdor», primogénita de Enki y Ninhursaja en Dilmun.^[182]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — concibe a Ninkurra por Enki en la segunda generación de la secuencia de Dilmun.^[183]

Relevancia. Ninsar abre la cadena divina, acelerada y de cuatro generaciones, cuyos nombres —Verdor, Pastos, Tejeduría— proyectan el poder generativo de Enki sobre aspectos sucesivos del mundo cultivado.^[184]

A.1.33. Ninshubur

Ministra fiel e **sukkal** de Inanna, su doncella, la figura más fiable del corpus literario sumerio.^[185]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Inanna y Enki: el robo de los ME* — rechaza cada oleada de monstruos marinos que Enki envía para recuperar los **me** durante el viaje de vuelta.^[186]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — recibe las instrucciones previas al descenso de Inanna y las cumple, suplicando en los templos de Enlil, Nanna-Suen y Enki al cabo de tres días; después, Inanna la salva de los **galla** por su duelo.^[187]

Relevancia. Ninshubur encarna la lealtad como virtud política y teológica en el ciclo de Inanna. Su competencia nunca se pone en duda, y la composición contrasta de forma explícita su duelo con la complacencia de Dumuzid como prueba de carácter que decide a quién se entrega a los **galla**.^[188]

A.1.34. Ninsikila

Diosa de Dilmun que ruega a Enki agua dulce; algunos estudiosos la identifican con Ninhursaja, pero el texto de ETCSL la presenta como una figura distinta.^[189]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — pide a Enki que remedie la falta de agua dulce en Dilmun, lo que provoca el riego que convierte la tierra paradisíaca en productiva.^[190]

Relevancia. La súplica de Ninsikila es la bisagra narrativa que activa Dilmun: el momento en el que el paraíso «puro y seco» recibe el agua que lo convierte en un puerto comercial y en un jardín.^[191]

A.1.35. Ninti

Deidad sanadora, «Señora de la Costilla/Vida», una de las ocho deidades sanadoras paridas por Ninhursaja para curar las dolencias de Enki.^[192]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — nace cuando Ninhursaja cura la costilla de Enki; su nombre sostiene el doble sentido sumerio de **ti** como «costilla» y «vida», un juego de palabras señalado por la erudición desde Kramer.^[193]

Relevancia. Ninti es la más comentada de los ocho hijos sanadores de Enki por la resonancia comparativa con Eva en el Génesis 2, posible en sumerio gracias al juego de palabras con **ti** e intraducible al hebreo.^[194]

A.1.36. Ninurta

Dios guerrero, hijo de Enlil y Ninmah (después renombrada Ninhursaja), paladín de los dioses en la tradición sumeria del Chaoskampf.^[195]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. *Angim* describe su **me-lam** —el resplandor divino y terrible que emanan dioses, monstruos y objetos sagrados— como una llamarada de tal intensidad que alarma a cuantos lo contemplan, pero eso es un atributo de su presencia, no de su cuerpo.^[196]

Aparece en:

- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — derrota al demonio Asag y a su ejército de piedras, embalsa las aguas primigenias con las piedras del enemigo vencido para crear el sistema fluvial del Tigris, decreta los destinos de cada piedra del campo de batalla y renombra a su madre Ninhursaja.^[197]
- *El regreso de Ninurta a Nippur* — regresa del **kur** cargado de trofeos y llameante de un **me-lam** incontenido; la autoridad y la calidez combinadas de sus padres domestican su furia bélica.^[198]
- *Ninurta y la tortuga: la astucia de Enki* — tras derrotar a Anzud y recuperar la Tablilla de los Destinos, intenta quedársela; Enki lo atrapa en un foso con una tortuga.^[199]

Relevancia. Ninurta es el dios guerrero sumerio por excelencia, el protagonista de la tradición del Chaoskampf cuya derrota de Asag y posterior configuración del paisaje mesopotámico como obra de ingeniería hacen de *Lugal-e* una de las composiciones más largas y más copiadas del

corpus.^[200] En conjunto, las tres composiciones de Ninurta forman un tríptico —batalla cósmica, regreso triunfal y desinflado cómico— que sugiere que los escribas sumerios trataron a su paladín guerrero en los tres registros sin contradicción aparente.^[201]

A.1.37. Nisaba

Diosa del grano y de la escritura, deidad patrona del oficio escribano, madre de Sud y, en su faceta escribana, diosa rectora de todo **edubba** de Sumer.^[202]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — se le asigna la doble cartera de escriba de los dioses y agrimensora de la tierra.^[203]
- *Enlil y Sud: el cortejo en Eresh* — negocia la boda de su hija Sud con Enlil a través del enviado Nusku y acepta los regalos nupciales.^[204]
- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — su ciudad, Eresh, es el escenario del ataque mágico de Urganinuna y de la contrahechicería de Sagburu.^[205]

Relevancia. Nisaba es la patrona bajo cuya autoridad trabajaban los propios escribas; su prominencia en *Enlil y Sud* —dirigiendo las negociaciones que reordenan la casa divina— ofrecía a los estudiantes que copiaban el texto la imagen de su propia diosa patrona poniendo condiciones al rey de los dioses.^[206]

A.1.38. Numushda

Dios local de Ninab, padre de la novia en *La boda de Martu*.^[207]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *La boda de Martu* — acoge el festival de Ninab en el que Martu conoce y pretende a su hija.^[208]

Relevancia. Numushda ejemplifica al dios urbano menor cuyo festival funciona como terreno neutral en el que tiene lugar el encuentro divino entre el mundo sedentario y el nómada.^[209]

A.1.39. Nunbarshegunu

Madre de Ninlil; ordena a su hija que se bañe en el canal Nunbirdu, una instrucción que conduce directamente a la transgresión de Enlil.^[210]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enlil y Ninlil: el destierro de la Gran Montaña* — da la instrucción que sitúa a Ninlil en el canal donde la encuentra Enlil.^[211]

Relevancia. Nunbarshegunu es la figura cuya instrucción materna desencadena toda la cadena de acontecimientos que sigue; el texto no dice si pretende el encuentro o simplemente lo hace posible.^[212]

A.1.40. Nungal

Diosa entre las que Enlil reparte una de las auras redistribuidas de Huwawa.^[213]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros* — recibe uno de los siete **me-lam** que Enlil dispersa por el mundo natural y por seres concretos tras la muerte del guardián.^[214]

Relevancia. Nungal solo aparece como destinataria en el reparto colérico que Enlil hace de los resplandores de Huwawa, lo que ilustra el principio teológico de que el terror divino, una vez concentrado, se redistribuye, pero no se destruye.^[215]

A.1.41. Nusku

Ministro y visir de confianza de Enlil.^[216]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enlil y Sud: el cortejo en Eresh* — enviado a Nisaba para negociar la boda de Enlil con Sud.^[217]
- *El regreso de Ninurta a Nippur* — enviado por Enlil a recibir al Ninurta que regresa y a canalizar su furia bélica en ceremonia.^[218]
- *El debate entre el cobre y la plata* — convocado por Enlil en el momento del veredicto a favor del Cobre.^[219]

Relevancia. Nusku es el instrumento ejecutivo habitual de Enlil: la figura a través de la cual el rey de los dioses conduce la diplomacia y la mediación que el discurso real directo no permitiría.^[220]

A.1.42. Shara

Deidad menor a la que se encuentra de duelo por Inanna a su regreso del inframundo.^[221]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — de duelo, en polvo y ropa de saco; Inanna lo salva de los galla.^[222]

Relevancia. Shara, al igual que Lulal y Ninshubur, sirve en el *Descenso* como contraejemplo de Dumuzid: los dioses que hacen duelo son perdonados porque su pesar es la prueba de su lealtad.^[223]

A.1.43. Utu

Dios del sol, dios de la justicia y de las fronteras entre países, hermano de Inanna y cuñado de Dumuzid.^[224]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — Enki le ordena que traiga agua dulce de la tierra para regar Dilmun.^[225]
- *Enki y el orden del mundo: los decretos del destino* — recibe la supervisión de la justicia y de las fronteras entre países.^[226]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — transforma los miembros de Dumuzid en los de una serpiente o los de una gacela para que pueda huir de los **galla**.^[227]
- *El sueño de Dumuzid* — concede la transformación de Dumuzid en gacela para la huida por la estepa.^[228]
- *Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros* — Gilgamesh obtiene su sanción antes de viajar a la Montaña de los Cedros; en la versión A, Huwawa lo invoca al suplicar clemencia.^[229]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — por indicación de Enki, abre el agujero por el que asciende el fantasma de Enkidu para hablar con Gilgamesh.^[230]
- *Enmerkar y el señor de Aratta* — es nombrado padre divino de Enmerkar, refuerzo de la legitimidad del rey.^[231]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — el primer miembro de la tríada celeste en responder a la plegaria del enfermo Lugalbanda.^[232]
- *El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu* — brilla sobre la barca de Ziusudra cuando este abre la ventana tras el diluvio.^[233]

Relevancia. Utu es el dios sumerio cuyo alcance es universal porque su travesía diaria de los cielos abarca todas las tierras. Es la deidad de referencia para el viaje, la justicia y la transformación a través de fronteras culturales y entre especies, y sus intervenciones se suelen conceder por parentesco o piedad antes que por mérito.^[234]

A.1.44. Uttu

Diosa de la tejeduría, cuarta en la cadena generacional de Dilmun, nacida de Ninkurra por Enki.^[235]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enki y Ninhursaja: el paraíso de Dilmun* — Ninhursaja le advierte que exija regalos de productos de huerta antes de ceder a Enki; de su unión planta después Ninhursaja las ocho plantas prohibidas.^[236]

Relevancia. Uttu representa el punto en la genealogía de Dilmun en el que el patrón se rompe: la

primera diosa en imponer una condición a Enki, y aquella cuya unión produce las plantas cuyo consumo desata la crisis de la composición.^[237]

A.1.45. Zangara

Dios de los sueños que se aparece a Lugalbanda en el desierto y le instruye en el sacrificio de los animales que ha capturado.^[238]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — determina, mediante una visión onírica, la forma del ritual de Lugalbanda.^[239]

Relevancia. Zangara es una figura menor pero significativa: el dios que se asegura de que el ritual en el desierto, cuando debe celebrarse fuera del templo, siga ajustándose a las expectativas divinas.^[240]

A.2. Héroes y mortales

A.2.1. Aga

Rey de Kish, la ciudad rival cuyo ultimátum fuerza la decisión de Gilgamesh en la asamblea bicameral.^[241]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Gilgamesh y Aga: el asedio de Uruk* — envía embajadores que exigen prestaciones personales de trabajo a Uruk, sitia la ciudad, es capturado y Gilgamesh lo suelta magnánimamente en reconocimiento de una deuda previa.^[242]

Relevancia. Aga es el adversario político a escala histórica en la única composición sumeria sobre Gilgamesh totalmente libre de material sobrenatural; su derrota y liberación escenifican una teoría sumeria de la realeza construida sobre la deliberación y la obligación recíproca antes que sobre la fuerza por sí sola.^[243]

A.2.2. Ansigar-ia

Ministro de En-suhgir-ana, el que identifica al hechicero Urgirinuna como paladín del bando de Aratta.^[244]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — recluta a Urgirinuna para el duelo de hechicería.^[245]

Relevancia. Figura cortesana menor cuya función consiste en aportar una textura burocrática verosímil a la escalada de En-suhgir-ana hacia la hechicería.^[246]

A.2.3. Bilulu

Anciana —o matriarca de bandidos— a la que se responsabiliza, junto con su hijo Girgire, de la muerte de Dumuzid.^[247]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. La reconstrucción de Jacobsen a partir del texto fragmentario la identifica como una anciana de la estepa; más allá de eso no se ofrece un retrato físico específico.^[248]

Aparece en:

- *Inanna y Bilulu: venganza por el pastor* — confrontada por Inanna en la estepa y transformada en un odre de agua empleado en las libaciones del desierto a los muertos.^[249]

Relevancia. La transformación de Bilulu proporciona la etiología de la práctica de la libación del desierto en el culto de Dumuzid, en la que el recipiente que contiene el agua vertida para el pastor muerto es, por la lógica del texto, la propia asesina castigada. Aquí la justicia divina sumeria no destruye a los infractores, sino que los reaprovecha como aparato ritual que llora a la víctima.^[250]

A.2.4. Birhurturre

Guerrero de Uruk que sube a la muralla de la ciudad durante el asedio de Aga.^[251]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Gilgamesh y Aga: el asedio de Uruk* — su aparición en la muralla provoca una reacción violenta en las fuerzas de Aga.^[252]

Relevancia. Birhurturre es un miembro de la defensa de Uruk con nombre propio cuya aparición marca uno de los momentos culminantes de la secuencia del asedio.^[253]

A.2.5. Enkidu

Compañero y sirviente de Gilgamesh, su socio en las composiciones sumerias sobre Gilgamesh.^[254]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.^[255] (Los textos sumerios del corpus considerado no describen su cuerpo; el conocido retrato del hombre salvaje y peludo pertenece a la tradición acadia de Gilgamesh, que queda fuera del alcance de este volumen.)

Aparece en:

- *Gilgamesh y Aga: el asedio de Uruk* — actúa como consejero y oficial en la defensa de Uruk.^[256]
- *Gilgamesh y el Toro del Cielo* — con Gilgamesh da muerte al Toro; golpea a Inanna con una pata trasera del animal y provoca su huida.^[257]

- *Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros* — acompaña a Gilgamesh al Bosque de los Cedros; en la versión A, insta a matar al desarmado Huwawa y lo decapita.^[258]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — se ofrece a descender tras el **pukku** y el **mekku** perdidos, infringe todos los tabúes de los que Gilgamesh le había advertido, queda atrapado entre los muertos y regresa como fantasma para entregar el catálogo de las condiciones del más allá.^[259]

Relevancia. Enkidu en los poemas sumerios es el segundo imprescindible: el compañero cuyo consejo, combate e informe fantasmal modelan la acción en cada composición en la que aparece. A diferencia del Enkidu del poema acadio de Gilgamesh, aquí no es el contrapunto de un hombre salvaje, sino el firme compañero del héroe, y su extenso testimonio sobre los destinos de los muertos en *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* es la declaración sumeria conservada más completa sobre el más allá.^[260]

A.2.6. Enmerkar

Rey de Uruk, hijo de Utu, fundador legendario de la primera dinastía, a quien se atribuye la invención de la escritura en *Enmerkar y el señor de Aratta*.^[261]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y el señor de Aratta* — exige la sumisión de Aratta; dirige la larga contienda de mensajeros y acertijos; inventa la escritura cuando la memoria del mensajero flaquea.^[262]
- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — el rey cuyo bando gana el duelo de hechicería contra Aratta gracias a la contramagia de Sagburu.^[263]
- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — conduce al ejército de Uruk a través de las montañas, con Lugalbanda como uno de sus soldados.^[264]
- *Lugalbanda y el ave Anzud* — con el ejército paralizado ante Aratta, despacha a Lugalbanda como mensajero sobrenatural para consultar con Inanna en Uruk.^[265]

Relevancia. Enmerkar es la figura literaria cumbre del ciclo de Aratta, y su invención de la escritura en la contienda diplomática con Aratta es uno de los pasajes etiológicos más célebres de la literatura sumeria: una afirmación que las propias tablillas cuneiformes en las que se copió vindicaban en silencio.^[266]

A.2.7. En-suhgir-ana

Señor de Aratta en *Enmerkar y En-suhgir-ana*, el rey de Aratta que reta a Enmerkar al duelo de hechicería y, derrotado, concede la primacía a Uruk.^[267]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — envía a Urgirinuna contra Uruk; tras la derrota del hechicero, reconoce a Enmerkar como hermano mayor al que no puede

igualar.^[268]

Relevancia. En-suhgir-ana es el rey de Aratta con nombre propio en el acto final del ciclo. Su concesión cierra la contienda más larga entre Uruk y Aratta que el señor sin nombre había sostenido mediante la diplomacia y los acertijos.^[269]

A.2.8. Gilgamesh

Rey de Uruk, héroe dos tercios divino, en sumerio Bilgames, la figura más famosa de la literatura mesopotámica.^[270]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. *Gilgamesh* y *Aga* indica que, cuando subió a la muralla, «su esplendor físico y su presencia aterradora» tuvieron un efecto decisivo sobre los sitiadores, pero el texto no describe esos rasgos; consigna el efecto, no la forma.^[271]

Aparece en:

- *Gilgamesh y Aga: el asedio de Uruk* — consulta a los ancianos y a los hombres de combate, elige la resistencia, derrota a Aga y lo libera en reconocimiento de una obligación previa.^[272]
- *Gilgamesh y el Toro del Cielo* — da muerte al Toro del Cielo con un hacha de siete talentos.^[273]
- *Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros* — viaja al Bosque de los Cedros con Enkidu, engaña a Huwawa para que entregue sus siete auras y regresa con la cabeza del guardián.^[274]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — limpia el árbol **huluppu** de las criaturas que lo infestan para Inanna; fabrica el **pukku** y el **mekku**; se sienta a la puerta del inframundo para recibir al fantasma de Enkidu.^[275]
- *La muerte de Gilgamesh* — afronta su mortalidad, recibe ritos fúnebres elaborados y es elevado al estatuto de juez entre los muertos.^[276]
- *La muerte de Ur-Namma* — se sienta como juez de los muertos y recibe las ofrendas de Ur-Namma.^[277]

Relevancia. Gilgamesh es la figura heroica central del corpus narrativo sumerio, el rey en torno al cual cinco composiciones distintas se agrupan sin llegar a formar un poema unitario. Los poemas sumerios lo tratan en los registros político, heroico, cosmológico y escatológico; en conjunto, articulan el pacto en el que su tradición insiste: la fama, no la vida eterna, como única compensación por la mortalidad.^[278]

A.2.9. Girgire

Hijo de Bilulu, implicado con su madre en la muerte de Dumuzid.^[279]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Inanna y Bilulu: venganza por el pastor* — Inanna lo transforma en un espíritu del desierto, o genio protector de la estepa.^[280]

Relevancia. Girgire es un blanco secundario de la venganza de Inanna y, al igual que su madre, es reaprovechado antes que destruido: queda absorbido en el aparato ritual del culto a Dumuzid como presencia de la estepa.^[281]

A.2.10. Gudam

Criatura monstruosa que aterroriza Uruk, devorando su comida y su bebida.^[282]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. Las líneas iniciales que lo habrían descrito se han perdido con el deterioro de la tablilla.^[283]

Aparece en:

- *Inanna y Gudam* — sometido por un pescador novato de Inanna, con un hacha doble, y después perdonado por la diosa y reasentado cerca de Zabalam como protector de Uruk.^[284]

Relevancia. Gudam es inusual dentro del patrón sumerio de patrona contra monstruo: en vez de ser destruido, se le rehabilita y se le pone al servicio de la ciudad a la que había estado devorando, una forma distintiva de justicia divina sumeria.^[285]

A.2.11. Señor de Aratta

El rey sin nombre de Aratta en *Enmerkar y el señor de Aratta*, el adversario diplomático de Enmerkar.^[286]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y el señor de Aratta* — disputa las exigencias de Enmerkar, reclama para sí el favor de Inanna, responde acertijo con contraacertijo y, al final, acepta alguna forma de acomodo tras recibir la tablilla ilegible de Enmerkar.^[287]

Relevancia. El señor de Aratta es un adversario a la altura cuya resistencia articulada es la razón de que la composición sea una contienda y no una proclama. Su derrota por la escritura —un mensaje que no puede leer— es la demostración más clara del ciclo de que la ventaja de Uruk es, en última instancia, tecnológica.^[288]

A.2.12. Lugalbanda

Soldado y después rey de Uruk, padre de Gilgamesh según la tradición, el individuo piadoso cuya devoción personal se convierte en el tema de un par de composiciones enlazadas.^[289]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. El texto compara su carrera restaurada con la de un «caballo de las montañas», pero eso es un símil de rapidez, no un cuerpo.^[290]

Aparece en:

- *Lugalbanda en la cueva de la montaña* — enferma durante la marcha a Aratta, es abandonado por muerto en una cueva y se recupera gracias a sus plegarias a Utu, Inanna y Nanna-

Suen.^[291]

- *Lugalbanda y el ave Anzud* — cuida del polluelo del Anzud y recibe de su progenitor el don de la velocidad sobrenatural; regresa al ejército paralizado ante Aratta y lleva el mensaje de Enmerkar corriendo hasta Inanna en Uruk.^[292]

Relevancia. Lugalbanda es el ejemplo sumerio de la piedad y la reciprocidad recompensadas: el soldado abandonado que se vuelve indispensable gracias a la atención, la humildad y el sacrificio en debida forma.^[293] Las dos composiciones que llevan su nombre se copiaron intensamente en el currículo escribano y lo convirtieron, junto con Gilgamesh, en uno de los héroes sumerios más conocidos.^[294]

A.2.13. Sagburu

La «mujer sabia» de Eresh, la figura titulada cuya contrahechicería derrota al hechicero extranjero Urgirinuna.^[295]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — derrota a Urgirinuna en cinco rondas de invocación de animales y lo arroja desde la orilla del Éufrates.^[296]

Relevancia. Sagburu es la única figura narrativa sumeria llamada «mujer sabia» en sentido formal y una de las pocas mujeres del corpus que vencen en una contienda mágica pública. Su victoria codifica el argumento de que la protección de Uruk no depende de especialistas importados, sino que corre por el propio territorio local y divinamente favorecido.^[297]

A.2.14. Shu-kale-tuda

Un jardinero mortal, autor del crimen central de *Inanna y Shu-kale-tuda*.^[298]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Inanna y Shu-kale-tuda: el crimen del jardinero* — viola a la Inanna dormida a la sombra del árbol que él plantó; se esconde entre las ciudades durante tres plagas; al final Inanna lo encuentra y lo condena a muerte.^[299]

Relevancia. Shu-kale-tuda es el mortal cuyo crimen contra una diosa impulsa el relato más sostenido de plaga y persecución del corpus. La composición termina con la paradoja de que el texto que lo condena conserva su nombre: su infamia es el medio mismo de su pervivencia póstuma.^[300]

A.2.15. Shulgi

Segundo rey histórico de la Tercera Dinastía de Ur (reinó hacia 2094–2047 a. C.), hijo de Ur-Namma; en el texto se lo invoca con el epíteto de filiación divina «hijo de Enlil», convencional en la titulación real de Ur III.^[301]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre el ave y el pez* — dicta el veredicto final a favor del Ave tras la violencia entre los contendientes; la doxología final alaba al «Padre Enki», cuya sabiduría se entiende que guio el juicio del rey.^[302]

Relevancia. La aparición de Shulgi como juez en *Ave y pez* sitúa a un monarca histórico de Ur III en el centro de un debate mitológico: una de las pocas composiciones del corpus considerado en las que un rey con nombre propio dicta el veredicto en lugar de un dios. Ese papel refleja la autopresentación de la dinastía de Ur III como garante del orden cósmico y social, en continuidad con la dignidad póstuma que se concede a su padre Ur-Namma en el relato real del inframundo.^[303]

A.2.16. Ur-Namma

Fundador histórico de la Tercera Dinastía de Ur (reinó hacia 2112–2095 a. C.), constructor del gran zigurat de Ur, promulgador de uno de los códigos legales más antiguos conocidos.^[304]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. El texto compara su cuerpo agonizante con «un recipiente roto», un símil de desolación, no un retrato corporal.^[305]

Aparece en:

- *La muerte de Ur-Namma* — muere de enfermedad, yaciendo abandonado en el campo de batalla «como un recipiente roto» (las líneas iniciales están en parte reconstruidas); se le prepara con ritos funerarios elaborados, ofrece regalos a Ereshkigal, Gilgamesh, Ningishzida y a los siete porteros mayores del inframundo, y recibe un trono entre los muertos. Se lamenta por las murallas y los templos que no pudo terminar.^[306]

Relevancia. *La muerte de Ur-Namma* es el relato sumerio más detallado de la entrada de un rey en el inframundo, y la composición funcionó como propaganda real de la dinastía de Ur III: demostraba que incluso en la muerte el rey de Ur conservaba la dignidad e imponía respeto entre los poderes de abajo.^[307]

A.2.17. Urgirinuna

Hechicero varón de la destruida ciudad de Hamazu, el paladín contratado de En-suhgir-ana en el duelo mágico contra Uruk.^[308]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *Enmerkar y En-suhgir-ana: el duelo de hechicería* — redirige la leche de vacas y cabras a las extremidades equivocadas como primer asalto mágico contra Sumer; derrotado en cinco rondas de invocación de animales por Sagburu, y muerto al ser arrojado desde la orilla del río.^[309]

Relevancia. Urgirinuna es el retrato literario sumerio del especialista sobrenatural sin afiliación: el técnico desarraigado cuya destreza es formidable pero cuya falta de patrocinio divino lo deja, estructuralmente, por debajo del defensor local.^[310]

A.2.18. Ziusudra

Rey piadoso, el superviviente justo del diluvio en el Génesis de Eridu sumerio.^[311]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El relato del Diluvio: el Génesis de Eridu* — avisado por Enki a través de una pared de cañas, construye una barca, sobrevive al diluvio, se postra ante Utu, ofrece sacrificios y An y Enlil le conceden la vida eterna en Dilmun.^[312]

Relevancia. Ziusudra es el héroe sumerio del diluvio, la figura conservada más antigua del patrón que más adelante elaborarían el Atrahasis y el Utnapishtim acadios y, más lejos aún, el Noé bíblico. Su traslado a Dilmun es el único caso sumerio, en todo el corpus, de un mortal elevado a la condición de los dioses.^[313]

A.3. Criaturas y monstruos

A.3.1. Anzud

Águila divina con cabeza de león, criatura de tamaño aterrador cuya envergadura oscurece las montañas.^[314]

Descripción física. De enorme envergadura, el ave progenitora irradia el **me-lam**, el resplandor divino que emana de dioses, monstruos y objetos sagrados.^[315] La identificación como águila con cabeza de león es iconográfica, no textual: procede de la tradición visual mesopotámica más amplia —sellos cilíndricos y el relieve de Imdugud de Tell al-'Ubaid—, no de ninguna descripción física conservada en las composiciones sumerias.^[316]

Aparece en:

- *Ninurta y la tortuga: la astucia de Enki* — la composición da por supuesto que Anzud ha robado la Tablilla de los Destinos del **abzu** y que Ninurta lo ha derrotado antes del inicio del texto conservado.^[317]
- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — anida con sus crías en la copa del árbol **huluppu** de Inanna; la muerte de la serpiente a manos de Gilgamesh en las raíces hace huir al Anzud a las montañas.^[318]
- *Lugalbanda y el ave Anzud* — concede a Lugalbanda la velocidad sobrenatural en agradecimiento por su cuidado del polluelo y le impone una condición de secreto sobre el don.^[319]

Relevancia. Anzud es la gran ave divina de la tradición sumeria, un ser cuya capacidad tanto para el robo como para la generosidad lo convierte en el eje sobre el que giran varios de los relatos más

consecuentes del corpus.^[320]

A.3.2. Asag

Demonio monstruoso de la enfermedad, nacido de An y Ki, jefe del ejército de piedras en *Lugal-e*.^[321]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. El texto describe los efectos de su **me-lam** —los peces hierven en los ríos, la vegetación se marchita—, pero eso son consecuencias de su presencia, no un retrato de su cuerpo.^[322]

Aparece en:

- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — levanta un ejército de piedras desde las montañas contra los dioses y Ninurta lo derrota en la batalla central de la composición.^[323]

Relevancia. Asag es el adversario primordial de la tradición sumeria del Chaoskampf, el enemigo cuya derrota y cuyo posterior papel estructural en el paisaje permiten a Ninurta remodelar el sur de Mesopotamia hasta convertirlo en su geografía cultivable.^[324]

A.3.3. Toro del Cielo

Bestia cósmica enviada por Inanna contra Uruk; en sumerio **gud an-na** y conocido en la erudición como Gugalanna.^[325]

Descripción física. Un toro gigante, lo bastante grande como para devorar el pasto, beberse el río en grandes tragos, romper las palmeras y sumergir el barrio de Kulaba, dentro de Uruk.^[326]

Aparece en:

- *Gilgamesh y el Toro del Cielo* — ataca Uruk; Gilgamesh y Enkidu lo matan juntos, y Gilgamesh le parte el cráneo con su hacha de siete talentos.^[327]
- *El descenso de Inanna al inframundo* — identificado con Gugalanna, esposo de Ereshkigal, cuyos ritos fúnebres Inanna alega como razón del descenso.^[328]

Relevancia. El Toro del Cielo es la primera instancia atestiguada del motivo cósmico de la matanza del toro en la literatura mundial, y su relato estuvo tan ampliamente representado en la iconografía de los sellos cilíndricos que la tradición visual sobrevivió a la textual.^[329]

A.3.4. Los galla

Demonios del inframundo que hacen cumplir las leyes de los muertos; no comen, no beben, no aceptan sobornos ni escuchan súplicas.^[330]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. Los textos especifican lo que no hacen —no comen, ni beben, ni aceptan sobornos— antes que cómo son.^[331]

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — escoltan a la Inanna revivida de vuelta a la superficie, apresan a Dumuzid como su sustituto y lo persiguen a través de sus transformaciones.^[332]
- *El sueño de Dumuzid* — persiguen a Dumuzid por la estepa a través de sus sucesivas transformaciones, interrogan a Geshtinanna sin resultado y los guía hasta él la traición de un amigo.^[333]
- *El viaje de Ningishzida al inframundo* — apresan a Ningishzida y lo arrastran al inframundo.^[334]

Relevancia. Los **galla** son el brazo mecánico de la coerción del inframundo: el instrumento recurrente de los textos para demostrar que las exigencias de la muerte son innegociables y que el estatuto de ninguna deidad levanta a un cuerpo de su agarre una vez que les pertenece.^[335]

A.3.5. Huwawa

Guardián del Bosque de los Cedros, nombrado por Enlil, portador de siete **me-lam**, los resplandores divinos que custodian su dominio.^[336]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado, más allá de la atribución de las siete auras.^[337] (El conocido retrato acadio del gigante con cara de león pertenece a *Humbaba* en la tradición acadia, que queda fuera del alcance.)

Aparece en:

- *Gilgamesh y Huwawa: el Bosque de los Cedros* — engañado por Gilgamesh para que entregue sus siete auras una a una a cambio de regalos; suplica clemencia; decapitado por Enkidu. En la versión B, la súplica llorosa del guardián recibe un peso especial.^[338]

Relevancia. Huwawa ocupa el centro del episodio más ambiguo del corpus sumerio en términos morales: un guardián justo derribado por un engaño que su mandato divino no había previsto. La negativa de la composición a resolver la ética de su muerte —la cólera de Enlil contra los héroes está consignada— lo convierte en una figura a través de la cual la literatura pone a prueba el coste de la fama heroica.^[339]

A.3.6. Kurgarra

Una de dos criaturas pequeñas y asexuadas modeladas por Enki con la suciedad de sus uñas para revivir a Inanna; su compañero es el **galatur**.^[340]

Descripción física. Pequeño y asexuado; más allá de esta afirmación textual explícita, no se conserva descripción física adicional en las fuentes del corpus considerado.^[341]

Aparece en:

- *El descenso de Inanna al inframundo* — con el **galatur**, hace duelo en empatía con Ereshkigal, recibe el cadáver como regalo y rocía el «alimento de la vida» para revivir a Inanna.^[342]

Relevancia. Junto con el **galatur**, el **kurgarra** es la respuesta diseñada por Enki al problema de las fronteras del inframundo: un ser sin categoría fija puede cruzar por donde no pueden ni los dioses ni los mortales.^[343]

A.3.7. La doncella fantasma (ki-sikil-lil-la)

Doncella fantasma que habita en el tronco del árbol **huluppu** de Inanna.^[344]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado. El nombre sumerio **ki-sikil-lil-la** denota su categoría, no su apariencia; la identificación con Lilith está en disputa.^[345]

Aparece en:

- *Gilgamesh, Enkidu y el inframundo* — una de las tres criaturas que infestan el árbol **huluppu**; huye al desierto cuando Gilgamesh limpia el árbol.^[346]

Relevancia. La doncella fantasma es la habitante del tronco en la triple infestación del árbol sagrado; su presencia completa la cosmología vertical en miniatura —serpiente en las raíces, Anzud en la copa, fantasma en el tronco— que Gilgamesh desmantela para Inanna.^[347]

A.3.8. Sharur

La maza consciente de Ninurta, literalmente «abatidora de miles», consejera de batalla del dios guerrero.^[348]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado, más allá de su identidad como maza.^[349]

Aparece en:

- *Las hazañas de Ninurta: la batalla contra Asag* — habla, evalúa situaciones, vuela desde el campo de batalla hasta Enlil en Nippur y lleva de vuelta el aliento a Ninurta durante la campaña contra Asag.^[350]

Relevancia. Sharur aporta al relato sumerio del dios guerrero su recurso literario más distintivo: un arma con mente propia, cuyo consejo transforma a Ninurta, que pasa de mera fuerza de destrucción a guerrero cuya fuerza va acompañada de inteligencia.^[351]

A.4. Conceptos personificados

A.4.1. Ave (Mušen)

Personificación divina del reino de los aires en *El debate entre el ave y el pez*.^[352]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado más allá de la categoría misma; el texto celebra su belleza, plumaje y canto, pero no individualiza la figura.^[353]

Aparece en:

- *El debate entre el ave y el pez* — se precia de su belleza y de su lugar en el E-kur; intercambia insultos y violencia con el Pez; el rey Shulgi la declara vencedora.^[354]

Relevancia. El Ave encarna la dimensión estética y litúrgica de las categorías ecológicas mesopotámicas; el veredicto a su favor ata esas dimensiones al orden real y templario que representa Shulgi.^[355]

A.4.2. Cobre (Urudu)

Personificación divina del cobre y de las herramientas prácticas hechas con él: azadas, azuelas, hachas y hoces.^[356]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre el cobre y la plata* — esgrime la utilidad frente al prestigio, se burla de la Plata por quedar enterrada entre usos y gana el veredicto de Enlil.^[357]

Relevancia. El Cobre representa la indispensabilidad del metal cotidiano del que dependían la agricultura y la construcción mesopotámicas; el veredicto a su favor repite la victoria de la Azada en *Azada y arado*: la utilidad prevalece sobre la ceremonia.^[358]

A.4.3. Palmera datilera (Gišimmar)

Personificación divina de la palmera datilera, el árbol cultivado por excelencia de Mesopotamia.^[359]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre la palmera datilera y el tamarisco* — argumenta su superioridad por razones de rendimiento económico —dátiles, sirope, vino de palma, fibra, madera— y por su condición de árbol cultivado atendido por la mano del hombre.^[360]

Relevancia. La Palmera datilera representa el aspecto productivo y cultivado del mundo hortícola sumerio; la pérdida del veredicto de la composición deja abierta la duda de si el texto prefería en última instancia la productividad cultivada o la resistencia sin atención.^[361]

A.4.4. Pez (Ku)

Personificación divina del pez y del reino acuático en *El debate entre el ave y el pez*.^[362]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado; los insultos del Ave le imputan una boca fofa y un olor desagradable, pero son ataques retóricos, no descripción atestiguada.^[363]

Aparece en:

- *El debate entre el ave y el pez* — abre las hostilidades; reclama superioridad por pureza y abundancia; destruye el nido del Ave y pierde el veredicto ante Shulgi.^[364]

Relevancia. El Pez encarna el valor económico de las economías palustres y fluviales que

alimentaban el templo mesopotámico; la inusual escalada de la composición hacia la violencia física señala al Pez como el litigante tratado de forma más dramática de los debates.^[365]

A.4.5. Azada (Al)

Personificación divina de la azada, herramienta esencial para cavar canales de riego, romper el terreno, sentar cimientos y plantar huertos.^[366]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre la azada y el arado* — disputa con el Arado; argumenta desde el alcance y la utilidad durante todo el año; cita su creación primordial por Enlil; resulta declarada vencedora.^[367]

Relevancia. La victoria de la Azada ratifica la convicción sumeria de que la infraestructura —canales, cimientos, el mantenimiento constante del paisaje irrigado— es previa y más fundamental que las operaciones estacionales que se montan sobre ella.^[368]

A.4.6. Arado (Apin)

Personificación divina del arado sembrador empleado en la agricultura cerealera a gran escala, tirado por bueyes.^[369]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre la azada y el arado* — abre la disputa en nombre del prestigio y de su papel en el grano de las ofrendas del templo; pierde el veredicto de Enlil ante la Azada.^[370]

Relevancia. El Arado representa el prestigio institucional de la agricultura cerealera mesopotámica; su derrota en el debate refleja el argumento de fondo de la composición: la primacía ceremonial e institucional no equivale a la necesidad fundamental.^[371]

A.4.7. Plata (Ku-babbar)

Personificación divina de la plata, el metal de los banquetes, del adorno y del tesoro real.^[372]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre el cobre y la plata* — reclama superioridad por prestigio y función ceremonial; el Cobre se burla de ella por quedar enterrada entre usos; pierde el veredicto ante el Cobre.^[373]

Relevancia. La Plata representa la economía ceremonial y del metal de prestigio de Mesopotamia; su derrota a manos del Cobre encierra la misma moraleja que la victoria de la Azada sobre el Arado: la utilidad cotidiana por encima de la ostentación.^[374]

A.4.8. Tamarisco (Šinig)

Personificación divina del tamarisco, un árbol silvestre y resistente empleado en la purificación ritual y como combustible.^[375]

Descripción física. No se conserva descripción física alguna en las fuentes del corpus considerado.

Aparece en:

- *El debate entre la palmera datilera y el tamarisco* — argumenta su superioridad por resistencia, independencia del cultivo y pureza ritual.^[376]

Relevancia. El Tamarisco representa la virtud de la naturaleza autosuficiente y no cultivada —la estepa frente al huerto— en uno de los pocos lugares del corpus sumerio en los que ese lado de la dicotomía ve defendida su causa con cierta extensión.^[377]

[1] ETCSL 1.1.3, líneas 1–60; Black et al. 2004, pp. 215–217.

[2] ETCSL 1.6.2, líneas 30–70; Black et al. 2004, pp. 165–167.

[3] ETCSL 1.3.2, líneas aprox. 50–75; Black et al. 2004, pp. 73–74.

[4] ETCSL 1.8.1.4, líneas 1–10; Black et al. 2004, pp. 286–287.

[5] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.

[6] ETCSL 1.7.4, columna vi; Jacobsen 1987, pp. 149–150.

[7] Black et al. 2004, pp. 215–217.

[8] ETCSL 1.1.3, líneas 50–80.

[9] ETCSL 5.3.2, líneas 20–40; Jacobsen 1987, pp. 155–160.

[10] ETCSL 1.1.3, líneas 360–375; Black et al. 2004, pp. 222–223.

[11] ETCSL 5.3.2, líneas 180–192; Black et al. 2004, p. 225.

[12] Black et al. 2004, pp. 219–220.

[13] ETCSL 5.3.2, líneas 30–40.

[14] ETCSL 1.4.1, líneas 340–355; Black et al. 2004, p. 60.

[15] ETCSL 1.4.1, líneas 340–355; Jacobsen 1987, pp. 219–221.

[16] ETCSL 1.1.3, líneas 395–415; Black et al. 2004, pp. 223–224.

[17] ETCSL 1.4.1, líneas 348–356; Black et al. 2004, p. 60.

[18] ETCSL 1.4.3, líneas 1–260; Alster 1972, pp. 40–80.

[19] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 315–325.

[20] Jacobsen 1987, pp. 205–207; Sladek 1974.

[21] ETCSL 1.4.1, líneas 400–415; Jacobsen 1987, pp. 225–228.

[22] ETCSL 5.3.3, líneas 20–30; Black et al. 2004, pp. 226–227.

[23] ETCSL 5.3.3, líneas 60–310; Black et al. 2004, pp. 228–233.

[24] Civil 1994, passim.

[25] ETCSL 5.3.3, líneas 280–310.

[26] ETCSL 1.2.1, líneas 90–130; ETCSL 1.1.3, líneas 250–270.

[27] ETCSL 1.1.3, líneas 250–270; Black et al. 2004, pp. 220–221.

[28] ETCSL 1.2.1, líneas 90–130; Jacobsen 1987, pp. 174–178.

[29] ETCSL 1.1.3, líneas 250–270.

[30] ETCSL 1.1.3, líneas 1–60; Black et al. 2004, pp. 215–217.

[31] ETCSL 1.1.1, líneas 1–278; Jacobsen 1987, pp. 181–204.

[32] ETCSL 1.1.2, líneas 15–130; Kramer 1961, pp. 68–72.

[33] ETCSL 1.1.3, líneas 60–473; Black et al. 2004, pp. 215–225.

[34] ETCSL 1.1.4; Black et al. 2004, pp. 330–333.

[35] ETCSL 1.6.3; Black et al. 2004, pp. 199–201.

- [36] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 63–70.
- [37] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, p. 81.
- [38] ETCSL 1.4.1, líneas 220–245; Black et al. 2004, p. 58.
- [39] ETCSL 1.8.1.4, líneas 10–20, 230–245.
- [40] ETCSL 1.8.2.3, líneas 136–155; Vanstiphout 2003, pp. 22–26.
- [41] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.
- [42] ETCSL 1.7.4, columnas iii–iv; Jacobsen 1987, pp. 147–148.
- [43] ETCSL 5.3.2, líneas 180–192; Black et al. 2004, p. 225.
- [44] ETCSL 5.3.5, líneas 1–30, 185–190; Black et al. 2004, pp. 234–240.
- [45] Kramer 1961, pp. 59–62; Jacobsen 1987, pp. 110–130.
- [46] Black et al. 2004, pp. 31–32.
- [47] ETCSL 1.1.3, líneas 340–360; Black et al. 2004, p. 222.
- [48] ETCSL 1.1.3, líneas 340–360.
- [49] ETCSL 1.1.3, líneas 340–400.
- [50] ETCSL 1.2.1, líneas 1–10; Black et al. 2004, p. 100.
- [51] ETCSL 1.2.1, líneas 1–10; Black et al. 2004, p. 100.
- [52] ETCSL 1.1.1, líneas 220–227.
- [53] ETCSL 1.1.3, líneas 50–80; Kramer 1961, pp. 59–60.
- [54] ETCSL 1.1.4, sección final; Kramer 1961, pp. 63–64.
- [55] ETCSL 1.2.1, líneas 15–130; Jacobsen 1987, pp. 167–180.
- [56] ETCSL 1.2.2, líneas 15–170; Black et al. 2004, pp. 108–115.
- [57] ETCSL 1.6.2, líneas 160–180; Jacobsen 1987, pp. 243–245.
- [58] ETCSL 1.6.1, líneas 100–140; Black et al. 2004, pp. 195–196.
- [59] ETCSL 1.4.1, líneas 173–200; Black et al. 2004, p. 57.
- [60] ETCSL 1.5.1, líneas 280–330.
- [61] ETCSL 1.8.1.5, líneas 190–202; Black et al. 2004, pp. 276–278.
- [62] ETCSL 1.8.1.4, líneas 1–10, 220–230.
- [63] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.
- [64] ETCSL 1.7.4, columnas iii, vi; Jacobsen 1987, pp. 146–150.
- [65] ETCSL 5.3.1, líneas 1–20, 170–190; Black et al. 2004, pp. 210, 217–218.
- [66] ETCSL 5.3.2, líneas 20–40; Black et al. 2004, p. 220.
- [67] ETCSL 5.3.3, líneas 1–30, 280–310; Black et al. 2004, pp. 226–233.
- [68] ETCSL 5.3.6, Segmento I.
- [69] Black et al. 2004, pp. 100–101; Kramer 1961, pp. 43–49.
- [70] ETCSL 1.2.1, líneas 50–65; Jacobsen 1987, pp. 170–172.
- [71] ETCSL 5.3.3, líneas 1–20; Black et al. 2004, p. 226.
- [72] ETCSL 5.3.3, líneas 60–310; Black et al. 2004, pp. 228–233.
- [73] Civil 1994, *passim*; ETCSL 5.3.3, líneas 1–30.
- [74] ETCSL 1.8.1.4, líneas 1–10; ETCSL 1.4.1, líneas 1–13.
- [75] ETCSL 1.4.1, líneas 245–260; Black et al. 2004, p. 58.
- [76] ETCSL 1.4.1, líneas 90–280; Black et al. 2004, pp. 55–59.
- [77] ETCSL 1.8.1.4, líneas 1–10.
- [78] ETCSL 1.8.1.3; George 2003, vol. 1, pp. 200–206.
- [79] ETCSL 2.4.1.1, líneas 140–170; Flückiger-Hawker 1999.
- [80] ETCSL 1.4.1, secuencia de las puertas; Sladek 1974.
- [81] ETCSL 1.4.1; Jacobsen 1987, pp. 212–213.
- [82] ETCSL 1.4.1, líneas 220–235; Black et al. 2004, p. 58; Sladek 1974.
- [83] ETCSL 1.4.1, líneas 220–245; Sladek 1974.
- [84] ETCSL 1.4.1, líneas 235–280; Black et al. 2004, pp. 58–59.
- [85] Sladek 1974; Black et al. 2004, pp. 52–53.

- [86] Sladek 1974; Black et al. 2004, pp. 52–53.
- [87] ETCSL 1.4.1, líneas 380–400; Black et al. 2004, pp. 61–62.
- [88] ETCSL 1.4.1, líneas 380–415; Jacobsen 1987, pp. 225–228.
- [89] ETCSL 1.4.3, líneas 20–55, 65–70; Alster 1972, pp. 50–75.
- [90] ETCSL 1.4.1, líneas 380–415; Alster 1972, pp. 65–75.
- [91] Black et al. 2004, pp. 63–64; Kramer 1961, pp. 83–96.
- [92] ETCSL 1.4.1, líneas 14–25; Black et al. 2004, pp. 53–54; Jacobsen 1987, pp. 208–209.
- [93] ETCSL 1.1.3, líneas 430–473; Black et al. 2004, pp. 224–225.
- [94] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 63–70.
- [95] ETCSL 1.3.2; Black et al. 2004, pp. 71–77.
- [96] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 78–84.
- [97] ETCSL 1.3.4; Kramer 1961, pp. 83–85.
- [98] ETCSL 1.4.1, líneas 1–415; Sladek 1974.
- [99] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 315–325.
- [100] ETCSL 1.8.1.2, Segmento D, líneas 33–53; George 2003, vol. 1, pp. 10–12.
- [101] ETCSL 1.8.1.4, líneas 20–80; Black et al. 2004, pp. 287–289.
- [102] ETCSL 1.8.2.3, líneas 56–100; Vanstiphout 2003, pp. 20–25.
- [103] ETCSL 1.8.2.4, líneas finales; Vanstiphout 2003, pp. 97–105.
- [104] ETCSL 1.8.2.1, líneas 171–227; Black et al. 2004, pp. 265–266.
- [105] ETCSL 1.8.2.2, líneas 400–430; Black et al. 2004, pp. 20–21.
- [106] ETCSL 1.1.3, líneas 430–473; Black et al. 2004, pp. 224–225.
- [107] Kramer 1961, pp. 83–96; Jacobsen 1987, pp. 112–114, 205–232.
- [108] ETCSL 1.8.2.3, líneas 536–556; Black et al. 2004, pp. 249–250.
- [109] ETCSL 1.8.2.3, líneas 536–556.
- [110] ETCSL 1.8.2.3, líneas 536–556; Vanstiphout 2003, pp. 80–85.
- [111] ETCSL 1.1.1, líneas 202–219; Jacobsen 1987, pp. 194–196.
- [112] ETCSL 1.1.1, líneas 202–219.
- [113] ETCSL 1.1.1, líneas 202–219.
- [114] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 63–69.
- [115] Jacobsen 1987, pp. 194–196.
- [116] ETCSL 1.1.3, líneas 375–395; Black et al. 2004, p. 223.
- [117] ETCSL 1.1.3, líneas 375–395.
- [118] Black et al. 2004, pp. 215–225.
- [119] ETCSL 5.3.2, líneas 20–40; Jacobsen 1987, pp. 155–160.
- [120] ETCSL 5.3.2, líneas 80–192; Black et al. 2004, pp. 221–225.
- [121] Black et al. 2004, pp. 219–220.
- [122] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [123] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [124] ETCSL 1.4.1, líneas 300–355.
- [125] ETCSL 1.7.1, líneas 1–10; Black et al. 2004, pp. 156–157.
- [126] ETCSL 1.7.1, líneas 100–140; Kramer 1961, pp. 101–103.
- [127] ETCSL 1.7.1, líneas 1–155; Black et al. 2004, pp. 156–162.
- [128] Black et al. 2004, pp. 156–162; Kramer 1961, pp. 101–103.
- [129] Black et al. 2004, pp. 156–162.
- [130] ETCSL 1.1.3, líneas 375–395; Black et al. 2004, p. 223.
- [131] ETCSL 1.1.3, líneas 375–395.
- [132] Black et al. 2004, p. 223.
- [133] ETCSL 1.1.2, líneas 15–25; Kramer 1961, pp. 68–70.
- [134] ETCSL 1.1.2, líneas 15–37.
- [135] ETCSL 1.1.2, líneas 15–25; Kramer 1961, pp. 68–70.

- [136] ETCSL 1.2.1, líneas 30–45; Black et al. 2004, pp. 100–107.
- [137] ETCSL 1.1.3, líneas 100–120.
- [138] ETCSL 1.2.1, líneas 30–145; Jacobsen 1987, pp. 167–180.
- [139] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, p. 57.
- [140] ETCSL 1.5.1; Black et al. 2004, pp. 147–155.
- [141] ETCSL 1.8.2.1, líneas 171–227; Black et al. 2004, pp. 265–266.
- [142] Black et al. 2004, pp. 100–107; ETCSL 1.2.1.
- [143] ETCSL 1.1.3, líneas 320–340; Black et al. 2004, p. 222.
- [144] ETCSL 1.1.3, líneas 320–340.
- [145] ETCSL 1.1.3, líneas 250–340.
- [146] ETCSL 1.2.1, líneas 90–130; Jacobsen 1987, pp. 174–178.
- [147] ETCSL 1.2.1, líneas 90–130.
- [148] Jacobsen 1987, pp. 177–179.
- [149] ETCSL 1.4.1, líneas 80–115; Black et al. 2004, p. 55.
- [150] ETCSL 1.4.1, líneas 68–170; Black et al. 2004, pp. 55–56.
- [151] ETCSL 1.4.1, secuencia de las puertas.
- [152] ETCSL 1.2.1, líneas 90–130; Jacobsen 1987, pp. 174–178.
- [153] ETCSL 1.2.1, líneas 90–130.
- [154] Jacobsen 1987, pp. 174–178.
- [155] ETCSL 1.7.3; Jacobsen 1987, pp. 56–57.
- [156] ETCSL 1.4.1; Jacobsen 1987, pp. 225–228.
- [157] ETCSL 1.8.1.3; George 2003, vol. 1, pp. 200–206.
- [158] ETCSL 1.7.3; Jacobsen 1987, pp. 57–62.
- [159] ETCSL 2.4.1.1, líneas 180–200; Flückiger-Hawker 1999.
- [160] Jacobsen 1987, pp. 56–63; George 2003, vol. 1, pp. 200–208.
- [161] ETCSL 1.6.2, líneas 690–720; Jacobsen 1987, pp. 267–270.
- [162] ETCSL 1.1.1, líneas 186–278; Jacobsen 1987, pp. 197–203.
- [163] ETCSL 1.1.2, líneas 24–130; Kramer 1961, pp. 68–72.
- [164] ETCSL 1.6.2, líneas 650–729; Black et al. 2004, pp. 189–191.
- [165] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.
- [166] Jacobsen 1987, pp. 267–270; Black et al. 2004, pp. 188–191.
- [167] ETCSL 1.1.1, líneas 88–107.
- [168] ETCSL 1.1.1, líneas 88–107.
- [169] Jacobsen 1987, pp. 188–195.
- [170] ETCSL 1.2.2, líneas 140–170; Black et al. 2004, p. 115.
- [171] ETCSL 1.1.3, líneas 100–120.
- [172] ETCSL 1.2.1, líneas 5–145; Jacobsen 1987, pp. 167–180.
- [173] ETCSL 1.2.2, líneas 15–170; Black et al. 2004, pp. 108–115.
- [174] ETCSL 1.6.1, líneas 160–195; Black et al. 2004, pp. 197–198.
- [175] ETCSL 1.5.1, líneas 1–10.
- [176] Black et al. 2004, pp. 108–115; ETCSL 1.2.2, líneas 140–170.
- [177] ETCSL 1.1.2, líneas 24–37; ETCSL 1.6.2, líneas 650–720.
- [178] ETCSL 1.1.2, líneas 24–141; Kramer 1961, pp. 68–72.
- [179] ETCSL 1.6.2, líneas 650–720; Jacobsen 1987, pp. 267–270.
- [180] Kramer 1961, pp. 68–72; Jacobsen 1987, pp. 267–270.
- [181] ETCSL 1.6.2, líneas 690–720.
- [182] ETCSL 1.1.1, líneas 69–87; Jacobsen 1987, pp. 188–190.
- [183] ETCSL 1.1.1, líneas 69–107.
- [184] Jacobsen 1987, pp. 188–195.
- [185] ETCSL 1.3.1; ETCSL 1.4.1, líneas 26–67.

- [186] ETCSL 1.3.1; Black et al. 2004, pp. 67–69.
- [187] ETCSL 1.4.1, líneas 26–305; Black et al. 2004, pp. 54–59.
- [188] ETCSL 1.4.1, líneas 300–355; Jacobsen 1987, pp. 217–218.
- [189] ETCSL 1.1.1, líneas 29–39; Jacobsen 1987, pp. 184–186.
- [190] ETCSL 1.1.1, líneas 29–49.
- [191] ETCSL 1.1.1, líneas 29–55.
- [192] ETCSL 1.1.1, línea aprox. 270; Kramer 1961, pp. 54–59.
- [193] ETCSL 1.1.1, línea aprox. 270; Kramer 1961, pp. 54–59.
- [194] Kramer 1961, pp. 54–59.
- [195] ETCSL 1.6.2, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 163–165.
- [196] ETCSL 1.6.1, líneas 25–50; Black et al. 2004, pp. 193–194.
- [197] ETCSL 1.6.2, líneas 1–729; Jacobsen 1987, pp. 233–272.
- [198] ETCSL 1.6.1; Black et al. 2004, pp. 192–198.
- [199] ETCSL 1.6.3; Black et al. 2004, pp. 199–201.
- [200] Jacobsen 1987, pp. 233–272; Black et al. 2004, pp. 163–164.
- [201] Black et al. 2004, pp. 199–201.
- [202] ETCSL 1.2.2, líneas 55–80; Black et al. 2004, pp. 110–112.
- [203] ETCSL 1.1.3, líneas 415–430; Black et al. 2004, p. 224.
- [204] ETCSL 1.2.2, líneas 55–125.
- [205] ETCSL 1.8.2.4, líneas 170–228; Black et al. 2004, pp. 255–258.
- [206] Black et al. 2004, pp. 111–112.
- [207] ETCSL 1.7.1, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 156–157.
- [208] ETCSL 1.7.1, líneas 1–70.
- [209] Black et al. 2004, pp. 156–157.
- [210] ETCSL 1.2.1, líneas 5–15; Jacobsen 1987, pp. 167–169.
- [211] ETCSL 1.2.1, líneas 5–15.
- [212] ETCSL 1.2.1, líneas 5–15; Jacobsen 1987, pp. 167–169.
- [213] ETCSL 1.8.1.5, líneas 190–202; Black et al. 2004, pp. 276–278.
- [214] ETCSL 1.8.1.5, líneas 190–202.
- [215] Black et al. 2004, pp. 276–278.
- [216] ETCSL 1.2.2, líneas 45–65; Black et al. 2004, pp. 110–111.
- [217] ETCSL 1.2.2, líneas 45–125.
- [218] ETCSL 1.6.1, líneas 100–140; Black et al. 2004, pp. 195–196.
- [219] ETCSL 5.3.6, Segmento I.
- [220] Black et al. 2004, pp. 110–111, 195–196.
- [221] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [222] ETCSL 1.4.1; Black et al. 2004, pp. 59–60.
- [223] ETCSL 1.4.1, líneas 300–355.
- [224] ETCSL 1.1.3, líneas 368–380; Black et al. 2004, p. 222.
- [225] ETCSL 1.1.1, líneas 40–49.
- [226] ETCSL 1.1.3, líneas 368–380.
- [227] ETCSL 1.4.1; Sladek 1974.
- [228] ETCSL 1.4.3; Alster 1972, pp. 55–60.
- [229] ETCSL 1.8.1.5, líneas 20–40, 150–170; George 2003, vol. 1, pp. 160–165.
- [230] ETCSL 1.8.1.4, líneas 245–250.
- [231] ETCSL 1.8.2.3, líneas 33–37; Vanstiphout 2003, pp. 15–17.
- [232] ETCSL 1.8.2.1, líneas 171–227; Black et al. 2004, pp. 265–266.
- [233] ETCSL 1.7.4, columnas v–vi; Jacobsen 1987, pp. 148–149.
- [234] ETCSL 1.1.3, líneas 368–380; Jacobsen 1987, pp. 167–180.
- [235] ETCSL 1.1.1, líneas 108–151.

- [236] ETCSL 1.1.1, líneas 108–197.
- [237] Jacobsen 1987, pp. 191–196.
- [238] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.
- [239] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.
- [240] ETCSL 1.8.2.1, líneas 326–393.
- [241] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1–10; Black et al. 2004, pp. 279–280.
- [242] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1–115; George 2003, vol. 1, pp. 141–148.
- [243] George 2003, vol. 1, pp. 141–148; Kramer 1961, pp. 187–190.
- [244] ETCSL 1.8.2.4, líneas 114–150; Vanstiphout 2003, pp. 110–118.
- [245] ETCSL 1.8.2.4, líneas 114–150.
- [246] Vanstiphout 2003, pp. 110–118.
- [247] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 318–320.
- [248] Jacobsen 1987, pp. 318–320.
- [249] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 320–325.
- [250] Jacobsen 1987, pp. 320–325.
- [251] ETCSL 1.8.1.1, líneas 75–85; George 2003, vol. 1, pp. 145–146.
- [252] ETCSL 1.8.1.1, líneas 75–85.
- [253] George 2003, vol. 1, pp. 145–146.
- [254] ETCSL 1.8.1.5, líneas 30–50; Black et al. 2004, pp. 270–271.
- [255] ETCSL 1.8.1.1 (Gilgamesh y Aga); 1.8.1.2 (Gilgamesh y el Toro del Cielo); 1.8.1.4 (Gilgamesh, Enkidu y el inframundo); 1.8.1.5 (Gilgamesh y Huwawa) — ninguna de estas composiciones sumerias ofrece una descripción física de Enkidu.
- [256] ETCSL 1.8.1.1, líneas 70–85; Black et al. 2004, pp. 282–283.
- [257] ETCSL 1.8.1.2, Segmento D, líneas 33–53; George 2003, vol. 1, pp. 10–12.
- [258] ETCSL 1.8.1.5, líneas 180–190; George 2003, vol. 1, pp. 165–167.
- [259] ETCSL 1.8.1.4, líneas 150–303; Black et al. 2004, pp. 290–296.
- [260] George 2003, vol. 1, pp. 149–195; Black et al. 2004, pp. 285–296.
- [261] ETCSL 1.8.2.3, líneas 33–37; Vanstiphout 2003, pp. 15–17.
- [262] ETCSL 1.8.2.3, líneas 1–636; Vanstiphout 2003, pp. 1–95.
- [263] ETCSL 1.8.2.4; Vanstiphout 2003, pp. 97–169.
- [264] ETCSL 1.8.2.1, líneas iniciales.
- [265] ETCSL 1.8.2.2, líneas 330–460.
- [266] Black et al. 2004, pp. 236–251; Vanstiphout 2003, pp. 1–10.
- [267] ETCSL 1.8.2.4, líneas iniciales y finales; Vanstiphout 2003, pp. 97–105.
- [268] ETCSL 1.8.2.4, líneas 114–281; Black et al. 2004, pp. 252–261.
- [269] Black et al. 2004, pp. 252–253.
- [270] ETCSL 1.8.1.5, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 269–270.
- [271] ETCSL 1.8.1.1, líneas 85–100.
- [272] ETCSL 1.8.1.1, líneas 1–115; George 2003, vol. 1, pp. 141–148.
- [273] ETCSL 1.8.1.2, Segmento D, líneas 33–53.
- [274] ETCSL 1.8.1.5 y 1.8.1.5.1; George 2003, vol. 1, pp. 149–174.
- [275] ETCSL 1.8.1.4, líneas 20–303.
- [276] ETCSL 1.8.1.3; George 2003, vol. 1, pp. 195–208.
- [277] ETCSL 2.4.1.1, líneas 180–200; Flückiger-Hawker 1999.
- [278] ETCSL 1.8.1.1–1.8.1.5; George 2003, vol. 1, pp. 141–208; Black et al. 2004, pp. 269–296.
- [279] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 318–320.
- [280] ETCSL 1.4.4; Jacobsen 1987, pp. 320–325.
- [281] Jacobsen 1987, pp. 320–325.
- [282] ETCSL 1.3.4; Kramer 1961, pp. 83–85.
- [283] ETCSL 1.3.4, sección inicial (fragmentaria).
- [284] ETCSL 1.3.4.

- [285] Black et al. 2004, p. 85; Kramer 1961, pp. 83–85.
- [286] ETCSL 1.8.2.3, líneas 200–240; Vanstiphout 2003, pp. 32–40.
- [287] ETCSL 1.8.2.3, líneas 200–636; Vanstiphout 2003, pp. 32–90.
- [288] Vanstiphout 2003, pp. 72–85.
- [289] ETCSL 1.8.2.1, líneas iniciales; Black et al. 2004, pp. 262–263.
- [290] ETCSL 1.8.2.1, líneas 264–275.
- [291] ETCSL 1.8.2.1, líneas 71–325; Black et al. 2004, pp. 262–268.
- [292] ETCSL 1.8.2.2; Black et al. 2004, pp. 12–22.
- [293] Vanstiphout 2003, pp. 97–105; Jacobsen 1987, pp. 320–344.
- [294] ETCSL 1.8.2.2, lista de manuscritos.
- [295] ETCSL 1.8.2.4, líneas 222–273; Black et al. 2004, pp. 257–258.
- [296] ETCSL 1.8.2.4, líneas 222–273; Vanstiphout 2003, pp. 138–155.
- [297] Black et al. 2004, pp. 252–253; Vanstiphout 2003, pp. 97–105.
- [298] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 78–79.
- [299] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 78–84.
- [300] ETCSL 1.3.3; Black et al. 2004, pp. 83–84.
- [301] ETCSL 5.3.5, líneas 170–190; Flückiger-Hawker 1999 sobre la titulación real de Ur III.
- [302] ETCSL 5.3.5, líneas 170–190; Black et al. 2004, pp. 239–240.
- [303] Black et al. 2004, pp. 234–235; Flückiger-Hawker 1999, comentario.
- [304] ETCSL 2.4.1.1, contexto introductorio; Kramer 1961, pp. 128–129.
- [305] ETCSL 2.4.1.1, líneas 1–30; Flückiger-Hawker 1999.
- [306] ETCSL 2.4.1.1; Flückiger-Hawker 1999.
- [307] Flückiger-Hawker 1999, comentario; Black et al. 2004, pp. 56–60.
- [308] ETCSL 1.8.2.4, líneas 135–180; Vanstiphout 2003, pp. 118–130.
- [309] ETCSL 1.8.2.4, líneas 170–273; Black et al. 2004, pp. 255–258.
- [310] Vanstiphout 2003, pp. 97–105.
- [311] ETCSL 1.7.4, columna iii; Jacobsen 1987, p. 147.
- [312] ETCSL 1.7.4, columnas iii–vi; Jacobsen 1987, pp. 147–150.
- [313] Kramer 1961, pp. 97–101; Jacobsen 1987, pp. 149–150.
- [314] ETCSL 1.8.2.2, líneas 30–70; Jacobsen 1987, pp. 322–325.
- [315] ETCSL 1.8.2.2, líneas 140–160.
- [316] Jacobsen 1987, pp. 329–332; la identificación de la cabeza de león es iconográfica y se basa en los sellos cilíndricos y en el relieve de Imdugud de Tell al-'Ubaid.
- [317] ETCSL 1.6.3, líneas 1–15; Kramer 1961, pp. 82–83.
- [318] ETCSL 1.8.1.4, líneas 40–80; Black et al. 2004, pp. 287–289.
- [319] ETCSL 1.8.2.2, líneas 140–290; Black et al. 2004, pp. 15–17.
- [320] Jacobsen 1987, pp. 320–344; Vanstiphout 2003, pp. 215–275.
- [321] ETCSL 1.6.2, líneas 30–70; Black et al. 2004, pp. 165–167.
- [322] ETCSL 1.6.2, líneas 60–90; Black et al. 2004, pp. 166–167.
- [323] ETCSL 1.6.2, líneas 30–270; Jacobsen 1987, pp. 238–248.
- [324] Jacobsen 1987, pp. 233–272; Kramer 1961, pp. 80–83.
- [325] ETCSL 1.8.1.2, Segmentos B–D; ETCSL 1.4.1, líneas 80–90.
- [326] ETCSL 1.8.1.2, Segmento B, líneas 55–63.
- [327] ETCSL 1.8.1.2, Segmento D, líneas 33–53; George 2003, vol. 1, pp. 10–12.
- [328] ETCSL 1.4.1, líneas 80–90; Black et al. 2004, p. 55.
- [329] George 2003, vol. 1, pp. 10–12.
- [330] ETCSL 1.4.1, líneas 285–300; Jacobsen 1987, pp. 217–218.
- [331] ETCSL 1.4.1, líneas 285–300.
- [332] ETCSL 1.4.1, líneas 285–375.
- [333] ETCSL 1.4.3, líneas 55–260; Alster 1972, pp. 55–80.

- [334] ETCSL 1.7.3; Jacobsen 1987, pp. 57–59.
- [335] Jacobsen 1987, pp. 217–218; ETCSL 1.4.1.
- [336] ETCSL 1.8.1.5, líneas 90–160; George 2003, vol. 1, pp. 155–160.
- [337] ETCSL 1.8.1.5, líneas 90–160.
- [338] ETCSL 1.8.1.5 y 1.8.1.5.1; George 2003, vol. 1, pp. 149–174.
- [339] George 2003, vol. 1, pp. 149–174; Black et al. 2004, pp. 269–278.
- [340] ETCSL 1.4.1, líneas 220–235; Black et al. 2004, p. 58; Sladek 1974.
- [341] ETCSL 1.4.1, líneas 220–245.
- [342] ETCSL 1.4.1, líneas 235–280; Black et al. 2004, pp. 58–59.
- [343] Sladek 1974; Black et al. 2004, pp. 52–53.
- [344] ETCSL 1.8.1.4, líneas 40–60.
- [345] ETCSL 1.8.1.4, líneas 40–60.
- [346] ETCSL 1.8.1.4, líneas 40–80.
- [347] ETCSL 1.8.1.4, líneas 40–80; Black et al. 2004, pp. 287–289.
- [348] ETCSL 1.6.2, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 163–165.
- [349] ETCSL 1.6.2, *passim* — Sharur se nombra de forma sistemática y funciona como el arma-maza de Ninurta; véase Black et al. 2004, pp. 163–165.
- [350] ETCSL 1.6.2, líneas 20–180; Jacobsen 1987, pp. 235–245.
- [351] Jacobsen 1987, pp. 235–245.
- [352] ETCSL 5.3.5, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 234–235.
- [353] ETCSL 5.3.5, líneas 60–90.
- [354] ETCSL 5.3.5, líneas 30–190; Black et al. 2004, pp. 234–240.
- [355] Black et al. 2004, pp. 234–235.
- [356] ETCSL 5.3.6, Segmento D.
- [357] ETCSL 5.3.6, Segmentos D–I.
- [358] ETCSL 5.3.6, Segmento I.
- [359] ETCSL 5.3.7, líneas conservadas; Black et al. 2004, pp. 244–245.
- [360] ETCSL 5.3.7, líneas conservadas.
- [361] Black et al. 2004, pp. 244–246.
- [362] ETCSL 5.3.5, líneas 1–30; Black et al. 2004, pp. 234–235.
- [363] ETCSL 5.3.5, líneas 100–120.
- [364] ETCSL 5.3.5, líneas 30–190.
- [365] Black et al. 2004, pp. 234–240.
- [366] ETCSL 5.3.1, líneas 80–150; Civil 1994, *passim*.
- [367] ETCSL 5.3.1, líneas 1–190; Black et al. 2004, pp. 210–218.
- [368] Civil 1994, *passim*; Black et al. 2004, pp. 217–218.
- [369] ETCSL 5.3.1, líneas 20–80; Civil 1994, *passim*.
- [370] ETCSL 5.3.1, líneas 20–190; Black et al. 2004, pp. 211–218.
- [371] Black et al. 2004, pp. 210–218.
- [372] ETCSL 5.3.6, Segmento A.
- [373] ETCSL 5.3.6, Segmentos A–I.
- [374] ETCSL 5.3.6, Segmento I.
- [375] ETCSL 5.3.7, líneas conservadas; Black et al. 2004, pp. 245–246.
- [376] ETCSL 5.3.7, líneas conservadas.
- [377] Black et al. 2004, pp. 244–246.