

Mito y Performance.
de Grecia a la Modernidad

Mito y Performance,
de Grecia a la Modernidad

Ana M. Gonzalez de Tobia
Editora

Centro de Estudios Helénicos

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata.

La Plata
2010

Mito y performance : de Grecia a la Modernidad / Richard Martin ... [et.al.] ; edición literaria a cargo de Ana María González de Tobía ; con prólogo de Ana María González de Tobía. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2010.
432 p. ; 22x16 cm.

ISBN 978-950-34-0659-5

1. Literatura Griega . I. Martin, Richard II. González de Tobía, Ana María, ed. lit. III. González de Tobía, Ana María, prolog.
CDD 880

Diseño de tapa: Jorge Luis Suarez Pepe
Diseño y Diagramación interior: Ignacio Bedatou DCV
Impresión: fusióngráfica, calle 55 N° 741 La Plata.

Print in Argentina Impreso en Argentina
Queda hecho el depósito que establece la ley 11723

Todos los derechos reservados. No puede reproducirse ninguna parte de este libro por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso del editor.

ÍNDICE

Presentacion	09
Agradecimientos	15
Richard P. Martin	
<i>Apolo, el Ejecutante</i>	17
Constantino Baikouzis, y Marcelo O. Magnasco	
<i>¿Está Descrito un Eclipse en La Odisea?</i>	43
Héctor Vucetich	
<i>Literatura y Astronomía</i>	53
María Isabel Santa Cruz	
<i>A propósito del Mito en Platón: Falsedad y Verdad</i>	67
Maria das Graças de Moraes Augusto	
<i>Os Gêneros Líricos e a Filosofia na República Platônica</i>	87
María de Fátima Silva	
<i>Eurípides y el Espectáculo de Violencia</i>	109
Juan Tobías Nápoli	
<i>El Mito de Orfeo y el Problema del Lenguaje en Eurípides</i>	131
Juan Lorenzo Lorenzo	
<i>Resonancias Poéticas de Eco</i>	151

Graciela Cristina Zecchin de Fasano	
<i>Súplica, Lamento y Encomio: La Performance del Mito en Homero</i>	179
Lucia Athanassaki	
<i>Art and Politics in Euripides' Ion: The Gigantomachy as Spectacle and Model of Action</i>	199
Fernando Brandão dos Santos	
<i>Poesia e Espetáculo no Filoctetes de Sófocles.</i>	243
Lourdes Rojas Álvarez	
<i>La Presencia del Mito en la Novela</i>	267
Filomena Yoshie Hirata	
<i>El Espacio Femenino en las Traquinias de Sófocles</i>	283
Lía Galán	
<i>Mito y Performance en la Tragedia de Séneca</i>	297
Claude Calame	
<i>Mito y Performance sobre la Escena Ática: Praxitea, Erecteo, sus hijas y la Etiología de la Autoctonía</i>	309
Fábio de Souza Lessa	
<i>O Herói Atleta: Mito e Religião nos Jogos Helênicos</i>	339
Alberto Bernabé	
<i>Las Agrionias y el Mito de las Miniades. Razones de un Ritual</i>	361
Ewen Bowie	
<i>Performing and Re-Performing Helen: Stesichorus' Palinode</i>	385
Presentación de autores	409

SERIE ESTUDIOS

PRESENTACIÓN

La *Serie Estudios* ha sido diseñada como una presencia científica que incluye trabajos de investigación que contienen un planteo crítico personal, donde los autores presentan sus reflexiones originales sobre los temas propuestos, de modo que la obra constituya un aporte bibliográfico interesante.

El presente volumen reúne las conferencias plenarias del Quinto Coloquio Internacional *Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad*, que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata, en junio de 2009, organizado por el Centro de Estudios Helénicos de la Universidad Nacional de La Plata.

El contenido del volumen presenta diferentes aportes al pensamiento griego clásico, cuyos autores pertenecen a prestigiosas universidades de Europa, USA y Latinoamérica, quienes nos brindaron generosamente su colaboración.

El orden en que aparecen los artículos del volumen responde al orden en que fueron expuestos en las respectivas sesiones plenarias del Congreso.

Dicen que las utopías son necesarias para crecer. Y es cierto, en nuestro caso. La utopía de un encuentro de excelencia entre quienes adherimos al mensaje eterno de los antiguos clásicos, comenzó a tomar forma con la organización de un Primer Coloquio Internacional, en La Plata, hace 12 años.

El Quinto Coloquio resulta la continuidad de esa iniciativa que se concretó, por primera vez, en 1997 y, desde ese momento, la reunión se instaló en la agenda internacional de encuentros de estudios clásicos y la Universidad de La Plata, y la ciudad de La Plata se convirtió en un centro de referencia y de encuentro de los especialistas en todo momento y ante diversas circunstancias. Este resultado se debe, sin duda y en gran medida, a la tarea de difusión que realizaron y realizan nuestros colegas desde distintas partes del mundo, incluyendo, por supuesto, a nuestro propio país.

También al esfuerzo que realizamos todos los miembros de nuestro Centro de Estudios y a los alumnos que lo frecuentan y se integran a él. Aprovecho la oportunidad para informar que, felizmente, luego de largas tramitaciones, nuestro Centro de Estudios ha cambiado su nombre, por el nombre más exacto de Centro de Estudios Helénicos.

El programa de actividades del Coloquio muestra que continuamos fieles al proyecto original, totalizador, del pensamiento humanista clásico y su proyección moderna.

Nos interesa destacar y difundir, esencialmente, una visión de los antiguos griegos aplicada a una realidad sin fronteras ni definiciones excluyentes, donde la filosofía, las ciencias humanas, la poesía y la literatura, se confundan con la física, la astronomía, la medicina y las ciencias naturales y físicas, y todas las disciplinas, en general.

Uno de los efectos más logrados puede ser el descubrir que se pueden hacer cosas con las palabras. Dicho de otro modo, se puede lograr la institución de la palabra.

Con relación a este aspecto, podemos señalar que cada día resulta más importante encontrar un sentido a una maraña de información que parece infinita, pero, que, como sabemos: información mata información y es real que estamos sumergidos en la información, pero es necesario orientarse. *Google* nos permite elegir, pero en función de palabras clave. La selección está bien hecha en general, pero no es más que eso: una selección de información a través de palabras clave. Y no se puede confundir eso con la estructuración de un sentido. Eso no tiene nada que ver con la cultura. Uno de los aspectos más interesantes de este punto de vista es distinguir que la información y la cultura no están sobre el mismo plano y lo perjudicial para la cultura es la confusión. Es peligroso confundir lo que uno encuentra a través de un motor de búsqueda, con información confiable. *Google* nos hace creer que algo es bueno porque es mencionado muchas veces, a partir del concepto de que se reduce la calidad a la cantidad.

Por eso, la renovación educativa puede inspirarse en la *paideia* griega, que es una educación a la vez de la lengua y de las acciones y de la manera en que alguien se convierte en un ser humano respetable.

Ahora bien, es complicado comparar la sociedad griega con la nuestra. La sociedad griega no puede tomarse como modelo absoluto de la nuestra, porque la democracia griega, por ejemplo, era una democracia “hasta donde llega la voz” como decía Aristóteles. Era, además, una democracia en la que las mujeres y los esclavos no votaban. Sin embargo, creo que trabajando sobre los griegos, se aprenden muchas cosas sobre educación, y, en especial sobre educación política. Por ejemplo, que la política es una creación de discurso y el hombre es un animal político porque habla. La política es arquitectónica, porque traza el espacio y ese espacio es un espacio de discurso, un espacio donde hay una manera de procesar lo múltiple.

Una tarea muy interesante, que proponemos en este Coloquio es reflexionar acerca de cómo se hacen cosas con las palabras; la *performance*, lo *performativo*. Hemos preferido dejar la palabra inglesa, porque nuestra traducción de la misma, porque sería “representación” o *performance*, que no significan lo mismo. *Performance*, en cambio, es poner las palabras en acción y los griegos, a través de la palabra, pusieron el mito en acción y a través de esa tarea permitieron a sus contemporáneos y nos permiten a nosotros comprender la realidad.

Presentamos la propuesta de los mitos griegos como un medio eficaz para atraer la imaginación de una sociedad, a través de los tiempos y establecer la vinculación entre mito y ritual, mitología y psicología y las aproximaciones sociológicas y comparativas a los mitos. Las historias fueron contadas durante más de dos mil años y reflejan el pensamiento de una civilización compleja y, a la vez, nos permiten ingresar a los espacios vibrantes y privados de una cultura arcaica. Los mitos griegos son demasiado familiares para nosotros. El estudio de las historias antiguas es, a menudo un barómetro para los acontecimientos modernos. Lo cierto es que cada día se renueva el “contador de mitos” y convierte su voz en una recreación *performativa* de los mitos.

La *performance* de la tragedia griega del siglo V AC, por ejemplo, resultó un género dominante para la imaginación cultural. Se destaca la tragedia como *paideia* y su recepción y, por consiguiente, el impacto que tuvo no sólo en la historia del teatro, sino en la historia del pensamiento.

El tratamiento del mito y su vinculación *performativa* permiten desarrollar aspectos muy variados, a partir de los textos griegos conservados y de sus mitos en las diversas gradaciones de tratamiento.

Si bien la épica, la lírica y el teatro griegos clásicos pueden constituir la matriz de los tratamientos míticos *performativos*, su proyección inmediata es la manifestación artística. El arte clásico y el moderno han tomado y recreado los mitos griegos y nos brindan valiosas interpretaciones de lo que pudo y puede ser su *performance*. La historia antigua griega, con sus primeros exponentes, Heródoto y Tucídides involucra el mito en los primeros tramos de sus relatos históricos, inaugurando una verdadera *mitohistóricopóiesis*, que no fue abandonada en los relatos históricos posteriores de todos los estados. Desde entonces, las historias de gestas patrióticas de cada país, recurren a la mitologización de sus héroes, para darles la calidad *performativa*, mitológica, que requiere toda historia épica.

La filosofía acudió los mitos y su *performance* para ilustrar los pasajes más notables de sus escritos. Platón es uno de los más claros exponentes y Aristóteles nos brindó reflexiones de validez universal, que adquirieron ribetes dogmáticos, acerca de la función mítica *performativa* en los textos clásicos.

También se imponen los tratamientos sociológicos, psicológicos y cinematográficos del mito griego y su *performance*.

No es causal que el interés de la crítica se dirija actualmente a la profundización de estas interrelaciones.

Dos vertientes actuales de gran interés son: la vinculación mítica con la ciencia y la vinculación mítica *performativa* con las tradiciones míticas Latinoamericanas, en especial con la producción artística, ya que fue notable el interés crítico por la tradición clásica en Latinoamérica hace unos años y aún se sostiene. Un ejemplo de lo que digo es el artículo “Homecoming of Odysseus May have Been in Eclipse” del New York Times, del 24 de junio de 2008, en el que un físico argentino, formado en la Universidad de La Plata, Marcelo Magnasco (hoy en la Rockefeller University) y un colaborador, Costantino Baikouzis (UNLP) ponen fecha a un eclipse a partir del análisis de un episodio de *Odisea*. La exposición de ese descubrimiento nos enorgullece, formando parte del Coloquio.

Los estudiosos de la literatura latinoamericana, por su parte, se interesan cada vez más por las raíces mítico *performativas* griegas que inciden en sus producciones actuales. Un ejemplo de esto es la producción de numerosos artículos, en los últimos tiempos, sobre la estrecha relación entre los mitos de pueblos originarios y los mitos griegos, tanto en la literatura como el arte.

Bárbara Cassin, que está escribiendo un libro sobre Homero “vestido con el ropaje de un filósofo”, según sus propias palabras, comenta que resulta singular que las palabras que Parménides emplea para describir el ser, sean exactamente las mismas palabras que Homero utiliza para describir el paso de Odiseo a través del mar de las sirenas. Nos remitimos a Bárbara Cassin, porque ella ve en la escena de la *Odisea*, en que Ulises se encuentra con Nausícaa, el nacimiento de lo *performativo*. Cuando Ulises, que está desnudo y sucio, ve a Nausícaa con las otras jóvenes y piensa en pedirles auxilio, él se pregunta: ¿Voy a tocarle las rodillas como un suplicante o voy a hablar? Y Ulises decide el discurso. Es el discurso el que gana. Entonces dice: “Yo te tomo por las rodillas, mujer o diosa, porque temo tomarte por las rodillas” Él no la toca sino que le dice que la toca. Dicho de otra forma, la toca con las palabras.

El ejemplo vale para definir que *performance* es la manera como se hacen las cosas con las palabras.

Si vinculamos los conceptos de mito y *performance*, podemos decir que las historias de los antiguos griegos, que denominamos mitos, entran en acción por medio de las palabras y nosotros vamos a debatir, a lo largo de estos cuatro días, el valor de las palabras que encierran los textos clásicos griegos y latinos, vamos a recrear mitos, y mediante estas acciones vamos a poner en acción las palabras de la antigüedad, una tarea gratificante para quienes transitamos con gran placer y admiración esos textos.

Google difícilmente podría darnos la información precisa acerca de lo que queremos decir y hacer en estos días. Una vez más, la confusión se despeja cuando la información deja de ser sólo información para producir cultura.

A. M. González de Tobia. La Plata, 2010

AGRADECIMIENTOS

La inapreciable colaboración de los miembros del CEH, así como la generosa participación de los alumnos de las Cátedras de griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Palta hicieron posible la realización del Coloquio.

Un agradecimiento especial merecen las autoridades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, sin cuya importante colaboración, no hubiera sido posible la publicación de este libro.

APOLO, EL EJECUTANTE

Richard P. Martin, Stanford University

Resumen

Este artículo intenta clarificar las representaciones visuales y verbales de la ejecución de instrumentos de cuerda en la cultura Griega arcaica y clásica. En primer lugar, produce un contraste entre los contextos performativos de la *lira* pequeña, de sonido suave, con caparazón de tortuga, en contraste con el instrumento de mayor volumen, ejecutado por profesionales, la *kithara*. Hermes está conectado con el primero y Apolo con el último. El artículo explora estos dos instrumentos tal como ellos están expuestos en los Himnos Homéricos a Apolo y a Hermes. Lo que parece, al comienzo, ser una trasgresión problemática – que Hermes le entregue a Apolo su instrumento adolescente, la *lira*, después de haberla inventado (aparentemente reemplazando el instrumento propio del dios, la *kithara*), está explicado, finalmente, dentro el contexto de las reglas que regulan las performances musicales en los juegos Panateneos, en Atenas.

Abstract

This paper attempts to clarify the visual and verbal representations of the playing of stringed instruments in archaic and classical Greek culture. First, it makes a contrast between the performance contexts of the small, soft-sounding, tortoise-shell lira in contrast to the large and loud concert-style instrument played by professionals, the kithara. Hermes is connected to the former, and Apollo to the latter. The paper then explores these two instruments as they are displayed in the Homeric Hymns to Apollo and Hermes. What seems at first to be a problematic transgression--that Hermes gives Apollo his adolescent instrument, the lira, after inventing it (apparently replacing the god's own instrument, the kithara), is ultimately explained within the context of the rules regulating musical performances at the Panathenaic games in Athens.

El título de mi exposición es, quizás, más contemporáneo que lo que yo originariamente intenté.¹ Por eso, me refiero no al nombre Apolo, sino la palabra “ejecutante” “player”, en inglés. Esta palabra, que se pronuncia *playa*, en inglés, finalmente, ha desarrollado una rica serie de asociaciones, en inglés, en jergas *hiphop* y urbanas, suficientemente como para obtener no menos de 36 definiciones sucesivas en la *website* invaluable “*urbandictionary.com*”. Una muestra de las definiciones menos obscenas de la palabra *playa* serían las siguientes:

- Una persona que puede “levantar muchachas”
- Un hombre que utiliza a las mujeres para sexo u otros favores, usualmente por el encanto de ellas.
- Alguien que *ejecuta* a una mujer como un instrumento musical.

Bien, ahora me siento más tranquilo. Brevemente, después de esta verificación, yo encontré el título para esta conferencia, Apolo, “el *player*”, el ejecutante. Mi rápido chequeo lexicológico me convence, actualmente de que no hay un término mejor para Apolo que “*playa*”. O, para decirlo de otra manera, Apolo es un *playa*, el dios griego que obtiene una serie de mujeres, porque él es un *player*. Específicamente, su asociación con una clase determinada de instrumentos musicales sirve para marcarlo como un hombre maduro sexualmente. El contraste entre la representación gráfica de los instrumentos musicales, hace sobresalir el hecho de que Apolo es el ideal de un hombre que ha pasado a través de períodos iniciáticos y está en lo más alto de su poder.² Esto está puesto de manifiesto, en el estilo típico del antiguo griego, como espero demostrar, a través de la iconografía y de representaciones poéticas que estructuralmente, yuxtaponen Apolo a su joven medio-hermano y a menudo rival, el dios Hermes. Y como un

¹ Quisiera agradecer a Profesora Ana Maria González de Tobia, Directora del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas (Área Griego) para la invitación a La Plata, y también para esta traducción al español del texto original en inglés.

² Por Apolo como dios de iniciación de los varones, cfr. Burkert (1985:260-64) y Graf (2009:90-91).

componente clave de la mitología que rodea a Apolo, esto ha sacado partido dentro de la cultura griega de muchas maneras. Esas cosas, a su vez, deben hacernos reflexionar acerca de nuestro propio proceso de *mitologización* contemporánea y del rol de la música dentro de ese proceso.

Demostrar realmente esto adecuadamente insumiría una exposición más extensa, en efecto, hasta un extenso libro que examinara mito y *performance*. Yo he estado comprometido en tal proyecto durante los últimos años, observando referencias textuales tanto como evidencias comparativas a partir de las culturas tradicionales y su tratamiento de la música dentro del mito.³ Para hoy, voy a examinar dos momentos en la antigua representación de Apolo como un cantor acompañado de un gran instrumento encordado-la forma de arte que fue denominada *citarodia* o “cantando con la cítara” en la antigüedad. Con la ayuda de algunas imágenes, reseñaré cómo Apolo, el ejecutor de cítara, el *Citarista*, es más que una representación accidental del dios con una proto-guitarra.⁴

Hay, en cambio, una construcción mítica que benefició a ciertos grupos dentro de la cultura griega arcaica. Yo utilizo conscientemente estas palabras, mito y mítico, con un conocimiento del uso en los primeros textos poéticos griegos que sobreviven. Ambas palabras derivan de la palabra griega *mûthos*. Como descubrí hace algunos años, la palabra griega *mûthos* en Homero, realmente no refiere inmediatamente a lo que nosotros podemos llamar *mitos* – vale decir las historias acerca de dioses y héroes- sino a una particular clase de acto de habla (*speech-act*) La palabra señala el uso del habla cuando se emite una orden, o reproche, o un extenso acto de rememoración. Puesto de otra manera, un *mûthos* es, en su primera utilización, una expresión que busca autoridad, una aseveración de identidad, y una estrategia de posicionamiento.⁵ Yo creo que estas mismas características continúan actualmente en los usos más tardíos de la palabra, para significar más que nuestra moderna palabra *mito*.

³ Cfr. Martin (2003).

⁴ Todavía no he visto Power (2010) sobre este tema.

⁵ Cfr. Martin (1989:10-88)

No deberíamos despistarnos por el aparente anonimato de los mitos en su significado posterior. Cada mito comenzó como un *mûthos* por obra de alguna persona o personas – como una vía para representar y manipular al mundo. Hoy, me gustaría sugerir que el *mûthos* de Apolo, el *Player*, el ejecutante (y el cantor) resulta ser un método de auto-presentación realizada por los variados actores que transmitieron ellos mismos los *mitos*. Es decir, los actores (*players*) humanos, probablemente terminaron resultando *playas*. Esta auto-presentación, a su vez, puede ser vista como determinada regionalmente dentro de la cultura griega. O sea que las historias de Apolo el *citarista* representan en gran parte una estilización del tipo que es denominado “*epichorico*” - existiendo en una región particular. Como siempre, cuando hablamos de “mitos griegos”, necesitamos tener presente que Grecia como nación-estado no existió hasta el siglo 19. La Antigua Grecia fue un conjunto de ciudades-estado- casi 700 de ellas, en ese tiempo- cada una de las cuales tenía sus propias o “*epichoric*” tradiciones, que algunas veces, marcaron a la ley su camino a la cima y resultaron ampliamente aceptadas como tradiciones PanHelénicas.

Permítannos comenzar con el arte verbal antes de movernos hacia el visual. Un arcaico poema narrativo griego, el denominado *Himno Homérico a Apolo*, sonoramente proclama a Apolo como el *Player* (el ejecutante). El poema cuenta el nacimiento de Apolo en la sagrada isla de Delos, después de que su madre, Leto, había convencido a la isla de que llevándose a cabo allí una divina maternidad, la protección sería una ventaja económica para la isla, más tarde (vv. 83-126). Ella había recorrido todo el mundo griego, pero ningún lugar le había permitido instalarse y dar a luz. Delos le hizo declarar bajo juramento, a la embarazada Leto, que Apolo sin duda construiría un glorioso templo sobre la pequeña isla rocosa. Entonces, Leto entró en trabajo de parto durante nueve días y nueve noches. Ella se aferró a una palmera, se arrodilló sobre el suelo, y, rodeada por ninfas y diosas, dio a luz a los mellizos Apolo y Artemisa. El joven dios es tan poderoso que desata las ataduras de sus pañales. También puede hablar correctamente: sus primeras palabras, en el poema y proclaman sus futuras áreas de interés. “Que la cítara sea querida para mí y la curvatura del arco, y yo podré expresar a los mortales el infalible deseo de Zeus” (vv. 131-

32). Él se presenta a su mismo como uno que puede tocar un instrumento de cuerdas, denominado, en el griego del poema, *kitharis* (una forma de cítara). Él también será un arquero y un profeta. No voy a entrar aquí en la conexión entre las dos primeras habilidades: hacer música y arquería, pero, sospecho que es muy antigua. Philippe Montbrun ha demostrado, recientemente, en detalle, que el arco para disparar flechas, para cazar y un instrumento musical encordado son, sin duda, uno y el mismo objeto físico en muchos pueblos de África, Sud América y Oceanía.⁶ Para las conexiones entre la representación musical y la profecía, el trabajo de Lisa Maurizio y otros han demostrado que la poética oral tiene un papel clave en la producción de hexámetros proféticos en el oráculo delfico. Puede ser aún el caso de la *Pythia*, la profetisa de Apolo, que hablaba en verso.⁷ En resumen, las tres habilidades que Apolo proclama deben ser tan simples como tres aspectos de una poderosa treta, una habilidad que bulle bajo la infalibilidad--ya dando la correcta nota en la representación musical, el correcto objetivo en las representaciones atléticas o marciales, o la predicción correcta en la predicción del futuro.

Al aspecto musical de este arte, yo lo llamaré *citaródia*-, el canto con acompañamiento de la cítara. Estoy utilizando la palabra cítara para distinguirla de la palabra “lira”, que a menudo está desprolijamente mal aplicada para el instrumento de cuerdas de Apolo. En efecto, muchas traducciones del pasaje que yo acabo de leer, perteneciente al *Himno a Apolo*, escriben “lira” para traducir la palabra griega *kitharis*. Pero, es necesario recordar que *kithara* es dos cosas: grande y sonora. Es un instrumento de siete cuerdas grande, con una caja sonora de madera de tamaño proporcionado. Tenía una gran resonancia, y era muy difícil de ejecutar. En la época clásica, fue ejecutada por músicos profesionales, a menudo en competitivos ambientes de contiendas musicales, en festivales mayores.⁸ Esos festivales incluyeron, muy visiblemente, los juegos Píticos llevados a cabo en el santuario de Apolo, en Delfos, sobre las laderas

⁶ Montbrun (2001).

⁷ Maurizio (2001).

⁸ Sobre la *kithara* cfr. Comotti (1989:63); Maas & Snyder (1989: 53-78).

del Monte Parnaso, en la Grecia central. Este conjunto de asociaciones-trazadas visualmente aquí- resultarán importantes para el punto final de mi propuesta.

En primer lugar, permítanme hacer algunas observaciones sobre vocabulario, para que no se piense que yo estoy tomando a la dicción ligeramente al argumentar que Apolo es, en un aspecto estrictamente técnico, un *kitharode*, un *citarista*. Dentro de los *Himnos Homéricos*, se debe conceder que los términos utilizados para la ejecución instrumental son un poco ambiguos. Esto es, uno podría argumentar que el sustantivo *kitharis*, citado en la línea 131, podría ser usado de una manera inadvertida para significar *cualquier* instrumento de cuerda. Podría haber sido usado como lo es en la mayor parte de las pocas apariciones en la poesía de Homero, como un *nomen actionis*, para significar “ejecutar un instrumento” más que un instrumento en sí. El sustantivo *kithara* (más que *kitharis* no está atestiguado hasta el siglo 5to) está ausente para el instrumento que es ejecutado por cantores en la épica Homérica ya que es todavía otro término, denominado *phorminx*.⁹ En el *Himno a Apolo*, este sustantivo alterna con *kitharis*. Además de esto, los verbos derivados de cada sustantivo, *phormizein* y *khitarizaien* parecen ser intercambiables. Todo esto significa que la dicción del hexámetro poético tuvo mucha flexibilidad en la descripción de la representación (*performance*) instrumental. Las palabras “ejecutar la *phorminx*” y “ejecutar la *kithara*” pueden ser tomadas en su plena semántica, valor sin marca- y de este modo, a menudo aplicado a la ejecución de la pequeña lira de caparazón de tortuga – un instrumento completamente diferente. O, las palabras pueden ser tomadas en una *vecindad* semántica, en un sentido marcado para significar precisamente la ejecución del más grande, instrumentos de caja de madera, la *kítara* y su precursora, la *phorminx*. Tal flexibilidad prueba ser útil, sólo que los poetas comprometen en la *mitologización* sus propias formas de arte.

Permítanme sugerir que debemos ver en este sistema flexible de términos descriptivos, los estratos de generaciones de prácticas de reales representaciones (*performances*). En esta conexión, recuerdo algo que una

⁹ *Phorminx*: *Il*.1.603; 24.63 (Apolo en ambos pasajes); *Od*.8.254, etc.

vez me dijo un hombre que había sido entrenado para ser un poeta épico egipcio oral. El folklorista Dwight Reynolds observa que aún cuando un poeta de la épica oral Hilali contemporánea está obviamente ejecutando un violín del siglo 20th, con algunas cuerdas, Él le dirá a su audiencia, en sus versos: “Yo les canto como ejecuto mi *rabab*” - a pesar de que el *rabab* es mucho más antiguo, un instrumento de cuerdas, claramente no es el que él está usando en su acto de representación (*performance*). El texto y el contexto, tan disonantes, aparentemente, están desunidamente unidos a través de la deseada suspensión de la incredulidad. Y, en efecto, el violín realiza su función, para el poeta y para la audiencia, como el descendiente espiritual y práctico del *rabab*. La ideología de la *performance* continúa igual, a pesar de la evolución práctica y del cambio en la forma de acompañamiento instrumental.¹⁰

Si volvemos al *Himno a Apolo*, en consecuencia, debemos tener en mente que el poema podría estar describiendo a Apolo utilizando la lira, o a Apolo utilizando el instrumento de un certamen profesional, la *kithara*. Yo sostengo que el *Himno a Apolo* señala el último mencionado – en efecto, la *kithara*- el instrumento de la gran caja- es para Apolo un instrumento ausente, abandonado. Otros *Himnos Homéricos*, el *Himno a Hermes*, como lo veremos, insiste sobre el último escenario mencionado, su uso de la lira. Este contraste primitivo es el que nos conduce a algunas conclusiones acerca de los significados míticos de la *kithara* versus la lira, en términos de prácticas *performativas* y semiótica social.

Para explorar las implicancias ulteriores de Apolo como un ejecutante (player) y cantor, un *kitharode* (citarista) permítanme comenzar con las líneas H.Ap. 146-64. El contexto inmediato es la descripción bien conocida de las jóvenes doncellas de Delos, quienes encantaban el festival que congregaba una multitud sobre la isla sagrada de Apolo, con su *performance* vocal sorprendente. El relator del *Himno Homérico*, en este punto, aparece para presentarse a sí mismo, así como el segundo hombre, una figura de contraste. Ordenando a las jóvenes delias la despedida, justamente antes de nuestras líneas, el que habla dice: “Si un extranjero pregunta quién

¹⁰ Cfr. sobre la tradición egipcia Reynolds (1995).

es para Uds. el más dulce de los cantantes que frecuenta este lugar, con el que Uds. más se deleitan, díganle esto: Un hombre ciego, que vive en la rocosa Quíos. Los cantos de ese hombre, todos ellos, son los mejores para siempre” (vv. 167-73). Esta respuesta escrita, documental, parece ser un artificio más que una indirecta auto presentación sobre la parte de la *performance* del poeta. En la forma en la que está descripta parece un pacto para las jóvenes delias: las partes están marcadas por la línea inicial contrastante, *humeis* “ustedes” plural y *hemeis* “nosotros”. *Ustedes* da esta respuesta, dice el hablante anónimo, y *nosotros*, a su vez, difundiremos su fama poética (*kleos*) tan lejos como nos extendamos sobre la tierra a las bien pobladas ciudades de hombres.”

Desde la época de Tucídides (3.104), este pasaje del *Himno a Apolo* ha sido considerado una evidencia para la historia de las prácticas *performativas*. Muy a menudo, el misterioso hombre ciego de Quíos, ha sido interpretado como una referencia a la figura de Homero.¹¹ Lo que no ha sido siempre acentuado es el final abierto que muestran estas líneas: como en el proemio del arcaico poema en hexámetros, la *Teogonía*, donde el hablante refiere a su compositor, Hesíodo, en tercera persona, de modo que aquí no hay una certeza de que el relator del *Himno a Apolo* sea, en efecto, el mismo denominado *tuphlos aner*, el hombre ciego. La identidad del actor del himno está, en cambio, elidida – nosotros intentamos *asociarlo* con las tradiciones homéricas, con todo quien haya difundido los cantos representados de Homero, pero puede o no puede ser “Homero” quien habla a los delios.

Yo agregaría que la figura de Homero aquí recuerda más acertadamente a aquella del poeta que vaga y que se encuentra en las *Vidas de Homero* y en la *Contienda de Homero con Hesíodo*. Estas historias tradicionales aparecen para regresar al siglo 6º antes de Cristo, una época cuando los textos de los poemas de Homero y Hesíodo fueron, probablemente, cristalizados y establecidos de una u otra forma. Como vemos a Homero *mitologizado* en esas tradiciones él representa un repertorio mucho más extenso que el

¹¹ Cfr. recientemente sobre estas líneas Peponi (2009).

compositor de nuestras *Iliada* y *Odisea*.¹² El Homero de las historias de las *Vidas de Homero* compone hechizos, mágicos encantamientos, epigramas e himnos, tantos como lo que nosotros podemos denominar épica. Él viene a una población y se anuncia a sí mismo, se establece en negocios de zapateros o en sitios donde se reúnen los hombres, y de este modo compone épicas en pequeña escala, acerca de la historia de la ciudad en la cual se encuentra. El Homero de las tradiciones, *Vidas*, es un carácter intratable así como, quien maldecirá a una ciudad si siente que ha sido despreciado –de una manera poética, por supuesto. Esa clase de Homero puede ser equiparada con otras tradiciones orales de fecha más reciente. En mis propias investigaciones, para tomar un ejemplo, encontré historias y poemas de un moderno poeta, perteneciente al folklore irlandés, Raftery, que también es un hombre ciego y que produjo exactas réplicas de los cuentos antiguos. Raftery, el Poeta maldice a las mujeres que niegan darle un trozo de carne, así como elogia bellezas locales (basándose no en su experiencia propia, sino en lo que la gente local le contó acerca de su propio encanto).¹³

Ahora, si reconocemos que el relator del antiguo *Himno a Apolo* se asocia con tan extendido, multigenérico repertorio para la poesía de Homero--desde los insultos, a poemas de elogio y a epigramas y hechizos--la próxima afirmación de mi argumento se convierte en algo más posible que o sea que el actor del *Himno a Apolo* desea aparecer *como un citarista* o al menos sugerir fuertemente esa posibilidad. Esto puede ser sorprendente, desde el momento en que es claro que los himnos homéricos como un grupo deben haber sido composiciones rapsódicas compuestas para recitados competitivos, como la *Iliada* y *Odisea* en sus formatos del siglo 6^o.¹⁴ Por rapsódico yo interpreto recitado. Tenemos una descripción de tal recitado en el diálogo *Ión* de Platón –después del rapsoda vagabundo o “tejedor de cantos” de ese nombre. Ión, el rapsoda, va de lugar en lugar compitiendo como un recitador de la *Iliada* y *Odisea*. Permítanme acentuar

¹² Cfr. Martin (2009).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sobre los himnos en competencias cfr. Martin (2000).

la diferencia una vez más. Nuestra evidencia de la representación real de la poesía homérica y, por extensión, de los *Himnos Homéricos*, nos dice que fueron *recitados* en certámenes, no *cantados*. Hasta donde yo conozco, no tenemos ninguna evidencia de que esos poemas fueron cantados con acompañamiento musical. Sin embargo, la pintura interna que nos da el *Himno a Apolo* sugiere que el compositor de tal poesía *es un cantor*, específicamente un *citarista* o cantor acompañado por cítara.

¿Cuáles son los signos de esta imaginada *citarodia* de los himnos? Más claramente, viene a ser lo que yo denomino “combinación emblemática”. Para explicar esto, me voy a referir a otro pasaje. Algunos críticos han notado que la transición en líneas 177 y siguientes, es abrupta.¹⁵ La mayoría atribuye esto a una pretendida quiebra o grieta, entre las partes del himno denominadas Delias y Píticas. Es verdad que la primera parte del *Himno a Apolo* se extiende sobre la carrera del joven dios cercana al momento de su nacimiento en Delos, mientras que la segunda destaca la adquisición de Delfos como un lugar adecuado para levantar un templo para pronunciar oráculos. Desde el siglo 18º, los críticos han insistido en que el *Himno a Apolo* es, en realidad, la suma de dos poemas unidos torpemente, uno destinado, originariamente, para la representación en Delos, en medio del mar Egeo, y el otro para una representación en Delfos, sobre las montañas-ambos lugares sagrados para el dios. Yo personalmente no creo del todo en esta explicación: Publiqué mis objeciones en los *Proceedings* del Coloquio de 1997, que se realizó en este mismo lugar.¹⁶ Sea como fuere, en el pasaje que tenemos a mano, después de la promesa de expandir la fama de los jóvenes delias, el relator –quien previamente se refirió a sí mismo con el pronombre plural *hemeis* – dice en el línea 177 “pero *yo* (pronombre singular) *yo* no cesaré de componer himnos sobre Apolo, que hierde de lejos”. Entonces, él cumple lo que declama, produciendo una quiebra hacia lo que nosotros podemos identificar como retórica hímica de alto estilo en la tradición poética griega. En esta mínima sección de alabanza, la verdadera imagen que el poeta nos ofrece es, significativamente, de

¹⁵ Càssola (1975: 498).

¹⁶ Martin (2000).

Apolo, viéndolo en toda su gloria como *citarista*. No sólo están ambos, el productor de himnos mortal y el divino juxtapuestos en esta forma. La descripción interconecta detalles muy bien. Vemos a Apolo que se dirige en dirección a una asamblea de dioses (*homêgurin*), seguramente para ajustarse a la pintura que hemos visto del poeta homérico, el ciego de Quíos, viajando alrededor. Ambos, hombre y dios son productores de himnos en movimiento. La epifanía de Apolo sobre el Olimpo inspira un divino deleite en *kitharis* y *aidê*, *ejecución instrumental* y *canto* y conduce a un nuevo canto y danza entre los dioses. Eso viene en una descripción que muchos han observado que estrechamente replica las características de los eventos musicales humanos en Delos, mencionados antes en el poema.¹⁷ En el pasaje anterior, el poema se refiere a la reunión de los griegos desde todas las islas y costas adyacentes, y habla sobre cómo ellos están paralizados por la representación virtuosa de un grupo de niñas que pueden imitar las voces y movimientos de todos. Esquemáticamente, tenemos un quiasmo, que diseña una figura retórica que se mueve desde A a B, B' a A'. La jóvenes delias (A); el cantor mortal (Homero) (B)/ el cantor divino Apolo (B'), las jóvenes de Olímpia (A'). La combinación emblemática aquí logra de una manera más palpable la clase de *analogización* a través de la cual el mito funciona como un todo. La afirmación incluida en esta juxtaposición es: como Apolo es *Musagetes*, conductor de las Musas, así el hombre ciego de Quíos – o su representante- es el conductor coral del coro delio, el que les provee los cantos. Este detalle está destacado más adelante por la línea-final, con la aparición de la palabra para cantos, *aidê* en 173 (refiriéndose a Homero) y en 188 (refiriéndose a Apolo). Para repetir, no importa cuáles fueron las condiciones de la *performance* real, a través de los años para este *Himno a Apolo*- incluyendo recitado de memoria, con música de cualquier clase-, el texto mismo insinúa que el *Himno a Apolo* es exactamente como el propio canto de Apolo. Permítanme ponerlo más significativamente: El cantor humano rinde culto al dios modelándose a sí mismo sobre este patrón divino del canto.

¹⁷ Sobre lo pasaje cfr. Clay (1989:53-56).

Yo debo agregar una nota al pie, en este punto, como soporte de la construcción del cantor del *Himno* como *Citarista*. El antiguo léxico de Hesiquio produce una cierta sorprendente y remarcablemente detallada información acerca de los que parecen ser hábitos reales de *performance* desde el período más temprano. El léxico nos cuenta que la frase “Pero, señor...” (*alla anax*) fue conocida con una frase de cierre convencional o *exodion*, dentro de las performances del real *citarista*. Por contraste, la frase “Pero ahora los dioses...” funcionó como un *exodion* de anuncio final de frase para los *rapsodas*.¹⁸ Yo propongo que veamos exactamente esta estrategia de cierre pero en una versión dividida y expandida en líneas 177-179 del *Himno a Apolo*. Aquí el poeta dice *autar ego* --- (compárese *alla* de *exodion*) y luego dice “*o ana*” (compárese *anax* del *exodion*)

Hay otra combinación emblemática para examinar más adelante en el *Himno a Apolo*. A medida que el poema avanza, Apolo comprende que necesita sacerdotes para su nuevo templo fundado en Delfos. Por eso, sale y asalta una embarcación. Específicamente, él toma la forma de un delfín y salta dentro de la nave que estaba conducida por marineros cretenses y procede a aletear a su alrededor y sacude la nave. Mientras Apolo el Delfín, está allí, la nave comienza a dirigir el timón por sí misma, hacia el destino que él desea. Cuando llega a su meta, Apolo reasume su forma divina y les dice a los cretenses que ellos serán sus servidores. Entonces, los conduce en una altamente inspirada, pero formal procesión en la montaña a su santuario, ejecutando su *phorminx* a medida que avanza (vv.388-515). Los cretenses lo siguen, cantando un canto de victoria o *peán* “justamente como los peanes de los cretenses, a quienes la Musa colocó en su corazón un canto de dulce voz” (vv.517-19), dice el poema. Si lo himnico de este poema, como he estado diciendo, está vinculado a Apolo, así, los marineros cretenses – sus recientemente encontrados sacerdotes- están vinculados a los cantores de peanes de Creta. El canto de victoria o de acción de gracias dedicado a Apolo denominado *peán* era normalmente cantado con la *kithara*. Pero el álgebra mítica, lo himnico del himno a Apolo es como Apolo, que, a su vez, es como el conductor de los cantores citaródicos

¹⁸ Hesych. A 3113 (Latte); cfr. Gostoli (1990: 54, 146-48).

cretenses. A partir de aquí, una vez más, el *performer* del *Himno* se revela a la vista como un *citarista*. Regresaré a los cretenses en un momento.

Por ahora, deberíamos notar que esta verdaderamente artística y cuidadosa combinación de *performers* dentro del *Himno a Apolo* gana aún más resonancia cuando ubica próxima la evidencia la iconografía y las tradiciones literario-históricas. Una clave para esta amplia complejidad es el saber popular traspasado a nosotros por el escritor Pausanias, en el siglo 2º de nuestra era. En la sección de Pausanias sobre los juegos Píticos (10.7.2-3), debemos notar algunos puntos claves. Antes de la reorganización de los juegos Píticos, en el siglo 6º, como sabemos por otras fuentes, la única competencia fue *citaródica*. Pausanias dice que esto tomó la forma de un himno a Apolo. El primer vencedor fue Crisótemis de Creta. Noten que él tuvo una conexión vívida con Apolo, a partir de la circunstancia de que su padre representó *katharsis* para el dios. El contexto ritual, por lo tanto, es doble –el *citarista* canta un himno y es el hijo de uno que proveyó ritual bien cantado. A propósito, el verdadero nombre Crisótemis, o “Regla de Oro” construiría un epíteto apropiado para el dios mismo. En el *Himno a Apolo*, el dios niño está representado vestido en oro con cinturón de oro y daga de oro (122-23). La primera divinidad real que alimentó a Apolo no es su madre Leto, sino, en su lugar, la diosa Themis “Verdadera ley, o regla” (*Hy.Ap.*124-25). Ella le dio el néctar y ambrosía – el alimento perfecto para un inmortal. Lo que estoy sugiriendo es que llamándose “Crisótemis”, en el contexto del culto apolíneo y de los festivales, evoca imágenes del real origen del dios Apolo.

Yo agrego a la información de Pausanias, en este punto, una pieza de saber popular. De acuerdo con una tradición transmitida por el estudioso bizantino Fotio (*Biblioteca* 320b Bekker) este cantor mortal Crisótemis fue el primero en usar un ropaje costoso y tomar la *kithara* para cantar un solo *nomos* o un canto con elementos tradicionales a *imitación* de Apolo (*eis mimêsin Apollonos*). Esta anécdota no es más que una historia etiológica para explicar el habitual vestuario de ambos *citaristas* competitivos y sus instrumentos (también por la manera, elaboradamente vestida, como podemos ver). Los demás puntos en el pasaje de Pausanias merecen todos ser tenidos en cuenta, pero debo pasar rápidamente por encima de ellos.

Esencialmente, este saber popular reinstala una división de repertorios, tal vez estancados desde el siglo 6° Antes de Cristo. La tradición de cantos competitivos para el acompañamiento de *kithara*, en los juegos Píticos, de forma muy interesante, incluye en ella la lista de vencedores (y de este modo, en el repertorio contemporáneo) Filemon, Eleuther y, el mejor de todos entre los *performers* míticos, Tamiris, quien según nos cuenta la *Iliada*, fue vencido por las Musas en una competencia. Pero se *exchuyen* Orfeo, Museo, Homero y Hesíodo.¹⁹ Los últimos, por supuesto, deben ser asociados todos con la *performance* rapsódica, aunque el pasaje no exprese esto. Entre muchas cosas que podemos discutir es porqué un Homero ciego no puede competir en los certámenes Píticos aunque sepa cómo ejecutar la *kithara*. Mi suposición es que la ideología *citaródica* requiere de sus actores la habilidad de *ver* al dios para poder proclamar su gloria – no se pueden adquirir tales detalles de lo que otra gente nos cuenta. Cada uno debe ver por sí mismo.

Permítanme retomar la conclusión esencial que nosotros podemos diseñar a partir de los pasajes que recién hemos visto. Los orígenes míticos y la ideología de la *performance citaródica* en los juegos de Delfos, en los juegos Píticos, gira en torno de la imitación del dios en su rol como *citarista*. El *Himno Homérico a Apolo*, como sugiero, promueve esa ideología. En este punto, podríamos *explayarnos* sobre la función de esa mimesis divina. Parece que tiene un rol específico en el área amplia de la iniciación masculina. En esta conexión, necesitamos recordar que Apolo es el dios de una membresía con características de clan como está atestiguado especialmente entre los Dorios y (como Creta) pero también en Atenas. Como dios joven, con características como el cabello largo, está corporizado sobre la escena en la vida de un hombre joven cuando es llamado efebo “sobre el filo de la juventud total”. Apolo no llega a ser anciano – él es el eterno efebo. Para ser un hombre completo, el griego mortal pasa a través de la escena efébrica, aprendiendo el arte del guerrero, pero también aprendiendo las demás habilidades relevantes propias de un ser masculino aristocrático. Esas habilidades incluyen la producción de

¹⁹ Paus. 10.7.3.

música y canto. Estas dos últimas están corporizadas en Apolo – Apolo el *Player*, el ejecutante. Este total complejo mítico-social de la antigua Grecia puede ser caracterizado en la magnífica frase del antropólogo Michael Herzfeld, *La Poética de la virilidad*. Herzfeld usó esta frase para el título de su libro sobre los habitantes de una villa elevada de Creta, en los últimos años del siglo 20^o.²⁰

Y ahora es el momento de que hablemos de los cretenses. Tal vez Uds. se me han anticipado. No es accidental, creo, que el primer vencedor *citaródico*, una generación siguiente al dios mismo, de acuerdo al antiguo saber popular, fue de Creta. Yo propongo que la razón por la cual Apolo, en la narrativa mítica preservada en el *Himno a Apolo*, tuvo a piratas mercantes *cretenses* para ser sus sacerdotes es simplemente porque la tradición de la *performance citaródica real* en Delfos ha predeterminado la etnicidad. Las historias y prácticas de *performers* reales, en otras palabras, se ha movido, silenciosamente, hacia las representaciones míticas, retroproyectando un número de detalles de la era presente que los cantores realmente hacen (o sus propias historias sobre lo que hacen) desde la época presente, a la distante Edad de Oro. Tampoco deberíamos estar perturbados por la curiosa combinación de sacerdotes y cantores en esta descripción – los míticos marineros cretenses resultaron oficiantes sacrificiales en el templo de Apolo, mientras los *performers* cretenses son buenos para el canto. En Delfos, como en Atenas, donde los *Eumolpidai* o “buenos cantantes populares” tuvo funciones rituales y más fuera de tema, en los cultos y tradiciones poéticas de India védica, sacerdotes y cantores son a menudo una y la misma persona.²¹

Dos figuras-históricas pueden ayudar a completar el cuadro que yo he diseñado acerca de la ideología de la “combinación emblemática”. Terpando, un *citarista* de Lesbos, que floreció cerca del 680 Antes de Cristo, estableció el primer certamen de cítara en Carneia, Esparta –y lo

²⁰Herzfeld (1985).

²¹ Sobre los *Eumolpidae* cfr. Graf (1974: 59-65, 93-100). Sobre los sacerdotes-cantores de India védica, cfr. Winternitz (1981: 150-55).

ganó.²² Desde el momento en que Carneia fue un festival de larga duración en el tiempo, observamos, nuevamente, la estrecha relación entre *citarodia* y el dios. Pero en las historias que nos cuentan acerca de cómo Terpando inventó la lira de 7 cuerdas, y fijó el conjunto de los tonos para ser cantados con la *kithara*, vemos también la combinación de los músicos humanos con la divinidad. Para Apolo, es también un primer fundador, el *prôtos heuretês*, descubridor de instituciones e inventor de *nomoi* en varios sentidos. (La palabra *nomoi* puede significar a la vez tonos y leyes). La segunda figura es una suerte de alternativa chamánica frente a Terpandro; la fecha tradicional lo ubica, también, en el siglo 7º Antes de Cristo. Su nombre es Taletas o Tales, y él es reconocido como fundador de otra institución espartana, la *Gimnopedia* (el nombre del festival, al menos es familiar al mundo moderno en la composición musical de Eric Satie, *les Gimnopedie*). De Thaletas o Tales también se dice que previno guerras o curó plagas con sus cantos que incluyeron peanes y una clase de himnos procesionales denominados *hyporchêma*.²³ Si Terprando imita el modelo divino Apolo en sus innovaciones, Thaletas lo hace por sus actividades sanadoras y armonizantes. Observando otro aspecto, ambas biografías de estos históricos *citaristas* reflejan la combinación emblemática de *performer* y patrón. Y, de paso, Thaletas proviene de una población interesante--una que nosotros asociamos con el más antiguo código legal sobre piedra ---Gortyn, en el sur de Creta.

Y ahora, algunas evidencias visuales conclusivas. El estudio de la iconografía de Apolo, el cantor de *Kithara* podría completar una monografía, como el libro que ya existe sobre la estatuaria *citaródica*.²⁴ Yo simplemente deseo marcar tres puntos con relación a las imágenes que veremos aquí. Primero, cuando se considera el rango de descripción de Apolo con su *kithara*, emerge un consistente conjunto de asociaciones. Mi muestrario de datos comprendió 536 vasijas para las cuales el archivo Beazley *online* de Oxford proveyó imágenes en una búsqueda encriptada,

²² Ps-Plut. *De musica* 1131^a-1132^e y Gostoli ad loc. (1990: 84-5)

²³ Cfr. Barker (1984: 214-16).

²⁴ Flashar (1992).

así también como el *Lexicon Iconographicum*, en la sección sobre Apolo con *kithara*.²⁵ Yo encuentro que la *kithara* acompaña a Apolo en unos pocos tipos de escenas que son de ritual, público y celebratorio.

• Apolo actúa en procesiones, especialmente casamientos divinos, como el descrito sobre un *dinos* de Sophilos, muy conocido.²⁶

- Apolo ejecuta en altares ardientes por sacrificios o por libaciones.
- Apolo conduce a las Musas en el canto.

Tales comprobaciones de escenas-tipo capturan la naturaleza marcada de la *performance* pública con relación a este instrumento, la verdadera *performance* marcada y ritualmente fundada, que uno ve en los certámenes de la humana *citarodia* en Carneia y Pitia. Esto me lleva a un segundo punto: específicamente, que Apolo mismo en las representaciones en los vasos aparece como un competidor humano *citarista* y vice-versa.

Vemos a Apolo sobre el cuello de un ánfora, y Apolo posando en el acto de ejecutar el gran instrumento, complementado con plectro, cítara cubierta y vestimenta elaborada.²⁷ De manera similar, podemos ver los *citaristas* humanos, un anciano sobre una figura negra en un vaso de madera y un figura roja que representa a un joven ejecutante, ubicado sobre un escenario.²⁸ La iconografía es la misma, ser humano o dios. Finalmente, comparen una figura en negro *de vaso de madera* con un *citarista* vestido de blanco. Está ubicado entre dos figuras mirando como marcianos-ustedes pueden ver sus coronas.²⁹ Debemos suponer que son jueces de la competencia, o bien que parecen competidores en espera. En todo caso, la ubicación sobre cada lado del cantor es metafóricamente análoga a la ubicación de las columnas con los gallos luchando – son

²⁵ Archivo Beazley: <http://www.beazley.ox.ac.uk>; LIMC II (1984) s.v. *Apollon* (W. Lambrinudakis).

²⁶ London, British Museum 1971.11-1.1. Cfr. Ferrara (Mus. Arch. 2893), ilustrado en Bundrick (2005:149).

²⁷ Beazley ARV2 250 (pelike) = LIMC s.v. *Apollon* fig. 84; y Beazley ABV 405,20 (bf amphora “youth?”)=LIMC Apollon fig.123.

²⁸ London, British Museum B260 (bf neck amphora): cfr. Shapiro (1993: 95, con fig. 20) y Paris, Louvre (G1) = Beazley ARV2 3.2 (Andokides, ánfora).Cfr. también Bundrick (2005:167-69).

²⁹ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen T 675 (pelike); cfr. Shapiro (1993: 103, con fig.28)

ejemplos significativos visibles de escenarios agonísticas. Tan estrecha es la combinación emblemática de Apolo y de los imitadores de Apolo, que cuando vayamos a un ánfora famosa atribuida a un pintor de Berlín, o me pregunto a mí mismo – cómo podríamos saber si es un hombre o un dios?³⁰ O no es ese el punto más importante?

Por fin, es el momento de dedicarnos al poema que acompaña al *Himno a Apolo*, la composición igualmente antigua que celebra el nacimiento y aventuras de su amigo Hermes. No puedo extenderme en el *Himno a Hermes* de la misma manera que lo hice con el *Himno a Apolo*, pero voy a mencionarlo lo suficiente como para demostrar cómo corporiza una trasgresión sugestiva. Este *Himno* es una obra maestra cómica. Cuenta cómo la madre de Hermes, Maia, le dio a luz en una caverna distante de la casa de su padre Zeus. En el antiguo poema, Hermes decide, no mucho después de haber nacido, ir a robar el ganado de su hermano Apolo. El ataque al ganado es una forma muy antigua de proveer estado adulto a los hombres, virilidad, conectado con historias iniciáticas en Grecia, India e Irlanda.³¹ En la moderna Creta – como muestra en detalle el libro de Michael Herzfeld- ha sido reemplazado como experiencia de iniciación por el robo de una oveja, de vecinos varones ancianos. Pero todavía funciona en la *Poética de la Virilidad*.³²

De este modo, el *Himno a Hermes*, en su argumento básico, pone en escena una trasgresión, con un niño realizando la proeza de un hombre joven--algo que no es diferente de la manera en que Apolo mismo maduró en forma instantánea en el *Himno* dedicado a él. Pero el *Himno a Hermes* va más allá. No sólo se trata de una trasgresión legal y ritual (Hermes, en efecto, inventa una nueva clase de sacrificio). Esto también encapsula trasgresiones musicales. Como podemos ver en este pasaje, cuando se llega a los instrumentos musicales, la historia de Hermes atraviesa la línea. Apolo ha sido en forma consistente un *citarista* en vasos pintados desde el siglo 7º. Apolo, yo argumento, es un *citarista* en el *Himno a Apolo* –seguramente

³⁰ Ánfora, New York, Metropolitan Museum 56.171.38. Cfr. Bundrick (2005: 4).

³¹ Cfr. Walcot (1979) y Melia (1979).

³² Sobre este tema, cfr. Haft (1996).

para audiencias conocedoras del mundo del arte a su alrededor. Y Apolo, el *citarista* (“Player”) es el modelo para actores competidores. Entonces, por qué en el *Himno a Hermes* él no le da a su joven hermano ladrón, una cítara, sino una *lira*? Bien, parte de la historia del *Himno a Hermes* es que el nuevo dios niño realmente inventó la lira. Él puso como señuelo una tortuga dentro de la cuna del niño, la mató, e hizo de ella una caja de sonora (vv.30-51). Este mito, en otras palabras, es un cuento originario para un instrumento real que fue utilizado, en efecto, en ciertas situaciones de la vida de la antigua Grecia. Pero las imágenes aquí nos recordarían, una vez más, las *kitharas* son a las liras como el concierto de arpas a los bajos. Hay una gran diferencia. La lira es la clave para la historia de Hermes porque –para anticiparme un poco– es el instrumento que daremos a Apolo para compensarlo parcialmente por el robo y matanza del ganado de Apolo (*Hy. Herm.* 439-502).

Podemos decir más, en términos de una oposición estructural aquí. La lira con caparazón de tortuga tiene un conjunto de asociaciones que están sobre la superficie del *Himno a Hermes*, y estas asociaciones son opuestas a las de la *kithara*. Tomen por ejemplo los pasajes que describen el primer canto de Hermes niño. Él golpea el instrumento y después canta con su acompañamiento “tratando de hacer salir cosas fuera sobre la base de la improvisación (*ex autoskhedies*: v.55). Sabemos que cantar con la *kithara* en certámenes reales requería la ejecución de un conjunto de elementos o *nomoi*. Uds. no buscan una *kithara* e improvisan, no cuando se realiza una alabanza al dios o compitiendo en un certamen o acompañando un sacrificio. Además, mientras los seguidores de Apolo cantan *paianes* en su himno – la clase de himno por la que son famosos los cretenses– el canto de Hermes parece la más improvisada espontánea insultante contienda de hombres jóvenes en festividades. (Yo pienso en un paralelo moderno cretense, la *mandinadha*, el *couplet* rítmico, duelo que puede hacer erupción en cierto tipo de situaciones). Finalmente, la contienda del canto de Hermes no es menos que autobiográfica. El niño nos da una visión en primera persona de su ambiente, incluyendo jóvenes mujeres y vasijas (vv. 57-61). Nos hace pensar en otra clase de poesía griega, la que a veces es obscena, y siempre los versos personales atribuidos a Arquíloco, el poeta-soldado de la isla de Paros.

Se dijo que Arquíloco fue iniciado en la poesía, siendo hombre joven, por algunas Musas sarcásticas que él encontró y que le dieron, como retribución por su ganado (vaca) el obsequio de una lira (nótese--una *lira*--no una *kithara*).³³ La lira de Hermes, descrita claramente como el instrumento de caparazón de tortuga, es denominada *phorminx*, por lo cual, me remito a mis afirmaciones anteriores sobre la flexibilidad de la dicción épica. Para decir algo más, también es denominada una lira (línea 423). En la línea 418, para agregar más aún, el sustantivo objeto está omitido por completo: los editores reemplazan la lectura transmitida *labon* con *lurên* o *kitharin*, pero pienso que el texto, así como está, con el objeto elidido, es correcto.³⁴ El poeta de este himno juega el mismo juego; el instrumento en cuestión puede ser la lira, pero la audiencia sabe que para ser el accesorio apropiado para el maduro dios Apolo tiene que tratarse de una *kithara*. Por consiguiente, el poeta nos ayuda a mantener el descreimiento, rehusando poner en el primer plano la palabra en su forma marcada. A partir de la extensa descripción de cómo ha sido hecha, esta es una lira de caparazón de tortuga, sin duda. Pero la transgresión sugestiva tiene que copiar la realidad para extender de alguna manera. Hermes, por ejemplo, imita las situaciones de estilo de la *kithara* real. Él ejecuta su lira doméstica en una situación agonística, legalística. Canta una teogonía una composición de estilo ritual de la clase atribuida al primer cantor mortal, Orfeo. Y él, a través de esto, encanta a su audiencia--el dios Apolo, que, finalmente, capturó al niño y quiere arrastrarlo ante su padre Zeus. Como vemos, en este pasaje (447-54), Apolo *no* dice que él *nunca* oyó música de cuerdas antes. “qué arte, qué música para cuidados que tiene que ocuparse de...” dice, ---el lenguaje, nuevamente, nos recuerda los temas de los versos de Arquíloco. Relata, él va a decir, para festividades simposiales (*euphrosunê*), amor, y sueño. En otras palabras, esta música es privada, no ritual, y consoladora--lo opuesto a la música de *kithara* en estas tres cosas. Canto, danza, y música de *aulós* ya están alrededor, dice Apolo, y las Musas las practican. Él no menciona si las *kitharas* ya existían. Alude

³³ Cfr. Clay (2004).

³⁴ Pace Càssola (1975: 536) et al.

una vez más a la manera en que el canto con la lira va con fiestas de jóvenes (línea 454), tal vez jóvenes que cantan cantos de mesa o *skolia*, si eso es a lo que se refiere la palabra *endexis* –el hábito de hacer que los cantos fueran alrededor de la mesa en una cierta dirección, a la derecha.³⁵ En suma, Apolo, es como el productor que ha tropezado con una nueva--tal vez peligrosa, pero excitante manera de ejecución. Él inmediatamente ve el potencial para eso.

Las líneas encapsulan aquí el regalo de Hermes a Apolo de esta música –a la que él se refiere como *kitharizein* – aunque nosotros sabemos que técnicamente que no es la ejecución de una *kithara* real- se trata de una lira. El trueque está expresado de una manera opuesta si se lo compara con el contrato hecho por el poeta del *Himno a Apolo* con las jóvenes delias. Yo les daré a Uds. este instrumento: Uds. me darán gloria, dice Hermes, en tanto que la figura homérica del hombre ciego de Quíos dijo “Uds. usen mis palabras, yo les daré fama” Y así Apolo concluye sosteniendo la lira –algo así como el cambio de un Stradivarius por un ukelele.

Yo termino formulando la pregunta que los mitólogos deben formular siempre: *cui bono?* De quién es bueno?. Es decir, qué contadores de historias se beneficiarían a partir de lo que la sugestión trasgresora que el arte instrumental de Apolo fue, en realidad, a) el producto de un acuerdo ventajoso, b) la música de *drink parties* y c) el resultado de ejecutar sobre un instrumento de cuerdas flojas, un instrumento ligeramente resonante que probablemente pudiera no ser oído más allá del final de la mesa en la casa de alguien, menos aún en una enorme multitud en un concierto competitivo? La respuesta es clara. Es lo que la representación deseó para lo no-musical, no-ejecutantes- las rapsodias. En el mundo social de la antigua cultura *performativa*, así como en el mundo contemporáneo de músicos célebres, especialmente raperos, - varios grupos deben haberse caracterizado unos a otros en un esfuerzo para distinguirse entre sí. Alguien dice “Yo afirmo que genuinamente Apolo inspiró el canto con la *kithara* y yo hago como lo hizo Apolo (esa debería ser la proclama del *Himno a Apolo*). Otros afirman “Yo realizo la ejecución de la lira en un estilo de salón, popular, entre un elite

³⁵ Cfr. Càssola (1975: 537) y Bowie & Pernot (1993: 360-61).

de *dinner parties* de mi ciudad y lo que UD. ejecuta es antiguo. Las nuevas celebridades son los recitadores de extensos relatos épicos sin música.

Yo comencé con la mención de la naturaleza *epicorica*-localizada del mito y de los hábitos *performativos*. Como la política, toda la música, es en definitiva local. Cuál es el aspecto local aquí? El contexto, yo sugiero, para el cincelado (socavado) de la *performance citaródica* –para la aserción de la lira de Hermes sobre la *kithara* de Apolo, es en un aspecto, de una clase broma invertida, el iniciado más joven (Hermes) burlándose del modelo iniciado más antiguo (Apolo). Así como Apolo es el eterno efebo, Hermes es el eterno tramposo, una figura de parodia y de pieza adolescente. Pero son universales. En un nivel histórico, yo sugiero que el contexto, para esta competición ideológica musical es, en efecto, el de los juegos Panateneos en Atenas. Un hecho distingue a las competencias musicales Píticas délficas (y probablemente los de Carneia espartanos) de los atenienses, dado que los últimos mencionados fueron organizados por los tiranos Pisístratas en el siglo 6º Antes de Cristo. Las Panateneas mostraron competencias rapsódicas. Los festivales Píticos, *no*. Aún después de la reorganización en 582 Antes de Cristo, las competencias musicales Píticas presentaron sólo *citarodia* (el evento originario); la ejecución de la *kithara* sin canto; la ejecución del *aulós* y el canto con acompañamiento del *aulós*. Es decir, no hubo recitación rapsódica. Gregory Nagy ha demostrado, en una serie de trabajos magistrales, cómo el complejo Panatenaico y su ideología formaron el tratamiento rapsódico de Homero.³⁶ Como Nagy puntualiza en su libro *Plato's Rhapsody and Homer's Music*, aún en el siglo 4º, la competencia rapsódica, en términos del premio monetario, tomó el segundo lugar, en comparación a las *citaródicas*, una de las cuales podría haber ganado, a lo sumo, en 380 Antes de Cristo, 1000 dracmas.³⁷ Es muy difícil determinar qué escala de premios hubo en el siglo 6º. En un punto, los himnos homéricos deben haber estado en la órbita de las competencias rapsódicas probablemente en Atenas, y, muy probablemente también en otras ciudades. Al mismo tiempo, los cantores competirían, tal vez con material similar,

³⁶ Sobre esta ideológica, cfr. Nagy (2002) y (2010).

³⁷ Nagy (2002: 38-40).

en el canto de la *kithara*. Los testimonios acerca del *citarista* Terpandro indican que él cantó su propio material, inclusive también puso música a un conjunto de versos homéricos.³⁸ Desde el punto de vista de la evolución de las formas poéticas, esto es interesante; desde el punto de vista de un rapsoda, es extremadamente peligroso. Walter Burkert ha sugerido hace algunos años que el formato rapsódico estuvo, él mismo, en una especie de competición con poesía emergente del tipo que nosotros vemos en el poeta coral Estesícoro.³⁹ Para la lírica coral, yo sustituiría como la *némesis* de los rapsodas, a lo sumo en términos míticos, el arte de la *citarodia*. El *Himno a Hermes* afirma que Apolo *no es citarista*. Yo iría más allá para decir que alude a la ejecución rapsódica real, en su uso del término *autoskhediê* y su énfasis sobre secuencias interactivas de los cantos. Oímos que los rapsodas en las Panateneas tenían que seguir uno a otro en estricta secuencia, no saltando la línea cuando era el momento de contar la historia.⁴⁰ Si el arte de Homero es el arte de Hermes, en aquella visión himnica, entonces, la decisión competitiva última, cuando la historia llegó a estar escrita, fue a favor de la épica, y contra el dios Apolo, un ejecutante y su arte del canto.

BIBLIOGRAFÍA

- Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings. Vol. 1: The Musician and His Art*. Cambridge.
- Bowie, E. & Pernot, L. (1993) "Greek Table-Talk before Plato", *Rhetorica* 11: 355-373.
- Bundrick, S. (2005) *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge.
- Burkert, W. (1985) *Greek Religion*. Trad. J. Raffan. Cambridge, Mass.
- Burkert, W. (1987) "The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichorus", en *Papers on the Amasis*

³⁸ Gostoli (1990: 18-22).

³⁹ Burkert (1987).

⁴⁰ Sobre este tema cfr. Nagy (2002:)

Richard P. Martin

- Painter and His World* (ed. M. True, C. Hudson, A. P. A. Belloli, B. Gilman, et al.). Malibu, CA: 43-62.
- Càssola, F. (1975) *Inni omerici*. Milan.
- Clay, D. (2004) *Archilochus Heros*. Cambridge, MA.
- Clay, J. S. (1989) *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. Princeton.
- Comotti, G. (1989) *Music in Greek and Roman Culture*. Trad. R. Munson. Baltimore.
- Flashar, M. (1992) *Apollo Kitharodos: statuarische Typen des musischen Apollon*. Cologne.
- Gostoli, A. (1990) *Terpandro*. Rome.
- Graf, F. (1974) *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenischer Zeit*. Berlin.
- Graf, F. (2009) *Apollo*. London and New York.
- Haft, A. (1996) “‘The Mercurial Significance of Raiding’: Baby Hermes and Animal Theft in Contemporary Crete”, *Arion* (3rd Series) 4: 27-48
- Herzfeld, M. (1985) *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, NJ.
- Maas, M & Snyder, J. (1989) *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven, CT.
- Martin, R. P. (2009) “Read on Arrival,” en *The Wandering Poets of Ancient Greece*, ed. R. Hunter and I. Rutherford. Cambridge.
- Martin, R. P. (2003) “The Pipes are Brawling: Conceptualizing Musical Performance in Classical Athens,” en *The Cultures within Greek Culture* ed. L. Kurke and C. Dougherty. Cambridge: 153-180.
- Martin, R. P. (2001) “Rhapsodizing Orpheus,” *Kernos* 14: 23-33.
- Martin, R. P. (2000) “Synchronic Aspects of Homeric Performance: The Evidence of The Hymn to Apollo” en *Una nueva visión de la cultura griega antigua hacia el fin del milenio* ed. M. González de Tobia. La Plata.
- Martin, R.P. (1989) *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, NY.

- Maurizio, L. (2001) "The Voice at the Centre of the World: The Pythia's Ambiguity and Authority," en A. Lardinois and L. McClure, eds., *Making Silence Speak*. Princeton.
- Melia, D. F. (1979) "Some Remarks on the Affinities of Medieval Irish Saga", *Acta Antiqua Hungarica* 27: 255-61.
- Montbrun, P. (2001) "Apollon: de l'arc à la lyre," en *Chanter les dieux*, ed. Pierre Brulé Pierre & Christophe Vendries. Rennes.
- Nagy, G. (2002). *Plato's rhapsody and Homer's music: the poetics of the Panathenaic Festival in classical Athens*. Cambridge, MA.
- Nagy, G. (2010). *Homer the Classic*. Cambridge, MA.
- Peponi, A-E. (2009) "Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo
The Performance of the Delian Maidens (lines 156-64)", *Classical Antiquity* 28: 39-70.
- Power, T. (2010) *The Culture of Kitharoidia*. Cambridge, MA.
- Reynolds, D. (1995) *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca, NY.
- Shapiro, H.A. (1992) "Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia," en
J. Neils (ed.) *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton: 53-75.
- Walcot, P. (1979) "Cattle Raiding, Heroic Tradition, and Ritual. The Greek evidence", *History of Religions* 18: 326-351.
- Winternitz, M. (1981) *A History of Indian Literature*, vol. 1. Trad. V. Srinivasa Sarma, New Delhi.

¿ESTÁ DESCRIPTO UN ECLIPSE EN LA ODISEA?

Constantino Baikouzis*, y Marcelo O. Magnasco*,

**Laboratory of Mathematical Physics, The Rockefeller University,
New York, NY 10065; and*

**Proyecto Observatorio, Secretaría de Extensión, Observatorio
Astronómico de La Plata,
Paseo del Bosque, B1900FWA La Plata, Argentina*

Resumen

Los poemas homéricos dieron lugar, desde la antigüedad, a toda una serie de controversias en cuanto a la veracidad de los hechos ahí narrados. Sin embargo los hallazgos arqueológicos de las ciudades descritas por aquél, fueron mostrando que la fantasía en dichos poemas, ocupa un lugar cada vez menor. Es paradigmático el caso de H. Schliemann quien por medio de una lectura directa de *Iliada* descubrió Troya en 1871. Del mismo modo nos acercaremos a las citas de índole astronómica que figuran a lo largo del último mes del regreso de Odiseo a Ítaca con el propósito de notar si componen un núcleo verosímil de acontecimientos.

Abstract

Since ancient times the Homeric poems have stirred all kinds of controversies regarding the veracity of the facts therein narrated. However more recently the archaeological discoveries of cities portrayed by the Poet has steadily diminished the space we may attribute to fantasy in the poems, starting with the paradigmatic case of H. Schliemann who, by following a literal reading of the Iliad, discovered in 1871 the remains of Troy. We shall approach in the same spirit the descriptions of astronomical phenomena in the narrative of the last month of Odysseus journey home to Ithaca, in order to determine whether they compose a coherent nucleus of events.

Homero

Los poemas atribuidos a Homero, *Iliada* y *Odisea*, dieron lugar, desde hace muchos siglos, a toda una serie de controversias que aún no han sido resueltas. Los datos lingüísticos e históricos de los que se dispone permiten suponer que los poemas fueron escritos en los asentamientos griegos de la costa oeste del Asia Menor, hacia el siglo IX a.C. Las dos epopeyas narran hechos que supuestamente ocurrieron muchos siglos antes de la época en que fueron escritas. *Iliada* se sitúa en el último año de la guerra de Troya, que constituye el telón de fondo de su trama, mientras que *Odisea* narra el regreso del héroe griego Odiseo (Ulises en la tradición latina) luego de haber combatido en dicha guerra. Subsisten sin embargo muchas dudas en cuanto a la identidad del autor, habiéndose formulado diversas hipótesis.

Curiosamente, la enorme cantidad de bibliografía existente acerca de Homero nos indica lo poco que se sabe sobre este poeta. Los interrogantes se plantean en torno a muchas cuestiones. Una de ellas es si Homero fue realmente el autor de *Iliada* y *Odisea*. En efecto, se habla de un autor para cada obra e incluso hay quienes sostienen que no fueron uno o dos poetas sino que estas obras son una compilación de diversas tradiciones. También se supone que ciertos pasajes fueron insertados con posterioridad.

De su lugar de nacimiento no se sabe mucho por no decir nada. Desde la antigüedad siete ciudades figuran como posibles patrias del poeta. Dos de éstas se sitúan en Asia Menor y son Esmirna y Colofón y el resto se distribuye por toda Grecia, entre las que se encuentran Atenas e Ítaca, siendo esta última -dicho sea de paso- la patria de Ulises.

La época en que vivió Homero también es un verdadero misterio. Si reunimos todos los datos existentes, referentes a la época en que habría vivido, encontramos un período de tiempo que va del 900 a.C. al 500 a.C., observando, mayoritariamente, una tendencia al 700 a.C.

Llegamos a fines del siglo XIX, cuando se comprueba que en los poemas homéricos existen citas de lugares concretos, reales. El primero de encargarse de esto es H Schlieman, quien en 1871 y con la sola ayuda de *Iliada*, descubre Troya en Hissarlik, en ángulo N.O. de Turquía. Este descubrimiento genera una nueva versión de la fiebre del oro, volcándose a la cuenca del Egeo una cantidad considerable de arqueólogos, ávidos de nuevos descubrimientos. Uno de éstos

llamado A. Evans, descubre en Creta el palacio de Cnosos, donde habría reinado el legendario Rey Minos, cosa que también nos cuenta Homero.

La ubicación geográfica de varias regiones y los hallazgos arqueológicos de las ciudades descritas por Homero, fueron mostrando que muchos de los acontecimientos que figuran en su obra, habrían transcurrido en sitios reales. Las citas astronómicas que encontramos no son la excepción, ya que las características atribuidas por el poeta a ciertos fenómenos celestes y a las constelaciones son en gran medida comprobables.

Los eclipses en la literatura clásica

En la descripción de antiguos eclipses se advierte, en general, que no sólo se cita la desaparición del Sol, sino que también se pone de manifiesto la oscuridad que sobreviene inmediatamente. Herodoto, por ejemplo, nos cuenta en su *Historia* la ocurrencia de un eclipse solar que tuvo lugar en Sardes, la capital de la antigua Lidia, situada en Asia menor. Apenas partió de allí Jerjes para emprender la campaña contra Grecia, afirma, “el sol, dejando su sitio en el cielo, desapareció aunque no había nubes y estaba despejado, de suerte que el día se convirtió en noche”. Este eclipse fue calculado. Ocurrió en el 478 a.C. A su vez, Plutarco, en su obra *Vidas paralelas*, nos cuenta como el general tebano Pelópidas, que se distinguió por liberar a su patria del yugo espartano, fue testigo de un eclipse total de sol antes de partir hacia una batalla. Muchos de sus soldados, cuando observaron que “el sol desapareció y en pleno día la oscuridad se cernió sobre la ciudad”, se atemorizaron al punto de no querer participar en la lucha. Este eclipse ocurrió en el 365 a.C. Encontramos citas de similar estructura en otros pasajes de Plutarco, como así también en otros autores.

En muchos de estos testimonios se afirma que el Sol, ocultado por la Luna, desaparece súbitamente. ¿Ocurre así, realmente, o se trata de una mera descripción alegórica? Quien haya tenido la oportunidad de apreciar un fenómeno de este tipo se habrá dado cuenta de que efectivamente ocurre así, pero veamos las causas con cierto detalle. Si nos ubicamos frente a una fuente luminosa cuya intensidad aumenta gradualmente, podremos percibir dicha variación de intensidad hasta un valor de intensidad determinado. Pero en un dado momento la visión se satura, y nos es imposible de allí en más apreciar algún cambio, a pesar de que la intensidad de la luz es cada vez mayor. Ahora bien, la cantidad de luz emitida por el Sol es

muy grande, y su magnitud visual es de $-26,72$. (Recuérdese que las estrellas más brillantes tienen magnitudes inferiores a cero: Sirio, la estrella más brillante del cielo nocturno, tiene una magnitud de $-1,6$, mientras que la de la luna llena es de -12 .) En un eclipse total de Sol, la duración entre el primer contacto de los discos solar y lunar y el estado de ocultamiento total (en el que la Luna cubre al Sol completamente), depende de la latitud en que se produce la fase principal del eclipse. Si esto ocurre cerca del Ecuador puede llegar a una hora cuarenta y siete minutos según los eclipses observados. Y si bien un leve oscurecimiento se hace manifiesto a partir de la última media hora, la mayor parte de la luminosidad del ambiente se pierde prácticamente en forma instantánea.

¿Por qué sucede esto? Hasta que la superficie solar no se cubre hasta más de un ochenta por ciento, por lo explicado más arriba, no se percibe cambio alguno en la luminosidad del ambiente. La última fracción de superficie solar visible que nos permitiría observar un cambio gradual de luminosidad hasta la oscuridad es tan pequeña que la luna la cubre en fracciones de segundo. Por este motivo el oscurecimiento sobreviene en forma instantánea. Sirva este dato a modo de ilustración: un segundo antes de la ocultación total, el valor de la magnitud visual del Sol es aun de -19 . La oscuridad que sigue es bastante acentuada debido a que nuestros ojos están todavía acostumbrados a la luz, pero en pocos instantes ya se pueden ver las estrellas, la corona solar y el aspecto nocturno del paisaje circundante.

Navegación astronómica en la *Odisea*

Odisea narra el regreso del héroe griego Odiseo (Ulises) de la guerra de Troya, ante cuyos muros pelearon los griegos durante diez años. Una vez concluida la guerra, Odiseo se separa de la flota de uno de los jefes a causa de una tempestad. A partir de ese momento su vuelta se ve dilatada por diversos motivos. Saquea pueblos y también padece otras penurias a lo largo de las cuales va perdiendo toda su flota hasta llegar totalmente solo a Ogiqia donde estaba la ninfa Calipso quien tras no poder retenerlo más junto a ella, lo deja regresar a su patria. De este modo Odiseo llega a Ítaca después de un retorno que duró diez años y de veinte de haber partido de aquélla. Al llegar se encuentra con que un gran número de pretendientes de su esposa Penélope se dedicaba a arruinar su hacienda usando su propio palacio para llevar a cabo continuos festines. Su hijo

Telémaco poco podía hacer para evitar tal ultraje, sólo tener la esperanza de que su padre volviese algún día. Así ocurre y Odiseo tras un minucioso plan logra poner fin a las iniquidades cometidas por los pretendientes en su palacio dándoles muerte.

En los versos 356 y 357 del vigésimo canto de la *Odisea* se puede leer lo siguiente: “El Sol desapareció del cielo, y una terrible oscuridad se extendió por doquier”. Esto concuerda notablemente con la manera de describir un eclipse, lo que nos lleva a pensar que es una clara alusión a dicho fenómeno. También es interesante observar que una de las acepciones del término griego *extendió* (επιδεδρομεν), que aparece en estos versos, es "atacar sorpresiva o repentinamente". Como acabamos de señalar, así es, precisamente, el modo en que disminuye la luz durante un eclipse total de Sol. Por otra parte, cuando Odiseo abandona la morada de la ninfa Calipso en la isla de Ogigia, situada por los mitógrafos en la actual Ceuta, en la costa septentrional de Marruecos frente a Gibraltar, lo hace en una balsa construida por él mismo. Navega con rumbo Este, ya que Calipso le había indicado tener la Osa Mayor a la izquierda durante la travesía, pero también utiliza a la constelación del Boötes y a las Pléyades para mantener fijo el rumbo. El fragmento (correspondiente al quinto canto) es el siguiente:

*Feliz desplegó las velas al favorable viento el divino
Odiseo y sentado gobernaba con arte el timón y no caía
el sueño sobre sus párpados, observando las Pléyades
y el Boyero de puesta tardía, y la Osa, a la que también
llaman por sobrenombre Carro, la cual gira allí, acecha a
Orión y sólo ella no se baña en el océano, ya que Calipso,
divina entre las diosas, le había ordenado que navegara
teniéndola a la mano izquierda*

Tenemos de esta manera datos astronómicos vinculados entre sí temporalmente gracias a que Homero describe día a día lo que va aconteciendo durante ese intervalo. Por una parte un eclipse; por otra, el aspecto del cielo visto desde una latitud determinada. Veamos ahora si estas informaciones, que nos aporta Homero, se corresponden con acontecimientos que pueden ser corroborados por la astronomía moderna.

Encontramos un eclipse total hacia el final del período micénico (hacia el 1100 a.C.), -período al que pertenecería la trama de *Odisea* -, que fue visible desde Ítaca. Ocurrió el 16 de abril de 1178 a.C. y sería probablemente el que se menciona en el poema. La desaparición del Sol es citada por el adivino Teoclímeno, un huésped de Telémaco, en el momento en que predice a los pretendientes de Penélope su próximo fin, acaecido en ese mismo día. No debe sorprendernos esta coincidencia, pues se vincularía con la antigua creencia de que la ocurrencia de un eclipse era una señal funesta o de mal agüero: Jerjes fracasó en su campaña contra Grecia y Pelópidas halló la muerte en la batalla.

Si admitimos como válida la fecha del asesinato de los pretendientes, veamos cómo establecer otros indicadores de que existe al menos un núcleo verosímil de los acontecimientos que narra Homero. Veintiocho días antes del eclipse, o sea el 20 de marzo de 1178 a.C., Odiseo parte de la isla de Ogiya. Esa misma noche, se dice en *Odisea*, se podía observar efectivamente a las Pléyades hacia el Oeste y al Boötes al NE, por lo menos a partir del crepúsculo náutico (el momento en el que el Sol se encuentra a 12° por debajo del horizonte, siendo entonces visibles los astros más brillantes, aptos para la navegación) y a 36° de latitud Norte (estrecho de Gibraltar). La Osa Mayor por supuesto se veía, ya que en esa época, para la latitud dada, era circumpolar. Esta última afirmación merece ser aclarada. La orientación del eje terrestre no se mantiene invariable en el espacio, sino que describe un cono alrededor del polo de la eclíptica, completando una revolución cada 26000 años aproximadamente. Este fenómeno, llamado “precesión de los equinoccios” origina un continuo cambio en las coordenadas de cada astro, de manera tal que determinadas estrellas se hacen visibles o dejan de serlo para una latitud dada. Por ejemplo: cuando el eje terrestre, que actualmente apunta hacia la estrella polar (*Alfa ursa minoris*), lo haga hacia la estrella Vega (*Alfa lirae*) dentro de unos 13000 años, la Cruz del Sur será visible desde la cuenca del Mediterráneo. Debido a este fenómeno, en la época de Homero y desde las regiones de la Tierra conocidas por él, la Osa Mayor era circumpolar (se veía por encima del horizonte durante todo el año) aunque hoy ya no lo es.

A los dieciocho días de navegación, Odiseo naufraga y es arrojado a la isla de los Feacios (actual Corfú, la más septentrional de las islas jónicas) cuyos habitantes lo reintegran finalmente a su patria, a la que llega en la madrugada del vigésimo cuarto día. Desembarca antes de que salga el Sol y en momentos en

que se elevaba el planeta Venus (descrito como aquel astro que principalmente anuncia la llegada de la madrugada). También aquí la descripción poética está de acuerdo con la sucesión de eventos astronómicos: el 12 de abril de 1178 a.C., Venus era visible por la madrugada.

Otro pasaje que nos llama la atención es aquél que nos cuenta cómo Odiseo, simulando ser un mendigo en su propia mansión, en un diálogo con Penélope --quien, desconociendo su identidad, lo interroga en cuanto al paradero de su esposo--, le asegura que Odiseo está vivo y se presentará en el palacio “al término del corriente mes y al comenzar el próximo”. El día en que se produce el eclipse, es precisamente aquél en que acontece la matanza de los pretendientes, cosa que podríamos asegurar debido a que todos los actos de Odiseo, mientras estuvo de incógnito en su palacio, fueron premeditados. Ahora bien, antiguamente los calendarios eran lunares y, por tanto, la duración del mes estaba determinada por el intervalo de tiempo que dura una lunación contado a partir de la luna nueva. Recién en el año 500 a.C. los babilonios descubrirán un modo de corregir el defasaje que sufrían los meses lunares con respecto al año debido a la inconmensurabilidad entre ambos. Odiseo le está diciendo a Penélope en realidad que su esposo vendrá en Luna nueva, fase en la que debe encontrarse la Luna para que se produzca un eclipse solar.

La datación de la caída de Troya

La guerra de Troya se ha situado a principios del siglo XII a.C., pero, si todo lo dicho anteriormente reflejase la realidad histórica, podríamos ofrecer una fecha precisa: la caída de la ciudad habría tenido lugar diez años antes del eclipse de Homero, es decir en el 1188 a. C. (No olvidemos que Odiseo al partir de Troya tardó diez años en regresar a su patria.). La fecha de la caída de Troya que hemos hallado de esta manera difiere en tan sólo cuatro años de la dada por el matemático y astrónomo Eratóstenes (273-192 a.C.), quien la ubica en el 1184 a.C. En lo que concierne a la astronomía y a la matemática, es bien conocido el rigor científico que adoptó Eratóstenes para encarar diversos problemas, entre ellos su conocido procedimiento para estimar el radio terrestre.

Otra estimación la proporciona Timeo de Tauromenia (actual Taormina, en la costa oriental de Sicilia), quien sitúa la caída de Troya en el año 1193 a.C. Este historiador griego, que vivió en el siglo III a.C., es autor de una historia de Sicilia

en la que narra los eventos sucedidos en el período comprendido entre la temprana historia de Italia y Sicilia hasta la muerte de Agáthocles (tirano de Siracusa, 361-289 a.C.). También es autor de una vida de Pirro y de las *Olimpionikai* (historia de los vencedores de las Olimpiadas). En esta obra realiza un estudio en el que propone la idea de que las fechas de los juegos olímpicos, a los que concurrían atletas de todas las naciones vecinas, ofrecerían un patrón común de validez internacional para la cronología. Curiosamente, la fecha que hemos hallado corresponde al promedio de ambas.

BIBLIOGRAFÍA

- Schoch C(1926) The eclipse of Odysseus. *The Observatory* 49:19–21.
- Espenak F, Meeus J(2006) *Five millennium canon of solar eclipses: –1999 to +3000*. NASA Tech Publ TP-2006-214141.
- Guillermier P, Koutchmy S(1999) *Total Eclipses: Science, Observations, Myths and Legends* (Springer/Praxis, London).
- Littmann M, Willcox K, Espenak F(1999) *Totality: Eclipses of the Sun*. Oxford Univ. Press, New York.
- Brunier S, Luminet J-P(2000) *Glorious Eclipses: Their Past, Present, and Future*. Cambridge Univ. Press, Cambridge, UK.
- Plutarch *Lives*, §21: Pelopidas.
- Plutarch *De facie in orbe lunae*, §19.
- (ps)Plutarch *De Vita et Poesi Homeri*, §108.
- Heraclitus *Quaestiones Homericae*, §75.
- Page, D.L. (1955) *The Homeric Odyssey*. Clarendon, Oxford.
- Fotheringham, J.K. (1921) *Historical Eclipses: Being the Halley*. Lecture Delivered 17 May 21. Clarendon, Oxford.
- Schoch, C. (1926) *Die Sterne* 6:88.
- Schoch, C. (1926) *Die sechs griechischen Dichter-Finsternisse*. Steglitz, Selbstverlag, Berlin.
- Neugebauer, P.V. (1929) *Astronomische Chronologie*. zwei Bände. de Gruyter, Berlin.
- Odenwald, S.F. (2003) *Back to Astronomy Café*. (Table 12). Westview,

Boulder, CO.

- Espenak, F. *Solar Eclipses of Historical Interest*. National Aeronautics and Space Administration, Greenbelt, MD Available at: <http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEhistory/SEhistory.html>.
- Campbell, J. (1964) *The Masks of God: Occidental Mythology*. Viking, New York.
- Murray, G. (1924) *The Rise of the Greek Epic; Being a Course of Lectures Delivered at Harvard University*. Clarendon, Oxford.
- De Santillana, G. - von Dechend, H. (1969) *Hamlet's Mill; An Essay on Myth and the Frame of Time*. Gambit, Boston.
- Meeus, J. (1998) *Astronomical Algorithms*. Willmann-Bell, Richmond, VA.
- Stephenson, F.R. (1979) "Modern look at ancient eclipses". *New Sci* 81:560–562.
- Stephenson, F.R. (1982) "Historical eclipses". *Sci Am* 247:170. Web of Science
- Stephenson, F.R.- Lieske, J.H. (1988) "Changes in the earth's rate of rotation between AD 1672 and 1806 as deduced from solar eclipse timings". *Astron Astrophys*, 200:218–224. Web of Science
- Stephenson, F.R. – Said, S.S. (1989) "Non-tidal changes in the earth's rate of rotation as deduced from medieval eclipse observations". *Astron Astrophys*, 215:181–189. Web of Science
- Stephenson, F.R. (1997) *Historical Eclipses and Earth's Rotation*. Cambridge Univ Press, Cambridge, UK.
- Morrison, L.V.- Stephenson, F.R. (2001) "Historical eclipses and the variability of the earth's rotation". *J Geodynamic*, 32:247–265. Cross Ref. Morrison, L.V.- Stephenson, F.R. (2002) "Ancient eclipses and the earth's rotation". *Highlights Astron* 12:338–341.
- Stephenson, F.R. (2003) "Historical eclipses and earth's rotation". *Astron Geophys*, 44:22–27.
- Morrison, L.V.- Stephenson, F.R. (2004) "Historical values of the earth's clock error at and the calculation of eclipses". *J Hist Astron*,

35:327–336.

- Morrison, L.V.- Stephenson, F.R. (2005) “Historical values of the earth’s clock error ΔT and the calculation of eclipses” (vol 35, pg 327, 2004). *J Hist Astron*, 36:339.
- Starry Night Software(2006) Starry Night Pro (Imaginova, Watsonville, CA) version 6.0.4.
- Lange, R.- Swerdlow, N.M. (2006) *Planetary, Lunar, and Stellar Visibility* (Alcyone Software), Ver 3.0. Available at www.alcyone.de.
- Hesiod, Lombardo S, Lambertson R, Hesiod (1993) *Works and Days; and Theogony* (Hackett, Indianapolis).
- MacDonald, T.L. (1967) “The season of the Odyssey”. *J Br Astron Assoc*, 77:324–328.
- Turner, G.L. (1993) “The ancient-Greek computer from Rhodes known as the antikythera mechanism”—Kena, *Vj. Interdiscip Sci Rev* 18:401.
- Edmunds, M.- Morgan, P. (2000) “The antikythera mechanism: Still a mystery of Greek astronomy?” *Astron Geophys*, 41:10–17.
- Wright, M.T. (2001) “The antikythera mechanism”. *Astron Geophys*, 42:9.
- Freeth, T. et al. (2006) “Decoding the ancient Greek astronomical calculator known as the antikythera mechanism”. *Nature*, 444:587–591. [CrossRefMedline](#)
- Bittlestone, R.- Diggle. J.- Underhill, J. (2005) *Odysseus Unbound: The Search for Homer’s Ithaca*. Cambridge Univ Press, Cambridge, UK.
- Jacoby, F. (1923) *Die Fragmente der griechischen Historiker*: (F GR HIST) Weidmann, Berlin.
- Allen, R.H. (1899) *Star Names and Their Meanings*. Stechert, New York.
- Neugebauer, O. (1975) *A History of Ancient Mathematical Astronomy*. Springer, Berlin.

LITERATURA Y ASTRONOMÍA:

Dos aspectos complementarios del conocimiento humano

Héctor Vucetich

Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Se analizan tres ejemplos de textos literarios con referencias astronómicas, para ejemplificar las conexiones entre ciencia y arte.

Abstract

Three literary texts with astronomical references are analyzed as examples of the connections between art and science.

1 Introducción

Al parecer, pocas actividades hay tan opuestas en el conocimiento humano como las artes y las “ciencias duras”: sus métodos y objetos son completamente diferentes.¹

Sin embargo, en este breve comentario trataré de mostrar varias de las interesantes conexiones entre una de las artes (la literatura) y una de las ciencias (la astronomía). Ambas se apoyan entre sí y con otras ciencias, como la filología y historia, se refuerzan mutuamente.

Examinaremos tres textos literarios que mencionan fenómenos astronómicos: el eclipse de Tales (Sec. 2), la estrella de Belén (Sec. 3) y las “cuatro estrellas” del Purgatorio (Sec. 4).

¹ Lewis (1959)

2 El eclipse de Tales

En 590 AC se inició una guerra entre Lidia y Media, cuyas causas son todavía poco claras. Durante cinco años, la lucha estuvo pareja hasta que en 584 AC los ejércitos se encontraron en el río Halis. Entonces, cuenta Heródoto²

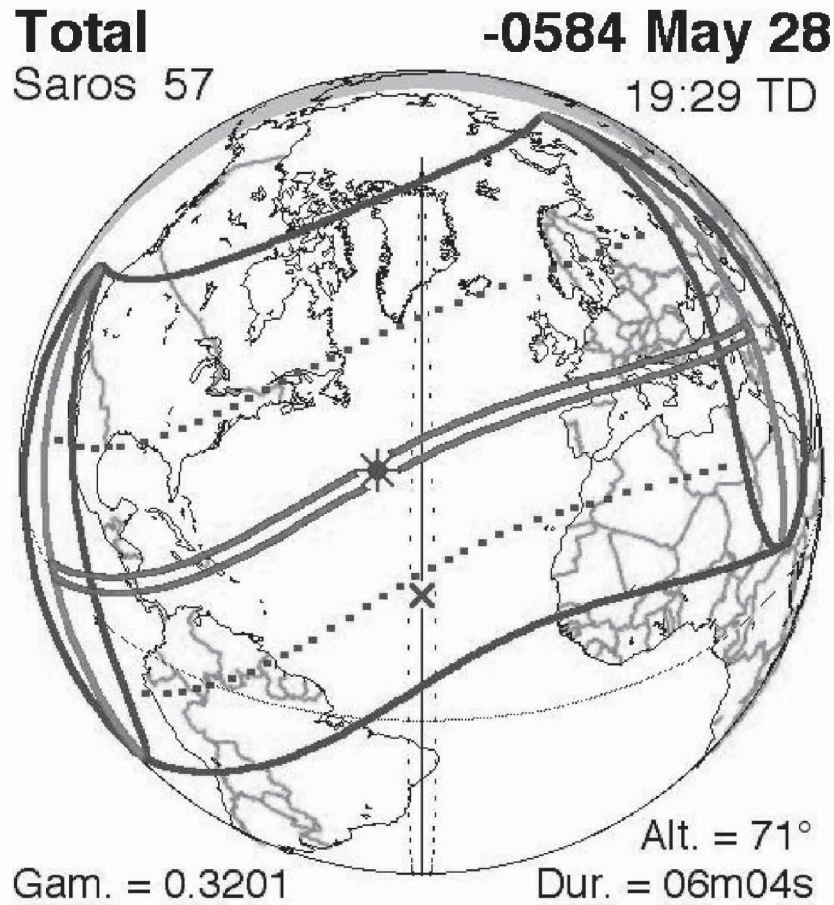
En el sexto año de la guerra hubo una batalla y ocurrió que cuando la lucha se había iniciado, de pronto el día se transformó en noche. Este cambio Tales de Mileto lo había predicho a los Jonios poniendo como límite el año en que ocurrió. Los Lidios y los Medos, sin embargo, viendo que el día se había hecho noche, cesaron la lucha y estuvieron ansiosos de hacer la paz.

Este bello texto plantea varias preguntas: ¿Es posible que Tales haya predicho un eclipse? Y si lo hizo, ¿cuál fue su método? Predecir eclipses de luna es más sencillo, entre otras cosas porque pueden verse desde todo un hemisferio. Pero los eclipses totales de sol son visibles sólo en una franja angostísima, de unos cientos de kilómetros de ancho, y sólo en el siglo XVIII hubo herramientas matemáticas suficientemente poderosas como para hacer la predicción.³ La figura 1⁴(calculada en la NASA) muestra la trayectoria de la sombra de la luna sobre la Tierra durante ese eclipse.

² Heródoto. 1.14

³ Couderc (1960)

⁴ Espenak



Five Millennium Canon of Solar Eclipses (Espanak & Meeus)

Figura 1: Mapa del eclipse de Tales.

Ante todo, hay numerosas referencias directas e indirectas que confirman la hazaña de Tales. Por ejemplo, es muy difícil que autores tan distintos como Jenófanes y Heráclito lo confirmen, o que Eudemo lo cite en su “Historia de la Astronomía” si sólo fuese una leyenda.⁵

⁵ Panchenko (1994)

Se afirma que Tales estudió durante siete años en Egipto y Babilonia. Allí pudo tener contacto con los registros astronómicos “caldeos”, que tal vez se remontaran a un milenio atrás. De esos registros, los astrónomos babilonios había deducido la existencia de *ciclos* de eclipses: éstos se repiten en forma aproximadamente periódica. El más conocido es el *Saros* de unos 18 años de duración, pero hay también otros ciclos de 27 y 54 años, éste último, el *exéligmos*, conocido desde la más remota antigüedad.⁶

Con ese conocimiento, y con eclipses parciales de sol observados en el este del Mediterráneo, Tales pudo afirmar durante el festival tetraanual de Jonia que

Habrá un eclipse solar antes de nuestro siguiente festival, o tal vez oirán hablar de uno

Y así fue: aunque el eclipse no se produjo en Jonia sino en las cercanías, por su audaz afirmación Tales fue premiado como uno de los “siete sabios de Grecia”.

3 La estrella de Belén

En un país cristiano como el nuestro, todos hemos oído hablar de la estrella de Belén. En el Evangelio de San Mateo (el único que menciona el hecho) se lee:⁷

2.1: *Cuando Jesús nació en Belén...vinieron del oriente a Jerusalén unos magos,*

2.2: *diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos, que ha nacido? Porque su estrella hemos visto en el oriente y hemos venido a adorarlo.*

2.3: *Oyendo esto, el rey Herodes se turbó, y toda Jerusalén con él.*

⁶ Panchenko (1994)

⁷ Mateo. 2.1-10

2.7: *Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, indagó de ellos diligentemente el tiempo de la aparición de la estrella;*

2.8: *y enviándolos a Belén, dijo: Id allá y averiguad con diligencia acerca del niño; y cuando lo halléis, hacédmelo saber, para que yo también vaya y le adore.*

2.9: *Ellos, habiendo oído al rey, se fueron; y he aquí que la estrella que habían visto en el oriente iba delante de ellos, hasta que llegando, se detuvo sobre donde estaba el niño.*

2.10: *Y al ver la estrella, se regocijaron con muy grande gozo.*

Nuevamente hay un hermoso texto, que plantea varios problemas astronómicos: ¿Existió la estrella de Belén? ¿Qué fenómeno astronómico le corresponde? Desde hace cuatro siglos se intenta contestar esas preguntas: Képler sugirió en 1604 que se trataba de una *nova*: una estrella nueva, que brilla durante unos pocos meses. Hoy sabemos que las novae son gigantes explosiones estelares y Arthur C. Clarke aprovechó esta idea en su maravilloso cuento *La estrella*.



Figura 2: La adoración de los Magos. Giotto

También se ha sugerido un cometa; en particular el *Halley* pasó muy cerca de la Tierra en el 11 AC. En 1305 Giotto pintó su “Adoración de los Magos”, en donde se muestra al mismo cometa como la Estrella de Belén (Fig. 2).^{8 9}

Finalmente, el mismo Képler sugirió una conjunción planetaria: el acercamiento aparente de un par de planetas en una zona pequeña del cielo. En realidad, hubo dos conjunciones importantes en esos años: una de

⁸ Humphreys (1991).

⁹ Wikimedia

Júpiter y Saturno en la constelación de Piscis, muy importante y muy visible. En realidad, Júpiter y Saturno se acercaron *tres veces* durante ese año (7AC), lo que debió ser un espectáculo impresionante (Fig. 3).¹⁰

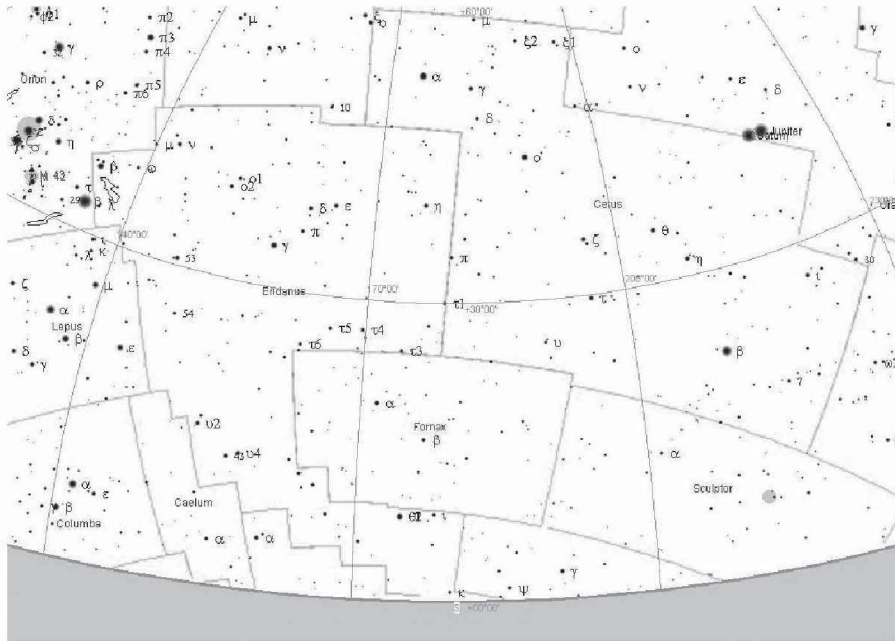


Figura 3: La gran conjunción de 7 AC

La interpretación de los Magos, sugerida por Képler (que se ganaba la vida como astrólogo) fue *Pronto nacerá un rey* (Júpiter representa la realeza) *que traerá justicia* (Saturno la representa) *en Judea* (representada por la contelación de Piscis).

La última interpretación es una combinación de varias: la gran conjunción de 7 AC debió impresionar a los magos, que estuvieron atentos a otros fenómenos celestes. Más tarde, en marzo de 5 AC apareció una estrella, descrita en los anales chinos como *sui-hsing*, estrella con cola: un cometa que fue visible durante 70 días. Los magos tuvieron tiempo de via-

¹⁰ Wikipedia (2010).

jar desde Babilonia a Jerusalén (ya que el viaje en camello puede hacerse en menos de un mes) y llegar a Belén después de la presentación al templo pero antes de la huída a Egipto, para entregar los tres regalos reales: oro, incienso y mirra.¹¹

Pese a todas estas razones, no puede descartarse que la narración sea una *midrash* puramente simbólica: la estrella muestra la voluntad del Padre de dar a conocer el nacimiento de su Hijo.¹²

4 Las cuatro estrellas

En el primer canto del Purgatorio, Dante escribe:¹³

Io mi volsi a man destra, e puosi mente
a l' altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch' a la prima gente.
Goder pareva il ciel di lor flammelle:
oh settentrional vedevo sito,
poi che privato se' di mirar quelle!

Una posible traducción es:

Me volvía la derecha, atentamente
al otro polo, y vi allí cuatro estrellas
que sólo vio la primitiva gente.
Gozar parecía el cielo sus centellas:
¡oh triste septentrión, lugar aislado
que estás privado de mirar aquellas!

La poesía de Dante, además de bellísima, describe muy bien a la Cruz del Sur, una de las constelaciones más notable de nuestro hemisferio. Sus estrellas no sólo son brillantes, sino que están situadas junto a

¹¹ Humphreys (1991).

¹² Paffenroth (1993).

¹³ Dante (1972: *Purg. i*, 22–27)

la “Bolsa de Carbón”: una de las regiones más oscuras del cielo, con la que contrastan vivamente. Más aún: las estrellas α y β del Centauro, muy brillantes, forman un puntero que la señala claramente en el cielo.¹⁴ El escudo de la Universidad Nacional de la Plata tiene a este grupo de estrellas incluido.



Figura 4: La Cruz del Sur

Sin embargo, la Cruz del Sur y el Puntero no son visibles ahora desde Europa. Por esta razón, los primeros comentaristas de la Divina Comedia señalaron que esas cuatro estrellas sólo representaban las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. También muchos comentaristas modernos tienen la misma opinión. Sin embargo, es posible plantearse la pregunta: ¿Conocía Dante la existencia de la Cruz del Sur o se trata sólo de una representación simbólica? Recordemos que en el siglo XIII se opinaba que los textos tenían varios significados, entre ellos el “literal” y el “alegórico”.

En realidad, un hombre culto de ese siglo, como Dante, con un fino conocimiento de la astronomía, podría conocer la Cruz del Sur a través de varias fuentes. En primer lugar, ya Ptolomeo en el *Almagesto* menciona a

¹⁴Smith (2004).

la Cruz del Sur como parte del Centauro. Esto ocurre porque un cabeceo de la Tierra, llamado la *Precesión de los Equinoccios*, hace que las estrellas “polares” parezcan girar lentamente alrededor del *Polo de la Eclíptica* y se alternen unas con otras. Este proceso es muy lento, ya que su duración de unos 25.000 años, pero en los 1000 años que van desde Ptolomeo a Dante, produjo cambios visibles en el cielo. La figura 5 muestra cómo van a variar las “estrellas polares” en el hemisferio norte en los próximos miles de años.



Figura 5: Las “estrellas polares”

Uno de los efectos de la precesión es que constelaciones ahora invisibles desde el hemisferio norte eran visibles hace 2000 años. Por ejemplo, la figura 6 muestra el cielo de Alejandría en el año 1 AC. Mirando al Sur,

un astrónomo hubiera visto la Cruz y el Puntero cerca del horizonte, a eso de las 2 de la mañana.



Figura 6: El cielo de Alejandría en el año 0

Más aún, entre Venecia y el oriente del Mediterráneo había un activo comercio. Para el 1200 DC el Islam había penetrado profundamente en África, hasta más allá del ecuador, donde la constelación es claramente visible y útil para la navegación. También Marco Polo, en su visita a Java, pudo haber aprendido la utilidad de la Cruz del Sur y sin duda la vió brillar en el cielo austral. Con todos esos indicios, un hombre de la cultura de Dante puede haberse inspirado para crear las “cuatro estrellas” que menciona. Otra señal posible del conocimiento de Dante son los versos del canto VIII:¹⁵

¹⁵ Purgatorio viii.85-90

Gli occhi miei ghiotti andavan pur al cielo,
pur là dove le stelle son più tarde,
sí come rota più presso a lo stelo.
E 'l duca mio: “Figliuol, che là su guarde?”
E io a lui: “A quelle tre facelle
di che 'l polo di qua tutto quanto arde”.

Mi vista ansiosa recorría el cielo,
por donde las estrellas son más lentas,
como la rueda casi junto al eje.
Y mi guía: “¿Qué miras en lo alto?”
Y yo a él: “Son esas tres antorchas
con las cuales el polo entero arde.”

Nuevamente, los comentaristas antiguos interpretaban a las tres estrellas como símbolos de las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Pero en el cielo austral están también las tres estrellas de Triángulo Austral. La identificación, sin embargo, no es perfecta: las estrellas del Triángulo Austral son más bien pálidas y no *tres antorchas que incendian el polo*. Tampoco están *en la rueda, casi junto al eje*. El análisis de Paffenroth puede aplicarse a este caso.¹⁶

5 Conclusión

Astronomía y literatura se complementan en crear problemas y tal vez resolverlos. No siempre se complementan bien, pero el trabajo de un artista que conozca la ciencia o el de un científico que ame el arte será mucho más rico que el del especialista puro.¹⁷

¹⁶ Paffenroth, (1993)

¹⁷ Lewis, (1959).

Referencias

- Couderc, P. (1960) *Los eclipses*, EUDEBA.
- Dante Alighieri (1972) *La Divina Comedia*, Buenos Aires (Trad. A. J. Batistesa)
- Espenak, F. in <http://eclipse.gsfc.nasa.gov>.
- Humphreys, C.J. (1991) “*The Star of Bethlehem — a comet in 5BC — and the date of birth of Christ*”, *Q. Jl. Roy. Ast. Soc.* 32:389
- Lewis, C.S. (1959) *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge.
- Mateo, *Evangelio*, Trad. de Cipriano de Velera.
- Panchenko, D. (1994) “*Thales’s prediction of a solar eclipse*”, *J. Hist. Astron.* 25: 275.
- Paffenroth, K. (1993) “*The Star of Bethlehem casts Light on its Modern Interpreters*”, *Q. Jl. Roy. Ast. Soc.* 34: 449
- Smith, S. (2000) “*La Cruz del Sur*” en <http://www.cielosur.com/>.
- Wikimedia: www.wikimedia.org
- Wikipedia (2010) “*Star of Bethlehem*”, en en.wikipedia.org.

A PROPÓSITO DEL MITO EN PLATÓN: FALSEDAD Y VERDAD

María Isabel Santa Cruz
Universidad de Buenos Aires y CONICET

Resumen:

Platón recurre al mito como uno de los procedimientos explicación, de naturaleza diferente a la de otros procedimientos, como la argumentación dialógica por medio de preguntas y respuestas. Para comprender el alcance y significado de cada uno de los mitos es preciso contextualizarlos y atender principalmente a la función que en cada caso cumplen. Con el fin de mostrar cómo los mitos, que son falsos en tanto no responden a hechos reales, encierran y transmiten verdades, en el artículo se ofrece un análisis de algunas consideraciones que hace Platón acerca del mito y del modo en que, en ciertos contextos, introduce tales consideraciones. Se examina, como ejemplos representativos, pasajes de *República II*, *Fedro* y *Gorgias*, y, finalmente, el mito de la autoctonía y los metales en *República III*.

Abstract:

Plato resorts to myth as one of the procedures of explanation, whose nature is different from that of others procedures, such as dialogical argumentation through questions and answers. In order to understand the scope and significance of each of the myths, they must be contextualized and attention must be paid to the role that they fulfill. To show how the myths, despite being false because they do not respond to facts, contain and convey truths, the paper offers an analysis of some considerations Plato makes about myth and examines how, in certain contexts, such considerations are introduced. To illustrate, some passages from Republic II, Phaedrus and Gorgias, and finally, the myth of autochthony and metals in Republic III are presented as representative examples.

Como es sabido, Platón no sólo evoca, adopta, adapta y recrea mitos o motivos míticos tradicionales, como el de Prometeo en el *Protágoras*, sino que, además, crea mitos, muchos de ellos extensos, complejos y de gran belleza, como el del andrógino primitivo del *Banquete* o el de la Atlántida del *Timeo* y del *Critias*. Si se busca, siguiendo la cronología de los diálogos, la relación entre mito y lógos, se observa que al mismo tiempo que el desarrollo progresivo del método dialéctico, la especificidad de lo mítico surge y triunfa con más y más fuerza.¹ Pero Platón no se sirve de mitos o de temas míticos siempre del mismo modo: a veces se trata de relatos completos, a veces sólo de alusiones o resúmenes. Y, además, un mismo tema mítico no es presentado siempre del mismo modo, sino que se lo trae a colación para cumplir una determinada función en un determinado contexto.

Una comprensión cabal de los diálogos exige advertir de qué modo el mito se integra en la filosofía y en particular si hay pasajes en los que irrumpe un mito donde desearíamos un argumento y si el mito a veces carga con el peso con el que debería cargar un argumento filosófico. La opinión entre los especialistas no es unánime. Hay una línea interpretativa, cuyos orígenes podrían remitirse a Paul Natorp, que considera al mito como un impedimento, como un estorbo, como una evasión de Platón de lo que sería su obligación como filósofo: el ser lógico. Otros, por su parte, sostienen que el mito tiene una justificación literaria pero que Platón no está completamente comprometido con lo que dice míticamente y sugieren que el lector debe tomar tales expresiones como menos dignas de fe que lo que se expresa dialécticamente.² Sin embargo, son numerosos los estudiosos que han reconocido la importancia del mito como forma de expresión filosófica y subrayado cómo cada mito no puede ser leído aislado de su contexto filosófico.

El peso que los mitos tienen en las obras de Platón lleva a preguntarse si ellos tienen un papel y una función meramente retórica o si, por el contrario, pueden ayudar a descubrir o a interpretar verdades filosóficas.

¹ Cf. Reinhardt (2007: 48).

² Cf. Nicholson (1999: 27-28).

Si éste es, como creo, el caso, el mito se muestra como uno de los instrumentos de la filosofía. Por lo demás, la conexión entre el mito y el método es sorprendente: el uso del mito casi siempre tiene implicaciones metodológicas.³ Una lectura atenta de los diálogos muestra que para Platón el filósofo –trátase de Sócrates o de otro personaje que desempeñe el papel de interlocutor principal- se vale en el curso de la conversación de diferentes procedimientos o métodos de explicación. Entiendo por “método de explicación” un procedimiento discursivo desarrollado por quien posee el saber (aun cuando se declare ignorante o dubitativo, como muchas veces hace Sócrates) con el fin de abrir camino a quien aún no lo posee. Lo más importante para que un método explicativo sea realmente tal es que sea empleado con adecuación y oportunidad: debe conformarse a la naturaleza del tema, a la del destinatario y a la del contexto de aplicación, sin lo cual no tendrá poder explicativo. Y el mito es uno de esos procedimientos o métodos de explicación, aun cuando su naturaleza no sea la misma que la de otros procedimientos, como la argumentación dialógica por medio de preguntas y respuestas. Si esto se tiene en cuenta, resulta que para comprender el uso y significado de cada uno de los mitos a los que Platón recurre siempre y en todos los casos es preciso contextualizarlos y atender principalmente a la función que en cada caso cumplen.

Mi propósito es detenerme en algunas consideraciones que hace Platón acerca del mito, particularmente en el modo en que, en ciertos contextos, introduce tales consideraciones. Dada la imposibilidad, en los límites de este trabajo, de examinar la multitud de pasajes importantes en el curso de los diferentes diálogos, me limitaré a referirme sólo a unos pocos ejemplos que considero representativos: partiré de un pasaje del libro II de *República*, pasaré luego a un texto tomado de las primeras páginas del *Fedro* y, muy brevemente, a un pasaje del final del *Gorgias*, para regresar, finalmente, a un mito muy conocido e ilustrativo del libro III de *República*.

³ Cf. Morgan (2000: 157).

En la *República*,⁴ como es sabido, Platón diseña discursivamente un modelo de Estado cuya cabeza serán los reyes-filósofos, a quienes habrá que educar desde la más temprana infancia. En los libros II y III, en los que el tema de la educación de los guardianes tiene un papel central, es recurrente el tratamiento de la mitología y el mito, al que Platón caracteriza en general como ψεῦδος, como falsedad. Allí Sócrates sostiene que corresponde educar a los futuros guardianes contándoles relatos (λόγος), tanto verdaderos como falsos, pero que habrá que comenzar con aquellos que son falsos, esto es, con los mitos que las madres cuentan a los niños en su primera infancia y que actúan formativamente sobre sus maleables almas.⁵ En medio de una fuerte crítica a los mitos tradicionales, cuyo vehículo es la poesía tradicional, Platón señala que todo mito es falso, pero que, sin embargo, encierra verdades (τοῦτο δὲ που ὡς τὸ ὅλον εἶπεῖν ψεῦδος, ἔνι δὲ καὶ ἀληθῆ: 377a 4-5).⁶ El mito es un valioso instrumento de educación temprana y por eso habrá que narrar a los niños “buenos” mitos, esto es, relatos que respondan a los dos principales tu/ποι de la teología de la polis ideal: que los dioses son buenos y que, por ser inmutables, no pueden engañar⁷. Por eso, deben rechazarse aquellos relatos tradicionales de los grandes poetas, educadores de la Hélade, que son malos y dañinos, aunque no por el simple hecho de ser falsos. Se les reprocha el hecho de ser mentirosos porque representan distorsionadamente los rasgos propios de dioses y héroes (Ὅταν εἰκάζη τις κακῶς τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ

⁴ Para citas y referencias de *República*, sigo la edición de Slings (2003).

⁵ Cuando Platón asimila μῦθος a λόγος, como en *Rep. II*, donde dice que el mito es un λόγος falso, reactualiza el antiguo sentido de “discurso” como “pensamiento que se expresa”, aunque en otros contextos los oponga. Cf. Brisson (2005: 123).

⁶ Adviértase que este algo de verdad no es lo mismo que las mentiras semejantes a verdades que pueden contar las Musas, hijas de la Memoria en las primeras páginas de la *Teogonía* de Hesíodo. No se trata de falsedades que sean semejantes a verdades, sino de falsedades, lisas y llanas, pero que, paradójicamente, transmiten una verdad.

⁷ En la teología nada se dice sobre si esos dioses, que son por definición buenos, se ocupan de los hombres ni si hay algún tipo de relación entre ellos y los hombres. Ni siquiera sabemos si se trata de los Olímpicos ni si tienen algo en común con lo que Adimanto piensa que ha de ser un dios. Queda claro que el bien es el principio más alto que rige el cosmos. Y los dioses están subordinados a él o bien se identifican con él. Inmutables y perfectos, prefiguran las Ideas.

ἡρώων οἰοί εἰσίν: 377 e 1-2), esto es, atribuyen a dioses y héroes ciertos caracteres y acciones que entran en contradicción con sus naturalezas propias: por definición, ellos son buenos, perfectos, precisamente por ser lo que son. Pero, además, y por sobre todo, se les reprocha el que carezcan de utilidad, porque no son benéficos y no tienen un fin edificante desde el punto de vista ético (χρῆ καὶ πρῶτον καὶ μάλιστα μέμφασθαι, ἄλλως τε καὶ ἐάν τις μὴ καλῶς ψεύδῃται: 377 d 7-8). Todo mito es literalmente falso en el sentido de fáctica o históricamente falso, por ficticio e inverificable.

Esta primera justificación del buen mito como ψεῦδος se inserta dentro de un planteo de tipo ético,⁸ que se prolongará, en un registro político, con la justificación, en el libro III, de lo que a menudo se ha dado en llamar la “noble mentira”, tema sobre el que volveré hacia el final de este trabajo. Los mitos son falsos en sentido fáctico, es decir, no responden genuinamente a los hechos ocurridos en un pasado remoto o a naturaleza y hazañas de dioses y héroes. Son falsos en tanto son fabulaciones, pero en ellos hay, sin embargo, una verdad, una verdad que podría llamarse “verdad moral” o “normativa”, si se quiere, esto es, aquello que Sócrates considera verdadero en su proyecto educativo y político.

Dejemos la *República* y vayamos al *Fedro*.⁹ En este diálogo complejo y extraño, en el que se entrelazan los temas del amor, del alma, de la retórica, de la filosofía y de la escritura, hallamos muchos motivos míticos, y probablemente es aquí donde Platón más habla acerca del mito. Entre esos mitos, además del que tiene un papel central, aquel sobre la vida preterrena de las almas asimiladas a un carro alado, conducido por un auriga que guía a dos caballos, uno indómito y otro dócil (246a-257a), cabe destacar, por bellos e ilustrativos, el mito de las Musas y las cigarras (258e-259e) y el de

⁸El primer tópico al que abocan Sócrates y Adimanto es las creencias sobre los dioses y la pintura que de ellos hacen los poetas. En el contexto de la crítica a la poesía se mencionan tres de las cuatro virtudes cardinales: valor, moderación y justicia. No aparece allí referencia a la sabiduría, con lo cual parece quedar sugerido que no es ésta una virtud que requieran los guerreros. En lugar de sabiduría bastará en ellos, como equivalente, sus creencias sobre los dioses. Así, tales creencias serán un equivalente no filosófico del conocimiento como un todo. Cf. Bloom (1968: 352).

⁹Para citas y referencias de *Fedro* sigo la edición de Burnet (1901).

Teuth y Thamus (274c-275b). Pero no me detendré ahora en ellos, sino que quiero reparar, aunque sea brevemente, en el primer mito al que se hace referencia en el texto: el relato del rapto de Oritía por Bóreas. Este mito me interesa porque el modo en que se lo presenta en el contexto del diálogo es –creo– de importancia capital para comprender la posición teórica que Platón adopta frente a los mitos en general y en particular en lo que toca a la verdad que ellos transmiten a través de una falsedad.

El escenario en el que se desarrolla la amable conversación entre Sócrates y Fedro es muy singular: un paisaje bucólico, fuera de las murallas de la ciudad, a orillas del Iliso, un caluroso día de verano, animado por un coro de cigarras. Mientras Sócrates y Fedro caminan junto al río, Fedro menciona a Bóreas, recuerda un fragmento de la historia que sobre él se narra y pregunta si están en las proximidades del lugar donde se produjo el rapto de Oritía, la hija de Erecteo, mientras jugaba con las Ninfas (229b).¹⁰ “Eso dicen” (λέγεται γάρ: 229b6) responde Sócrates; pero cuando Fedro, a partir del hecho de que el encanto, pureza y claridad de las aguas del Iliso hace de ese sitio el apropiado para que en él jueguen las doncellas, infiere que fue precisamente en ese lugar en el que están donde se produjo el rapto, Sócrates responde que no es así, sino que el lugar se halla a dos o tres estadios de distancia, donde se ha erigido un altar -en el que Fedro nunca había reparado- en honor a Bóreas.¹¹ Esta respuesta de Sócrates lleva a una segunda pregunta de Fedro: “Pero por Zeus, dime, [5] Sócrates, ¿tú confías en que lo que cuenta ese mito es verdad?” (σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθῃ ἀληθὲς εἶναι: 229c5).¹² Lo que Fedro está preguntando no es dónde tuvo lugar el rapto, sino *si* tuvo lugar. La pre-

¹⁰ Bóreas, que pertenece a la estirpe de los Titanes, es el dios que personifica al Viento del Norte, hijo de Eos, la Aurora, y de Astreo. El mito cuenta que Oritía, hija de Erecteo, uno de los reyes legendarios de Atenas, fue raptada por Bóreas cuando jugaba cerca del Iliso con las Ninfas, una de las cuales era Farmacia. Bóreas llevó a la joven a Tracia, su país de residencia, y tuvo de ella dos hijos. Véase Pausanias, Descripción de Grecia I.19.5, y Heródoto, *Historias* VII.189, sobre la afinidad existente desde entonces, de acuerdo con los atenienses, entre ellos y Bóreas.

¹¹ Como señala Ferrari (1987: 10), Sócrates, pues, está haciendo notar que la simple adecuación no es condición de verdad.

¹² Al llamarlo mitologema se está apuntando a cosas que se dicen y se saben por haberlas oído.

gunta es, pues, de orden mucho más general y apunta a saber si los relatos míticos encierran verdad y, si la encierran, de qué manera. Esta segunda pregunta de Fedro da lugar, entonces, a una discusión de carácter filosófico, que tiene que ver precisamente con el modo en que han de tomarse los mitos. La respuesta de Sócrates deja ver que el tema es un tópico de la vida intelectual de la época:¹³ “Si desconfiara (εἰ ἀπιστοίην), como los sabios, no estaría desubicado (οὐκ ἂν ἄτοπος)” (229c6-7). Esos “sabios” –o “intelectuales”– a los que Sócrates alude en general,¹⁴ representan o defienden una interpretación racionalista y alegorista de los mitos, que tuvo mucha influencia en el siglo V. a.C. Ven al mito como un relato distorsionado de lo que realmente ocurrió: el relato encubre una verdad, una verdad fáctica e histórica que hay que desnudar. Tal como él mismo lo dice, si adhiriera a tal tipo de lectura de los mitos, Sócrates estaría dentro de la corriente de su siglo. Y si siguiera esa corriente tendría que decir que tras este mito se esconde un hecho real: la muerte de una niña, que, al ser empujada por el fuerte viento, cayó contra las rocas. Así, su creencia no sería en la literalidad de la historia, sino en una interpretación de la historia que conservaría todos sus elementos esenciales, remitiendo a un hecho real. Lo que Sócrates está insinuando con estas cautas observaciones es que los mitos no son ese tipo de trasposiciones de la realidad, a partir de las cuales puede recuperarse la realidad, que los mitos no trasuntan verdades fácticas e históricas que hay que desentrañar.

Platón –al menos en el contexto de *Fedro*– no adhiere, sin duda, a una lectura racionalista de los mitos. Los mitos no son mensajes codi-

¹³ Sobre este aspecto, puede leerse con utilidad Morgan (2000: 89-131).

¹⁴ No puede decidirse si Platón se refería a algún autor en particular. De Vries (n. a 229c6) sugiere que aquí los dardos de Platón se dirigen contra Metrodoro de Lámpsaco, un típico “desmitologizador”. Ferrari (1987: 234-235, n. 12 y 14) traduce σοφοί por “intelectuales”, para usar un término que respete la vaguedad buscada por Platón y cuya amplitud permita incluir solistas, retóricos, meteorólogos, logógrafos, etc., y considera erróneo pensar, como hace Hackforth (1952: 26) que los “desmitologizadores” representan la escuela alegorista de interpretación poética. Para la posible explicación de por qué Platón introduce este ataque a los racionalistas en este momento del diálogo, véase Rowe (1986: 139).

ficados cuya clave está ahí, a nuestra disposición.¹⁵ Para Sócrates, esos intentos de reducir los mitos a su núcleo fáctico, hechos de los que no se ha sido testigo, son a lo sumo especulaciones “plausibles” o “verosímiles” (κατὰ τὸ εἰκός: 229e2).¹⁶ Pero eso no significa que se incline a tomar literalmente, al pie de la letra, lo que narra el relato.¹⁷ Y, por ello declara que no ha de preocuparse por la precisa verdad, pues su real preocupación es otra: seguir el oráculo délfico y conocerse a sí mismo (229e4-6). Sin embargo, en ese punto, lejos de despreocuparse de los mitos, los reinstala ya en el argumento: “persuadido por lo que habitualmente se cree sobre esos mitos” (πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν: 230a2), los dejará de lado, pues tendrá que descubrir si él mismo es una criatura simple o “acaso una fiera más compleja y con más humos que Tifón” (230a3-5). En realidad, la observación planteada casualmente por Fedro inicia un tema importante del diálogo –en el que no interesa entrar ahora- el del autococonocimiento de Sócrates.

Me he detenido en este pasaje porque en él Sócrates parece estar sentando su posición: no adhiere a una interpretación racionalista en el sentido de que el mito remita a una verdad de hecho. Cree en la verdad del mito, pero no se trata tampoco de una creencia en la literalidad del relato. Confía o presta conformidad a los mitos, que, por relatar historias de las que no se ha sido testigo, son inverificables y, en ese sentido, no son verdaderos en sentido fáctico, aunque sí creíbles, plausibles, porque –como aquellos que en *República* hay que contar a los niños- encierran o trasuntan algún tipo de verdad. Cabe notar que, a pesar de su reticencia, Sócrates no parece mostrarse totalmente escéptico acerca de la posibilidad de que el mito remita a algo más allá de su literalidad. En el mito, por cierto, interesa la

¹⁵ Cf. Benardete (1991: 111-112).

¹⁶ Un poco más adelante (230a) dice que cree en esos mitos tradicionales. Es perfectamente consciente de las limitaciones de nuestro conocimiento de la verdad histórica, distorsionada, tal como se la ha transmitido, por tradición oral.

¹⁷ Ya Hermias (siglo V d. C.) sostenía, en su comentario al Fedro, que Platón utilizaba las figuras del mito alegóricamente: tras Orítia estaba *Fedro* y tras Bóreas, Sócrates. Y cuando introduce el mito del carro alado, señala que exigiría una diégesis más allá de las fuerzas humanas y por ello recurrirá a un símil (ἔσκε: verosimilitud).

ὕπὸνοια, esto es, el significado profundo, las intenciones subyacentes.¹⁸ El mito encierra y transmite una verdad, no una verdad histórica seguramente, pero sí una verdad de sentido, que debe ser reconocida. Por lo demás, aunque Sócrates se muestra crítico –o, al menos, irónico– respecto de la alegorización de los mitos, en su segundo discurso sobre el amor apelará precisamente a una alegoría: el viaje del alma, asimilada a un carro alado. Sócrates, en efecto, se declara a sí mismo, en tanto que ser humano limitado, obligado a recurrir al mito cuando se trata de describir el alma (246a3-6).¹⁹ Por cierto, al introducir este largo y prolijo mito, sus palabras ponen en claro que será en parte una alegoría, esto es, una descripción en términos simbólicos que puede fácilmente ser traducida en aquello a lo que representan.

Dejemos el *Fedro* y vayamos por un momento al *Gorgias*,²⁰ diálogo algo anterior, cuyo tema central ostensivo es la retórica. Sólo me interesa recordar cómo se introduce el mito escatológico final sobre el juicio de las almas en el Hades. Sócrates ha estado intentando en vano convencer a Calicles, con argumentos racionales, de que es mejor ser justo que injusto. Al no lograr su propósito, y como último recurso, abandona la argumentación y pretende ahora persuadirlo, apelando a otro expediente, de que

¹⁸ Plutarco, en el siglo I d.C., señala que la palabra ὕπὸνοια había sido reemplazada por ἀλληγορία. En efecto, este último término parece haber emergido en época helenística. Sobre este punto, puede verse el artículo correspondiente a “Allegory” en el Oxford Classical Dictionary y Naddaf (2007:43-46).

¹⁹ Según Frutiger (1930: 180), quien clasifica los mitos en alegóricos, genéticos y paracientíficos, el mito de Fedro es paracientífico: completa resultados del logos, los extiende más allá de los límites de la pura razón, toma el lugar, a modo de δεύτερος πλοῦς, de la dialéctica, cuando se enfrenta con algún misterio impenetrable. Según Hackforth (1952: 72), si bien es paracientífico, este mito tiene mucho de alegoría. Claro que aquí nos hallamos en un nivel diferente, pues no se trata ya de un relato acerca de un acontecimiento histórico, que ha tenido lugar en algún tiempo, aun cuando no pueda darse testimonio de él, sino de una lisa alegoría, cuya introducción se justifica, por el hecho de que no es posible hablar del alma y su vida preterrena discursiva o dialécticamente. En este caso, no es que Sócrates declare que adopta el mito como una alternativa adecuada y preferida a una presentación prosaica.

²⁰ Para citas y referencias de *Gorgias* sigo la edición de Dodds (1959).

quien ha cometido injusticia habrá de temer a la muerte, porque es un gravísimo mal llegar al Hades con el alma manchada de delitos (522e3-6). Y así introduce el relato mítico: “Presta atención, entonces, a un *lógos*²¹ muy bello, al que tú considerarás un mito, tal como yo creo, pero que para mí es un *lógos*. Pues lo que voy a decirte te lo diré en la convicción de que es verdad (ἀκούε δὴ, φασί, μάλα καλοῦ λόγου, ὃν σὺ μὲν ἡγήση μῦθον, ὡς ἐγὼ οἶμαι, ἐγὼ δὲ λόγον ὡς ἀληθῆ γὰρ ὄντα σοι λέξω ἃ μέλλω λέγειν). Como dice Homero...” (523 a1-3).

Más adelante, Sócrates manifiesta que está persuadido por estos relatos (ὑπὸ τούτων λόγων πέπεισμαι: 526d2-3) y al terminar la narración insiste ante Calicles: “Tal vez te parece que estas cosas se relatan como un mito de vieja (μῦθος σοι δοκεῖ λέγεσθαι ὥσπερ γράος) y las desprecias. Y nada de sorprendente tendría que las despreciáramos si al investigar pudiéramos encontrar en alguna parte algo mejor y más verdadero que ellas (αὐτῶν βελτίω καὶ ἀληθέστερα)” (527a 5-8). El mito, pues, es, en su falsedad –falsedad fáctica, inverificabilidad- vehículo de verdad.

Creo que es lícito leer este pasaje a la luz del de *República II*, donde Platón señala que todo mito es falso pero encierra verdades, y teniendo en cuenta también las consideraciones de *Fedro* a las que antes nos referimos. Así, Platón contrapone en *Gorgias* mito a *lógos*, dando al mito, que por ser mito es falso, el contenido de verdad, pues a través de su falsedad expresa, sin embargo, la verdad de su proyecto y de su convicción que debe transmitir a Calicles. De este pasaje del *Gorgias* se desprende que para Platón una historia tradicional será mito o *lógos* en razón de su conexión o no con la verdad, claro que con una verdad moral o normativa, y no con una verdad histórica, con un hecho real, ni con la literalidad del relato.

Quiero regresar ahora a *República*. Allí Sócrates defiende el incurrir en falsedades, cuando ello es útil, trátese de mentiras con buen propósito

²¹ No es sencillo traducir acá *λόγος* para contraponerlo a “mito”, como puede apreciarse consultando distintas traducciones modernas. Tomemos, por ejemplo, Waterfield (1994: 129): “explanation”; Irwin (1979: 103): “account”; Canto (1987: 303): “histoire”, Cappelletti: “relato”; Hembold (1952: 102): “tale”.

—para ayudar a amigos o contra enemigos—, trátense de narraciones ficticias, sobre acontecimientos lejanos en el tiempo, que no desvirtúen la naturaleza y características de dioses y héroes. La fabulación o ficción —esto es, cuando se inventa algo— es falsedad, ψευδος, pero no en el sentido de error (ignorancia: falsedad en el alma o verdadera falsedad) ni de mentira, puesto que no hay posibilidad de conocer la verdad acerca de aquello sobre lo que se narra una historia (orígenes, hechos del pasado remoto, genealogías divinas, etc.).²²

Una de esas falsedades útiles a las que puede recurrirse a manera de φάρμακον es el bien conocido mito de la autoctonía y de los metales que se narra en el libro III (414 b- 415 d). A él se hace referencia como “una de aquellas falsedades necesarias de las que hablábamos hace un rato” (τῶν ψευδῶν τῶν ἐν δέοντι γιγνομένων, ὧν δὴ νῦν ἐλέγομεν: 414 b 7-8). Este mito que Sócrates procede a narrar sigue los principios que antes se han sentado a propósito del mito y de la ficción en general y tiene como claro fin expresar en forma de fabulación verdades esenciales sobre la ciudad que se está construyendo, así como los mitos que se narran a los niños expresan —o deberían expresar— verdades sobre los dioses y las conductas humanas.²³

“Pero de entre aquellas falsedades (τῶν ψευδῶν) —dije— a las que, como antes dijimos, puede recurrirse en caso de necesidad (ἐν δέοντι), ¿qué medio tenemos al alcance para que, contando una noble falsedad (γενναῖόν τι ἐψευδόμενος) podamos persuadir (πειθῆσαι), en primer lugar, a esos mismos gobernantes y, si no, al resto de la ciudad?”. Y, ante el

²² Una versión más extensa sobre esta sección de *República* fue presentada en el III Coloquio Platónico: Politeía, III, Itatiaia, Brasil, septiembre de 2007.

²³ Sócrates dice que tratará de persuadir primero y principalmente (πρῶτον) a los gobernantes —que han de estar movidos por su amor a la ciudad y ser “guardianes de sí mismos” (φύλαξ αὐτο**---- =: 413e 2) y a los soldados y luego al resto de la ciudad de que han nacido de la tierra y con mezcla de metales (414 d 2 ss.). Al decir “trataré de persuadirlos” (ἐπιχειρήσω...πείθειν: 414 d 2-3) queda claro que los autores de la mentira no son los guardianes. Son los fundadores o filósofos reyes los encargados de persuadir, de producir creencia, o al menos aceptación, de lo que se les narra. El mito procede de la autoctonía, pero en realidad son dos historias diferentes, que se combinan para reunir dos propósitos diferentes necesarios para el establecimiento de la ciudad ideal: el amor a la ciudad y la división de funciones.

desconcierto de Glaucón, aclara Sócrates: “Nada nuevo –dije– sólo un caso fenicio, ocurrido ya en otro tiempo en muchos lugares, según dicen los poetas y lo han hecho creer (πεπέικασιν), pero que no ha ocurrido entre nosotros ni sé si podría ocurrir y que requiere una gran persuasión para hacerlo creíble (πειῖσαι δὲ συχνῆς πειθοῦς)” (414 b 7- c 7).

Sócrates manifiesta que tiene razones para no atreverse a narrar esa historia y sostiene que no sabe con qué audacia (τόλμη|: 414 d 1) ni con qué palabras la formulará. Intentará primero persuadir a los gobernantes mismos y a los estrategos y luego a la ciudad entera. Se trata, sin duda, de una falsedad justificada en la que puede incurrirse cuando sea necesario, tal como se la había presentado ya antes, poco después del inicio del libro III: “Pues si hablábamos con razón hace un momento y realmente la falsedad es algo que, aunque inservible (ἄχρηστον) a los dioses, es a los hombres útil a manera de fármaco (χρήσιμον ὡς ἐν φαρμάκου εἶδει), está claro que algo de tal índole debe quedar reservado a los médicos y que no han de tocarlo los particulares” (389 b 2-6). Son sólo los gobernantes los que podrán incurrir en falsedades ante enemigos y conciudadanos “en beneficio de la ciudad” (ἐπ’ ὠφελίᾳ τῆς πόλεως: 389 b 9-10). Platón no aclara cuándo es necesario, pero se desprende que, trátase de una mentira o de una ficción, es toda vez que se requiera para sustentar el régimen que se está delineando. En *Leyes* esto se torna más y más evidente, con el papel central que se da a la persuasión y al generar convicciones profundas en los ciudadanos. El mito de la autoctonía y de los metales, sin embargo, es una ficción narrada por los fundadores, pero que seguramente ha de servir como una suerte de paradigma de “buena” falsedad que los gobernantes pueden imitar.

Platón no halla dificultad en que se debe contar a la gente algo que es literalmente falso acerca de sus orígenes, falso en el sentido de ficticio, pues sobre tales orígenes es imposible conocer la verdad. ¿Pero por qué llamar “noble” a esa falsedad? Cómo entender “noble” (γενναῖον) en la expresión “noble falsedad” dista de ser claro.²⁴

²⁴ Para Popper (1957: 138-140), cuya crítica a Platón, como es sabido, es formidable, tanto por su peso como por la amplia difusión que ha tenido, Platón es un totalitario opuesto a toda idea liberal o

La expresión puede ser irónica o tal vez juegue con la etimología o puede querer decir que es una magnífica mentira, en el sentido de grandísima, enorme²⁵. Schofield, por su parte, para quien ψεῦδος es aquí directamente “mentira”, piensa que, más allá de que Platón no explicita con qué alcance usa el término γενναῖον, bien puede pensarse en qué sentido la consideraba noble: la devoción a la propia ciudad era un ideal ampliamente aceptado por los griegos, familiar desde Homero (particularmente en la figura de Héctor en la *Iliada*) hasta las oraciones fúnebres atenienses. Así, un mito cuyo propósito era el de promover tal devoción por la ciudad que Sócrates describe como “buena” podría considerarse como algo “noble”²⁶. Esta “noble falsedad” de la autoctonía y los metales que los fundadores están forjando -y que luego los gobernantes deberán repetir- se presenta, en efecto, como un mito (415 a 2) y como un mito de origen. El mito sobre orígenes lejanos es uno de los tipos de falsedades útiles que Sócrates ha reconocido ya en el libro II (382 d). Todas las advertencias que Sócrates hace y todas las precauciones que toma antes de embarcarse en la historia

humanitaria, un “historicista” y un “racista”, y la mentira que defiende es inescrupulosa y calculada. Más aun, Popper sostiene que Platón mismo la presenta con la decidida admisión de que ella es un fraude y subraya el uso del verbo “persuadir”: persuadir a alguien de que crea en una mentira significa, más precisamente, engañarlo, extraviarlo o burlarse de él y “y estaría más a tono con el franco cinismo del pasaje expresar en nuestra traducción: ‘Podemos, si tenemos suerte, burlarnos incluso de los propios gobernantes’”. Es preciso advertir que los cargos que hace Popper de uso inescrupuloso de la propaganda reposan en buena parte en una traducción sesgada del γενναῖον ψεῦδος por lordly lie o “mentira señorial”, como lo vierte la traducción española. Por lo demás, Popper se refiere al mito fundacional usando términos emotivos y engañosos, como the Myth of Blood and Soil, de la Sangre y del Suelo, y trata a los “metales” como “caracteres raciales”. Aunque no me detendré en el análisis de las críticas de Popper, quisiera señalar que esto último no tiene, por cierto, demasiado sentido, pues todos los ciudadanos de República son griegos y las cualidades simbolizadas por los metales no son en ningún sentido raciales. Seguramente Platón, temperamento aristocrático, creía en una clase hereditaria de guardianes, especialmente dotados desde el punto de vista del conocimiento, pero tal creencia, aunque pueda ser equivocada, no es una forma de racismo.

²⁵ Lee (1974: 181), por ejemplo, –quien critica a Popper- traduce por some magnificent myth. Vegetti (1998: 142), en cambio, prefiere entenderla como “noble” y traduce nobile. G. Ferrari (2000: 107 y n. 63) sostiene al respecto que la mentira es grande o noble en virtud de su propósito cívico, pero admite que la palabra griega también puede ser usada coloquialmente, con el significado de mentira masiva, indudablemente mentira. Cf. Schofield (2006: 287).

²⁶ Cf. Schofield (2006: 287).

muestran cómo el relato mítico que seguirá no es en realidad una mentira lisa y llana sino una narración ficticia de la fundación de las diferencias sociales, cuyo fin es transmitir lo que se considera una verdad desde el punto de vista de los fundadores. Se la presenta como si fuera un único relato, pero en realidad tiene dos partes bien diversas y combina dos mitos, que Platón también combina más tarde en *Político*: la primera parte retoma el mito de los Gygenei=j: todos los miembros de la ciudad y ante todo los guerreros han nacido de la tierra, educados y equipados antes de surgir de ella²⁷. La segunda parte retoma el mito hesiódico de las edades.

En el libro II de *Leyes*²⁸ se hace referencia a la primera historia –los nacidos de la tierra– como imaginable, pero no creíble, como una falsedad útil (ψεῦδος λυσιτελέστερον), justamente como una de los cientos de historias sobre las que el legislador puede persuadir, aunque en sí misma no sea digna de crédito.²⁹ Al igual que en *República*, en el contexto de las *Leyes*, obra en la que la persuasión juega un papel de primera importancia, lo que el legislador busca, por todos los medios a su alcance, es persuadir,

²⁷ Cf. Schofield (2006: 284): si Platón la llama fenicia es seguramente para sugerir que hay algo no griego en la historia, esto es, algo no fácilmente compatible con la civilización. La historia es tanto arcaica como bárbara.

²⁸ Las citas y referencias de *Leyes* se hacen por la edición de Burnet (1907).

²⁹ Tras exponer un argumento para defender la preferibilidad de la justicia sobre la injusticia, el Ateniense afirma: “Y aunque no fuese así como nuestro argumento ha mostrado que lo es, ¿cabe que algún legislador de algún provecho, en caso de haberse atrevido a falsear algo para bien de los jóvenes, hubiera hallado una falsedad más útil (ψεῦδος λυσιτελέστερον) y más eficaz para llevar a todos a obrar en todo con justicia, no ya por fuerza sino de buen grado?” y responde Clinias: “Cosa hermosa es la verdad, huésped, y también firme (μόνιμον); pero no parece fácil el persuadir de ella” (663 d 6- e 4). Y a continuación se hace referencia al “relato sidonio” y otras mil historias, de las cuales fue fácil persuadir (πείθειν) a las gentes, a pesar de su carácter no creíble (ἀπίθανον) (e 5-6). “

El relato de la siembra de los dientes y los guerreros que nacieron de ellos es de cierto un gran ejemplo para el legislador de que uno puede persuadir (πείθειν) las almas de los jóvenes de aquello que se proponga; de modo que lo único que tiene que descubrir en su indagación es de qué cosa ha de persuadirlos para producir el mayor bien de la ciudad; después ha de valerse de todos los medios (πᾶσαν μηχανήν) para hallar el modo de que esa comunidad entera profese siempre y por toda la vida una y la misma [creencia] en lo posible, tanto en sus cantos como en sus mitos y en sus argumentos (ἐν τε ᾠδαῖς καὶ μύθοις καὶ λόγοις)” (663 e 8-664 a 7).

no exactamente sobre el contenido literal de la historia, sino sobre lo que a través de esa historia se revela como objetivo a lograr, objetivo que debe ser asumido por los propios ciudadanos como verdadero para ellos³⁰.

La segunda parte de la narración en *República* III retoma el mito hesiódico de las edades (*Erga*, 109-201) pero en una versión sincrónica. La raíz hesiódica del mito es clara: en el libro V, al referirse a la suerte de la raza áurea, el propio Platón remite explícitamente a Hesíodo (468e4-469a3) y en el libro VIII, se refiere a “de oro, de plata, de bronce y de hierro” como τὰ Ἡσιόδου τε καὶ παρ’ ὑμῶν γένη (547a 1-2)³¹. En lugar de la estructura genealógica que tenía el mito en *Erga*, en el sentido de un progresivo alejamiento de la edad de oro primigenia, Platón transforma la historia en una que tiene que ver con la diferenciación de categorías de miembros de la sociedad y su especialización en las tres grandes funciones de ella: el gobierno, el apoyo militar y la producción (agricultores y artesanos). Cuenta que en la composición de los seres humanos los dioses han mezclado diferentes metales.

El objetivo de las dos partes de esta “noble falsedad” es diferente y ambos objetivos deben combinarse. Si los ciudadanos creen la verdad de la primera historia, ello creará lazos de sangre con su ciudad, a la que sentirán que los ata el mismo vínculo que tienen con su familia. La gran ventaja que surge de la historia de la autoctonía es que ella hermana a los hombres, en tanto nacidos todos de una misma madre, y establece una suerte de conexión natural de cada individuo con una determinada ciudad, con una porción de territorio de donde todos han nacido en iguales condiciones, lo que los lleva a sentirse orgullosos, con buena fe y con conciencia, de la justicia de su régimen.

³⁰ La referencia precisa en este pasaje es a un ψεῦδος entendido como ficción, como es el mito de la siembra de los dientes del dragón. Pero el legislador de *Leyes*, en posesión del saber, con el fin de persuadir en aras del bien de sus ciudadanos, ha de valerse de todos los medios a su alcance, entre ellos de los dos tipos de falsedades, sean ficciones, como en este caso, sean directamente mentiras.

³¹ Cf. Giuliano (2005: 257 y n. 4).

La segunda parte de la narración expone el origen de las diferencias sociales, dando sanción divina o justificación teológica a la diferencia y jerarquía natural de capacidades y de virtudes humanas (y diferenciación de funciones conforme a tales capacidades y virtudes). Pero esta diferenciación se introduce bajo el manto de la afirmación de una fraternidad universal. La primera parte de la ficción tiene por fin llevar a los ciudadanos a sentir que el apego convencional a su ciudad y a su régimen es en realidad natural. La segunda se escuda en la primera para atemperar los aspectos potencialmente intolerables de la desigualdad de aptitudes, que el mito presenta como naturales³². Los dos mitos se engarzan, aunque no resulta del todo fácil comprender cómo la diferencia jerárquica que surge de la historia de los metales no compromete la idea de fraternidad que sale de la historia de Cadmo. Pero es precisamente por el parentesco entre todos los hombres que puede explicarse que no haya un determinismo de “castas”. Pueden nacer hijos de plata de padres de oro, hijos de oro de padres de plata y la convicción de que eso es verdadero impide que el régimen sea minado por el falso supuesto de que hay un estricto determinismo y que las capacidades naturales son siempre y necesariamente heredadas. Esta “movilidad social” –por llamarla así- resulta entonces también de la ideología de la fraternidad. Así, la historia permite al régimen combinar las ventajas políticas de esa jerarquía con las de la movilidad.

Con la noble falsedad de la autoctonía y de los metales aparece nuevamente la recurrencia al mito como falso, pero, paradójicamente, verdadero, en tanto es verdad desde el punto de vista de lo que Sócrates se propone transmitir. En efecto, la verdad que expresa la primera parte es que es preciso que los ciudadanos se sientan apegados a este o aquel determinado territorio y, asimismo, que gobernantes y guerreros se ocupen de su país, lo defiendan como a una madre y una nodriza y piensen en los ciudadanos como sus hermanos y nacidos de la tierra. Pero ¿por qué se torna necesario apelar al mito para generar y justificar el amor a la ciudad? Por cierto, generar amor a la ciudad no parece ser algo que pueda lograrse a través

³² Cf. Leroux (2002: 592, n. 163).

de consideraciones racionales. En algunos puntos se afirma que contribuir al bien de la ciudad redundaría en el bien propio, pero hallar el propio interés en el bien de la ciudad no es lo mismo que amar a la ciudad. Para lograr tal amor no es expediente válido la vía argumentativa, sino que ha de recurrirse a la producción de una ideología aceptada en general, aceptada no sólo por los ciudadanos en su conjunto, sino principalmente por los gobernantes y guardianes (cf. 414 c-d). Pero al mismo tiempo los ciudadanos deberán aceptar, tener la convicción de que un dios los forjó desiguales poniendo en ellos diferentes metales, esto es, diferentes virtudes.

Parece que Platón no considera la posibilidad de infundir convicciones profundas acerca de la necesidad de amar a la ciudad y promover el bien común mediante una argumentación racional. Tampoco parece pensar que por esta vía pueda convencerse a los individuos que hay diferencias naturales entre ellos. Por eso debe apelar a otro recurso: el mito, que acá se emplea en un registro claramente político. La noble falsedad es así un medio para el logro de la transmisión e instalación de una verdad.³³ En *Gorgias*, como vimos, Sócrates, ante la imposibilidad de persuadir a Calicles de que es mejor padecer injusticia que cometerla mediante una argumentación racional, también recurre, en última instancia, a un mito escatológico, que, como mito que es, es falso, pero que es verdadero desde el punto de vista de la verdad moral que transmite. y que el solo modo de lograrlo es a través de una ideología política.

Como los mitos que se narran a los niños, la noble falsedad sobre la autoctonía y los metales es también una ficción, pero se inserta, en cambio, no en una dimensión ética sino en una claramente política y tiene por fin generar la convicción en la fraternidad universal a la vez que en la diferenciación natural de funciones, sobre las que se construirá una ciudad justa. En *República*, anacrónicamente, se podría decir que la noble falsedad es retóricamente eficaz; desde la perspectiva de los fundadores, es buena y,

³³ Pero la verdad está en manos de los filósofos o los fundadores. Sin embargo, lo que ellos o los gobernantes podrán generar en los ciudadanos no será una verdad, sino una convicción o una opinión, aunque no falsa, sino verdadera.

como tal, verdadera, porque crea un lazo social y sustenta la justicia.³⁴

Platón ha sido objeto de duras críticas por su justificación y defensa del recurso a la falsedad, que muchos han tachado lisa y llanamente de mentira. No es mi intención en este trabajo entrar en tales críticas, ni defender ni atacar a Platón. Mi propósito ha sido bastante más modesto. He tomado tres o cuatro ejemplos –de entre los muchos posibles- de diferentes contextos en los que Platón ofrece consideraciones sobre el mito o los mitos, tratando de mostrar que ellos pueden ser leídos desde una misma perspectiva. Tales pasajes ilustran, desde mi punto de vista, el modo en que Platón encara el mito –o, mejor aún, su modo de *hacer* mito- como un ψεῦδος (no en el sentido de error o mentira, sino de fabulación o directamente ficción) que, paradójicamente es ἀληθές, es verdad. Pero su verdad no reside en su contenido literal, ni tampoco el mito es transposición de una verdad histórica, de un hecho real. Su verdad es, si se me permite el neologismo, *hiponoética*, esto es, está en su sentido profundo, en su intención subyacente. Así el mito es, en manos del filósofo, un procedimiento de explicación –y como tal educativo y persuasivo-, un instrumento del que la filosofía puede servirse lícita y útilmente con el fin de transmitir e instalar, a través de una falsedad, una verdad normativa. El problema queda abierto: ¿cuál es, en última instancia, lo que justifica la “verdad” de esa verdad normativa?

³⁴ Sería preciso, para completar el cuadro, analizar la naturaleza y el papel que tiene, en el libro V, la otra “mentira” en la que habrán de incurrir los gobernantes cuando hagan creer a los guardianes que es el azar y no la planificación lo que regula las uniones sexuales. Es éste un punto que no puedo abordar en esta ocasión.

EDICIONES:

- Burnet, J. (1901) *Platonis Opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit---*, t. II, Oxford.
- Burnet, J. (1903) *Platonis Opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit---*, t. III, Oxford.
- Burnet, J. (1907) *Platonis Opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit---*. Oxford.
- Dodds, E. R. (1959) *Plato Gorgias*. A revised text with introduction and commentary by---, Oxford.
- Rowe, C. (1986) *Plato's Phaedrus*, edited with introduction, translation and notes by--, Oxford.
- Slings, S. R. (2003) *Platonis Rempublicam, recognovit brevique adnotatione critica instruxit---*, Oxford.

ESTUDIOS:

- Benardete, S. (1991) *The Rhetoric of Morality and Philosophy. Plato's Gorgias and Phaedrus*, Chicago and London.
- Bloom, A. (1968) *The Republic of Plato*. Translated, with notes and an interpretive essay, by---. New York-London.
- Brisson, L. (2005) *Platón, las palabras y los mitos*. Traducción de J. M. Zamora, Madrid.
- Canto, M. (1993) *Platon Gorgias*. Traduction, introduction et notes par---, Paris.
- Cappeletti, A. (1967) *Platón Gorgias*. Introducción, traducción y notas de---, Buenos Aires.
- De Vries, G. (1969) *A Commentary of the Phaedrus of Plato*, Amsterdam.
- Ferrari, G. R. F.- Griffith, T. (2000) *Plato. The Republic*, ed. by G. Ferrari, transl. by T. Griffith, Cambridge.
- Ferrari, J. (1987) *Listening to the cicadas. A study of Plato's Phaedrus*, Cambridge.
- Frutiger, P. (1930) *Les mythes de Platon*, Paris.

- Giuliano, F. (2005) *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin.
- Hackforth, R. (1952) *Plato's Phaedrus*. Translated with an introduction and commentary by---, Cambridge.
- Hembold, W.C. (1952) *Plato Gorgias*. Translated with an introduction by---, New Jersey.
- Irwin, T. (1979) *Plato Gorgias*. Translated with notes by---, Oxford.
- Lee, D. (1974) *Plato: The Republic*. Translated with an introduction, Second ed. (revised), London.
- Leroux, G. (2002) *Platon. La République*. Traduction et présentation par ---, Paris.
- Morgan, K. (2000) *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge.
- Naddaf, G. (2007) "La alegoría. Orígenes y desarrollo de la filosofía desde los presocráticos hasta la Ilustración", *Areté XIX*, 1: 41-86.
- Nicholson, G. (1999) *Plato's Phaedrus. The Philosophy of Love*, West Lafayette, Indiana.
- Popper, K. (1957) *The Open Society and its Enemies*. 3^a ed. (revised and enlarged), vol. I: *The Spell of Plato*. London.
- Reinhardt, K. (2007) *Les mythes de Platon*. Traduction française, Paris.
- Schofield, M. (2006) *Plato. Political Philosophy*, New York.
- Vegetti, M. (1998) *Platone, La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di ---, vol II, Napoli.
- Waterfield, R. (1994) *Plato Gorgias*. Translated with introduction and notes by ---, New York.

OS GÊNEROS LÍRICOS E A FILOSOFIA NA *REPÚBLICA* PLATÔNICA

Maria das Graças de Moraes Augusto
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Ou não te sentes também seduzido pela
poesia, meu amigo, sobretudo quando a contem-
pla através de Homero? [...] Logo, é justo deixá-la
regressar, uma vez que ela se justifique, em metros
líricos ou qualquer outros?*
Rep., 607d

*Que poderia haver de grande em tempo
tão minguado? Efectivamente, todo esse tem-
po que medeia entre a infância e a velhice, em
comparação com a totalidade, seria coisa assaz
reduzida.*
Rep., 608c

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo uma primeira abordagem acerca da presença dos gêneros líricos na República de Platão, tomando por base de análise: [i] a função que cumprem os gêneros líricos na construção da concepção platônica de filosofia; e [ii] como, na República, os *poiémata* atribuídos por Diógenes Laércio a Platão, “o ditirambo, os versos mélicos e a tragédia” estão contidos na conformação da filosofia como um gênero do *lógos*, expressando sua hierarquia o processo de assimilação e rejeição desses *poiémata* no contexto de uma “prosa dialogal”.

Abstract

*The aim of this article is to offer an approach concerning the presence of the lyric genres in Plato's Republic, basing the analysis on [i] the function that the lyric genres have in the construction of the Platonic conception of philosophy, and [ii] on how, in the Republic, the *poiémata* attributed to Plato by Diogenes Laertius, the "dithyramb, the melic verses and tragedy" are contained in the conformation of philosophy as a *lógos* genre, expressing its hierarchy the process of assimilation and rejection of these *poiémata* in the context of a "dialogical prose".*

1. Uma rápida exposição do problema

Conta-nos Diógenes Laércio, em suas *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, que Platão, em sua juventude, havia não apenas se dedicado à pintura, mas, também, escrito poemas, "primeiro ditirambos, depois versos mélicos e tragédias",¹ e que, posteriormente, "quando se preparava para participar de um concurso de tragédias, passou a ouvir Sócrates em frente ao teatro de Dioniso, e então queimou seus poemas, exclamando: 'Hefesto, vem cá; depressa, Platão precisa de ti'."²

A história reproduzida por Diógenes Laércio, mesmo não sendo verdadeira,³ parece apontar para a "intimidade" de Platão com os diferentes gêneros poéticos que lhe eram contemporâneos, valendo notar, todavia, que a "filosofia", elegida em detrimento da poesia praticada anteriormente, tem sua escolha definida a partir de uma paráfrase ao verso 392, do Canto XVIII, da *Iliada* de Homero, na célebre passagem em que Tétis pede a Hefesto a fundição de um novo escudo para Aquiles.

¹ D. L., III, 5,1-3: ...*kai graphikês epimelethênai kai poiémata grápsai, prōton mèn dithyrámbous épeita kai méle kai tragō(i)dias*.

² D. L., III, 5,13-16: *épeita méntoi méllon agonieísthai tragō(i)dia(i) prò toû Dionysiakoû théatrou Sokrátous akouásas katéphlexe tà poiémata eipón: "Hephaiste, prómol' o(i)de: Plátōn ný ti seío katizei"*.

³ Narrativa semelhante aparece também em Apuleio, *Sobre a doutrina de Platão*, I, 10, com uma ordem inversa dos gêneros poéticos: *Picturae non aspernatus artem. Tragoediis et dithyrambis se utilem finxit*.

Ora, se admitirmos que a filosofia não está no final da lista enunciada por mera casualidade, e que sua escolha, mediada pela menção “parafra-seada” da poesia épica, não é também um recurso aleatório, poderíamos, então, suspeitar que a ordem dos “escritos poéticos” platônicos não deixa de expressar uma hierarquia, na qual o ditirambo, os versos mélicos e a tragédia estão mediados pela épica, isto é, se o começo de Platão como escritor está marcado pelos gêneros líricos, a descompatibilização com os seus *poiémata* é feita pela paráfrase de Homero, de tal modo que a filosofia possa estar nesse enclave entre a lírica e a épica, como gêneros paradigmáticos entre os demais gêneros e a filosofia, compreendida, então, como um “novo gênero” do lógos, cujo conteúdo deve superar os impasses gnosiológicos dos gêneros “poéticos”,⁴ tal como será exposto nos livros II, III e X da *República*.

Nesse sentido, se nos voltarmos para as duas classificações dos gêneros poéticos apresentadas por Platão nos livros II e III, verificamos que, na primeira, apresentada em 379a8-9, onde Sócrates, afirmando a necessidade de determinação dos *týpoi* a partir dos quais os poetas fabricarão seus *mythoi* acerca dos deuses – que eles são “simples” e “bons” –, concluirá que, desde que se diga o que o deus é (*ho theòs ón*),⁵ os *mythoi* podem ser produzidos seja pela épica, pela lírica ou pela tragédia;⁶ e, na segunda, em 394b-394c1-5, quando, concluída a discussão acerca do que se deve dizer sobre os deuses, os heróis e o Hades, se passa ao estudo da *léxis* e das espécies de narrativa nela contidas, afirmando Sócrates que, quanto ao modo como se deve dizer, seja no âmbito dos prosadores (*mytholó-*

⁴ Aqui, gostaria de observar que estou propositalmente colocando entre parênteses a discussão teórica acerca dos “gêneros literários” tal como formulada pela Teoria da Literatura, para ater-me à noção de “gênero”, tal como está constituída no contexto da dialética platônica, isto é, como parte integrante da *diáresis*, da divisão “*génos* e *eídos*” (ou *génos* e *méros*; *eídos* e *méros*). Cfr., por exemplo, Platão. *Político*, 262 a-264 e.

⁵ Platão. *República*, 379a-7. Todas as citações do texto grego da *República* são feitas pela edição de Adam (1963).

⁶ Platão. *República*, 379a 7-9: ...*eánté té tis autòn en épesin poië(i)éán te en mélesin, eán te en tragō(i)dia.*

goi), seja no âmbito dos poetas (*poietai*), podemos fazê-lo através [i] da narrativa simples (*haplè diégēsis*), exemplificada pelos ditirambos e pela re-escrita platônica do começo da *Iliada*, [ii] pela *mimesis*, exemplificada pela tragédia e pela comédia, e [iii] pela junção das duas narrativas em uma, tal como se faz na épica e em muitos outros gêneros; desde que submetidas à temporalidade, pois tudo o que os prosadores e poetas dizem são narrativas de acontecimentos passados, presentes e futuros⁷. Assim, se nos atemos à disposição acima exposta poderemos constatar que as duas classificações são, sob vários aspectos, complementares, e que, ainda no contexto específico da *República*, a informação transmitida por Diógenes Laércio pode também nos ser útil para a compreensão da relação dos gêneros poéticos com a filosofia.

Entretanto, a complementariedade entre as duas classificações não exclui a necessidade de determinarmos, também, as diferenças nelas contidas e o modo como afetam o contexto em que estão inseridas.

A primeira está vinculada, sobretudo, [i] à diferença de tarefas que separa Sócrates e seus interlocutores (em especial Gláucôn e Adimanto) dos poetas, isto é, a produção de uma cidade feita com o *lógos*:

“Ó Adimanto, de momento, nem eu nem tu somos poetas, mas fundadores de cidades. Como fundadores, cabe-nos conhecer os moldes (*týpoi*) segundo os quais os poetas devem *mitologar* (*mythologein*) e de onde não devem desviar-se ao fazerem versos, mas não é a nós que cumpre elaborar os mitos (*mythous*)”,⁸

e [ii] à mescla das duas produções, sem, entretanto, confundi-las no que diz respeito aos “seres” que conformam a temática de “o que dizer”. Aos “produtores de cidades” os *týpoi* determinados são: a simplicidade e a bondade dos deuses, e a coragem e a temperança no que diz respeito aos heróis e ao Hades; no que tange aos poetas, os *mythoi* por eles produzidos

⁷ Platão. *República*, 392d 2-4: *ar^o ou pánta, ósa hypò mythológōn è poietōn légetai, diégēsis oûsa tynkháneî è gegonóton è ónton è mellónton*;

⁸ Platão. *República*, 379 a. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, com modificações.

poderão ser ditos tanto no “gênero” épico, quanto no lírico ou no trágico. Portanto, os temas que envolvem os gêneros dizem respeito a seres imortais: os deuses, os heróis e o Hades, e estão associados a um tipo específico de “artesanaria”, a poesia.

Por sua vez, a segunda classificação é precedida da indicação da “quase” completude da tarefa dos fundadores de cidades em determinar os *týpoi*, uma vez que não é possível determiná-los quando nosso tema são “os homens” – e sobre eles “poetas (*poietai*) e prosadores (*logopoiói*)”⁹ proferem os maiores dislates: “que muitas pessoas injustas são felizes e desgraçadas as justas, e que é vantajoso cometer injustiças, se não forem descobertas, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva ao próprio”¹⁰ –, pois, para fazê-lo, é necessário saber o que é a justiça e se, por natureza, ela é útil a quem a possua, quer pareça ou não ser justo.¹¹ É, pois, com essa lacuna acerca do ser e da utilidade da *dikaíosýne* que passaremos para o nível da *léxis*, isto é, do “como” se deve dizer.

No nível da *léxis*, o que vale para deuses e heróis deve valer também para os homens, daí que tudo o que “prosadores e poetas” dizem constituiu-se em “uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros”,¹² e é também em função da temporalidade que as narrativas poderão ser puras, a *haplè diégēsis* e a *mimesis*, ou uma mescla de ambas; correspondendo às espécies puras, o ditirambo, de um lado, a comédia e a tragédia, de outro; e às espécies mistas a épica e outros gêneros. Logo, o que marca a diferença entre a primeira e a segunda classificação dos gêneros é que a segunda diz respeito à temporalidade e está associada tanto à poesia, quanto à prosa.

A segunda classificação, ao introduzir a comédia, ao particularizar um gênero da lírica, o ditirambo (sem esquecermos que o que é dito é que a narrativa simples pode ser encontrada, de preferência, no ditirambo; por-

⁹ Platão. *República*, 392 a-12.

¹⁰ Platão. *República*, 392 b.

¹¹ Platão. *República*, 392 c1-4.

¹² Cfr. Platão. *República*, 392d.

tanto, a menção não é excludente), e esclarecer que a narrativa mista não diz respeito apenas à épica, mas também a outros gêneros (sem, entretanto, nomeá-los), parece apontar para um aspecto muito importante no contexto da *República*: qual espécie de narrativa deverá ser usada para falarmos dos homens quando tivermos determinado o *týpos* acerca de “o que dizer” sobre eles?

Quando formos capazes de saber “o que é a *dikaiosýne*”, não seremos capazes de ter uma compreensão ampla do que significa a marca do tempo que a segunda classificação introduz? Não seria necessária a determinação de uma espécie de *léxis*, de uma *diégesis*, talvez mista, que nos permitisse falar da *dikaiosýne* – e não seria ela o *týpos* referente aos homens, uma vez que ela foi, anteriormente definida, em 335c, como a *areté* dos homens?¹³ Onde estariam, então, as dificuldades sugeridas pela segunda classificação? Não estariam elas no âmago da concepção platônica de uma “prosa dialogal”, onde a épica e a lírica cumpririam uma função paradigmática?

Ao estabelecer a temporalidade como tema divergente e comum aos poetas e aos “fundadores de cidades” (filósofos?!), não estaria Platão apontando para um “novo” gênero do *lógos*, capaz de dar conta da “totalidade do tempo”?¹⁴ Então, se é assim, como falar daqueles “entes” que não estão submetidos ao tempo, por serem nem imortais como deuses e heróis, nem mortais como os homens? A ambição maior do diálogo platônico não estaria na ousadia de determinar um gênero do *lógos* capaz de construir uma “narrativa” acerca da “idéia de bem”?¹⁵

Se as idéias não se confundem nem com os deuses, nem com os heróis, como falar delas, uma vez que não estão submetidas ao tempo? A qual gênero circunscrever a “narrativa acerca das idéias”, já que “o que se deve dizer” diz respeito ao que é sempre (e, por isso, nunca foi nem será)? Não seria necessário, tomando a épica e a lírica como dados paradigmáti-

¹³ Cfr. Platão. *República*, 335c-3: “All’*hē dikaiosýne ouk anthrópeia areté,*”

¹⁴ Cfr. Platão. *República*, 485a-b.

¹⁵ Sobre essa questão veja-se o argumento que apresentamos em Moraes Augusto (2004: 7-8).

cos, a construção de um novo gênero? Esse gênero não seria, enfim, o que Platão chamou de filosofia? O gênero filosófico não seria aquele que “deve dizer” “o que é sempre”, e o “diálogo” não é a espécie de narrativa que, mesclando as espécies puras, torna possível a “contemplação das idéias”?

Responder às questões formuladas acima pressupõe considerarmos a *República* como o texto exemplar na construção da concepção platônica de filosofia, e, independentemente das cronologias, o texto que ilumina o que pode estar antes e o que pode estar depois nas diferentes ordens atribuídas aos diálogos. Essa compreensão da filosofia admite que o conhecimento do contexto em que Platão valer-se-á dos gêneros poéticos então constituídos – e, dentre esses, a épica e a lírica – têm uma importância capital.

Nesse sentido, a épica e a tragédia já foram estudadas na *República* sob vários ângulos.¹⁶ Entretanto, a “lírica” parece ser um tema esquecido pela “crítica filosófica”.¹⁷ Mas, como entender a escolha de Simônides para representar a concepção tradicional da *dikaiosýne*?¹⁸ Por que o “encanto” das palavras de Píndaro é trazido à cena por Céfalo, ao falar da “doce esperança” que acompanha a velhice e o espírito vacilante dos mortais, se não tiverem cometido injustiças e passado uma vida justa e piedosa?¹⁹ Como entender a valoração proemial atribuída por Sócrates ao livro I da *República*?²⁰ A referência a Arquíloco, como o acompanhante da *skiagraphía* da *areté*,²¹ e da retomada platônica da metáfora da “nau do estado” na narrativa da inutilidade da filosofia?²² O exemplo de Sólon, contra Home-

¹⁶ A bibliografia é vasta, mas, não poderíamos deixar de mencionar, por exemplo, os comentários de Vicaire (1960: 77-112; 158-178; 261-272); Nighthingale (1997: 60-92); Labarde (1980); Rosen (1988: 1-26); Burger (1969:38-124); Khun (1969: 37-88); De la Peña (1984).

¹⁷ Embora, enquanto “crítica literária”, tenha sido estudada, por exemplo, por Vicaire (1960:113-149), Des Place (1949) e mais recentemente o estudo de Demos (1999).

¹⁸ Cfr. *República*, 331e.

¹⁹ Cfr. *República*, 331a.

²⁰ Cfr. *República*, 357a.

²¹ Cfr. *República*, 365c. Sobre essa passagem cf. Corrêa (2006).

²² Arquíloco, Fr.105 (West), Fr.163 (Adrados). Cfr. *República*, 488a-489a. Ver Adrados (1955: 206-210).

ro, como o poeta que veio em auxílio dos atenienses na administração da cidade,²³ no livro X da *República*, e em sua retomada no prólogo do *Timeu* e nas *Leis*? Ou a citação da crítica pindárica aos fisiólogos para dimensionar a inconsistência gnosiológica da poesia cômica, quando afirma que o “homem que rir das mulheres nuas quando fazem ginástica para alcançar a perfeição, colhe imaturo o fruto da sabedoria, que é o riso, sem saber ao que parece, de que se ri nem o que faz”?²⁴

O que subjaz, portanto, à discussão aqui proposta é a tentativa de compreensão da função ocupada pelos gêneros líricos na construção da concepção platônica de filosofia; e, como na *República*, os *poiémata* atribuídos por Diógenes Laércio a Platão estão contidos na conformação da filosofia como um gênero do *lógos*, expressando sua hierarquia o processo de assimilação e rejeição desses *poiémata* no contexto de uma “prosa dialogal”.

2. “A cadela a ganir ao dono”²⁵: assimilação e conflito dos gêneros

Posta dessa forma, poderíamos afirmar que um modo de subscrever parte das questões sugeridas acima, consiste, acreditamos, em retomar a discussão que envolve a determinação do tema central do diálogo, qual seja, a *politeia* ou a *dikaiosýne*?

Assim, parece-nos relevante considerar a antiga divergência mencionada por Proclo, em seus *Comentários à República*,²⁶ acerca do tema primordial do diálogo: trata-se de uma investigação sobre a *politeia* – tema que dá título à obra – ou da busca da *dikaiosýne*, escandida em suas diferentes tentativas de definição? É ainda Proclo quem afirma, ao tratar do

²³ Cfr. *República*, 599e.

²⁴ Píndaro, Fr. 209 (Snell). Cfr. *República*, 457b.

²⁵ Cfr. Platão. *República*, 607b-6.

²⁶ Cfr. Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. Ed. W. Kroll. *Procli Diadochi in Platonis rem publicam commentarii*. Leipzig: Teubner, 1899. 2v. [reimp. Amesterdam: Hakkert, 1965]

skopós do diálogo, que são muitos – embora não os nomeie – os que sustentam a segunda hipótese, baseados, sobretudo, no fato de que a primeira discussão estabelecida no texto, com Céfalo, Polemarco e Trasímaco, diz respeito à justiça e que o tema da *politeía* é introduzido como um meio de torná-la “visível”, os argumentos de Gláucon, Adimanto e Sócrates, acrescidos do subtítulo, só viriam confirmar essa perspectiva.²⁷

Ao analisar a primeira hipótese, Proclo sublinha que também são muitos os que admitem ser a *politeía*, ou seja, o regime político, o principal objeto da reflexão platônica na *República*, sendo a *dikaíosyne* abordada em primeiro lugar em virtude de constituir um caminho mais “direto” para o exame acerca da *politeía*²⁸. Esse argumento que estaria por si justificado na escolha do título do diálogo²⁹, o que foi também assim compreendido por Aristóteles, que teria não só elaborado um epítome da obra³⁰, mas ainda analisado e criticado, na *Política*,³¹ a “*politeía*” platônica da *República*³², acrescentando, a seguir, um conjunto de argumentos que, segundo os defensores dessa hipótese, estariam já em Platão: a defesa da *politeía* governada pelos filósofos como a melhor forma de regime político, como se encontra no livro V e no prólogo do *Timeu*, quando Sócrates retoma, segundo Proclo, o modelo exposto na *República*.³³

Entretanto, ao acolher ambas as hipóteses como copertinentes, Proclo afirmará que elas não só não são contraditórias, mas que se complementam, na medida em que as três espécies de cidadãos que vivem sob a *politeía* correspondem aos três elementos que compõem a alma, afirmando, então, que *politeía* e *dikaíosyne* “são idênticas uma outra” (*all’hos tón*

²⁷ Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 7.10-8.5.

²⁸ Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 8.8-10.

²⁹ Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 8.16-28; 9.1-17.

³⁰ Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 8.13.

³¹ Aristóteles. *Política*. II, 1261a6-9.

³² Proclo menciona também o nome de Teofrasto entre aqueles que determinam a *politeía* como tema central da *República* em I,8-15-16.

³³ Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 9.18-30; 10.1-30; 11.1-4.

dúo toutôn allélois tôn autôn óntôn), pois o que é em uma alma a justiça, a constituição política o é em uma cidade “bem governada”.³⁴

Ora, no âmbito do que nos propomos investigar, uma breve análise do valor semântico dos termos *politeía* e *dikaiosýne* já nos permite inferir alguns dados que apontam para um contexto em que os gêneros em prosa ocuparão um lugar fundamental na ordenação do diálogo, servindo de pano de fundo para o desenvolvimento da “antiga querela” entre filosofia e poesia,³⁵ “rusticamente” adjetivada como “a cadela a ganir ao dono”, a “que ladra”, “o homem superior a proferir palavras vãs”, o “bando de cabeças magistras” e os “que pensam sutilmente” “como afinal ‘vivem na penúria’ e mil outras provas da antigüidade do antagonismo entre elas.”³⁶

O substantivo *dikaiosýne*, embora não apareça na língua grega arcaica – seu uso parece coincidir com a emergência da democracia³⁷ –, é um derivado do adjetivo *dikaíos*³⁸ e está vinculado à constelação de palavras oriundas do antigo termo *dike*. Se tomarmos como ponto de partida a análise feita por Eric Havelock sobre o conceito de justiça na cultura grega,³⁹ verificaremos que o espaço que separa a *dike* da *dikaiosýne* está vinculado, por um lado, ao uso do verbo *eimí*, pois a tradição poética de Homero e Hesíodo não está preocupada em “definir” a *dike*, mas em “mostrar”, pela justaposição, modelos de comportamento aceitos ou esperados pela

³⁴ Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 11.7-16: *all'eínai perì te politeias tèn próthesin kai tês hos alethôs dikaiosýnes, ouk hos dúo tôn skopôn ónton [...] all'hos tôn dúo toutôn allélois tôn ónton. Hò gár estin em miá(i) psyké(i) dikaiosýne, toúto en tē(i) eú oikouménē(i) pólei pántos hē politeía.*

³⁵ Cfr. Platão. *República*, 607b.

³⁶ Cfr. Platão. *República*, 607c. Embora, não se tenha identificado a proveniência das citações referentes à querela entre a filosofia e a poesia, muitos comentadores supõem que provenham de poetas, provavelmente poetas líricos. Cfr. Adam (1962: 418-419); Rocha Pereira (2001: 473).

³⁷ Cfr. Gauthier & Jolif (1959: 326). Para uma análise das relações entre *dikaíos* e *dikaiosýne* no âmbito da “moral popular” veja-se Dover (1947: 180-187).

³⁸ Cujo sentido largo, “estar de acordo com as regras”, subsiste no valor maior do substantivo *dike*, “regra, uso” que, segundo Chantraine, redundaria em um segundo sentido, o de justiça. Cfr. Chantraine (1990: 283).

³⁹ Cfr. Havelock (1978).

comunidade, e, por outro lado, a um processo de interiorização, em que a *dikaíosýne* representa um alargamento do campo semântico da *dike*, pela dupla referência ao homem e à *pólis*.

No contexto da antiga poesia épica, a *dike* não se confunde com um princípio regulador do cosmo, mas, ao contrário, ela “mostra” como se comporta a justiça e como age o justo.⁴⁰ Na *Iliada*, a *dike* é um procedimento judiciário, visto essencialmente como um pronunciamento verbal que estabelece um acordo entre as partes em disputa; a esfera própria da *dike* é a “oralidade”, isto é, aquilo que é dito em voz alta na *agorá*, onde o *dēmos* tem a função de regular, ordenar e ouvir as falas. E é em função dessas *falas* que a *dike* se estabelecerá como um acordo entre partes rivais, que restabelece a “propriedade” nas relações entre os homens, e não como um princípio a partir do qual os juízes podem estabelecer uma sentença.⁴¹

Será somente com a prosa de Heródoto que encontraremos pela primeira vez a palavra *dikaíosýne*.⁴² O campo semântico da *dike* envolve agora, na narrativa de Heródoto, a identificação da penalidade ou da punição infringida com o resultado do processo, e as oito ocorrências do termo *dikaíosýne* nas *Histórias*⁴³ nos remetem a um contexto moralizante, que prefigura algumas questões suscitadas na *República* de Platão.

O termo *politeía*,⁴⁴ por sua vez, abrange um extenso campo de sig-

⁴⁰ Na etimologia da palavra *dike*, Chantraine assinala o fato de que o sânscrito *dis* – direção, região do céu, maneira – apresenta a mesma forma de *dike*, o que pode significar que *dike* não é originalmente um termo jurídico, e que certamente está ligado a *deiknumi*, mostrar, designar, o que explicaria o sentido geral de uso, modo, e, também, o de juízo, julgamento, desenvolvido em um vocabulário técnico. Cfr. Chantraine (1990: 283-4). Sobre essa questão ver também Benveniste (1969: 107-110); Gernet (1917: 23). Para *dike* atrelada à *thémis* ver Bouvier (2002: 259-269).

⁴¹ Sobre essa questão, veja-se Havelock (1978: 136 –148).

⁴² Cfr. Chantraine (1990: 926); Gauthier & Jolif (1970: 326, v.2); Havelock (1970: 49-70) e (1978: 296-7), e Gastaldi (1998: 161-169). Segundo alguns comentadores o termo *dikaíosýne* teria sido inventado pelos sofistas e Protágoras teria sido o primeiro a usá-lo num tratado, hoje perdido – as *Antilogias* –, no qual, segundo Diógenes Laércio, III.57, Platão teria se baseado para escrever a *República*.

⁴³ Cfr. Heródoto. *Histórias*, I, 95-101; II, 141-152; VI, 73 e 85-87; VII, 44-52; VII, 163-4.

⁴⁴ *Politeía*, segundo Pierre Chantraine, pertence ao grupo de palavras formadas pelo sufixo εία (em ático) e ηίη (em jônico), que se constituem a partir de conexões com os adjetivos em –ειος, com os

nificações: ele diz respeito não só ao direito da *pólis*, à condição e aos direitos do cidadão, ao governo e administração da cidade, mas, também, à constituição de um estado, ao regime político e à ordem estabelecida,⁴⁵ e, tal como o substantivo *dikaíosýnē*, não é usual na língua grega arcaica, sendo encontrado na prosa jônico-ática a partir da segunda metade do século V a.C., inicialmente nos textos dos historiadores,⁴⁶ depois, frequentemente, nos textos dos filósofos e oradores.

Ademais, como o termo *dikaíosýnē*, *politeía* é uma palavra de difícil tradução, cujo significado está interligado aos campos semânticos de *pólis* e *polítes*: se a *pólis* se constitui numa “comunidade de cidadãos”,⁴⁷ a *politeía*, enquanto “modo de vida” do cidadão,⁴⁸ só ganha sentido no interior da *pólis*.

A *politeía* se manifesta, pois, em dois aspectos vitais do pensamento político grego: o direito de cidadania e a *forma* de governo, o regime po-

substantivos em –εὐς e dos verbos em –εὐώ, que ao estudar essa categoria de palavras dirá, ainda, que “le système est récent et ne semble pas attesté dans la langue homérique; il s’est développé en ionien-attique à partir d’Hérodote et dans la κοινὴ” e que suas estreitas relações com os verbos em –εὐώ “a eu pour conséquence qu’ils concernent souvent une activité plus moins durable (...), une fonction.” Cfr. Chantraine (1933: 88-90).

⁴⁵ Cfr. Lidell, Scott, Jones. (1983: 1434); Chantraine, (1990: 926). Claude Mossé (1959: 359), em seu trabalho sobre o fim da democracia ateniense, afirma: “... qu’est-ce donc la *politeía*? A vrai dire, une notion complexe et ambiguë qui n’a pas d’équivalent exact en français et que traduisent bien imparfaitement les termes “constitution” ou “gouvernement”. Um outro aspecto da questão é assinalado por H. Joly (1986: 284) ao aproximar a *politeía* da *paideía*, nesse sentido, a *politeía* significa a pesquisa teórica relativa a um programa de educação, visto que, para um grego, a educação é sempre pedagógica e política.

Para uma história da aparição e difusão da palavra, veja-se o livro de Jacqueline Bordes (1982: 18-34).

⁴⁶ Ehrenberg (1980: 44-77); Manville (1990). Para uma análise do aparecimento e da difusão do termo *politeía*, veja-se Bordes (1982: 18-33).

⁴⁷ O sufixo –thj não se refere a um indivíduo isolado, mas a um indivíduo que é membro de uma comunidade: “a considérer les dérivés homériques (en –thj), on constate qu’ils ne désignent jamais un individu isolé, mais toujours un individu membre d’une communauté. Ainsi –thj est un suffixe catégorisant, classificateur.” Redard (1949: 228). Cfr. também Ehrenberg (1980: 44-77).

⁴⁸ T. A. Sinclair ao traduzir *politeía* no passo 544d da *República*, acrescenta ao texto a expressão “way of life” (*You know, I presume, that the number of possible characters of men is the same as the number of possible constitutions that is, way of life*), pois traduzi-la apenas por constituição seria apenas uma “half translation”. Sinclair (1957: 161).

lítico.⁴⁹ Enquanto direito de cidadania, a *politeia* determinava os direitos políticos do cidadão⁵⁰ e sua participação na estrutura geral da *pólis*, não como um ato meramente jurídico entre o indivíduo e o Estado, mas como um corpo vivo onde cada cidadão participa (*metékhein*) da cidadania.⁵¹

Se nos atemos, então, ao campo semântico dos termos *politeia* e *dikaiosýne* poderíamos facilmente inferir que o pano de fundo no qual o diálogo platônico se conforma é o da prosa, e, do ponto de vista das “formas” da *politeia*, a um campo específico que envolve a relação entre o cidadão e a *pólis*, ou seja, à democracia e suas vicissitudes.

Assim, é nesse contexto que vamos encontrar Sócrates, na abertura da *República*, narrando a um interlocutor anônimo os “diálogos” que travou com Céfalo e seu filho Polemarco, com os irmãos de Platão, Gláucon e Adimanto, e com Trasímaco e Clitofonte, quando, no dia anterior, desceu ao Pireu, acompanhado por Gláucon, para ver a celebração da festa das Bendidéias, que lá se celebrava pela primeira vez, sendo, nesse percurso, quando retornava a Atenas, abalroado por Polemarco e seus companheiros, que o persuadem a ficar no Pireu, para ver a procissão noturna em homenagem “à deusa”. Enquanto esperam a chegada da noite, Sócrates vai até à casa de Polemarco, onde outros convidados já estão circularmente dispostos para “*tò deipnón*”. Entretanto, a espera será alimentada não pelo jantar formal, mas por um longo diálogo, em que Sócrates e seus interlocutores, buscando conhecer o ser e as ações resultantes da justiça e da injustiça, quando existem na alma do homem, são levados, pelo “*lógos*”, a fabricar uma “*pólis lógo(i)*”, uma cidade feita *de* e *através* do *lógos*, onde a *dikaiosýne* pudesse se expressar no âmago da *politeia* que subjaz a uma verdadeira associação de cidadãos.

Ora, a mencionada cena de abertura da *República* e o valor proemial que será atribuído por Sócrates ao livro I são exemplares para situar-

⁴⁹ Cfr. Chantraine (1990: 926); Lidell, Scott, Jones (1983: 1434); Eherenberg (1980: 58-77); Joly (1985: 283-284) e Mossé (1959: 158-64).

⁵⁰ Aristóteles. *Constituição dos Atenienses*, 42-43; Manville (1990:3-54).

⁵¹ Para uma longa análise do uso de *politeia* associada ao verbo *metékhein*, ver o texto de Bordes (1982: cap.II e III).

mos o objetivo maior de nossa investigação acerca dos gêneros poéticos, uma vez que, como já assinalamos anteriormente, a épica e a lírica estão ali perfeitamente delineadas como gêneros paradigmáticos tanto para o “diálogo” temático dos gêneros em prosa com os gêneros poéticos, quanto para a construção do “diálogo” como o fundamento do *lógos* filosófico, isto é, de um “novo” gênero do *lógos*.

2.1 A descida de Sócrates ao Pireu, uma *katábasis*?

A importância do livro I para a compreensão não só de cada um dos livros da *República*, mas também para o diálogo como um todo, embora tenha tido sua importância também assinalada por Proclo em seu *Comentário*,⁵² foi durante longo tempo menosprezada pela crítica filosófica, que o considerava desprovido de interesse para os grandes temas da Filosofia discutidos na obra, dado que seu valor estava circunscrito à mera composição da cena dramática e à introdução do problema relativo à definição de justiça⁵³.

Por outro lado, o livro I foi também objeto de larga polêmica acerca de seu lugar nos diálogos platônicos. Dada a sua diferença estilística com os demais livros, foi considerado por muitos comentadores como um diálogo originalmente autônomo, ao qual F. Dümmeler, observando as semelhanças com os ditos “diálogos socráticos”, atribuiu o nome de *Trasímaco*.⁵⁴ A tese, aceita por platonistas como P. Friedländer, parece hoje difícil de sustentar-se, pois a integralidade da *República* foi defendida e demonstrada, consideramos que com êxito, sob os mais diversos ângulos, da estilística à retórica, da retórica à lógica e à metafísica.⁵⁵

⁵² Cfr. Proclus. *In Platonis rem publicam commentarii*. I, 16.26-19.25.

⁵³ Veja-se, por exemplo, o comentário de Cross & Woosley (1964:2-3).

⁵⁴ Cfr. Dümmeler (1895:229-270). Para um histórico da polêmica acerca da autonomia do Livro I, veja-se o artigo de Giannantone 1957:123-145).

⁵⁵ Cfr. por exemplo, Khan (1993:131-142).

Entretanto, se nos ativermos mais uma vez à tradição antiga, preservada por Diógenes Laércio e Olimpiodoro, Platão teria reescrito ao longo de toda sua vida a frase de abertura da *República*⁵⁶ e sob seu leito de morte teriam sido encontradas várias tabuinhas contendo as primeiras linhas do diálogo redigidas de modos diversos:

*Katében khthès eis Peiraiâ metà Glaiκonos toû
Aristonos proseuóménós te tē theô kai háma [...] próton
ágontes.*

Desci ontem ao Pireu com Gláucon, filho de Aríston, para suplicar à deusa e, ao mesmo tempo, desejando ver a festa, de que maneira a fariam, posto que, então, pela primeira vez a celebravam.⁵⁷

Dentre os comentadores de Platão, Eric Voegelin, no terceiro volume de *Order and History*, será um dos primeiros a apontar para as relações entre a descida de Sócrates ao Pireu, a subida à luz e a descida do filósofo às sombras, na narrativa da caverna, e, a descida de Er ao Hades, com o Canto XI da *Odisséia*, onde Homero narra a descida de Odisseu ao Hades, suscitando muitas outras análises em que as relações de Platão com a épica de Homero foram, e têm sido ainda, exploradas sob diversos aspectos.⁵⁸

Entretanto, esse mesmo começo poderia também apontar para a descida de Orfeu, o poeta que teria inventado a lírica, ao Hades – e aqui não seria inútil lembrar que Orfeu será mencionado não só na crítica de Adimanto aos poetas, mas também no mito de Er, quando escolhe “a vida de um cisne por ódio a raça das mulheres”.⁵⁹ Com ele também poderia estar relacionada à presença, na *República*, de uma “literatura *katabática*”, mes-

⁵⁶ D. L., III,37 e Olimpiodoro. *Vita Platonis*, 2, 22-35. Cfr. também, Dionísio de Halicarnaso. *Sobre la composición estilística*, VI, 25, 32-33.

⁵⁷ Platão. *República*, 327a. Tradução Brandão (2004). Cfr. também, Clay (1992:113-129), que procura mostrar o valor desiderativo das “primeiras palavras” dos diálogos platônicos e seu comprometimento com a totalidade do diálogo.

⁵⁸ Cf. também, Brandão (2005: 21-52).

⁵⁹ Platão. *República*, 620a.

mo que invertida, visto que a descida do filósofo à caverna, ou ao Pireu, é já consequência de sua “saída” para a luz, para as coisas tornadas “visíveis” seja pelo sol, seja pela idéia de bem.

Nesse sentido, tanto a descida de Orfeu, quanto a de Ulysses ao Hades, não estariam demarcando a lírica e a épica como gêneros paradigmáticos no conflito e na assimilação dos gêneros na conformação da concepção platônica de filosofia?

Se continuarmos perseguindo os gêneros líricos no livro I da *República*, veremos que [i] Píndaro, ao falar da “doce esperança” que acalenta o coração do homem justo e piedoso, é o poeta que subjaz aos argumentos de Céfalos⁶⁰ sobre os gêneros de vida; enquanto [ii] Simônides de Ceos, que, segundo Polemarco, é “sábio e divino”, ao afirmar que “é justo restituir a cada um o que se lhe deve”,⁶¹ possibilitará a Sócrates não só a refutação de uma certa noção de “*sophós*”, mas, também, a identificação da *dikaiosýne* como sendo a *areté* dos homens, o que permitirá, a seguir, a compreensão da *dikaiosýne* como o *týpos* a partir do qual os poetas falarão sobre os homens.

Todavia, os elementos que apontam para os gêneros líricos no livro I não estão apenas contidos nas passagens mencionadas, há ainda a observação socrática, uma vez concluída a conversa com Trasímaco, de que os diálogos anteriores não eram nada mais do que um *prooimion*.

Podemos, assim, perguntar: por que a escolha de Simônides para a filosofia colocar-se frente à antiga tradição do *sophós*? Por que a escolha do poeta para prover a refutação da concepção de *diakiosýne* oriunda da prosa de Heródoto? Portanto, não nos parece circunstancial que os elementos que abrem e fecham os diálogos de Sócrates com o escravo de Polemarco, com Polemarco, Adimanto, Gláucon, Céfalos, Trasímaco e Clitofonte

⁶⁰ É certo que Homero e Sófocles, como se aí paternidade homérica da tragédia, já estivesse delineada, estão presentes, estão também presentes, o que só justifica nossa hipótese da presença paradigmática dos dois gêneros no diálogo.

⁶¹ Platão. *República*, 331e4-5.

contenham referências diretas aos gêneros líricos: o contexto da festa, a narrativa em primeira pessoa,⁶² a lírica coral de Simônides e Píndaro e o estatuto proemial.⁶³

E se aceitarmos os critérios apresentados por Francisco Rodriguez Adrados para

“dimensionar o que se entende por lírica”, e, o modo por ele utilizado para diferenciar o gênero lírico do gênero épico, verificaremos que esses dois aspectos não nos parecem estranhos ao contexto metafísico da *República* de Platão:

“La épica es un género abierto; los poemas son de extensión impredecible, como es impredecible el orden de los elementos que los componen; en la lírica domina, en cambio, la estructura ternaria; hay un proemio, un centro y un epílogo. [...] Más importante, decisivo, es lo relativo al contenido: la épica narra en tercera persona sucesos del pasado mítico y el cantor o poeta se oculta, en cierto modo. La lírica é poesía dirigida por un yo, que se define a si mismo incluso dándonos su nombre (el llamado “sello”), a un tú sobre el que quiere ejercer un influjo.”⁶⁴

Sob essa ótica, a *República*, além de ser uma narrativa em 1ª. pessoa, parece conter uma estrutura ternária: [i] um proêmio, o livro I; [ii] um centro, os livros II a IX, onde temos a elaboração de uma *politeia* fundada na *dikaíosyne*, suas conseqüências filosóficas e seu processo de corrupção; e [iii] um epílogo, o livro X, onde a relação de copertinência entre *lógos* e *mythos* será “metafisicamente” reabilitada com sua fundamentação nas “idéias”.

O “homem” que, no passo 398a da *República*, se contrapõe àquele

⁶² Cfr. Brandão (2004).

⁶³ Sobre a função dos proêmios na *República*, ver Moraes Augusto (2008).

⁶⁴ Adrados (1988: 107-108).

capaz de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, enviado pelos cidadãos da “*pólis lógo(i)*” para outra cidade, pois a eles lhes convém “um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos”, esse homem não estaria apontando para as espécies da “lírica”, como o gênero poético que permaneceria na cidade construída por Sócrates? Se encontrarmos encomiastas de Homero que dizem ser ele o “educador da Grécia”, “o maior dos poetas e o primeiro tragediógrafo”, devemos concordar com eles, mas, “reconhecer que quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais”, pois, se “acolheres a Musa aprazível da mélica e da épica, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar do *nómos* e do *lógos* que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.”⁶⁵

Nesse sentido, não seria também impróprio retomarmos, mais uma vez, o texto de Diógenes Laércio, quando afirma que Aristóteles dizia que a “forma do diálogo” platônico participava da poesia e da prosa: “*phesi d’Aristóteles tén tón lógon idéan autoû metaxù poiématos ênai kai pezoû lógou*”.⁶⁶

⁶⁵ Platão. *República*, 607a.

⁶⁶ D. L., III, 37.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores antigos

- Adam, J. (1963²) *The Republic of Plato*. Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam. Cambridge.
- Adrados, F.R. (1990) *Líricos Griegos*. 3.^a ed. Madrid, 2v.
- Barker, E. (1958) *The Politics of Aristotle*. Edited and translated by Ernest Barker. Oxford.
- Bétolaud, V. *Oeuvres Complètes d'Apulée – De la doctrine de Platon*. Nouvelle édition traduit par Victor Bétolaud. Paris.
- Campbell, D.A. (1991) *Greek Lyric*. Harvard, Massachusetts, 3v.
- Chambry, É. (1957) *Platon – La République*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris.
- Diès, A. (1950) *Platon - Le Politique*. Paris.
- Gauthier, R.A. e Jolif, J.Y. (1959) *L'Éthique à Nicomaque*. Introduction, Traduction et Commentaire par R.A. Gauthier et J.Y.Jolif. Louvain, Paris.
- Hicks, R.D. (1925) *Diogenes Laertius – Lives of eminent philosophers*. Cambridge, Massachusetts. 2v.
- Leão, D.F. (2003) *Aristóteles – Constituição dos Atenienses*. Introdução, tradução e notas de D.F. Leão. Lisboa.
- Kroll, W. (1899²) *Procli Diadochi in Platonis rem publicam commentarii*. Leipzig. [reimp. Amsterdam: Hakkert, 1965]
- Kenyon, F.F. (1920) *Aristotelis Atheniensium Respublica*. Oxford.
- Pallí, J. (1991) *Dioniso de Halicarnaso - Sobre la composición estilística*. Introducción, traducción y notas por Julio Pallí. Barcelona.
- Rocha Pereira, M. H. (2001) *Platão – A República*. 9.^a ed. Lisboa.
- Ross, W.D. (1957) *Aristotelis Politica*. Oxford.
- Vegetti, M. (1998) *La Repubblica*. Traduzione e commento a cura di Mario Vegetti. Napoli.

Estudos e Comentários

- Adrados, F. R. (1955) “O tema de la nave del Estado en un papiro de Arquí-

- loco” *Aegyptus* 35: 206-210.
- Adrados, F.R. (1988) Lírica griega, en FÉREZ, J. A. L. (ed.) *Historia de la literatura griega*. Madrid: 104-115.
- Bordes, J. (1982) *Politeia dans la pensée grecque jusqu’à Aristote*. Paris.
- Bouvier, D. (2002) *Le sceptre et la lyre*. Grenoble.
- Brandão, J. L. (2004) “O filósofo na casa de Céfalo.” I Colóquio Platônico: *Politeia*, I, Rio de Janeiro. [no prelo. Belo Horizonte].
- Brandão, J. L. (2005) *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*, Brasília.
- Burger, R. (1969) *Plato’s Phaedrus: a defense of the philosophic art of writing*, Alabama.
- Clay, D. (1992) “Plato’s first words” *YCS* 29: 113-129.
- Corrêa, P. da C. (2006) “A raposa do sapientíssimo Arquíloco. (*República*, II,365c)”, en II Colóquio Platônico: *Politeia*, II. Parque Nacional do Itatiaia [no prelo: Belo Horizonte].
- De La Peña, P. B. (1984) *La estructura del diálogo platónico*, Madrid.
- Demos, M. (1999) *Lyric Quotation in Plato*, Lanham.
- Des Places, É. (1949) *Pindare et Platon*, Paris.
- Dover, K. (1974) *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford.
- Dümmler, F. (1895) “Zur Komposition des platonischen Staates”, en *Kleine Schriften*, Basel.
- Ehrenberg, V. (1970) *Lo stato dei greci*, tradução de Ervino Pocar, Firenze.
- Gernet, L. (1917) *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris.
- Giannantone, G. (1995) “Il primo libro della *Republica* di Platone”, *Rivista Critica di Storia della Filosofia* 12: 123-145.
- Havelock, E. A. (1970) “Dikaiosyne: An Essay in Greek Intellectual History”, *Phoenix* XXIII: 49-70.
- Joly, H. (1986²) *Le renversement platonicien*, Paris.
- Kanh, C.H. (1993) “Proleptic composition in the *Republic*, or why book I was never a separate dialogue, *CQ* 43 (1): 131-142.

- Khun, H. (1969) "The true tragedy: on relationship between greek tragedy and Plato", *HSCP* 53: 37-88.
- Labarde, J. (1980) *L'Homère de Platon*, Paris.
- Manville, P. B. (1990) *The origins of citizenship in ancient Athens*, Princeton.
- Moraes Augusto, M. G. de. (2004) "A arte de narrar ou as relações perigosas entre a *philosophía* e a *tékhnē*", *Princípios* 11 (7-8): 15-16.
- Moraes Augusto, M. G. de. (2008) "O proêmio à Décima Musa", em II Jornadas Internacionales de Filosofía Antigua, Buenos Aires.
- Mossé, C. (1959) *La fin de la démocratie athénienne*, Paris.
- Nightingale, Andrea W. (1997) *Genres in dialogue*. Cambridge.
- Rosen, S. (1988) "The quarrel between philosophy and poetry", en *The quarrel between philosophy and poetry: Studies in ancient thought*, New York, London: 1-26.
- Sinclair, T. A. (1957) *A history of greek political thought*, London.
- Vicaire, P. (1960) *Platon, critique littéraire*, Paris.
- Voegelin, E. (1957) *Order and History: Plato and Aristotle*, Louisiana.
- Wosley, A.D. & Cross, R.C. (1964) *Plato's Republic: a philosophical commentary*, London.

Obras de referência

- Benveniste, É. (1969) *Le vocabulaire des institutions indo-européenne*, Paris, 2 v.
- Chantraine, P. (1990) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque.*, Paris, 4 v.
- Chantraine, P. (1933) *La formation des noms en grec ancien*, Paris.
- Lidell, Scott, Jones. (1983) *Greek-English Lexicon*, Oxford.
- Redard, G. (1949) *Les noms grecs en -THS, -TIS et principalement en -ITHS, -ITIS*, Paris.

EURÍPIDES Y EL ESPECTÁCULO DE VIOLENCIA

MARIA DE FÁTIMA SILVA
Universidad de Coimbra

Resumen

En este artículo nos proponemos explorar el acto de violencia con el cual el hijo de Agamenón, en el *Orestes* de Eurípides, vuelve a repetir su crimen: antes el matricidio, ahora el asesinato de su tía. Nos centraremos ante todo sobre el efecto escénico.

Palabras claves – Orestes, Telefo, movimiento escénico.

Abstract

In this article, we will explore the violence by which Agamemnon's son repeats his crime: first the matricide, now his aunt's homicide. Our aim will be the scenic effect of this episode in Euripides' Orestes.

Keywords – Orestes, Telephus, scenic movement.

Hay en Esquilo y Eurípides
una estrategia distinta:
mientras que el primero prefiere *mostrar*, de forma directa,
el segundo prefiere hacer *revivir* en el campo de las emociones.
J. de Romilly,
L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide, 27.

Cuando, en 408 a. C., con *Orestes*, Eurípides retomaba uno de los mitos más populares de la tragedia griega, seguramente tendría presentes los efectos alcanzados por distintas producciones basadas en ese mismo tema, desde la *Orestíada* de Esquilo, que en ese año celebraba su cincuentenario, hasta las dos *Electras*, la de Sófocles y la que él mismo, Eurípides,

compusiera, para hablar tan sólo de aquéllas que, de entre las que conocemos, se centran en el matricidio que victimó a Clitemnestra. Entre las muchas innovaciones que el autor de *Orestes* incluyó en el tratamiento convencional del mito, nos proponemos explorar el acto de violencia con el cual el hijo de Agamenón vuelve a repetir su crimen. Aunque la obra se ubica en un tiempo en el que el matricidio era ya un hecho consumado, la condena a muerte votada por los argivos anima al matricida a repetir su golpe, direccionándolo ahora en contra de Elena, su tía, en una especie de duplicación del crimen tradicional.¹ Mucho más allá del controvertido impulso que el deber de prestar homenaje a la memoria de su padre ejercía habitualmente sobre él, este Orestes cumplió ya esa incumbencia, ambigua y dolorosa, sin encontrar en ella ni apaciguamiento ni una aprobación social unánime. Por lo tanto es un vengador acosado, por su propio remordimiento y por la censura colectiva, ése que vemos en la inminencia de un nuevo golpe violento. En la obra que programó, Eurípides introdujo, además, estrategias de efecto dramático y escénico arrojadas, inspiradas en la experiencia que una ya larga trayectoria teatral le permitía. Con la minucia del detalle, en el dibujo de emociones y gestos que un acto de violencia extrema implica, el poeta entreteje los comentarios propios del creador que conoce los expedientes de su técnica, de la cual los personajes en escena se vuelven voceros.

Cabe al coro (*Or.* 1012-1015) poner en marcha el proceso que llevará al espectáculo de violencia, vibrante en esta obra. Como punto de partida, es necesario dejar claros sus motivos y, a modo de prólogo, enfatizar, en lo que es aún un cuadro silencioso, los trazos principales: el parentesco o la proximidad afectiva que une a los que serán los tres cómplices implicados (la relación fraterna que une a Electra y Orestes, *σὸς σύγγονος*, 1012; o el sentimiento casi fraterno de su más fiel compañero, Pílates, *πιστότατος πάντων, ἰσάδελφος ἀνὴρ*, 1014-1015); la situación extrema de ‘un condenado a muerte por un voto sin apelación’, que motiva

¹ Arnott (1983: 16), insiste igualmente en el efecto expectable de una apuesta orientada hacia aspectos menos explorados de un mito ya conocido. Y, además, ese mismo carácter innovador de la obra permitía una reformulación arrojada de los aspectos escénicos que la conformaban.

igual reacción; y la debilidad física de Orestes, que no es más que la dimensión externa de un mal más profundo, origen de una explosión de furia incontrolable.

A una sencilla consideración introductoria, sigue la definición directa de estos supuestos: Electra gana voz para reforzar, con tonos más nítidos, la información de las mujeres argivas. En una *disticomitía* expresiva (1022 y siguientes), los dos hermanos insisten en la inminencia de la muerte (1018-1023, 1035), en la vergüenza de una condena por voto popular (1027), sobre todo si el acusado es joven y, cediendo a la cobardía y a las lágrimas (1031-1032), se ve forzado a un fin prematuro (1029-1030); a su alrededor domina la soledad y el abandono (1054-1055). Éste es el apogeo de los trazos de un cuadro, que reduce a la criatura humana a una figura casi animalesca y deja adivinar en ella reacciones imprevisibles.

Ante la situación de Orestes seguro que el espectador recordaría ese prototipo del héroe perseguido, al borde del sufrimiento, dispuesto a enfrentar de forma violenta a sus enemigos, en el día en el que se decidía su vida o muerte, que, en la galería de héroes eurípideanos, representara Telefo, rey de Misia. Pese a la especificidad de cada situación, la esencia del episodio –el agobio que lleva a la violencia y al chantaje– sugiere alguna similitud entre el esquema dramático adoptado en esta producción del 408 a. C. y el de *Telefo*,²² treinta años anterior (438 a. C.). En lo esencial de su estructura, también el rey de Misia era un hombre destruido, condenado por los suyos como traidor, atormentado por la enfermedad, que tuvo que exigir de alguna forma la cura de sus males.³ Ninguno de ellos hesita, en los límites de la presión personal y social, en recurrir a la violencia, dispuestos a matar como forma de vencer al enemigo. De hecho Argos y el

² Acerca de las reconstituciones propuestas para el Telefo de Eurípides, véase Jouan (1966: 222-244); Webster (1967: 43-48). Sobre la popularidad del tema en la tragedia griega y sus producciones más significativas, véase, igualmente, Silva (reimp. 1997: 112-131).

³ Jouan (1966: 226,) imagina que, tal como Orestes, también Telefo representaba en escena al héroe sufridor y mendigo, aunque más activo, tal vez porque fue despojado de aliados y por ese motivo era dependiente de sus propios recursos. En el caso de Orestes, las intervenciones de Electra y de Pilades tienden a crearle una dependencia, que no deja de ser, por contraste, igualmente emotiva y espectacular.

palacio de Agamenón, escenario de las dos obras, aproximaba, entre otras coincidencias, a los dos episodios.⁴

Si Telefo parece haber concentrado su empeño en Agamenón –como intermediario, junto a Aquiles, para la obtención de su cura-, Orestes, en la producción eurípideana del 408, se concentra en Menelao, como el único que dispone de una influencia capaz de conseguir aún su salvación. Electra, sin embargo, acaba de percibir el fracaso de esta esperanza (1506-1507); en la asamblea que condenó al matricida, Menelao no había dicho una sola palabra en favor del acusado, traicionando con su silencio a la memoria de Agamenón y a la causa de sus vengadores, en una pasividad hedionda. Le orientaba solamente la ambición y el juego político (718-721); es, por consiguiente, un despreciable blanco a abatir.

Determinado, con precisión, su objetivo, hay que crear alrededor del vengador una cadena de solidaridad, que haga posible el ataque. Z. Theodorou destaca la fragilidad como característica, en esta obra, del carácter de Orestes, susceptible a influencias ajenas, de donde resulta la importancia conferida a Pílates como cerebro de los actos violentos que practica; ⁵con la vuelta atrás de Apolo en relación a los sucesos, es a este compañero que cabe estimular las fuerzas del hijo de Agamenón. Eurípides insiste, en los vv. 1098-1099, en un vocabulario que subraye la concertación entre los diversos actuantes, Electra y Pílates implicados, con Orestes, en un proyecto común (ἐς κοινούς λόγους ἔλθωμεν, συνδυστυχή). De igual forma, todo lleva a creerlo, habría encontrado Telefo en Clitemnestra una alianza correspondiente y la autora de un plan de acción.⁶

⁴ Cfr. fr. 713 N2. Jouan (1966: 223 y siguientes) realza lo común de este elemento en representaciones plásticas, lo que pone de manifiesto no sólo la popularidad de la obra, sino también su inolvidable expresión visual, en aquél que constituía el episodio central en la tragedia: las aventuras de Telefo en el campamento aqueo, en Argos. De ese episodio, dos momentos cautivaron las preferencias de los artistas: el rapto de Orestes, con el cual Telefo se refugiaba bajo la protección de un altar; y Aquiles curando al héroe, con el poder de su lanza.

⁵ Cfr. Theodorou (1993: 41-42).

⁶ Jouan (1966: 229-230) discute los motivos que podrían justificar la adhesión de la reina, una vez que es a Clitemnestra a quien cabe sugerir la estrategia para someter la voluntad de los aqueos. También Orestes depende de sus cómplices para la concepción de un plan de acción, cuya construc-

El poeta se detiene detalladamente en este plan. Condenado a la abulia durante toda la obra, Orestes, aunque llamado a participar en la acción, mantiene la misma dependencia que antes le reducía a un enfermo acamado, entregado a los cuidados de Electra. Es en nombre de una constante *philia* que se plantea el golpe, forjado por aliados que él se limita a seguir, aunque con entusiasmo, para decir verdad (1106, 1116). La construcción de una estrategia se hace en dos etapas, en un aumento progresivo de violencia. Para alcanzar su meta, Pílates sugiere primero el ataque contra una víctima indirecta, Elena, cuya muerte constituirá un golpe cruel para Menelao (1105). Con su esquema, se ensanchan los actuantes (o personajes), centrales y figurantes: una luz fuerte incide sobre Elena, la víctima a degollar, que algunos pequeños detalles sustraen del papel de un simple instrumento, inocente, de manipulación, para hacer de ella también el objeto de una venganza legítima; o ¿no es Elena la usurpadora de un poder que pertenece a Orestes?⁷ Por ello, será el palacio, el terreno donde se cruzan la ocupadora y el reivindicador de sus derechos, el escenario natural para un ajuste de cuentas (1107-1108). Junto con Elena se presentan en escena los invasores, movidos, además de por la legitimidad, por el placer de la venganza. Esta es una palabra que les organiza las intenciones (primero en el espíritu de Orestes, τιμωρήσομαι, 1102, después en el de Pílates, τιμωρούμενος, 1117). Al focio le toca definir las reglas del ataque: entrarán en el palacio bajo la protección de la mentira, tomando el disfraz de su situación de condenados, para inspirar compasión y disminuir la desconfianza de su víctima, mientras, bajo sus túnicas, ocultan espadas asesinas (1125). Están trazadas las líneas motoras de un espectáculo, donde cada uno está consciente del fingimiento que su papel le impone. A los lamentos bajo los cuales se esconden los homicidas, Elena responderá con lágrimas, que, en su caso, esconden una alegría secreta, la de ver liquidados a los candidatos al poder argivo (1121-1123). En la posición de meros figurantes estarán los frigios, que forman la exótica escolta de la nueva señora de

ción es, en su caso, el resultado de sugerencias adyuvantes.

⁷Es particularmente expresivo el v. 1107, por la fuerza que imprime a las palabras ἐν δόμοις y sobre todo al sonoro σέθεν final.

Argos (1110-1115). Esos son, sin embargo, los que no están a la altura del papel que les cabría desempeñar, el de defensores de la soberana. De su índole asiática, cobarde, dada a la pereza y al lujo, nada hay que temer; será fácil neutralizarlos, encerrados con llave en las habitaciones del palacio (1126-1127). Pílates confía aún en la improvisación momentánea (1129): la acción irá avanzando en función de los acontecimientos,⁸ con vistas a un final, ese sí bien definido: matar Elena.

Dentro de los modelos que hemos recordado, este momento en el que se planea el engaño tiene, en los casos de *Telefo* y del espectáculo del matricidio de Orestes en las versiones anteriores, repeticiones sugestivas. Aunque limitada por los pocos fragmentos conservados, la actuación del rey de Misia, para acceder a los aqueos, donde tendría lugar el golpe que conjeturó, depende de asumir una falsa identidad –el disfraz de mendigo, abandonado y enfermo. Pero, ¿no habrá, como en el caso de *Orestes*, una extraña ironía en esa simulación? Así como el protagonista del 408 tiene que vestirse como un condenado a muerte –lo que no es más que explorar los trazos de la situación que ‘realmente’ vive-, ¿no toma *Telefo*, asimismo, la imagen que más le conviene a su situación? ¿La de un rey malherido, que mendiga la cura para sus males y al cual de nada sirve la riqueza que posee (cfr. frs. 697, 714 N²; Ar. *Ach.* 404-478, 497 = fr. 703 N²)? En los casos que conocemos del matricidio de Orestes, Esquilo, *Coéforas* 560-578, dio al homicida la capacidad de montar una estrategia para entrar en el palacio de su padre y liquidar a los enemigos; el disfraz fue, en aquella ocasión, el de un viajero, lo que le permitía pedir hospitalidad a Egisto, nuevo señor del palacio. El hijo de Agamenón no pretendía más que llamar la atención con su imagen y su acento focio y lograr una oportunidad para estar cara a cara con el usurpador. Pero, en su papel de visitante que pide hospitalidad, ¿no estaría también, simbólicamente, presente la idea del príncipe exilado, que pretende reintegrarse a la casa de la que es heredero? Sófocles, en *Electra* 29-58, hace del engaño una exigencia divina, a la cual Orestes asocia su

⁸ Cfr. E. El. 639, para igual sentido de improvisación, al complementar un plan concreto.

proyecto, en el ámbito humano. Valiéndose del auxilio de un viejo siervo, el hijo de Agamenón viste el disfraz de un extranjero, como en Esquilo, pero esta vez para noticiar su propia muerte. Con este pormenor, Sófocles acentuaba, en vez de los anhelos de Orestes, la ambición y expectativa de sus enemigos, los usurpadores de sus derechos. Al final Eurípides, en *Electra* 598-676, impone el héroe frágil, un Orestes que depende de sus aliados, en este caso un viejo siervo y Electra, para llegar a sus víctimas: Egisto es capturado traicioneramente durante un sacrificio, en el campo, y Clitemnestra en la cabaña de un labrador, donde Electra había ido a vivir después de casada. Aunque no haya propiamente disfraz, el engaño es, en todos estos casos, un arma decisiva.

Al ritmo animado de la *esticomitía* que conforma la construcción del plan, se sucede aún, en *Orestes* 1131-1148, como refuerzo para explicar el crimen inminente, una *rhêsis* de Pílates. Los argumentos que, en el momento del matricidio, Orestes debería resumir y concienciar (cfr. *Co.* 269-305; *S. El.* 1288-1292), son, en este caso, competencia de Pílates, que asume una posición de liderazgo. Pero son argumentos conocidos los que visan, en primer lugar, a Elena, mujer de poca virtud, cuyas acciones ofendieron a toda Grecia; del vocabulario usado se concluye que, donde fallan valores éticos, se impone la intervención judicial para justificar la punición (*σωφρονεστέραν, δώσει δίκην*, 1132-1134). Más que una cobranza legítima, el golpe que se maquina toma forma de modelo 'ritual' (*ὀλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς*, 1137), de purificación por los crímenes practicados. Clamores de aprobación se levantarán para disfrazar las voces de reprobación que ahora penalizan al matricida. Por ello, Orestes se verá libre de un epíteto insostenible de 'asesino de su propia madre' para asumir otro de mérito reconocido, el de 'asesino de una criminal' (*μητροφόντης ... πολυκτόνου φονεύς*, 1140-1142).⁹ De una cuestión colectiva –la destrucción que Elena representó para Grecia-, Pí-

⁹ Con este juego de palabras, no sólo se busca una justificación para el matricidio, como, escénicamente, se establece un hilo conductor entre los dos crímenes de Orestes, aquél por el que lo condenaron antes y éste que va a cometer y del cual espera verse absuelto. Milagro que se opera, a la manera sofística, con un mero juego de palabras.

lades se vuelve ahora hacia Menelao, transformando su propósito en la cobranza de una cuestión familiar. La enumeración de todos los familiares y patrimonio involucrado exigen que Menelao, el beneficiario de la destrucción de la casa de Agamenón, no quede incólume al cataclismo que afecta a su *oikos* (1143-1148).

Justificada la legitimidad de los motivos en causa, Pílates presenta las alternativas de su plan, que afectan a reos y vengadores. A Elena, en caso de fracaso de un golpe mortal, la amenazan con fuego, un incendio que extermine el palacio que la cobija (1149-1150); para ellos mismos, el focio adelanta igualmente una alternativa, en lo que parece su primer ejemplo de una improvisación a la que se mostraba sensible (1151-1152): ‘en una cosa saldremos con gloria, o muertos con dignidad o con dignidad salvados’, en lo que es, por primera vez, otra perspectiva para sus objetivos: venganza ... salvación. Como bien señala D. Lanza:¹⁰ ‘La decisión de matar a Elena no es impremeditada, sino bien pensada’, a medida que se van definiendo los motivos que la justifican. Pero no olvidemos que, desde el punto de vista dramático, el juego de alternativas tiende a dejar al espectador sorprendido e inseguro sobre el verdadero desarrollo de la acción futura. Se trata de crear un hábil juego de incertidumbre, mientras se espera una concretización imprevisible.

Del cambio de papeles entre Orestes y Pílates resulta que es el tradicional vengador quien debe adherir a las propuestas de un no menos habitual compañero. Y, como siempre antes del matricidio, Orestes lleva a cabo, a propósito de los argumentos de su amigo, un ejercicio de consciencia con la recapitulación de los motivos de su actuación. A Orestes le anima la idea de venganza y revancha contra sus enemigos (1160, 1163-1165); menos sensible a las culpas de Elena, toda su ira se vuelve contra Menelao, el traidor de la memoria de Agamenón y de los deberes para con sus herederos (1170-1171). Finalmente, la alternativa entre venganza y salvación, que Pílates se planteaba con un gesto final de grandeza –‘o muertos con

¹⁰ Cfr. Lanza (1961: 65 n. 9).

dignidad o con dignidad salvados’-,¹¹ baja, en las palabras y objetivos de Orestes, a un nivel que toca de cerca la vulgaridad y cobardía (1173-1174): ‘Y si, contra todas las expectativas, ¿ganáramos la salvación?, ¿si pudiéramos matar sin sufrir la muerte?’. Del mismo Orestes se sirve el poeta para destacar el sentido dramático de una escena de violencia, que puede ‘con palabras aladas, de balde, alegrar el corazón’ (1176). Se trata de una especie de invitación al espectador, para que se involucre con los personajes y sepa compartir la emoción reinante, creada por el simple poder de la palabra; en la mente de todos se insinúa una invocación a la *apaté*, como extensor profundo del placer que la tragedia produce.

Al plan enunciado por Pílates –a la vez que se suma al ansia de ‘salvación’ confesada por Orestes, 1177-1178 -, Electra añade, en un cúmulo de paroxismo, otro gesto y otra víctima: explorar el chantaje ejercido sobre un padre, Menelao en este caso, a través de la amenaza sobre un hijo, ahora Hermíone. En el pacto de solidaridad masculina, establecido entre los dos *phíloi*, una mujer se infiltra en pie de igualdad, capaz de retocar, con toques de perfección, el plan en curso. ¿Cómo no recordar una vez más la más famosa de todas las escenas, ésa donde Telefo arrebató a un Orestes niño de los brazos de su madre, amenazándolo de muerte, para obtener de Agamenón auxilio y cura para sus males, o sea, su *sotería*?¹² De la incidencia en este tipo de escena, J. de Romilly saca conclusiones sobre las preferencias dramáticas de Eurípides en la expresión de la violencia: ¹³ ‘No espanta que él haya sido el hombre de las amenazas deliberadas, el hombre de los gestos destinados a experimentar más que a herir. Justamente porque sus amenazas no son más que amenazas, no tienen que concretizarse, deben sólo mostrarse suficientemente impresionantes. Y por

¹¹ Pílates se mostró cauteloso en la expresión de su idea, insistiendo en términos que valorizan el sentido heroico de la acción que se plantea: κλέος, καλός ... καλός (1151-1152). En las palabras de Orestes el tono dominante es el de σωτηρία, obtenida a cualquier precio (1173-1174).

¹² Sobre la tradición de esta escena en el teatro trágico, véase Silva (1997: 127). Sobre la puesta en escena de este episodio en el Telefo de Eurípides, véase Heath (1987: 275-276).

¹³ Cfr. Romilly (1961: 35).

eso deben de acompañarse de efectos tanto más espectaculares, que, hasta para los personajes, valen sobre todo como espectáculo destinado a hacer sufrir'. Concluyendo (p. 16): 'Somos llevados a pensar que el poeta renunció a las grandes escenas de violencia, para insistir en las de sufrimiento, que despreció el golpe *-tò drâma-*, para reforzarle las consecuencias *-tò páthos'*. Están totalmente conformes con esta lectura las palabras con las cuales Electra (*Or.* 1191-1201) anima a su hermano a una violencia gratuita; los gestos se usan como un refuerzo de las amenazas proferidas, porque la acción apenas ocurrirá ante el fracaso de los argumentos: 'Después de la muerte de Elena, si Menelao te ataca, o a éste aquí o a mí, (...), anuncia que matarás a Hermíone. Es necesario que saques tu espada y la mantengas apuntada al pecho de la chica. Si Menelao te deja ir a salvo, por no querer que la muchacha muera, después de haber visto el cadáver de Elena bañado de sangre, deja que la chica se refugie junto a su padre. Pero si él pretende matarte, incapaz de dominar la ira que le perturba, en ese caso tú degollarás a la princesa. Pero estoy convencida de que, aunque al principio se muestre impetuoso, con el tiempo irá reprimiendo su cólera'.

Después de haber construido, delante de su público, las posibilidades de una estrategia de violencia, Eurípides corporiza, en sus propios personajes, la dirección de la escena. Más que el autor material del crimen que se está preparando, Orestes es igualmente el director de escena que asume la conducción de los actores: 'tú, Electra, hermana mía, te quedas frente al palacio esperando' (1216-1217); 'nosotros, allá adentro, Pílates, armaremos nuestro brazo para el combate supremo' (1222-1224). El contacto entre los dos niveles de la acción, el de la vigilancia en el exterior y el del ataque dentro del palacio real, se hace con técnicas conocidas, los gritos y golpes en la puerta que los separa (1221).¹⁴ Afuera, Electra con sus aliadas, las mujeres del Coro, pone en escena la recepción de Hermíone;

¹⁴ Se sigue una súplica a Agamenón (1225-1239), que Pílates abrevia rápidamente, con una apelación a la acción (1240-1245). Cfr. E. El. 684. ¿Habrá, por parte de Eurípides, una alusión irónica al momento correspondiente de Coéforas, donde Esquilo prefiriera ampliar la súplica en detrimento del momento de la actuación?

como señala Arnott,¹⁵ le cabe, durante este *kommós*, mantener la atención del público concentrada mientras no llega su segunda víctima. El episodio de la expectativa se lleva a cabo en un marco de vigilancia. La coreografía que se establece le da expresión. Así dice Electra (1251-1252): ‘Vosotras, poneos aquí donde pasan los carros. Y vosotras, de este otro lado, quedaos guardando la casa’. Cumpliendo la marcación de la escena, el coro se reparte por los dos *párodoi*, una parte ‘en la dirección del sol naciente’ vigilando el camino (1258-1259), la otra ‘del lado poniente’ (1260). A la vez que valora los datos escénicos que los personajes con él comparten, el público no dejará de recordar a aquella otra Electra frágil de *Coéforas* (cfr. 84 y siguientes), que se entregaba integralmente en manos del coro para que le orientara gestos y palabras, cuando la hora de la venganza se avecinaba. Ahora, la hija de Agamenón asume la dirección de la actitud dramática y escénica a tomar por sus compañeras.¹⁶ El texto es detallado en cuanto a los movimientos de los semicoros; la fuerza de las mujeres vigilantes se concentra en los ojos y en el camino o espacio por el cual se extienden (κόρας ὀμμάτων, 1261, βλέφαρα, κόραισι, 1267-1268, σκόπει, 1278, σκέψασθέ νυν ἄμεινον, 1291, σκοποῦσα πάντη, 1295; ἐκεῖθεν ἐνθάδ’, εἶτα παλινσκοπιᾶν, 1264, αἶ μὲν ἐνθάδ’, αἶ δ’ ἐκεῖσ’, 1294, ἐν τρίβῳ, 1269, ἐνθένδ’, 1278).¹⁷ La actitud expectante gana un efecto más fuerte en la alternancia entre la tranquilidad de quien ve vacío el horizonte (1277, 1279-1280) y la falsa sospecha, que suscita la calma tras la angustia (1269-1274).

¹⁵ Cfr. Arnott (1983: 25).

¹⁶ También la comedia exploraba este tipo de movimiento típico de una escena de vigilancia; recordemos el coro de *Las Tesmoforiantes* atento a la presencia de un enemigo, después de recibir un alerta de Clístenes sobre la infiltración de un procurador de Eurípides en el recinto sagrado (652-688); o el de *Las Asambleístas* (478 y siguientes), vigilante mientras regresa del Pnyx, después de que, disfrazadas de hombre, hubieran hecho aprobar la votación a favor de la entrega del poder a la mujeres.

¹⁷ ‘Cubrid todo en vuelta con vuestra mirada, por entre los cabellos’. Ésta es una orden particularmente sugestiva, que espeja la consecuencia de la actitud de lamento fúnebre antes adoptada por Electra (960 y siguientes), y posiblemente también por sus compañeras.

En este momento de *suspense* y dilatación de tiempo, entre la elaboración del plan y su ejecución, la atención vigilante se traslada del entorno hacia la puerta del palacio. A la pasividad angustiante que se prolonga bajo la mirada de las mujeres –el vacío visual-, se suma la suspensión silenciosa de lo que se esconde por detrás de la puerta, a la cual Electra pega un oído atento (1281). El público es estimulado por las observaciones en escena, constatando la demora de los gritos que, de acuerdo con la convención, deberían anunciar el golpe fatal (1284-1285). Electra llega a especular incluso sobre posibles motivos, mientras que Eurípides evoca la escena modelo del matricidio, tal como Esquilo lo dibujara en *Coéforas*: ¿será que, como antaño Clitemnestra había exhibido su pecho intentando detener al matricida (*Co.* 896-898), igual ahora Elena impusiera el encanto de su belleza para detener a los asesinos (1287)?¹⁸

La atención del público es conducida de forma que se centre alternadamente en los dos crímenes inminentes, mientras que el ritmo de la acción se revela coherente con lo dramáticamente esperable, cuando se hacen oír los primeros gritos de Elena (1296-1301). Confirmando las sospechas del público, experto en los códigos dramáticos, la idea de agonía y muerte es repetida de forma sugestiva por Elena, en lo que parece un estertor de agonía (1296, 1301), por el coro que así interpreta lo que oye (1297), por Electra en sus gritos de estímulo (1302 y siguientes). Éste es un refuerzo tanto más teatral cuanto se irá a revelar falso, pasada tan sólo una larga centena de versos, con el caso Hermíone llamando de nuevo la atención. Siguiendo el modelo del matricidio de la *Electra* de Sófocles (1398 y siguientes), la hija de Agamenón participa, desde el exterior, con sus gritos de incentivo, en el golpe que su corazón desea. Si, en Sófocles, Electra podía justificar la salida del palacio, a la hora del crimen, con una misión defensiva –‘me voy a quedar vigilando, no va ser que vuelva Egisto y nos sorprenda’, 1402-1403-, en *Orestes* ella tiene, además de igual función, otro papel para cumplir: el de conducir a la matanza desquiciada a una segunda víctima, Hermíone.

¹⁸ Con gran propiedad destaca Amott (1983: 26) que el efecto de este momento era particularmente sugestivo porque era novedad la idea de una Elena expuesta a la violencia de su sobrino y de Pí-lades.

Electra continúa comandando la acción y dirección de escena, teniendo ahora que urdir un engaño para atrapar a su nueva presa. El texto es sugestivo en la repetición de metáforas de caza que traduce esa idea (ἐσπεσοῦσα δικτύων βρόχους καλὸν τὸ θήραμ', 1315-1316, οὐχὶ συλλήψεσθ' ἄγραν, 1346).¹⁹ En su papel de homicida moral, Electra conforma su actitud al objetivo, en este momento en el que, 'en pleno crimen, llega Hermíone' (1313-1314). Valora y comanda todos los movimientos de acuerdo con la *apaté* que pretende provocar en su víctima (1314-1320): 'Acabemos con los gritos. (...) Asumid de nuevo una expresión tranquila, de forma que vuestro rostro no denuncie lo que pasa. Por lo que me toca, voy a poner un semblante abatido, como si no supiera lo que está sucediendo'. En el control que Electra piensa tener de la acción, el poeta introduce una ironía ligera, pero eficaz. De hecho, ella no sabe, sólo imagina, de acuerdo con la convención escénica, lo que ha sucedido dentro del palacio. Ella lee 'gritos' como sinónimo de 'muerte', pero le está reservada una sorpresa, igual que al público, que comparte el mismo código al que su interpretación da fuerza.

El diálogo que mantiene con Hermíone es sobre todo una lección teatral, que aborda dos cuestiones relevantes para el espectáculo trágico: ¿qué significado tienen 'los gritos'? y ¿cómo 'representar' una escena de súplica convincente? Hermíone, en su papel de espectadora ingenua, pregunta y, con su ignorancia, promueve las explicaciones. Se trata, en primer lugar, de comprender el sentido de los gritos en el interior del palacio (1324-1325). En la explicación que cada espectador retiene aún –muerte de Elena–, Electra introduce una distorsión, con la idea de la condena a muerte de los hijos de Agamenón (1326, 1328). Aunque creíble, la explicación altera el sentido dramático de los gritos convencionales; no los lee Electra como alarma del golpe en curso, sino como elemento de súplica, en una tentativa de prevenir la muerte (1331-1332). Al grito une incluso el gesto convencional, para mejorar el efecto de acuerdo con un modelo conocido (1332): 'Como suplicante (ικέτης) de Elena, Orestes le cayó a los pies, gritando (γόνασι προσπεσῶν βοᾷ)'. Electra intenta integrar a

¹⁹ Sobre la visibilidad de este tipo de metáfora en Orestes, véase Boulter (1962: 102-106).

Hermíone en la escena: que entre y ‘se una a las súplicas de sus familiares’ (1337, ἱκεσίας φίλοις); que tome también ella una actitud de súplica, arrodillada delante de su madre, y se una a las palabras que traducen una pretensión común (1339): ‘Que Menelao no nos deje morir’; rematándolo con una sugestiva apelación (1341): ‘Vamos, entra en la lucha, que yo te guío’; de igual forma que el director de escena recomendaría a un actor principiante: ‘Vamos, representa una súplica, que yo te diré cómo se hace’. Estamos en el terreno de la pura ficción teatral, puesta en escena a la perfección.

Dentro de un modelo dicotómico utilizado aquí por Eurípides, dividiendo los sucesos en escena entre lo inmediatamente visible y la acción indirecta de los ‘sucesos dentro del palacio’, o aún en la duplicación de las víctimas y del proceso de amenazas al que están sujetas, la entrada de Hermíone en la mansión real da lugar a la repetición de un proceso escénico. Se oyen ahora, como antes los gritos de Elena, palabras de amenaza intercambiadas entre Orestes y Hermíone (1347-1348). Y en seguida Electra repite gritos de estímulo al golpe (1349-1351): ‘¡Agarradla! ¡Agarradla! Ponedle la espada al cuello y quedaos quietos, para que Menelao entienda que son hombres los que tiene delante de él y no frigos cobardes’. El factor ‘espectáculo’ se mide en cada gesto: crear la situación, suspender el golpe hasta obtener el efecto deseado, para, finalmente, terminar sin consumación. Al coro cabe, una vez más, la connivencia. Pero no se trata, en su intervención, de incentivar, como en *Coéforas*, moralmente a los jóvenes vengadores. Su complicidad ahora es activa, o, si preferimos, escénica. De estas mujeres se espera solamente que hagan ruido, ocultando el clamor en el palacio, que griten. Sus gritos, como elementos de escena, son meramente ficticios o funcionales; ocupan sobre todo un espacio de tiempo, en el cual, sin interferencias, los sucesos esperados se lleven a cabo de acuerdo con la convención.²⁰ ¿Y qué sucesos dicta la convención en este contexto? El coro es, en esta materia, explícito, seguramente recapitulando la expectativa del público (1357-1359): ‘Hasta que yo vea, de hecho, el

²⁰ De nuevo se insiste en la referencia a los ‘golpes’ y ‘gritos’, como elementos habituales en determinados contextos dramáticos (cfr. 1353).

cadáver de Elena tendido en un charco de sangre, dentro de casa, o escuche a un siervo contar su muerte'. Son estos los requisitos del momento: traer a la escena el muerto, en la espectacularidad de un baño de sangre, derramado antes lejos de la vista del público, y facilitarle, a través de la *rhêsis* de un mensajero, el relato correspondiente. Esta exposición y relato final son la culminación de un proceso del cual, hasta este momento, quien ha observado desde afuera sólo conoce una parte (1360); que es lo mismo que decir, que lo que el espectador sabe hacer es interpretar, en los gestos o voces, las señales de una convención; le falta, sin embargo, valorar hasta qué punto la imaginación del poeta interfirió en la actualización de cada escena concreta. Observación ésta que es tanto más apropiada cuanto es insólito el desenlace inminente: no se expondrá el cadáver y, en cuanto a la *rhêsis* del mensajero, Eurípides prepara – ¡gran sorpresa!– la aparición histórica de un frigio entonando una monodia. Es decir, si hasta ahora nos fue posible seguir el montaje del nuevo crimen de Orestes, siguiendo el modelo tradicional del matricidio, de repente, el poeta escoge desmontar ese final habitual.

De la figura tradicional del mensajero, el frigio conserva el papel de informador (1368), cuya llegada es, siguiendo una táctica habitual, sugerida por el 'sonar de los gongos' (1366). Éstos son, sin embargo, trazos de un marco sencillo que encuadra un episodio insólito. La entrada del personaje es espectacular: huyendo, con toda la agilidad concentrada en los zapatos de bárbaro, hete que avanza desde el escenario, con un salto, buscando un escondite (1369-1372).²¹ Angustiado, temeroso, las palabras que profiere, repetitivas, exclamativas, destacan cada movimiento. Viben las ideas de 'huida' (πέφευγα, 1370, δρασμοῖς, 1374, φύγω, 1376), 'a la manera bárbara' (βαρβάρους ἐν εὐμάρισιν, 1370, βαρβάρουσι δρασμοῖς, 1374, βαρβάρω βοᾶ, 1385). Una simple pregunta del coro –'¿qué sucede, siervo de Elena?', 1380– y se lanza en una narrativa emocional. Que la exaltación de los alaridos difícilmente se hace compatible con la nitidez que se espera de la descripción de un mensajero es lo que sus

²¹ West (1987: 289-291), analiza esta entrada del frigio, teniendo en cuenta los detalles del escenario que están mencionados en el texto.

oyentes, dentro y fuera de la escena, reconocen (1393-1394): ‘Habla claro. Cuéntanos lo que sucedió, detalle a detalle. Hasta ahora no he logrado entender nada’. Entonces el frigio se da prisa en esclarecer que su extraño prelude anuncia un canto de muerte, a la manera asiática (1395-1397), antes de avanzarse con un estilo ahora más descriptivo (‘para presentarte todos los pormenores’, 1400).

Ha llegado el momento de que el público confronte el plan del golpe de Orestes, elaborado en su presencia, con su ejecución, ‘vista’, en colores vivos, a través de este insólito relator. El proceso empezó respetando de forma rigurosa un ‘guión’ a seguir. Como fue previsto (*véase antes*), los vengadores entraron en el palacio (1400-1401) y se dirigieron de inmediato al trono donde se sentaba Elena (1408-1410). Representaron entonces la súplica prevista (1410-1415): ‘Con lágrimas en los ojos, se arrodillaron con humildad, uno de un lado, el otro del otro, concentrados cada uno en su parte. Y alrededor de las rodillas de Elena lanzaron, ¡ah!, lanzaron gritos suplicantes’. Como espectadores de la escena, los siervos frigios se dividieron en su interpretación: unos la leyeron de forma superficial, como una súplica insignificante; otros, sin embargo, desconfiaron de la verosimilitud y ‘temieron un engaño’ (1419-1424; donde se destacan los términos *dólos* y *mechané*). Al gesto, Orestes añadía ya el esperado ruego, para el cual se exige el escenario más apropiado. También en el *Telefo* euripideano, el rey de Misia, para reforzar su súplica, la profería junto a un altar sagrado. Por ello, Elena no se extrañó y accedió, con confianza, a la propuesta de su sobrino, que la atraía ‘hasta el viejo altar de Pélope’ (1441-1442), en los aposentos masculinos, donde se erguía el altar consagrado al fundador de su raza. Pero el verdadero motivo era de orden práctico: Orestes quería aislar a la reina de la escolta que debería protegerla. Mientras tanto, Píldes controlaba a los frigios, que aportaban al episodio el tono exótico de la corte espartana tras el regreso de Elena. El tono del canto sube ahora de expresión, desdoblándose en exclamaciones –‘diosa del Ida, ¡madre poderosa, madre poderosa! ¡Ay!, ¡Ay!, ¡Qué males terribles, qué crímenes monstruosos presencié, sí presencié, en la mansión real!, 1453-1457-, para ensanchar una violencia que, al final, no tuvo lugar. Duplicando, dentro del palacio, la vigilancia a la que Electra, mientras tanto, organizaba en el exte-

rior (1459), los homicidas sacaron, como fue previsto, las espadas ocultas bajo sus túnicas. Hubo entonces, entre ellos y su víctima, un breve diálogo de amenazas y gritos de pavor, que todos –el coro y Electra en escena, y el público en el anfiteatro – habían registrado (1459-1465). En ese momento Elena aún intentó huir, víctima y perseguidor hábilmente dibujados por Eurípides a través del pormenor de los pies: Elena ágil con sus sandalias doradas, Orestes vigoroso en sus botas micénicas (1467-1470). El asesino llevó a cabo, hasta un *climax*, el gesto esperado (1469-1472): ‘La agarra por los cabellos (...), le tuerce el cuello sobre el hombro izquierdo y se prepara para clavarle una espada de muerte en la garganta’.²²

En medio de la confusión generada, con una tentativa de los frigios de acudir a los gritos de Elena, ‘entró Hermíone’ (1490-1491), en el mismo momento en el que su madre iba a morir. Tal como antes, en el encuentro con su prima en el exterior del palacio, le está reservado el papel de llegar siempre “en el pico” de los acontecimientos. Una vez más la acción se duplica con su aprisionamiento. Pero, alcanzando un cúmulo melodramático, la tensión cae, como por milagro: Elena sencillamente desapareció (1495-1498).

Llegada esta etapa de la acción, el frigio concluye (1498-1499): ‘Lo que siguió ya no lo sé, porque me escapé del palacio’. Esta es una forma psicológicamente correcta para justificar que el resto del episodio transite para la escena, en una feliz alternancia entre narrativa y drama. Delante del asesino que, en lugar de exponer el cadáver de su víctima, avanza de espada en puño sin haber aún consumado su golpe, el coro destaca la novedad del proceso (*ἀμείβει καινὸν ἐκ καινῶν τόδε*, 1503). Theodorou comenta a este propósito:²³ ‘Orestes, en su calidad de ejecutor de la acción, en vez de ganar crédito, como esperaríamos’ –después de ser motivado por sus aliados a actuar –, ‘se presenta aplastado bajo el peso de una responsabilidad que no tiene condiciones para asumir’. Pero a fin de cuentas lo que el poeta pretende es llevar a cabo, como en el caso de

²² Chapouthier y Méridier (1968: 91 n. 4), notan que éste es el gesto de un sacrificador que degüella a su víctima, cuando, persiguiéndola, la habrían podido herir por la espalda.

²³ Cfr. Theodorou (1993: 42).

Elena, una duplicación en la confrontación entre los homicidas y la guarda frigia que cerca a la soberana. Delante de un Orestes con rasgos de asesino, se inclina, suplicante, un frigio en fuga. El motivo vuelve a ser el de la puesta en escena de una súplica, como si Eurípides pusiera a prueba la versatilidad de este cuadro. Es que, esta vez, la súplica gana un exotismo particular, en conformidad con la naturaleza del suplicante: es ‘a la manera bárbara’ (νόμοισι βαρβάροισι, 1507) que el frigio se echa por tierra, lo que suscita un reproche de Orestes acerca de lo inapropiado de la actitud (1508): ‘Aquí no es Ilión, estamos en Argos’. Como antes, los gritos, elemento concordante con la emotividad de la súplica, vuelven a imponerse (κραυγὴν ... βοηδρομεῖν, 1510); Orestes los intitula de ‘clamores de apelación’, y sólo desea clarificar a quién se dirigen, si acaso a Menelao, centro de su furia asesina. En un calofrío prudente, que la cobardía conlleva, el frigio se dice su suplicante, comprendiendo la necesidad de adecuar la escena a las circunstancias del momento (1514, 1516). Explorando más a fondo la naturaleza del frigio, paradigma del alma cobarde de un oriental delante de la amenaza de ‘un héroe griego’, Eurípides roza las fronteras de la comedia. En la piel de un esclavo cómico (δοῦλος es una palabra que se repite en este contexto, 1522, 1523, en contraste con ἀνήρ, 1523), aplastado por el pánico (φόβος, 1518, φοβῆ, 1522, δέδουκας, 1520), el guardia, como una especie de soldado fanfarrón, confiesa su temor frente a la amenaza (1519): ‘Apártame esa espada: de cerca, es terrible ese brillo de muerte que tiene’.²⁴ Y en su ruego, también indisociable de los gestos de súplica, no le da vergüenza confesar su apego cobarde a la vida (1523): ‘Cualquier hombre, incluso el esclavo, queda feliz si ve la luz del día’.²⁵

Si es cómico el tono de la súplica, proferida por una figura seguramente ridícula, la escena cae definitivamente en un *báthos*, cuando Orestes, el héroe, en vez de recriminar el miedo de su pretenso enemigo, lo

²⁴ Cfr. la simulación cómica de miedo que Diceópolis ensaya delante de las armas de Lámaco, en Ach. 581-582.

²⁵ Éstas son palabras de tono verdaderamente euripideano; cfr. Alc. 691 y la parodia que Aristófanes hace a este verso en Th. 194, lo que atestigua su popularidad.

salva, con una justificación famosa (1524): ‘Pues bien, tu consciencia te salva’ (σώζει σε σύνεσις). Esta es una condescendencia en la cual Orestes parece proyectar su propio deseo de escapar a la muerte.²⁶ El príncipe homicida no reconoce en el frigio a una víctima a su altura. Por ello, en vez de perder tiempo bañando su espada en una sangre cobarde, desea sencillamente silenciarlo a través del miedo; al público deja también un mensaje escénico: no se trataba, pese a la exuberancia del espectáculo, de arremeter en contra de una nueva víctima, sino tan sólo de eliminar un estorbo (1529), un figurante vistoso, pero inofensivo.

La llegada de Menelao, el elemento que falta y que Orestes promete al público (1531), probablemente desconcertado por el retraso de una acción esperada justifica todas las que la precedieron. Pero la previsión que hace de la llegada inminente del tío (1533.1536), rodeado por las tropas argivas, para punir el asesinato de Elena, y finalmente confrontado, si no llega para salvar a los condenados, con los cadáveres de su mujer e hija, es pura imaginación.

Se refuerza simplemente una expectativa y se estimula, en sentido erróneo, la imaginación de todos.

Ya el humo anuncia la destrucción del palacio, cuando, finalmente, Menelao aparece. Se inicia el momento que Arnott define acertadamente como ‘un espectacular cuadro vertical a encerrar la obra’.²⁷ Llega con paso apurado, sin duda alertado por las marcas de violencia en el palacio, pero viene solo (1549-1550); sin embargo, aunque vacía de contenido la previsión de Orestes, la furia que le domina es temible. Curiosamente, el Menelao que se acerca sabe, con seguridad, todo lo que le espera, detrás de las puertas del palacio que le tapan la entrada. Escuchó que Elena no

²⁶Lanza (1961: 66) comenta acerca del significado de σύνεσις: ‘La torpeza de este siervo no está en su actuación –en el ansia de salvar su vida, cueste lo que cueste–, sino en su carácter, en la forma como se presenta y como actúa. Este su tipo abyecto es intrínseco y no depende de las circunstancias; deriva del modo mismo como se expresa y de la consciencia que tiene de su propia nulidad’. Acerca del significado de esta idea, véase igualmente Bosman (1993: 13-16); Porter (1994: 298-313).

²⁷Cfr. Arnott (1983: 28).

murió, pero está desaparecida (1557), y lo que considera una representación montada por un matricida, resulta ridícula por no ser más que simple fantasía (1559-1560). Su propósito es, en consecuencia, arrebatarse a su hija de las manos que la amenazan y recuperar el cuerpo de su mujer. Le espera un espectáculo extremo: Orestes y Píldes están en lo alto del palacio, tapado ya por el humo, asumiendo el primero un gesto amenazador contra Hermíone, tomada como rehén. Y el público recuerda una escena similar en el famoso *Telefo*. Viéndose perdido, también el rey de Misia arrebató a Orestes, en ese entonces niño, refugiándose con su rehén en el altar de Apolo. Allí apuntaba un cuchillo al cuello de su víctima, que amenazaba de muerte si no le concedían protección y cura.²⁸ Además de la coincidencia de los actores del episodio –Orestes, Apolo–, Agamenón asumía entonces el papel que ahora cabe al otro Atrida, Menelao: el de intentar salvar la vida de su hijo.²⁹ La rapidez que Orestes exhibe para matar dos mujeres evidencia la perturbación que lo domina. Una sola idea comanda todos sus gestos, antes de cualquier otro valor: la salvación.

El verdadero estado de cosas se esclarece cuando –por lo menos en lo que toca al espectáculo – los homicidas y Menelao se armonizan en igual expectativa, la de presentar al público la imagen del cadáver de Elena, al lado de una Hermíone cercana al golpe fatal (1562-1575): Orestes proyecta matar a Hermíone (1578), pero tiene que reconocer que Elena se volatilizó, rescatada por la voluntad divina (1580). Una voluntad que tendrá, bajo la forma de un Apolo *ex machina*, su resultado escénico, creando en el escenario un tercer nivel donde se pronuncia una *rhêsis* dilucidadora. Sobre la violencia creciente, pero inoperante, que se apoderó de los humanos (1585-1619), Apolo derrama su luz, de pacificación, que para todos tiene el sabor de un milagro que el pesimismo social no acepta ni tampoco entiende.

²⁸ Cfr. Jouan (1966: 238-239).

²⁹ Son particularmente acertados, para aproximar la actuación de los dos Atridas en estas escenas, los calificativos que Jouan (1966: 254) aplica al Agamenón de *Telefo*: ‘autoritario, indeciso, influenciado, pero, como todos los débiles, capaz, a determinado momento, de excesos inesperados’.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, W. G. (1983) "Tension, frustration and surprise: a study of theatrical techniques in some scenes of Euripides' *Orestes*", *Antichthon* 17: 13-28.
- Bosman, P. R. (1993) "Pathology of a guilty conscience: a legacy of Euripides' *Orestes*", *Acta Classica* 36: 11-25.
- Boulter, P. N. (1962) "The theme of ΑΓΡΙΑ in Euripides' *Orestes*", *Phoenix* 16.
- Chapouthier, F. e Méridier, L. (1968) *Euripide* VI. 1, Paris.
- Heath, M. (1987) "Euripides' *Telephus*", *CQ* 37. 2: 272-280.
- Jouan, F. (1966) *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris.
- Lanza, D. (1961) "Unità e significato dell' *Oreste* euripideo", *Dioniso* 35. 1: 58-72.
- Porter, J. R. (1994) *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden.
- Romilly, J. (1961) *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris.
- Silva, M. F. (reimpr. 1997) *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, Lisboa.
- Theodorou, Z (1993) "Subject to emotion: exploring madness in *Orestes*", *CQ* 43. 1: 32-46.
- Webster, T. B. L. (1967) *The tragedies of Euripides*, London.
- West, M. L. (1987) "Problems in Euripides' *Orestes*", *CQ* 37. 2: 281-293.

EL MITO DE ORFEO Y EL PROBLEMA DEL LENGUAJE EN EURÍPIDES

Juan Tobías Nápoli. CEH. UNLP

Resumen

Según Solmsen, Eurípides formularía en las obras cercanas al año 412 a.C. una reflexión metadiscursiva respecto del lenguaje. Sin embargo, creemos que esta reflexión tiene una trayectoria mucho más extensa que la que supone el crítico. Intentaremos mostrar de qué manera su preocupación por el lenguaje articulado y por los problemas teóricos que conlleva conforma una línea de interés que atraviesa toda su producción, desde *Alcestis* (la tragedia del año 431 a.C.) hasta *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* (las obras del año 406 a.C.). Estas reflexiones ponen de manifiesto la plena conciencia del poeta acerca de la complejidad y valor del lenguaje y su disposición a convertirlo en un medio poético para expresar su particular visión del mundo. La herramienta que le permitirá expresar sus reflexiones estará constituida por el mito y el modo particular en que, a través del lenguaje, este mito se convierte en portador de significados múltiples y novedosos. Nos interesará mostrar particularmente el modo en que algunas de estas *performances* míticas (las vinculadas con el mito de Orfeo) definen en Eurípides una reflexión sobre el lenguaje articulado en el conjunto de su obra.

Abstract

According to Solmsen, Euripides would formulate in the plays near the year 412 BC a metadiscursive reflection on language. However we believe that this reflection has a history far more extensive than what the scholars propose. We will try to show how Euripides concern on articulated language and the inherent theoretical problems represent an interest thread that goes through his entire production, from Alcestis (the tragedy

of 431 BC) to Bacchae and Iphigenia at Aulis (the works of 406 BC). These reflections show the poet full awareness on complexity and value of language and his willingness to express this in a poetic medium to illustrate his particular worldview. The device that will allows him to express his thoughts consists of the myth and the particular way in which, through language, these myths become a carrier of multiple and new meanings. We are particularly interested in showing how some of these legendary performances (those linked to the Orpheus' myth) define, in Euripides work, thoughts about articulated language.

Durante el pasado Coloquio Internacional de Estudios Clásicos que tuvo lugar aquí mismo en el año 2006, analizamos una cuestión central para la interpretación de *Helena* de Eurípides: el modo en que el planteo del poeta entrelaza elementos claramente novelescos con otros temas más serios, propios de la atmósfera intelectual de su tiempo.¹ Así, por ejemplo, el problema planteado por Protágoras acerca de que la realidad es subjetiva y de que solamente la percepción sensorial es garantía de conocimiento de la realidad constituye una perspectiva de análisis de capital importancia. En este sentido, destacábamos la apreciación de Battezzato,² quien señala que, en *Helena*, todas las informaciones brindadas por los personajes resultan falsas, ambiguas o incompletas. Aparece entonces, vinculado con la cuestión de los dos mundos planteada por Segal,³ el problema del lenguaje y de su capacidad para reflejar la realidad. Pero este planteo tiene su propia historia.

¹ Cfr. Nápoli (2007: 339-352).

² Battezzato (1995: 128).

³ Cfr. Segal (1972: 293-311), quien destaca la existencia de una antítesis entre el mundo real (el mundo de la realidad ordinaria y cotidiana con todas sus dificultades) y el mundo de lo maravilloso, de la magia, en el que todo es posible. La acción de la tragedia estaría constituida por el pasaje de los héroes desde un mundo al otro y, en particular, del retorno del héroe desde el mundo ideal al mundo real. El problema de los dos mundos en *Helena* se ha convertido desde entonces en un desafío para los lectores modernos.

En 1934, Solmsen analiza el juego de conceptos ὄνομα-πρᾶγμα en *Helena*.⁴ Llama la atención acerca de la enorme cantidad de oportunidades en que se produce un juego literario específico en el que ambos conceptos son utilizados de manera conjunta para expresar la separación entre el nombre de un objeto o persona y la realidad aludida por él, de una manera semejante, tal vez, a la distinción entre significado y significante planteada por Saussure o, mejor, a la discusión entre *res* y *nomina* propia del nominalismo. Así, dirá Helena en su *rhésis* del prólogo, en los versos 42-43:

Φρουγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὔ,
τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἑλλησιν δορός.⁵

En *Helena*, entonces, el hecho y el nombre que lo refiere funcionan por caminos separados. Este juego de alusiones, según Solmsen, no tendría precedentes en toda la tragedia griega, ni siquiera en las restantes obras de Eurípides. Solamente en las tragedias que se ubican en los años inmediatamente anteriores y posteriores a *Helena* se encontraría una utilización semejante, aunque apenas esbozada, de este juego de conceptos; por lo tanto, el autor postula que, seguramente, se trataría de la preparación y posterior explotación de un recurso que en *Helena* alcanzaría su desarrollo más pleno. Sin embargo, en el momento de extraer conclusiones acerca de la significación de esta recurrencia, el autor se limita a consignar el especial interés que muestra el trágico acerca de las cuestiones de percepción y cognición, y las vincula con la tercera tesis de Gorgias, de la que la tragedia sería una aplicación: según esta tesis, el ser, en el supuesto de que fuese pensable, resultaría inexpresable.⁶ Según esta apreciación, Eurípides ofrecería en su *Helena* un testimonio literario del principio de Gorgias acerca

⁴ Solmsen (1934: 119-121).

⁵ Pero en el combate contra los frigios, no fui yo instituida como una recompensa de la espada para los helenos, sino mi nombre. (Las citas de Helena están tomadas de la edición de Dale (1967). Todas las traducciones son nuestras.)

⁶ Cfr. Adkins, A. W. H. (1983: 107-128).

de que la palabra no puede expresar con valor de verdad nada distinto de sí misma.⁷

Sin embargo, creemos que esta reflexión metadiscursiva del poeta respecto del lenguaje tiene una trayectoria mucho más extensa que la que supone Solmsen entre las obras cercanas al 412 a. C. En esta oportunidad, intentaremos mostrar de qué manera la preocupación de Eurípides por el lenguaje articulado y por los problemas teóricos que conlleva conforma una línea de interés que atraviesa toda su producción, desde *Alceste* (la primera de sus tragedias conservadas, del año 431 a. C.) hasta *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* (las obras representadas póstumamente en el año 406 a. C.). Estas reflexiones acerca del lenguaje articulado ponen de manifiesto la plena conciencia del poeta acerca de la complejidad y valor del lenguaje y su disposición a convertirlo en un medio poético para expresar su particular visión del mundo.

Por otra parte, esta reflexión sobre la lengua es la obra de un poeta y no la de un filósofo o lingüista. Por ello, la herramienta de trabajo que le permitirá expresar sus reflexiones estará constituida por el mito y el modo particular en que, a través del lenguaje, este mito se convierte en portador de significados múltiples y novedosos. En la *performance* poética del trágico (que es a la vez lingüística y espectacular), se definen valores creativos que estaban sólo latentes en el grado cero del mito. Nos interesará mostrar el modo en que algunas de estas *performances* míticas, particularmente aquellas vinculadas con el mito de Orfeo, definen en Eurípides una reflexión sobre el lenguaje articulado en el conjunto de su obra.

Según López Férez, las alusiones a Orfeo se constituyen en un tópico literario bien conocido por los trágicos.⁸ Así ocurre, por ejemplo, en la primera cita trágica registrada, en Esquilo, *Agamenón*, 1629. Como personaje, Orfeo es citado de manera ocasional a partir del siglo V: de Hecateo de Mileto y de Ferécides de Siros tenemos testimonios tardíos; en realidad, Íbico y Esquilo son los primeros en nombrarlo; luego, podemos encontrarlo en Píndaro, en dos pasajes significativos; Eurípides será quien se desta-

⁷ Cfr. Bett, Richard (1989: 139-169).

⁸ Cfr. López Férez (2006: 17-63).

que por el número de referencias (once en total), seguido de Ión de Quíos (con siete); en el siglo siguiente, Platón (catorce veces) y Aristóteles (seis) son los que lo mencionan en mayor número de oportunidades. Evidentemente, se trata de un mito de desarrollo tardío. Nuevamente López Férez (2006: 41, n. 163) afirma que, en *Alcestris* 357-362, tenemos, posiblemente, la primera mención en la literatura griega acerca del mito de Orfeo y del rescate de su esposa Eurídice, aunque no se alude al nombre femenino de manera expresa. La filiación de Orfeo no deja de ser clara, a pesar de algunas variantes: todos los manuales citan a Eagro y a la musa Calíope como sus padres, pero desde Píndaro (*Pítica* 4. 313) se menciona a Apolo como padre, alegórico o real. El argumento de su mito es bien conocido: en primer lugar, participó en la expedición de los argonautas, donde evitó, con las notas de su lira y con sus cantos, que Jasón y sus compañeros fuesen atraídos por los conjuros y hechizos de las sirenas. Sin embargo, el episodio más importante de su leyenda mítica está constituido por su intento de bajar al Hades para rescatar a su esposa Eurídice, que había fallecido por la picadura de una serpiente; con los mágicos sonos de su lira encantó a los dioses del lugar (Hades y Perséfone) e incluso al terrible Can Cerbero, que lo dejaron salir de los antros tenebrosos; pudo rescatar, pues, a su esposa, pero con una condición: que no volviera la vista atrás hasta haber llegado al reino de la luz. El músico no pudo resistir la tentación de mirar hacia atrás para comprobar que su mujer efectivamente lo siguiera, momento en el que la perdió inexorablemente para siempre. Desde allí en adelante, el personaje de Orfeo, retomado por distintos movimientos espirituales y religiosos, se convierte en símbolo y representante de cuestiones muy disímiles: perito de encantamientos y ensalmos,⁹ con su cítara y la magia de su canto es capaz de embelesar el mundo mineral (las montañas), el vegetal (los árboles) y el animal (fieras diversas) que le siguen a todas partes;¹⁰ inventor o transmisor de los misterios eleusinos, conoce los secretos de la muerte y la resurrección.¹¹

⁹ Cfr. Bauzá (1994: 141-152).

¹⁰ Cfr. López Férez (2006: 52, n. 232).

¹¹ Cfr. Bernabé (1997: 73-88).

En este contexto, Sara María Macías Otero, autora de una tesis doctoral del año 2008 sobre “Orfeo y el orfismo en Eurípides” (dirigida por Alberto Bernabé),¹² estudia la figura mítica del personaje de Orfeo y los paralelos, y posibles influencias, con creencias órficas que se puede encontrar en el corpus euripideo. Así, examina de qué manera se trata en cada ocasión la figura del personaje mítico, para determinar la función que cada una de esas referencias cumple dentro del contexto de la obra en la que aparece y, por otro lado, analiza la utilización de cada uno de los aspectos del mito. Los aspectos analizados son: la patria y la familia de Orfeo, su condición de Argonauta y de educador, Orfeo y Eurídice, Orfeo músico, autor literario, fundador de ritos y profeta de Baco. La segunda parte del trabajo está dedicada al estudio de los pasajes euripideos que reflejan ideas semejantes a las que propugna el orfismo: la conversión en *bakho*, los preceptos de una vida ascética, la imagen del órfico, la escatología órfica, las cosmogonías órficas, el secreto ritual y la *catábasis* de Heracles. Todas estas cuestiones están claramente aludidas en las tragedias de Eurípides, pero nosotros sólo prestaremos atención a un aspecto no muy tratado por la bibliografía: la utilización que hace el poeta del personaje mítico en tanto cantor que dispone de una lengua privilegiada; creemos que, además de los aspectos estudiados por Sara Macías Otero, las referencias a Orfeo le servirán a Eurípides para manifestar su propia reflexión acerca del lenguaje: esta referencia al personaje mítico está estimulada por el deseo de mostrar una cara optimista del lenguaje, en la que se lo presente como capaz de imponerse sobre la realidad y de modificar su conformación, incluso hasta el extremo de permitir que quien lo domina pueda evitar la muerte.

Para entender mejor esta cara optimista del lenguaje, habrá que destacar primero el modo en que Eurípides presenta la perspectiva contraria, la cara pesimista del lenguaje, en donde se lo representa, como en *Helena*, como incapaz de transmitir siquiera un sentido o significado diferente del propio sonido de los términos. Esta oposición en la consideración del lenguaje se retroalimenta en un diálogo de importantes consecuencias. Pero veamos cada cuestión por separado.

¹² Tesis realizada en la Universidad Complutense de Madrid. Consultada on line en <http://eprints.ucm.es/8091/1/T30548.pdf>

Por una parte, puede rastrearse un conjunto de consideraciones metadiscursivas del poeta que critican al lenguaje articulado. Se expresa entonces en primer lugar una impugnación explícita a unos usos lingüísticos seguramente muy extendidos en su época: aquellos que manifiestan apariencia de sentido, pero que, en realidad, no alcanzan a referirse adecuadamente a la realidad a la que aluden. Así, el poeta describirá gráficamente esta discrepancia entre lenguaje y realidad a través de un conjunto de metáforas muy potentes. En *Hécuba*, por ejemplo, dice la reina de Troya (cfr. versos 623-627):

εἶτα δῆτ' ὀγκούμεθα,
ὁ μὲν τις ἡμῶν πλουσίοισι δώμασιν,
ὁ δ' ἐν πολίταις τίμιος κεκλημένος;
τὰ δ' οὐδέν, ἄλλως φροντίδων βουλευματα
γλώσσης τε κόμπτοι.¹³

Hécuba reconoce que las estructuras sociales dentro de las que desarrolló su existencia están ahora vacías de contenido. Las jactancias de otrora de los reyes se han convertido en nada. Ni las moradas opulentas ni los honores en medio de los ciudadanos reflejan realmente el vacío de la existencia humana: son forma sin contenido o, para decirlo en sus palabras, *imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua*. El término κόμπτος, de frecuente reaparición en Eurípides con veintisiete registros entre los textos completos,¹⁴ habitualmente traducido como *jactancia* o *alarde*, es en realidad un término onomatopéyico que designa el estruendo, el choque que es causado por la colisión de dos cuerpos duros, por ejemplo, un jabalí que afila sus colmillos o una espada contra un escudo. Este choque de cuer-

¹³ ¡Cómo nos jactábamos entonces: alguno de nosotros, de vivir en las moradas más opulentas; otro, de ser considerado digno de honores en medio de los ciudadanos! ¡Todo esto no es otra cosa que imaginaciones del espíritu y vanos ruidos de la lengua! Las citas de Hécuba están tomadas siempre de la edición de Collard (1991). Las traducciones son siempre nuestras.

¹⁴ Cfr. *Cíclope*, v. 317; *Alceste*, v. 324 y 497; *Hipólito*, v. 950 y 978; *Andrómaca*, v. 1220; *Hécuba*, v. 627; *Suplicantes*, v. 127 y 582; *Electra*, v. 815; *Heracles*, vv. 64, 148, 981 y 1116; *Troyanas*, vv. 152, 478, 1038 y 1180; *Helena*, v. 393; *Fenicias*, vv. 600 y 1174; *Orestes*, v. 571; *Bacantes*, vv. 340 y 1233, y *Rheso*, vv. 383, 438 y 876.

pos duros produce ruido, pero nunca sentido o significado. Las palabras de entonces, las palabras de Hécuba y de Príamo cuando gobernaban sobre Troya son, a la luz de las nuevas circunstancias, sonido sin sentido, determinaciones de la mente (o imaginaciones del espíritu) y vanos ruidos de la lengua. Algo similar dirá Hécuba en el verso 1180 de *Troyanas*: ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλῶν, φίλον στόμα. “¡Oh boca querida, que tantas veces arrojaste alardes!”¹⁵ Las jactancias arrojadas por la boca de Hécuba son, a la luz de las nuevas circunstancias, sonido sin sentido, alardes o ruidos vacíos de contenido. Lo mismo le dirá Teseo a Hipólito, después de leer las tablillas acusadoras de Fedra (vv. 950-951):

εἰ γὰρ παθῶν γέ σου τάδ' ἠσσηθήσομαι,
οὐ μαρτυρήσει μ' Ἴσθμιος Σίνις ποτὲ
κτανεῖν ἑαυτὸν ἀλλὰ κομπάζειν μάτην,
οὐδ' αἰ θαλάσση σύννομοι Σκιρωνίδες
φήσουσι πέτραι τοῖς κακοῖς μ' εἶναι βαρύν.¹⁶

Teseo, como héroe civilizador ático, debió atravesar muchas pruebas y aventuras en su derrotero. Entre ellas, debió limpiar de bandidos el camino entre Atenas y Trecén. Allí, entre otros ladrones, se encontraba Sinis, bandido mítico natural del Istmo de Corinto, que ataba a sus víctimas de un pino adecuadamente doblado: al soltar de pronto el pino, la fuerza acababa con la vida de la víctima. Si ahora Teseo no castiga a Hipólito, Sinis no podrá dar testimonio acerca de su suerte, sino que dirá que Teseo se jacta en vano o, para traducir mejor, que profiere con su lengua un ruido vano, ya que mató a un delincuente pero dejó impune al que cometió el crimen más grave. Sinis el ladrón, testigo con su vida de la heroicidad de

¹⁵ Las citas de *Troyanas* están tomadas siempre de la edición de Barlow (1986). Las traducciones son siempre nuestras.

¹⁶ Pues si voy a ser vencido después de haber padecido todo esto de tu parte, nunca el istmio Sinis dará testimonio de que yo lo maté; por el contrario, dirá que me jacto en vano; tampoco las rocas Escironias, cercanas al mar, podrán decir que soy duro con los malvados. Las citas de Hipólito están tomadas siempre de la edición de Barrett (1964). Las traducciones son siempre nuestras.

Teseo, podrá acusarlo de jactarse en vano, de hablar con la lengua cosas diferentes a la realidad de los hechos. Escirón, que es otro de estos célebres bandidos míticos, obligaba a los caminantes a lavarle los pies, y luego, de un puntapié, los arrojaba al mar a través del acantilado, donde eran devorados por una enorme tortuga. También a él debió matar Teseo. Las rocas del acantilado deberán testimoniar que Teseo es tan duro con este criminal mayor (Hipólito) como antes lo fue con el menor. En caso contrario, sus palabras serán vano ruido de la lengua, sonido sin sentido. Muchos otros usos similares pueden esgrimirse. Como puede notarse, la separación entre la palabra y la realidad designada por ella es muy anterior a las citas de *Helena* consignadas por Solmsen.

Sin embargo, esta visión negativa del lenguaje no será la palabra última del poeta. Como hemos dicho, el mito de Orfeo servirá para trazar la contrapartida, la visión optimista del lenguaje. Las referencias a la lengua de Orfeo se multiplican tanto como las referencias al ruido de la lengua: así se ve, por ejemplo, en el fragmento 64, línea 98 de la perdida Hipsipila, o en el fragmento I, iii, línea 10 de la misma obra; en el verso 646 del *Cíclope*, el verso 357 de *Alcestitis*, el verso 543 de *Medea*, en los versos 950-957 de *Hipólito*, en los versos 561-562 de *Bacantes*, en el verso 1211 de *Ifigenia en Aulide* y en los versos 944 y 966 del discutido *Rheso*. Sólo en las citas del *Rheso* la referencia a Orfeo estará vinculada con los sacros misterios que enseñó el cantor mítico a los atenienses, y se lo presenta en relación con Museo, otro poeta mítico relacionado con misterios y cultos iniciáticos.¹⁷ En el *Cíclope*, por su parte, la mención de Orfeo se relaciona con otro aspecto del personaje mítico: aquel que lo hace perito de encantamientos y ensalmos, destinados, en este caso, a propiciar que la estratagema de Odiseo contra el cíclope fuera efectiva. Sin embargo, creemos que en las restantes citas la referencia mítica a Orfeo constituye en primer lugar un recurso para destacar uno de los aspectos en que se manifiesta el lenguaje. Así, estas referencias a Orfeo tendrán que ver, directa o indirectamente, con el poder del lenguaje, y no sólo con la música o con el encantamiento de la naturaleza o con la victoria sobre la muerte o con

¹⁷ Cfr. Bernabé (2008: 13-36).

los misterios iniciáticos eleusinos de los que es patrono.¹⁸

Desde la primera obra que conservamos completa (*Alcestis*), el poeta destaca que la lengua está cargada de potentes facultades: puede incluso llegar a convertirse en instrumento para encantar a Hades y Perséfone y rescatar a Alcestis del mundo de los muertos: así lo dirá Admeto en *Alcestis*, vv. 357-362:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν
ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,
κατῆλθον ἄν, καί μ' οὐθ' ὁ Πλούτωνος κύων
οὐθ' οὐπί κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον.¹⁹

¿Hay referencias al culto eleusino en esta mención del mito de Orfeo? Inútil sería negarlo. Sin embargo, debe notarse que, al fin de la tragedia, será Heracles quien rescate de la muerte a la protagonista difunta, recurriendo a la fuerza desmesurada y sin mencionar los ritos o los cantos órficos. Sin embargo, hay en este pasaje una clara referencia al episodio mítico de Orfeo y Eurídice, como un anticipo del tema del rescate de la muerte por parte de Heracles. Admeto, sin embargo, no dice de manera explícita cuál es el final del mito aludido: fracaso del rescate (que constituye la versión más difundida del mito) o una posible versión alternativa en donde se reflejaría el éxito de Orfeo en el rescate de su esposa muerta.²⁰

¹⁸ Bernabé & Casadesús (2009) y Bernabé (2004).

¹⁹ Pero si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo, para rescatarte del Hades encantando con mis himnos a la hija de Deméter o a su esposo, hasta allí habría descendido, y ni siquiera el perro de Plutón ni Caronte, el que conduce las almas con su remo, me habrían retenido, antes que devolviese tu vida hacia la luz. Las citas de *Alcestis* están tomadas siempre de la edición de Dale (1966). Las traducciones son siempre nuestras.

²⁰ Cfr. Heurgon (1932: 11); Guthrie (1935: 31); Linforth (1941: 17); Robbins (1982: 16). Bowra (1970: 222) afirma que es factible la existencia de una versión en la que se manifestara el éxito de Orfeo; pero no es tan tajante: en esta versión alternativa, aunque Orfeo no hubiera obtenido un éxito total, al menos el desenlace no habría resultado en un desastre total.

Sara Macías afirma que el autor buscaría tal vez el efecto de ironía ante su público: Admeto menciona la parte del mito que le conviene, aquella en la que Orfeo tiene éxito cuando convence con su música a los dioses infernales, pero silenciaría muy convenientemente cualquier referencia al fracaso final. Por el contrario, los espectadores tendrían muy presente este aspecto del mito, y de este modo Admeto saldría mal parado: ¿Cómo él, que ha sido tan cobarde como para dejar morir a su esposa en su lugar, podría pretender superar al heroico Orfeo, que fue capaz de bajar al Hades y de convencer a los dioses para recuperar a la suya, aunque haya fallado en el último momento? Más allá de aquella discusión, la alusión de Admeto a la lengua y al canto de Orfeo destaca, en primer lugar, la enorme potencialidad que el lenguaje mismo puede adquirir, hasta el punto en que es capaz de arrancar las almas del mundo de los muertos. Admeto ha fracasado en sus técnicas persuasivas en relación con sus padres, que se niegan a reemplazarlo en la muerte. Ahora no sabe qué decirle a su esposa, que aceptó hacerlo. ¡Quién tuviera la lengua de Orfeo! Estas capacidades de la lengua están puestas más allá de las posibilidades reales de Admeto (que no las posee), pero es significativo el hecho de que el lenguaje articulado, que en ocasiones puede convertirse en vano ruido de la lengua, sea capaz también, en circunstancias de excepción y bajo el auspicio de hombres excepcionales, de ejercer un dominio sobre las fuerzas elementales de la muerte.

Pocos versos antes de esta mención de Orfeo, Admeto hace referencia a otro mito, en cuya relación creemos que está la clave para entender el problema que analizamos. Al comienzo del segundo episodio, Alcestis se despide de su esposo, señalándole una serie de recomendaciones. Admeto las acepta, aunque dobla la apuesta. Alcestis, con moderación, le ha pedido sólo una cosa: que no vuelva a casarse, para no darles una madrastra a sus hijos. Admeto, de manera hiperbólicamente exagerada, promete aún más que eso, hasta llegar al ridículo de afirmar que se hará construir una imagen en madera de la propia Alcestis, con la que compartirá el lecho (vv. 348-354). Luego, la referencia a la lengua y al canto de Orfeo termina de dibujar la expectativa de Admeto para hacer todo lo que estuviera en sus manos para recuperar a su esposa pronto difunta.

No sabemos si la tradición literaria que habla de estas estatuas de amados ausentes ha tenido alguna vinculación con algún uso o costumbre

popular. Sin embargo, estas estatuas tienen sus precedentes en la tragedia griega: el coro de *Agamenón* de Esquilo (vv. 406-426) recuerda a Menelao abrazando en sueños la imagen de su esposa ausente, y rechazando la perfección de las bien formadas estatuas que le recuerdan a su amada. En la tragedia *Protesilao* del propio Eurípides, perdida para nosotros, la esposa del héroe se hace construir una estatua, que tiende en su lecho, para recordar a su esposo muerto. Una breve referencia nos mostrará mejor la importancia del intertexto mítico.²¹

Protesilao estaba casado con Laodamía, hija de Acasto y Astidamia, los reyes de Yolco asesinados por Peleo. Laodamía amaba inmensamente a Protesilao; cuando éste se marchó a la Guerra de Troya (donde se convertirá en el primer guerrero muerto), su esposa debió sufrir muchísimo: pasaba el tiempo llorando y haciendo ofrendas a los dioses, con la intención de forzar el pronto regreso, sano y salvo, del esposo ausente. Hasta tal punto extrañaba Laodamía a Protesilao, que le pidió a un eminente escultor que le hiciera una estatua de su marido, como copia fiel de su cuerpo e imagen. En efecto, el artista realizó una obra tan perfecta —de bronce o de cera, según las dos versiones que se conocen— que a la estatua de Protesilao sólo le faltaba hablar. Entonces, durante las noches, Laodamía colocaba la escultura sobre su cama para dormir con ella, para abrazarla y soñar que era su propio esposo quien la acompañaba. Cuando la noticia de la muerte de Protesilao llegó a oídos de Laodamía, la mujer se sintió morir de dolor y quiso quitarse la vida. Sin embargo, antes de tomar una decisión tan extrema, les pidió a los dioses que se compadecieran de ella y que le permitieran que Protesilao la visitara, aunque sólo fuera durante unas tres horas. Tanto y tan visible era el dolor de Laodamía, que Zeus se apiadó de ella y le satisfizo el deseo: ordenó a Hermes que bajase a las profundidades del reino de la muerte y que condujera el espíritu de Protesilao al mundo de los mortales. Así lo hizo, y de pronto la estatua se animó con el espíritu de Protesilao y pudo hablar. Los esposos (uno, muerto y hablando a través de su estatua, y ella viva) conversaron largamente y, entre tanto, renovaron sus promesas de amor eterno. En ese momento, Protesilao, que

²¹ Ruíz de Elvira (1991: 139-158).

también había amado intensamente a su mujer, le pidió a Laodamía que no tardara en seguirlo. A las tres horas, el espíritu de Protesilao abandonó el cuerpo de su estatua; Laodamía se abrazó a ella y se clavó una daga en el corazón, para que su alma siguiera hasta el mundo de las sombras a la de su amado. Trágico y romántico final de una obra bastante macabra para el gusto moderno.

Sin embargo, creemos que este mito, indirectamente recordado por Admeto en *Alcestis*, tiene una gran importancia en relación con el lenguaje y con el mito de Orfeo. La estatua de Protesilao, como el lenguaje mismo, es una pura forma vacía de contenido. Sólo la excepcional intervención de Zeus, facilitada por la persuasión de Laodamía, permitirá que, momentáneamente, esta forma se llene de sentido. Admeto ha prometido construir una estatua de Alcestis al modo en que Laodamía construyó una de Protesilao. Las circunstancias de las tragedias presentan una escena especular entre las dos parejas de esposos, uno vivo y otro difunto. Los cónyuges que quedan vivos sólo tienen de su amado ausente la imagen vacía de una estatua, la forma sin contenido de un recuerdo doloroso. Laodamía pudo utilizar la persuasión de su lenguaje para ganar tres horas extras de vida para compartir con su amado esposo. En este contexto, Admeto, que no ha ganado nada hasta ahora en sus intentos, pide disponer de la lengua de Orfeo para ir también más allá y recuperar definitivamente a su esposa pronto difunta. El lenguaje, forma vacía, puede sin embargo, en circunstancias excepcionales, llegar a ofrecer esta posibilidad. Es también el desafío del poeta: construir un lenguaje que rescate de la muerte y el olvido una existencia que se ha vaciado de contenido heroico. De todas maneras, para Admeto y para el poeta, será solamente el don gratuito de los dioses quien permita colmar de sentido esta existencia de otro modo condenada al fracaso del sinsentido. El silencio de Alcestis al ser rescatada de la muerte al final de la tragedia es un claro contrapunto a la historia de Laodamía: Admeto la recupera, pero como cuerpo sin voz, al modo en que Protesilao se había convertido en voz sin cuerpo.

La *rhésis* de Jasón en el segundo episodio de *Medea* servirá para testimoniar nuevamente esta vinculación entre el mito de Orfeo y la re-

flexión acerca del lenguaje. Jasón intenta persuadir a Medea de los beneficios que ha obtenido como recompensa por los favores realizados. Ella ha salvado a Jasón y ahora se siente traicionada. Jasón intenta defenderse: por un lado, con quien él está en deuda no es con Medea sino con Cipris, que ha sido quien la enamoró y la forzó a ayudarlo; por otra parte, la propia Medea ha obtenido beneficios equivalentes a los ofrecidos cuando llegó al territorio helénico con Jasón. Los beneficios son, por un lado, los propios de la civilización en contra de la barbarie: en primer lugar, habitar la tierra griega en lugar del suelo bárbaro, conocer la justicia y la posibilidad de acogerse a las leyes, sin necesidad de recurrir a la violencia. En segundo lugar, Medea ha alcanzado el reconocimiento que nunca podría haber obtenido entre los bárbaros, ya que todos los griegos se dieron cuenta de que era sabia y así obtuvo su fama, su δόξα. Si hubiera habitado en los últimos límites de la tierra, no se habría dicho ninguna palabra (ningún λόγος) acerca de ella.

En este contexto, la referencia de Jasón al mito de Orfeo intenta reflexionar sobre esta relación entre λόγος y δόξα. “¡Ojalá no tuviera yo oro en la casa, ni entonara un canto más bello que el de Orfeo, si al mismo tiempo no tuviera una fortuna muy admirable!”²² Jasón recuerda los valores sociales y colectivos de la tradición griega arcaica, a los que Medea les opondrá una concepción más individualista, más personal de las relaciones sociales.²³ Para Jasón, la τύχη ἐπίσημος, esta fortuna que permite la distinción objetiva y que es una aspiración común de todos los hombres, es a un tiempo el complemento necesario de las riquezas (simbolizadas en el oro) y del dominio del canto de Orfeo, símbolo de complejas connotaciones. ¿Qué representa el canto de Orfeo que, asociado con la riqueza, permite el renombre humano? Las interpretaciones acerca del significado de este canto de Orfeo son numerosas: el símbolo de la excelencia del arte, según Valgiglio;²⁴ la poesía o el arte entendido como un todo, según Laura

²² Cfr. *Medea*, vv. 542-544. Las citas de Medea están tomadas siempre de la edición de Page (1985). Las traducciones son siempre nuestras.

²³ Cfr. Knox e Correale (1995: 137).

²⁴ Cfr. Valgiglio (s.f.: 103).

Correale;²⁵ incluso, Elmsley ha sugerido que a través de estas palabras se deja ver el subconsciente del poeta,²⁶ y hay quienes (como Hartung y Müller)²⁷ excluyen los versos de Jasón, al considerar que no están de acuerdo con la situación y estado de ánimo de quien habla. Sin embargo, la propia Medea nos lo explicará de manera muy significativa en el verso 964: *πείθειν δῶρα καὶ θεοὺς λόγος*: dones y el recurso del *λόγος* persuaden incluso a los dioses. Por tanto, debe entenderse que el canto de Orfeo representa esta capacidad humana de expresarse a través de la palabra, esta capacidad que permite incluso persuadir a los dioses cuando va asociada con los dones que se les deben. Dones y palabra ofrecidos a los dioses garantizan entonces la *δόξα* y la *τύχη ἐπίσημος* a la que aspiran todos los mortales. En *Ifigenia en Áulide* (versos 1211-1215), la joven virgen que clama por su vida recurre nuevamente al carácter persuasivo de las palabras de Orfeo y por primera vez se habla del *τὸν Ὀρφέως λόγον*; contraponen la voz a las lágrimas: las lágrimas son signos reales de un dolor auténtico; sólo la lengua de Orfeo podría unir del mismo modo un signo con la realidad a la que alude.

Un último ejemplo nos permitirá reunir en un mismo pasaje las distintas posiciones euripideas. A estas dos concepciones extremas, que pueden confluir en un mismo pasaje, se le puede incluso sumar una interesante reflexión sobre la cuestión de la escritura. Así le dirá Teseo a Hipólito, en los versos 950-957:

οὐκ ἂν πιθοίμην τοῖσι σοῖς κόμποις ἐγὼ
θεοῖσι προσθεῖς ἀμαθίαν φρονεῖν κακῶς.
ἤδη νυν αὖχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς·
ἐπεὶ γ' ἐλήφθης. τοὺς δὲ τοιοῦτους ἐγὼ
φεύγειν προφωνῶ πᾶσι· θηρεύουσι γὰρ

²⁵ Cfr. Correale (1995).

²⁶ Cfr. Elmsley (1822) (non vidi).

²⁷ Cfr. Hartung (1843) y Müller (1925).

σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχρὰ μηχανώμενοι.²⁸

Nuevamente, las palabras de Hipólito son calificadas con el término κόμπος, este choque que produce ruido, pero nunca sentido o significado. Nuevamente, Teseo cree que Hipólito dice palabras sin sentido, sin referencia con la realidad, vanos ruidos de la lengua. Si Teseo le creyera a estos vanos ruidos de la lengua de Hipólito, les atribuiría ignorancia a los dioses, que son los que se convierten en garantes de una verdad diferente a la que quiere defender Hipólito. En la acusación de Teseo contra Hipólito se mezclan imputaciones verdaderas con otras falsas y, además, muchas de ellas incompatibles entre sí. Se trata de una actitud verosímil, si nos atenemos a la manera en que el hombre común de todos los tiempos observa al que lleva una vida diferente de la propia. Para Hipólito, la castidad y la austeridad de su devoción a Ártemis eran norma de vida; Teseo no entiende esta conducta, a la que acusa de impropia, y extiende sus imputaciones a otras conductas igualmente condenables, pero que no hemos visto que practicara Hipólito: le atribuye una alimentación vegetariana propia de los Órficos (que, como creen en la trasmigración de las almas, tenían vedada la ingesta de alimentos animales, ya que puede haber en ellos un alma reencarnada) y la danza báquica de las ménades dionisiacas (las que, curiosamente, eran acusadas de prácticas sexuales deshonestas en sus celebraciones nocturnas). Nótese que Hipólito, como devoto de Ártemis, practica la caza y evita el desborde sexual del culto dionisiaco: lejos está de justificarse la acusación de Teseo. Finalmente, la última acusación parece dirigida, de manera anacrónica, al hecho de que Hipólito honre las letras escritas de los libros, de reciente circulación en la Atenas del siglo V. ¿De qué letras se trata? ¿Acaso las letras de los ensalmos órficos?

²⁸ Yo no confiaría en tus jactancias, porque sería creer que los dioses son capaces de ignorancia. Alábate entonces y alardea sobre los trigos de tu alimentación vegetariana y, con Orfeo como señor, baila como una bacante, mientras honras los humos de tantas letras escritas: porque ya has sido atrapado. Yo prevengo a todos que deben huir ante personas semejantes: cazan con palabras reverentes aunque maquinan cosas vergonzosas. Las citas de Hipólito están tomadas de la edición de Barrett (1964). Las traducciones son siempre nuestras.

La prevención de Teseo se justifica: es necesario huir ante personas semejantes, que cazan con palabras presuntamente venerables, pero en realidad maquinan cosas vergonzosas: nueva discrepancia entre palabra y realidad. Debe recordarse, con Laín Entralgo,²⁹ que ya Simónides atribuía al canto la potencia mágica de Orfeo, y que la fama de Orfeo como gran cantor no se basa primariamente en su música sino en los poemas que declamaba acompañándose de la lira. Como patrono de los encantamientos mágicos, su fórmula fue el ensalmo, la *epodé*, en el sentido más literal y etimológico del término: *epi-odé, in-cantamentum*. Jules Combarieu ha dicho que, históricamente, los encantamientos han pasado por tres fases: primero se los ha cantado, luego se los ha recitado y finalmente se los ha escrito sobre un objeto material, portado en ciertos casos como amuleto.³⁰ Creemos, por tanto, que Teseo no le atribuye a Hipólito la posesión de libros presuntamente filosóficos o científicos o artísticos, sino, más bien, la de estos ensalmos escritos, usados como amuletos, propios de los cultos místicos (de allí la referencia al humo de las letras). El poseedor de estos amuletos-ensalmos puede cazar a su oponente con palabras *σεμνοί*, sagradas o venerables por ser la obra del mismo Orfeo; sin embargo, estas palabras pueden ser utilizadas por quienes encierran en su interior maquinaciones indignas o vergonzantes: *αἰσχρὰ*.

Nuevamente, la acusación de Teseo establece una discrepancia significativa entre la realidad de la palabra pronunciada y la intención interior de quien la pronuncia. Cuando la escritura se convierte en intermediaria entre la realidad y la palabra que la describe, la discrepancia se profundiza y multiplica: la palabra escrita tiene una materialidad que es significativa de un significante: ya no sólo ruido sin sentido, sino humo que no es instrumento de culto sino él mismo objeto de una desnaturalizada devoción de sus fieles. Con el humo de los sacrificios se les rinde culto a los dioses. Hipólito, por el contrario, le rinde culto al humo de las letras escritas, efímeras y sin sustento.

²⁹ Cfr. Laín Entralgo (2005: 49).

³⁰ Cfr. Combarieu (1909).

Queda claro que Eurípides ha sido consciente de las limitaciones del lenguaje cotidiano, así como de sus posibilidades, desde las primeras tragedias que conservamos. Ha jugado con estas limitaciones a través de toda su producción artística. En todo caso, su desafío poético ha consistido justamente en crear, a partir del tipo de lenguaje que les presta a sus personajes, una nueva expresión, una lengua poética capaz de superar las limitaciones del lenguaje cotidiano (que es vano ruido de la lengua) y, tal como hace la lengua y el canto de Orfeo, de elevarse por encima de sus fronteras cognitivas. En todo caso, sólo la herramienta poética del lenguaje será capaz de sortear sus limitaciones y de desocultar la verdad allí donde parece que hay vacío de sentido. En pleno siglo XXI, el desafío de Eurípides continúa vigente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adkins, A. W. H. (1983) "Form and content in Gorgias' Helen and Palamedes. Rhetoric, philosophy, inconsistency and invalid argument in some Greek thinkers", en John Anton and Anthony Preus (EDS.) *Essays in ancient Greek philosophy*, Albany, New York, vol. II: 107-128.
- Barlow, S. A. (Ed.) (1986) *Euripides. Trojan Women*, Warminster.
- Barrett, W. S. (1964) *Euripides Hippolytos, edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Battezzato, L. (1995) *Il Monologo nel Teatro di Euripide*, Pisa.
- Bauzá, H. F. (1994) "El mito de Orfeo y las bases de una metafísica poética: el canto como incantamentum", *Emérita* 62, Nº 1: 141-152.
- Bernabé, A. & Casadesús, F. (2009) *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Dos volúmenes, Madrid.
- Bernabé, A. (1992) "La poesía órfica: un capítulo reencontrado de la literatura griega", *Tempus* 0: 5-41.
- Bernabé, A. (1997) "Orfismo y Pitagorismo", en C. Garcia Gual (ed.) *Historia de la Filosofía Antigua*, Madrid: 73-88.

- Bernabé, A. (2004) *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid.
- Bernabé, A. (2008) “Orfeo y Eleusis”, *Synthesis* 15: 13-36.
- Bett, R. (1989) “The Sophists and Relativism”, *Phronesis* 34: 139-169.
- Bowra, M. (1952) “Orpheus and Euridice”, *CQ* 46: 113-126 (= 1970, 213-232).
- Bowra, M. (1970) *On Greek margins*, Oxford.
- Collard, C. (1991) *Euripides. Hecuba*, Warminster, England.
- Combarieu, J. (1909) *La musique et la magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Paris.
- Correale, L. (1995) *Euripide Medea*, Milano.
- Dale, A. M. (1966) *Euripides Alcestis*, Oxford.
- Dale, A.M. (1967): *Euripides Helen*, Oxford.
- Elmsley, P. (1822) *Euripidis Medea*, Lipsiae (non vidi).
- Guthrie, W. K. C. (1935) *Orpheus and Greek Religion*, London [trad. esp. de Valmard, J. (1970) *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires].
- Hartung, J. A. (1843) *Euripides restitutus*, I, Hamburgo.
- Heurgon, J. (1932) “Orphee et Eurydice avant Virgile”, *MEFRA* 49: 6-60.
- Knox, B. M. W. e Correale, L. (1995) *Euripide Medea*, Feltrinelli, Milano.
- Lain Entralgo, P. (2005) *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona.
- Linforth, I. M. (1941) *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Angeles.
- López Férez, J. A. (2006) “Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides”, *Argos* 30: 17-63.
- Molina, F. (1997) “Orfeo Músico”, *CFC: egi*: 287-308.
- Müller, O. (1925) *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, II.
- Nápoli, J. T. (2007) “Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides”, en González de Tobia, A. M. (ED.) *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*, La Plata: 339-352.
- Page, D. (1985) *Euripides. Medea*, Oxford.
- Robbins, E. (1982) “Famous Orpheus”, en Warden, J. (ed.) *Orpheus. The*

Juan Tobías Nápoli

- Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-London: 3-23.
- Ruíz de Elvira, A. (1991) “Laodamía y Protesilao”, *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios latinos)*, Edit. Univ. Complutense, Madrid: 139-158.
- Santamaria Alvarez, M. A. (2003) “Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica (1992-2003)” *Revista de Ciencias de las Religiones* 8: 225-264.
- Segal, C. (1972) “Les deux mondes de l’ Héléne d’ Euripide”, *REG* LXXXV: 293-311.
- Solmsen, F. (1934) “Onoma and Pragma in Euripides’ Helen”, *CR* XLVIII: 119-121.
- Valgiglio, E. (s.f.) *Euripide Medea*, Torino.

RESONANCIAS POÉTICAS DE ECO *

Juan Lorenzo Lorenzo
Universidad Complutense
Madrid (España)

Resumen

La operación retórica de la *dispositio* regula el orden y la distribución de las ideas en un texto literario. Pero también las palabras caen bajo el dominio de esta tarea del escritor. En el ámbito de los *uerba* se enmarca el presente trabajo, en el que se llama la atención sobre el lugar que los poetas latinos asignan a Eco y al eco en general. El hecho de que sea característica de este personaje la devolución de cualquier sonido que llegue hasta donde se encuentra y que Eco cierre siempre el proceso discursivo pudiera ser la razón de que los poetas latinos -no en la misma medida los griegos- reserven a la ninfa Eco el último lugar en el verso.

Abstract

The rhetorical rule of dispositio settles the ordering and distribution of ideas in a literary text. And this rule also seems to enforce the writer to place words in specific positions. This paper deals with uerba and focuses on what position within the line the words Echo and echo in general are given by Latin poets. The fact that one of the features of this nymph's character is to make any sound return and that Echo always closes the discursive process could be the reason why the Latin poets –not the Greek poets to the same extent- give the nymph Echo the last position in the line.

Key Words

Rhetoric, Echo, echo, Latin poetry.

1. Consideraciones generales

Del doble material con que trabaja el escritor –*res* y *uerba*–, es decir con significantes y significados,¹ la *inuentio* se ocupa de las *res*, la *elocutio* de los *uerba* según la distribución establecida en los tratados de retórica. Parece lógico que la operación reflexiva y dialéctica se ocupe de la búsqueda de ideas y argumentos con los que armar el texto, y que la expresión tenga por objeto el material lingüístico con el que se visten los conceptos. Conforme a la preceptiva retórica, queda una operación más, la que se enuncia en segundo lugar –la *dispositio*–, que se ocupa de la organización de las ideas dentro del texto. Desde este punto de vista, la disposición guarda relación, igual que la invención, con las ideas, es decir con las *res*, pero no sólo con estas –relación fácil de aceptar–, sino que su dominio se extiende también sobre los *uerba*. El necesario orden y distribución de los conceptos en la obra literaria es un hecho fácilmente aceptable, pero ¿qué sucede con la distribución y colocación de las palabras? Si se atiende a la doctrina que sobre esta cuestión sostienen los autores de tratados retóricos, resulta que también este aspecto se halla regulado por las normas de la disposición. De acuerdo con la teoría retórica clásica, del mismo modo que nadie discute la asociación de la invención con las ideas y la de la elocución con las palabras, así también se da por aceptada –Quintiliano lo hace de manera explícita– la relación de la disposición con las ideas y con las palabras: *in rebus intuendam inuentionem, in uerbis elocutionem, in utroque collocationem*.²

Es en este último aspecto –el de la colocación de las palabras en el texto literario– en el que han de situarse las reflexiones que siguen. Y si

*Este trabajo ha sido realizado en el marco de un Proyecto de investigación (HUM2007-61087) patrocinado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

En Quintiliano se encuentra enunciada ya la teoría saussuriana del significado (*quae significantur*) y del significante (*quae significant*), los dos elementos que intervienen en la oratio. Por extensión, se puede ampliar la doctrina quintiliana y aplicarla no sólo a la oratio sino al texto literario en general: *omnis autem oratio constat aut ex iis quae significantur, aut ex iis quae significant, id est rebus et uerbis* (Quint. inst. 3, 5).

² Quint. inst. 8, pr. 6.

se quiere acotar un poco más el ámbito de estudio, diré que nos interesa la colocación de las palabras consideradas aisladamente (la de los *uerba singula*) más que la de grupos de palabras (los *uerba coniuncta*), la de las palabras desde el punto de vista de sus relaciones con las demás.

Que en la lengua latina, de manera especial en la del período clásico, las palabras tenían asignado un lugar concreto y más o menos fijo en la frase es un hecho unánimemente reconocido por los propios autores latinos de tratados de retórica. De una manera u otra, Cicerón, Quintiliano y el autor de la *Retórica a Herenio* reconocen explícitamente la existencia de un orden de palabras. Cicerón se refiere más de una vez a un *ordo uerborum* y a una determinada *collocatio uerborum*.³ El clasicista Quintiliano confiesa en varios lugares de su obra que determinados hechos de lengua, como el hipérbaton, surgen de la transgresión del orden de las palabras, nacen de una *permutatio*⁴ o *commutatio ordinis*.⁵

Aunque estos tres teóricos de la lengua no marcan una distinción expresa entre lengua de la prosa y lengua de la poesía, la existencia de un orden determinado de palabras parece más evidente en la prosa (*oratio soluta*), pues en poesía las permitidas licencias poéticas, motivadas, entre otras razones, por la *metri necessitas*, se hallan presentes en cualquier texto sometido a la tiranía del metro, a las exigencias de un esquema métrico concreto. En la prosa, por el contrario, en la *collocatio* de las palabras no rige la exigencia del metro, pero sí un aceptado orden de palabras (*ordo rectus*), orden que responde al esquema general de SOV. Basta con consultar los múltiples y, algunos, excelentes trabajos sobre el orden de las palabras en la lengua latina para saber que existía un orden que, cuando se quebrantaba, era debido a alguna razón especial; o bien se perseguía un efecto estilístico, es decir actuaban “motivaciones estéticas”,⁶ o el *ordo rectus* se rompía para destacar una palabra o un grupo de palabras que el escritor

³ Cic. *orat.* 21: uerborum ordinem immuta. En *orat.* 134, 201, 219, 220 alude a la *collocatio uerborum*.

⁴ Quint. *inst.* 8, 6, 64: ordinis permutatio.

⁵ Quint. *inst.* 9, 1, 6: in hyperbato commutatio est ordinis.

⁶ Rubio (1976:35).

revestía de un énfasis especial, es decir por “motivaciones expresivas”.⁷

El propósito de este breve trabajo no tiene que ver con el orden de las palabras consideradas por separado en textos en prosa, sino que pretende acercarse a la consideración del lugar de una determinada palabra en la poesía, en donde, como he dicho, la libertad de la que goza el poeta es mayor que la que tiene el prosista, hasta el punto de que al poeta se le permite, en ocasiones, la licencia de llevar hasta el extremo los casos de hipérbaton, por hacer referencia a un hecho lingüístico concreto. A la lengua de la poesía se le reconocen unos rasgos característicos que la diferencian con claridad de la de los prosistas, entre los que destacan los fuertes vínculos de la métrica que condicionan en unos casos la *ἐκλογή ὀνομάτων*, la elección de los *uerba singula* –basta con pensar en la proscripción del término *imperator*, entre otros, en el hexámetro dactílico-; pero la tiranía del metro va más allá de la selección del léxico; impone también una determinada colocación de los *uerba coniuncta* –la *σύνθεσις ὀνομάτων*- que parece ir en contra de la composición.⁸ En la poesía latina, efectivamente, la constricción del metro se deja sentir con fuerza en el ámbito de la sintaxis, por lo que no sorprende que el normal *ordo rectus* de la lengua se quebrante con desacostumbrada frecuencia.⁹ No obstante, los rígidos vínculos de la métrica no impiden que a palabras concretas se les asigne un lugar determinado acorde con el valor significativo de esa palabra.

2. La ninfa Eco

Uno de los personajes mitológicos con notable presencia en la literatura clásica y con una más que apreciable pervivencia en las literaturas de todas las épocas ha sido la ninfa Eco que, por su historia, terminó por hacer popular el nombre griego Ἠχώ y desplazar la expresión latina *imago uerbi* con la que los latinos –Lucrecio entre otros- denominaban al eco.¹⁰ El

⁷ Rubio (1976: 32).

⁸ Kroll en Lunelli (1988:32).

⁹ Janssen, en Lunelli (1988: 84).

¹⁰ Lucr. 4, 570-71: *pars solidis allisa locis reiecta sonorem / reddit et interdum frustratur imagine*

nombre de Eco y, por extensión, ‘el eco’ está presente en las más diversas manifestaciones literarias en prosa y, sobre todo, en composiciones poéticas, tanto en la literatura griega como en la latina. En latín, la ninfa Eco es un personaje seleccionado exclusivamente por los poetas, aunque el eco resuena también en escritos de prosistas. De su leyenda nos han llegado dos versiones de las que el rasgo diferenciador más evidente depende de que se la relacione con el dios Pan o con Narciso.

Según la primera versión, Eco aparece asociada a Pan, al dios Pan, que, de acuerdo con el testimonio de varios autores, la ama perdidamente, pero ella no corresponde a su amor “consumiéndose, en cambio, por un sátiro que la rechaza, y entonces Pan, en venganza, la hace despedazar por unos pastores”.¹¹ Abundan las noticias de autores clásicos y de estudiosos modernos que sostienen la relación de la ninfa Eco con el dios Pan. Luciano, en los *Diálogos de los dioses*,¹² dice que, cuando Hermes pregunta a Pan, su hijo, si se ha casado ya, éste le contesta que no, porque, siendo como es propenso a enamorarse, no se conformaría fácilmente con acostarse con una sola y le confiesa que se acuesta con Eco, con Pítide y con todas las ménades de Dionisio, que se lo rifan. Es más, fruto de los amores entre Eco y Pan nació una hija, Yambe.¹³ Sin salir del mundo griego, en la obra del poeta bucólico Mosco, que desarrolla su actividad literaria a mediados del siglo II, a Eco se la relaciona con el dios Pan, no con Narciso, en la conocida como rueda del amor: “Amaba Pan a Eco, su vecina, amaba Eco a un Sátiro brincante; y el Sátiro por Lida estaba loco. Como Eco atormentaba a Pan, así el Sátiro atormentaba a Eco, y Lida al pobre Sátiro”.¹⁴

uerbi. Véase la nota 24 a propósito de este pasaje en la traducción de Socas, F. (2003) Madrid.

¹¹ Grimal (1989:146).

¹² Luciano, *Diálogos de los dioses*, 22, 4. Trad. de Navarro, J. L. (1992) Madrid.

¹³ Ruiz de Elvira (1982:70). En la página 99 alude de nuevo a la relación de Eco con Pan y en la 449 afirma, una vez más, que Eco había sido amada por Pan antes de ser rechazada por Narciso. En la obra de Roscher (1884-1886), s. v. Echo, se recogen referencias a Eco y a la asociación de esta ninfa con Pan y con Narciso..

¹⁴ Mosch. fragm. II, 2. Trad. de García Teijeiro, M. & Molinos Tejada, M^a Teresa (1986) Madrid.

Unos cuantos siglos más tarde, ya en el siglo V d. C., el egipcio Nono de Panópolis, en varios pasajes de su obra *Dionisiacas*, insiste en la relación de Eco y Pan. Las palabras que Pan dirige a Galatea no dejan duda alguna sobre el gran amor que Pan siente por la ninfa Eco, a la que considera suya: “si entre las piedras ves nadar *a mi Eco* que anda por los montes” o “¿Quizás también *mi Eco* [...] navega sobre un delfín de afrodita marina?” Le replica Galatea: “Querido Pan, a *tu Eco* lleva por las olas, que no saben arar”.¹⁵

Según la otra versión –la más extendida–, el personaje de Eco, a partir de la narración de Ovidio,¹⁶ aparece relacionado con Narciso, por quien siente un amor loco sin verse correspondida; precisamente, “la consideración de Eco como contrapunto de este último –de Narciso– ha modelado la imagen de la ninfa como una voz ligada a un cuerpo revestido de piedra y condenada a reproducir, únicamente, el final de la secuencia discursiva de su antagonico en las *Metamorfosis*”.¹⁷ Así refiere Ovidio la transformación de Eco:

“Perseguía él –Narciso– un día hacia las redes a los espantados ciervos, cuando lo vio la ninfa de la voz, la que no ha aprendido ni a *callar* cuando se le *habla* ni a *hablar* ella la primera, Eco, la *resonadora*. Un cuerpo era todavía Eco, y no una voz; pero, *charlatana* ya entonces, no tenía para el uso de su *boca* otras facultades que las que ahora tiene, las de poder repetir, de entre muchas *palabras*, sólo las últimas”.¹⁸

¹⁵ Nonn., *Dionysiaca*, 6, 305-319. Trad. de Manterola, Sergio Daniel & Pinkler, Leandro Manuel (1995) Madrid. La cursiva es mía.

¹⁶ Ovid. *met.* 3, 356-401.

¹⁷ Monrós (2004:47).

¹⁸ Adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos / uocalis nimphe, quae nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo. / Corpus adhuc Echo, non uox erat; et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, reddere de multis ut uerba nouissima posset (Ovid. *Met.* 3, 356-360).

Unos versos más adelante relata el castigo que le infligió la Saturnia en venganza porque Eco la entretenía frecuentemente con largas conversaciones mientras Júpiter yacía en el monte con otras ninfas. La maldición de Juno fue rotunda:

“De esa *lingua* con la que me has engañado se te dará un servicio restringido, y el más breve uso de tu *voz*’. Y –continúa el relato de Ovidio- “con el efecto confirma las amenazas; ella, sin embargo, *duplica las voces en los finales de frase y devuelve las palabras que ha oído*”.¹⁹

Como consecuencia de esta maldición, el uso que Eco hacía de la voz se vio muy limitado, hasta el punto de que no podía hablar ella en primer lugar y tampoco podía callarse cuando otro hablaba, y, de las palabras oídas sólo podía repetir las últimas. En esta primera aparición de Eco en el texto de Ovidio, de cuya versión parte toda una tradición, el rasgo más destacado de su ser va asociado al campo del sonido y de la voz; el relato se construye sobre la base de términos como *os, uox, lingua, uerba uocallis, resonabilis, adsonare, loqui*. En el relato de la transformación final en piedra, a *uox* se añaden *sonus* y el verbo *audire*:

“Sólo su *voz* y sus huesos subsisten; su *voz* perdura; los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra. Y desde entonces está oculta en las selvas, y no se la ve en ningún monte; todo el mundo la *oye*; un *sonido* es lo que vive en ella”.²⁰

Dos son –parece- las notas que mejor caracterizan a esta ninfa de los bosques: la incapacidad de hablar ella en primer lugar y la imposibilidad de guardar silencio y no devolver las últimas palabras o sílabas que acaba

¹⁹ ‘huius’ ait ‘linguae, qua sum delusa, potestas / parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus’ [...] tamen haec in fine loquendi / ingeminat uoces auditaque uerba reportat (Ovid. *met.* 3, 365-369). La cursiva es mía.

²⁰ *uox tantum atque ossa supersunt: / uox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram. / Inde latet siluis nulloque in monte uidetur, / omnibus auditur: sonus est qui uiuit in illa* (Ovid. *met.* 3, 398-401).

de oír. Sonido y ‘repetición ecoica’²¹ son los rasgos que mejor caracterizan a Eco, según la versión de Ovidio.

Cuando se aborda el estudio de un aspecto de la literatura latina tan especial como el de la ninfa Eco y su rendimiento en la producción literaria latina, parece recomendable distinguir entre la manera de tratar este motivo los prosistas y cómo lo hacen los poetas. En este caso, la diferencia fundamental nace –creo yo– del distinto lugar que asignan unos y otros a la palabra Eco. Desde un punto de vista general, puede decirse que en los escritos en prosa la posición en la frase del nombre de Eco es libre; no hay un lugar preferido; no está fijado más que por el gusto del escritor que, a veces, coincide con el *ordo rectus* de las palabras en la frase latina.

3. Textos en prosa.

He de empezar por decir que en los textos latinos en prosa no abundan las alusiones a la ninfa Eco ni al eco en general. Si se excluyen las menciones a la ninfa hechas por Servio en el comentario a la obra de Virgilio, siete en total, son muy pocas las apariciones de Eco o del eco en la prosa latina; no van más allá de unos pocos ejemplos en Plinio el Joven, uno en Séneca el Viejo, uno en Porfirio Pomponio y uno en las *Metamorfosis* de Apuleyo. De todos, el pasaje más interesante es el de Apuleyo por ser el único autor latino que pone en relación a esta ninfa de los bosques con el dios Pan:²² “Dio la casualidad de que en aquel momento estaba sentado junto al borde de la corriente el dios campestre Pan, que tenía entre sus brazos a la diosa de la montaña Eco y le enseñaba a repetir cantando todo tipo de melodías”. Los demás prosistas no se inclinan por ninguna de las dos versiones; no se pronuncian sobre si se ha de relacionar a Eco con el dios Pan o con Narciso. Simplemente mencionan a Eco o al eco por su cualidad de devolver los

²¹ Expresión empleada por Alonso (2005:153).

²² Apul. *Met.* 5, 25: Tunc forte Pan deus rusticus iuxta supercilium amnis sedebat complexus Echo montanam deam eamque uoculas omnimodas edocens recinere. La lectura Echo montanam es una corrección hecha por Jahn que fue aceptada por todos los editores. La traducción al castellano es de Martos, J. (2003).

sonidos últimos que percibe. Plinio en una ocasión menciona el eco como un enemigo de las abejas “porque les devuelve un sonido que las ahuyenta despavoridas con su doble repercusión”.²³ Esta noticia concuerda con la opinión de Columela que, cuando habla de la elección del sitio para el colmenar, recomienda evitar los sonidos que producen las cavidades de las rocas y que los griegos llaman ἠχοῦς²⁴. Interesante es el pasaje en el que explica la formación de ecos séptuples junto a la llamada puerta Tracia, de donde salía la vía que conducía al estrecho de los Dardanelos, debido a la existencia de siete torres que devuelven, multiplicadas, las voces que llegan hasta allí, y añade el nombre que se le da a este fenómeno acústico: *Nomen huic miraculo Echo est a Graecis datum*.²⁵ Séneca, por su parte, identificaba el eco con una especie de sentencia, cuya repetición –como si del eco se tratara– se debía evitar en las controversias que recogían alguna frase proverbial y lo ejemplificaba con las palabras “cuidado con la traición” con las que un alumno de Cestio finalizó una declamación, palabras que habían adquirido valor de frase proverbial: *sic finiuit declamationem ut diceret: ‘finio quibus uitam finit imperator: caute proditionem’*. *Hoc sententiae genus Cestius Echo uocabat*.²⁶ “Cestio llamaba ‘eco’ a este tipo de sentencias y cuando un alumno las decía, enseguida exclamaba: ¡Qué eco tan encantador!”. En Séneca, como vemos, el ‘eco’ equivale a la repetición de una frase proverbial. Se puede decir, en resumen, que nada digno de reseñarse se advierte en la manera que tienen de referirse a la ninfa Eco o al eco los prosistas latinos en los escasos ejemplos que encontramos en sus escritos.

²³ Plin. *nat.* 11, 21: Inimica et echo est resultanti sono, qui pauidas alterno pulset ictu.

²⁴ Colum. 9, 5, 6: Nec minus uitentur cauae rupes aut uallis argutiae, quas Graeci uocant ἠχοῦς.

²⁵ Plin. *nat.* 36, 99: Eadem in urbe (se refiere a la ciudad de Cícico) iuxta portam quae Thracia uocatur turre septem acceptas uoces numero repercutu multiplicat.

²⁶ Sen. *contr.* 7, 7, 19.

4. Textos poéticos.

Datos más interesantes proporciona el estudio de la presencia de la ninfa Eco en los textos poéticos. En la prosa, si se exceptúa el pasaje mencionado de Apuleyo, se alude al eco, no a la ninfa Eco que, como personaje mitológico, ocupa un lugar de privilegio en la poesía, modalidad literaria en la que se ha convertido en un ingrediente compositivo de gran rendimiento.

Si se prescinde de un texto muy discutido de la tragedia *Phinidae* de Accio,²⁷ la explotación literaria del mito de Eco en la poesía latina arranca de Ovidio, del tratamiento que hace de este personaje en el conocido pasaje del libro tercero de las *Metamorfosis*.²⁸ A Ovidio, de acuerdo con el sentir de los estudiosos que se resisten a ver en esta relación un precedente helenístico,²⁹ se le reconoce el mérito de haber sido el primero en asociar el mito de Eco con el de Narciso. Lo tradicional, como hemos visto, era la unión de Eco y Pan, no de Eco y Narciso, razón por la que Ovidio pasa por ser el poeta que sirvió de fuente para la posteridad. El episodio es bien conocido de todos, por lo que me veo liberado de la obligación de recordarlo. Me he permitido, no obstante, agrupar los versos en los que Ovidio menciona a la ninfa Eco siguiendo el orden en el que aparece en el relato:

uocalis nympe, quae nec reticere loquenti (v. 357)
nec prior ipsa loqui didicit, *resonabilis Echo*.(v. 358)
Corpus adhuc *Echo*, non uox erat; et tamen... (v. 359)

²⁷ Acc. trag., v. 572 (Ribbeck (1897)): Hac ubi curuo litore latratu / unda sub undis labunda sonit / simul et circum magna sonantibus / excita saxis suaui sona Echo / crepitu clangente cachinnat.

²⁸ Ovid. *Met.* 3, 339-510.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosis*. Edición de Álvarez, Consuelo & Iglesias, Rosa M^ª (1995:293, n. 349 y 352) Madrid.

Dixerat « Ecquis adest?» et «adest» *responderat Echo* (v. 380)

«Huc coeamus» ait nullique libentius umquam (v. 386)

Responsura sono «coeamus» *rettulit Echo* (v. 387)

Nec corpus remanet, quondam quod amauerat *Echo* (v. 493)

... dictoque uale «uale!» *inquit et Echo* (v. 501)

Planxerunt dryades; plangentibus *adsonat Echo*³⁰ (v. 507)

Para nuestro propósito conviene que fijemos la atención en dos fases del relato. La primera comprende los versos 359-361 en los que dice Ovidio: “Hasta ahora, Eco era un cuerpo, no una voz; pero, parlanchina, no tenía otro uso de su boca que el que ahora tiene, el poder repetir de entre muchas las últimas palabras”. El segundo momento en el tiempo de narración, aunque en el tiempo de ficción es anterior, está delimitado por las palabras *fecerat hoc Iuno* (v. 362), con explicitación del motivo, la maldición de Juno y el cumplimiento de la misma. Se distinguen, pues, dos momentos: uno, aquel en el que Eco era un cuerpo y no sólo una voz; otro, aquel en el que sólo subsiste su voz.

El rendimiento de la pareja, nunca consolidada, de Narciso y Eco en la poesía latina no fue más allá del relato de Ovidio. En la producción poética posterior, de Eco sólo perduró su voz y los huesos: “la voz perdura (*uox manet*); los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra, y desde entonces está oculta en las selvas [...]; un sonido es lo que vive en ella”.³¹ La asociación de Eco al sonido y su incapacidad para guardar silencio cuando alguien se ha anticipado a hablar y no devolver cualquier sonido que llegue a su escondrijo son las notas que con mayor exactitud la caracterizan y justifican el hecho de que sean verbos compuestos con el preverbio *re-*, y adjetivos pertenecientes al campo del sonido, reforzados también algunos por el prefijo *re-*, los que suelen asociársele con mayor frecuencia. En el relato de Ovidio, junto a los adjetivos *resonabilis* (v.

³⁰ La cursiva en todos los textos latinos es decisión del autor del trabajo.

³¹ Ovid. *Met.* 3, 398-401.

358) y *resonus* (v. 496), sobresalen por su fuerza significativa los verbos *reticere* (v. 357), *reddere* (v. 361), *reportare* (v. 369), *remittere* (v. 378), *respondere* (v. 380), *recipere* (v. 384), *referre* (v. 387), junto a los también compuestos con el preverbio *re-*, aunque con un significado distinto, *repugnare* (v. 376) y *respicere* (v. 383).

Por la senda trazada por Ovidio transitaron los poetas posteriores en cuyas composiciones Eco, separada definitivamente de Narciso y de su propio cuerpo, continúa estando asociada a la repetición de los sonidos que llegan hasta ella. Los textos de poetas latinos posteriores a Ovidio en los que se menciona el eco tienen en común el hecho de que en todos se evoca el eco como fenómeno acústico producido por la reflexión de las ondas sonoras al chocar con un obstáculo, como repetición de un sonido anterior, pero no se hace referencia a la ninfa Eco y, por supuesto, nunca se alude a la relación Eco-Pan ni a la de Eco-Narciso.

Marcial, en un epigrama dirigido a Clásico, reclama la condición de poeta no desdeñable a pesar de que no compone versos *recurrentes*, es decir que pueden leerse en una y otra dirección, ni versos que, leídos de derecha a izquierda, tengan un sentido obsceno a la manera de los compuestos por el poeta griego Sotades, ni versos *echoici* en los que un eco griego repetía una parte precedente del mismo verso.³²

nec retro lego Sotaden cinaedum,
nusquam *Graecula* quod *recantat echo*

En *Las Troyanas* de Séneca, el Coro, secundando la petición de Hécula, invoca al dolor para que manifieste toda su fuerza y pide que *Eco* repita no sólo el fin de las palabras sino, completos, los gemidos de Troya.³³

habitansque cauis montibus *Echo*
non, ut solita est, extrema brevis
uerba *remittat*:
totos *reddat* Troiae gemitus.

Idéntica función desempeña el eco en un pasaje de las *Silvas* de Es-

³² Mart. 2, 86, 3.

³³ Sen. *Tro.* 109-112.

tacio en donde el poeta narra cómo el eco, desde la opulenta Capri con sus verdes elevaciones llamadas Taurúbulas, devuelve el sonido de los golpes que, con su doble hacha, da el héroe de Tirinto al cavar el deforme suelo y devuelve a la tierra la resonancia de los mares:³⁴

[...] validaque solum deforme bipenni,
[...]
ipse fodit, ditesque Caprae viridesque *resultant*
Taurubulae, et terris ingens *redit* aequoris *echo*.

La misma capacidad de repetición, en este caso la repetición de versos, es la que concede al eco Calpurnio Sículo en una de sus Églogas con motivo de la pregunta que Melibeo hace a Coridón:³⁵

[...] Quid enim tibi fistula *reddet*,
quo tutere famem? Certe mea carmina nemo
praeter ab his scopulis uentosa *remurmurat Echo*.

A la pregunta de Persio acerca de qué hay lo bastante tierno que merezca ser leído “con el cuello torcido lánguidamente”, el adversario le contesta con cuatro versos que propone como modélicos, en el último de los cuales aparece el eco dispuesto, una vez más, a cumplir con la misión de responder a la aclamación que acaba de oír:³⁶ “han llenado las trompas feroces con los alaridos de las bacantes, y la Basárida, que se llevará la testa arrancada al soberbio ternero, y la ménade, que dirigirá al lince con guirnaldas de yedra, aclaman: ¡evohé!. El eco sonoro les responde”: *reparabilis adsonat echo*.

En *El Mosquito* de la *Appendix Vergiliana* el eco funciona como altavoz que repite y aumenta los distintos sonidos que se mezclan en el bosque —el canto de los pájaros, el croar de las ranas y el chirriar de las cigarras: “Y por doquiera que penetra los oídos el canto de los pájaros, por allí

³⁴ Stat., *silv.* 3, 1, 126-129.

³⁵ Calp., *ecl.* 4, 26-28.

³⁶ Pers. 1, 99-102. Traducción de Balasch, M. (1991) Madrid. Véase la nota 33.

repiten sus quejas aquellas cuyos cuerpos, nadando en el légamo, el agua alimenta. Estos sonidos los aumenta el eco del aire y todo es ruido bajo el calor del sol con las chirriantes cigarras”: sonitus alit aeris *echo*.³⁷

El eco no desaparece en la obra de los poetas de la latinidad tardía que imitan a los clásicos y que constituyen las últimas muestras de la poesía pagana. Está atestiguada su presencia en Nemesiano, poeta del siglo III, que compuso églogas a la manera de Virgilio y de Calpurnio Sículo, en una de las cuales se menciona al eco cuando, en medio de un paisaje acentuadamente bucólico que recuerda escenas de la poesía pastoril de Virgilio, dice a Melibee que su nombre resuena en todos los cantos con los que el eco responde al bosque:³⁸

siluestris te nunc platanus, Meliboee, susurrat,
te pinus; *reboat* te quidquid carminis, *Echo*
respondet siluae.

El poeta Ausonio no se contenta sólo con evocar al eco en varios pasajes de su obra, sino que, en uno de sus epigramas –en un bellissimo retrato literario–, por boca del eco, reprocha a un pintor el intento inútil de querer dibujar su cara: “¿Por qué intentas, vano pintor, darme un rostro y colocar a la diosa invisible ante las miradas? Del aire y de la lengua soy hija, madre de incorpóreo aliento, y, sin cabeza, emito mi voz. Haciendo volver los últimos tonos –al acabar de oírse–, sigo divertida las palabras ajenas con las mías. En vuestros oídos habito yo, la escurridiza Eco; y si deseas pintarme tal como soy, pinta el sonido”:³⁹

auribus in uestris habito penetrabilis *echo*;
et si uis similem pingere, pingere sonum.

³⁷ Culex, 152. Traducción de Soler Ruiz, T. (1990). Madrid.

³⁸ Nemes. *ecl.*1, 72-74.

³⁹ Auson. epigr. 32. Traducción de Alvar, A. (1990) Madrid. En el Mosela (296-97) repite el mismo esquema.

5. Dónde Re-suena Eco o el eco?

Tras el rápido recorrido por los relativamente escasos pasajes de textos poéticos latinos en los que interviene la ninfa Eco (como ocurre en el relato de Ovidio) o en donde se alude simplemente al eco (en los demás casos citados), parece llegado ya el momento de formularse la pregunta ¿En dónde resuena poéticamente el eco? La respuesta –la que daría la propia Eco- es ‘al final, al final del verso’.⁴⁰ El eco se limita a repetir las últimas palabras que ha oído; devuelve los sonidos que llegan adonde se encuentra escondido. El eco no toma nunca la iniciativa. No se anticipa nunca. Espera y, cuando escucha una palabra, responde y reenvía el sonido que acaba de percibir. Es el último en intervenir. Cierra la secuencia sonora. Su marca distintiva parece ser la razón de que los poetas latinos, siguiendo probablemente el ejemplo de Ovidio, le hayan asignado la última posición en el verso, la reservada para quien interviene en último lugar. Parece existir una correspondencia constante –los textos así lo ponen de manifiesto- entre el rasgo que mejor caracteriza al eco –el no poder guardar silencio ni permanecer callado cuando escucha un sonido- y la posición de cierre en el verso. Hay una estrecha la relación entre el significado de la palabra y el lugar que ocupa. El eco actúa como obstáculo sobre el que se reflejan los rayos sonoros que parten del emisor, razón por la que parece lógico que el poeta lo coloque en el último pie del verso para que sirva de plano reflector del sonido, hecho que no ocurre cuando esa misma palabra aparece en textos de prosa.

Podría pensarse que en la poesía latina esta es la tendencia, no la regla, o, también, que la excepción es lo que eleva una tendencia a la categoría de norma. Digo esto porque la posición de Eco en el verso 356 *-corpus adhuc Echo, non uox erat...* - no se ajusta a la regla. Efectivamente, en este verso la palabra *Echo*, ante la cesura pentemímera, queda fuera del lugar que parece ser el que, por derecho propio, le pertenece: el último pie del verso. Pero, a mi modo de ver, esta aparente excepción a la regla tiene una

⁴⁰ La idea surgió con motivo del comentario en clase de este pasaje de Ovidio y fue mencionada en Lorenzo (2002:49-50).

explicación y, lejos de quebrantar la norma, la refuerza. He dicho que en el relato de Ovidio han de diferenciarse dos momentos, el primero de los cuales es aquel en el que Eco, no víctima todavía de la maldición de Juno, era un cuerpo (*corpus adhuc erat*) y no una voz. Aún no había sufrido la limitación del uso de su lengua a la repetición de las últimas palabras oídas o de los sonidos que le llegaban. Es verdad que podrían inducir a confusión las palabras que siguen en el relato de Ovidio: “y sin embargo, parlanchina, no tenía otro uso de su boca que el que ahora tiene, el poder repetir de entre muchas las últimas palabras. Esto lo había llevado a cabo Juno”. Pero no hemos de perder de vista que las sucesivas fases están marcadas por la secuencia de los tiempos verbales utilizados, de los que, en el orden cronológico, el primero es el pluscuamperfecto *fecerat* (*fecerat hoc Iuno*). La consecuencia de la vengativa acción de Juno se indica por medio del imperfecto *habebat*, situación que permanece en el presente *habet*. El origen de todo lo que le ocurre a Eco está en el cumplimiento de la venganza de Juno y en la reducción de Eco a una voz. Por eso, no ha de sorprendernos que en el verso 356 *Echo* no ocupe el último pie del verso sino una posición en medio. En este momento Eco conservaba todavía su cuerpo y aún no estaba condenada a ser ella la que cerrara una conversación. En su primitivo estado, antes de la maldición de la diosa Juno, es de suponer que podía mantener una conversación normal. No había motivo alguno para que fuera relegada a la posición de cierre del verso.

No se ha de desechar la idea de que esta posición en el verso pueda estar condicionada o, al menos, favorecida por el esquema métrico elegido. El hexámetro dactílico –casi el único utilizado en los casos antes mencionados- parece favorecer el desplazamiento de Eco a la última posición.

La tendencia –la norma, diría yo- a colocar a Eco, o al eco, al final del verso, posición –insisto- buscada a propósito con el fin de subrayar la cualidad más característica de la ninfa de los bosques, no se ciñe exclusivamente al nombre de Eco. Otras palabras desempeñan también la función de devolver el sonido y reemplazan a Eco en el papel de repetir lo que oyen y, al igual que ocurre con Eco, los poetas seleccionan para estos vocablos sustitutos el último pie del verso. A igual función idéntica posición en el verso –la final- que se carga de una extraordinaria fuerza significativa.

El caso más claro de palabras o expresiones que reemplazan a Eco lo constituye la ya mencionada forma ‘castiza’ de llamar en latín al eco. Me refiero a las expresiones *uocis imago* o *imago uerbi* que, al igual que Eco, cierran los versos en los que aparecen. En este mismo relato Ovidio alterna el nombre de Eco con la expresión *imago uocis*, en la que “se ve perfectamente la unión visión-sonido”:⁴¹

“me fugis?” et totidem quod dixit uerba recepit.
Perstat et alternae deceptus *imagine uocis*.⁴²

Con la expresión *imago uerbi* se refiere también al eco Lucrecio cuando dice que, de las voces emitidas, unas se pierden, pero otras, tras chocar en sitios duros, rebotan y repiten los sonidos, y hay veces que con el eco –*imagine uerbi*, dice- nos estafan:⁴³

pars solidis allisa locis reiecta sonorem
reddit et interdum frustratur *imagine uerbi*.

Y Virgilio, en las *Gerólicas*, alude asimismo al fenómeno del eco por medio del sintagma *uocis imago*: saxa sonant *uocisque* ofensa resultat *imago*.⁴⁴

El rechazo que sufre Eco por parte de Narciso hace que, despreciada y avergonzada, se oculte en el bosque y que viva en solitarias cuevas: “A partir de entonces se oculta en los bosques y no es vista en montaña alguna, es oída por todos: el sonido es el que vive en ella”.⁴⁵ Eco se esconde en el bosque y es el bosque (*silvae/nemus*) el que devuelve los sonidos que hasta allí llegan.

La repetición del nombre de la persona amada es un motivo de la poesía erótica helenística que fue desarrollado por Virgilio en varias ocasiones. En la *Égloga I* el pastor Títiro mencionaba sin duda, en su canto, el

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosis*. Edición de Álvarez, Consuelo & Iglesias, Rosa M^a (1995: 295, n. 354).

⁴² Ovid. *met.* 3, 384-85.

⁴³ Lucr. 4, 570-71.

⁴⁴ Verg. *georg.* 4, 50.

⁴⁵ Ovid. *met.* 3, 400-401.

nombre de la bella Amarilis y el bosque, “enseñado por Títyro [...], repite con su eco el nombre de la muchacha”:⁴⁶

[...] tu, Tityre, lentus in umbra
formosam *resonare* doces Amaryllida *siluas*.⁴⁷

La situación es la misma en la *Égloga X* que Virgilio dedica a su amigo Cornelio Galo. El bosque, colocado también al final del verso, responde al canto pastoril: “No cantamos para sordos: responden a todo los bosques”: Non canimus surdis, *respondent omnia siluae*.⁴⁸

La imprecisa localización de eco en un bosque que o repite el nombre de la bella Amarilis o devuelve toda clase de sonidos (*respondent omnia siluae*) se concreta otras veces en el escarpado monte Ida que, en los *Fastos* de Ovidio, resuena desde hace tiempo al son de la música para que el niño dé tranquilo sus vagidos:⁴⁹ ardua iamdudum *resonat tinnitibus Ide*.

Por lo que vamos viendo, este esquema se mantiene invariable, sea cual sea la palabra elegida para representar al eco. Varían los términos que sirven de caja de resonancia, pero no la posición en el verso. Todos, obedientes a la norma, se sitúan en el lugar que les está asignado en poesía –el último– para que en ellos rebote cualquier sonido que llegue hasta allí.

No se agota con estos la lista de lugares que más estrechamente se hallan vinculados al mito de Eco. Sin salir del ámbito de los diversos puntos del mundo material a los que se les reconoce la capacidad de servir de eco y devolver un sonido, merece un puesto destacado el sustantivo *aedes* que, en función de sujeto y cerrando el verso, repite los sonidos producidos por distintas manifestaciones sonoras:⁵⁰

et roseas laniata genas, tum cetera circum
turba furit, *resonans late plangoribus aedes*.

⁴⁶ Virgilio, *Bucólicas*. Edición bilingüe de Cristóbal, V. (1996: 83), n. 4.

⁴⁷ Verg. ecl. 1, 4-5.

⁴⁸ Verg. ecl. 10, 8.

⁴⁹ Ovid. *fast.* 4, 207.

⁵⁰ Verg. *Aen.* 12, 606-607. El final resonant ululatibus aedes se encuentra en Estacio (*Theb.* 5, 697) y en Silio Itálico (8, 151).

Pero el eco no se escucha únicamente en el mundo terrestre, el que le pertenece en propiedad. Se remonta y eleva hasta la región etérea y, desde allí, sigue cumpliendo la función de devolver los sonidos al punto de partida. Es suficiente que haya un obstáculo en el que se reflejen los sonidos emitidos.

Los poetas Virgilio y Ovidio cierran versos con un esquema compositivo fijo constituido, a modo de un cliché, por el verbo *resonare*, seguido de un sustantivo de significación sonora (*clamor, latratus, plangor, fragor*) y, en la última posición del verso, el sustantivo *aether*.

En el *Arte de Amar* Ovidio advierte de la conveniencia de mantener el ánimo sereno en el juego y no dejarse arrastrar por la ira ni caer en disputas y riñas, pues, a menudo, se profieren graves acusaciones y con el griterío resuena el aire: *Crimina dicuntur, resonat clamoribus aether*.⁵¹

El segundo hemistiquio del verso se repite, exactamente igual, en la *Ilias Latina*, con la única particularidad de que en esta obra el griterío estalla con motivo de los preparativos para un combate: *...urget Troiana iuuentus / telaque crebra iacit: resonat clamoribus aether*.⁵²

En las *Metamorfosis* el aire (*aether*) actúa de caja de resonancia a los ladridos de los perros de Acteón cuando perseguían a su propio amo, sin reconocerlo. Por más que Acteón intenta gritar: “¡Yo soy Acteón, reconoced a vuestro dueño!” , las palabras faltan a su deseo: resuena con los ladridos el aire:⁵³

‘Actaeon ego sum: dominum cognoscite uestrum’.
Verba animo desunt; *resonat latratibus aether*.

Aparte de otras consideraciones que se pudieran hacer sobre la presencia del mito de Eco en la poesía latina, en el tratamiento de este motivo por parte de los poetas destacan dos rasgos que tienen un relieve especial:

⁵¹ Ovid. *ars*, 3, 375.

⁵² *Ilias latina*, 26, 769-70. Trad. de Del Barrio, M^a F. (2001) Madrid.

⁵³ Ovid. *met.* 3, 230-31. El vocablo *aether* ocupa también la posición final del hexámetro en dos pasajes de Virgilio: *Aen.* 4, 667-68 (*resonat magnis plangoribus aether*) y *Aen.* 5, 227-28 (*resonatque frangoribus aether*).

la colocación del nombre de Eco cerrando el verso y el hecho de que vaya arropado por palabras compuestas con el prefijo *re-*, procedimientos ambos que ayudan a representar el limitado uso que la ninfa puede hacer de su lengua. Hemos visto también que esta constante no se limita a aquellos pasajes en los que el poeta selecciona el nombre de Eco, sino que se mantiene cuando funcionan, en su lugar, otros elementos de la naturaleza, tales como *silvae*, *nemus*, *Ide*, *rupes*, *aedes*, *aether*, nombres todos bisílabos colocados también en el último lugar del hexámetro formando el sexto pie. Por otra parte, con estos otros nombres, lo mismo que sucede con Eco, la idea de repetición de un sonido está subrayada asimismo, salvo en el caso de *adsonare*, por verbos compuestos con el prefijo *re-*: *resonare* y *respondere*.

El hecho de que los bisílabos que empiezan por vocal resulten útiles para formar el último pie del hexámetro dactílico, máxime cuando van precedidos por palabras en dativo o ablativo de plural, del tipo *plangoribus*, *tinnitibus*, etc., favorece, pero no explica totalmente, que Eco/el eco u otras palabras sustitutas, por ser bisílabos y empezar por vocal, ocupen siempre la posición de cierre del verso. Junto a esta adaptabilidad métrica, no parece que haya de desdeñarse, como elemento menos determinante de la posición final, el que su rasgo caracterizador sea la imposibilidad de callar cuando otro ha hablado o tomar la iniciativa. Eco devuelve el sonido y cierra el proceso discursivo. Por otra parte, ocurre lo mismo fuera del esquema del hexámetro dactílico o, en el propio hexámetro, con palabras que no empiezan por vocal, como en los finales vistos de hemistiquios: ... *Amaryllida silvas* o ...*imagine uocis*.

Esta constante posicional de Eco o del eco en la poesía latina no pasaba de ser una tendencia en la poesía griega del período clásico. En Eurípides, de los escasos pasajes en que se menciona al eco, en ninguno ocupa la posición final, sino la inicial o una interior. Lo mismo sucede en Sófocles, Esquilo, Calímaco, mientras que Hesíodo y algunos otros poetas, muy pocos, le reservan la posición final, pero, como he dicho, no se trata de una constante sino de una tendencia.

El poeta Mosco no sigue un criterio fijo a la hora de elegir un lugar para Eco en el hexámetro. Unas veces aparece al comienzo del verso;

otras, al final. La posición de Eco en el verso es libre:

ἤρατο Πᾶν Ἀχῶς τᾶς γείτονος, ἤρατο δ' Ἀχῶ
 σκροίπατᾶ Σατύρω, Σάτυρος δ' ἐπεμήνατο Λύδαι.
 ὡς Ἀχῶ τὸν Πᾶνα, τόσον Σάτυρος φλέγεν Ἀχῶ,
 καὶ Λύδα Σατυρίσκον⁵⁴.

La situación cambia por completo en la época tardía. Me ceñiré, por llamativo, al ya antes mencionado poeta egipcio Nono de Panópolis, en cuya extensa obra, las *Dionisiacas*, se contabiliza más de un centenar de apariciones. Los pasajes en los que se insiste en la relación de Eco con el dios Pan son más numerosos que aquellos en donde Eco actúa como repetidora de un sonido o cierra una conversación. Con todo, la aplicación del epíteto ὑστερόφωνος ('la que resuena después'/'la última') indica que, para Nono, Eco conservaba el rasgo que mejor la caracterizaba.⁵⁵

[...] ὑστερόφωνος [...]

[...]

[...] Ἠχώ.

Pero lo más interesante no es que en la obra de Nono se relacione a Eco con Pan, siguiendo la tradición griega, ni que Eco se caracterice por hablar o sonar siempre en último lugar. Lo que más llama la atención es el hecho de que siempre, sin excepción alguna, ocupe la posición de cierre del verso. La aplicación específica del epíteto ὑστερόφωνος se corresponde con el lugar que se le asigna. ¿Qué explicación cabe dar a esta constante? A falta de un estudio profundo, y descartando que se trate de un hecho fortuito, de una mera casualidad, creo que la justificación puede hallarse en el hecho de que, según una información de Keydell,⁵⁶ gran conocedor de la persona y de la obra de Nono, éste conoció con seguridad los cuatro primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio y, por lo tanto, conoció

⁵⁴ Mosch. fragm. II, 2.

⁵⁵ Non., *Dionysiaca*, 22, 229-231.

⁵⁶ Keydell (1959).

también el episodio de Narciso y Eco, y pudo comprobar la preferencia de Ovidio a la hora de asignar un lugar a Eco en el hexámetro.

Como hemos venido viendo, Eco, por su propia naturaleza, no precede nunca al mensaje discursivo; no puede iniciar una conversación ni devolver sonidos que no se hayan producido con anterioridad. Y al contrario, es incapaz de permanecer callada cuando alguien ha hablado. Eco, en la posición final del verso, sirve de obstáculo a la propagación de dichos sonidos y hace que, tras rebotar allí, retornen al punto de partida. Ahora bien, sabemos por experiencia y por demostraciones científicas que a medida que el sonido se va alejando de la fuente sonora, en forma de ondas esféricas, se atenúa gradualmente; las ondas, según se alejan de su punto de origen, van debilitándose y atenuándose. La devolución de un sonido por parte del eco pierde fuerza hasta que deja de percibirse. Pues bien, ¿hay algún procedimiento formal que sirva a los poetas latinos de recurso para representar el progresivo debilitamiento del sonido? El fenómeno del eco en poesía se manifiesta fundamentalmente por la repetición de la misma palabra. La repetición por parte de Eco en el relato ovidiano de las últimas palabras que acaba de oír –*adest* (v. 380), *coeamus* (v. 387), *uale* (v. 501)- es un recurso, cuyo precedente ha de verse, muy probablemente, en Eurípides, que en una tragedia suya introducía a Eco desempeñando el papel que le es propio: la repetición de las palabras oídas en último lugar. El procedimiento lo continuó Aristófanes, que, en las *Tesmoforias*, “presenta a Eurípides disfrazado de Eco” dispuesto a repetir, como indica V. Cristóbal,⁵⁷ las palabras del pariente que, encadenado, cumple el papel de Andrómeda: “soy Eco, la repetidora de las palabras, [...] y una larga tirada de versos que vienen a continuación recoge las palabras del pariente-Andrómeda, repetidas por Eurípides-Eco”. Pero ¿cómo se refleja en el texto la progresiva atenuación del sonido repetido? No pasa de ser una mera hipótesis que necesitaría ser confirmada con un estudio completo

⁵⁷ Cristóbal (1989: 87). En la nota 53 del trabajo de referencia el autor recoge bibliografía sobre la utilización del recurso. Interesante resulta también el trabajo de Ruiz Esteban (1990: 408, 466), n. 16.

de todas las repeticiones ecoicas. Creo que, en la manera de manifestarse el debilitamiento progresivo del eco, desempeña un papel importante la cantidad prosódica de la sílaba final de la misma palabra en una repetición ecoica. Además del recurso a la repetición de la palabra, como ocurre en *Metamorfosis* 3, 380, en donde el juego del ‘eco verbal’ se produce sin modificaciones en la escansión de *adest*, en muchos otros pasajes poéticos (no sólo de Ovidio) llama la atención el hecho de que las repeticiones muestran cambios, significativos, en mi opinión.

En el momento de despedirse de la propia imagen reflejada en el agua, Narciso pronuncia un escueto ‘adiós’ (*uale*), palabra que devuelve el eco: *uale*:

uerba locus, dictoque uale, ‘uale’ inquit et Echo.⁵⁸

En este caso el eco verbal corresponde con la cesura heptemímera entre las dos palabras, de manera que la palabra repetida se sitúa en tiempo débil tras la cesura, y sufre una abreviación en hiato en tiempo débil. Así, la escansión del primer uale es v- (la sílaba larga en tiempo marcado, es decir fuerte, del pie), mientras que la escansión del segundo uale es vv (dos breves en la posición débil del pie, provocando una uariatio del eco verbal que, reflejado en la entonación y en la pronunciación, daría lugar a una pronunciación en tiempo débil de la palabra repetida, que, además, se encuentra abreviada -no elidida ante la vocal siguiente-, provocando un efecto acústico con el que el poeta puede estar queriendo reflejar la diferencia de resonancia del eco: la palabra repetida por el eco en tiempo débil y con la sílaba final abreviada, con el consiguiente reflejo en la duración y, posiblemente, en la apertura de la vocal o en su tono. Es como la repetición de un compás que se abrevia en su parte final.⁵⁹

Como vemos, el artificio poético de Ovidio no se manifiesta sólo con la repetición de la palabra de despedida uale. Entre otros recursos, el poeta explota la distribución en el verso del material léxico, sobre todo la

⁵⁸ Ovid. *met.* 3, 501.

⁵⁹ La comparación del progresivo debilitamiento del sonido con lo que sucede a veces en música la debo al profesor de la UNED, Antonio Moreno Hernández, filólogo riguroso y experto musicólogo.

colocación de la palabra repetida. Por una parte, con el mantenimiento del hiato, en *uale inquit*, se evita la deformación de *uale*, en su sílaba final. El eco repite la palabra completa, con todo su volumen enunciativo. Pero, por otra, como consecuencia del mantenimiento del hiato, la sílaba final del segundo *uale*, repetición ecoica del *uale* anterior, se abrevia. Su cantidad breve parece contribuir a marcar el debilitamiento y la atenuación del sonido que repite Eco. No es un caso único. Se trata de una licencia formal de naturaleza prosódica al servicio del significado.

Idéntico recurso, tal vez con la misma intención y con las mismas palabras, utiliza Virgilio en la égloga tercera. El poeta Menalcas confiesa su amor a Filis y lo justifica por el hecho de que Filis, en el momento de la despedida, le decía entre sollozos: ‘Adiós, adiós bello Yolas’:⁶⁰

et longum ‘formose, uale, uale’ inquit, ‘Iolla’.

El esquema del verso es el mismo y en él se repiten las mismas características que las señaladas en el antes mencionado verso de Ovidio: el mantenimiento del hiato y la abreviación de la sílaba final del segundo *uale*, rasgos que volvemos a encontrar en la égloga VI, en donde es el litoral el que sirve de caja de resonancia del nombre de Hílas, repetido con la abreviación de la cantidad prosódica de la sílaba final:⁶¹

clamassent, ut litus ‘Hyla, Hyla’ omne sonaret;

En un contexto inequívocamente ecoico en donde las montañas elevan al cielo alegres voces y las rocas resuenan con canciones, los árboles proclaman: ‘un dios, un dios es aquel, Menalcas’:
*ipsa sonant arbusta: ‘deus, deus ille, Menalca!’*⁶²

⁶⁰ Verg. *ecl.* 3, 79.

⁶¹ Verg. *ecl.* 6, 44.

⁶² Verg. *ecl.* 5, 64. Sobre la interpretación de los comentaristas antiguos que vieron reflejado en Dafnis a Julio César, puede verse Cristóbal (1996: 151).

La diferente cantidad prosódica de la sílaba final del segundo deus podría justificarse también por el deseo de subrayar la menor intensidad del sonido al final de la palabra repetida. El sonido se va debilitando y diluyendo paulatina y gradualmente.

El contexto y el sentido de los cuatro versos que acabo de mencionar aparecen destacados, además, por la naturaleza de los verbos seleccionados: en los dos primeros, la presencia de un verbo de lengua –inquit–; en los dos últimos, el verbo sonare, base de los compuestos adsonare, en un ejemplo, pero sobre todo resonare, que se repite hasta

trece veces en los textos que hemos tomado como objeto de estudio. Por eso, a la pregunta ¿dónde re-suena el eco? se puede responder: ‘al final del verso’.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

A) AUTORES MODERNOS:

- Alonso, A. (2005) “El Eco de Juan del Encina: un género italiano en el Cancionero General”. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, León.
- Cristóbal, V. (1989) “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, CFC, 23:51-96.
- (1996) Virgilio, Bucólicas, Madrid.
- Grimal, P. (1989) Diccionario de la mitología griega y romana. Barcelona.
- Janssen, H. H. (1988) “Le caratteristiche della lingua poetica romana”, en Lunelli, A. (1988:67-130).
- Keydell, R. (1959) Nonni Panopolitani Dionysiaca. Berlín.
- Kroll, W. (1988) “La lingua poetica romana”, en Lunelli, A. (1988:3-66).
- Lorenzo, J. (2002) «Escritores y comentaristas: claves retóricas para la interpretación de los textos clásicos», en Aldama, A. M^a/Del Barrio, M^a F./Espigares, A. (eds.) Nova et Vetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina, vol. I, Madrid:37-54.

- Lunelli, A. (1988) *La lingua poetica latina*, Bolonia.
- Monrós, L. (2004) "De palabras y cuerpos silenciados: representaciones de Eco en la poesía de Marlene Nourbese Philip, en "Tropos del cuerpo. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris IX*, València,
- Ribbeck, O. (1897) *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Leipzig.
- Roscher, W. H. (1884-1886) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig.
- Rubio, L. (1976) *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, vol. II, Barcelona.
- Ruiz de Elvira, A. (1982) *Mitología clásica*. Madrid.
- Ruiz Esteban, Y. (1990) *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid,

B) AUTORES CLÁSICOS:

- Apuleyo, *Metamorphoses* (1968) Leipzig.
- Ausonio, *Opera* (1999) Oxford.
- Calpurnio Sículo, *Bucoliques* (2003) París.
- Cicerón, *Rhetorica* (1935) Oxford.
- Columela, *De re rustica* (1968) Londres.
- Appendix Vergiliana, *Culex* (2000) Cambridge.
- Estacio, *Thebais* (1906) Oxford.
- Silvae* (1967) Londres.
- Ilias latina*, en *Poetae Latini Minores* (1979) Londres.
- Luciano, *Opera*, t. VII (1961) Londres.
- Lucrecio, *De rerum natura* (1963) Leipzig.
- Marcial, *Epigrammata* (1990) Stuttgart.
- Moschus (1960) Londres.
- Nemesiano, *Bucolica* (1969) Hildesheim.
- Nono, *Dionysiaca* (1962) Londres.
- Ovidio, *Fasti* (1985) Leipzig.
- Ars amatoria* (1963) Hildesheim.
- Metamorphoses* (1972) Londres.
- Persio, *Saturae* (1959) Oxford.

Plinio, *Historia Naturalis* (1967 y 1971) Londres.
Quintiliano, *Institutio oratoria* (1970) Oxford.
Séneca, *Controversiae* (1974) Londres.
Séneca, *Tragoediae* (1986) Oxford.
Silio Itálico, *Punica* (1987) Stuttgart.
Virgilio, *Opera* (1963) Oxford.

SÚPLICA, LAMENTO Y ENCOMIO: LA PERFORMANCE DEL MITO EN HOMERO

Graciela Cristina Zecchin de Fasano
CEH-UNLP

Resumen

La calidad y efectividad del discurso poético de Homero permiten leer la organización sintagmática del relato como una *performance* del mito. En ese contexto *performativo* se destacan tres tipologías discursivas: la súplica, el lamento funeral y el encomio. En este artículo me interesa analizar cuatro secuencias en las que el discurso poético ofrece una especial “representación” del mito. En *Iliada*, ellas son: la súplica de Tetis a Zeus en el canto I y el lamento de Tetis por Aquiles en el canto XVIII. En *Odisea*, abordaré la secuencia de la súplica de Odiseo a Nausícaa en el canto 6 y, finalmente, el encomio de Penélope, expresado por Agamenón en el canto 24, como la auténtica conclusión del poema.

Abstract

The quality and effectiveness of the poetic discourse of Homer allows us to appreciate the organization of the story as the performance of the myth. In that performative context, three significant discursive typologies can be found: the pray, the funeral lament and the encomium. In this paper I intend to analyze four sequences in which the characters' speeches offer a special “representation” of the myth. In Iliad, they are: the pray of Thetis to Zeus in the Book I and the funeral lament of Thetis for Achilles in Book XVIII. In Odyssey, I will refer to the sequence of the pray from Odysseus to Nausicaa in Book 6, and finally the Penelope's praise expressed by Agamemnon in Book 24, like the very conclusion of the poem.

En el sinnúmero de cuestiones que permanecerán por siempre o, al menos, por largo tiempo, como incógnitas homéricas, la calidad, cualidad y efectividad del discurso poético de *Iliada* y *Odisea*, los poemas a los cuales se ceñirá este estudio, constituyen elementos de un análisis más seguro. En este contexto de calidad, cualidad y efectividad del discurso poético, el elevado porcentaje de discurso de los personajes nos permite leer la organización sintagmática del relato como una *performance* lineal o “representación” que esos caracteres realizan en tres tipologías discursivas: la súplica, el lamento y el encomio, que constituyen también un modo original de “interpretación”. Me propongo analizar cuatro secuencias de relato homérico en que los caracteres cumplen discursos de valor pragmático que involucran una especial representación del mito. En *Iliada*, ellas son: la súplica de Tetis a Zeus en el primer canto y el lamento de Tetis por Aquiles en el canto XVIII. En *Odisea*, abordaré la secuencia de la súplica de Odiseo a Nausícaa en el canto 6 y, finalmente, el encomio de Penélope expresado por Agamenón en el canto 24.

La calidad y cualidad de la épica quedó sellada en el planteo estético de la *Poética* de Aristóteles (1448b 25-30), como producción de los poetas σεμνότεροι (*los más serios*) responsables de dos cualidades discursivas: himnos y encomios. La solemnidad y elevación del poeta se corresponde con su resultado: la composición resultará un discurso de calidad religiosa o un elogio que convertirá en acto la consagración de algún héroe. Concebida la poesía épica como un estatuto que comparte un ámbito ritual con un ámbito social, más amplio, de celebración, nuestra comprensión de las estructuras compositivas de *Iliada* y *Odisea* se modifica en forma sustantiva.

No abordaré el corpus de los himnos que excede los objetivos del presente estudio y, como es evidente, utilizo el concepto de “encomio” en el sentido amplio de poema celebratorio, aunque he suscitado intencionalmente una reminiscencia retórica. Después de todo el “Encomio a Helena” de Gorgias, abrevia en las aguas de Homero y, al final, intentaré demostrar que *Odisea* propone un “encomio de Penélope” como su propia conclusión.

En la épica homérica la hostilidad es una forma de competencia entre héroes que desarrolla secuencias violentas, cada *arístia* implica una superioridad violenta y si no hay contrincantes foráneos siempre habrá la posibilidad de algo similar a una sedición, promovida por hostiles internos, como la que padece Odiseo.¹ De esa hostilidad habitual derivamos la pertinencia de dos tipologías discursivas: la súplica de los que padecen las sucesivas angustias de la violencia heroica y el lamento del sinnúmero de pérdidas que la violencia heroica produce.

En estas tipologías discursivas las palabras adquieren un estatuto fáctico extraordinario, la súplica, el lamento y el encomio componen palabras como acciones, corresponden a la representación e interpretación del mito en Homero e inciden en la composición y comprensión general de la epopeya homérica.

Entre las múltiples estructuras compositivas que solemos utilizar como descripción de las acciones constitutivas de la trama en *Iliada*, hallamos desde la organización de la cólera de Aquiles en dos circuitos bien diseñados, propuesta por Lohmann; hasta la composición basada en tres días de *performance* del poema, propuesta por Taplin.² En un caso y otro atendemos a un desarrollo temático interno y a una efectiva ejecución externa a la trama, pero que podría modificar el enlace de los sucesos.

Sin embargo, el inicio de *Iliada* permite comprender que la relación sintagmática entre las secuencias del poema surge de dos situaciones: por un lado, la divina inhibición del impulso asesino de Aquiles contra Agamenón y, por otro lado, la súplica de Aquiles a Tetis en *Iliada* I.493-516. Son los caminos alternativos de ejecución de acciones que la cólera de Aquiles encuentra para ser convertida en composición poética. Esta lectura

¹ Sobre los valores competitivos y los valores cooperativos, el estudio canónico de Adkins (1960: 37 ss.) continúa vigente. Yamagata reformula algunas discusiones (1994:28-35).

² La estructura compositiva descrita por Lohmann (1970:277-282) se basa en la organización y estructura interna de los discursos, con especial atención a la composición anular, paralela e inversa de los distintos tópicos. Por su parte, Taplin (1992:27) incluye hasta el cálculo estimativo de las horas que habría consumido cada uno de los tres días de *performance* de *Iliada*.

se halla de modo incipiente en el afán geométrico de Whitman,³ cuyo esquema permitió visualizar que *Iliada* convierte la Διὸς βουλή (*voluntad o designio de Zeus*) en una simetría.

La estructura compositiva de *Iliada* queda enmarcada entre dos secuencias de súplica. La primera secuencia corresponde a una súplica y su variación, es decir: la súplica de Aquiles a Tetis y la de Tetis a Zeus, en el canto I, y la segunda corresponde a la súplica invertida en el canto XXIV, de Zeus a Tetis y de Tetis a Aquiles.⁴ Quedan como instancia preparatoria y como coda las respectivas súplicas precedentes y consecuentes que completan el cuadro de la simetría, es decir la súplica de Crises, por su hija (I.20 y I.37-42), y la de Príamo, por su hijo (XXIV.486-506). Y más aún, en un sector fundamental de *Iliada*, Fénix instala a las Súplicas (IX.502-514) como figuras desagradables “rengas, arrugadas y bizcas en ambos ojos” que caminan detrás de Ate y pueden hacer que ella permanezca para castigo. Ellas son discurso y figura plástica, son femeninas y defectuosas, lentas para caminar como toda justicia, de aspecto ofuscado y de mirada oblicua. Nada de lo que perciban se parecerá a la percepción directa.⁵

Aunque todas las reiteraciones épicas colaboran a la estética de la composición oral, en los discursos de súplica los héroes desempeñan un papel codificado por la forma del discurso y crean un auditorio que se expande más allá del invocado. La súplica involucra a un suplicante y a un suplicado. El suplicado no es recipiendario pasivo, sino que se espera de él una colaboración activa como audiencia de lo solicitado, y en el marco de la micro-narrativa que una secuencia de súplica puede significar, reproduce la situación de cada audiencia actualizada del poema.⁶

³ Cfr. Whitman (1958: passim).

⁴ I.365-412 y 503-519; XXIV.104-119 y 128-137, respectivamente.

⁵ Leaf (1900: T.II, 408) considera que este pasaje es el mejor ejemplo de alegoría en *Iliada* y que constituye un recurso retórico. Dos hechos parecen los más relevantes: por un lado, que las Súplicas son hijas de Zeus, porque él es el dios de los suplicantes y, por otro lado, que las Súplicas sólo actúan detrás de la Ate, como sanadoras o reparadoras, si el responsable de una mala acción las respeta. Está claro que su acción benévola puede trastocarse fácilmente en maldición. Ellas reciben el aspecto desesperado del que suplica. Griffin (1995:133) aporta una explicación similar.

⁶ Sobre la estructura típica de la súplica, organizada en tres partes: invocación, argumento (las

La primera secuencia de súplica a la que nos hemos referido, la escena de súplica de Tetis a Zeus en I.493-516 narra un movimiento detallado: ella emerge del mar y se dirige al Olimpo. En segundo lugar, ella realiza los gestos significativos que enmarcan su discurso como la *performance* de una súplica: toma con la mano izquierda las rodillas de Zeus y con la derecha lo toca debajo del mentón. La calidad del discurso de Tetis como suplicante es mensurable por su efectividad. La escena aísla a suplicante y suplicado, los demás dioses no se anotan de la petición, salvo la suspicaz Hera y la concesión consiste en un gesto. En el discurso concreto de Tetis, la petición reitera palabras del campo semántico de la τιμή (*honor*): τίμησόν, ἠτίμησεν, τῖσον, τίσωσιν, τιμῆ, ἀτιμοσύνη.

“Ζεῦ πάτερ εἴ ποτε δὴ σε μετ’ ἀθανάτοισιν ὄνησα
ἢ ἔπει ἢ ἔργω, τόδε μοι κρήηνον ἐέλδωρ:
τίμησόν μοι υἱὸν ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων
ἔπλετ’· ἀτὰρ μιν νῦν γε ἀναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
ἠτίμησεν: ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.
ἀλλὰ σύ περ μιν τίσον Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ:
τόφρα δ’ ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος ὄφρ’ ἂν Ἀχαιοὶ
υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσιν τέ εἰ τιμῆ”.

I.503-510

*¡Padre Zeus! Si alguna vez entre los inmortales
te favorecí, ya sea de palabra o de hecho, cúmpleme este
deseo: honra a mi hijo, el héroe de la vida más breve en-
tre todos, porque, ahora, Agamenón, el rey de hombres,
lo ha deshonrado. Pues, tras arrebatarme la recompensa,*

dádivas anteriores del dios o los actos de respeto que el suplicante realizó en el pasado) y petición, véase Burkert (2007:104)

la retiene para sí. Pero tú, astuto Zeus Olímpico, hónralo e insufla poder a los Troyanos hasta que los Aqueos lo honren y lo exalten con honores.

La petición de Tetis es una respuesta proporcional de los dioses. Tetis actúa como suplicante con los gestos humanos del suplicante, aunque ella evade en algunos aspectos un esquema tradicional presentando la gestualidad de la súplica con un movimiento de la mano derecha que se emplea, usualmente, para el ataque del guerrero. De tal modo, los gestos de Tetis son gestos invasivos de la voluntad de Zeus, a través de los cuales el texto concede un valor único a la escena. Hay un evidente contraste entre la emoción extrema de Tetis y la majestuosidad del solitario Zeus en la cima, a quien se atribuye un texto con más eufonía y menos gestos estridentes, ya que su consentimiento será sólo un movimiento de las cejas.

Resulta difícil resolver si las modificaciones que Tetis impone a su súplica: implican una inexperiencia de la diosa en el rol del suplicante. Ella absorbe en su discurso la súplica de Aquiles, con su mano derecha repite un gesto propio de Aquiles y lo convierte en súplica. Si no obtiene resultado, ella quedará identificada con Aquiles como ἀτιμοτάτη (*privada de honor*)

De todos modos, la súplica que Tetis lleva hasta el Olimpo reduce notablemente todo lo que en el discurso de Aquiles a su madre se refiere a los favores u honores que, en el pasado, el suplicante cumplió para el dios. Aquiles la ubica como la garante de la estabilidad de Zeus, amenazada en el pasado por los otros Olímpicos: Hera, Poseidón y Atenea. En aquella ocasión, Tetis había llevado al centímano Briareo para impedir que los dioses osaran atar nuevamente a Zeus. La súplica de Tetis actualiza ese favor pasado de otro modo, sin mencionar las ataduras de Zeus. Es Aquiles quien pone en acción a su madre como suplicante, y en su discurso enuncia qué favor debe recordar a Zeus. Ella representa su papel de suplicante; pero no utiliza el argumento que Aquiles indicó. La soledad del dios y la pertinaz indagación de Hera, que sigue a los versos citados, nos proponen un Zeus acorralado y sin palabras y una Hera que intenta controlar su poder.

La instancia del mito en que Zeus se vio amenazado implica una *performance* del mismo destinada a una audiencia que debía inferir el asentimiento del dios ante este recuerdo de una posible inestabilidad de su poder. Tetis expone una vulnerabilidad de Zeus, ella no es tan sólo una suplicante más, sino que lo afecta emocionalmente, de la misma manera que, en el pasado, los otros dioses habían afectado a Zeus en su poder. El texto entreteje dos niveles discursivos con éxito. La súplica expone palabras para un acto concreto. La súplica, como la lucha heroica, intercambia palabras por gloria, por esta razón madre e hijo quedan identificados como figuras privadas de τιμή.

Por otra parte, en la súplica de Tetis a Zeus se absorbe la súplica de Aquiles a su madre y hay también un intercambio de roles. Es Aquiles quien suplica a Zeus a través de Tetis y al final del poema son los dioses Olímpicos, en la figura de Zeus, quienes realizan una petición a Aquiles, a través de Tetis. El papel mediador de Tetis, genera audiencias diferentes en cada caso y es su mediación la que habilita la introducción de la súplica de Príamo en el canto XXIV.

En la épica homérica la súplica es un tipo de discurso usado con mucha frecuencia por los héroes. La súplica como discurso importado del ámbito religioso, es un discurso de contacto entre el hombre y el dios, es decir, un discurso presionado por una angustia presente que organiza su expresión en dirección a una solución en el futuro inmediato. Sin embargo, cuando Aquiles pone en escena a su madre como suplicante, el poema nos presenta a un Zeus aislado, increpado por Hera, sólo cercano a Tetis que toma contacto físico con él. Su diálogo queda casi en el ámbito de una íntima complicidad y comprendemos que cada personaje está “representando” en el marco de la súplica actual, otra súplica, la del pasado que salvó a Zeus de las intrigas olímpicas.

En el canto XXIV de *Iliada*, es Zeus quien dirige a Tetis a escena, pero el texto varía la súplica en una escena de mensajero, Tetis se autodenomina ἄγγελος de Zeus, su discurso no repite las palabras de Zeus, aunque se efectúa un contacto físico similar al de la súplica. La madre nombra a Aquiles, lo acaricia y lo persuade.

En ambas situaciones, Tetis realiza una representación del mito con un despliegue de actuación, como suplicante o como mensajera inédita produce discursos de calidad persuasiva y de cualidad diferente: una súplica y un mensaje, pero su efectividad es la misma. Obtuvo de Zeus la proporcionalidad de honra solicitada, obtiene de Aquiles la liberación del cadáver de Héctor. Entre los extremos, sea de los espacios -Olimpo y campamento aqueo- sea de los caracteres -Zeus y Aquiles- se acuerda la función mediadora de Tetis.

La súplica es un “acto de habla” que implica una acción de dádiva, Tetis cumple de modo efectivo su rol de suplicante. Desde el punto de vista pragmático, el discurso de Tetis es aceptado en su cualidad de súplica, es evaluado por Zeus, en cuanto a su calidad, como una súplica pertinente y, por consiguiente, es efectivo.

Entre los motivos más extensamente estudiados en *Iliada*, figura sin duda el treno profesional entonado por los aedos para Héctor. Es cierto que el tono funeral de *Iliada* presenta un marcado *crescendo* con frecuentes prolepsis hasta el clímax emotivo del canto XXIV; sin embargo, Aquiles no recibe su propio treno en *Iliada* a pesar de ser la figura central. Esta carencia del personaje en *Iliada* obedece no sólo al hecho de que su muerte repetida en los epítetos no necesite ser narrada, sino también a que Aquiles amerita una forma inusual de lamento en una *performance* dirigida por Tetis. Me refiero al lamento del canto XVIII, 31 y ss. El gemido extremo de Aquiles por la muerte de Patroclo invade el ámbito marino, moviliza uno de los cuatro catálogos de Nereidas que nos han llegado⁷ y ellas lloran y se golpean el pecho en señal de duelo, imitando los movimientos de Tetis. El lamento de Tetis no es un treno y es atípico. Como forma de *góos* presupone una estructura antifonal porque las Nereidas están allí, pero ellas se comportan como espectadoras, porque no hay refrán de las virtudes de Aquiles, ni respuesta cantada, aunque funcionan colectivamente, sólo lloran. El modo marginal del llanto funeral por Aquiles, es sin embargo, por su desarrollo espacial, un llanto cósmico. Las Nereidas son presentadas en catálogo, como un grupo coral que acompaña a Tetis, quien inicia el

⁷ Los otros están en Heródoto II, 50, Higino, Fab. Pref.8 y Apolodoro I, 2.

góos, (Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο, XVIII.51).⁸ Ellas son espectadoras emocionadas, acuden ante el llanto de Tetis y lamentan junto con ella. La profundidad marina es invadida por las emociones de Tetis y ella se comporta como un jefe de coro con el que concuerda el grupo colectivo que llora. La representación de los efectos de la muerte de Aquiles está expresada de un modo particular, en una forma que se separa de lo esperable.

El lamento de Tetis inicia una cadena de lamentos, doce en número, que aumentan el canto de las pérdidas sucesivas narradas en el poema. Dicho lamento se cumple antes de la muerte de Aquiles y en ausencia del cuerpo del muerto.⁹ Los gestos funerales, como golpearse el pecho o mesarse los cabellos, indican conductas típicamente femeninas, y una tendencia autodestructiva limitada por una codificación ritual, pero Tetis presenta una gestualidad reducida, más íntima, lo demás queda para las Nereidas.¹⁰

La estructura sigue una composición anular desde la pena personal de Tetis (κήδεα) hasta el motivo de llanto de Aquiles (πένθος), la repetición enfática de ὄφρ' ἐὺ πᾶσαι/εἶδετ' ἀκούουσαι ὅσ' ἐμῶ ἔνι κήδεα θυμῶ... (*para que todas sepáis, al escuchar, cuánta pena hay en mi corazón, ...* XVIII.53-54), que ratifica a las Nereidas como audiencia: κλῦτε κασίγνηται Νηρηϊδες, ... (*¡Escuchad, hermanas Nereidas!*, XVIII.52), varía el esquema tradicional del lamento que, en primer lugar, invoca al muerto y sus cualidades y se corresponde con los versos de cierre en los que Tetis será auditorio para Aquiles.

El *góos* de Tetis, tiene acompañamiento femenino y un desplazamiento espacial amplio, como el treno por Héctor, pero en el caso de este lamento por Aquiles, la estructura de responsión propia del treno, entre aedos y demos, como lo muestra del treno del canto XXIV, se halla reemplazada por movimiento. Las Nereidas, en primer lugar, rodean a Te-

⁸ Tsagalis (2004:2) ha distinguido entre el lamento individual -el simple llanto del deudo o *góos*- y el lamento formal ejecutado por expertos como los aedos, o treno.

⁹ Cfr. Di Benedetto (1994:291-292). También Zecchin de Fasano (2003:17-27)

¹⁰ Los neoanalistas argumentan que esta reducción del mundo gestual es deudora del lamento por Memnón, un relato prehomérico que habría sido retomado en la segunda parte de la Etiópida de Arctino de Mileto. Cfr. Kulmann (1957:18)

tis y, luego, emergen junto con ella cerca de Aquiles. Figuras femeninas emparentadas con las Sirenas, las Nereidas evocan la muerte, aunque no la producen. En *Odisea*, las sirenas conmueven en vez de ser conmovidas, encantan y secan a los viajeros y su canto queda recluido en el discurso del narrador, no sabemos qué parte escuchó Odiseo, sabemos cómo se oía, cuán dulce era su *performance*, y que el contenido temático de su λιγυρήν ἀοιδήν (*límpido canto*, 12.183) es todo lo que sucedió en Troya.

El lamento es el discurso que corresponde al pasaje ritual del héroe de sujeto actante a objeto cantado, es un tipo de discurso aprisionado por la memoria del pasado, que no suele proyectar expectativas por el porvenir. Dos aspectos son los más relevantes en el lamento de Tetis. Por un lado, el incremento de la fórmula de queja ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσάριστοτόκεια, (*¡Ay, mísera de mí! ¡Ay, desdichada madre de un héroe!*, XVIII.54)¹¹ La posición doliente de Tetis extrema su dolor en la circunstancia de engendradora de alguien ἄριστος. De inmediato la idea del origen de la excelencia del héroe traza una imagen de lo efímero de la ἀρετή: Tetis ha cuidado de Aquiles “como se cuida un brote” (ἔρονεῖ ἴσος, XVIII.56) lo hizo crecer “como una planta en la colina de un viñedo” (φυτὸν ὡς γουνῶ ἀλωῆς, XVIII.57). Este retoño delicado de una viña es lo que ella envió en las cóncavas naves a Troya. Píndaro reclamó para sí esta imagen, y convirtió en vid, no la excelencia de Aquiles, sino cualquier modo de excelencia humana que se eleva húmeda al fresco rocío.¹² Ya sea en el *góos* de su madre o en el discurso de Fénix, Aquiles es presentado como un resultado. Para cada personaje el resultado es diferente. Para la diosa Tetis, bajo la mirada materna, él resulta vulnerable como una viña mientras que Fénix se agiganta a sí mismo y al héroe al enorgullecerse de su eficiencia educativa: ...καί σε τοσοῦτον ἔθηκα θεοῖς ἐπιείκελ’

¹¹ La expresión resulta de difícil traducción, aunque Chantraine (1977:316) y Autenrieth (1991:91) coinciden en la idea de una madre desdichada, puede pensarse en que la condición de δυσάριστος es la situación de Aquiles. La madre es desdichada porque un hijo resulta de excelencia imperfecta cuando ha sido privado de su τιμή.

¹² Cfr. *Nemea* 8, 40: αὔξεται δ’ ἀρετά, χλωραῖς ἐέρσαις ὡς ὅτε δένδρεον ἄσσει,/[70] <ἐν> σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερεθεῖσ’ ἐν δικαίοις τε πρὸς ὑγρὸν/ αἰθέρα. (La excelencia humana crece como una vid y se yergue hacia el húmedo rocío con sus frescos retoños, entre los hombres sabios y justos)

Ἀχιλλεῦ, (...y te hice tal como eres ¡Aquiles, semejante a los dioses!, IX.485)

El llanto de Tetis como la más cercana pariente del héroe convierte en delicada imagen vegetal su dolor maternal sin dimensión. El poderoso grito de Aquiles que afecta al mar, de modo coherente con esa imagen vegetal, crecerá, se elevará hasta el Olimpo. Los versos de cierre también son atípicos: ella irá a escuchar al hijo que permanece fuera de la guerra.

El treno profesional por Aquiles es completado en el canto 24 de *Odisea* para otorgarle una dimensión mayor. En la segunda *nékuia*, entre los versos 58 y 62 los héroes de *Iliada* dialogan entre sí y Agamenón declara que Aquiles es ὄλβιος (*feliz*). *Odisea* crea una situación amplia para el treno por Aquiles, entre el mar y las gimientes Nereidas, entre premios excelentes concedidos por su madre, las Musas θοῖνεον, “cantaron” el lamento por Aquiles. ¿En qué consistió ese treno de las Musas? Poesía pura, como toda *Iliada* y toda *Odisea*.¹³ El íntimo *góos* de Tetis se convierte en el canto de las Musas, quienes también son responsables de contar la cólera οὐλομένην (*maldita*) y son las hacedoras de un Aquiles ὄλβιος (*feliz*).

Odisea se ocupa de dar conclusión a la representación de la muerte de Aquiles. Con urna, dones, llanto, túmulo y canto funeral, el κλέος (*gloria*) adquiere totalidad poética. El vulnerable brote de la viña criado por Tetis adquiere estabilidad en el arte de la *performance* del coro de las Musas.

La súplica y el lamento de Tetis no son las únicas *performances* particulares del mito, también presenta características especiales la súplica de Odiseo a Nausícaa en el canto 6 de *Odisea*. Se trata de un discurso consolidado como la súplica a un dios, en el que Odiseo desempeña el papel

¹³ En el texto se hace explícita referencia al lamento de la Musa como algo que impulsa y excita el llanto de los aqueos: τοῖον γὰρ ὑπῶροσε Μοῦσα λίγεια (pues, de tal modo [los] conmovió la melodiosa Musa, 24.62). El aoristo ὑπῶροσε puntualiza un movimiento emocional y el adjetivo λίγεια produce la identificación metonímica de la Musa con su voz, que resultaría “aguda”, “penetrante”, o “suave y armoniosa”, según las variantes posibles de traducción. La Musa es su “voz” y su cualidad es amplísima, tal como su efecto en los oyentes permite inferir. Por otro lado, resulta destacable el efecto del prefijo ὑπό- que indica el influjo superior de la Musa que domina a los oyentes junto con la idea de erguirse o exaltarse por el treno, implícita en el verbo ὄρνυμι.

humano del suplicante y Nausícaa el de divinidad suplicada. La puesta en acto de este encuentro es responsabilidad de Atenea que reemplaza al narrador en su papel de “conducir los personajes a escena” y resuelve en teatralidad la trama narrativa. El desarrollo discursivo no es inspiración concreta de la diosa y la oposición de discursos es una creación de cada personaje, es decir de Odiseo y Nausícaa, aunque mucho de su significado deriva del paralelismo entre este encuentro (6.127-197) con el encuentro Odiseo-Penélope (23.166-296).

La súplica de Odiseo a Nausícaa (6.149-185) reúne la ponderación retórica del alocutario y su efectiva persuasión, por lo tanto incrementa su valor imprecatorio con la añadidura de un número mayor de elementos encomiásticos. La súplica involucra una relación entre el hombre y la divinidad y es un discurso expectante de un tiempo futuro en que se espera una dádiva, alguna modificación de la angustia presente. Odiseo convierte a su alocutario en diosa y elige el modo de su performance discursiva: su discurso será *μειλίχιον καὶ κερδαλέον*, (“*dulce como miel y provechoso*”, 6.147).¹⁴

La deificación de Nausícaa que es *ἄνασσα* (*señora, soberana*) y es como Artemisa, y luego es un brote tan grácil como la palmera de Apolo Delio, genera una distancia gestual importante. Odiseo piensa suplicarle “desde lejos” (*ἀποσταδὰ*), pero le dice *γουνουμαί* (*te abrazo las rodillas con mis palabras*), en vez del tradicional *λίσσομαι* (*te suplico*, simplemente).¹⁵ El discurso dirigido a Nausícaa es una severa prueba del tacto y recursos de Odiseo, un discurso revelador de su condición de héroe “atípico”. Por otra parte, la selección de Artemisa como comparación de igualdad -en lugar de Afrodita- implica la selección de determinadas virtudes: lo virginal, por encima de lo voluptuoso de su belleza -como una comparación con Afrodita podía haber sugerido. La referencia a la palmera de Apolo, aporta -según Stanford- un matiz religioso para eludir el posible

¹⁴ La traducción de esto adjetivos es compleja, también incluyen la idea de la insinuación masculina de Odiseo frente a la muchacha. Podría traducirse por “discurso seductor e insinuante”.

¹⁵ Cfr. Los comentarios de Cassin (2008:158) a este texto.

riesgo involucrado en la aparición de un hombre desnudo en la playa.¹⁶ El discurso tiene una construcción dicotómica sobre la base de la identidad del alocutario, o es diosa o es mortal, si es diosa es Artemisa, si es mortal es un brote de padres exageradamente afortunados (τρῖς μάκαρες) porque ella es semejante a un objeto sagrado y esta es la actitud de Odiseo, ella le produce σέβας (*respeto sagrado*). Toda la primera parte del discurso no habla de favores pasados, sino que se funda en la exageración de la distancia física y real en el espacio entre Odiseo y Nausícaa. En la parte del discurso que corresponde al alocutario humano Odiseo pide las sencillas cosas que necesita: vestidos, protección y que le muestre la ciudad. Como aproximación a la humanidad de Nausícaa y como estrategia para captar su voluntad, el desiderativo de 6.180 genera una igualdad masculino-femenina que se expresa en el concepto de ὁμοφροσύνη (*identidad de pensamiento*). La súplica de Odiseo es dulce, o blanda, provechosa e insinuante, efectiva en su carácter performativo.

Frente a Nausícaa, Odiseo es un suplicante de Artemisa como antes había sido un suplicante de Apolo y es la calidad de su súplica la que cumple exhaustivamente lo que sabemos del personaje, su *polytropía* discursiva es también polifonía, pero en esta ocasión él está como un fiel ante el dios y cuando su alocutaria aparece más humana, ya está garantizada la obtención del favor. El episodio de Nausícaa realiza una deixis de manera endofórica con el encuentro entre Odiseo y la hija del Lestrigón Antífates narrado mucho más adelante en 10.80-124, que no presenta discurso directo del personaje.¹⁷ Sólo conocemos un acto de habla κεῖραλέον ante Nausícaa, ya que el fracaso ante los Lestrigones habilita para pensar que éste último acto de habla no fue exitoso. El hecho ejemplifica la estética peculiar de *Odisea*, puesto que los distintos episodios parecen geminarse en modalidad dialógica y en discurso narrativo. La hiperbólica exaltación

¹⁶Cfr. Stanford (1967:314 n.163): “perhaps H. is referring to the sacred palm-tree of Delos mentioned in Hymn to Apollo, 117...”

¹⁷ Deixis endofórica consiste en un modo de referencia interna al discurso. Deixis exofórica, por el contrario vincula con otros discursos o con lo externo al discurso dentro o fuera del corpus épico. Cfr. Saiz Noeda (2002:11)

de Nausícaa, transformada en divinidad por Odiseo, obedece a la captación del destinatario comprensible dentro de la experiencia previa con la hija de los Lestrigones. Las coincidencias entre el contenido del relato efectuado en la tercera persona, dentro del cual se halla el episodio de Nausícaa y el contenido del relato de Odiseo en primera persona informan de una construcción paralela de la trama en cuanto a la selección de los episodios, pero diferente en cuanto a la resolución de los mismos. El segundo texto correlativo constituye una *exofora* y se halla en el *Himno a Deméter* (145-168) que presenta el modelo de entrevista entre una joven virgen y un huésped al que conduce a la casa paterna, para que hable, en primer término, con su madre. La entrevista se cumple, exclusivamente, con Calídice la mejor de las hijas de Celeo, aunque ella no sea, como Nausícaa, la única heredera. La escena, además, parece construida sobre un patrón típico de recepción de huésped.

La asociación compositiva entre Nausícaa y Artemisa es expresada por el narrador en un extenso símil, como marco de la escena de súplica (6.101-109). El encuentro se produce en una zona marginal de Esqueria, en las afueras y en la ribera del río al que Odiseo ha suplicado recientemente. En este ámbito natural, Nausícaa se destaca en el grupo como una imagen de Artemisa. Ella inicia un juego en el que se divierten sus compañeras que se mueven, como ninfas, como si corrieran cabritos y cervatillos veloces. Por otra parte, Artemisa como diosa de los ritos de pasaje coincide con la situación existencial de Nausícaa que, aparentemente, se halla en momento de transitar en su vida femenina desde el estadio de la infancia al estado de la mujer casada. También Odiseo, se halla en una instancia de pasaje. Su tránsito al mundo propio de Ítaca se efectúa a través de la recuperación de su contacto con lo humano en Esqueria.

La subsiguiente conversión de Nausícaa en objeto sagrado añade a su intangibilidad virginal una intangibilidad de carácter religioso acorde con la atmósfera que *γουννοῦμαι* genera. Es interesante que Odiseo no utilice *λίσσομαι*, sino el verbo con el que se expresa el gesto que efectivamente no realiza, y sólo se cumple con palabras.

Desde el punto de vista discursivo, la transformación de Nausícaa en un objeto cúllico cumple la doble calificación del discurso como *μειλίχιον καὶ κερδαλέον* (6.148), ya que cierra con la referencia a la concordancia

masculino-femenina tras haber utilizado divinidades de actuación gemela y tras haber cumplido con una composición que se manifiesta, de este modo, circular y cerrada.

La súplica a Nausícaa presenta una variación de la estructura habitual por su exceso encomiástico y nos conecta con el último texto de comentario, el del encomio de Penélope en un discurso de Agamenón que forma parte, por otro lado, del muy discutido y- presuntamente, añadido- texto del canto 24 de *Odisea*.

En la tríada de mujeres vinculadas por parentesco que *Odisea* presenta, Helena, Clitemnestra y Penélope, esta última destaca porque al final se la reconoce como objeto de una *performance*. Si ya era inusitada la conducta de Penélope entre las de sus parientes míticas, más inusitado es que su encomio no parta del esposo sino de Agamenón:

“ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτήσω ἄκοιτιν.
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπεΐη,
κούρη Ἰκαρίου: ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,
ἄνδρὸς κουριδίου: τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται
ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῆν
ἀθάνατοι χαρίεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπεΐη,
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' ἀοιδὴ
ἔσσειτ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.”

24.192-202

¡Feliz hijo de Laertes, Odiseo de múltiples recursos! Ciertamente, acertaste a poseer una esposa de gran virtud. ¡Qué excelentes sentimientos ha tenido la irreprochable Penélope, hija de Icaro! ¡Cómo ha guardado bien la memoria de Odiseo, del esposo de su tierna juventud! La gloria de su excelencia jamás morirá y los inmortales compondrán para los hombres que habitan la tierra un

gozoso canto en honor de la sensata Penélope. No meditó inicuas acciones como la hija de Tíndaro, quien dio muerte al marido de su tierna juventud, por lo cual obtendrá un canto detestable entre los hombres, pues no sólo acarreará una fama nefasta a las débiles mujeres en general; sino también a la que pudiera ser virtuosa.

En este fragmento, tres aspectos son relevantes: 1) los versos formulaicos iniciales, 2) el encomio de Penélope y su incidencia en la trama de *Odisea* y 3) la función de este pasaje para la poética de *Odisea*. Los dos primeros versos, muy discutidos por Heubeck¹⁸ y Sourvinou–Inwood¹⁹ como inusuales o sin sentido, son respuesta a Anfimedonte que acaba de ser visto por Agamenón en el Hades. Creo que en la discusión de este pasaje un enfoque de la deixis puede presentar alguna solución. El discurso responde a uno de los pretendientes recién llegado al Hades, pero la fórmula introductoria establece como destinatario a Odiseo, obviamente ausente. A través del discurso de Agamenón se ejecuta un doble tipo de deixis, por una parte la que refiere τόνδε en el v.191 que constituye una deixis *ad oculos*, Agamenón responde a quien tiene ante los ojos, pero en la mente del personaje hay una deixis *am phantasma*,²⁰ el alocutario al que se dirige es Odiseo, tan vívido en su pensamiento que será declarado, como Aquiles, ὄλβιος.

Con la escasa distancia en número de versos que separa la declaración de Aquiles como ὄλβιος por causa del treno de las Musas, de la declaración de Odiseo como ὄλβιος en el discurso de Agamenón; resulta evidente que el texto coloca en competencia los destinos de ambos héroes. ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ (¡*Feliz hijo de Laertes,*

¹⁸ Cfr. Heubeck (1992:380). También De Jong (2001:573)

¹⁹ Cfr. Sourvinou–Inwood (1996:100-101). También Tsagalis (2008:30 ss.) quien sostiene que el objetivo del pasaje es comparar los destinos de Aquiles y Odiseo como destinos “felices”, frente al destino negativo de Agamenón

²⁰ Señalar aquello que se tiene “ante la vista” o “en la imaginación”, respectivamente. Cfr. Felson (2004:253-266) y Zecchin de Fasano (2008:137).

Odiseo, de múltiples recursos! 24.192) *σopesa ὄλβιε Πηλέος υἱέ, θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ* (*¡Feliz hijo de Peleo, Aquiles, semejante a los dioses!* 24.36).

El encomio de Penélope se desarrolla en dos grupos paralelos de versos: la primera parte del v. 194 al 198 se dedica específicamente a Penélope, la segunda parte 199-202, construye el modelo negativo de Clitemnestra, la razón por la cual Agamenón no puede ser invocado como ὄλβιος. Ambas mujeres son caracterizadas por su patronímico y su conexión familiar, la buena memoria de Penélope se opone a la meditación de males que realizó Clitemnestra; la primera adquirirá gloria, la última ocasionará una “fama nefasta” para el género femenino (*χαλεπήν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει θηλυτέρησι γυναιξί*, 24.201). En correspondencia, “los inmortales compondrán un canto gozoso en honor de Penélope” (*τεύξουσιν δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν ἄθάνατοι χαρίεσσιν ἐχέφρονι Πηνελοπέει*, 24.197-198), en tanto que Clitemnestra, muy por el contrario, recibirá “un canto detestable” (*στυγερὴ δέ τ' ἀοιδή*, 24.200).

El encomio de Penélope es el argumento del discurso de Agamenón y será el contenido del canto que compondrán los inmortales para los hombres y este canto causará regocijo. Penélope recibirá una construcción poética similar a la que los héroes han recibido, en parangón con Aquiles, quien recibió su treno de parte de las Musas. La razón de semejante elogio se funda en que ella guardó la memoria de su esposo y en que se mostró ἐχέφρονι (*dueña de sí, sensata*) y conservadora de su ἀρετή (*excelencia*).

Este encomio de Penélope, a quien se atribuyen condiciones extraordinarias, ya que ella tiene *areté* como un héroe y además, por haber ejecutado adecuadamente acciones de la memoria, poseerá un κλέος que no perecerá; armoniza con la discusión entre Penélope y Telémaco, acerca del “nuevo canto” preferido por el auditorio.²¹ El nuevo canto es el νόστος, es *Odisea* misma, pero al final del poema, dos modalidades de ἀοιδή presentadas por Agamenón serán la ocasión de la *performance* del mito, el canto gozoso y agradable sobre Penélope y el execrable canto

²¹ Cfr. *Odisea* 1.351-352. He analizado previamente este pasaje en Zecchin de Fasano (2004:47)

sobre Clitemnestra. El discurso de Agamenón instala la idea de rivalidad y competencia de dos formas de canto de acuerdo al objeto cantado, pero los adjetivos que califican ἀοιδή desarrollan más bien las condiciones y emociones con que el auditorio podría recibir cada poema. Además de tomar a las figuras femeninas como centrales, hecho que constituye, por sí mismo; una innovación.

El testimonio de Agamenón no basta para presuponer que en el odioso canto destinado a Clitemnestra, se halle involucrada lo que se ha llamado “Poetry of Blame”, esa variedad de la invectiva que, aleatoriamente, aparece en la épica, pero es cierto que *Odisea* propone actos de habla de diversa índole.²²

Invocado por Agamenón, Odiseo es la audiencia interna para ese gozoso canto en honor de su esposa, y los solemnes tonos de este encomio establecen una supremacía de *Odisea* sobre toda la tradición épica. Comprendemos acabadamente a qué se refería Aristóteles con la calificación de los poetas épicos como σεμνότεροι. Extrema y moderna reverencia: un personaje épico escucha el canto sobre otro consagrado como héroe, aunque no es masculino, sino femenino.

Los poemas de Homero han creado cosas con las palabras, súplicas verosímiles de angustiados humanos, lamentos extraordinarios de madres sin consuelo, han derribado al héroe al peldaño de humilde fiel de un dios, han transformado a muchachas de islas inhallables en elevadas divinidades, han ofrecido representaciones colectivas de lamento de Nereidas y Musas: sólo pura y placentera poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

Heubeck, A. &. Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's*

²² Como es evidente en *Iliada II*, en el enfrentamiento entre Odiseo y Tersites, que presenta incluso la posibilidad de leer el metro del yambo incrustado en el hexámetro. Al respecto siguen siendo útiles las observaciones de Nagy (19913).

Odyssey, Vol. II, Oxford.

Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J.B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.

Heubeck, A., Fernández-Galiano, M. & Russo, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.

Leaf, W. (1960) *Homer, The Iliad*, Amsterdam.

Stanford, W. B. (1967²) *The Odyssey of Homer*, New York.

Crítica

Adkins, A. W. H. (1960) *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Oxford

Autenrieth, G. (1991²) *Homeric Dictionary*, London.

Burkert, W. (2007) *Religión Griega Arcaica y Clásica*, Roma.

Cassin, B. (2008) "dioses, Dios" in *Synthesis 15*, año 15 :147-160.

Chantraine, P. (1975) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, París.

De Jong, I. J. F.(2001) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.

Di Benedetto, V. (1994) *Nel Laboratorio di Omero*, Torino.

Felson, N.(2004) "Introduction" *Arethusa 37*, nro 3 : 253-266.

Griffin, J.(1995) *Homer, Iliad IX*, Oxford

Kullmann, W. (1960) *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden.

Kullmann, W. (1992) *Homerische Motive*, Stuttgart

Lohman, D. (1970) *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín.

Nagy, G. (1991³) *The Best of Achaeans*. Baltimore and London.

Saiz Noeda, M. (2002) *Influencia y aplicación de papeles sintácticos e información semántica en la resolución de la anáfora pronominal en español*, Alicante.

Sourvinou-Inwood, C. (1996) *Reading Greek Death: to the End to the Classical Period*, Oxford.

Taplin, O. (1992) *Homeric Soundings*, Oxford

Tsagalis, C. (2004) *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*. Berlin and New York:

Tsagalis, C. (2008) *The Oral Palimpsest*, Whashington.

Whitman, C. H. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge.

Graciela Cristina Zecchin de Fasano

Yamagata, N. (1994) *Homeric Morality*, New York.

Zecchin de Fasano, G.C. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.

Zecchin de Fasano, G.C. (2008) “Deixis social: los valores absolutos y relativos de la deixis en la relación Odiseo/Pretendientes” en *Synthesis 15*, año 2008, La Plata: 133-145.

ART AND POLITICS IN EURIPIDES' ION: THE GIGANTOMACHY AS SPECTACLE AND MODEL OF ACTION^{1*}

Lucia Athanassaki
University of Crete

Resumen

En este artículo discuto la significación de los actos humanos violentos, que la actitud secreta y la falta de confiabilidad oracular de Apolo provocan en el Ión, vinculando estos actos con el clima político de Atenas a medida que la guerra del Peloponeso se acercó. Argumento que Eurípides concentra su atención en la inclinación Ateniense por la violencia a través de tres artefactos (los tres relacionados con la *Gigantomaquia* y todos traídos desde el hogar como objetos o imágenes mentales) que ofrecen a Creusa y su entorno el modelo y modos de acción. Sobre la base de un número de pasajes de Tucídides que describen la triste realidad de la violencia ciega causada por la mera suposición, yo sugiero que Eurípides explora el mismo tema, pero le otorga un giro optimista, al mostrar que el peligro es advertido gracias al cuidado de Apolo y la colaboración de Atena. A través de la comparación del Ión de Eurípides con las Euménides, argumento que Eurípides reformula el problema de la autoridad Apolínea que Esquilo trató magistralmente. El templo de los Alcmeónidas de Apolo es central para este diálogo: Esquilo capitaliza sobre su brillante fachada para promover los antiguos lazos Atenienses con Delfos, mientras que Eu-

* Warmest thanks to Ana Maria Gonzalez de Tobia for her much appreciated invitation, her hospitality in La Plata, and her editorial care; to John Gibert who read the original version and raised a number of important questions; to Marco Fantuzzi who kindly shared with me his forthcoming paper and commented on the original version; to Ewen Bowie for his valuable comments on this version; and to the 10th Ephorate of Prehistorical and Classical Antiquities for their permission to photograph the East and the West Pediment of the temple of Apollo at a time when the Delphi Museum was not open to the general public.

rípides explora el potencial dramático de la ceguera para lo que es visible a los ojos, recordando, de esa manera, a los Atenienses que el favor de Apolo es una cuestión de perspectiva. Esta pieza ofrece una inteligente respuesta para los reclamos de las simpatías pro-Espartanas del oráculo Délfico al negar la confiabilidad oracular del dios y por la afirmación de su favoritismo para con los Atenienses, su *focus* sobre el templo de Apolo, que constituye una prueba incontrovertible de los lazos entre Atenas y Delfos, sirve como un recordatorio de estos lazos que, descuidados como pueden hallarse en tiempos de crisis, se mantienen prominentes y tangibles.

Abstract

In this paper I discuss the significance of violent human acts which Apollo's secrecy and oracular unreliability provokes in the Ion, relating these acts to the political climate in Athens as the Peloponnesian war drew on. I argue that Euripides draws attention to the Athenian penchant for violence through three artifacts (all three related to the Gigantomachy and all brought from home as objects or mental images) which offer Creusa and her entourage the model and means of action. On the basis of a number of Thucydidean passages which depict the grim reality of blind violence caused by mere suspicion I suggest that Euripides explores the same issue but gives it an optimistic twist by showing that the danger is averted thanks to Apollo's care and Athena's help. Through comparison of the Ion with the Eumenides I argue that Euripides reformulates the problem of Apolline authority which Aeschylus had magisterially treated. The Alcmaeonid temple of Apollo is central to this dialogue: Aeschylus capitalizes on its brilliant façade in order to promote the old Athenian ties with Delphi, whereas Euripides explores the dramatic potential of blindness to what is visible to the eye thus reminding the Athenians that Apolline favor is a matter of perspective. This play offers a clever response to claims of the pro-Spartan sympathies of the Delphic oracle by denying the god's oracular reliability and by affirming his favor to the Athenians; its focus on the temple of Apollo, which constitutes incontrovertible proof of the ties between Athens and Delphi, serves as a reminder of these ties which, overlooked as they may be at times of crisis, remain prominent and tangible.

Euripides' *Ion* is a play about misguided actions and strong emotions that lead to intense conflict, which is happily resolved in the end. To a great extent Apollo is responsible for the misguided actions of mortals, because for the most part he favours secrecy and tells either outright lies or half-truths. Yet there is no doubt that Apollo is a caring father: he saved Ion when Creusa exposed him after his birth, he has been instrumental in his integration and well-being in Delphi all along, and his latest plan is to establish him in Athens as heir to the Erechtheid line.¹ Apollo's plans and motives are therefore honourable, but the means whereby he tries to achieve them are clearly not. As Karelisa Hartigan observes "the characters are troubled and frustrated by a divinity who both fails to reveal his intent and deliberately lies to achieve it, while they are further distressed when his pronouncements do not match their expectations."² Apollo's plan finally works out, but mainly thanks to the authority of Athena, who appears *ex machina* to confirm Apollo's paternity and to sanction the return of the future progenitor of the Ionians to Athens as lawful heir to the Athenian autochthonous throne. Clearly, Apollo does not show lack of interest in his offspring in this play, but lack of authority which results from his secretive behaviour and the unreliability of his oracular responses.

In this paper I discuss the significance of the disguised and violent human initiatives that come about as a result of Apollo's secrecy and oracular unreliability, relating them to the political climate in Athens as the Peloponnesian war drew on. In section I I focus on the penchant for violence of the Athenian contingent within the dramatic reality. I argue that three artifacts, all three related to the Gigantomachy and all brought from home as objects or mental images, offer Creusa and her entourage the model of action and the means to counter Apollo's plans. In sections II and IV I argue in favour of Euripides' manifold and sustained dialogue with Aeschylus' *Eumenides*. In II I suggest that in posing the problem of Apolline authority Euripides reformulates a question that Aeschylus

¹ For a forceful defense of Apollo's role in this play see in particular Wassermann (1940), Burnett (1962) and Burnett (1971 : 109-29).

² Hartigan (1991: 69).

had magisterially treated in the *Eumenides* some four decades earlier. The analysis centers on the relentless challenge of Apolline authority on stage which in the *Eumenides* takes the form of fierce but open debate from start to finish and leads to reconciliation thanks to the negotiating skills of Athena: in the *Ion* anger, suspicion and violence replace debate for the most part and resolution comes once again thanks to Athena, but only after divine secrecy and human violent reaction to it have reached a dangerous impasse. In section III I adduce a number of passages from Thucydides which show the other side of the coin, namely the grim reality of impetuous violence caused by mere suspicion in a world where gods do not intervene *ex machina*. In section IV I explore further points of contact between the *Eumenides* and the *Ion*, this time focussing on the Delphic setting that the two plays share. I argue that both Aeschylus and Euripides integrate the temple of Apollo in the dramatic plot, but whereas Aeschylus capitalizes on the brilliant façade in order to promote Athenian eminence in Delphi, Euripides explores the dramatic potential of blindness to what is visible to the eye, thus drawing attention to the distortion of reality that conflict can cause. In section V I bring the strands of my argument together and I suggest that the *Ion* offers a response to stories claiming pro-Spartan sympathies on the part of the Delphic oracle: Euripides cleverly divorces Apollo's oracular reliability from the god's favour to the Athenians by denying the former and by affirming the latter; his focus on the temple of Apollo, which constitutes incontrovertible proof of the ties between Athens and Delphi, is interpreted as a reminder of these ties which, overlooked as they may be at times of crisis, remain prominent and tangible. Thus the *Ion* is not simply a dramatic version that foregrounds the old ties of Pythian Apollo with Athens, but a play that correlates this relationship with visible reality.

I. THE GIGANTOMACHY: ARTIFACTS

i. The pedimental sculptures

The vividness and elaboration of the description of the temple of Apollo's sculptures by the Chorus of Creusa's attendants has often been

seen as the ancient equivalent to modern guided tours.³ Yet, as the finds of the French excavations have shown, the Chorus' account is not realistic.⁴ The Gigantomachy, which the Chorus members urge one another to contemplate in the Parodos (ll. 205-218), was the sculptural decoration of the West pediment of the archaic temple of Apollo, which they could not see from the East side of the temple where they clearly locate themselves (ll. 219-21). Various interpretations have been offered to account for the discrepancy. Some scholars have attributed the reversal to Euripides' poor memory, whereas for others the reversal was intentional and served plot or other considerations.⁵ I will argue in favour of intentional reversal and I begin by quoting Froma Zeitlin's succinct formulation which, in outline, informs my reading:

In substituting the poetic image for the one that was sculpted on the temple's eastern façade, and by reversing iconographical direction from east to west, so as to give us Athena, Euripides hints at the absent presence of Apollo and looks ahead to the surprising substitution at the end, when in answer to Ion's demand to enter the shrine and confront

³ See e.g. Hose (1990: 135 with n. 14), Hartigan (1991: 71 with n. 9) and more recently Zacharia (2003: 16).

⁴ For the sculptural depictions of the East and West Pediments see La Coste-Messelière (1931) 16-32 (West Pediment) and 33-62 (East pediment).

⁵ See e.g. Owen (1939: 83): "Eur. may be thinking of the Gigantomachia, and have forgotten that it was on the west pediment and not on the east" and the reaction to this view by Müller (1975: 28): "Dies ist mir ganz ungläubhaft. Mancher Choreut hätte ihn bei der Einstudierung des Stückes korrigierenden können, wenn er die realistische Richtigkeit für wichtig gehalten haben sollte". Others feel that Euripides may have solved the discrepancy through a staging device: "The main skene building could have been adorned with both west and east pediments, in a non-dimensional representation common in vase-paintings" Hartigan (1991: 72, n. 10); See also Hose (1990: 137-39). I section VI explore this suggestion a little further. Immerwahr (1972 :285) points out that the chorus was familiar with the three Gigantomachic episodes that they describe from Athenian monuments. This is an important reminder that I explore further in section IV. Scholars who argue in favor of intentional transposition with a view to plot considerations include Müller (1975: 29-32); Rosivach (1977); Zeitlin (1994): see the quotation following in the text and the next footnote; Lee (1997: 177-85) who provides a useful summary of the various solutions that have been proposed; Zacharia (2003: 14-20); Fantuzzi forthcoming

the god who fathered him, Athena indeed takes the place of Apollo. [...] Athena's first appearance in the iconographic programme of the temple might indeed be a harbinger of her later 'real' appearance on stage, a phenomenon that suggests an intriguing relationship between the different but related modalities of pictorial and theatrical representations in the economy of the play.⁶

In this section I argue that the transposition of the West pediment to the façade of the temple is much more intricately woven into the fabric of dramatic action, whereas in section IV I discuss the ironic effect of the transference and its political message.

The Gigantomachy features prominently in the Parodos and in two more scenes that are crucial for the direction that human action takes, thus thwarting Apollo's original plan, namely the uneventful departure of Ion with the royal couple from Delphi and the revelation of his true identity to Creusa in Athens. According to modern reconstructions the pedimental representations of the Gigantomachy must have featured a number of opponents and duels (plates n. 1 & 1a).⁷ Of these duels the Chorus choose to focus on three: Athena brandishing her gorgon-faced shield at Enceladus (209-11), Zeus burning Mimas to ashes with his thunderbolt (212-15), and Bromius slaying another of Earth's children with his ivy staff (ll. 216-18). It is of course no surprise that Athena first catches the eye of the Chorus (λέυσσω Παλλάδ' ἐμὸν θεόν, 211). The priority of Athena is consistent with the Chorus' predilection for familiar Athenian places, sights, rites and tales. From the point of view of the Gigantomachy as source of inspiration for subsequent action, it is worth noting that the reference to Athena's shield as γοργωπὸν ἴτυν (210) is an early allusion to the story that Creusa will reveal to the Pedagogue. The choice of Zeus for mention is no surprise either, since, being the leader of the Olympians, he had a central role in figurative representations, as

⁶ Zeitlin (1994: 151). For a similar view see Müller (1975: 29-32).

⁷ Plate 1: Reconstruction La Coste-Messelière (1931) - modified, drawing taken from Lapalus (1947); Plate 1a: Delphi Museum, personal archive.

we shall see in section IV.⁸ The third deity that is singled out, Dionysus, is also associated with the Athenian plot, as becomes evident later in the play.

ii. The golden bracelet

In the third episode, when the Pedagogue, taken in by the Chorus' report of the deceptive Apolline oracle to Xuthus, explains to Creusa her husband's plan to "deceive" her and urges her to defend herself and Erechtheid rule, the Athenian princess resorts to Athenian resources, i.e. Gorgon's poison. The story she tells the Pedagogue and the Chorus has an unmistakable Athenian ring: when the Giants engaged the gods in battle at Phlegra, Earth gave birth to a terrible monster, Gorgon, to fight alongside the Giants. Pallas Athena, however, killed her and used the hide of Gorgon as her shield-what people calls aegis! In line 997 (as usually emended) Creusa gives a new etymology to aegis in order to strengthen her vision.⁹ Moreover, Creusa says, Athena put two drops of Gorgon's blood, one causing death, the other warding off disease, in a bracelet and gave it to the new-born Erichthonius. Erichthonius passed it on to Erechtheus and him in turn to Creusa (ll. 985-1015). The role of Erichthonius in the story shows that this is an Athenian version of the more widespread story that attributed the killing of Gorgon to Perseus.¹⁰ The killing of Gorgon by Athena is not known before Euripides: whether the story represents an old tradition or is Euripides' innovation has been a matter of dispute.¹¹

The novelty of Creusa's story may have been a matter of dispute, but its Athenian provenance is evident: Athena and the earthborn Erich-

⁸ For an inventory of visual representations of the *Gigantomachy* see Vian (1951).

⁹ See Owen (1939: 135-36 ad 997); Lee (1997: 270 ad 997)

¹⁰ Hesiod, *Theogony* 276-81: Σθεννώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε Λυγρὰ παθοῦσα· ἡ μὲν ἔην θνητῆ, αἰδ' ἀθάνατοι καὶ ἀγήρω, | αἱ δὺο· τῆ δὲ μὴ παρελέξατο Κυανοχαίτης | ἐν μαλακῶ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι. | τῆς ὅτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν, | ἐξέθορε Χρυσάωρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος.

¹¹ For the various views on the antiquity (or not) of the Euripidean version see Mastronarde (1975:168) with the bibliography cited in n. 33.

thonius are key players in the acquisition and preservation within family ownership of the deadly weapon that will prove a catalyst of events. It is also important to note the visual manifestation of the hereditary weapon on stage. Its significance for eliciting reactions and visible results will be discussed later. For the moment it is worth pointing out the attention that the Athenian princess draws to the visibility of the bracelet that holds the magic liquids. When the Pedagogue asks Creusa, if her father gave her the bracelet before he died, Creusa points to her wrist:

ναί· κατὰ καρπῶι γ' αὐτ' ἐγὼ χερὸς φέρω.

Yes, and it is on my wrist that I carry it.

(1009)¹²

Once Creusa agrees on the proper course of action, she repeats that it is golden and calls attention to its visibility once again:¹³

Οἶσθ' οὖν ὃ δράσον· χειρὸς ἐξ ἐμῆς λαβὼν
Χρῦσωμ' Ἀθάνας τόδε, παλαιὸν ὄργανον

Well you have your instructions! Take from my hand
this golden ornament of Athena, a phial made long ago,

(1030-1031)

Once the golden bracelet is transferred and the pact is sealed, the Chorus, who were the first to point to the pedimental Gigantomachy and had singled out for mention the Gorgon decorating the shield of Athena, pray to Hecate for the success of the enterprise: “You who rule assaults made at night, steer also the contents of the fatal cups drunk by day towards those against whom my mistress, my mistress, sends them: from the gore dripping from the earth-born Gorgon’s severed throat to the one making an attack on the house of the Erechtheidai” (1048-1057). In this passage and elsewhere (1232-34) it becomes clear that the mention of Dio-

¹² All Euripidean quotations are taken from Diggle’s Oxford edition; the English translations of quoted passages are those of Lee with the exception of l. 1116, which is mine.

¹³ Creusa had already mentioned that Athena had put the two drops of Gorgon’s blood in a golden bracelet (χρυσέοισι δεσμοῖς, 1007) and given it to Erechtheus.

nysus in the description of the pedimental Gigantomachy prefigures his role in the Athenian plot, the mixing of the blood of Gorgon with wine.¹⁴

In the fourth episode the focus shifts from the golden object, which the Pedagogue has been instructed by Creusa to hide in his robes, to the visible results of its content. The Chorus' question to the Servant who brings the bad news is instructive: "how then did the secret designs become visible?" (ὥφθη δὲ πῶς τὰ κρυπτὰ μηχανήματα, 1116). The Servant describes in great and vivid detail how the Pedagogue poured the poison in Ion's cup, the blasphemous cry that was heard during the libation, the pouring down of the first drinks on Ion's command, the advent of the doves, the death of the dove that drank from the place on the ground where Ion's drink was poured, and the old man's confession under compulsion and after a body search (1182-1216). A line must be missing before l. 1215, but the verb ὥφθη (1215) stresses once again the visibility of the plot-outcome. The visibility of the effect of Gorgon's poison is also stressed by the Chorus, right before Creusa rushes on stage: φανερὰ φανερὰ τὰδ' ἤδη (1231).

iii. Creusa's unfinished handiwork

In the Exodos, a third artifact featuring the Gorgon and thereby alluding to the Gigantomachy will be given centre-stage, Creusa's own unfinished handicraft which she put in Ion's basket along with a golden snake-necklace and a garland of olive:

Κρ. Σκέψασθ' ὁ παῖς ποτ' οὖσ' ὑφασμ' ὑφην' ἐγώ.

Ἴων ποῖόν τι; πολλὰ παρθένων ὑφάσματα.

Κρ. Οὐ τέλος, οἶον δ' ἐκδίδαγμα κερκίδος.

Ἴων μορφὴν ἔχον τίν' ; ὥς με μὴ ταυτηι λάβηις .

Κρ. Γοργῶν μὲν ἐν μέσοισιν ἡτρίοις πέπλον

¹⁴ For the problematic text in ll. 1232-34 see Lee (1997: 289 ad 1232-4). This is not, of course, the only function of Dionysus, for Xuthus thinks that he has fathered Ion with a maenad. For the many roles of Dionysus in this play see Müller (1975), who after a thorough examination of the Dionysiac imagery concludes that Ion enjoys the favour both of Apollo and Dionysus and Zeitlin (1996: 300-316), who brings out the rich nexus of Dionysiac images associating Ion with Dionysus.

Ἴων ὦ Ζεῦ , τίς ἡμᾶς ἐκκυνηγετεῖ πότμος;
Κρ. Κεκρασπέδωται δ' ὄφεισιν αἰγίδος τρόπον.
Ἴων ἰδού· τόδ' ἔσθ' ὕφασμα †θέσφαθ' ὡς εὐρίσκομεν†.
Κρ. ὦ χρόνον ἰστών παρθένευμα τῶν ἐμῶν.
(1417-25)

Kr. Look for a piece of weaving which I did while just a child.
Ion What sort of weaving? Young girls do lots of weaving.
Kr. It is incomplete, like a sampler from the loom.
Ion What is its form? I ask so you don't take me in over this.
Kr. There is a Gorgon in the centre threads of the material.
Ion O Zeus, what destiny seeks me out like a hunter?
Kr. It is edged with snakes in the manner of the aegis.
Ion. Look! Here is the piece of weaving †how we discover oracles! †
Kr. Ah, girlish work of my loom seen after so long!

This piece of weaving is actually the first token that Creusa identifies and, a little later, recalling the events right before the exposure of Ion, she repeats the childlike quality of the woven fabric that she used to swathe the newborn baby (1489-90).¹⁵ In the process of the identification the contents of the basket are visible to Ion, but not to Creusa, who must prove her claims. When her description of all visible objects proves accurate (the woven cloth, the golden snake-necklace, and the ever-green olive wreath) Ion is convinced that she, at least, is his mother.

Clearly Euripides opted for an unfinished artifact thus offering his audience the opportunity to reflect on the indelible impression of the Gigantomachy on the Athenian princess early in her life. The story which was then left unfinished was to take a new, real-life, turn much later, when Creusa decided to put the deadly drop of the monster's blood into effect. Moreover, the fact that upon looking at the pedimental sculptures her attendants instantly spot and zero in on the same theme on Athena's shield

¹⁵ For the significance of Creusa's unfinished weaving in the action of the play see also the discussion in Zeitlin (1994: 155-56).

shows the continuing significance of the topic in the Erechtheid house. The preoccupation of the Athenian dramatic characters with the Gigantomachy and Gorgon is also evident in the two instances where Creusa invokes Athena as a witness of the Apolline paternity of Ion. In the first instance, she invokes the goddess to bear witness to the truthfulness of her statement using the epithet “Gorgon-slayer” (Γοργοφόνα, 1478). When Ion puts pressure on his mother asking whether her union with the god was a fact or a maiden’s typical false claim, Creusa swears by Athena as follows:

μὰ τὴν παρασπίζουσαν ἄρομασὶν ποτε
Νίκην Ἀθάναν Ζηνὶ γηγενεῖς ἔπι,
Οὐκ ἔστιν οὐδεὶς σοὶ πατὴρ θνητῶν, τέκνον,
ἀλλ’ ὅσπερ ἐξέθρεψε Λοξίας ἄναξ. (1528-1531)

No, I swear by Athena Nike, who once carried her shield
beside Zeus’ chariot against the earth-born monsters, no mortal is
your father, my son, but he who reared you, Lord Loxias.

Creusa’s oath echoes the vivid initial choral reference to Athena’s presence in the pedimental sculptures (209-11) in ring form.¹⁶ The reference to the sculptural Gigantomachy in the Parodos and the allusion to it in the Exodos thus frame the two other Gigantomachy-related artifacts that have been equally visible and crucial in the chain of events that lead from the attempted murder to the reunion of mother and child.

It becomes clear in the end that the Athenian version of the Gigantomachy has provided the inspiration and the means for the Athenian reaction. The three artifacts are thus a sequence informing the Athenian alternative to the plan that the god of Delphi had originally conceived. The pedimental sculptures highlight Athena’s prominence and prefigure her eventual appearance *ex machina*, as Zeitlin has suggested. Simultaneously, the initial attention which the Chorus paid to the representation of Gorgon on her shield sets the stage for Creusa’s reinterpretation of its *aition* and the introduction of the second artifact which contains

¹⁶ For this point see also Müller (1975: 32).

the power of killing and healing in the form of the two drops of Gorgon's blood respectively. The golden bracelet is thus a literal weapon for good or evil: it will be used as a weapon of destruction. Ironically, however, it constitutes the first step towards the eventual success of persuasion as the proper means to end the conflict. The third artifact represents a different configuration of peace and violence. It is the work of innocent and inexperienced young hands that represents a violent monster, conquered in turn by violence, whose blood can kill or heal. As has already been mentioned, Euripides opted for an unfinished artifact and therefore an open-ended narrative, for the childish handicraft is both an emblem of Creusa's future violent initiative and a token that leads to recognition and peace. As a recognition token, it carries the power of persuasion that will finally put an end to the destructive conflict and in this sense it is a figurative equivalent of the healing powers of Gorgon's blood.¹⁷ In sum the pediment prefigures the ensuing violence, the golden phial substantiates it, and the unfinished handicraft cancels it out. All three artifacts are invested with the distinctive traits of the Athenian version of the Gigantomachy which enjoys visibility in the Delphic sanctuary from beginning to end.

Even more remarkable is the fact that all three artifacts ultimately come from home: The unfinished handiwork has been in Ion's basket - tucked away ever since he was brought to Delphi by Hermes. Creusa came wearing her bracelet.¹⁸ As we have seen the multiple references to the Gigantomachy invest the Delphic pediment, invisible from the point of view of the Chorus and the other dramatic characters, with Athenian characteristics. In section IV I explore the ironic effect of the superimposition on the Delphic temple of the mental image of the façade of the Parthenon that the Chorus carry from Athens.

¹⁷ It is not of course accidental that it is combined with an olive garland. For the symbolism of the olive see Segal (1999: 79-81).

¹⁸ Burnett (1971:115) : "Creusa's poison is a thing she has always worn on her wrist; it is almost apart of herself; and it well represent her essential mixture of nobility and rebellion"

II. THE CHALLENGE OF APOLLINE WORD: VIOLENCE vs. PERSUASION IN THE ION AND THE EUMENIDES

The ultimate effect of the Apolline plan and the actual outcome caused by the Athenian reaction is the same, but their respective success rests on totally different premises. Notwithstanding the temporal and local difference (later in Athens/now in Delphi), the two different approaches share the same outcome: Xuthus remains blissfully ignorant and Creusa learns that Ion is her son. The difference of the two plans lies in the premises underlying their respective acceptance: the success of the Apolline plan rests on total faith in the divine word and in the mortal who conveys it. The Athenian contingent has faith neither in the divine word nor in Xuthus, and their reaction necessitates a new plan which also fails, but opens the way for a solution which relies on knowledge and persuasion.¹⁹ The reaction of the non-Athenian Xuthus exemplifies the uncritical attitude towards oracles. Xuthus accepts Apollo's words unquestioningly. As becomes clear from his conversation with Ion, however, Apollo's oracle has left many key-issues unaccounted for: 'Am I your natural son? (537) Who's my mother? (540) Am I an illegitimate child? (545) Did you have an affair before your marriage with Erechtheus' daughter? (546) was I born in Athens? (547) how did I end up in Delphi? (548) Have you been to Delphi before? (550) did you stay with a proxenos? (551) How did I end up in Apollo's temple? (555) These are obviously important questions for somebody destined to rule a city. Xuthus admits that, **overjoyed with the prospect of having a son, he did not ask the god for clarifications.**

The questions that Apollo's oracle left unanswered and Xuthus did not think of asking are precisely those which are important to everybody else. The identity of the mother and the problems arising from a prospective ruler's unknown origin are questions that bother Ion (585-606), the Chorus (681-694, 1074-1089), and the Pedagogue who suspects that Xuthus wants

¹⁹ For the happy outcome as a product of divine and human action and its advantages see Lloyd (1986).

to impose a slave woman's son as king of Athens and indicates what the proper course of action should have been, had Xuthus' motives been noble (808-31, 836-842). Ion's questions, and his estimate of Athenian politics and of Creusa's reactions, lead Xuthus to the decision to keep the oracle secret for a while and to take Ion to Athens as a spectator (Θεατήν, 656). He declares that in due time he will induce Creusa to allow Ion to inherit his rule over Athens (659-60).

Xuthus' secrecy arouses suspicions about his motives, which set in motion the Athenian plan. Yet the Pedagogue, Creusa, and the Chorus are all too quick to jump into conclusions and take initiative. The Pedagogue acts out of ignorance. The Chorus who were a witness to Xuthus' conversation with Ion are too easily convinced by the Pedagogue's conspiratorial theory. Creusa, who came with the intention of asking Apollo about the fortunes of her exposed child, does not entertain even for a moment the idea that Ion may be this child. Thus, although they all challenge Apollo's pronouncement, none of them scrutinizes its meaning even after Creusa's revelations. The irony is heightened when the Pedagogue asks Creusa why she exposed her baby and she responds that she did it in the hope that the god might save his offspring (ὥς τὸν θεὸν σώσοντα τὸν γ' αὐτοῦ γόνον, 965). Clearly then, if Xuthus' uncritical acceptance of the oracle occupies one end of the spectrum, the Athenians' uncritical rejection of it occupies the other thus leaving the middle position for Ion as the only dramatic person who tries to achieve some balance between emotion and critical thought.

It is now time to turn to the relation of the *Ion* to the *Eumenides*. On the Athenian stage, the challenge to Apollo's authority and the final triumph of the divine word is of course the rule.²⁰ The uniqueness of the *Eumenides* and the *Ion*, and therefore their crucial similarity, lies in the relentless challenge to Apollo and his ineffectiveness in carrying out his plan without the help of Athena, who in both cases saves his authority.²¹

²⁰See Roberts (1984); Bushnell (1988:108-27): her final chapter is dedicated to Euripides and has the eloquent title "Euripides and the erasure of Prophecy".

²¹ For Athena's help of Apollo in the *Iphigenia in Tauris* see the recent discussions by Vamvouri

The differences in tone and subject of the two plays notwithstanding, both foreground the limits of Apollo's power. In the *Eumenides* the god purifies Orestes, but is unable to free him from the pursuit of the formidable chthonic deities that flock at his temple in Delphi. Apollo sees the solution in Athens and commands Orestes to go there, escorted by Hermes, where Apollo will appear before the court to defend him (79-93).²² In seeking help in Athens, Apollo makes use of a time-honoured precedent, for as the Pythia states in the opening of the play, on his way to Delphi from Delos Apollo stopped in Athens. The Athenians facilitated the installation of Apollo by escorting him to Delphi, opening roads on their way and taming the wild earth (9-16).

The Athens of the *Oresteia* is a self-confident and law-abiding city.²³ Confronted with the complexity of the situation, Athena recognizes the seriousness of the issue, declares that neither she nor a mortal alone can pronounce judgment, and announces the inauguration of the Areopagus. Apollo and Orestes win after a public and fierce debate, but the patron-goddess of Athens is not content with partisan politics and extends privileges to the defeated but still powerful chthonic deities in an effort to win them over for her city. Athena is successful after an elaborate negotiation (794-900) based on the power of persuasion:²⁴

Αθ. οὔτοι καμοῦμαι σοι λέγουσα τὰγαθὰ
ὡς μήποτ' εἴπηις πρὸς νεωτέρας ἐμοῦ
θεὸς παλαιὰ καὶ πολιισσοῦχων βροτῶν
ἄτιμος ἔρρειν τοῦδ' ἀπόξενος πέδου.

Ruffý (2009: 532-37) and Kavoulaki (2009: 243) with the bibliographical references in n. 55.

²² For Euripides' dialogue with Aeschylus in the *Electra*, the *Iphigenia in Tauris*, and the *Orestes* see Roberts (1984) 95-120.

²³ For Athena as an overseer of eunomia in the *Eumenides* and the poetry of Solon see Athanassaki (2009:444-465)

²⁴ For the superiority of Athena's persuasive speech over Apollo's oracular discourse see now Johnston (2009).

ἀλλ' εἰ μὲν ἄγνων ἐστὶ σοὶ Πειθοῦς σέβας,
γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτήριον,
σὺ δ' οὖν μένοις ἄν. ²⁵ (881-87)

I will not weary of telling you all the good things I offer, so that you can never say that you, an ancient god, were driven dishonored and unfriended from the land by me in my youth, and by my mortal citizens. But if you hold that Persuasion has her sacred place of worship, in the sweet beguilement of my voice, then you might stay with us. ...²⁶

The points of contact between the *Ion* and the *Eumenides* are too many to be accidental.²⁷ Both dramas feature the temple of Apollo as the backdrop, the significance of which will be further explored in section IV. In both plays Apollo and Athena travel to and fro in order to find a way out of the impasse. The collaboration of the two gods, however, is not on equal terms, because in both cases the one in need is Apollo. In the *Eumenides* Apollo appears before the jury of Athenian citizens and wins a marginal victory thanks to Athena's authority. In the *Ion* Athena rushes to Delphi to excuse Apollo's behaviour and to give an authoritative account of the past, the present, and the future of Ion and Creusa. Finally, both plays foreground the ever-present danger of chthonic powers and indicate ways of handling their violent potential: the power of persuasion wins the day in both instances, but there are important differences to which I now turn.

²⁵ All Aeschylean quotations are taken from Page's Oxford edition; the translations of the quoted passages are those of Lattimore.

²⁶ Transl. R. Lattimore, slightly modified.

²⁷ Loraux (1990) 206 n. 125 sees an implicit relationship between the *Ion* and the *Eumenides*, which rests on the Delphic setting of both plays, the parallel role of the Erinyes and Gorgon, Hermes' role as intermediary, the promise of prosperity of Athens, and the questions about patrilinear filiation raised in both plays. In the following discussion I suggest many more points of contact which argue in favour of a more intensive dialogue. Segal (1999: 95-98) identifies a number of points of contact and contrast that the *Ion* shares with the whole trilogy and suggests that Euripides (p. 104) "restages the cosmic issues of the *Oresteia*, but with an almost proto-Callimachean tug at our ear, pointing out the gap between the mythical world and that of normal human experience."

I begin with Ion's assessment of the difficulties that he will face if he seeks public office in Athens: (a) the illegitimate child of a foreigner in a city of autochthons runs the danger of being thought of as totally worthless; (b) if he strives to achieve a prominent position in the city he will be hated by the powerless; (c) those who are good and capable men, but out of wisdom keep away from public life, will consider him a laughable fool if he seeks office in a city full of censure; (d) if he acquires higher office than others he will be hemmed in by their votes (589-604). All these disadvantages are summed up in the observation: "This is the way things tend to be, father. Those who control cities and enjoy privilege are full of hostility towards any rival contenders" (604-606).

Ion's fears are justified well before he goes to Athens, for Athens has paradoxically invaded Delphi. The powerless, i.e. the Chorus and the Pedagogue, present the idea that a foreigner who is both a bastard and of servile birth will rule Athens, as the Pedagogue suspects, and they convince Creusa to take action. The powerless cannot of course be viable rivals, but as becomes clear in Creusa's encounter with Ion, it is she who has taken the role of the rival; as she explains, she tried to murder him in order to defend the rights of the Erechtheid house (1291-1305).²⁸ What is remarkable about the reactions of the Athenian group is that they ponder the relative merits only of violent solutions. There is no prior debate whether violence is the only way.

As I have already argued the Gigantomachy, Athenian style, offers the inspiration and the means. It has often been observed that Ion's assessment of Athenian politics is anachronistic.²⁹ It is therefore legitimate to explore the model of reaction that the Gigantomachy offers in late-5th century terms. The two drops that Creusa has inherited from Athena via Erichthonius can either kill or heal. Without second thought she opts for the destructive weapon. There are certainly reasons. Creusa had initially planned to inquire of Apollo about the fortunes of their child

²⁸ For Creusa's adoption of the male role see Stehle (2009).

²⁹ See e.g. Owen (1939: xl-xli); Goossens (1962: 491-500); Hoffer (1996: 290 and 315); Lee (1997: 225-226).

and was first dissuaded by Ion (346-91) and subsequently prevented by the arrival of Xuthus (392-400). Moreover, Apollo had imposed secrecy on their union and has condemned her to ignorance ever since the exposure of her child. This is why she does not begin to suspect the god's initiatives behind the scenes. This is why she, exactly like the Chorus, can think only of 'their' goddess. But why do they think of their goddess as the fierce opponent of the Giants and not the persuasive negotiator who wins the terrifying Erinyes for Athens? The answer may be found in Ion's anachronistic assessment of Athenian politics: in the late 5th century rivals are most hostile to each other (*πολεμιώτατοι*). The city that Ion describes does not seem to enjoy the *eunomia* which Athena and her citizens guaranteed in the *Eumenides* four decades earlier. Unlike the Athens of the *Oresteia*, where the best citizens are chosen by Athena as judges for the Areopagus, in the *Ion* the best and most capable citizens wisely keep away from public life.³⁰

Although Ion's assessment of the Athenians as *πολεμιώτατοι* is a general characterization without specific reference, it applies first and foremost to Creusa and her entourage who resort to violence on the basis of false assumptions and hasty conclusions.³¹ In the *Eumenides* the chthonic deities and Apollo are undoubtedly extremely hostile to each other, but Athena induces them to present their case before a court of justice. The debate is fierce, but suspicion and anger are aired. In the *Ion*, on the other hand, the adversaries never engage in debate, they simply plot against one another.³² To a great extent their suspicions are justified because of the secrecy of Apollo and of Xuthus who went as far as threatening the Chorus with death if they revealed his conversation with Ion to Creusa (666-67). As we have seen, however, the Athenian con-

³⁰ For the grim historical and political reality that Ion's assessment reflects see e.g. Goossens (1962: 491-500); Hoffer (1996: 312-17).

³¹ See Burnett (1991: 112-14) for the tenuous grasp of truth that the Chorus, the Pedagogue and Creusa.

³² For plots and counter-plots in this play see Zacharia (2003:134-138).

tingent mistakes suspicion for fact and thus misses a number of opportunities for critical assessment of the situation: When Creusa's servants reveal the news and Xuthus' plans to her and the Pedagogue, the old man creates a scenario of past and future events that is false, and attributes to Xuthus and Ion motives and plans that are not true either (808-56); the Chorus who have heard the conversation and therefore know that neither Xuthus nor Ion have evil plans for Creusa do not set the record straight. Apparently the Pedagogue's scenario sounds more convincing to them than what they have heard with their own ears. The Chorus, succumbing to their emotions which draw them to pity Creusa's presumed childlessness, make no effort to ponder the relative merits of the two different accounts. Thus Creusa and her entourage miss a good opportunity for sober reflection.³³ Creusa's immediately following confession offers yet another opportunity. Once again, however, all miss the chance for a critical re-assessment of the situation. Creusa's revelations only heighten everybody's emotional reactions that lead to preemptive action.³⁴ It is remarkable that none of the implicated parties questions such action on the basis of the new information. They only discuss the relative merits of three solutions, all of them involving violence: to burn down Apollo's temple, to kill Xuthus, or to kill Ion.³⁵ The last solution seems more viable and they settle on it. Thanks to Ion's piety and possibly Apollo's intervention Ion is saved, but Creusa is now in danger.³⁶ When the secretive Apolline plan and its violent Athenian alternative reach an impasse, the time for

³³ John Gibert points out to me that Creusa also fails to take into account the oracle of Trophonius according to which neither Xuthus nor she will leave Delphi childless (407-12), thus missing yet another opportunity for a more critical evaluation of the situation.

³⁴ The Chorus remarks that her misfortunes will bring everybody to tears (923-24), the Pedagogue expresses his pity (925) and starts crying as he learns more (967). Larue 1963 suggests that Creusa's monody gains in power through the adaptation of the hymn-form.

³⁵ Vengeance on Apollo: *ποτίνου θεόν* (972), *πίμπρηι ... χρηστήρια* (974); murder of Xuthus: *τόλμησον ... κτανεῖν* (976); murder of Ion by sword (978-983) or by poison (985-1026). Note the repetition of the terms *κτείνω*, *φόνος* and synonyms throughout the stichomythia.

³⁶ As Burnett (1971: 117) points out, the question whether Ion has been saved by chance, by the blasphemer, by his own piety, or by the god hardly arises.

openness and persuasion comes. Apollo, who had so far averted disaster in knee-jerk manner from behind the scenes, leaves aside his whims and provides the forum and the means for human enlightenment. The instinct of self-preservation induces Creusa to trust Apollo and take refuge at his altar which, thanks to the Pythia, serves as the focal point for the critical assessment of the situation by the human agents. At the sight of the basket Creusa knows that Ion is her son. Her ability to account for each and every item in the basket convinces Ion that she is his mother. Knowledge carries persuasion and brings reconciliation. The only question that still remains unanswered is the identity of the father. Ion's ever inquisitive mind is not at rest: does Creusa tell the truth? And is Apollo a reliable prophet? This is the question that will receive an authoritative answer from Athena, the skillful negotiator of the Eumenides, who will affirm Ion's Apolline paternity, will support the plan of her brother, and will give plenty to Ion, Creusa, and Xuthus.

III. VIOLENCE: DEFAULT OPTION IN A WARRYING CITY

Before exploring further points of contact and contrast between the *Ion* and the *Eumenides*, I will discuss the significance of impetuous decision-making based on mere suspicion for contemporary Athenian politics. The *Ion*, ordinarily labeled a patriotic play, reflects a number of late fifth-century political issues such as discontent with the Delphic oracle, xenophobia, the status of metics, cut-throat political rivalry, and strained relations between Athens and her allies. These controversies find a happy resolution in the mythical Athens of the play, which emerges as a self-confident and all-inclusive city.³⁷ The happy resolution, however,

³⁷ Walsh (1978: 313): "Each point of the play's historical topicality reflects a controversial issue among the members of Euripides' audience, rather than appealing to their shared ideological reflexes. The resolution of the play is designed to render these controversies moot by constructing a world in which finally there is no occasion for controversy. Against the conflict of class loyalty and patriotism, the *Ion* depicts the Athenians as sharing a common *εὐγένεια*; against the conflict of Athens and her allies, and disputes among the Athenians about the treatment of rebellious subjects, the *Ion* presents the shared heritage of Ionians and Athenians, discovered in triumph over

is achieved through a long and painful process which is fraught with suspicion and a clear penchant for violent solutions that characterize the reactions of Creusa, the Pedagogue, and the Chorus. Ion also entertains the possibility of violent action, but stops short first out of piety and then through the intervention of the Pythia.

The propensity towards violence on stage reflects a climate familiar from Thucydides in Athens and elsewhere from early in the Peloponnesian war and onward. The date of the production of the *Ion* is unknown. Various dates between 419 and 410 have been proposed, but most scholars date it between 413 and 411 on the basis of style and content.³⁸ I will offer a further argument in favor of a post-413 date in the concluding section. As we shall see, from the perspective of the Athenian penchant to violence a date after the Sicilian disaster does not alter the picture significantly, but it certainly chimes better with the growing anxiety, suspicion, and fear in a city that had suffered great loss and humiliation.³⁹

It is worth turning first to Thucydides' celebrated description of preemptive action which the Athenian historian associates with the internal strife in Corcyra, but points out that it soon spread to the rest of the Greek world and would continue to occur in milder or more severe forms, depending on the circumstances, as long as human nature remains the

ignorance, hostility, and fear; in response to the problem of foreigners in Athens the play presents Ion in the position of a metic and then reveals that he is the most fundamentally Athenian character imaginable, his blood diluted but with a god's." See also Loraux (1981) Saxonhouse (1986) on the impassable boundaries for women and foreigners that the autochthony myth creates.

³⁸ Scholars who think that Euripides' treatment of the Athenian empire is general enough to be appropriate both at periods of high and of low morale date the play between 420 and 410; see e.g. Willets (1973: 205) and recently Swift (2009: 28-30). Others date it around 418 or 417: see e.g. Owen (1939: xxxvi-xli); Goossens (1962:503 n. 1.) In favour of a later date see the discussion in Zacharia (2003:3-7), who produces additional arguments in support of 412.

³⁹ The difficulty of dating the play on internal criteria has been pointed out time and again. Zuntz (1955:64), for instance, points out that the image of the Athenian empire which Athena puts forward "would be appreciated by the audience at any time (and no less so, if at the time of the performance they were fighting to retain or recover it)".

same⁴⁰:

ὁ δὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦ καθ' ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος καὶ πρὸς τὰ παρόντα τὰς ὀργὰς τῶν πολλῶν ὁμοιοῖ.

3.82. 2

τὸ δ' ἐμπλήκτως ὄξυ ἄνδρὸς μοίρα προσετέθη, ἀσφαλεία δὲ τὸ ἐπιβουλεύσασθαι ἀποτροπῆς πρόφασις εὐλογος. καὶ ὁ μὲν χαλεπαίνων πιστὸς αἰεὶ, ὁ δ' ἀντιλέγων αὐτῷ ὑπόπτος. ἐπιβουλεύσας δέ τις τυχῶν ξυνετὸς καὶ ὑπονοήσας ἔτι δεινότερος: προβουλεύσας δὲ ὅπως μηδὲν αὐτῶν δεήσει, τῆς τε ἐταιρίας διαλυτῆς καὶ τοὺς ἐναντίους ἐκπεπληγμένος. ἀπλῶς δὲ ὀφθᾶσας τὸν μέλλοντα κακὸν τι δοᾶν ἐπηνεῖτο, καὶ ὁ ἐπικελεύσας τὸν μὴ διανοούμενον.

3. 82, 4- 5

But war is a stern teacher; in depriving them of the power of easily satisfying their daily wants, it brings most people's minds down to the level of their actual circumstances. Fanatical enthusiasm was the mark of a real man, and to plot against an enemy behind his back was perfectly legitimate self-defence. Anyone who held violent opinions could always be trusted, and anyone who objected to them became a suspect. To plot successfully was a sign of intelligence, but it was still cleverer to see that a plot was hatching. If one attempted to provide against having to do either, one was disrupting the unity of the party and acting out of fear

⁴⁰ Thucydides 3. 82. 1-2: οὕτως ἁμῆ <ή> στάσις προухώρησε, καὶ ἔδοξε μᾶλλον, διότι ἐν τοῖς πρώτῃ ἐγένετο, ἐπεὶ ὕστερόν γε καὶ πᾶν ὡς εἰπεῖν τὸ Ἑλληνικὸν ἐκινήθη,[...] καὶ ἐπέπεσε πολλὰ καὶ χαλεπὰ κατὰ στάσιν ταῖς πόλεσι, γιγνόμενα μὲν καὶ αἰεὶ ἐσόμενα, ἕως ἂν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ἦ, μᾶλλον δὲ καὶ ἡσυχαιότερα καὶ τοῖς εἶδεσι διηλλαγμένα, ὡς ἂν ἕκασται αἰ μεταβολαὶ τῶν ξυντυχιῶν ἐφιστῶνται. In the next section (3. 82. 3) Thucydides states that the Corcyrean example became paradigmatic for even greater atrocities: ἐστασίαζέ τε οὖν τὰ τῶν πόλεων, καὶ τὰ ἐφυστερίζοντά που πύσσει τῶν προγενομένων πολὺν ἐπέφερε τὴν ὑπερβολὴν τοῦ καινοῦσθαι τὰς διανοίας τῶν τ' ἐπιχειρήσεων περιτεχνήσει καὶ τῶν τιμωριῶν ἀτοπία. All quotations are taken from Jones & Powell's Oxford edition; the translations of the quoted passages are those of Rex Wagner.

of the opposition. In short, it was equally praise-worthy to get one's blow in first against someone who was going to do wrong, and to denounce someone who had no intention of doing any wrong at all. In the Ion plot, counter-plot, suspicion, detection, and preemptive action on false premises is, as we have seen, an all-pervading theme. Like Thucydides, Euripides' audience was familiar with such tactics in everyday life, but the dramatic treatment offers the opportunity to see the absurd and comic side of danger and fear and therefore also offers respite.

We may now turn from the pathology of civil strife in Corcyra and elsewhere to Athens in order to trace the cumulative effect of suspicion and violence as the war drew on focusing on a few representative examples that in combination cast light on the harsh and unfair treatment of allies and fellow-citizens by the Athenians and on the fear of eminent citizens at the prospect of such an unfair treatment.

(i) 423: Athenian reactions against the Mytileneans

I begin with the impetuous decision which the Athenians reached in a state of anger (ὑπὸ ὀργῆς, 3. 36. 2) to kill not only the Mytilenean hostages in Athens, but every adult male in Mytilene, and to enslave the children and the women in the summer of 427. Soon afterwards they came to regret their savage and unjust decision and decided to deliberate further (καὶ τῇ ὑστεραία μετάνοιά τις εὐθὺς ἦν αὐτοῖς καὶ ἀναλογισμὸς ὦμὸν τὸ βούλευμα καὶ μέγα ἐγνώσθαι, πόλιν ὅλην διαφθεῖραι μᾶλλον ἢ οὐ τοὺς αἰτίους, 3. 36. 4). Cleon advised against further deliberation, but did not prevail, thanks to Diodotus' sober arguments. Diodotus' criticism of Cleon's advice against further debate on an issue of such magnitude runs as follows:

οὔτε τοὺς προθέντας τὴν διαγνώμην αὐθις περὶ Μυτιληναίων αἰτιῶμαι, οὔτε τοὺς μεμφομένους μὴ πολλάκις περὶ τῶν μεγίστων βουλευέσθαι ἐπαινῶ, νομίζω δὲ δύο τὰ ἐναντιώτατα εὐβουλία εἶναι, τάχος τε καὶ ὀργήν, ὧν τὸ μὲν μετὰ ἀνοίας φιλεῖ γίγνεσθαι, τὸ δὲ μετὰ ἀπαιδευσίας καὶ βραχύτητος γνώμης. τοὺς τε λόγους ὅστις διαμάχεται μὴ διδασκάλους τῶν

πραγμάτων γίνεσθαι, ἢ ἀξύνετός ἐστιν ἢ ἰδία τι αὐτῷ διαφέρει: ἀξύνετος μὲν, εἰ ἄλλω τινὶ ἡγεῖται περὶ τοῦ μέλλοντος δυνατὸν εἶναι καὶ μὴ ἐμφανοῦς φράσαι, διαφέρει δ' αὐτῷ, εἰ βουλόμενός τι αἰσχροὺν πείσαι εὖ μὲν εἰπεῖν οὐκ ἂν ἡγεῖται περὶ τοῦ μὴ καλοῦ δύνασθαι, εὖ δὲ διαβαλῶν ἐκπληξαι ἂν τοὺς τε ἀντεροῦντας καὶ τοὺς ἀκουσομένους.

3. 42, 1-2

I do not blame those who have proposed a new debate on the subject of Mytilene, and I do not share the view which we have heard expressed, that it is a bad thing to have frequent discussions on matters of importance. Haste and anger are, to my mind, the two greatest obstacles to wise counsel -haste, that usually goes with folly, anger, that is the mark of primitive and narrow minds. And anyone who maintains that words cannot be a guide to action must be either a fool or one with some personal interest at stake; he is a fool, if he imagines that it is possible to deal with the uncertainties of the future by any other medium, and he is personally interested if his aim is to persuade you into some disgraceful action, and, knowing that he cannot make a good speech in a bad cause, he tries to frighten his opponents and his hearers by some good-sized pieces of misrepresentation.

(ii) 415: The punishment of the profaners of the Mysteries

In the case of the Mytileneans sober deliberation enabled the Athenians to revoke their initial decision just in time, but their suspicion of the oligarchic or tyrannical aspirations of the alleged profaners of the Mysteries that led to the execution of a great number of suspects on the basis of unverified conjectures and to the defection of Alcibiades to the enemy camp had irrevocably disastrous results.

ὧν ἐνθυμούμενος ὁ δῆμος ὁ τῶν Ἀθηναίων, καὶ μιμησκόμενος ὅσα ἀκοῇ περὶ αὐτῶν ἠπίστατο, χαλεπὸς ἦν τότε καὶ ὑπόπτῃς ἐς τοὺς περὶ τῶν μυστικῶν τὴν αἰτίαν λαβόντας, καὶ πάντα αὐτοῖς ἐδόκει ἐπὶ ξυνωμοσίᾳ ὀλιγαρχικῇ καὶ τυραννικῇ πεπερᾶσθαι καὶ ὡς αὐτῶν διὰ τὸ τοιοῦτον ὀργιζομένων πολλοί

τε καὶ ἀξιόλογοι ἄνθρωποι ἤδη ἐν τῷ δεσμοτηρίῳ ἦσαν καὶ οὐκ ἐν παύλῃ ἐφαίνετο, ἀλλὰ καθ' ἡμέραν ἐπεδίδοσαν μᾶλλον ἐς τὸ ἀγριώτερόν τε καὶ πλείους ἔτι ξυλλαμβάνειν, ἐνταῦθα ἀναπείθεται εἰς τῶν δεδεμένων, ὅσπερ ἐδόκει αἰτιώτατος εἶναι, ὑπὸ τῶν ξυνδεσμοτῶν τινὸς εἴτε ἄρα καὶ τὰ ὄντα μηνῦσαι εἴτε καὶ οὐ: ἐπ' ἀμφότερα γὰρ εἰκάζεται, τὸ δὲ σαφές οὐδεις οὔτε τότε οὔτε ὕστερον ἔχει εἰπεῖν περὶ τῶν δρασάντων τὸ ἔργον. λέγων δὲ ἔπεισεν αὐτὸν ὡς χρή, εἰ μὴ καὶ δέδρακεν, αὐτόν τε ἄδειαν ποιησάμενον σῶσαι καὶ τὴν πόλιν τῆς παρουσίας ὑποψίας παῦσαι: βεβαιότεραν γὰρ αὐτῷ σωτηρίαν εἶναι ὁμολογήσαντι μετ' ἀδείας ἢ ἀρνηθέντι διὰ δίκης ἐλθεῖν. καὶ ὁ μὲν αὐτὸς τε καθ' ἑαυτοῦ καὶ κατ' ἄλλων μηνύει τὸ τῶν Ἑρμῶν: ὁ δὲ δῆμος ὁ τῶν Ἀθηναίων ἄσμενος λαβών, ὡς ᾤετο, τὸ σαφές καὶ δεινὸν ποιούμενοι πρότερον εἰ τοὺς ἐπιβουλεύοντας σφῶν τῷ πλήθει μὴ εἴσονται, τὸν μὲν μηνυτὴν εὐθύς καὶ τοὺς ἄλλους μετ' αὐτοῦ ὅσων μὴ κατηγορήκει ἔλυσαν, τοὺς δὲ καταιτιαθέντας κρίσεις ποιήσαντες τοὺς μὲν ἀπέκτειναν, ὅσοι ξυνελήφθησαν, τῶν δὲ διαφυγόντων θάνατον καταγνόντες ἐπανεῖπον ἀργύριον τῷ ἀποκτείναντι. κὰν τούτῳ οἱ μὲν παθόντες ἄδηλον ἦν εἰ ἀδίκως ἐτετιμώρηντο, ἢ μέντοι ἄλλη πόλις ἐν τῷ παρόντι περιφανῶς ὠφέλητο. (6. 60)

These events had impressed themselves on the people of Athens and, recalling everything that they had heard about them, they were now in an angry and suspicious mood with regard to those who had been accused in connection with the mysteries; everything that had happened was, they thought, part of a plot aiming at setting up an oligarchy or a dictatorship.

With public opinion inflamed as it was, there were already a number of worthy citizens in prison and there was no sign of things getting any easier; in fact every day showed an increase in savagery and led to more arrests being made.

At this point one of the prisoners who was thought to be most guilty was persuaded by a fellow-prisoner to come forward with information which may have been either true or false. Both opinions are held, though in fact no one, either then or later, was able to say for certain who did the deed. The one prisoner, however, succeeded in persuading the other that it was better for him, even if he had not done it, to make himself safe by getting a promise of impunity and to put an end to the present state of suspicion in the city; for he would be in a safer position if he made a confession with impunity than if he denied the charges and was brought to trial. The prisoner in question therefore came forward with information incriminating himself and others with regard to the Hermae. The Athenian people were delighted at having now, as they imagined, discovered the truth, after having been previously in a terrible state at the idea that the conspirators against the democracy might never be found out. They at once released the informer himself, and with him all whom he had not accused. Those against whom he had given evidence were brought to trial and all who were secured were put to death. The death sentence was passed on all who managed to escape and a price was set on their heads. In all this it was impossible to say whether those who suffered deserved their punishment or not, but it was quite clear that the rest of the city, as things were, benefited greatly.

In the case of Alcibiades Thucydides also links closely together the gathering cloud of suspicion (*πανταχόθεν τε περιειστήκει ὑποψία ἐς τὸν Ἀλκιβιάδην*) with the resolution of the Athenians to bring him to trial and execute him (*ὥστε βουλόμενοι αὐτὸν ἐς κρίσιν ἀγαγόντες ἀπόκτεῖναι*). Out of fear of facing trial under such suspicion-laden circumstances Alcibiades and his fellow-suspects decide not to follow the ship *Salaminia* all the way to Athens (*δείσαντες τὸ ἐπὶ διαβολῆς ἐς δίκην καταπλεῦσαι, 6.61*).

(iii) 413: Nicias' fear of Athenian reactions

Fear for an unfair trial and execution is, according to Thucydides, a factor that weighs heavily on Nicias' decision not to bring back the expedition from Sicily to Athens without a formal recall:

εὖ γὰρ εἰδέναι ὅτι Ἀθηναῖοι σφῶν ταῦτα οὐκ ἀποδέξονται, ὥστε μὴ αὐτῶν ψηφισαμένων ἀπελθεῖν. καὶ γὰρ οὐ τοὺς αὐτοὺς ψηφιεῖσθαι τε περὶ σφῶν [αὐτῶν] καὶ τὰ πράγματα ὥσπερ καὶ αὐτοὶ ὁρῶντας καὶ οὐκ ἄλλων ἐπιτιμήσει ἀκούσαντας γνώσεσθαι, ἀλλ' ἐξ ὧν ἂν τις εὖ λέγων διαβάλλοι, ἐκ τούτων αὐτοὺς πείσεσθαι τῶν τε παρόντων στρατιωτῶν πολλοὺς καὶ τοὺς πλείους ἔφη, οἳ νῦν βοῶσιν ὡς ἐν δεινοῖς ὄντες, ἐκεῖσε ἀφικομένους τάναντία βοήσεσθαι ὡς ὑπὸ χρημάτων καταπροδόντες οἱ στρατηγοὶ ἀπῆλθον. οὐκ οὐκ βούλεσθαι αὐτὸς γε ἐπιστάμενος τὰς Ἀθηναίων φύσεις ἐπ' αἰσχροῦ τε αἰτία καὶ ἀδίκως ὑπ' Ἀθηναίων ἀπολέσθαι μᾶλλον ἢ ὑπὸ τῶν πολεμίων, εἰ δεῖ, κινδυνεύσας τοῦτο παθεῖν ἰδίᾳ (7. 48. 3-4)

He was sure, he said, that the Athenians would not approve of the withdrawal, unless it had been voted for at Athens. They themselves could see the facts as they were and reach a decision about them without having to depend on the reports of hostile critics; but this was not the case with the voters in Athens, whose judgments would be swayed by any clever speech designed to create prejudice. He said, too, that many, in fact most of the soldiers in Sicily who were now crying out so loudly about their desperate position, would, as soon as they got to Athens, entirely change their tune and would say that the generals had been bribed to betray them and return. For his own part, therefore, knowing the Athenian character as he did, rather than be put to death on a disgraceful charge and by an unjust verdict of the Athenians, he preferred to take his chance and, if it must be, to meet his own death himself at the hands of the enemy.

Nicias fears both the Athenians at home, who judging the generals' decision on the basis of inadequate knowledge of the battlefield, could easily be influenced by any slanderer, and the returning soldiers' change of heart, who may suspect that generals decided to return

because they were bribed. Weighing the possibility of dishonorable execution in Athens and death by the enemy, Nicias opts for the latter. Euripides' light and at times comical touch, the tragic irony, and the happy resolution should not obscure the similar picture of an Athenian propensity towards violence that emerges from the dramatic and the historical account: mere suspicion of conspiracy leads to the decision of capital punishment without sober reflection and without proof.⁴¹ In mythical Athens Hermes, Apollo, and Athena all give a hand to save the house of Erechtheus from self-destruction, and this must have been a welcome brief escape for the audience of the play who had first-hand experience of their predicament in an embattled city engaged in a long war.

IV. THE SCULPTURES OF THE TEMPLE OF APOLLO: SEEING VIOLENCE

Creusa and her entourage are πολεμιώτατοι, ready not only to apply violence without second thought, but to spot it instantly everywhere in the magnificent Alcmaeonid temple of Apollo in Delphi. It is worth noting that in describing the various combats the Chorus focus, invariably, on the annihilation of the defeated: ναίρει (of the Hydra, v. 191), ναίρει (of Chimaera, v. 203), κατακίθαλοῑ (of Mimas, v. 215), ναίρει (of an unnamed Giant, v. 218). I agree with Lee's point that the "struggle described here by the Chorus will be rehearsed in the attempt on Ion's life, and in his retaliation."⁴² What is also significant, in my view, is that all the Chorus see in the sanctuary is violence. The sculptural representations of the combats of Heracles and Iolaus with the Hydra and of Bellerophon with the Chimaera have not been found, but whether real or fictive, their mention is in keeping with the Chorus' predilection for violence.⁴³ By focusing

⁴¹ I have chosen to focus only on selected Thucydidean passages that highlight impetuous violence caused by mere suspicion; for a survey of common patterns of thought in Euripides and Thucydides see Finley (1938).

⁴² Lee (1997) 178. See also Zeitlin (1996) 299 who suggests that Creusa, in her attempt to kill Ion, reenacts the role of the earth-born Gorgon.

⁴³ Scholars assume that they were the decorative theme of metopes; see e.g. Hose (1990:135), Lee

on violence, however, and especially on the Gigantomachy which is described only once, but resurfaces in various visual forms several times, the Chorus miss the impressive façade of the temple that depicted the peaceful scene of Apollo's arrival in Delphi. In what follows I focus on the ironic effect of the superimposition of the invisible onto the visible.

It has often been observed that the artifacts which the Chorus singles out for mention are sights which they would have seen in Athens.⁴⁴ This is certainly true of the Gigantomachy: it decorated the peplos offered to Athena and was also the theme of the metopes of the façade of the Parthenon.⁴⁵ Indeed all three gods that the Chorus chooses for mention have been identified with reasonable certainty as the subject of the Parthenon metopes. The central metope (8) features Zeus attacking a giant, while on the left side metopes from the viewer's point of view (2 and 4 respectively) Dionysus and Athena are represented attacking one opponent each.⁴⁶ The offering of the peplos to Athena was the subject of the central scene (V) of the frieze that decorated the façade of the Parthenon.⁴⁷ But why did Euripides opt for a Chorus who see in Delphi what they see ordinarily in Athens? There is irony at play, which would be appreciated by those in the audience who were familiar with the Delphic sanctuary and its monuments. Before turning to those who could appreciate the irony, I only add that the Chorus' preoccupation with familiar sights is consistent with their predilection for Athenian themes and points up their rather limited horizons, which are evident in their delight to discover that it is not only Athens that has nice temples and altars (184-87).

Euripides could certainly count on the familiarity of his audience with visual representations of the Gigantomachy and in all likelihood depictions of Bellerophon, Heracles, and Iolaus, but he could also count on the familiarity of a great number of his audience with Apollo's temple. As Hourmouziades observes,

(1997:180 ad 191-200).

⁴⁴ See e.g. Goossens (1962: 481 with n. 9) and Immerwahr (1972).

⁴⁵ See Vian (1951: 18, no. 31) and Immerwahr (1972:284-85).

⁴⁶ See Choremi-Spetsieri (2004: 94-95) for pictures and reconstructions.

⁴⁷ Choremi - Spetsieri (2004) 204-211, 222-23 with an excellent picture of the scene (no. 184)

The oracle of Phoebus was part of a definite physical and architectural compound. How much of it comes into play? In other words: with how much of it was the spectator made acquainted in order to localize the action in its appropriate atmosphere? It is very probable that a large number of the audience had been to Delphi, and therefore the mere mention of its name may have evoked recent memories.⁴⁸

There was indeed a variety of occasions on which people visited the sanctuary. Many of them had visited Delphi to inquire of the god as private individuals, as official *theoroi*, as athletes, or as spectators of the games. The importance of unobstructed access to Delphi is evident from the special provision made in the truce of 423, which was signed by Nicias and Nicostratus on behalf of the Athenians (Περὶ μὲν τοῦ ἱεροῦ καὶ τοῦ μαντείου τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Πυθίου δοκεῖ ἡμῖν χρῆσθαι τὸν βουλόμενον ἀδόλως καὶ ἀδεῶς κατὰ τοὺς πατρίους νόμους, 4. 118. 1).⁴⁹

The archaic temple of Apollo in Delphi was in many important ways an Athenian monument and therefore of great interest to the Athenians. Its restoration was undertaken by the Alcmaeonids in the late 6th century in their effort to exercise influence on the Delphic oracle and overthrow the Pisistratids. Herodotus reports that the Alcmaeonids improved the original plans and contributed funds in order to make the façade out of Parian marble.⁵⁰ The sculptures of the East pediment have been attributed to the famous Athenian sculptor Antenor on stylistic grounds.⁵¹ As early as 486 Pindar attributed the restoration of the temple to the Athenians at large and made special mention of the glory it bestowed on them on a Panhellenic scale in the victory song he composed for the Alcmaeonid Megacles:

⁴⁸ Hourmouziades (1965: 111).

⁴⁹ The same provision, phrased more broadly in order to include all Panhellenic sanctuaries, was subsequently incorporated in the treaty that sealed the peace of Nicias two years later (Thuc. 5. 18. 1-2).

⁵⁰ Herodotus 5. 62.

⁵¹ See La Coste-Messelière (1931: 33-62).

Πάσαισι γὰρ πολεῖσι λόγος ὀμιλεῖ
Ἐρεχθέος ἀστῶν, Ἄπολλον, οἳ τεὸν
δόμον Πυθῶνι δία θαητὸν ἔτευξαν.⁵² (Pythian 7, 9-12)

None, for among all cities travels the report

About Erechtheus' citizens, Apollo, who made your temple in divine
Pytho splendid to behold.

As we shall see in a moment, Aeschylus also alludes to the pedimental sculptures in the prologue of the *Eumenides*.

Before turning to the *Eumenides*, a brief survey of the pedimental scene of the façade of the temple and its interpretations is in order (plates 2 & 2a).⁵³ Apollo, mounted on a four-horse chariot, occupies the centre of the pediment. At his left side we see three male figures. The one closest to the chariot is turned towards the god. At the corner a lion attacks a deer. At the god's right we see three female figures and a lion attacking a bull. The scene has been interpreted as (a) a timeless epiphany of Apollo or his advent and installation in Delphi, (b) Apollo's arrival from the

Hyperboreans, and (c) Apollo's installation in Delphi with an escort of Athenians.⁵⁴ Whichever interpretation one adopts, it is fair to say that on the human level Apollo's epiphany or installation in Delphi is a peaceful scene. Violence, in the form of animal conflict, has been pushed to the fringes of the main scene which highlights Apollo's triumphal arrival and welcoming reception by men and women.

The interpretation of the scene as Apollo's installation with an escort of Athenians, which has been so far the dominant view, is based on the Pythia's account of the history of the oracle in the opening of the *Eumenides*:

⁵² The Pindaric quotation is taken from Snell-Maehler's Teubner edition, the translation is Race's.

⁵³ Plate 2: Reconstruction by La Coste-Messelière (1931); Plate 2a: Delphi Museum, personal archive.

⁵⁴ For a survey of the various interpretations and bibliographical references see Marconi (1996-7)

Τιτανίς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο,
Φοίβη: δίδωσι δ' ἢ γενέθλιον δόσιν
Φοίβω: τὸ Φοίβης δ' ὄνομα ἔχει παρώνυμον.
Λιπῶν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα,
κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος, 10
ἔς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησοῦ θ' ἔδρας.
πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα
κελευθοποιοὶ παῖδες Ἡφαίστου, χθόνα
ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην.
μολόντα δ' αὐτὸν κάρτα τιμαλφεῖ λεώς, 15
Δελφός τε χώρας τῆσδε πρυμνήτης ἀναξ.
τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἐνθεὸν κτίσας φρένα
ἵζει τέταρτον τοῖσδε μάντιν ἐν θρόνοις:

another Titan daughter of Earth was seated here.
This was Phoebe. She gave it as a birthday gift
to Phoebus, who is called still after Phoebe's name.
And he, leaving the pond of Delos and the reef,
grounded his ship at the roadstead of Pallas, then 10
made his way to this land and a Parnassian home.
Deep in respect for his degree Hephaestus' sons
conveyed him here, for these are builders of roads, and changed
the wilderness to a land that was no wilderness.
He came so, and the people highly honored him, 15
with Delphus, lord and helmsman of the country. Zeus
made his mind full with godship and prophetic craft
and placed him, fourth in a line of seers, upon this throne

It has long been recognized that the installation of Apollo in Delphi with an escort of Athenians is the aition of the Athenian *theoria* known as *Pythais*.⁵⁵ Plassart, who first correlated the Pythia's reference to the *Pythais* with the East pediment, identified the scene of the façade as the arche-

⁵⁵ For the *Pythais* see Boëthius (1918)

typal Pythais. The male figure who welcomes the god is king Delphus. The two youths next to him are the Athenians who escorted Apollo to Delphi opening roads and taming the wild earth.⁵⁶ As Plassart recognized, the meaning of the scene would be unambiguous if the Athenian youths were carrying axes.⁵⁷

Evaluating the merits of the different interpretations of the East Pediment is well beyond the scope of this paper. I will therefore restrict myself to a general observation based on the various identifications of the male and female figures that surround the god. Scholars who accept Plassart's interpretation have proposed solutions that either strengthen or balance the Athenocentric character of the scene. Lapalus, for instance, has suggested that the female figures represent Athenian maidens and Bousquet has identified them as the Aglaurids.⁵⁸ Others have sought to balance the Athenocentric character of the scene by suggesting Delphic themes. Dörig, for instance, has identified the female figures as Gaia, Themis, and Phoebe, whereas Kritzas has argued in favor of the Muses.⁵⁹ As has been mentioned, there are other scholars who either opt for a generic epiphany or a non-Athenian related scene.⁶⁰ In view of the political agenda of the Alcmaeonids, their financial contribution to the improvement of the façade, and the Athenian origin of the sculptor it seems unlikely that they did not push for a theme that at most would foreground Athenian presence in Delphi, at least it would not exclude it. The question is how pronounced this presence was iconographically. In light of the remains of the pediment, there can be no definitive answer, but the question is worth exploring from the point of view of the reception

⁵⁶ Plassart (1940).

⁵⁷ Plassart (1940) 297: "Aux mains des deux kouroi de face, il nous faut restituer, non pas (avec F. Courby) la lance ni l'arc, mais les haches, qui ont frayé la voie à travers l'épaisseur des forêts primitives."

⁵⁸ See Lapalus (1947) 146-47; Bousquet (1964).

⁵⁹ Dörig (1967) 108-9; Kritzas (1980) 208.

⁶⁰ See, for instance, Marconi (1996-97) and Marconi (2007) 192-93, who argues in favour of a local hieros logos, i. e. Apollo's arrival from the Hyperboreans.

of the scene in the 5th century. If the youths, for instance, were carrying axes, as Plassart suggested, the evocation of the sons of Hephaestus and therefore of the Pythais would be inescapable. If, on the other hand, there was no iconographic indication tying the scene to a particular event, the scene would be open to interpretation right from the moment of its completion. In case of a generic representation, viewers could interpret the scene as an epiphany, Apollo's return from the Hyperboreans, or as the archetypal Pythais.

For the early reception of the scene we have two invaluable responses. As we have seen, Pindar tells us that in every city there is talk about the citizens of Erechtheus who built a brilliant temple to Apollo.⁶¹ Pindar of course has in mind contemporary Athenians, but the mention of Erechtheus inevitably evokes their autochthonous origin and their forefathers, the sons of Hephaestus, who according to Aeschylus escorted Apollo to Delphi, clearing his path.⁶² Did Pindar see anything on the pediment that triggered the memory of Erechtheus or did Megacles tell him that the two youths were in fact sons of Hephaestus? We have no way of knowing, but neither possibility should be excluded in light of the fact that almost thirty years later Aeschylus makes the Pythia give an account of the Pythais on stage. As in the case of Euripides, we have no way of knowing if there was a stage representation of the temple of Apollo and what it may have been. We can be reasonably sure, however, that like Euripides Aeschylus counted on the familiarity of many in his audience with the temple that the Alcmaeonids had restored some fifty years earlier. Whether the Pythia refreshed their memory or gave them a new, Athenocentric, way of looking at the brilliant pediment upon their next visit is a moot point. The effort, however, to foreground Athenian prominence in the installation of the god in Delphi - in legend, ritual, and in all likelihood monumental art - is indisputable.

⁶¹ For a detailed discussion of Pindar's allusions to the pediment see Athanassaki (2009a) 273-85

⁶² For the use of the patronymic 'Erechtheids' with reference to all Athenians see also the discussion of Loraux (1981) 45-57.

It is time to go back to Euripides and examine the effect of the Chorus' blindness to the foremost sight for any pilgrim to the sanctuary, let alone the Athenians (plate 3).⁶³ Many in Euripides' audience had seen and admired the façade of the Alcmaeonid temple and others must have known it from hearsay.⁶⁴ The aim of Ion's deictic reference to the four-horse chariot of the Sun in his monody may well have been to trigger the memory of the chariot of Apollo which was the backdrop of his utterance: ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων· Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν (82-83).⁶⁵ Viewed as a subtle reminder of the temple's façade, Ion's allusion would have prepared the spectators who were familiar with the temple to marvel at the Chorus' keen eye for violence that made them totally oblivious to the peaceful scene of Apollo's arrival in Delphi, which was after all made possible by the contribution of an Athenian family. This audience's knowledge that the Gigantomachy was depicted on the façade of the Parthenon further heightened the irony, since it made clear that the Chorus, blind to the peaceful scene right before their eyes, had such a predilection for a theme familiar from home so as to see it everywhere, even if it were invisible under normal circumstances. Creusa's golden bracelet, the visual epitome of violence, and her unfinished handiwork clearly kept the Gigantomachy as a spectacle in the foreground till the end of the play, thus offering the audience plenty of opportunity to appreciate the irony of the incursion of Gigantomachy-inspired artifacts on stage, which constituted a sharp visual contrast to their mental image of Apollo's serene arrival in Delphi. The irony would be, of course, obvious to all if Euripides had opted for stage representation of both pediments as Kar-

⁶³ Plate 3: Reconstruction F. Courby = Lacoste 1920.

⁶⁴ Fantuzzi, forthcoming also thinks that most of the members of Euripides' audience would be familiar with the temple of Apollo

⁶⁵ Taking as a starting point the iconography of the façade and pointing out that Helios is Apollo's doublet Zeitlin (1994) 151 remarks: "In this instance, however, Euripides may be playing a subtler game, one that appeals to a well-known iconography (at Delphi) as a way of establishing the more significant dramatic fact that, despite all expectations, the figure of Apollo will never appear in the play."

elisa Hartigan has suggested.⁶⁶ Moreover, those familiar with Aeschylus' masterpiece would have perceived a clear difference between the peaceful archetypal *theoria* of the sons of Hephaestus and the belligerent climate of the visit of Erechtheus' daughter. These spectators who already knew the outcome of the *Ion* from Hermes' prologue would also find that the scene of the peaceful departure of Creusa and Xuthus in the company of Apollo's son for Athens had more in common with the sculptural theme of the East than the West pediment that had preoccupied the Athenians during their visit to Delphi. Finally, whatever familiarity with Delphi different members of the audience had, it is fair to assume that all or almost all knew that, thanks to the Alcmaeonids, Athens played a decisive role in the restoration of the famous temple.

V. ATHENS AND DELPHI: A PLAYFUL REMINDER OF OLD TIES

In the preceding discussion I argued that (i) the three Gigantomachy-related artifacts have offered the Athenian contingent the inspiration, the model and the means for violent action; (ii) the relentless challenge of Apollo's authority on stage and his inability to carry through his plan without the help of Athena in the *Ion* and the *Eumenides* are important points of contact between the Euripidean and the Aeschylean plays and invite further comparison. The cardinal difference between the mythical Athens in the *Eumenides* and the *Ion* is that, whereas the Aeschylean representation brings out the *eunomia* which is achieved through intense public debate and persuasion, the Euripidean depiction privileges the suspicion that arises from secrecy and half-truths and the violence that results from the absence of sober reflection and debate; (iii) despite Euripides' light and at times comical treatment the issues he raises are very similar, if not identical, with the grim sociopolitical reality which Thucydides depicts, where impetuous, suspicion-driven, decision-making leads to great disaster. The fact that the danger of secrecy, suspicion, and impetuous violence are neutralized through the intervention of gods

⁶⁶ Reference and quotation in n. 5

in the dramatic reality should not obscure their threatening presence in a world where gods do not intervene to save people from their mistakes; (iv) whereas Aeschylus reminds his audience of the façade of the temple of Apollo in order to strengthen the ties of Athens with Delphi, Euripides makes his Chorus describe the back side of the temple, invisible to them, in order to highlight their blindness to a magnificent artwork which was in many ways an Athenian achievement and therefore a constant reminder of the prominence of Athens in Delphi.⁶⁷ This is the issue that I will further explore in this section.

The challenge to Apollo's oracular reliability has been explained as Euripides' reaction to the pro-Spartan sympathies of the oracle during the Peloponnesian War.⁶⁸ In principle I do not disagree with this view, but my comparative reading of the *Ion* and the *Eumenides* leads me to a modified interpretation. Thucydides reports that when the Spartans inquired of Apollo whether they should go to war against Athens, the god told them that they will win if they fight with all their might and that he will be on their side whether they seek his help or not (ὁ δὲ ἀνεῖλεν αὐτοῖς, ὡς λέγεται, κατὰ κράτος πολεμοῦσι νίκην ἔσεσθαι, καὶ αὐτὸς ἔφη ὑλλήψεσθαι καὶ παρακαλούμενος καὶ ἄκλητος, 1. 118. 3). Whatever one thinks about the historicity of this oracle, the fact that Thucydides chose to report it implies that it must have been used as a propaganda tool to demoralize the Athenians and their allies.⁶⁹ The oracle contains a

⁶⁷ According to some critics Athens was the setting of Sophocles' *Creusa*, of which very few fragments survive: see Goossens (1962) 483 with references to earlier scholarship and Burnett (1971) 103. If indeed the Sophoclean play was set in Athens, Euripides' choice of Delphi was due not simply to his wish to innovate on Sophocles' version, as Goossens *ibid.* proposes, but also to a wish to remind the Athenians of their city's contribution to the restoration of the temple of Apollo.

⁶⁸ See e.g. Owen (1939) xxi; Goossens (1962) 484-86 with bibliographical references; Gellie (1984) 96; see also next note

⁶⁹ Fontenrose (1978) 33 and 246 (H 5) suggests that the Pythia added the promise of Apollo's support thus expressing the Delphians' pro-Spartan sympathies to Apollo's command or sanction of the war. Bowden (2005) 63 after a brief survey of Apollo's visual representations on Attic vases suggests that "if this supposed response was known in Athens at the time, there would have been some value in Athenian public art reinforcing the view that Apollo was in fact standing by the Athenians, the message also of Euripides' *Ion*."

prediction, i.e. the Spartans will win the war if they fight hard, and a promise, Apollo will be on their side whether they invite him or not.

If we view the *Ion* as an attempt to boost Athenian morale and affirm the favor and support of gods at a time of crisis, two interesting counters to the claims of the pro-Spartan sympathies of Delphic Oracle emerge: the unreliability of the oracle and the care of Apollo for *Ion* and *Creusa*.⁷⁰

Apollo's truthfulness is seriously challenged in this play and is not restored in Athena's speech. Yet he has been a caring father. The message is that, like other gods, the god of prophecy can be unreliable too and that sometimes his prophecies may not be what one expects to hear; but the attitude of mortals is not impeccable either, because they do not ask the god the right questions or they shy away from asking altogether; when things come to a head, however, Apollo delivers: he lets the suffering and yet insolent autochthonous princess take refuge at his altar and allows his priestess to provide the evidence that will put an end to the meaningless strife for which he is to a great extent responsible.⁷¹ It would be a great slight to this brilliant play to claim that Euripides wrote it only to counter stories of the pro-Spartan sympathies of the Delphic Oracle, but it is fair to say that a reminder of the old ties between Athens and Delphi as well as the prominence of the city in the sanctuary was high on his agenda. By entering into dialogue with Aeschylus, Euripides reformulated the problem of Apolline authority, shifting the focus from Apollo's justice to the god's truthfulness, and re-iterated the crucial role of Athena in preserving Apolline authority, be it in the god's fierce debate with the Erinyes in the Areopagus or in the chaotic situation in his own sanctuary caused by his secrecy and oblique pronouncements. Choosing the temple of Apollo as his setting Euripides brought to the foreground the monument that had been the most prominent and eloquent emblem of the close relations of Athens with Delphi for a century, thus anchoring the dramatic version of Athenian genealogy in tangible and visible reality. The Chorus' blindness

⁷⁰ For an assessment of the various solutions to the paradox of Euripides' at once positive and negative portrayal of Apollo see Conacher (1967) 275-85.

⁷¹ For Apollo's protection of *Creusa* see Burnett (1971) 119-25

to the brilliant façade that had given Aeschylus the opportunity to highlight the ancient ties of Apollo with the sons of Hephaestus is an ironic Euripidean twist that draws attention to the distortions of reality that preoccupation with violence can cause.

The preoccupation of the Athenian contingent with violence even before the delivery of Apollo's oracle intimates that they come from an embattled environment which does not allow them to see the positive side. Unlike the grim picture of extreme violence based on mere suspicion that Thucydides paints, the message of the play is optimistic: human violence is under the divine control not only of Athena but of Apollo as well.⁷² All one needs to do is shift perspective in order to see that the ties of their city with the Pythian Apollo are old, strong, and conspicuous. The sympathy with which all characters are drawn shows Euripides' compassion for and understanding of the violent reality of war and its ramifications for civic life and politics that make people see in the Pan-Hellenic sanctuary what they have seen and experienced home and abroad for some twenty years since the war broke out in 431.

I conclude by proposing, tentatively, an additional reason for a post-413 production date. According to Pausanias the Syracusans built their treasury in Delphi with the spoils from their victory over the Athenians (Συρακουσίων, τῶν μὲν ἐστὶν ὀθησαυρὸς ἀπὸ τοῦ Ἀττικοῦ τοῦ μεγάλου πταίσματος, 10. 11. 5). If the Syracusans put their plan into effect soon after the Athenian defeat, it is not hard to see the consternation caused by the news of the Syracusan commemoration of their victory in the Panhellenic sanctuary in a city that had commemorated its own victories with brilliant buildings in Delphi such as the Athenian treasury and the Stoa and where the memory of the disaster was still fresh.⁷³

⁷² On the basis of a different line of argumentation Wolff (1965) 177 has reached a similar conclusion: "In all the reaches of the play - among its individual actors, in the distantly apprehended world of politics, amidst the figures of the myths - there is violence and force. What is threatened in the human world, however, is never, in the course of the action realized, while the gods' violence proves beneficent"

⁷³ For the location of the treasury of the Syracusans see Partida (2000) 135-46, who dates its consecration to the late fifth century.

In such a context the prominence of the temple of Apollo in the *Ion* both per se and through the play's dialogue with the *Eumenides* would serve as a reminder that as far as prominence in Delphi was concerned Athens was unrivalled, because it was the only city that played a crucial role in the restoration and brilliant decoration of the most important building in the sanctuary, the temple of Apollo.

Works cited

- Athanassaki, L. (2009) "Apollo and his Oracle in Pindar's Epinicians".
In L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller (edd) *Apolline Politics and Poetics*. Athens. 405-71.
- (= Αθανασάκη, Λ.) (2009a) *είδετο πᾶν τέμενος. Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασική περίοδο*. Herakleion.
- Boëthius, A. (1918) *Die Pythais. Studien zur Geschichte der Verbindungen zwischen Athen und Delphi*. Uppsala.
- Bousquet, J. (1964) «Delphes et les Aglaurides d' Athènes», *BCH* 88: 655-75.
- Bowden, H. (2005) *Classical Athens and the Delphic Oracle*. Cambridge.
- Burnett, A. P. (1962) "Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' *Ion*", *CP* 57: 89-103.
- (1971) *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford.
- Bushnell, R. W. (1988) *Prophesying Tragedy. Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*. Ithaca, NY.
- Choremi-Spetsieri, A. (= Χωρέμη-Σπετσιέρη, Α.) (2004) *Τα γλυπτά του Παρθενώνα. Ακρόπολη-Βρετανικό Μουσείο-Λούβρο*. Αθήνα.
- Conacher, D. J. (1967). *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto.
- Diggle, J. (1981) *Euripidis fabulae. Tomus II*. Ox-

ford

- Dörig, J. (1967) "Lese Früchte: I. Der Panzer von Olympia. II. Der Westgiebel des Apollontempels zu Delphi. III. Der Ostgiebel des Apollontempels in Delphi." In M. Rohde-Liegle-H. A. Cahn-H. Chr. Ackermann (edd) *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold*. Bern. 102-9.
- Fantuzzi, M. forthcoming, "Choral Voice and ekphrasis in Euripides"
- Finley, J. H. (1938) "Euripides and Thucydides", *HSCPh* 49: 23-68.
- Fontenrose, J. (1978) *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations With a Catalogue of Responses*. Berkeley.
- Gellie, G. (1984) "Apollo in the Ion", *Ramus* 13: 93-101. Goossens, R. 1962. *Euripides et Athènes*. Brussels.
- Hartigan, K. (1991) *Ambiguity and Self-deception: The Apollo and Artemis Plays of Euripides*. Frankfurt.
- Hoffer, S. E. (1996) "Violence, Culture, and the Workings of Ideology in Euripides' 'Ion'", *CA* 15: 289-318.
- Hose, M. (1990) *Studien zum Chor bei Euripides. Teil 1*. Stuttgart.
- Hourmouziades, N. C. (1965) *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*. Athens.
- Immerwahr, H. R. (1972) «Αθηναϊκές εικόνες στον 'Ιωνα' του Ευριπίδη», *Ελληνικά* 25: 277-297.
- Johnston, S. I. (2009) "'From Oracles, What Useful Words Have Ever Come to Mortals?' Delphic Apollo in the Oresteia." In L. Athanassaki, R. P. Martin, F. Miller (edd) *Apolline Politics and Poetics*. Athens. 219-28.
- Jones, H. S. & Powell J. E. (1942) *Thucydidis historiae*. 2 vols. Oxford.
- Kavoulaki, A. (2009) "Coming from Delphi: Apolline Action and Tragic Interaction". In L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller (edd.) *Apolline Politics and Poetics*. Athens. 229-48.
- Kritzas, Ch. B. (1980) "Muses delphiques à Argos," *BCH Suppl. VI* (études argiennes) 195-209.
- Lacoste, H. (1920) *La terrasse du temple. Relevés et restaurations. (Fouilles de Delphes II: Topographie et architecture)*. Paris.
- La Coste-Messelière, P. de. (1931) *Art archaïque (fin) : Sculptures des*

- temples. (Fouilles de Delphes IV 3). Paris.
- Larue, J. (1963) "Creusa's Monody: Ion 859-922", *TAPhA* 94: 126-36.
- Lapalus, E. (1947) *Le fronton sculpté en Grèce. Des origines à la fin du IVe siècle*. Paris.
- Lattimore, R. (1953) *Aeschylus I. Oresteia*. Translated and with an Introduction. Chicago.
- Lee, K. H. (1997) *Euripides: Ion with an Introduction, Translation and Commentary*. Warminster.
- Lloyd, M. (1986) "Divine and Human Action in Euripides' Ion", *A&A* 32: 33-45.
- Loraux, N. (1981) *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la divisions des sexes*. Paris.
- ___ (1990) "Kreousa the Autochthon: A Study of Euripides' Ion". In J. J. Winkler & F. Zeitlin, edd. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton. 168-206.
- Marconi, C. (1996-97) "L'arrive di Apollo. Sul frontone orientale del quinto Tempio di Apollo a Delfi", *RivIstArch* 19-20: 5-20.
- ___ (2007) *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World. The Metopes of Selinus*. Cambridge.
- Mastronarde, D. J. (1975) "Iconography and Imagery in Euripides' 'Ion'", *California Studies in Classical Antiquity* 8: 163-76.
- Müller, G. (1975) «Beschreibung von Kunstwerken im Ion des Euripides», *Hermes* 103: 25-44.
- Owen, A. S. (1939) *Euripides. Ion*. Oxford.
- Page, D. L. (1972) *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Oxford.
- Partida, E. C. (2000) *The Treasuries at Delphi. An Architectural Study*. Jonsered.
- Plassart, A. (1940) "Eschyle et le temple delphique des Alcméonides," *REA* 42: 293-99.
- Race, W. H. (1997) *Olympian Odes-Pythian Odes*. Cambridge, MA.
- Roberts, D. H. (1984) *Apollo and his Oracle in the Oresteia*. Göttingen.
- Rosivach, V. J. (1977) "Earthborns and Olympians: The Parodos of the Ion", *CQ* 27: 284-94.
- Saxonhouse, A. W. (1986) "Myths and the Origins of Cities: Reflections on the Autochthony Theme in Euripides' Ion." In J.

- P. Euben (ed) *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley. 252-73.
- Segal, C. (1999) "Euripides' *Ion*: Generational Passage and Civic Myth". In M. W. Padilla (ed.) *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*. Lewisburg. 67-108.
- Snell, B.- Maehler, H. (1989.1987) *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig.
- Stehle, E. (2009) "Speech Genres and Reproductive Roles in Euripides' *Ion*". In L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller (eds) *Apolline Politics and Poetics*. Athens. 249-62.
- Swift, L. (2008) *Euripides: Ion*. London.
- Vamvouri Ruffy, M. (2009) "Apollo, Athena and Athens at Delphi". In L. Athanassaki, R. P. Martin, J. F. Miller (eds) *Apolline Politics and Poetics*. Athens. 521-46.
- Vian, F. (1951) *Repertoire de Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*. Paris.
- Warner, R. (1954) *Thucydides. History of the Peloponesian War*. Translated by Rex Warner with an Introduction and Notes by M. I. Finley. New York.
- Walsh, G. B. (1978) "The Rhetoric of Birthright and Race in Euripides' *Ion*", *Hermes* 106: 301-15.
- Wassermann, F. M. (1940) "Divine Violence and Providence in Euripides' *Ion*", *TAPhA* 71: 587-604.
- Willets, R. F. (1973) "Action and Character in the *Ion* of Euripides", *JHS* 93: 201-9.
- Wolff, C. (1965) "The Design and Myth in Euripides' *Ion*", *HSCPh* 69: 169-94.
- Zacharia, K. (2003) *Converging Truths: Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*. Leiden.
- Zeitlin, F. I. (1994) „The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre.“ In S. Goldhill & R. Osborne (edd) *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge. 138-96.
- ___ (1996) *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Princeton.
- Zuntz, G. (1955) *The political plays of Euripides*. Manchester.

Plate 1

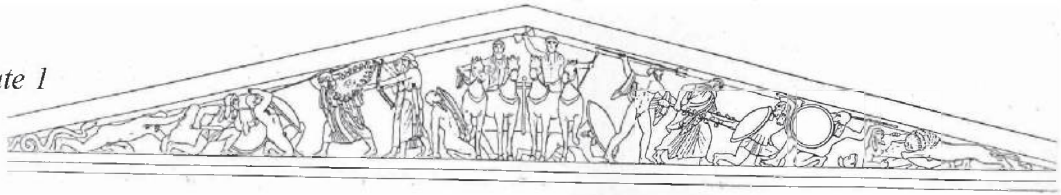


Plate 1 A



Plate 2

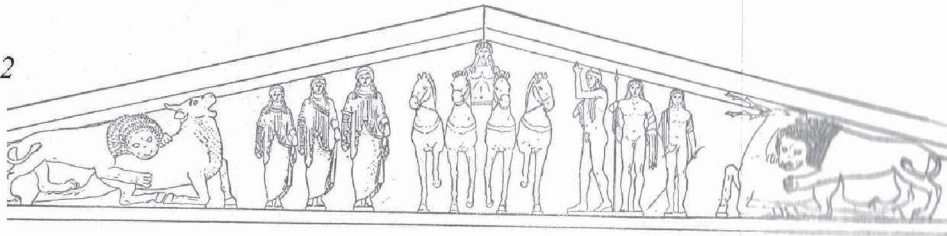
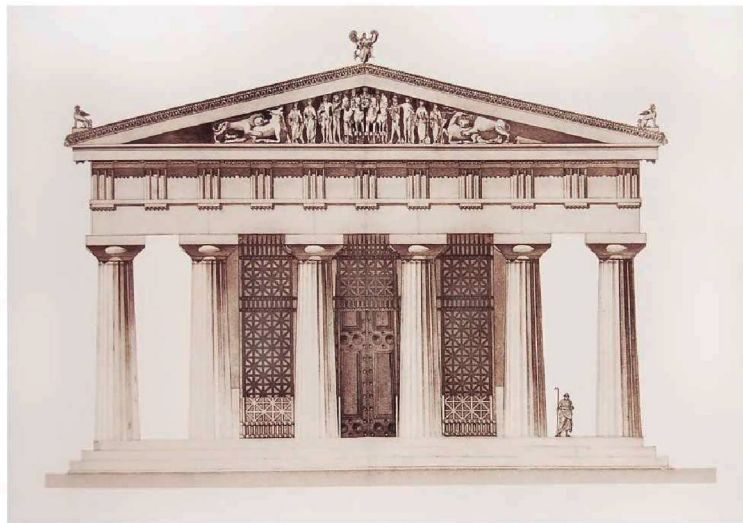


Plate 2 A



POESIA E ESPETÁCULO NO FILOCTETES DE SÓFOCLES.

Fernando Brandão dos Santos
Faculdade de Ciências e Letras, UNESP,
Campus Araraquara, SP

Resumo

No presente estudo temos por objetivo examinar os elementos da poesia trágica composta para uma *performance* teatral. Para tanto, tomamos o texto *Filoctetes* de Sófocles, apresentado em Atenas em 409 a. C, como base de nossa reflexão. Em primeiro lugar apresentamos os nossos pressupostos teóricos acerca da poesia trágica e suas peculiaridades. Em seguida destacamos no *Filoctetes* a ambientação cênica, os elementos de cena (objetos, adereços, vestimentas), ressaltando a importância dramática das armas de Filoctetes.

Abstract

In the present study our aim is to examine the elements of tragic poetry composed to a theatrical performance. Therefore, we took the Sophocles' Philoctetes, presented at Athens in 409 b. C, as a base of our reflection. In first place, we present our theoretical purposes about the tragic poetry and its specificities. Afterwards, we detached in Philoctetes the scenic ambience, the scenic elements (objects, stage properties, vestments), emphasizing the dramatic importance of Philoctetes' weapons.

*A poesia na tragédia-pressupostos*¹

Como se sabe, as tragédias gregas, representadas em Atenas no século V a. C., eram compostas com partes dialogadas e partes cantadas. Essas partes cantadas eram oriundas da tradição da poesia lírica coral. Na Renascença, quando se voltou para uma tentativa de restabelecimento de que seria um espetáculo teatral da Grécia antiga, deu-se origem à ópera,² gênero musical apreciado até nossos dias.

Nossa tentativa é primeiro entender o que representa o canto na tragédia já que há nela necessariamente um coro, personagem coletiva que, na maioria de suas interferências, dança e canta, expressando-se em dialeto dórico estilizado,³ diferente do dialeto usado nas partes faladas. Infelizmente, como se tem acentuado, com exceção de algumas representações iconográficas, não temos registro dessa dança,⁴ e temos uma vaga idéia da partitura musical.⁵

No entanto, dois livros de William C. Scott, retomando os caminhos trilhados por T. L. B. Webster e A. M. Dale,⁶ avançam a questão da *performance* musical das tragédias gregas ao destacarem que para uma boa encenação de um espetáculo de tragédia, ainda que seja em tradução, o canto e a dança devem ser levados em conta nos momentos indicados no texto original.

No entanto, o que se pode asseverar é que o que se tem em mãos é o texto diante dos olhos e a sugestão que ele sempre parece trazer, uma espécie de latência *performativa* que o torna realizável enquanto espetáculo, o que na verdade não é um privilégio da poesia dramática,

¹ Sobre essa questão temos algumas publicações: Santos (2000: 7-14); Santos (2003: 105-118). Aqui pretendemos retomar essas discussões com enfoque no Filoctetes de Sófocles.

² Veja Taplin (1990: 50-56).

³ Veja Webster (1970: 111).

⁴ Sobre a dança do coro, vejam-se: Pickard-Cambridge (1969: 232-262); Lawler (1974); Kitto (1955: 36-41).

⁵ Para a música, vejam-se Chailley (1979), Wington-Ingram (1936) e West (1992;1994).

⁶ Vejam-se Webster (1970) e Dale (1968).

mas sim uma herança do modo de fazer e de conceber poesia próprios dos antigos gregos. Assim, ao mesmo tempo em que se tem toda a tradição poética presente na tragédia, como bem demonstrou John Herington, a poesia trágica tem especificidades que lhe são inerentes e que jamais poderiam estar dissociadas do espetáculo teatral.⁷ Quando, já na época de Aristóteles, a tradição, segundo ele, iniciada por Agatão, de compor canções de interlúdio, ou seja, os *embólina*, o coro já havia praticamente desaparecido, e, rigorosamente, não temos nenhuma tragédia com essa estrutura.⁸

W. B. Stanford observa que os cantos corais conferem à ação dramática o tônus emocional, independentemente de sua interferência ou não na ação propriamente dita. Essa observação interessa tanto ao estudioso do drama antigo como àqueles que, na modernidade, montam obras antigas.⁹ Mas também nesta afirmação de W. B. Stanford, ressoa ainda a postulação de Aristóteles sobre como se deve considerar o coro.¹⁰ Mas é isso que encontramos nas tragédias gregas de que dispomos?

Numa tese do século XX, *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, seguindo a esteira de A. M. Croiset quanto à qualidade da produção de Eurípides em comparação com a de Ésquilo e a de Sófocles,¹¹ J. Estève formula, de maneira muito aguda e detalhada, que a principal característica dos cantos corais e cantos de ator em Ésquilo estaria mais relacionada com uma *performance* de dança – o que os aproxima, de certa forma, da tradição coreográfica da poesia que antecede ao drama. Eurípides, segundo sua tese, liga o canto à melodia, privilegiando o virtuosismo vocal em detrimento da *performance* coreográfica.¹²

⁷ Para apreciação da conexão entre a tradição poética pré-trágica e a poesia dramática, veja-se Herington (1985: 103-124); para a relação entre a tradição e novidade na primeira poesia trágica, o capítulo seguinte (1985: 125-150). Cfr. Webster (1970: 110).

⁸ Pickard-Cambridge (1969: p. 233).

⁹ Stanford (1983: 17).

¹⁰ Aristote (1980: 1456a 25-32).

¹¹ Croiset (s/data: 308).

¹² Estève (1902: 41).

Embora o estudioso não esclareça quais seriam essas exigências, sua análise aponta claramente para o fato de Eurípides, ao adotar a música melódica em detrimento da música de dança, buscar exprimir a paixão e os movimentos de alma no interior do indivíduo.¹³ Pode-se, pois, vislumbrar um deslocamento na “função” do coro na tragédia grega, que vai de uma forma de representação do coletivo para uma representação do indivíduo.

O canto coral e o canto de ator (as monodias) têm uma peculiaridade que geralmente se perde em nossas traduções: além da música que os acompanhava, irrecuperável para nós, eram compostos num outro registro lingüístico, como já acentuamos. Mesmo sendo uma convenção que remonta às origens corais do teatro grego, acredito ser esse um dos componentes importantes do espetáculo, pois, justamente pelo afastamento criado pelo uso do dialeto dórico, os cantos expressariam, de maneira mais eficiente, o tónus emocional que o autor queria imprimir a sua peça. A resposta do público ateniense a esses momentos de relaxamento ou intensificação da ação, propostos pela interferência do canto, a meu ver, seria muito mais intensa e menos intelectualizada do que supõem os nossos ensaios e estudos. É no canto que a emoção, paradoxalmente, vai ser controlada pelo autor, intensificando ou diminuindo a tensão do que vem sendo construído pelo diálogo diante dos olhos e ouvidos do público.

Nos estudos das tragédias, o papel do canto era geralmente relegado a um segundo plano, sobretudo o coro, considerado como uma personagem secundária, considerando-se que pouco ou nada interfere na ação dramática propriamente dita. Isso porque nas análises, muitas vezes, se tem como foco de atenção o caráter do herói trágico, figura criada, segundo John Jones a partir de uma leitura equivocada no período do Romantismo da passagem da *Poética* em que Aristóteles menciona a necessidade da mudança de estado na ação.¹⁴ Para nós, é claro que é mais fácil observar a ação dramática tendo como base o caráter das personagens, já que a tradição teatral do ocidente desenvolveu mais esses aspectos, do que, tendo como referência imediata um imaginário que perdemos, tentar perceber a

¹³ Estève (1902: 23).

¹⁴ Aristote (1980: 1453a 12-16) e comentário em Jones (1980: 13 e 16).

tênue ligação entre o que se canta e o que se desenvolve dramaticamente. Sob esse prisma, em algumas peças de Ésquilo ocorreria exatamente o contrário: o canto coral é fundamental, tem o maior número de versos e sua participação na ação dramática é efetiva, se comparada com as peças posteriores. Em contrapartida, a ação dramática seria ainda muito tênue, o que torna o seu teatro de difícil compreensão para o público moderno. Sófocles é considerado o autor que teria dado um maior equilíbrio entre as partes cantadas e dialogadas, sendo suas peças sempre citadas como exemplo de como a intervenção coral cedeu espaço a uma maior consistência da ação dramática.¹⁵

Se a poesia grega, como já se tem postulado, é essencialmente *performática*, e nem por isso deixando de ter sua unidade de significado, a unidade sígnica, tampouco o texto teatral, com toda sua riqueza de elementos, deixa de constituir-se numa unidade de sentido (ou seja, num signo teatral). Ora, a intervenção do coro, ligado ou não à ação, é essencialmente lírica, imprimindo esse colorido ao espetáculo, representando a visão de mundo não de uma personagem isolada, mas sempre de um colegiado, de um conjunto representativo da vida em comunidade.

Se entendemos o coro trágico como um colegiado, expressando o ponto de vista de uma comunidade - dos anciãos, das mulheres, dos cidadãos, com suas preocupações em relação ao corpo social - por que seu papel diminuiu de importância, nas últimas produções teatrais, em favor da personagem individual, representada pelo ator? Não estaríamos aí diante do mesmo fenômeno que deu nascimento à poesia lírica, fazendo cessar a musa do mundo épico, no período que antecede o surgimento do gênero dramático? Para J. Estève, a mudança trazida por Eurípides ao drama reside exatamente no tratamento dado aos cantos corais. Uma redução considerável do canto coral já se verifica na obra de Sófocles, quando comparada com as peças de Ésquilo. Eurípides reduz o canto coral e aumenta a importância do canto de ator. O estudioso ressalta ainda a ligação da monodia com os cantores virtuosos da época do dramaturgo.¹⁶

¹⁵ Aristote (1980: 1453b 1-7).

¹⁶ Estève (1902: 210-211).

Assim, além de modificações formais, a passagem de uma *performance* de dança para a *performance* de canto, evidenciaria também um deslocamento da importância do conjunto, do coletivo, para destacar a prioridade às emoções particulares do indivíduo, já esboçado pela poesia lírica do período arcaico.

Shirley Barlow, em seu estudo *The Imagery of Euripides*, ainda que dê mais atenção aos elementos pictóricos de poesia dramática, avança a discussão sobre as diferenças do uso do canto coral em Eurípides, acentuando que, enquanto vemos os atores fazendo a ação avançar rigorosamente de acordo com a urgência dos eventos presentes, o coro, por sua posição de destaque na orquestra nos leva a outros planos de espaços e tempos distantes, expressando sempre o desejo de que o presente fosse diferente.¹⁷ A estudiosa ainda ressalta que, nas odes de Sófocles, encontramos mais comentários morais do que as vastas visões panorâmicas, encontradas tanto em Ésquilo como em Eurípides.¹⁸ Mas a diferença entre Ésquilo e Eurípides deve ser notada: mesmo nos menores detalhes e nas canções de natureza aparentemente decorativas, é a partir dos arredores descritos é que se deve interpretar a ação encenada.¹⁹ Assim, o distanciamento aparente dum canto coral em relação à ação dramática deve ser examinado com atenção, pois, além de um colorido diferente, de um adorno poético, o poeta pode estar traçando outras relações de significação, ampliando assim as imagens do que se está encenando. A linguagem do canto de ator, segundo Shirley Barlow, deve ser a mesma das odes corais, uma vez que uma é extensão da outra. Porém, a diferença a ser notada é que, ao contrário das canções corais, a monodia leva-nos diretamente ao estado emocional das personagens.²⁰

¹⁷ Barlow (1986: 17).

¹⁸ Barlow (1986: 17).

¹⁹ Barlow (1986: 18-19).

²⁰ Barlow (1986: 44): “Something of both likenesses and differences between choral ode and monody emerges in exaggerated and crude form in Aristophanes parody of both in the *Frogs*.”

O espetáculo na tragédia

Os estudos de semiologia aplicada ao teatro têm postulado que o signo teatral se compõe de muitos outros signos. Roland Barthes, por exemplo, observa que o “teatro é uma espécie de máquina cibernética” com um feixe de mensagens vinda de cenário, trajes, gestos, iluminação, localização de atores, mímica, fala, etc., concluindo “estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e isto é a teatralidade: *uma espessura de signos* (falo aqui em relação à monodia literária, e deixando de lado o problema do cinema).”²¹ Aqui, Roland Barthes tem mente, com certeza, os textos teatrais produzidos em nosso tempo, segundo as condições de representação do teatro contemporâneo, porém suas observações são válidas para os textos do teatro grego antigo, com suas condições materiais específicas. Também estes possuem, com efeito, “uma verdadeira polifonia informacional”, ou seja, teatralidade.

Como observar essa espessura do texto teatral grego, se, como se tem afirmado, os autores de teatro grego não nos deixaram textos secundários, isto é, indicações no próprio texto de como se deve montar o cenário, escolher as indumentárias, determinar as expressões gestuais dos atores, enfim todo o conjunto de signos que transcendem o signo puramente verbal, incluindo-se aí a modulação da voz?²² Pela própria condição de representação, no entanto, os compositores gregos, de certa forma, incorporam no próprio texto a ambientação cênica e, com isso, já na leitura fica estabelecido o cenário em que a ação deve transcorrer ao longo da peça; a identificação das personagens que vão ocupando a cena regularmente se faz através do texto pronunciado pelos atores, assim como sua caracterização e sobretudo a descrição de seu estado emocional.

Daisi Malhadas, em um de seus estudos sobre o espetáculo na tragédia grega, afirma que a ausência do texto secundário seria mais um obstáculo para o estudo da tragédia, no entanto, as didascálias em geral

²¹ Barthes (1977: 355-56).

²² Para as questões sobre as didascálias vejam-se o polêmico texto de G. Chancellor (1994: 127-146) “Le didascalie nel testo” e o de O. Taplin (1994: 147-160) “Le questione delle indicazioni didascaliche”.

foram acrescentadas às traduções, inexistentes no texto original. E conclui: “Não se poderia ler a tragédia grega como teatro, mas apenas como um texto literário. Isso aconteceria, se o espetáculo na tragédia grega, antes de ser cena, não fosse poesia.”²³

E aí sim temos a chave para uma das entradas no texto teatral grego, sua forma poética, que de qualquer maneira pressupõe, então, a *performance*. Da tradição poética, o drama herda, por assim dizer, os outros sistemas de significação. Na tragédia grega, da perspectiva do espetáculo, a visão é direcionada sempre pelo texto pronunciado:

“(…) Na experiência teatral grega, a palavra constitui-se em rico sistema de signos. Pode-se dizer que é a ‘ditadura da palavra’ contra a qual se insurge Artaud em *Le théâtre et son double*, para quem o teatro deve ter uma ‘linguagem física e concreta’, expressão de tudo que se manifesta em cena materialmente, e que, por isso, se dirige primeiro aos sentidos e não ao espírito como a linguagem da palavra.”²⁴

Mas essa ditadura da palavra sobre o espetáculo está intimamente ligada ao modo de compor, de concatenar a seqüência dramática. Assim, a palavra constrói todos os signos exigidos pela cena. A palavra, no teatro, assim como em toda a tradição poética na cultura helênica, supõe já a própria *performance*, quer seja pelo ritmo, entonação, e mesmo os gestos que a acompanham, plasmando assim a realidade mental, espiritual e intelectual através do canto e da dança.

Na verdade, a organização do texto teatral deve revelar a organização do espetáculo. Para nós hoje, a divisão estabelecida por Aristóteles na *Poética* torna mais cômoda a leitura e a apreciação crítica, mas suas considerações sobre a tragédia são como um cânone a ser seguido pelos compositores de sua época, desconhecido, talvez, por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, que parecem mais estar buscando uma forma do que seguindo fórmulas pré-determinadas.

²³ Malhadas (1993: 51).

²⁴ Malhadas (1993: 55-56).

Quando se fala em espetáculo teatral, imediatamente nos vem à mente o elemento visual, que, para Aristóteles é um dos elementos constitutivos da tragédia. Temos aí dois caminhos a percorrer: um, o da encenação propriamente dita; o outro, o das possibilidades que, como postula Aristóteles, já a leitura do texto nos oferece. O primeiro, para nós, é inviável - pois não tivemos o privilégio de viver no século V a.C. e presenciar as apresentações, ouvir a modulação das vozes dos atores nem a entoação dos coros; não pudemos ver como se vestiam as personagens, como se construíam os cenários, nem sentir o que público sentia, ao fazer, de alguma forma, parte do espetáculo que para ele se produzia. Oddone Longo, num ensaio intitulado “The Theater of the Polis”, afirma: “o evento teatral na antiga Atenas era um evento público *par excellence*. As *performances* dramáticas atenienses não eram concebidas como produções autônomas, em algum ponto indiferente do tempo ou do espaço, mas estavam firmemente locadas dentro de uma estrutura de um festival cívico, em uma ocasião especificada de acordo com o calendário comunitário, e num lugar especial expressamente reservado para essa função.”²⁵ Se tivermos esses detalhes em mente, a impossibilidade de apreendermos a experiência teatral grega torna-se mais clara. Ao estudar o espetáculo e a forma na tragédia, H. C. Baldry propõe que, se uma máquina nos permitisse atravessar o tempo e presenciar uma representação teatral no século V a. C., na certa não teríamos a compreensão exata do que estaria acontecendo lá.²⁶ Seu livro, então, busca, na medida do possível, trazer para nós hoje dados sobre os testemunhos dos autores mais antigos sobre o teatro, uma discussão sobre o envolvimento da cidade em todas as atividades políticas e religiosas relativas aos festivais dramáticos, as condições materiais da representação, as representações propriamente ditas e o conteúdo das peças. Sua obra destaca a singularidade da experiência teatral grega, irrecuperável para nós.

O segundo, herdeiros que somos de todo esse legado escrito, permite-nos explorar as possibilidades que o texto propõe, como qualquer outra

²⁵ Longo (1990: 15).

²⁶ Baldry (1984: 9).

obra de arte. E é nesse mergulho nas possibilidades do texto que sigo os passos dados por Oliver Taplin em *Greek Tragedy in Action*.²⁷

Assim, tudo o que o texto nos apresenta como parte de sua realização performática, muito de perto nos interessa, a saber: entradas e saídas de cena, atos e gestos sugeridos pelo texto das personagens, objetos de cena, sons e silêncios, seqüências cênicas, emoções que se percebem a partir dos vocábulos usados, e mesmo as partes dialogadas e partes cantadas, pois todo esse conjunto de elementos carregados de significação conduz a uma experiência única que é o prazer estético da poesia em seu mais alto grau.

Oliver Taplin, porém, não inclui neste seu trabalho considerações sobre os cantos corais, visto que sua preocupação está centrada na ação dramática, ou seja, naquilo que os atores dizem e fazem em cena.²⁸ Concordo com quase todas as afirmações de Oliver Taplin, tendo em mente sua preocupação centrada na ação dramática, mas este trabalho pretende acentuar justamente o oposto de sua proposição: a importância da participação do coro, se não na ação dramática propriamente dita, pelo menos no seu modo de inserção no que aqui chamamos de espetáculo, sobretudo pelas modificações que Eurípides teria introduzido, neste particular, na tragédia ática.

O desconhecimento que temos da representação do coro é o mesmo que temos de como os atores de fato atuavam. A mudança de registro na linguagem utilizada pelo coro, a musicalidade de sua intervenção, e mesmo sua coreografia são tão irrecuperáveis quanto a modulação, a entoação e mesmo o modo de representação dos atores. Se, na atuação do coro, há uma mudança de registro tão forte e característica, como acontece com canto coral nas tragédias áticas, mais do que uma tradição poética ou função estética, há que se considerá-la do ponto de vista do espetáculo que o autor quer nos fazer ver. Se o canto está ligado mais a expressões de conteúdo emocional, incluindo-se aí todas as sugestões de caráter religioso, comunitário, enfim, cerimonial, sua intervenção para a apreciação de um texto teatral é também de igual importância. Nesse

²⁷ Taplin (1985: 4).

²⁸ Taplin (1985: 13).

sentido, preferimos a idéia de Helene P. Foley em *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Euripides*, ao postular que as odes de cada uma dessas peças não são apenas decorativas e não funcionais, mas formam um ciclo contínuo de canção que ganha ênfase justamente por seu contraste com a ação representada em cena.²⁹

Se partimos do pressuposto de John Herington, de que a poesia grega em sua origem é performática,³⁰ temos que admitir que ela comportava elementos do que aqui chamaremos *espetáculo*. Não é por acaso que o recorte lingüístico do inglês recobre justamente esse campo semântico do teatro com o uso do termo *play* tanto para uma *peça teatral* como para o verbo *representar*.³¹ Portanto, além de uma experiência acústica, - note-se que em inglês o público é denominado *audience*, enfatizando o elemento acústico do espetáculo -, o espetáculo denomina o ver esteticamente algo que se representa, trate-se de uma execução poética, de uma disputa desportiva ou de uma apresentação teatral. Já o termo grego *théatron* designa, sobretudo, o local de onde se “vê” a apresentação dramática.

W. B. Stanford, levando em conta as condições da representação teatral em Atenas do século V a. C., postula que uma grande importância era dada aos elementos acústicos assim como aos elementos visuais, também não negligenciados pelos compositores.³² Mas qual seria a sua especificidade, se, de algum modo, o texto teatral está inserido numa tradição poética que comporta os elementos performáticos? Em primeiro lugar, o texto teatral é rigidamente escrito para, nos diálogos e monólogos, ser dito de cor; nas partes corais, para ser cantado e dançado. Como não temos a partitura musical, nem a coreográfica, o que nos resta é o texto. E é a partir do texto que vamos recuperar, dentro de nossas limitações de leitores, o que chamamos de espetáculo, ou seja, aqueles elementos textuais que, de alguma forma, nos sugerem ou indicam algo além da palavra escrita, ou seja, a palavra que, lida ou dita, nos leva para uma

²⁹ Fowley (1985: 19).

³⁰ Herington (1985: 3-40) “Poetry as a Performing Art”.

³¹ Girard et Réal (1980: 16).

³² Stanford (1983: 49-90).

outra experiência mais expressiva do fenômeno da comunicação, o prazer estético.

O espetáculo teatral grego tem, então, como objetivo principal expor aos ouvidos e olhos de uma plateia - a quem é especialmente dirigido - o drama, a ação. A ação, aqui, é considerada como a sucessão de acontecimentos que gera a tensão de uma peça teatral. Todos os elementos do espetáculo podem, de alguma forma, contribuir ou não para a construção dramática. Os jogos estabelecidos pelas falas do diálogo dos atores, pelas canções do coro e por todo o conjunto de outros elementos indicados de alguma forma no texto (a indumentária das personagens, o cenário, os objetos de cena, as expressões faciais, os gestos, os estados emocionais), têm um único objetivo, o de proporcionar ao público a compreensão do texto como um conjunto significativo; daí o nome técnico de signo teatral para todos esses elementos. Cada um dos signos (o lingüístico, o musical, o rítmico, cenográfico, etc.) compõe um signo maior que é o signo teatral³³

Quando, neste trabalho, se usa o termo espetáculo, tem-se em mente as discussões abertas pelos estudiosos da semiologia do teatro, que têm o olhar voltado para as representações modernas. Será possível, então, aplicar suas teorias a um texto teatral produzido e representado segundo as condições disponíveis no século V a.C.?

Acredito serem notáveis diferenças entre o teatro contemporâneo e o teatro produzido então na Grécia antiga, se levarmos em conta os recursos técnicos de que dispõem hoje nossos autores. No entanto, mesmo que aos nossos olhos o teatro grego antigo possa parecer despojado em relação aos recursos técnicos disponíveis hoje, tem já todas as possibilidades de uma montagem teatral, nada ficando a dever a qualquer texto contemporâneo. E não é por acaso que cada vez mais, estudiosos, encenadores, diretores por todo o mundo se debruçam sobre os textos teatrais áticos para neles encontrar uma fonte vigorosa de criação e expressão teatrais. Na apreciação do espetáculo, as dificuldades de um estudioso ante um texto de Ésquilo, Sófocles ou Eurípidés são as mesmas que encontra ao se confrontar com um texto de Shakespeare, Gil Vicente ou Brecht. Isso porque, rigorosamente, o

³³ Veja Bogatyrev (1977) em Ingarden: 15-32.

espetáculo só existe no momento da encenação. O que sobrevive depois é o texto, e é a partir do texto que uma nova montagem pode ser feita. Note-se aqui que a idéia de se recuperar o teatro grego gerou um dos gêneros mais importantes da música erudita, a ópera. E mesmo assim, digamos, a ópera foi calcada sobre uma idéia errônea do que foi a tragédia, pois nela não havia só o canto, sendo o acompanhamento musical muito mais simples, não intervindo na modulação dos atores quando cantavam. Ao contrário, ao que tudo indica, o instrumento seguiria o ritmo determinado pela marcação dos versos.³⁴

Filoctetes de Sófocles

Os pressupostos acima apontados servem de base para as reflexões que apresentaremos tendo como objeto de estudo o *Filoctetes* de Sófocles, peça apresentada em 409 a. C. em Atenas, a última enquanto o poeta ainda vivia.

Com alguns elementos da tradição sobre o mito, mas também propondo inovações, Sófocles compõe o seu *Filoctetes* de uma maneira nova e surpreendente, pois sua leitura leva-nos a pensar não só em Filoctetes como figura central, mas sobretudo no universo mental decorrente do contexto social e político na Atenas do século V a. C. Fazendo uso da liberdade de que dispunha para manejar o espetáculo trágico, Sófocles propõe como discussão central da peça os valores éticos apresentados pelas personagens que ocupam o proscênio e a orquestra.

De suas peças existentes, esta é a única em que não se encontram personagens femininas. Pode-se justificar ausência do elemento feminino pelo fato de que a peça apresenta um motivo guerreiro. Assim, a ausência da figura feminina, marcada nesse texto, revela que as discussões propostas pela peça não passarão pelo viés feminino.

Mas a inovação não se dá só pela supressão de personagens femininas, provavelmente Ésquilo e Eurípides também não as colocaram em cena nas suas peças sobre Filoctetes. Há outras inovações pelas quais os estudiosos têm aproximado esta peça das peças de Eurípides, quer pela

³⁴ Veja Pickard-Cambridge (1969: 156-167).

solução final do *deus ex-machina*, quer pela organização e disposição dos cantos corais. No *Filoctetes* há apenas um único estásimo desenvolvido completamente, por exemplo, e as mudanças de episódios são marcadas apenas com interlúdios líricos.³⁵

Ambientação cênica

Assim, tomamos agora, o *Filoctetes* para apreciar essas questões postuladas acima acerca da poesia e do espetáculo composto e proposto por Sófocles para uma possível representação. Além das inovações na estrutura, há uma que julgamos importante: a importância dada à ambientação em que se desenvolve a ação dramática. Dentro de um espaço fortemente marcado, a ação tem dois desdobramentos: ao mesmo tempo trazer de volta o herói ao combate e traçar o caminho iniciatório do jovem Neoptólemo, acompanhante de Odisseu na missão de resgate das armas sagradas e do homem que as maneja.

A partir do cenário do *Filoctetes* é possível vislumbrar que Sófocles quer apresentar um texto diferente das outras tragédias. O espaço cênico estabelecido em Lemnos, ilha situada a nordeste da Hélade, é definido com detalhes no prólogo. Nessa ilha, em vez de grandes palácios no fundo da *skéné*, como se tem normalmente nas outras tragédias de Sófocles, temos uma caverna figurada num painel, disposta de tal forma que uma das entradas está voltada para o público e outra dá para o fundo da cena. Junto a essa pintura da caverna, provavelmente estavam também pintados o mar azul e o céu com algumas nuvens, e rochedos, sempre referidos no texto. Poucos objetos presentes para compor o restante do cenário: pedras, gravetos, folhagens secas e alguns trapos secando ao sol, próximos à caverna. Se seguirmos as indicações do texto, todo esse conjunto está num plano diferente, mais alto. Odisseu, ao entrar por um dos párodos, permanece num plano em que não lhe é possível enxergar a caverna.³⁶ Outro objeto de valor dramático, em cena apenas quando o próprio Filoctetes aparece, é o arco com suas flechas, originalmente pertencente a Hércules,

³⁵ Veja Santos (2003: 105-118).

³⁶ Veja-se: W. J. Woodhouse (1912: 239-40); cf. Dale (1969: 119-129).

que o teria ganhado do próprio Apolo. Essas armas ocuparão um papel central na construção dramática do *Filoctetes*, como veremos a seguir.

É consenso entre os historiadores da antiga Grécia que na última década de 400 a. C. a guerra do Peloponeso assume feições trágicas. Uma guerra que aos olhos do homem contemporâneo assume mesmo o papel de uma guerra civil, pois é o resultado do confronto de duas forças políticas (Esparta e Atenas) tentando manter a hegemonia sobre as outras cidades menores e leva, sem dúvida, a transformações e mesmo desestruturação da experiência democrática recentemente inventada pela *pólis*. Poderíamos discorrer sobre as minúcias dos fatos históricos, mas isso nos levaria, com certeza, a um outro estudo; situemos a peça apenas dentro de um contexto espiritual de uma cidade em guerra. Em 409 a.C., Atenas vive um dos seus piores momentos políticos, tendo já perdido a maioria de seus grandes líderes, tendo inúmeras vezes sido surpreendida pelo ataque inimigo, pela traição, tendo já perdido alianças de outras cidades, que de alguma forma garantiam sua hegemonia, vivendo também a efervescência da relatividade do discurso trazido à baila pelos sofistas.

Objetos de cena, adereços e vestimentas : as armas de Filoctetes

O modo de vida precário de Filoctetes, que beira à selvageria, é cenicamente marcado durante toda a peça. No prólogo temos de imediato as referências ao local (v. 1-2), uma ilha desabitada tanto por homens como pelos deuses. Progressivamente Odisseu vai apresentando a ilha ao jovem (e ao público) aumentando a tensão pelos elementos cênicos apresentados: a) a caverna de duas bocas (16-19), com detalhes de seu funcionamento no verão e no inverno; a fonte de água potável mais abaixo, próxima à caverna (20-21). Num contínuo crescendo, a caverna é encontrada pelo jovem filho de Aquiles (26-27) e outros objetos são apontados (podem estar na cena ou não): folhagem amassada que serve como cama (33) e uma taça tosca de madeira e gravetos (35-36). O ponto alto desse levantamento de objetos usados por Filoctetes repousa sobre o encontro de trapos cheios de pus fétido (38-39), o que garante a Odisseu que o homem habita o local, sem dúvida. Assim, o conjunto de objetos cênicos deste prólogo garante a Odisseu e, obviamente ao público, a presença desse Filoctetes asselvajado por esse modo de vida que ele tem levado ao longo dos anos em que ficou abandonado em Lemnos.

Ainda no prólogo um outros objetos cênicos de capital importância dramática são apenas mencionados, sem contudo ainda serem mostrados, trata-se do arco e das flechas (105-120). A captura do arco e das flechas em posse de Filoctetes (aqui no prólogo não se fazem outras referências a elas a não ser o fato de que elas capturam Tróia sozinhas (113)). Esses elementos apontados no prólogo são retomados com a entrada do coro de marinheiros.

No primeiro episódio, o primeiro elemento cênico a ser destacado é em primeiro lugar a oposição entre o aspecto asselvajado de Filoctetes e das armaduras compondo a vestimenta tanto de Neoptólemo como do coro de marinheiros, que os identifica como helenos (223; 225 e seq.). Com toda a explanação de Filoctetes sobre o dia em que ali chegou e o modo de vida que tem levado realçam o que foi indicado no prólogo: seu modo precário de vida e o uso “inglório” do arco e das flechas ao usá-las para caçar (288-291).

As armas sagradas

Todo o primeiro episódio é constituído de um crescendo dramático para que após a entrada do marujo disfarçado (542-627) surja a primeira proposta de saída de Lemnos:

Neop. *Então, se queres, partamos, pegando lá dentro o que te é necessário o que mais desejares.*

Fil. *Sim, há coisas de que preciso, embora não muitas.*

Neop. *O que é que não há em minha nau?*

Fil. *Uma erva tenho, com que sempre melhor que tudo acalmo esta ferida, de forma a apizaguá-la muito.*

Neop. *Então traz! E que outras coisas mais desejas pegar?*

Fil. *alguma dessas flechas que, se por negligência minha escorregou, para que não deixe qualquer um pegá-las.*

Neop. *Essas são as gloriosas armas que agora seguras?*

Fil. *São e não outras que carrego nas mãos.*

Neop. *Será possível que de perto eu as contemple, que as segure e as reverencie como a um deus?*

Filo. *A ti filho, não só isso como também qualquer outras*

de minhas coisas, quantas te forem úteis. (...)
(...) Coragem! A ti é permitido tanto tocá-las
como devolver ao que te entregou e gabar-te de ser
o único dentre os mortais a ter tocado nelas por tua
excelência, pois fazendo o bem, eu mesmo as adquiri. (645-671)³⁷

Neste trecho emblemático para toda a peça, o arco e as flechas ganham uma força dramática tão intensa que poderíamos considerar o arco e as flechas quase como uma personagem. Toda a concentração dramática volta-se para as armas que pertenceram a Hércules.³⁸ Quase como uma parte integrante de Filoctetes, o arco reveste de uma aura arcaica e heróica. Arcaica, porque o arco, e isso Sófocles não precisa mencionar no texto, originalmente pertence a Apolo; heróica porque de Apolo, passa para as mãos de Hércules, que o usa de maneira exemplar, limpando o mundo de monstros, e depois para as mãos de Filoctetes, que ainda deve cumprir uma nobre missão com esse mesmo arco, matando Páris, derrotando Tróia. Mas o arco nas mãos de Filoctetes até aqui, apresenta uma situação limite entre a humanidade e a selvageria animalesca, já que em Lemnos o arco não passa de um instrumento de caça. Assim, Pierre Vidal-Naquet afirma que o arco legado a Filoctetes por Hércules, como tem sido apontado, é a contrapartida do ferimento.³⁹

Sófocles não nos informa na peça a origem divina do arco. O público provavelmente não tinha dúvida, por outros relatos míticos, que essas armas originalmente pertenciam a Apolo (que em nenhum momento é mencionado). Em outra variante do mito, Filoctetes teria sido ferido por uma seta vinda do próprio arco.⁴⁰ As armas foram entregues a Filoctetes por causa de um ato de benevolência, o fato de Filoctetes ter ateadado fogo

³⁷ Nossa tradução se fez a partir do texto de A. Dain, SOPHOCLE (1974).

³⁸ τόxon ou τόξα v. 68, 113, 262-63, 288, 652, 654, 931, 956, 981, 1128, 1271, 1303, 1308, 1335, 1427, 1432, 1439-40; hóplon ou hópla: v 979, 1056, 1064; 1108-09, 1292.

³⁹ Vernant et Vidal-Naquet (1999: 179-80).

⁴⁰ Vernant et Vidal-Naquet (1999: 180, nota 54). Vejam-se também, Wilson (1959: 275) e Kott (1974:167).

a pira funerária de Hércules, livrando-o de sua agonia na hora da morte. Todo esse contexto que faz parte do imaginário do mito de Filoctetes, na peça, fica subentendido.

Para Philip Whaley Harsh, as armas, estando associadas a Hércules, ligam-se à idéia do domínio do homem civilizado sobre o bárbaro: “este arco, presente de Apolo a Hércules, simboliza a inteligência humana, trazida para ação para garantir a dominação humana na terra.”⁴¹ Nestes termos, podemos acrescentar que, além de seu papel civilizatório, o arco pode incorporar os valores da uma tradição guerreira já ultrapassada, muito distante de formas de combate solitário. Com o advento da pólis, o combate hoplítico toma forma e ganha maior desenvoltura.⁴² Embora no texto de Sófocles a forma ideal de combate não apareça explícita, no êxodo Hércules faz uma proposta que se pode considerar “hoplítica”, pelo modo como o arco é tratado. Temos então aí mais um elemento de tensão dramática.

A cena da entrega das armas da mão de Filoctetes para as mãos de Neoptólemo não acontece de maneira gratuita: está plenamente ligada à doença de Filoctetes e é o resultado de uma sucessão de acontecimentos que, do ponto de vista de Filoctetes, culminam com a entrega total de sua vida nas mãos do jovem filho de Aquiles. Roubado dessas armas, Filoctetes está privado da vida, como já se chamou a atenção. Mas Sófocles aí insistir no que representa a falta do arco na presente situação do herói. Sem as infalíveis armas, Filoctetes está fadado à morte e é isso que o *kommós* (1080-1217) traz para o espetáculo, como notou R. B. Burton ao afirmar que esse quase diálogo lírico entre Filoctetes e o coro tem a função de aumentar, com seu canto lamurioso, o crescendo emocional da peça.⁴³ Vale notar também, que esse *kommós* intensifica o tom patético da peça nos termos que Jacqueline de Romilly assinalou em seu *L'Évolution du Pathétique. D'Eschyle à Euripide*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.⁴⁴

⁴¹ Harsh (1960: 412).

⁴² Salmon (1977: 84-101).

⁴³ Burton (1980: 244).

⁴⁴ Romilly (1980).

A devolução das armas a Filoctetes se dá também merece uma atenção pois se insere no campo da *hamartía*: “Para reparar o que fiz de errado antes” (1224). O erro de Neoptólemo, portanto, passa pelo viés do mundo heróico herdado de seu pai, Aquiles, e o conduz à vergonha (1228; 12248-49). A única reparação possível, então, é a devolução das armas ao seu detentor por direito. Essa decisão de Neoptólemo, engendrada já na cena em que, à semelhança de Filoctetes, o jovem é atacado por uma dor (806; 895, 969), que culmina com a devolução das armas. Mas é somente no êxodo, com a aparição de Hércules *ex machina*. Assinalemos que sua fala não é um mero *lógos* que pode a qualquer momento ser submetido a um contra-discurso, mas são *mýthoi*, resultados da deliberação de Zeus (“para te confirmar as deliberações de Zeus”, 1415).

A intervenção de Hércules, no entanto, parece estar atrelada a toda ação dramática da peça de modo paradoxal. Tudo leva a essa epifania do *herôsthéós*, termo cunhado por Píndaro na *Primeira Pítica*.⁴⁵ Mas estranhamente, a proposta de Hércules para os dois guerreiros (Neoptólemo e Filoctetes) é de um comprometimento mútuo que nos lembra os juramentos dos hoplitas como bem salientou Pierre Vidal-Naquet.⁴⁶ Mas é interessante considerar que sua primeira interferência na ação se dá já nas referências ao arco, que é o objeto mais desejado por Odisseu em detrimento da presença de Filoctetes.⁴⁷ O arco também é um objeto de desejo de Neoptólemo que vê nele uma divindade (666-67). E como já assinalamos, é através dele que Filoctetes se mantém vivo, ainda que de modo selvagem e inglório. Por outro lado, o arco é um instrumento que causa a morte e seu destino último é de matar Páris nas mãos de Filoctetes e não ser usado de modo “individual” para sustento particular, desviando-o de sua *areté*.

Ao livrar Hércules do sofrimento, Filoctetes herda as armas, sofrendo as consequências advindas delas. A doença de Filoctetes está associada ao aspecto subterrâneo de Hércules e todos os indícios apontam para isso.

⁴⁵ Veja-se Silk (1985: 5).

⁴⁶ Vernant et Vidal-Naquet (1999: 187).

⁴⁷ Desde o prólogo, Odisseu descarta a presença de Filoctetes, vejam-se os versos 54 e seq.; 113; 1054-1062.

A própria ferida no pé (ou na perna), oriunda de uma picada de serpente bastaria para que, embora de origem divina, como por duas vezes afirma Neoptólemo (191-200; 1328), revelasse o aspecto ctônico de sua natureza; o abandono de Filoctetes em uma ilha vulcânica, por excelência atribuída a Hefesto, deus por excelência também ctônico e ainda a caverna em que nosso herói habita em Lemnos também indica a idéia mais primitiva de habitação humana, também é associada a aspectos ctônicos (seria uma espécie de intersecção entre o mundo superior, da luz, e o mundo inferior, das sombras). Assim, a posse das armas de Hércules indicaria a ausência do herói-deus e, por conseguinte, seu aspecto ctônico, infernal. Com a aparição de Hércules, o seu aspecto epicctônico, claro, diurno, olímpico, se faz presente, e com ele a cura, a salvação, a vitória. (v. 1425-1440)

A fala emblemática de Hércules contém vários aspectos que temos ressaltado em nossos trabalhos,⁴⁸ mas cabe aqui ainda destacar que o destino das armas sagradas é matar Páris e devastar Tróia e não qualquer outro. Depois de elas terem cumprido a função de matar, devastar e, por conseguinte, conquistar a vitória aos helenos, devem, tornar-se um objeto de culto no memorial em homenagem a Hércules (1427-28; 1432-33; 1440). As ambiguidades da linguagem, os desvios de discurso e o desencontro das ações das personagens são todas corrigidas por essa aparição divina.

À guisa de conclusão: o final feliz

O espetáculo teatral oferecido pelo texto de Sófocles tem levado os estudiosos a considerarem essa peça como uma tragédia de final feliz. Esperamos ter destacado o arco como um dos elementos mais marcantes do espetáculo e da construção dramática da peça mostra exatamente o contrário. O fio condutor da peça até o final, até a aparição do deus é o desencontro de diferentes perspectivas em confronto, destacando-se sobretudo o desencontro que se faz pela própria linguagem: falantes da mesma língua revelando contradições internas, dissensões existentes na mesma cultura. Como observa Anthony J. Podlecki, com a vinda de Hércules, temos a “elocução de uma voz divina contra a qual não se pode

⁴⁸ Veja-se sobre Hércules em Sófocles (2008: p. 48-50).

haver objeção nenhuma”.⁴⁹ O discurso humano, o *lógos*, parece gerar o desentendimento, a ambiguidade, e coloca os homens em meio a uma crise sem solução. A presença divina em meio a esses desencontros é *tarakhôdes* para os homens, na formulação de Heródoto.⁵⁰

Assim, a partir da ambientação cênica e da valorização dramática que o arco recebe no *Filoctetes* de Sófocles, podemos inferir que a tragédia grega, já em seus primórdios guarda a mesma latência dos textos teatrais contemporâneos. E para finalizar usaremos uma citação de uma formulação de Hegel em sua *Estética*, que define melhor o que tentamos dizer aqui: O drama que, tanto pelo conteúdo como pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte.

Bibliografia citada

- Aristote (1980) *La Poétique*, Paris.
- Baldry, H. C. (1984) *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma.
- Barlow, S. A. (1986) *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. 2nd Ed., Bristol.
- Barthes, R. (1977) *Ensaio Críticos*, Lisboa.
- Bogatyrev, P. (1977) “Os signos do teatro” em *INGARDEN*: 15-32.
- Bowra, C. M. (1944) *Sophoclean Tragedy*, Oxford.
- Burton, R. B. W. (1980) *The Chorus in Sophocles Tragedies*, Oxford.
- Chailly, J. (1979) *La musique grecque antique*, Paris.
- Chancellor, G. (1994) “Le didascalie nel testo” em MOLINARI, C. *Il teatro greco nell’età di Pericle*, Bologna: 127-146.
- Croiset, A. M. (s/data) *Histoire de la Littérature grecque*, Paris.
- Dale, A. M. (1969) *Collected Papers*, Cambridge.
- Estève, J. (1902) *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l’*

⁴⁹ Podlecki (1966: 244-45).

⁵⁰ Veja-se Bowra (1944: 265) para uma discussão dessa visão religiosa do texto, sobretudo o papel do oráculo no *Filoctetes*.

- époque d'Euripide*, Nimes.
- Fachin, L. e Dezotti, M. C. C. Orgs. (2003) *Teatro em debate*, São Paulo/ Araraquara.
- Fowley, H. P. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca/ London.
- Girard, G. et RÉAL, O. (1980) *O universo do teatro*, Coimbra.
- Harsh, P. W. (1960) "The role of the bow in the *Philoctetes*", em *AJPh* 81: 408-414.
- Herington, J. (1985) *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetry Tradition*. Berkeley/ Los Angeles/ London.
- Ingarden, R. et alii. (1977) *O Signo Teatral. A Semiologia Aplicada à Arte Dramática*, Porto Alegre.
- Jones, J. (1980) *On Aristotle and Greek Tragedy*, London.
- Kitto, H. D. F. (1955) "The dance in Greek Tragedy", em *JHS* XXCV: 36-41.
- Kott, J. (1974) *The eating of the Gods*, London.
- Lawler, L. B. (1974) *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City.
- Longo, O. (1990) "The Theater of the Polis", em WINKLER, J. e ZEITLIN: 15
- Malhadas, D. (1993) "O espetáculo na tragédia grega", em *ITINERÁRIOS*: 46-60.
- Masqueray, P. (1895) *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris.
- Molinari, C., org. (1994). *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna.
- Pickard-Cambridge, Sir A. (1969) *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd Ed., Oxford.
- Podleki, A. J. (1966) "The Power of Word in Sopotocles' *Philoctetes*", em *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 7: 223-50.
- Romilly, J. (1980) *L' évolution du pathétique. D'Éschyle à Euripide*, Paris.
- Salmon, J. (1977) "Political Hoplites?", em *JHS* XCVII: 84-101.
- Santos, F. B. dos (2003) "Quando Eurípides influencia Sófocles: um estudo sobre a estruturação da poesia trágica grega", em FACHIN, L. e DEZOTTI, M. C. C., São Paulo/ Araraquara: 105-118.

- Santos, F. B. dos (2000) “O canto na tragédia grega”, em *ALETRIA* 7: 07-14.
- Silk, M. S. (1985) “Herakles and Greek Tragedy” em *Greece & Rome* XXXII: 1-22.
- Sófocles (2008) *Filoctetes*. Introdução, tradução e notas de Fernando Brandão dos Santos, São Paulo.
- Sophocle (1974) *Philoctète-Oedipe à Cologne*, Tome III, Paris.
- Standford, W. B. (1983) *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory study*, London/ Boston/ Melbourne and Henley.
- Taplin, O. (1990) *Fogo grego*, Lisboa.
- Taplin, O. (1985) *Greek Tragedy in Action*, London.
- Taplin, O. (1994) “Le questione delle indicazioni didascaliche”, em MOLINARI, C. *Il teatro greco nell’età di Pericle*, Bologna: 147-160.
- Vernant, J.-P. et Vidal-Naquet, P. (1999) *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo.
- Wilson, E. (1959) *The Wound and the Bow*, New York/ Oxford.
- Winnington-Ingram, R. (1936) *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge.
- Woodhouse, W. J. (1912) “The Scenic Arrangements of the *Philoktetes* of Sophokles”, *JHS* XXXII: 239-240.
- Webster, T. B. L. (1970) *The Greek Chorus*, London.
- West, M. L. (1992; 1994) *Ancient Greek Music*, Oxford.
- Winkler, J. J. et Zeitlin, F. I. Eds. (1990) *Nothing to do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton/ New Jersey.

LA PRESENCIA DEL MITO EN LA NOVELA

Lourdes Rojas Álvarez
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Se abordan distintas definiciones de mito para llegar a establecer cuál es su función social, al responder a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales e incluso a exigencias prácticas. Se plantea cómo el mito aparece en las novelas griegas de diversa manera: manifestando una cercana relación entre dioses y hombres; o también como una unidad junto con la retórica que sirve de apoyo al relato para ejemplificar la conducta o la forma de ser de algún personaje. Finalmente, encontramos al mito como historia que narra las transformaciones de los seres humanos en algún animal, o que trata de explicar un fenómeno natural, como el eco.

Abstract

In this paper we deal with different definitions of myth in order to establish its social function as a response to a profound religious need, to moral aspirations and also to practical demands. We sustain that myth has different manifestations in the Greek novel: it either shows a close relationship between gods and men or constitutes an unity with rhetoric which is used as a basis of the story in order to explain the conduct or the way of being of some character. Finally, we find myth in the stories that tell of the transformations of human beings into some animal, or try to explain a natural phenomenon, such as the echo.

En esta ponencia abordaré distintas definiciones de mito para llegar a establecer cuál es su función social, al responder a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales e incluso a exigencias prácticas. Como bien establece Kirk, un reconocido estudioso de la mitología, los

mitos difieren enormemente en su morfología y su función social. Intentaré mostrar cómo los griegos no consideraron el rico caudal de sus mitos como una mera fábula, sino que para ellos constituía una realidad viviente a la cual recurrían de manera continua.

Luego, estableceré la conexión literaria entre mito y retórica, ya que el mito forma parte de los ejercicios preparatorios (*progymnasmata*), cuyas características señalaré brevemente, y terminaré ofreciendo ejemplos en Longo, Aquiles Tacio, y Caritón, que evidencian el carácter didáctico del mito, así como su utilización literaria, especialmente retórica, a manera de un referente analógico de algunas figuras míticas y sus contrapartes humanas.

Si bien el mito está estrechamente asociado a la religión, en Grecia lo encontramos entrañablemente ligado a los hombres en la obra literaria de los poetas arcaicos. Encontramos en Homero pasajes donde se habla con cierta naturalidad de una convivencia entre dioses y hombres, relacionada con un tiempo primigenio muy difícil ya de imaginar y comprender para sus mismos contemporáneos como los de Hesíodo. Éste último, por su parte antes de iniciar su narración del mito de las razas o edades, afirma que los dioses y los hombres mortales tuvieron un igual principio.¹

Píndaro enriqueció este concepto, al afirmar que:

Una es la raza de los dioses, una la de los hombres;
y de una misma madre ambos respiramos. Pero nos separa
la fuerza, el poder en todo distinto, pues por una parte está
la nada, por la otra el cielo; una morada de bronce eterna e
inamovible permanece”.²

Esta idea no sólo se halla en Hesíodo: asimismo, algún tiempo después, Heródoto propuso una teoría para explicar la procedencia y forma de los diversos dioses, atribuyendo el hecho a los pelagos. Dice Heródoto:

¹ Erga, 108.

² Cf. García López (1975:19), traducción de Píndaro, Nemea 6, 1-4.

Y anteriormente, como supe yo de oídas en Dodona, los pelasgos inmolaban todo suplicando a los dioses, pero a ninguno de ellos daban una denominación, ni un nombre, pues no habían escuchado jamás. Sino que los designaban dioses por tal cosas: porque habiendo dispuesto todas las cosas con orden, tenían también todas las leyes. [...]

Después, por tanto que consultaban los pelasgos en Dodona si adoptaban los nombres provenientes de los bárbaros, mandó el oráculo usarlos. Así pues, desde esta ocasión sacrificaban utilizando los nombres de los dioses, y después los griegos los recibieron de los pelasgos.³

Sobre las opiniones de los griegos en cuanto a la procedencia, la forma y las atribuciones de cada uno de sus dioses, así como del principio de su existencia, refiere Heródoto:

Pues pienso que Homero y Hesíodo fueron cuatrocientos años mayores que yo en edad y no más. Y son éstos quienes hicieron una teogonía para los griegos y quienes dieron las denominaciones a los dioses, y distribuyeron tanto los honores como las atribuciones, y diseñaron las imágenes de los mismos. (2.53).

Como bien señala un estudioso de la religión griega, José García López,

“la importancia de Homero y Hesíodo radica precisamente en haber sabido recoger todo el material, reelaborarlo sin duda alguna, y transmitirlo de forma tan atrayente a la posteridad. En materia religiosa Grecia ha seguido la orientación homérica, que supuso, sin duda, la consumación de un proceso espiritual cuyo principio podemos situar, al menos, en la mitad del segundo milenio antes de Cristo”.⁴

³ Heródoto. 2. 52.

⁴ Cf. García López (1975:22).

Los dioses homéricos, es decir los dioses griegos, ofrecen una serie de rasgos muy característicos. Entre ellos destacan, en primer término, sus relaciones con el hombre, entre las cuales, por lo demás, existe una clara delimitación: ambos conocen su puesto y no hay aproximación ni relación más allá de la que permite esa frontera entre los dos mundos.⁵ El poeta hace de la voluntad de los dioses un dispositivo que da origen a la acción; ellos son los causantes de los cambios en el curso ordinario de los acontecimientos,⁶ pues, según leemos tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, la Asamblea de los dioses se reúne para decidir los acontecimientos humanos. Esto, como veremos más adelante, no quedará como rasgo privativo de la épica.

Aunque los dioses son semejantes a los humanos, su belleza y su poderío es infinitamente mayor, y su juventud es eterna. Y es precisamente esta peculiar humanidad de los dioses la que ha despertado mayor admiración en la posteridad, al punto de que Walter Otto, un erudito en la religión griega, hablando de ella ha afirmado que: “no ha hecho humana a la deidad, sino ha visto divinamente la esencia del hombre”.⁷

En opinión del ya mencionado García López, los griegos, desde los primeros siglos de su historia hasta los comienzos del helenismo, no consideraron el rico caudal de sus mitos como “una vana fábula” sino como una realidad viviente a la que no se dejaba de recurrir. La *paideia* o ideal de educación en Grecia es un ejemplo claro del sentir de sus filósofos, poetas y gobernantes, quienes no descuidaron en ningún momento este aspecto de su cultura, impulsando su desarrollo y evolución en el transcurso de los tiempos.⁸

Por su parte, Kirk, en su importante libro sobre mitología, enumera los temas más comunes en los mitos griegos, puesto que en éstos se despliega un amplio abanico de posibilidades dentro del quehacer humano.

⁵ Cf. Guthrie (1954:214).

⁶ Cf. Snell (1965:53).

⁷ Cf. Otto (1973:1997).

⁸ Cf. García López (1975:272-273).

Así tenemos, dice, ardidés y acertijos, transformaciones (de hombres y mujeres en pájaros, árboles, animales, serpientes, estrellas, etc., como castigo o para salir de un atolladero); tenemos también gigantes, monstruos y serpientes, luchas y competiciones, castigo de la impiedad, muerte del propio hijo o intento de matarlo, venganzas, disputas en la familia, relaciones incestuosas, fundación de una ciudad, profetas y videntes, amantes mortales de las diosas y amigas mortales de los dioses, peligros de la inmortalidad, nacimientos extraordinarios, encierro o prisión, etc.⁹

Desde Homero encontramos una relación entre la literatura y el mito; de hecho, no hay una denominación de “literatura” en el contexto referido, de modo que los relatos mitológicos puestos en versos son una unidad poética, es decir, literaria. La novela es heredera del universo mitológico épico y lírico, incluso de la riquísima tradición oral. Pero su forma es la prosa, una estructura que ensancha los motivos mitológicos.

Teniendo esto en cuenta, voy a ceñirme en esta exposición a la novela de amor y aventuras, denominada también erótica, que trae a colación con mucha frecuencia temas emparentados con el mito, bajo la forma de una digresión que puede tener o no relación con el argumento. En muchos casos, sólo hay una alusión a los caracteres de un mito, dejando al conocimiento previo del lector el papel que un determinado personaje haya jugado en su historia. Consideremos también que estas novelas son, a su vez, recreaciones de los mitos: nos hallamos ante mitos literarios en sentido estricto, despojados de su sacralidad y de su aspecto etiológico primigenios.

El proceso de re-lectura y re-creación de los mitos en la novela se evidencia en los ejercicios retóricos. En efecto, la educación antigua se centraba en el estudio de la retórica, como nos lo han transmitido los diversos tratados, desde la época de Aristóteles hasta la Edad Media y el Renacimiento. En general, los tratadistas de retórica posteriores al contexto grecolatino no hicieron más que repetir lo ya señalado por los antiguos griegos y romanos en relación con los preceptos retóricos.¹⁰

⁹ Cf. Kirk (1973:222-224).

¹⁰ Cf. de Cicerón: *De inventione*, *De Oratore* y *De Partitione Oratoria*, como los más importantes;

Las distintas escuelas de oratoria enseñaban a hablar y a escribir por medio de preceptos, ejemplos y ejercicios prácticos. Se leía a los poetas como guías adecuados para la verdad y la conducta recta, y se imitaba a los autores reconocidos como modelos del bien decir.¹¹

El estudio de los ejercicios retóricos (*progymnasmata*),¹² consistente en la práctica escolar sobre las partes y géneros de la retórica,¹³ se daba entre la instrucción elemental y la enseñanza superior, donde ya se ahondaba tanto en la retórica como en la filosofía, y fue largamente propiciado por los rétores.

Basados en el estudio memorístico de una serie de tópicos y en su aplicación práctica, los estudiantes podían hacer un encomio, una descripción, etc., de casos no tomados de la vida real, sino enteramente ficticios: raptos, violaciones, piratas, hijos desheredados,¹⁴ usualmente tomados de la historia antigua o de la mitología.¹⁵ Así, el mito fue materia para el aprendizaje de la argumentación retórica.¹⁶

También en las novelas helénicas se aplican los preceptos señalados por los *progymnasmata* en sus distintos ejercicios,¹⁷ entre los cuales destaca la fábula o relato, la cual es definida como una composición fal-

y de Quintiliano, las *Institutiones Oratoriae*.

¹¹ Cf. Clark (1977:19).

¹² En latín se traduce el término *progymnasmata* como *primae exercitationes* o *praeexercitamina*, traducción esta última que prevalecerá en la Edad Media y el Renacimiento. Cf. Kennedy (1983:55).

¹³ Teón (1991:16).

¹⁴ Estos temas se utilizaban para las hipótesis judiciales, las llamadas *controversiae* en latín.

¹⁵ Se da el caso en las hipótesis deliberativas, las *suasoriae* latinas.

¹⁶ Uno de los primeros ejemplos significativos a este respecto es *El encomio de Helena* de Gorgias: un ejercicio retórico que buscaba cambiar el sentido tradicional del mito de Helena.

¹⁷ Los ejercicios son: fábula, relato *chreia*, lugar común, encomio y vituperio, comparación, prosopopeya, descripción, tesis y ley. El ejercicio de la ley nos ha llegado incompleto, y también faltan cinco ejercicios más: lectura, audición, paráfrasis, elaboración y réplica, los que, salvo el capítulo final de este último ejercicio, sí aparecen en la traducción armenia de los *progymnasmata* de la segunda mitad del s. VI; el orden de los ejercicios coincide con el reconstruido conjeturalmente por Reichel. Cf. Teón, *op.cit.*, p. 38.

sa que simboliza una verdad y que se recomienda utilizar porque ofrece una advertencia útil en torno a un asunto y tiene, por lo tanto, un carácter *didáctico y moralizante*.¹⁸

Aquiles Tacio, un novelista del siglo II d. C., recurre en su obra, *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*, a dos fábulas sucesivas a propósito de una situación que se presenta en la trama: para introducirse en la recámara de Leucipa, Clitofonte debe burlar la vigilancia de un sirviente al cual, muy simbólicamente, le da el nombre de Cónope, objeto de burlas por su significado, “mosquito”. Dicho sirviente le refiere a Sátiro, un amigo de Clitofonte, cómo un león, no obstante ser más poderoso que las demás fieras, temía al gallo y lloraba a solas censurándose por su cobardía y, finalmente, quería morir; luego, al observar que un elefante con el cual se detiene a conversar, mueve constantemente las orejas, lo interpela diciéndole:

“¿Qué tienes? ¿Por qué diablos ni un poco deja de temblar tu oreja?” El elefante apunta a un mosquito que volaba cerca y le responde: ‘¿Ves este pequeño zumbador? Si penetra en el conducto de mi oído, muerto estoy’. Y dijo el león: ‘¿Por qué, pues, es necesario que muera yo ahora, siendo tanto más afortunado que el elefante, cuanto mejor es el gallo que el mosquito?’” Con lo que concluye el sirviente: “Ves cuánta fuerza tiene el mosquito que incluso el elefante le teme”.¹⁹

En efecto, lo anterior es un ejemplo del modo en que la fábula es una digresión dentro de la novela, cuyo sentido retórico se activa en el marco de la secuencia narrativa, como corroboramos enseguida.

Sátiro comprende la insinuación de sus palabras y sonriendo débilmente le dice: “Escucha también de mí un relato acerca del mosquito y el león, el cual escuché de un filósofo” –sin duda introducido buscando autoridad para la historia- “y te concederé el elefante de tu fábula” (2. 21.5).

En el relato de Sátiro el mosquito se ostenta todo él como un instrumento de guerra, diciendo:

¹⁸ Cf. Teón, *op.cit.*, p. 73.

¹⁹ Aquiles Tacio (1991), 2, 21,4.

“Con la trompeta me pongo en orden de batalla y mi boca es para mí trompeta y flecha, de modo que soy tanto auleta como arquero. Y de mí mismo hacen flecha y arco. Pues mi ala me lanza a través del aire y, al caer, hago una herida como de flecha. El que ha sido picado grita súbitamente y busca al que lo ha herido. Yo, por mi parte, estando presente no lo estoy, porque huyo y a la vez permanezco, y cabalgo alrededor del hombre con mi ala y me río al verlo bailar por sus heridas.” (2. 22.3-4).

Y finaliza diciendo: “¿Pero qué necesidad hay de palabras? Empecemos la lucha” Y al tiempo que habla, cae sobre el león, y picoteándolo sin misericordia lo vuelve furioso, haciéndolo girar por todos lados tirando mordiscos al aire. Sin embargo, luego de un rato, ya cansado el león, el mosquito se creyó victorioso y, haciendo un círculo de vuelo más amplio, sin darse cuenta se enreda en los hilos entretreídos por una muy vulgar araña de la cual es incapaz de librarse. Angustiado por ello, dijo: “¡Ay de mi tontería! Yo desafiaba al león y una insignificante tela de araña me apresó”. Tras lo cual Sático, riéndose también, le dijo al sirviente: “Así pues, es tiempo de que incluso tú temas a las arañas” (2. 22.7), con lo que pone en guardia al sirviente sobre que algo puede pasarle si se enfrenta a Clitofonte y a él.

Ahora bien, Aquiles Tacio no sólo se vale de fábulas, sino que además da cabida a diversos mitos relacionados con el tema amoroso. A propósito de los preparativos de la boda de Caricles, le atribuye a Zeus el siguiente dicho: “Yo, a cambio del fuego, les daré un mal por el cual todos se deleiten el ánimo, acogiendo con afecto su mal”, en referencia a Hesíodo²⁰ que así alude a las mujeres. Y para vituperar al sexo femenino recurre a las protagonistas de diversas historias que lo presentan como una

²⁰ *Erga* 57-58. El texto de Hesíodo dice: “A ellos, a cambio del fuego, yo donaré un mal, de que todos se alegrarán en el alma, rodeando su mal de cariño”.

maldición para los hombres: el collar de Erifila,²¹ la mesa de Filomela,²² la calumnia de Estenebea,²³ el engaño de Aérope,²⁴ la matanza de Procne.²⁵ Cuando Agamenón desea la hermosura de Criseida, ocasiona una plaga a los griegos; cuando Aquiles desea la hermosura de Briseida, se procura a sí mismo un duelo. Si Candaules²⁶ tiene una mujer hermosa, la mujer mata a Candaules. Del mismo modo, el fuego de las bodas de Helena encendió otro fuego en Troya; el matrimonio de la prudente Penélope, ¿a cuántos pretendientes destruyó? Fedra por amar a Hipólito, lo mató. Y Clitemnestra a Agamenón, por no amarlo. ¡Oh mujeres, que se atreven a todo! Si aman, matan; y si no aman, matan [...]” (I, 8. 4-7).

Como podemos observar, la novela es un mosaico de mitos. Cada uno de ellos cobra una nueva dimensión en el tema propuesto por el novelista, pues alude a ellos ya como ejemplo (el *parádeigma* de la *Retórica* de Aristóteles), ya como alusión creativa de los viejos mitos, bien conocidos, por cierto, para los receptores de la novela.

Posteriormente, a propósito de una discusión sobre si es mejor el amor por una mujer o por un hombre, nuestro novelista hace referencia a los amores de Zeus con Alcmena, Dánae y Semele, las cuales, sin embargo, no fueron elevadas al Olimpo para acompañarlo, como lo fue

²¹ Erifila, sobornada por un collar que le dio Polinice, convence a su marido Amfiarao de participar en la lucha de los siete contra Tebas, aún sabiendo que allí encontrará la muerte.

²² Filomela, que denuncia mediante el bordado en una tela la violación de que la hizo objeto su cuñado Tereo.

²³ Estenebea, que murió al montar el caballo Pegaso, tratando de huir de la venganza de Belerofonte, calumniado por ella.

²⁴ Aérope, arrojada al mar por su marido Atreo, quien así la castigaba por haberlo engañado con su hermano Tiestes.

²⁵ Procne, hermana de Filomela, que mata a su propio hijo y se lo sirve en una comida a Tereo.

²⁶ Candaules, cuya mujer lo hizo apuñalar por mano de Giges, por habérsela mostrado desnuda. Cf. Her. I, 8-12. Platón en *Rep.* II, 359 refiere algo ligeramente distinto pero que lleva al mismo resultado: Giges seduce a la reina y de concierto con ella, conspiró contra el rey, lo mató y se hizo del gobierno de los lidios.

Ganímedes,²⁷ si bien no explicita los personajes a quienes alude, porque da por sentado, como en efecto ocurría, que el auditorio los conoce bien, y que, por lo tanto, prueban su opinión de que es mejor el amor hacia un joven, representado aquí por Ganímedes.

Pasemos ahora a Longo, otro autor que asimismo maneja mitos, contados como una historia que enriquece la trama o meramente la adorna con un bonito relato: en su obra *Dafnis y Cloe*, escrita también en el siglo II d. C. y ambientada en el campo, relata cómo crecen y paulatinamente se van enamorando los protagonistas, quienes, expuestos por sus padres ricos, fueron criados por dos familias de pastores. Filetas, un viejo boyero, expone a los jóvenes lo que sabe del amor y les describe su encuentro con Eros, “un niño blanco como la leche, rubio como el fuego, reluciente como recién bañado [...], con alas en sus hombros y un arco y flechas entre sus alas” [...], a fin de hacerles ver que le están consagrados y que el alado hijo de Venus se preocupa por ellos.²⁸ En esta narración, Longo presenta al dios como alguien cercano a los pastorcitos e interesado en su destino, acercándose así a la imagen humana de los dioses que ya previamente habían trazado Homero, Hesíodo y Heródoto.

Entre otros episodios relacionados con el mito en su faceta de la transformación de seres humanos en animales o plantas, encontramos en el libro I de esta novela un relato con el que se pretende explicar el canto de la paloma. Dafnis le cuenta a Cloe la historia de una boyera, hábil al cantar, que pastoreaba sus bueyes con el mero sonido de su voz; sin embargo, su rebaño fue mermado por la huida de sus mejores ocho animales, que acudieron fascinados al oír la voz de un joven boyero vecino, quien los atrajo hacia su propio rebaño; entonces la joven, afligida, rogó a los dioses convertirse en pájaro, súplica que fue atendida. Y —añade Longo— “todavía al cantar esta ave revela su desgracia: que busca a sus bueyes errantes” (1. 27). Estamos, sin duda, ante un mito de corte etiológico y ante el recurso de la metamorfosis.

²⁷ 2, 36, 4 y 2, 37-1.

²⁸ Longo (1988), 2, 5-7.

Encontramos otra narración de similar intención que surge a partir de la siguiente situación: Un día en que los jóvenes pastores iban juntos, Cloe escuchó por primera vez el eco que repetía el canto de unos pescadores, cuya nave bordeaba el litoral. Mientras Dafnis ponía atención para reproducir después las melodías con su siringa, Cloe buscaba desconcertada quién contestaba los cantos, y pensaba si habría otro mar detrás de la montaña. Divertido, Dafnis ofreció contarle la leyenda de Eco a cambio de diez besos:

“De Ninfas, oh muchacha, hay muchos linajes: las Melíadas, las Dríadas y las Helíadas. Todas hermosas, todas musicales. Una de ellas tuvo una hija, Eco, mortal como de padre mortal, y hermosa como de madre hermosa. Fue alimentada por las Ninfas y enseñada por las Musas a tocar la siringa, a tocar la flauta, lo relativo a la lira, lo relativo a la cítara, todo canto, así que cuando llegó a la flor de su doncelez, bailó con las Ninfas y cantó con las Musas. Pero huía de todos los varones, tanto hombres como dioses, pues amaba su virginidad. Pan se encolerizó con la muchacha porque envidiaba su música y porque no disfrutaba de su hermosura, e infundió un delirio en los pastores y cabrerizos. Y éstos, como perros o lobos, la desgarraron y la dispersaron por toda la tierra cuando todavía cantaba sus melodías. Y la Tierra, para complacer a las Ninfas, ocultó todas las melodías. Y retuvo la música, y por disposición de las Ninfas emitió una voz y todo lo imitó, como antes la muchacha: a los dioses, a los hombres, a los instrumentos, a los animales salvajes. Imitó incluso al mismo Pan cuando él tocaba la siringa. Y éste, al escucharla, saltaba y buscaba por los montes, no deseando encontrar sino el saber quién era aquel discípulo oculto” (3. 23).

Como señalé previamente, en estos mitos podemos ver el fenómeno de la transformación que sufre una persona con objeto de escapar de sus males, según señala Kirk en su elenco de posibilidades en el manejo del

mito. Vemos, pues, que éste, además de contribuir al embellecimiento y la amenidad de la narración, responde al origen de Eco: el fenómeno acústico tiene como explicación un mito que enlaza la etiología del relato con el proceso metamórfico, que ayuda, además, a sostener la estructura de la narración.

Veamos, ahora, a otro autor de novela erótica, a Caritón de Afrodisias. Por ser una de las primeras manifestaciones del género, su obra, *Quéreas y Calíroo*, tiene una narrativa más lineal, sin digresiones, si bien no por ello se encuentra ausente el mito, por lo menos en forma de referencia, como, según señalamos, ocurre también en algún pasaje de Aquiles Tacio.

En Caritón los dioses constituyen un referente de la belleza de los protagonistas. Así, Calíroo no es propiamente descrita en sí, sino simplemente comparada con las Nereidas, las Ninfas de las montañas, y con Afrodita Virgen (Parthénos),²⁹ y se afirma que era tal la belleza que poseía, que su fama traspasó las fronteras de Siracusa, atrayendo a pretendientes de distintas latitudes. Luego, en el libro IV, Caritón señala que Mitrídates, sátrapa de Caria, acude a casa de Dionisio con el pretexto de honrarlo,

“pero la verdad, para ver a Calíroo, pues la fama de la mujer era ya grande en toda el Asia y el nombre de Calíroo había llegado ya hasta el Gran Rey, como ni el de Ariadna o el de Leda. Y en esa ocasión se encontró que ella era incluso mejor que su reputación” (4.1.8).³⁰

A lo largo de la novela, Calíroo es continuamente equiparada con Artemis (1.1.6), con Ariadna dormida (1.6.2), con Helena, esposa de Menelao (2.6.1); o simplemente se considera que tiene un rostro casi divino (2.2.2.), y que quienes la contemplan se deslumbran con su piel blanca “que brillaba naturalmente con un brillo semejante a una luz resplandeciente”

²⁹ Caritón, *Quéreas y calíroo* (1, 1.2.)

³⁰ Todas las traducciones de Caritón son mías.

(2.2.2.), o se maravillan por su voz ”como la de una divinidad, pues emitía un sonido musical y como si produjera el eco de una cítara” (2.3.8).

La belleza de Calírroe es de continuo comparada con la de Afrodita, y por ese motivo el autor no se ve en la necesidad de exponer sus rasgos físicos, pues los de las diosas son por todos conocidos. Cuando el pirata Terón la vende al administrador de Dionisio y Calírroe es despojada del velo que la cubría, “Leonás y todos los que estaban dentro, quedaron estupefactos ante la súbita aparición cual si creyeran haber visto a una diosa, pues había en los campos un rumor de que Afrodita se aparecía” (1.14.1).

La comparación sintetiza la belleza de la doncella, de modo que esta traslación es una herramienta de Caritón para evitar la descripción directa.

Es más, a lo largo del libro II y parte del III, Calírroe es con frecuencia confundida con Afrodita, que tiene un santuario consagrado por Dionisio en sus campos.³¹ Y el propio Quéreas, al encontrar que habían desaparecido de su tumba tanto Calírroe como sus ofrendas florales, clama al cielo:

“Pues ¿cuál de los dioses convertido en mi rival se ha llevado a Calírroe y ahora la retiene con él sin su consentimiento, sino obligada por un destino más poderoso? Así también Dioniso arrebató para sí a Ariadna a Teseo, y Zeus a Sémele de Acteón. Yo no sabía que tenía por esposa a una diosa, y que era superior a nosotros” (3.3.4-5).

Las comparaciones entre la doncella y las diosas más hermosas, así como la envidia de los dioses, tópico que ya se encuentra desde Heródoto, son sin duda componentes retóricos que aderezan la novela amorosa. Se trata de “una escritura erótica que arranca del cuerpo -mujer u hombre- [que] puede conducir al elogio de la persona amada en su integridad y plenitud; a la más exaltada emoción amorosa, incluso a la espiritualización y alegorización del amor, es decir, continuar más allá del cuerpo”. Tales palabras de Claudio Gui-

³¹ Cf. 2.2,6; 3,6; 3. 2,14; 2,15; 2,17.

llén³² son esclarecedoras para entender cómo Caritón de Afrodiasias hace un panegírico del tópico de la belleza.

Por otra parte, en Caritón encontramos una relación más directa entre los dioses y los personajes. En general, los protagonistas en muchas ocasiones se dirigen de una manera familiar a los dioses para reclamarles la situación por la que atraviesan. Así, en el libro II, Calírroe le echa en cara a la diosa que, no obstante que se le rendía culto, no cuidó su matrimonio con Quéreas, habiendo sido ella quien se lo mostrara (2.2.8); pero más adelante, cuando por hallarse embarazada decide casarse con Dionisio, suplica a la diosa que la ayude a mantener oculto el engaño con las siguientes palabras: “Soberana Afrodita, ¿debo en justicia hacerte reproches, o estarte agradecida?” (3. 2.12-13). Y en términos similares se dirige Dionisio a la diosa cuando se aparece Quéreas en Babilonia para reclamar a Calírroe. Dice Dionisio: “[...] Soberana Afrodita, tú me has tendido una trampa, tú a quien establecí en mis tierras, a quien tan menudo ofrezco sacrificios. ¿Por qué me mostraste a Calírroe, si no ibas a conservármela?”(5.10.1).

El tono de ambos discursos me parece interesante porque muestra cierta familiaridad de los humanos con la diosa. Calírroe le dice que no sabe si maldecirla o estarle agradecida; y Dionisio incluso la acusa de haberle tendido una trampa. Desde mi punto de vista, estos discursos y otros más del mismo tipo, que no puedo citar ya por falta de tiempo, demuestran, una vez más, la humanización de los dioses griegos, misma que, ya establecida por Homero que, no obstante la enorme distancia temporal que media entre ellos —nueve siglos—, sigue manteniéndose en la novela erótica griega.

Conclusión

Como hemos podido ver, el uso que los novelistas dan al mito es muy variado. En primer término, encontramos una relación cercana entre los personajes y los dioses que intervienen en la trama de la novela para

³² Cf. Guillén (1998:242). Agradezco al Dr. David García Pérez esta referencia.

decidir el destino de los protagonistas, del mismo modo que lo hicieron en la épica de Homero, inclinándose por uno u otro contendiente. Los personajes de la novela se dirigen de una manera familiar a los dioses para reclamarles en muchas ocasiones la situación por la que atraviesan, ya se trate de Eros o Afrodita, en los casos más frecuentes.

En segundo término vemos en la novela que el mito y la retórica forman una unidad cuando los diversos personajes o situaciones mitológicas sirven de apoyo al relato para ejemplificar una conducta o una forma de ser, como en el caso de las mujeres que son representadas unas veces como un mal para el hombre; otras, como parejas de Zeus, si bien sólo momentáneas.

Un tercer empleo del mito se da en las historias que narran transformaciones de seres humanos, sea en aves, como la boyera que se vuelve paloma, sea a propósito de un fenómeno natural, como en el caso de la ninfa Eco.

Creo que con esto basta para probar sucintamente que la novela erótica nos da muestra de su gran versatilidad en el manejo de temas míticos, mismos que, con ayuda de la retórica, logra fundir en el relato de una manera prácticamente indisoluble.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

- Aquiles Tacio (1991) *Las aventuras de Leucipa y Clitofonte*. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. UNAM, México (*Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos* 30).
- Heródoto. *Historias*. Trad. de Arturo Ramírez Trejo. UNAM, BSGRM, 2008 [1976].
- Hesíodo, *Erga*. Trad. de P. Vianello de Córdoba, México, UNAM, BSGRM, 2ª reimp. 2007 [1979].
- Longo (1988²). *Pastorales de Dafnis y Cloe*. Introducción, traducción y notas de Lourdes Rojas Álvarez. UNAM, México, BSGRM,

Lourdes Rojas Álvarez

1ª. ed. 1981.

Teón (1991). *Ejercicios retóricos*. Trad. de María Dolores Reche Martínez, Madrid.

Clark, Donald L.(1977). *Rhetoric in Graeco-Roman Education*. 3a. ed., Nueva York.

García López, J. (1975). *La religión griega*. Madrid, Istmo, *Colección Fundamentos* 49.

Guillén, C. (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona.

Guthrie, W. K. C.(1954) *The Greeks and their Gods*, Londres

Kennedy, G. (1983) *Greek Rhetoric under Christian emperors*. Nueva Jersey. Kirk, G.S.(1973) *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona.

Otto, Walter F. (1973) *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*. Buenos Aires.

Snell, B. (1965) *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid.

EL ESPACIO FEMENINO EN LAS TRAQUINIAS DE SÓFOCLES*

Filomena Yoshie Hirata
Universidade de São Paulo

Resumen:

En *Las traquinias*, Deyanira y Heracles, los dos personajes principales no se encuentran en la escena. Cuando uno se va, el otro llega. La mayor parte del drama gira en torno a Deyanira: los lamentos sobre su vida infeliz, su cotidianeidad desgastada por las aprensiones a causa de la larga ausencia del marido. Este sólo entra en el éxodo para morir, lo que no significa que su papel sea menor porque, aún ausente, es la figura central hacia la que convergen todas las preocupaciones. Lo que pretendo destacar es la fragilidad del *oïkos*, de las relaciones familiares – marido y mujer, padre e hijo - , del casamiento. Todo puede ser aniquilado rápidamente, cuando una mujer ejemplar e ingenua como Deyanira ve que su *oïkos* está amenazado y decide actuar. Y en la acción mata a Heracles, no sólo porque desconoce el poder nefasto del filtro amoroso, sino también porque es un instrumento de las potencias divinas.

Abstract

In The Women of Trachis, Deianeira and Heracles, the main characters of the play, do not meet on the stage. When one goes, the other arrives. Most of the drama is taken up by Deianeira, her lamentations about her unfortunate life, exhausted by the apprehensions because her husband has been absent for a long time. He enters on the stage only in the exodus

* La autora y la editora agradecen a la Profesora Adriana Kanzevolsky la traducción del texto al español.

to die, which does not mean that his part in the play is less important, because he is the central character on whom all the preoccupations converge. What I would like to point

out is the fragility of oïkos, of family relations – husband and wife, father and son –, of marriage. Everything can soon be destroyed when a woman both exemplary and naive like Deianeira sees her oïkos threatened and decides to act. And in doing so, she kills Heracles, not only because she was not aware that the love potion was a poison, but also because she is an instrument of divine powers.

Entre las que se conservan, *Las traquinias* es la única tragedia de Sófocles que lleva el nombre del coro. Y el coro, compuesto por las jóvenes de Traquis está muy cerca de Deyanira y es muy solidario con ella. Tan cerca que, cuando ella sale de escena, deja prácticamente de participar, como si su papel fuese sólo darle soporte, acompañarla en su trayectoria trágica. En realidad, Deyanira es quien ocupa el mayor espacio en la pieza. La otra parte está ocupada por Heracles. Estos dos personajes no se encuentran nunca. Cuando uno se va, el otro llega. Pero, incluso así, no se trata de una pieza de dos partes o de dos acciones. La trama está muy bien elaborada: el pasado y el presente se confunden y en ellos los destinos de Deyanira y Heracles están irremisiblemente liados por el sufrimiento. De cualquier manera, aunque la presencia en escena de Deyanira sea mayor, la atención converge hacia la figura de Heracles, que es evocado como el marido siempre ausente.

Al aparecer en escena ya al comienzo del drama, es Deyanira quien pronuncia el prólogo. También aquí se nota una diferencia en relación al prólogo de otras tragedias de Sófocles que comienzan con un diálogo. Deyanira comienza el monólogo en un persistente tono de lamento, de una forma innovadora; cita un antiguo proverbio revelado a los hombres, que dice que antes de morir, nadie puede saber si tiene una vida buena o mala (2-3).¹ El proverbio es bastante conocido tanto en la obra de Sófocles, como en la de otros autores. Sin embargo, no se aplica a Deyanira; ella lo

¹ Texto utilizado: Jones (1998) *Sophocles, The Women of Trachis*.

cita sólo para decir que no se encuadra (*egò dè*, 4) en esa situación porque, antes de ir al Hades, sabe que su vida es desafortunada y penosa. Lo que intenta en el monólogo es mostrar cuán infeliz se siente y se sentía, incluso en la época anterior a su casamiento con Heracles. Y de forma franca y abierta expone al público su más dolorosa preocupación (*álgiston óknon*, 7-8) durante la juventud, cuando era cortejada por el aterrador dios-río Aqueloo, vencido en combate por el otro pretendiente, por el algo menos aterrador Heracles. Si en ese momento se sintió feliz con la victoria de Heracles, la felicidad no le duró para siempre. El pavor que sentía por compartir el lecho con Aqueloo es reemplazado por el miedo y por la ansiedad que ella alimenta día tras día a causa de la ausencia de Heracles. De esa forma, la belleza de la juventud, tan importante para ella como para otras jóvenes en el momento crucial del cambio de vida, del pasaje a la vida adulta, no le sirve de mucho. Para la joven Deyanira, como para las jóvenes del coro, el casamiento es un *télos* en el que los novios son *makarismoí* o *ólbioi*, afortunados; adjetivos de peso destinados a personas que serán felices para siempre. En ese sentido, el casamiento en *Las traquinias* es una subversión en esa transición.²

Deyanira puede ser definida como la mujer del *oikos*. Tiene todas las virtudes femeninas. Pero su *oikos* es incompleto porque el marido está siempre ausente; hace quince meses que no da noticias y los miembros de la familia no se comunican. Durante el largo viaje de Heracles, se deduce que es ella quien se ocupa de los hijos y de los esclavos. Ella tiene sentimientos nobles, compasión por los que sufren, y sabe reconocer la eficiencia de los subalternos. Sin embargo, encerrada en los dominios de la casa, no es capaz de tener ninguna iniciativa, incluso cuando la necesidad así lo exige. La infelicidad se vincula a la pasividad. Cuando decide enviar a su hijo Hilo en busca de noticias del padre, lo hace porque el ama le aconseja hacerlo. El hijo, menos pasivo que la madre, sigue a la distancia los rastros del padre, pero nada le informa a la madre.

El coro responde de forma más directa a los anhelos de Deyanira, y estrecha su convivencia en una relación de confianza saludable. En el

²Cfr. Seaford (1986: 50-59).

párodo, éste invoca a Helios, cuya luminosidad permite verlo todo, para saber, así, dónde está retenido Heracles, en tanto que su preocupación se centra realmente en la amiga que desfallece de tristeza. Aún así, le pide cautela a Deyanira: primero, porque en los humanos las alegrías y las tristezas se alternan, nada se fija y, después, porque ¿quién ha visto alguna vez a Zeus tan despreocupado con sus hijos (139-140)? Ello significa que para el coro, ante la fragilidad humana, Heracles es un privilegiado. Deyanira sabe que el coro comprende su infortunio, pero es ella quien pasa por la experiencia del sufrimiento; por eso cuando contesta, reitera la afirmación anterior: sólo quien se casa sabe por experiencia en qué consiste el lote de dolores y aprensiones que el casamiento suma. Después, justificándose ante las jóvenes, Deyanira menciona sombríos hechos concretos que la dejan más atribulada (*málista tarbésas' ékho*, 37): la vieja carta-testamento dejada por el marido antes de partir y, además, una fecha: a los quince meses de ausencia, o él sucumbiría o escaparía de la muerte y viviría libre de todo mal. Y ése es el momento presente. En nombre de ese oráculo que, a su vez, ella le había ocultado al hijo, Deyanira le pide que vaya al encuentro del padre.

La monotonía del *oïkos* se rompe por la llegada del mensajero que le anuncia a Deyanira que tiene el privilegio de ser el primero en librarla de la angustia (*óknou*, 181), pues Heracles vive y es victorioso. Ahora le toca al infortunio cederle el lugar a la fortuna. Compartiendo la alegría de Deyanira, el coro hace una intervención lírica curiosa (205-224). Es un momento de júbilo y, refiriéndose a la vuelta de Heracles, pide que la casa que recibe al novio resuene clamores de alegría (*anololyxáto dómos ho mellónymphos*, 205-207); términos que invocan una celebración nupcial, según la lectura de Seaford.³ De hecho, el coro conmemora la re-unión de Deyanira y Heracles, pero la frase no deja de ser irónica, porque podría aludir a la unión de Heracles con Yole. De cualquier manera, es evidente que la alegría del coro al pedir que los hombres celebren a Apolo y las jóvenes celebren a Artemisa, mientras cae en la danza báquica, no se produciría si la novia fuese Yole. Esta expectativa del coro se alía a otra,

³ Cfr. Seaford (1986: 50-59).

según el sentido alternativo del oráculo ambiguo, que había previsto la posible vuelta de Heracles victorioso en el último trabajo; algo que podría representar la integración del marido a la familia y una vida tranquila para siempre. Sin embargo, sabemos que esta re-uniión de la pareja se frustrará nuevamente porque el marido trae otra mujer a la casa.

Yole, la otra, entra en escena con Licas y con el grupo de las cautivas. Heracles aún no viene, permanece en un cabo en Eubea preparando los sacrificios debidos a Zeus Ceneus por haber devastado la tierra de las cautivas que acaban de llegar. Deyanira tiene esta información porque, desconfiada, quiere saber por Licas la razón del sacrificio ofrecido a Zeus. Además, como cualquier mujer preocupada con el marido lejos de la casa durante tantos meses, Deyanira continúa cubriendo a Licas de preguntas, hasta el momento en que sus ojos se posan sobre la bella y joven Yole que, devastada por el sufrimiento, despierta su compasión. Una compasión con raíces más profundas que las que reconoce, dado que Yole sufrió en manos de Heracles la misma violencia que él había evitado que ella sufriera en manos del centauro Neso al comienzo de su casamiento, cuando aún era una niña (*país*, 557). Deyanira se detiene en la muchacha. Nota que tiene un porte noble y, acercándose a la verdad, se arriesga a preguntarle si Eurito tenía hijos.

En ese primer episodio Deyanira tiene dos interlocutores que le hacen revelaciones opuestas. Ella queda entre la verdad y la mentira. Para acabar con la duda, el coro le aconseja que interrogue nuevamente a Licas. Por su propia decisión, éste no quiere decir la verdad, porque quiere librar a su señora de la angustia (*óknou*, 181) y no sumarle otra. Para extraer la verdad, Deyanira, tomada por los celos, disimula ante Licas. Así como Medea finge ante Jasón que es razonable para lograr que los hijos le lleven regalos envenenados a la nueva mujer, diciendo estar loca (*mainomai*, 873)⁴ por hostilizar a los que la querían bien, así también Deyanira, para saber la verdad sobre el marido, finge. Argumenta que no piensa bien (442) aquél que no acepta el poder del Amor que comanda a los dioses y a ella, y ella estaría completamente loca (*mainomai kárta*, 446) si censurase

⁴ Texto utilizado: Page (1985).

al marido por enamorarse de otra mujer. Así ambas, locas de celos y disimulando, alcanzan sus objetivos. Pero hay una diferencia: Medea quiere vengarse, mientras que Deyanira quiere conocer la desgracia.

Licas se deja persuadir por las palabras sensatas de Deyanira y le cuenta la verdad. Y entonces ella se entera de que Yole había sido la responsable de la destrucción de la ciudad de su padre, la Ecalía, cuando un deseo terrible había invadido el corazón de Heracles y como el padre, Eurito, no la entrega por las buenas, él se encarga de tomarla por sus propios medios, como un salvaje, arrasando la ciudad, matando a los habitantes y llevando a las mujeres como esclavas. Para Yole fue una transición infeliz, una especie de casamiento corrupto, frustrado. Su belleza arruinó su existencia (464). Años atrás, con Deyanira, Heracles no había dejado de hacer valer su fuerza brutal venciendo el combate con el monstruoso Aqueloo con el consentimiento de Zeus, pero ahora Zeus ciertamente no aprobaría tanta brutalidad, cuyo control podría representar un mínimo de civilidad que permitiría una vida tranquila en la vuelta al hogar.

Hay otras concubinas en las tragedias griegas, pero ninguna tiene el poder arrasador de Yole. De cualquier manera, todas son infelices. Las troyanas de la tragedia de Eurípides, reducidas a la esclavitud al final de la guerra, antes de partir ya se lamentan pensando en el griego que las llevará y al que tendrán que servir en tierra extranjera. A veces, la servidumbre se da durante la muerte, como en el caso de Polixena a Aquiles. Casandra muere con Agamenón cuando llega a Argos por obra de Clitemnestra; Andrómaca llevada por Neoptolemo a Ftía, pena en manos de Hermíone que quiere matarla; Tecmesa, concubina de Áyax, no convive con otra mujer, por lo tanto, no tiene ese tipo de conflicto, pero pese a ello no es feliz. El poder de Yole es arrasador y crece debido a que no hace nada en el drama, no pronuncia ni una única palabra. Le inspira amor a Heracles y celos a Deyanira: de ahí deriva la catástrofe. La silenciosa Yole acaba asumiendo la forma de una potencia devastadora de los dominios de Eros y Afrodita.

En el *oïkos* son las mujeres las que sufren. Deyanira es una reina y Yole es hija del rey Eurito. Esa condición social que las vuelve superiores a las otras mujeres no representa nada frente a la voluntad salvaje de Heracles, para quien no existen límites. De aquí en adelante, ambas tendrán que

convivir bajo el mismo techo, dividir el mismo lecho. Para Deyanira eso es inaceptable. El tiempo pasó para ella. No hay cómo competir con la juventud y la belleza de Yole que finalmente no es una esclava cualquiera, sino que representa una innegable rivalidad doméstica. Para tratar de equilibrar la balanza, el coro se pone en el lugar de Deyanira y evoca el pasado, el tiempo en que ella era joven como Yole y disputada por sus pretendientes.

El *oikos* de Deyanira tiene sus particularidades. Tiene una mujer que, frágil y delicada, tiene una extraña relación con Afrodita desde su juventud. Fue cortejada por dos criaturas espantosas, emergentes del mundo no civilizado, que lucharon para conquistarla. Además, la mujer, incluso frágil y delicada, es osada. Ante la propuesta seductora del centauro, no vacila en guardar en la intimidad de su cuarto y en grabar en las tablas de la memoria del espíritu el hechizo que le permitiría retener el amor del marido para siempre. Ello indica que las palabras del centauro la seducen. En realidad, además de Aqueloo y de Heracles, el centauro Neso también se siente atraído por Deyanira. Un día, en el momento en que la llevaba en hombros durante la travesía del río Eveno, intenta tocarla, pero Heracles, rápido, le lanza una flecha y lo mata. Antes de morir, Neso le pide a Deyanira que recoja la sangre que había quedado alrededor de la flecha, en el lugar donde la Hidra de Lerna la había teñido de negro, diciéndole que poseería un hechizo que evitaría que el espíritu de Heracles se inclinase por otra mujer (570 ss.).

En ese momento de competición amorosa, cuando los celos la corroen por dentro y le carcomen las entrañas, Deyanira se acuerda del regalo antiguo (*palaiòn dóron*, 555), y se da cuenta de que puede ser la salvación del casamiento. Es interesante observar que no sospecha del origen nefasto del filtro, regalo de un enemigo; tampoco desconfía del sentido de la tablilla dejada por Heracles, un sentido ambiguo como el de los oráculos; sin embargo, teme por la destrucción de su hogar con la llegada de la joven esclava. Pensando sólo en ello, trae a escena, ante los espectadores y el coro, el filtro guardado en un jarrón de bronce. Y el veneno comienza a circular... Como suele hacerlo, consulta al coro sobre la conveniencia del uso, aclarando las circunstancias en que lo había recibido del centauro y el coro no ve motivos para que no lo use. Deyanira, que ya había untado

la túnica con la poción, se la envía a Heracles para que la vista en la celebración del sacrificio. Y así lo mata, sin saber que el filtro era, de hecho, un veneno poderoso, similar al que Medea usa para matar a Creonte y a la hija; veneno que quema, penetra en el cuerpo, devora la carne provocando dolores horribles. Y Heracles no puede hacer nada salvo gritar de dolor y echar pestes furioso contra todo y contra todos. Al enterarse del desastre a través del hijo, al enterarse del enorme crimen que acaba de cometer por ignorancia cuando, en realidad, sólo quería hacer el bien (*hémarte khrestà moméne*, 1136), Deyanira se suicida.

Aquí la discusión se refiere a la *hamartía*, al error de Deyanira. Y cuando se habla de *hamartía* en la tragedia, el texto al que se recurre obligatoriamente es al capítulo 13 de la *Poética* de Aristóteles. Existe un consenso entre los estudiosos acerca de que el mejor modelo de *hamartía* aristotélica es el de *Edipo Rey*. Y tal vez Aristóteles estuviese pensando en esa tragedia cuando habló de la composición de la trama trágica ideal⁵. Lo que llama la atención desde el comienzo es que justamente en esa trama que se construye con la forma de la investigación del pasado, el incesto y el parricidio -los crímenes en cuestión- ocurren fuera de la acción dramática. Sin embargo, si Edipo comete sus crímenes fuera de la escena, el reconocimiento de los vínculos de parentesco se da en el transcurso del drama. Por lo tanto, es la *hamartía* que se produjo hace mucho tiempo lo que provoca la peripecia, la inversión de la condición de Edipo de rey al criminal responsable de la peste, y esta inversión sucede junto con el reconocimiento, en el instante en que él descubre que es tebano, hijo de Layo y de Yocasta. Se trata de una *megále hamartía*, dos crímenes enormes cometidos voluntariamente, no por maldad (*kakía*) ni por perversidad (*mokhthería*) sino por ignorancia (*di' áгноian*) del parentesco. Según Edipo, él mató al padre en legítima defensa, sin saber que era su padre, y se casó con la madre, porque se la ofrecieron como premio por haber descifrado el enigma de la esfinge y por haber salvado la ciudad; pero también sin saber que era su madre. Por lo tanto, la *hamartía* funciona

⁵ La *Poética* tiene 16 referencias a Eurípides, 14 a Sófocles y 5 a Esquilo. Edipo es citado 3 veces como personaje y 6 veces como nombre de la tragedia.

como un resorte que provoca la inversión de la condición de Edipo de rey al criminal que debe ser expulsado de la ciudad.⁶ En resumen: Edipo es el soberano perfecto de Tebas, respetado y venerado por sus súbditos que cae de la fortuna al infortunio, no por maldad, ni por perversidad, sino porque descubre, en una acción individual y por una opción personal, que es el autor de dos grandes crímenes realizados en el pasado: incesto y parricidio.

El caso de Deyanira es similar. Y pienso, no es extraño que Sófocles haya usado el mismo recurso dramático en las dos piezas. Una mujer noble cae de la fortuna al infortunio, no por maldad, ni por perversidad, sino por un error cometido por ignorancia, es decir, usa un veneno en lugar de un filtro amoroso. Se puede decir que la semilla del error está en ella porque tuvo la idea de usar el filtro; la ignorancia sobre el veneno no le fue impuesta. Sin duda fue engañada, pero no era imposible sospechar la verdad, como observa Lucas.⁷

Sin embargo, algunos helenistas como Bremer,⁸ Reinhardt,⁹ objetan esa interpretación porque alegan que la potencia divina que planea sobre el drama y se sobrepone a los acontecimientos deja la impresión de que los dioses han preparado el ambiente para lo que sucede. El error trágico de Deyanira se relaciona con dos elementos: la peculiar cualidad demoníaca de su trágica acción y la fuerza de los oráculos. La muerte de Heracles está fijada por los oráculos que tienen lugar en la *hamartía* de Deyanira, lo que puede significar que los dioses trazaron su destino. En el primer episodio, Deyanira le aclara al coro las últimas disposiciones de Heracles antes de partir: él le confía la tablita, una especie de testamento con la división de los bienes, como si ya estuviese pensando en la muerte. E incluso dice que en el plazo de un año y tres meses estaría preparado para alcanzar el fin de la vida, pero que si escapase viviría feliz el resto de sus días. El cumplimiento de esos hechos señalaría el fin de los trabajos y la revelación venía del vetusto caballo de Dodona (154-171). Siendo así,

⁶ Cfr. Else (1957: 366).

⁷ Cfr. Lucas (1968: 305).

⁸ Cfr. Bremer (1969: 145-152).

⁹ Cfr. Reinhardt (1971: 61-98).

la presencia de Heracles, confirmando la realización de los oráculos, puede dilucidar si Deyanira es un instrumento divino o un agente libre.

Deyanira deja la escena silenciosamente después de escuchar de boca de su hijo Hilo los daños que causó la túnica envenenada. Enseguida, la nodriza le narra al coro cómo se produce la muerte: ella comete suicidio en el cuarto de Heracles haciéndose un *harakiri*, es decir, metiéndose un puñal en el vientre debajo del hígado. Me parece importante señalar el hecho de que la nodriza les narra la muerte a las traquinias, porque fueron ellas las mujeres solidarias que siguieron sus desventuras y la destrucción de su hogar; nadie mejor que ellas para cerrar su participación en el drama.

A seguir, el espacio femenino deja lugar al masculino. La marcación está bien hecha por el cuarto estásimo (947-970), porque el coro está dividido entre dos desgracias, no sabe si lamentar la entrada de Heracles moribundo o la partida de Deyanira. Después, el coro no deja la escena, pero deja de participar activamente porque no es más el interlocutor privilegiado. Hace dos pequeñas intervenciones casi innecesarias (1044 y 112-3).

Heracles vuelve a casa dos veces en la tragedia griega. En *Heracles* de Eurípides es presentado como un héroe grandioso, civilizador del mundo salvaje, cuyos trabajos son celebrados por el coro en un largo canto coral (348-441);¹⁰ además, es un padre de familia ejemplar, dedicado a la mujer Megara, a los tres hijos y a su padre Anfitrión. Cuando llega, salva a toda la familia de la muerte decretada por el tirano Lico que, habiendo tomado el poder en la ciudad, está dispuesto a sacrificarla. En seguida, al realizar el rito de purificación del palacio, es poseído por una crisis de locura inmensa enviada por Hera y, entonces, hace exactamente lo que Lico pretendía hacer: mata a la mujer y a los hijos. La otra vuelta al hogar ocurre en *Las Traquinias*. La llegada de Yole acarrea la muerte de Heracles y de Deyanira. En ambas piezas la catástrofe ocurre en el momento del retorno, antes de la integración definitiva en el *oïkos*, como si Heracles, brutal y salvaje, que pasa la vida limpiando la tierra de monstruos, también fuese

¹⁰ Texto utilizado: Barlow (1996).

un monstruo, o se identificase más con uno de ellos que con un ser humano normal que vive en sociedad y sigue reglas y normas. Hay un exceso en Heracles, un exceso de vigor, de energía tumultuosa, de ardor que le permite vencer a los adversarios más temibles con el riesgo, sin embargo, de volverse un peligro incontrolable para sí mismo, para su ciudad y para su casa.¹¹ Aunque la fuerza bruta sea un punto común entre los dos Heracles, dado que no se puede eliminar el peso de la tradición que cerca a esa figura mitológica, ellos son diferentes en tanto personajes trágicos contruidos por dos poetas diferentes.

En el drama euripidiano ya se puede sentir el soplo de los nuevos vientos, dado que Heracles tiene cualidades humanas y con la ayuda de Teseo comienza a encarar el mundo civilizado, donde la fuerza moral puede tener un peso equivalente a un acto que se mide por la fuerza del brazo. Entretanto, el enfoque de Sófocles es totalmente diferente. Es otro Heracles el que quiere presentar, alguien que comienza a ser esbozado antes incluso de aparecer en escena. Y aunque sea nombrado con grandeza como, por ejemplo, “el valiente hijo de Zeus” (956), todas las referencias a él son negativas. Eurito lo provoca diciendo que, a pesar de sus dardos infalibles, sería vencido por sus hijos en una prueba de arco; que se dejaría ultrajar recibiendo tratamiento de esclavo por parte de un hombre libre; e incluso lo echa del palacio cuando lo ve borracho. Pero Heracles, furioso con el menosprecio de Eurito, se venga matando a su hijo Ifito, lanzándolo desde lo alto de una plataforma de las murallas (273). Vendido a la reina lidia Onfale, se pasa un año realizando tareas horribles que Licas prefiere no mencionar. Por la joven Yole, destruye Ecalia, mata a sus hombres y esclaviza a las mujeres. El mismo Licas, que le entrega la túnica a Deyanira, es lanzado por Heracles contra una roca con tanta violencia que muere herido en el cerebro (779). En ningún momento se habla de su grandeza ni de su heroísmo. Sólo cuando entra en escena acostado en una camilla, gritando de dolor con el veneno de la Hidra que circula por sus venas, se mencionan sus trabajos (1089), pero no lo hace el coro en un acto de celebración, sino él mismo, inconforme por haber superado obstáculos in-

¹¹ Cfr. Kott (1975: 83-101).

franqueables y haber sucumbido tan fácilmente al golpe de una mujer.

Heracles tiene aún que realizar dos trabajos antes de morir. Primero, quiere matar a Deyanira, torturarla, descuartizarla con sus propias manos porque la considera responsable por su muerte. Hilo, entonces, cumple la tarea de comunicar el suicidio de la madre y de aclarar que ella se había equivocado involuntariamente, tomando el veneno como un filtro amoroso, engañada por las ambiguas palabras del centauro Neso. Al oír el relato, no muestra ninguna compasión por la mujer muerta, sin embargo se acuerda de los dos oráculos: uno que había previsto que no moriría a manos de ningún vivo sino a manos de un muerto que ya estuviese en el Hades, y el otro, que había previsto que en esa fecha se cumpliría la liberación de los pesados trabajos, lo que no significaba un desenlace feliz -como un oráculo ambiguo podría ser interpretado por quien quisiese equivocarse-, sino que significaba que la muerte es la única posibilidad de liberación del sufrimiento. A los muertos, dice Heracles, no les sobrevienen los sufrimientos (1173). Así, si esta lectura prevalece, confirmando el peso de los oráculos, resulta difícil sostener la *hamartía* aristotélica de Deyanira, porque el peso de las potencias divinas impide que su acción se considere voluntaria.

El segundo trabajo de Heracles se refiere al casamiento de Hilo y Yole. Deja por último ese terrible favor que quiere pedirle al hijo, después incluso de dar instrucciones sobre su muerte. El hijo reacciona horrorizado ante el pedido del padre, pues ¿cómo podría casarse con aquella que había llevado la destrucción a su familia? Sería preferible la muerte. Sin embargo, el favor es, de hecho, una imposición. Sin ninguna compasión amenaza al hijo con la maldición de los dioses, y éste se ve forzado a ceder ante la crueldad paterna. No existe posibilidad de conciliación cuando se negocia con Heracles, ni siquiera en el momento de su muerte, cuando ella podría volverlo menos rudo, menos intratable; por el contrario, la muerte se vuelve un pretexto, una especie de chantaje para alcanzar otros objetivos.

A lo largo de la tragedia, manteniendo el foco en Heracles, en tanto el padre de familia que vuelve al hogar, Sófocles, a través de un sesgo bastante pesimista, pone en cuestión el *oikos*, sus valores, sus reglas,

las relaciones jerárquicas y, sobre todo, el casamiento.¹² Ahora Deyanira podría afirmar que nadie puede decir que sabe si tiene una vida buena o mala antes de morir, porque ahora sabe lo que es tener una vida mala, antes no lo sabía. Heracles también recibió su cuota de sufrimiento, pero, mejor que Deyanira, acatando las previsiones oraculares sabe decirle al hijo las condiciones en que debería producirse su muerte, pues, como dice el coro: “¿quién alguna vez vio a Zeus despreocupado por sus hijos?” (139-140).

BIBLIOGRAFÍA

Textos:

- Barlow, S. A. (1996) *Euripides. Heracles*, Warminster.
Lloyd-Jones, H. (1998) *Sophocles II: Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, Cambridge/London.
Dain, Alphonse et Mazon, P. (1955) *Sophocle I: Les Trachiniennes, Antigone*, Paris.
Else, G. (1957) *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge.
Hardy, J. (1965) *Aristote, Poétique*, Paris.
Lucas, D. W. (1968) *Aristotle's Poetics*, Oxford.
Page, D. L. (1985) *Euripides. Medea*, Oxford.

Libros y artículos:

- Bremer, J. M. (1969) *Hamartia*, Amsterdam.
Bowra, C. M. (1944) *Sophoclean Tragedy*, Oxford.
Kitto, H. D. F. (1954) *Greek Tragedy: A Literary Study*, New York.
Kott, J. (1975) *Manger les dieux*, Paris.
Loraux, N. (1985) *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris.
Méautis, G. (1957) *Sophocle. Essais sur le héros tragique*, Paris.
Reinhardt, K. (1971) *Sophocle*, Paris.

¹² Segal (1998: 69-94).

Filomena Yoshie Hirata

- Ronnet, G. (1969) *Sophocle, poète tragique*, Paris.
- Seaford, R. (1986) "Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles' *Women of Trachis*", *Hermes* 114, 50-59.
- (1987) "The Tragic Wedding", *JHS* 107, 106-139.
- Saïd, S. (1978) *La faute tragique*, Paris.
- Segal, C. (1998) *Sophocles' Tragic World*, Cambridge/London.
- (1981) *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge.
- Vernant, J. P. (1974) *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980) *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge.

MITO Y PERFORMANCE EN LA TRAGEDIA DE SÉNECA

Lía Galán – UNLP

Resumen

El estudio del teatro romano parece desdibujarse por la ausencia de textos conservados, lo que produce la extraña impresión de que su existencia fue poco significativa y su importancia marginal. Sin embargo, sus producciones fueron decisivas para el desarrollo del teatro europeo. En primer lugar, se presenta un breve panorama del desarrollo de la tragedia en Roma, destacando sus características distintivas a fin de ubicar la obra de Séneca en el escenario cultural de los de *ludi scaenici*, la *praetexta* y la tragedia. La recuperación escénica del mito se ejemplifica brevemente con *Oedipus*. Séneca recrea el material de la mitología trágica con elementos que, lejos de hacerla irrepresentable, contribuyen a reforzar su teatralidad y a hacerlas completamente espectaculares.

Abstract

The study of the Roman theater seems to be blurred for the absence of texts conserved, what produces the strange impression that its existence was little significant and its importance marginal. Nevertheless, its productions were decisive for the development of the European theater. In the first place, we displayed a brief panorama of the development of the tragedy in Rome, emphasizing its distinctive characteristics in order to locate the work of Seneca in the cultural scene of the ludi scaenici, the praetexta and the tragedy. The scenic recovery of the myth is illustrated briefly with Oedipus. Seneca recreates the material of the tragic mythology with elements that, far from doing it irrepresentable, they contribute to reinforce its theatricality and to do it completely spectacular.

Si hay algo que no ha descendido a la vulgata de los estudios clásicos, *i. e.* al repertorio de conocimientos básicos para tener un panorama general de las culturas griega y latina, es la compleja historia del desarrollo del teatro romano. Frente a los abundantes testimonios de poesía lírica y épica, y de la prosa del siglo llamado clásico, que *lato sensu* va de Lucrecio a Ovidio y ocupa el lugar de privilegio en los programas universitarios de latín, apenas se conservan magros vestigios del teatro que poca materia ofrecen incluso para los estudios especializados: nombres y títulos, pero no textos.

Poco estudiado y conocido en comparación con otros géneros literarios, el teatro romano desaparece por la ausencia de textos conservados, lo que produce la extraña impresión de que su existencia fue poco significativa y su importancia marginal. O que decididamente no hubo un teatro propiamente romano sino algunas “copias” de obras griegas, supuestamente de mermado valor artístico, con la excepción de Plauto y Terencio en los tiempos tempranos documentables y Séneca en los tardíos. Baste revisar los compendios de literatura latina que circulan entre los estudiantes universitarios. Ciertamente es que este amplio conjunto de títulos y de fragmentos muchas veces restringidos a unas pocas palabras no representa un *corpus* parangonable al de la poesía lírica o épica; sin embargo, esto no debería conducir a una negación de la importancia del teatro en Roma.

Tal desconocimiento del desarrollo del drama romano recalca en considerar que si algo no está es porque su existencia ha sido accidental, poco relevante, y en este caso, como en tantos otros, puede observarse que muchas omisiones no ocurren por azar. Este es un aspecto altamente complejo y espinoso en el que no entraremos. Simplemente remitimos a los conceptos de Habinek¹ que, con gran soporte documental y lucidez crítica, examina el recorte y la impresionante limitación operada en el *corpus* textual de la literatura latina a partir del romanticismo y sistematizada especialmente en el siglo XIX, aunque continuada en el siglo XX:

La construcción de los estudios clásicos que surgió durante e inmediatamente después del período romántico implicó la creación

¹ Habinek (1992).

de una jerarquía entre Grecia y Roma que privilegiaba la primera y denigraba esta última, y que trabajó en especial para estetizar el estudio de la literatura latina, removiéndola de su conexión con la cultura romana que debería haber hecho clara su relevancia y el intrínseco interés para la sociedad contemporánea...²

En la construcción ideológica del clasicismo romano, quedó afuera medio mundo y el *corpus* de literatura aceptable se redujo a no mucho más de una docena de autores: la literatura resultó terminar en Ovidio. Se determinó para la literatura una Edad de Oro que desestimaba autores como Prudencio, San Agustín y en la que había poco lugar incluso para escritores como Cicerón, Tito Livio o Séneca. Stephen Hinds, al referirse a las nociones de cambio y decadencia en la literatura latina, refiere el caso de un curso de Latín en Dublín (1970), en el que se invitaba a considerar que la poesía latina razonablemente terminaba con la muerte de Horacio, y que podía incluirse un apéndice con el solo libro de *Metamorfosis* de Ovidio y algunos poemas de Juvenal.³ El teatro se convirtió en algo irrelevante que ni siquiera tenía una posible temporada áurea. En suma, nada del teatro romano resultó demasiado interesante para esta crítica generalizada durante un par de siglos pues sólo había comedias, que fueron marcadas por el poco inocente rótulo de *contaminatio* con el que se buscó caracterizar su supuesto modo de composición⁴, y, alejadas en el tiempo, unas tragedias desfiguradas, nativas de la decadencia, que no se podían representar. Esto queda plenamente desmentido con la importancia de tales expresiones

² “The construction of classical studies that arose during and immediately following the Romantic period involved the creation of a hierarchy between Greece and Rome that privileged the former and denigrated the later, and that worked, in particular, to aestheticize the study of Latin literature, removing it from a connection with Roman culture that might have been made clear its relevance and intrinsic interest to contemporary society” (Habinek 1992: 227-228).

³ Hinds (1998: 83).

⁴ „Si bien *contaminare* aparece una vez en Terencio (*isti vituperant factum atque in eo disputant contaminari non decere fabulas. Andr.* 15-6) en referencia a su modo compositivo, ya en el siglo I a.C. adquiere un significado negativo (estar manchado o enfermo física o moralmente). Incluso en el mismo Terencio presenta matices negativos (*Hau.* 17); Cicerón y Tito Livio usan repetidas veces el término siempre con valor negativo, en el significado moderno de “contaminar”; cf. también Julio César, *BG* 7.43.3.2.

dramáticas a lo largo de la historia del teatro occidental hasta nuestros días.

Para entrar en nuestro tema, nos resulta necesario entonces trazar un breve panorama del desarrollo de la tragedia en Roma y puntualizar sus características distintivas a fin de ubicar la obra de Séneca en su escenario cultural.

Ante todo (me disculpo por la obviedad), la tragedia romana no es la tragedia ateniense. Si tuviéramos material suficiente, sería quizás más pertinente relacionarla con la tragedia de Alejandría⁵. Esta asimilación de las formas romanas a las griegas ha producido una deformación en el estudio de las únicas tragedias completas conservadas, las de Séneca, al proponer como paradigma de tragedia la ateniense y juzgar desde allí una obra separada, no sólo por la cultura y el idioma sino por más de cinco siglos de tragediografía. Supongamos que se da en decir, incluso con menos distancia temporal, que el paradigma dramático es Shakespeare y toda obra trágica debe ser juzgada a partir de su respeto al paradigma. Pocas obras –quizás no las mejores– se ajustarían ortodoxamente al modelo propuesto. Coincidimos, pues, con el juicio de Tarrant:

Sin precursores romanos o sucesores disponibles para la comparación, Séneca como dramaturgo fue inevitablemente estudiado durante mucho tiempo en conjunción con la tragedia ateniense del siglo V, la única otra recopilación de drama serio que sobrevive de la antigüedad. Por lo tanto sus obras a menudo eran consideradas como adaptaciones de “originales” del siglo V, bastante más libres en su tratamiento que las comedias de Plauto y Terencio, pero teniendo una relación análoga con sus modelos griegos. Mi idea es que tratar cada tragedia

⁵ La tragedia alejandrina ofrece similares dificultades que la romana cuando se trata de hacer un diseño de su desarrollo. Se sabe que presentaba diferencias con la tragedia ática pero la escasez de fragmentos conservados no permite suficiente certeza. No obstante, habida cuenta de la importancia de la influencia alejandrina en la literatura romana, seguramente representó un hito en la evolución del género desde Esquilo a Séneca. Cf. Gentili (1979); en especial el capítulo “Language and Metre in a new Tragic Text of the Hellenistic Period”, p. 61 ss.

de Séneca principalmente como adaptación de un “modelo” griego del siglo V, tendrá siempre un efecto limitativo y distorsionante en su interpretación.⁶

Volviendo a la tragedia en Roma, creemos conveniente puntualizar aspectos de su desarrollo para ubicar la producción dramática de Séneca.

Roma es, sin lugar a dudas, una cultura espectacular. Todo lo romano constituye un espectáculo: la guerra, las cacerías, los deportes y las innumerables celebraciones cívico-religiosas, públicas y privadas. El foro, las asambleas, el senado, los funerales (y hasta el amor, si atendemos lo que dice Ovidio) son parte del espectáculo, son una *mise en scène*. Todo es *performance*.

Ahora bien: ¿qué es el teatro para los romanos? Lo que llamamos “teatro” en castellano no traduce lo que significaba *theatrum*. El campo semántico del castellano “teatro” es más amplio y más abstracto ya que refiere tanto un espacio físico (el Teatro Colón) como a una institución social (el teatro francés, el escritor de teatro) y a las obras que se escenifican en el lugar (el teatro de Ibsen, el teatro de Beckett, etc.).

*Theatrum*⁷ en latín significa exclusivamente el edificio donde se realiza la representación y, en tal sentido, su construcción es tardía y sigue el esquema general de las ciudades del sur de Italia, si bien inaugura una nueva forma de construcción. Hasta la inauguración del Teatro de Pompeyo el 55 a.C, las representaciones teatrales se montaban en entarimados de madera sobre las laderas de los montes. Pompeyo promovió la construcción del

⁶ Tarrant (1995): “With no Roman predecessors or sucesors available for the comparison, Seneca as a dramatist was inevitably studied for a long time in close conjunction with fifth century Athenian tragedy, the only other corpus of serious drama to survive from the antiquity. As a result his plays were often regarded as adaptations of fifth-century “originals”, considerably freer in their treatment than the comedies of Plautus and Terence, but standing in an analogous relation to their Greek models” (p. 216) “...my point is that treating any Senecan tragedy as primarily an adaptation of a fifth-century Greek “model” will have a limiting and distorting effect on its interpretation” (p. 216, nota 6). La traducción es nuestra.

⁷ La palabra es de origen griego (*théatron*) y deriva de θεάομαι (*theáomai*), “ver”, “observar”, por lo que *théatron* define el lugar para ver.

primer teatro permanente de Roma, primer edificio de la ciudad construido en mármol, lo que también le valió el apelativo de *theatrum marmoleum*. El edificio estaba ricamente decorado, con jardines y esculturas, y espacio para encuentros sociales. Se coronaba con el templo de *Venus Victrix*, protectora personal de Pompeyo. Esta particularidad del templo se ha interpretado como una estrategia para evitar que tal edificio fuera considerado una simple extravagancia personal, pero su función central era mantener la tradición de la presencia tutelar de las divinidades en los espectáculos públicos. El teatro de Pompeyo parece haber tenido capacidad para 18.000 personas, lo que es la misma capacidad que tiene el estadio de Boca Juniors; el Teatro de Marcelo – 13 a.C. – representó otro avance en materia de construcción pues tenía una altura de 32 metros de piedra y hormigón, lo que significó una revolución en ingeniería.

El lugar del teatro, para los romanos, se denominaba normalmente *scaena*, palabra de origen griego (*skéné*) que llega al latín por intermedio del etrusco, lo que explicaría – según el etimológico de Ernout -Meillet – la diptongación. Esto significa que las dos palabras, *theatrum* y *scaena*, se refieren al espacio arquitectónico ya que *scaena* designa el centro de representación frente a los entarimados de madera montados en torno a un escenario, no al teatro como institución social.

El teatro como expresión social lleva, para los romanos, el nombre de *ludi*, algunas veces reforzado por la expresión *scaenici*. La palabra *ludi* es exclusivamente latina y no tiene relaciones etimológicas con palabras griegas. En Roma los *ludi* no son concursos o competencias como en la cultura helenística, sino exhibiciones. Como señala F. Dupont, la cultura griega es agonística, la cultura romana es lúdica.⁸ *Ludi*, sin embargo, tiene un campo semántico que excede el espectáculo teatral: designa un ritual complejo de la religión romana que comprende un espectáculo, sea de teatro, carreras, deporte, etc., como también una procesión y otros ritos. Si el sacrificio ocupa, como en la cultura griega, un lugar central también en la romana, es decir, el ritual por el que los hombres ofrecen a los dioses las viandas sacrificiales, animales o vegetales, junto con los ritos sacrificiales

⁸ Dupont (1995: 24).

no son menos importantes, en Roma, los Juegos en los que los hombres ofrecen a los dioses espectáculos a los que asisten. No hay que olvidar que los dioses son llevados desde sus templos hacia la *scaena* o hacia el circo, presiden las celebraciones y son los primeros destinatarios de lo que ocurre en la *scaena*. Los juegos escénicos son, pues, en Roma un ritual que tiene por función reconciliar los dioses y los hombres creando temporariamente una *comunitas*, una colectividad desestructurada.

En el 240 a.C. el Senado decide incluir en los *ludi scaenici* de los Grandes Juegos romanos una representación de teatro griego, esto es, los *ludi graeci*. Livio Andrónico es el primero que elabora un modelo de transcripción a fin de hacer significativas para los romanos las tragedias griegas. De este modo, crea el código que introduce los discursos trágicos griegos en el interior de la cultura de los juegos.

La mitología penetra a tal punto la realidad romana que sirve de materia prima para el estudio de las pasiones humanas, de las que ofrece una gran variedad de ejemplos paroxísticos. Los héroes mitológicos, coinciden todos en general, jamás existieron pero sus imágenes son suficientemente verdaderas para testimoniar la naturaleza humana.⁹

Así, pues, en Roma las obras teatrales formaban parte de la mayoría de los *ludi* que se celebraban continuamente desde marzo hasta noviembre; las obras eran seleccionadas por el edil o pretor urbano, que decidía cuáles se representarían. No había competencia y el autor recibía su paga de inmediato si la obra era seleccionada.¹⁰

Hasta donde puede rastrearse, se sabe que Nevio (270-199 a.C) es el padre de la tragedia romana ya que introduce un nuevo género dramático con contenido específicamente romano llamado *fabula praetexta*. *Fabula* incluye toda historia o discurso que relata algo.¹¹ Se trata de un drama histórico que puede tratar tanto leyendas remotas como hechos del pasado romano como la *praetexta* “Rómulo o El Lobo” de Nevio, o *Clastidium*, que presenta la victoria de un contemporáneo de Nevio, M. Claudio Mar-

⁹ Véase en especial Dupont (1995: 31 ss.).

¹⁰ Erasmo (2004: 3).

¹¹ Aulio Gelio (*N.A.* III, 2) llama *fabulae Plauti* a las comedias de Plauto.

celo, sobre los Galos en el 222 a.C. Nevio introduce, además, elementos nuevos como los *cantica*, especie de aria monódica a cargo de uno de los personajes, muy exitosas y pedidas, que contribuyen a reducir la importancia del coro.

Las *praetextae* representaron una forma dramática muy popular ya que no se limitaban a ser representadas en los Juegos sino también en otras ceremonias, tanto públicas como privadas, y en este caso eran solventadas por un patrono del patriciado que asumía los gastos.

Las tragedias son, exclusivamente, las obras de tema mitológico griego, esto es, una parte quizás menor de lo que era el teatro en Roma. Así y todo, un mito como el de Tiestes y Atreo, por ejemplo, dio lugar a muchas realizaciones: *Tiestes* de Enio, *Atreo* de Accio, *Tiestes* de Graco, *Tiestes* de Casio Parmense, el famoso *Tiestes* de Vario Rufo – la más renombrada –, *Atreo* de Publio Pomponio Secundo, el *Atreo* de Mamerco Emilio Escauro, el *Tiestes* de Séneca –la única conservada–, y el *Tiestes* de Materno. La tragedia, pues, presenta la mitología griega con sus historias de héroes.¹²

No obstante, conviene también recordar la importancia y trascendencia de la pantomima, forma teatral particularmente popular en el período imperial y actualmente no del todo conocida ya que se la suele identificar con el mimo sin más. La característica distintiva de la pantomima era presentar una escena o un episodio de la mitología, y no una secuencia de escenas como en la tragedia (ej. Cronos devorando a sus hijos o Fedra y la nodriza) donde había máscaras como en la tragedia, discursos y diálogos, combinados con canto y danza. La diferencia fundamental con la tragedia era la ausencia del coro. La pantomima es espectáculo más que diálogo, si bien éste no está ausente. Muchas de sus características parecen estar presentes en *Phoenissae* de Séneca.¹³

En suma, es sin duda un error suponer que el drama tuvo una importancia menor cuando las noticias prueban exactamente lo contrario. De

¹² Erasmo (2004: 55) analiza la definición de Diomedes (*Ars grammatica* I, 487) y sintetiza: “The main distinction that Diomedes draws between *praetextae* and tragedies is the presentation of characters – heroes in tragedies, like Orestes and Chryses, and kings and generals in *praetextae*”.

¹³ Cf. Erasmo (2004: 65).

momento, sólo podemos hablar de Séneca, de Plauto o de Terencio, porque la mayoría de las obras no se ha conservado pero al menos podemos decir que tales obras existieron. Pocos títulos quedan de la *praetexta*, lo que no afecta su abundancia ya que tales representaciones históricas (muchas de ellas originadas en intereses privados) no parecen haber tenido, a los ojos de los críticos modernos, la catadura genérica de las formas griegas que se privilegiaban como arte, esto es, tragedia o comedia.

Algo más. Creemos necesario señalar que las diferencias entre *praetexta* y tragedia, ampliamente expuestas por M. Erasmo en el estudio citado, representan la sustantivación de formas que están dinámicamente entreteladas en el imaginario social, las creencias religiosas y las tradiciones que constituyen la cultura. Estas clasificaciones se inscriben en la necesidad de organizar y caracterizar los fenómenos sociales. En la práctica, es posible que la línea divisoria entre *praetexta* y tragedia no fuera muy nítida. Suele decirse que los romanos historiaban el mito por presentarlo directamente ligado a la historia local. No obstante, el caso puede interpretarse de modo distinto. A mi entender, posiblemente se tratara de lo contrario, de mitificar la historia, de convertir en héroes a reyes y generales. De este modo, se construye un marco cultural que culmina con las apoteosis y la divinización del príncipe. Al presentar hechos y personajes del pasado, la *praetexta* sube a escena nuevos héroes de estirpe itálica, equiparables en dignidad a los de la tragedia pero más próximos y educativos para el nuevo auditorio. Colabora, entonces, en la construcción de la identidad romana en tiempos en que la sociedad está en plena expansión. Tras la culminación del proceso, se advierten los primeros síntomas de la declinación, avaladas por el triunfo de las filosofías individualistas. Este es el tiempo de las tragedias de Séneca, cuando la historia se separa del mito, se vuelve espinosa y ya es difícil encontrar héroes locales que resulten significativos y ejemplares para la audiencia. Séneca, pues, vuelve a la tragedia, a la *performance* del mito, recuperando su valor performativo adscrito a una nueva elocuencia didáctica.

Un segundo punto de discusión, que sólo mencionaremos, es el caso de la tragedia de Séneca considerada como “teatro leído”, no llevado a

escena. De ser así, no existiría en rigor *performance* pues la acción propia del género sería reemplazada por un discurso dialógico de la acción que cancelaría el sentido espectacular. En los últimos años, la crítica parece haberse rendido ante la evidencia de la escenificación, no sólo porque las tragedias de Séneca se han seguido representando e imitando a lo largo del tiempo hasta nuestros días sino, en especial, por el papel decisivo que ha tenido en la configuración del teatro renacentista con el que se inician los correspondientes teatros nacionales.

Añadimos simplemente algo que debería resultar obvio: los argumentos esgrimidos para sostener la idea de que las tragedias de Séneca eran irrepresentables se derrumban si se los extiende a otras manifestaciones teatrales puesto que entonces resultarían igualmente irrepresentables las tragedias de Shakespeare (incoherencias de *Hamlet*, edad, etc.) o jamás hubieran subido al escenario óperas como las de Verdi o Wagner.

El malentendido surge de cómo fue interpretado –especialmente en el siglo XIX– el concepto de *recitatio* o *recitationes*, restringido por la crítica a una lectura o declamación excluyente de una puesta en escena. Hoy sabemos que, en general y no sólo para textos dramáticos sino también líricos y épicos, era normal que el poeta presentara su obra ante un grupo selecto y competente (por ejemplo Catulo leyendo sus poemas a los *amici*) como paso previo a su publicación o, en el caso de obras dramáticas, a su representación¹⁴. Esta es una práctica que se ha mantenido a lo largo del tiempo, si bien en la actualidad se ha perdido el hábito de la lectura en voz alta de textos que no sean representables.

En fin, sólo podemos hablar con apoyo textual de la tragedia de Séneca, algo así como la punta del iceberg de un proceso artístico que recorre toda la cultura romana, que hunde sus raíces en Etruria y otros pueblos de Italia y que no termina en Séneca. Así, pues, Séneca escribe tragedias y esto significa que sus protagonistas serán los conocidos héroes griegos

¹⁴ “...tragedies were still being written for, as well as performed on, the stage in the mid-to-late first century CE is clear from the example of Seneca’s contemporary Pomponius Secundus, a distinguished dramatist (Tacitus *Dialogus* 13.7) who, according to Quintilian, excelled in ‘learning’, eruditio, and ‘brilliance’, nitor (*Institutio Oratoria* 10.1.98), and who definitely wrote for stage (is *carmina scaenae dabat*, Tacitus *Annals* 11.13)” (Boyle 2006: 9).

de la mitología transformados por el tiempo, la cultura, el idioma y la filosofía.

En el contexto de la Roma imperial, es evidente que ya el mito estaba disociado de la religión aun cuando se observara en las ceremonias oficiales. Además Séneca, como filósofo estoico, negaba el mito como forma religiosa pero lo revalorizaba como alegoría. El mito, entonces, se transforma en una fuente inagotable de *exempla* socialmente compartidos que son vehículo de ideas, enseñanzas y advertencias. Séneca representa los mitos que le llegan por tradición del género, con más de tres siglos de amplio desarrollo en Roma en los que se despliega una interrelación de formas dramáticas que a su vez comprometen la expectativa de la audiencia, habituada tanto a la tragedia como a la *praetexta* y a la pantomima.

Nos referiremos brevemente a un caso que hemos estudiado extensamente y que puede ilustrar la nueva presentación del mito.¹⁵ *Edipo* de Séneca es una tragedia decididamente diferente de la única referencia documentada que tenemos, *Edipo* de Sófocles. Este caso es curioso. Ya mencionamos las múltiples versiones romanas del mito de Tiestes y Atreo en Roma. Por el contrario, antes de *Oedipus* de Séneca sólo se conoce el título de otra tragedia homónima, única, además, escrita por Julio César pero aparentemente nunca representada.

La versión de Séneca es magistral porque no agrega, como creen muchos filólogos, cuadros supernumerarios sino que transforma personajes y situaciones operando una romanización que los vuelve verosímiles para la nueva audiencia. De este modo, Tiresias no es un vidente sino un harúspice, figura tradicional y reconocible de la cultura itálica (latina, etrusca); Manto, su hija y guía, despliega un rito de empiromancia y de extispicio. El oráculo da *dubia responsa* y Tiresias acude por voluntad propia en un acto que hoy llamaríamos “de responsabilidad civil”, para auxilio de la *patria*. Como harúspice, necesita ver los signos para poder interpretarlos y esto reclama el nuevo personaje de Manto, los ojos del ciego adivino. Tampoco esto alcanza para develar el crimen: Tiresias debe convocar a Layo para que emerja del mundo de los muertos y señale al asesino, por

¹⁵ Para un tratamiento más extenso del tema, véase Galán (2007).

lo que se introduce el relato de una necromancia que se atiene a los pasos rituales pero incorpora notas de reminiscencia homérica. El humanismo senequiano, esa preocupación por lo humano, se observa en el variado repertorio de sentimientos que manifiesta Edipo, diseñado sobre una base de concepción estoica; de modo similar, el personaje de Yocasta expresa sus emociones hasta en el mismo desenlace de la obra. No nos referiremos a la exuberancia creativa de Séneca: baste considerar el ejemplo referido, o Fedra, o Medea.

En suma, la tragedia de Séneca recrea el material de la mitología trágica con elementos que, lejos de hacerla irrepresentable, contribuyen a reforzar su teatralidad, a hacerlas completamente espectaculares, un espectáculo digno de hombres y de dioses.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Boyle, A. (2006) *Roman Tragedy*, London.
- Dupont, F. (1995) *Les monstres de Sénèque*, Paris.
- Erasmus, M. (2004) *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin.
- Galán, L. (2007) “La adivinación en *Oedipus* de Séneca”, *Auster* 12: 41-55.
- Gentili, B. (1979) *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam.
- Habinek, T. (1992) “Grecian wonders and Roman woe: The Romantic Rejection of Rome and its Consequences for the Study of Latin Literature”, en: Galinsky, Karl (ed.) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt: 227-242.
- Hinds, S. (1998) *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Tarrant, R.J. (1995) “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, *HSCP* 97.

MITO Y PERFORMANCE SOBRE LA ESCENA ÁTICA: PRAXITEA, ERECTEO, SUS HIJAS Y LA ETIOLOGÍA DE LA AUTOCTONÍA

Claude Calame
EHESS, Paris

Resumen:

Según Nicole Loraux, el «mito de la autoctonía» conducirá a la negación de la maternidad y a la invisibilidad de las Atenenses. De hecho, en relación con el ritual de las *arrhephorias*, el relato de fundación que pone en escena el nacimiento de Erictonio y el fracaso de la currotrofia de los Cecrópidas recibe una prolongación en el relato de las hijas de Erecteo y de Praxitea, sacrificadas en ocasión de la guerra conducida por su padre contra el rey tracio Eumolpo, hijo de Poseidón. Con Erictonio-Erecteo condenado a retornar al suelo en el que ha nacido, Atenea tiene no sólo un hijo y en consecuencia hijos simbólicos, sino que ella también tiene, por su intermedio, pequeñas hijas que van a sacrificarse por la ciudad. Muertos de orden sacrificial, muertos simbólicos en un gesto de rito iniciático revisado por la creación mitológica, muertos narrativos que permiten una nueva exploración de lo político en Atenas y de los valores vinculados con su territorio; esta es la dialéctica etiológica entre la leyenda representada sobre la escena trágica y la práctica cultural, por la institución del culto rendido a las deidades tutelares de la *pólis*: Poseidón-Erecteo de un lado, y por el otro Atenea, cuya primera sacerdotisa es Praxitea.

Resumé:

Selon Nicole Loraux, le «mythe de l'autochtonie» conduirait à la négation de la maternité et à l'invisibilité des Athéniennes. En fait, relation avec le rituel des arrhéphories, le récit de fondation mettant en scène la naissance d'Erichthonios et l'échec de la courrotrophie des Cécropides

reçoit un prolongement dans récit des filles d'Erechthée et de Praxithéa, sacrifiées à l'occasion de la guerre conduite par leur père contre le roi thrace Eumolpe, le fils de Poséidon. Avec Erichthonios-Erechthée condamné à retourner dans le sol dont il est né, Athéna a non seulement un fils et par conséquent des enfants symboliques, mais par son intermédiaire elle a aussi des petites filles qui vont se sacrifier pour la cité. Morts d'ordre sacrificiel, morts symboliques dans un geste de rite initiatique revisité par la création mythologique, morts narratives qui permettent une nouvelle exploration du politique à Athènes et des valeurs attachées à son territoire; ceci dans la dialectique étiologique entre la légende représentée sur la scène tragique et la pratique culturelle, par l'institution du culte rendu aux divinités tutélaires de la polis: Poséidon-Erechthée d'une part, Athéna de l'autre dont la première prêtresse est Praxithéa.

Usad, ciudadanos, los frutos de mis alumbramientos,
Sed salvados, sed vencedores; pues a cambio de una sola vida
No es posible que yo asegure, en cuanto a mí, la salvación de esta
ciudad.
¡Oh patria! ¡Si todos los que te habitan
Pudieran amarte tanto como yo te amo!¹

«¿Cómo ser autóctono?» En las respuestas que ha esbozado y nos ha remitido en un panfleto reciente, Marcel Detienne se interroga sobre una extraña ausencia: aquella de la figura de Praxitea (y de sus hijas) entre los hijos de Atenea, tal como los ha concebido intelectualmente para nosotros Nicole Loraux. ¿Atenea habría engendrado, a través de las entrañas de la Tierra, solamente buenos autóctonos, en masculino? En su perspectiva androcéntrica, ¿el mito de los orígenes del Ática y de los Atenienses se habría empleado una vez más para hacer invisibles a las mujeres? ¿El relato del nacimiento autóctono de Erictonio significaría que «desde el principio,

¹ Eurípides, *Erecteo* fr. 360, 50-54 Kannicht, en palabras pronunciadas sobre la escena ática por Praxitea, quien agrega: «Amo a mis hijos, pero amo aún más a mi patria» (fr. 360a Kannicht); cf. infra n. 42.

la Tierra, al dar a luz, despoja a todas las madres atenienses»? Al borrar la reproducción, «al ahorrar la maternidad de las mujeres», al denegar el «vientre femenino», el «mito de la autoctonía», en sus probables estructuras masculinas, ¿habría así utilizado la figura de la Tierra para «liberar a los Atenienses del otro sexo y de su función reproductora»? Ante la pregunta «¿se nace (en Atenas) de la tierra o de las mujeres?», la respuesta está predeterminada: «No hay primera Ateniense, no hay, no ha habido nunca mujeres Atenienses».²

De hecho, entre los «niños de Atenea» (que son también aquellos que hace revivir para nosotros Nicole Loraux) se cuenta aparentemente sólo con los Erecteidas: machos que descienden del rey Erecteo o representantes masculinos de la tribu del mismo nombre. Única excepción eventual: Creúsa, la hija del rey Erecteo, que quedó *parthénos* a pesar del engendramiento de Ión, a través de una formulación un poco ambigua del propio Eurípides.³ Si las otras hijas del rey de Atenas aparecen en compañía de su madre Praxitea no es más que en relación con otra serie: aquella de las muertes de vírgenes que, en la leyenda y sobre la escena ática, toman la forma del «sacrificio» o del «suicidio»: «Maneras trágicas de matar a una mujer».⁴ Estas violencias sacrificiales hechas a las jóvenes hijas son entonces consignadas y comparadas en otro libro; Nicole Loraux no evoca allí la constelación de los relatos relativos a la autoctonía ateniense.

Sin embargo, un retorno al debate sobre la cuota de lo femenino en las representaciones atenienses de una autonomía política de origen, inscrita en las más antiguas de las *arkhaia* de la ciudad, requiere el abandono de la perspectiva estructuralista preferida en los años 80, en Francia al menos; después de los golpes dados en el enfoque estructuralista por el deconstruccionismo y por el relativismo posmodernista, es posible sustituirlo por una lógica de investigación «mítico-ritual»; ella será sensible a los modos enunciativos y a la pragmática de «mitos» que no nos son

² Las citas están extraídas de Loraux (1981: 137), luego (1996: 4), para regresar (1981: 12, 13 y 14); ver a este propósito las páginas irónicas de Detienne (2003: 39-43).

³ Loraux (1981: 207-209); cf. Eurípides, *Ión* 10 y 24-25.

⁴ Loraux (1985: 79-81).

conocidos más que en y por las formas poéticas y que encuentran su eficacia cultural y su pertinencia social en la performance poética, ella misma ritualizada. Nos ayuda el *Erecteo* de Eurípides, quien, al ofrecer una conclusión etiológica, nos remite a una coyuntura política y cultural particular. Sin embargo, esta tragedia nos invita también a situar este episodio de la historia fundadora de Atenas en la perspectiva de la fase que la precede con el relato de la *courotrofia* de las hijas de Cécrope y de Agraulos, el pequeño Erictonio, destinado a convertirse en el rey Erecteo. La imbricación de los papeles femeninos en la afirmación masculina de una política identitaria de la autoctonía es, desde el comienzo de la historia legendaria de la ciudad, absolutamente determinante; no es más que puntualmente que los Cecrópidas o Agraúlidas aparecían en la investigación sobre las «hijas de Atenea», en relación con la única «Creúsa autóctona», la hermana menor de las tres hijas de Erecteo.⁵

1. Erictonio-Erecteo y las Hiacintides: relatos heroicos dramatizados

Recordemos entonces el destino de Erictonio, nacido de las entrañas de la tierra, que acogió el esperma esparcido por Hefesto en su tentativa de seducir a Atenea. El recién nacido es confiado a las tres hijas de Cécrope, el primer rey autóctono del Ática; luego deviene rey de Atenas bajo el nombre de Erecteo, antes de morir -enterrado en el terreno en el que había nacido por un golpe del tridente de Poseidón- había derrotado y vencido al hijo del dios, Eumolpo, el rey de Tracia aliado de la rival Eleusis. Pero la victoria culpable sobre Eumolpo no puede ser obtenida sin el sacrificio de una de las tres hijas de Erecteo. ¿Se deben ignorar las hijas de Erecteo porque no entran en el sistema androcentrista de la «autoctonía ateniense»? ¡Basta de hacer mitografía! Conviene volver hacia el mito tal como existe, es decir, en *performance*: no «el» mito de la autoctonía ateniense, ni tampoco los mitos de la identidad cívica autóctona, sino un relato que tiene existencia solamente en una forma poética y, en el caso particular, a través

⁵ Loraux (1981: 242-245). Cf. también 227, 235, 248 así como 180-181 y más abajo nota 75: los Cecrópidas y su *courotrofia* perdida como «relevo» entre Creusa y Atenea.

de la representación ritual trágica: un texto (o una imagen) ciertamente, pero con su pragmática.⁶

Eurípides no ha dejado de llevar sobre la escena ática la saga del rey autóctono, fundador del territorio del Ática. La tragedia homónima es tanto más interesante para el presente propósito que cuando fue representada, probablemente entre 423 y 422, al final de la primera fase de la guerra del Peloponeso y en probable relación con el comienzo de la reconstrucción del templo de Atenea Polias, mejor conocido bajo el nombre de *Erectéion*.⁷ La tragedia, políticamente más pertinente que el relato heroico de la guerra que el segundo rey autóctono del Ática es obligado a conducir contra el hijo de Poseidón, es dramatizada en ocasión de la celebración de las Grandes Dionisias; el combate de Erecteo contra Eumolpo es entonces representado al pie de la Acrópolis, delante de los mismos ciudadanos que pueden reclamar diferentes nacimientos autóctonos de leyenda que constituyen la historia primera de Atenas.⁸

El *Erecteo* de Eurípides no nos ha llegado más que en fragmentos, sea a través de citas, a veces importantes, sea por intermedio de un papiro, él mismo fragmentario. Pero en su discurso dirigido contra el traidor Leócrates, el orador Licurgo, en un ejercicio anticipado de mitografía, resume para nosotros la intriga. Sacado de la historia ancestral (*ta palaiá*) y fundadora de la ciudad,⁹ el relato es un ejemplo de los valores ciudadanos.

⁶Esta concepción pragmática de los «mitos» griegos es el objeto de las observaciones preliminares que he acompañado en la obra de 2000: 11-69; cf. también 1996: 25-46. Una oportuna puesta en perspectiva de los aspectos aparentemente sexistas de los «mitos de la autoctonía», centrados en el nacimiento de Erictonio, con referencia a la intervención sacrificial de Praxitea y de sus hijos en la guerra llevada por Erecteo contra Eumolpo, ha sido propuesta con brío por Sissa y Detienne (1989: 238-245).

⁷El problema planteado por la fecha del *Erecteo* está resumido por Jouan & van Looy (2002: 98-99); ver también Collard, Cropp, Lee (1995: 155); para el período de construcción del nuevo templo de Atenea Polias (cf. Filócoro *FGrHist.* 328 F 67 y Pausanias 1, 27, 1), ver Hurwit (1999: 200-109 y 316); cf. infra nota 40.

⁸Para la cuestión controvertida de la composición del público de los *mousikoi agônes* en las Grandes Dionisias, ver por ejemplo Goldhill (1997: 57-66).

⁹El término *tà palaiá* hace referencia a la historia antigua, para nosotros legendaria y mítica, de la ciudad; para la significación de este término que, con *tà arkhaía*, corresponde a la manera indígena

El rey de Tracia Eumolpo es entonces hijo del marino Poseidón (el futuro dios tutelar de Atenas en un poder que está precisamente disputando con Atenea) y de la nívea Quíone (ella misma hija del nórdico Boreas, cuyo culto fue adoptado por los Atenienses después de la ayuda que les prestara en diferentes ocasiones de la lucha contra las armadas de Jerjes); en una versión en la que la colaboración de los Eleusinos parece ser prudentemente acallada, el bárbaro del Norte, a la cabeza de una armada numerosa, trata de robarle el Ática a su soberano Erecteo. Antes de la amenaza de la invasión extranjera, Erecteo consulta al oráculo de Apolo en Delfos; el dios condiciona la victoria sobre Eumolpo al sacrificio (*ei thúseie*) de una de las hijas del rey autóctono de Atenas. Bajo la prescripción de su esposa Praxitea, ella misma la hija del río Cefiso, Erecteo obedece al dios de Delfos, consiente en el sacrificio de una de sus hijas y se las arregla para cazar al invasor. Licurgo cita una larga tirada presentada como introducción y pronunciada por una Praxitea que, puesta en escena por Eurípides, acepta el sacrificio de su hija mayor (?) en el nombre de principios cívicos que no va a tardar en explorar.¹⁰

Sea como sea, el orador del IV^o siglo ve en este *mûthos* uno de los ejemplos que ha contribuido a formar a los padres de la ciudad: si Praxitea, contrariamente al amor natural que las mujeres tienen por sus hijos, ha preferido el amor de la patria, con mayor razón los hombres tienen que sentir a su respecto una benevolencia sin límites y abstenerse de huir, deshonrándola. En su argumentación compartida entre mitografía y mito en acto, en la evocación de los tiempos heroicos que son los *palaiá*, el orador Licurgo no se detiene allí. Él alega el ejemplo de Héctor exhortando a los Troyanos a luchar por su patria; y cita una tirada en la que el héroe homérico se jacta de la gloria adquirida durante la muerte en combate para defender y

de designar lo que nos aparece como un «mito», cf. Calame (2006^a).

¹⁰ Los ascendientes de los protagonistas de la acción dramatizada por Eurípides son expuestos por Parker (1987: 202-205). Según una obra consagrada a las intrigas puestas en tragedia y atribuidas al historiador helenístico Damarato (*FGrHist.* 42 F 4 = Eurípides, *Erecteo* test. IIIb Kannicht), la más vieja de las hijas de Erecteo habría sido sacrificada por su padre a Perséfone; según Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca* 3, 15, 4 (= Eurípides, *Erecteo* test. VIa Kannicht), se trata de la más joven.

salvar a las mujeres, a los niños y a la patria. No sólo la mención del héroe épico se apoya sobre la cita de los versos extraídos de la *Iliada*, sino que Héctor es presentado como un modelo conveniente en la medida en que, a través de Homero y de los poemas que son recitados cada cuatro años por los rapsodas, sus acciones son objeto de una demostración en ocasión de la celebración de las Grandes Panateneas: el mito no está decididamente activo más que por la intermediación de la forma poética que lo realiza ritualmente. Sólo la audición de tales narraciones, poéticamente dramatizadas, ha podido darles coraje a los ancestros de los oyentes atenienses de Licurgo a combatir en Maratón, a rechazar al invasor bárbaro y a morir no sólo por su patria, sino también por la salvación de toda Grecia.¹¹

2. *Praxitea la ateniense entre deberes maternos y valores cívicos*

¿Praxitea es ciudadana ateniense? ¿El *Erecteo* de Eurípides es una tragedia de Praxitea? Eso es lo que han dejado entender voluntariamente los lectores modernos de una tragedia cuya atención no ha podido más que focalizarse sobre la única *rhêsis* que ha llegado hasta nosotros en toda su extensión: ¡gracias al orador Licurgo!

Al reubicarlas en el contexto de la acción narrativa dramatizada sobre la escena ática, ciertamente uno se siente golpeado por la fuerza de las palabras pronunciadas por Praxitea, puesta en escena sobre la Acrópolis, frente al público ateniense confrontado a la discusión de la ideología periclea que representa la Guerra del Peloponeso. Sin duda el papel de estas palabras fuertes es determinante en el cumplimiento de la intriga trágica; sin duda, para responder a la exigencia formulada por el dios de Delfos y para alcanzar la victoria sobre el soberano bárbaro por el sacrificio de una de sus hijas, Erecteo tiene necesidad del consentimiento de su esposa. Sin embargo, el acuerdo de Praxitea se sitúa antes de la inversión que, según la regla formulada *a posteriori* por Aristóteles, hace de la intriga dramática un *mûthos* de tragedia.¹² En el *Erecteo*, la *metábasis* es doble: primero el

¹¹ Licurgo, *Contra Léocrates* 98-104 (=Eurípides, *Erecteo* test. II Kannicht), cita sucesivamente a Eurípides, *Erecteo* lír. 360 Kannicht y Homero, *Iliada* 15, 494-499.

¹² En cuanto a la caída constitutiva de la intriga trágica, véanse las observaciones de Aristóteles,

sacrificio voluntario y solidario de las dos hermanas que sigue a la muerte de la joven hija sacrificada, luego la muerte en combate del propio Erecteo, provocada por la cólera de Poseidón a causa de la muerte de Eumolpo; tal vez el rey de Atenas pague por una muerte violenta igualmente la muerte de una hija sacrificada por razón de estado, igual que Agamenón debe expiar el sacrificio de Ifigenia. «Está muerto; en cuanto a mí, pretendo que quienes han conocido una bella muerte tengan para ofrecer a la vista una vida mejor que aquellos que han muerto oscuramente» dice de Erecteo el mensajero, al anunciarle a Praxitea, en términos homéricos, la desaparición de su esposo en el combate; los dos versos referidos son a decir verdad tan maltratados por su citador como por el papiro que nos los ha transmitido. El *Erecteo* de Eurípides merece su título: por su muerte trágica en combate, querida por un dios, el soberano del Ática es un héroe a justo título.¹³

No obstante, la intervención de Praxitea sobre la escena ática no dejará de provocar numerosas sorpresas a quien pueda leerla cuidadosamente en una perspectiva de referencias sociales de sexo. A través de palabras con consonancias de política masculina, se puede reconstruir un primer juego enunciativo entre la decisión del don de su hija, que Praxitea asume por una forma del futuro «performativo», y la razón que motiva este sacrificio: «Yo voy a dar a mi hija a la muerte» (*egò dè dōso ktaneîn*, v. 4) porque «nosotros somos autóctonos». Esta afirmación escandalosa asocia a sus espectadores atenienses con los protagonistas masculinos y femeninos de la acción trágica. En un gesto de deixis verbal frecuente sobre la escena ática, esta profesión de fe concierne en efecto «a esta ciudad» (*têsde – póleos*, v. 5-6): Atenas, en su especificidad y su superioridad, con la exclusión de las otras ciudades marcadas por la inmigración bajo sus diferentes formas (*eisagógimoi*, v. 10); la Atenas de la ficción dramática, pero también la

Poética 10, 1452a 14-21 y 11, 1452a 22-29.

13 La intriga del *Erecteo* fue reconstruida y los fragmentos existentes fueron ubicados en su lugar por Jouan & van Looy (2002: 100-109), quienes tienen en cuenta otras hipótesis a este propósito; los versos traducidos son aquellos del fr. (papiroológico) 370, 21-22 Kannicht. Sin duda la expresión «un atelaje de tres jóvenes hijas» (*zeúgos tripárthenon*) que constituye el fr. 347 Kannicht (cf. *infra* n. 31) designa, en alusión a un matrimonio que se convierte en sacrificio, la muerte solidaria de las tres hijas de los soberanos de Atenas.

Atenas de los espectadores ubicados sobre la Acrópolis. Fantasma no obstante de una identidad nacional muy moderna en su pureza, pero fantasma porque nos encontramos, desde el punto de vista de la acción heroica, en el orden de la ficción desarrollada sobre la escena, detrás de la máscara impuesta por el ritual dionisiaco: el personaje de Praxitea es representado por un hombre, en general un ciudadano ateniense. Sea como fuere, el acto intencional de Praxitea se inscribe en efecto en el contexto de la cuestión que resume por excelencia la acción del «tema trágico»: *tí drô*: «¿Qué debo hacer?»¹⁴ Para la autoctonía, todos son ciudadanos en actos, y no únicamente en palabras.

De lo masculino y de lo político, el segundo argumento bascula hacia lo que caracteriza a lo femenino: la maternidad. El argumento es aún enunciado y asumido por un *nosotros*, no más aquel de los ciudadanos, sino aquel de las madres que dan a luz. Manera de defender (en plural: *rhuómetha*, v. 15) tanto los altares de los dioses como la patria, una ciudad comprendida como una colectividad de nombre único. Es a través del papel femenino (de sexo) que el sacrificio se justifica numéricamente: la muerte de un solo niño para la salvación del número más grande; el sacrificio de una casa para la salvación de toda la ciudad. Desde entonces, con el retorno al *yo* singular (*oída*, v. 19), la perspectiva se desliza de nuevo hacia lo masculino y la hija sacrificada no puede aparecer más que como el sustituto del hijo desaparecido; la muerte (¿por ahorcamiento?) se sustituye a la muerte en el combate bajo los golpes de las lanzas. No hay lágrimas maternas que contribuyan a «afeminar» (*ethélune*, v. 29), sino la bella muerte y la gloria compartida en una tumba común: ideología democrática de ciudadanos masculinos, retorno al género del discurso fúnebre ateniense ilustrado en el mismo momento por el Pericles de Tucídides.¹⁵

¹⁴ En cuanto a esta doble posibilidad ofrecida por las formas del demostrativo de presencia *hóde*, de designar a la vez la realidad ficcional representada sobre la escena por el discurso dramático y la realidad que los espectadores tienen bajo sus ojos, ver los ejemplos que he dado en 2004: 431-437.

¹⁵ Tucídides 2, 43, 2-4, con el estudio crítico de Loraux (1993: 120-141).

Ahora, en estructura anular por el retorno a las formas femeninas y a las formas singulares del *yo*, también por la recuperación de la afirmación performativa «yo voy a dar» (*dósō* en el v. 38, retomando la forma del v. 4), el doble argumento desarrollado por Praxitea llega a su conclusión: «Yo daré una hija, que no es mía más que por naturaleza, para sacrificarla a la tierra». Habitual en este tipo de cierre anular, el desplazamiento es de importancia: no sólo el verbo *ktaneîn*, «matar», es reemplazado por *thûsai*, «sacrificar», sino que la tierra (*prò gaias*) ha sustituido a la ciudad (que, por otra parte, reaparecía en los versos siguientes); por otro lado, contribución de las mujeres, la maternidad se reduce a la naturaleza. Lo esencial es la salvación de la ciudad, de esta ciudad: «en cuanto a mí, yo estoy determinada a salvar a esta ciudad (*ténd'egò sósō pólin*, v. 42)», en una nueva formulación performativa acompañada de un nuevo gesto verbal de deixis que refiere las palabras de Praxitea a aquellas que podría pronunciar un ciudadano ateniense.¹⁶ No hay denegación del «vientre femenino», sino la naturalización de la maternidad para introducirla mejor en el orden político. Como su padre Erecteo, las tres hijas retornan a la tierra.

La conclusión no ofrece ya ninguna duda: se trata de salvaguardar el orden y la tradición de los ancestros; se trata de rechazar a Eumolpo y sus Tracios para evitar que Poseidón suplante a Atenea; nunca el tridente del dios del mar se posará sobre las fundaciones de la ciudad para reemplazar al olivo y al *gorgonéion* de Atenea Palas.¹⁷

Ello es lo que más cuenta en la comunidad.
Nunca sin mi consentimiento y si no es al precio de mi vida
Cualquiera puede explorar las leyes antiguas de los ancestros.
Nunca sobre las fundaciones de la ciudad
se ubicará en el lugar del olivo y de la Gorgona de oro el tridente,

¹⁶ Para una síntesis sobre las diferentes formas y funciones argumentativas de las Ringstrukturen, ver Steinrück (1997: 81-90).

¹⁷ En cuanto a los emblemas de las dos divinidades tutelares de la ciudad, cf. Collard, Cropp, Lee (1995: 180-181).

y ni Eumolpo ni su pueblo de Tracia la ceñirán de coronas,
mientras Palas será por todas partes privada de honores.

Siguen los versos citados como evidencia, que son referidos directamente a los ciudadanos (*ô politai*, v. 50); en una segunda estructura anular, estos versos retoman, a través del enunciado «no es posible que yo asegure, en cuanto a mí, la salvación de esta ciudad», la fórmula «yo estoy determinado, en cuanto a mí, a salvar a esta ciudad» que los introduce (v. 52 que repite el fin del v. 42). La hija sacrificada está desde entonces reducida a ser el fruto del alumbramiento; ella no es más que un soplo de vida. Tal es la contribución de una mujer, de una madre, para la salvación de una patria esencialmente asumida por los ciudadanos. En los papeles de sexo que la heroína acumula, a la vez madre y ciudadana, el amor de Praxitea por la patria debe restablecer la paz: «yo amo a mis niños, pero a mi patria la amo más aún» – declara la madre ciudadana en un verso aislado, citado al azar.¹⁸ A este respecto, el tratamiento dramático de la leyenda ateniense conduce a una disociación muy trágica entre familia (*génos*) y ciudad (*pólis*), del mismo modo, por ejemplo, que en el relato de los siete contra Tebas –tal como Esquilo lo concibe y lo pone en escena en la tragedia homónima. Es digna de remarcar la diferencia con el Héctor de *Iliada*, cuyas palabras son citadas por Licurgo, y para quien morir por la patria es también asegurar la salvación de su esposa, de sus hijos y de su casa.¹⁹

Sea como fuere, la cultura ciudadana se funda sobre la naturaleza maternal, tanto en el pasado heroico como en el presente histórico. Así, espacial y temporalmente, la acción heroica representada sobre la escena viene a coincidir con el *hic et nunc* de la representación delante de los ciudadanos y otros habitantes del Ática reunidos en el santuario de Dionisos, en plena guerra del Peloponeso. Esta coincidencia es acentuada por

¹⁸ Eurípides, *Erecteo* fr. 360a Kannicht, con el comentario de Licurgo, *Contra Leócrates* 101; se referirá a propósito de la figura de Praxitea como «anti-Clitemnestra» en las páginas de Detienne & Sissa (1989: 232-245). Para el ejemplo de Héctor, cf. supra nota 11.

¹⁹ Esquilo, *Siete* 742-749, 804-807, 815-821, etc.; ver principalmente a propósito de la disociación trágica entre destino del *génos* y destino de la *pólis* Seaford (1994: 344-355).

el movimiento enunciativo de la tirada de Praxitea. En su convocatoria final a los ciudadanos y luego a la patria, la reina se refiere también a los miembros del coro, ancianos de Atenas que participan en la acción heroica representada, más que a los espectadores que asisten a la representación en el seno del santuario consagrado a Dionisos Eleúteros; los gestos deícticos por los que la soberana puntúa su discurso para hacer de la *pólis* representada sobre la escena «esta ciudad», combinan *deixis am phantasma* y *demonstratio ad oculos*. Así, las palabras pronunciadas por Praxitea reen-vían tanto a la ciudad legendaria amenazada por Eumolpo el Tracio en el tiempo de Erecteo como a la ciudad presente, sin duda debilitada por las frecuentes incursiones de la armada espartana.²⁰

¿Dónde está entonces la voz de Eurípides el misógino, denunciada ya por Aristófanes? ¿Dónde está el Eurípides culpable de sexismo ordinario? Tal vez en esta sorprendente polifonía que mezcla punto de vista femenino y punto de vista masculino, que asocia perspectiva de la madre que sacrifica a su hija con su *oikos* y perspectiva del ciudadano que da su vida al combate para la salvación de su ciudad, pero que asocia también, entre pasado legendario y presente político, los valores heroicos y trágicos del sacrificio individual a los valores cívicos del sacrificio comunitario.²¹ No es extraño que un siglo más tarde, cuando las ambiciones de Filipo de Macedonia pongan otra vez la patria en peligro, Licurgo convoque de nuevo la figura de Praxitea. El orador ubica a la heroína tal como la pone en escena Eurípides, sobre el mismo nivel que aquella del gran Héctor cantado por Homero, en la invitación a los Atenienses a aceptar la muerte para defensa de la patria, si no de toda Grecia. La distinción entre destino del *génos* y destino de la *pólis* se borra. El ejemplo trágico femenino es simplemente un preludio del ejemplo heroico masculino.

²⁰ Sobre esta combinación entre referencia interna y referencia externa en los gestos de *deixis* verbal, ver *supra* n. 14; con respecto al papel del grupo coral en el ejemplo del *Hipólito*, ver Calame (2007: 55-63).

²¹ No puede dejar de señalarse, a propósito de la polifonía de puntos de vista expresados sobre la escena, que Erecteo, al término de la tirada moralizante que dirigió a su hijo menor (Eurípides, *Erecteo* fr. 362, 34 Kannicht), se defiende de ser *gunaikóphron*, «provisto de sentimientos de mujer» (algo que él opone a la sabiduría masculina)...

3. Atenea y Poseidón: etiologías trágicas

En las diferentes formas de poesía narrativa griega que corresponden a la celebración de una divinidad y que constituyen actos de culto, son numerosas las composiciones que se acaban con la institución de un ritual. Desde un punto de vista narratológico, la institución de honores culturales a la memoria de los protagonistas de la acción divina o heroica que viene de ser narrada y dramatizada aparece como la fase conclusiva de sanción del relato. Desde el punto de vista del ritual, este acto fundador permite pasar del tiempo lineal -que es aquel del desarrollo de la intriga narrativa- al tiempo cíclico de reiteración de los gestos rituales: de la lógica narrativa a la lógica cultural en el movimiento que los propios griegos habían ya definido como aquel del *aition*. A través de la propia *performance* del poema cantado, la acción narrativa está instituida en momento axial y fundador de la celebración ritual, en su recurrencia calendaria, porque el acto heroico es considerado como la «causa» de ello. Así ocurre al término de la narración del rapto de Perséfone en el *Himno homérico a Deméter* con la institución, por parte de la propia diosa, de los Misterios de Eleusis ; en el episodio del reconocimiento de Teseo por su bella madre divina Amfitrite en el *Ditirambo* 17 de Baquílides, con los honores divinos rendidos a Apolo Delio ; en la muerte trágica de Hipólito en la dramatización de Eurípides, con el ritual prematrimonial cumplido por las jóvenes hijas de Trecén sobre la orden de Ártemis, sin hablar de los honores heroicos que son instituidos por Atenea no lejos de Atenas para celebrar el retorno de Ifigenia al Ática, tal como lo pone en escena el propio Eurípides.²²

Al término del *Erecteo*, es igualmente Atenea quien ordena el futuro cultural al que están destinados todos los protagonistas de la acción trágica. La intervención de la diosa *ex machina* sigue inmediatamente al largo llanto fúnebre que se reparten en versos docmíacos, tras la conclusión del drama, el grupo coral de los ancianos de Atenas y la ciudadana esposa y

²² Al adoptar un punto de vista narratológico, he intentado en muchos estudios ilustrar el procedimiento de la etiología en el que el poema en *performance* juega un papel central de institución o de confirmación: ver en último lugar el estudio de 2006b, para la tragedia en el marco de la ideología del «imperio ateniense», ver Kowalzig (2006) así como (2007: 59-102).

madre Praxitea: primero la emoción, luego una suerte de *kátharsis* por la institución del culto. La nueva de la muerte de Erecteo bajo los golpes del tridente de Poseidón parece consagrar la pérdida de la ciudad a despecho del sacrificio de las hijas del rey y, solamente entonces, la reina ya no sabe a quién referir primero su llanto: a la patria, a las hermanas que se sumaron a la hija sacrificada en la muerte, al esposo enterrado bajo tierra por Poseidón o a la hija que «por la ciudad» ha padecido una muerte a la vez pía e impía. Frente a la pérdida del ejército y ante el triunfo de Poseidón, aparentemente atrapado por el delirio báquico, no existe más la distinción entre salvación de la familia real y salvación de la ciudad. Solamente la rival Atenea es susceptible de reestablecer una situación desesperada, por la institución de un orden nuevo.²³

Al designar a su propia palabra como aquella de «Atenea sin madre», la diosa añade a sus disposiciones institucionales del orden de la etiología una suerte de «firma»; por el recurso a una forma del futuro performativo, ella hace de esta firma un acto de palabra y designa su orden por el mismo verbo que aquel empleado por Heráclito para significar la palabra eficaz del oráculo de Delfos: *semanô*, «yo indico»;²⁴ palabra de autoridad divina. Por la voluntad de la diosa tutelar de la ciudad, le corresponderá así a Praxitea, la única sobreviviente de la familia de Erecteo, consagrar a su hija sacrificada por el padre y a sus dos hermanas una tumba que marque su inmortalización heroizante. Transferidas por Atenea al Éter y transformadas en constelación bajo el probable nombre de Híades, las tres hijas de Praxitea y Erecteo serán divinizadas bajo la epiclesis de *Hiacíntides*; en tanto que tales, ellas serán asociadas en la memoria glorificante de los hombres a la luz del jacinto, una flor que pertenece al paradigma griego de las corolas con olor y de los reflejos susceptibles de seducir a las jóvenes hijas que juegan, como Perséfone, sobre una pradera marcada por Eros.

²³ De este largo treno conclusivo, cantado en docmíacos mezclados de metros yámbicos, el papiro de la Sorbona no nos ha transmitido más que fragmentos que, en particular para Praxitea, se corresponden con Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 36-54 Kannicht; para las tentativas de reconstrucción de un texto fragmentario, ver Collard, Cropp, Lee (1995: 189-190).

²⁴ Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 55-117 Kannicht; cf. Heráclito fr. 22 B 93 Diels-Kranz.

Con su estatus de joven hija que llega a la madurez del adulto, las tres hijas de Praxitea y de Erecteo se beneficiaron de parte de los mortales con honores a la vez heroicos y divinos: sacrificios de bueyes cumplidos anualmente por los habitantes de la ciudad y danzas corales ejecutadas por jóvenes hijas. Estas celebraciones poéticas presentadas en ofrendas musicales bajo la égida implícita de Mnemosyne evocan por ejemplo los poemas inspirados por las Musas y cantados por las jóvenes hijas de Trezén que Ártemis instituye alrededor del culto heroico rendido al joven Hipólito, en memoria de su trágico rechazo del amor de Fedra.²⁵

Por lo demás, metamorfoseadas en Hiacíntides, las hijas de Praxitea tendrán el primero de los gestos de sacrificio que preceden a cualquier batalla, por intermedio de estas libaciones de miel y de agua que, excluyendo al vino, son también ofrecidos a las bienaventuradas Euménides. Destinada a impedir que el enemigo sobrepase la victoria, la inaccesibilidad ritual del recinto que les será consagrado se inscribe en la misma memoria que aquella de la que se beneficia la victoria cívica obtenida sobre el invasor venido del exterior.²⁶ Jóvenes hijas de erotismo floral, las Hiacíntides son integradas en el orden masculino de la guerra. Recordemos que al final de la última tragedia compuesta por Sófocles, una decena de años después del *Erecteo* de Eurípides, Edipo es recibido en una villa limítrofe de la ciudad para ser heroizado en una asunción compartida entre Tierra y Olimpo; él dispone desde entonces en Colono de una tumba inaccesible, pero desde allí, como héroe protector, mantendrá a la desdicha y al enemigo alejados de la ciudad de Teseo.²⁷ Él, el viejo Edipo, ve cómo se le atribuye, por un procedimiento etiológico interpuesto, una función heroica análoga a aquella asumida por las jóvenes hijas de Erecteo.

²⁵ Eurípides, *Hipólito* 1423-1430; después de muchos otros, he comentado esta conclusión etiológica en el estudio de 2007: 61-63.

²⁶ Ver también Lacore (1995/96: 105-107). Para las libaciones sin vino ofrecidas a las Euménides, ver Henrichs (1983: 96-99); otras referencias en Collard, Cropp, Lee (1995: 92).

²⁷ Sófocles, *Edipo en Colona* 1518-1532 y 1760-1767; sobre este culto heroico muy particular, en contraste con aquel reservado a Erecteo, ver las referencias dadas en Calame (1998: 352-355).

Pero las disposiciones etiológicas e institucionales de Atenea no se detienen allí. Después de que sus hijas, según parece, son honradas cerca del lugar de su sacrificio, Erecteo tendrá entonces un santuario situado en el centro de la ciudad, marcado por un muro de piedra. Su memoria será honrada allí por sacrificios de bueyes ofrecidos por los ciudadanos, y será celebrado bajo el nombre de Poseidón, del que se convierte así en paredro heroico. Es en efecto al dios del mar que Atenea se refiere al comienzo de su intervención en el pedido de alejar su tridente de «esta tierra» (*têsde khthónos*); ha sido así designado en un nuevo gesto de deixis verbal a la vez el suelo en que Erecteo viene de ser enterrado y la tierra de la que los ancestros de la mayoría de los espectadores ha nacido y que estos últimos tienen bajo sus ojos. Que Poseidón ahora salve también a la tierra (del Ática) como a «mi amable ciudad» –agrega Atenea. Para confirmar la punición infligida a Erecteo, y para consumir la derrota de Atenas, el dios de las entrañas de la tierra viene en efecto de agitar el suelo de la ciudad y de abatir el palacio real; es en todo caso lo que nos enseña, en versos muy mutilados, el treno del coro que, representando al dios como bacante, precede inmediatamente a la intervención salvadora de Atenea.²⁸ Así, por voluntad de la diosa y a través de Erecteo, Poseidón se ha finalmente instalado en el centro de Atenas con una función ya no más destructora, sino protectora.

En cuanto a la esposa y reina Praxitea, que ha sabido rectificar los propios fundamentos de la ciudad, Atenea la hace su sacerdotisa; ella estará encargada de sacrificar las primeras ofrendas sobre los altares de la diosa.²⁹ Tras el acuerdo que ha dado desde el punto de vista de la narración heroica al sacrificio humano, Praxitea achaca la responsabilidad de los sacrificios rituales ofrecidos, por el fuego, a la diosa tutelar; aquella asume a la vez el papel del «destinador» de la acción narrativa que ella sanciona

²⁸ Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 90-94 y 45-62 Kannicht; se piensa en los temblores de tierra que destruyen el palacio de Penteo en las *Bacantes* 585-603 o aquel de Amfitrión en el *Heracles* 904-909: cf. Collard, Cropp, Lee (1995: 189-190). Sobre el nombre de culto *Poseidón-Erecteo* cf. infra nota 43.

²⁹ Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 95-98 Kannicht; Sourvinou-Inwood (2003: 25-30), muestra las relaciones que, por efectos de «zooming», los rituales puestos en escena en la tragedia mantienen con la religión de los espectadores.

y la función cultural del destinatario de los actos rituales cumplidos por los habitantes de la ciudad finalmente salvada por Praxitea. En este acto auto-referencial y etiológico de institución de las prácticas culturales que le están destinadas, Atenea asume un papel a la vez narrativo y ritual que evoca aquel asumido por Deméter en la fase de sanción del relato homérico del rapto de Perséfone; después de haber asegurado la salvación de su hija, la diosa de la cerealicultura instituye, en la etiología poética señalada, las diferentes prácticas rituales de los Misterios de Eleusis. Viva, Praxitea deviene en cuanto a ella, al lado de Atenea y sobre la Acrópolis, la homóloga de Erecteo, muerto y heroizado, al lado de Poseidón, desde entonces honrado sobre la misma roca sagrada. El acto de palabra instituido por Atenea corresponde a un acto de refundación de la ciudad en sus raíces autóctonas.

Al focalizar la atención sobre las hijas de la pareja real, la conclusión institucional y etiológica dada por Atenea restablece, desde el punto de vista del «gender», el equilibrio entre Praxitea y Erecteo; la esposa será asociada a la diosa tutelar de la ciudad, su esposo será asimilado al dios que protege el territorio de la ciudad. Este movimiento etiológico es ya aquel que marca una breve mención de Erecteo en el *Catálogo de las naves* de la *Iliada*. Los soldados atenienses enviados a Troya son allí presentados como pertenecientes al pueblo de Erecteo «a quien engendra la tierra fecunda y a quien eleva Atenea, la hija de Zeus». El héroe es enseguida instalado por Atenea en su propio santuario, que corresponde sin duda al templo pisistrátida de Atenea Polias; es objeto de ofrendas que, en ese lugar y en el presente de la narración, le ofrecen cada año «los hijos de los Atenienses». Dentro del texto homérico, el pasaje -desde el pasado narrativo a un presente que corresponde al del rito- indica el movimiento de la etiología cultural. Por otra parte, insertar en el catálogo de los contingentes que forman la armada aquea un grupo de guerreros atenienses conducidos por Menesteo bajo los muros de Troya significa sin duda adaptar el relato homérico a la coyuntura ateniense; la ocasión de esta inserción ateniense corresponde sin duda a la redacción pisistrátida de los poemas homéricos, en vista de su reanudación rapsódica en los concursos musicales de las Grandes Panateneas. La etiología inscrita en la narración dramatizada

debe entonces reconducir a una operación de institución cultural que tiene por fin reorientar la práctica ritual y social al remodelar un mito fundador.³⁰

Sea como fuere, la etiología narrativa puesta en escena por Eurípides reserva los más grandes honores heroicos a Erecteo; es el rey de Atenas quien está en el centro de la tragedia homónima.

4. *Del Erectéion al Parthénon: realidades legendarias y culturales*

En el acercamiento interpretativo del pasaje etiológico del «mito» al «rito», la variación de las versiones legendarias puede, por contraste, devenir explicativa.

Así ocurre por ejemplo con la versión transmitida por un probable colega del orador Licurgo. Este autor de una *Historia del Ática* atribuye a Erecteo hasta seis hijas. Casi todas llevan nombres parlantes, comenzando por la mayor, Protogenéia, y la segunda, Pandôra, que fueron las hijas dispuestas a ofrecerse en sacrificio, mediante degollamiento, por la patria; en cuanto a la joven, Ctonia, se puede suponer que su nombre de bautismo la destinaba a ser elegida para ser sacrificada por sus padres y devuelta así al suelo de los autóctonos. En otras versiones mitográficas del relato heroico, más tardías, cuentan que la mayor de las hijas de Erecteo fue sacrificada sobre el altar de Perséfone; por solidaridad, sus hermanas se precipitaron de la Acrópolis en el vacío –añade una versión latina. El atidógrafo Fano-demo precisaba que las hijas de Erecteo ofrecieron su garganta a la espada en el lugar llamado Hiacinto para ser honradas en tanto que «jóvenes hijas hiacintides». Sólo se salvó Creúsa, entonces una niña – Eurípides mismo precisa que la intriga del *Ión* está obligada a añadir esta protagonista a las tres adolescentes que el *Erecteo* presenta como un «atelage de tres jóvenes hijas». En cuanto a Oreitea, su inserción en el número de las hijas de Praxitea y de Erecteo está evidentemente motivada por los honores rituales de los que Bóreas y la joven hija serán objeto en Atenas al fin de las guerras médicas. Por otra parte, Eurípides vuelve en la tragedia consagrada a Ión a

³⁰ Homero, *Iliada* 2, 545-551; sobre la existencia de una «recensión pisistrátida» en relación con un «texto panatenaico» de la *Iliada*, ver la posición crítica de Nagy (1996: 93-108).

la muerte (voluntaria) de las hijas de Erecteo; del mismo modo que el Atidógrafo Fanodemo, él la concibe en tanto que sacrificio por degollamiento (*éthuse, sphágia*): ¡para él, esto no es un *mûthos*, sino un *lógos*!³¹

Puesta en relación por Eurípides con Deméter y Eleusis, la aparente metamorfosis de las Hiacintides en Híades ha llevado a vincular a las hijas de Erecteo con las Cecrópidas, en su función de curotrofia;³² en la leyenda ateniense, en efecto, las Híades pasan por haber sido las nodrizas de Dionisos.³³ Sea lo que fuera respecto de este acercamiento que no toma en cuenta la intermediación narrativa que representa el catasterismo,³⁴ las Hiacintides atenienses no podrían confundirse con sus homónimas de origen espartano. Una versión tardía las hace hijas de Jacinto, un Lacedemonio establecido en Atenas; según una intriga análoga a aquella que implica a las hijas de Erecteo, estas jóvenes hijas, en número de cuatro, habrían sido degolladas sobre la tumba del Cíclope Gerasto por los Atenienses, que sufrían de hambre y de una epidemia como consecuencia de la exigencia que Minos le había dirigido a su padre Zeus de vengarlo por la muerte de Androgeo.³⁵

En otras versiones se aprende aún que, en su tentativa de invasión del Ática, el rey tracio, hijo de Poseidón, se habría apoyado en las gentes de Eleusis, que le habían acordado hospitalidad; más precisamente, fueron los Eleusinos quienes habrían llamado a Eumolpo el Tracio para combatir

³¹A partir del atidógrafo Fanódemo *FGrHist.* 325 F 4 (cf. *infra* nota 37; ver también Higino, *Fables* 46, 3-4, quien interpreta el auto-sacrificio de las hermanas solidarias de Ctonia como un suicidio: *se ipse interfecerunt*), se referirá a Demarato *FGrHist.* 42 F 4 (sacrificio de la hija más vieja a Perséfone) así como a Apolodoro, *Biblioteca* 3, 15, 4 y a Higino, *Fables* 238, 2; Eurípides, *Ión* 275-282 y *Erecteo* fr. 357 Kannicht; para Oreitia y Boreas, cf. Parker (1987: 204-205).

³²La curotrofia es la función que tienen algunas figuras femeninas del mito de cuidado y atención de los requerimientos de los niños o dioses jóvenes (N. del T.).

³³Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 101-114 Kannicht; cf. Ferécides *FGrHist.* 3 F 90 y Cleidemo *FGrHist.* 323 F 27, según la hipótesis formulada por Kearns (1989: 61-62).

³⁴Dentro de la mitología griega, el fenómeno denominado **catasterismo** consiste en la transformación mitológica de un personaje en una estrella o en una constelación (N. del T.).

³⁵Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca* 3, 15, 7-8, con los otros textos comentados por Kearns (1989: 62-63 y 202).

contra los Atenenses. Se pasa así en Eurípides de un conflicto entre Atenas y una ciudad limítrofe -integrada por lo demás al territorio del Ática-, a la guerra entre Atenas y un soberano venido de la Tracia bárbara. Esta transformación narrativa debe sin duda reconducir a una transición histórica: el pasaje desde los relatos fundadores que intentan legitimar la constitución y los límites del territorio del Ática hacia la utilización ideológica de la leyenda en la coyuntura de los combates contra el invasor bárbaro, en el contexto de las guerras médicas y de la apropiación por parte de Atenas de las victorias alcanzadas contra los Persas.³⁶

Por otra parte, la *Crónica del Mármol de Paros* le atribuye al reinado de Erecteo no solo la permanencia en Atenas de Deméter -quien instituye en esta ocasión el primer ritual del trabajo-, sino también la recolección por Triptólemo del grano sembrado en la llanura de Raros, la creación (¿por Orfeo?) del poema que cuenta el rapto de Perséfone y la búsqueda emprendida por Deméter, antes del don de sus frutos; en fin, también la institución (¿por Eumolpo?) de los misterios de Eleusis.³⁷ Así, el reino de Erecteo está vinculado también con la fijación de los límites del territorio del Ática tanto como con la fecundidad y la productividad agrícolas de su suelo. Este suelo coincide con la tierra que lo ha engendrado y de la que ha surgido él mismo en tanto que Erictonio, gracias a la maternidad diferida de Atenea, es el territorio en el que lo enterraron a su vez los golpes del tridente de Poseidón, como lo recuerda su hija Creúsa, tal como Eurípides

³⁶ Sobre la evolución de estas diferentes versiones de la guerra entre Eumolpo y Erecteo, ver aún el estudio de Parker (1987: 200-204); Kannicht (2004: I, 391-394) da las diferentes versiones de la leyenda, principalmente en cuanto a esta guerra ejemplar que ha sido también alegada como ejemplo por Platón, *Menexeno* 239b, Isócrates, *Panegírico* 68 y *Panatenaico* 193, Demóstenes, *Epitafio* 8 y 27; ver también Kearns (1989: 113-115). La tradición eleusina relaciona al rey Eumolpo con la fundación de los Misterios: cf. *Himno homérico a Deméter* 154 y 475, así como Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 100 Kannicht, que da a Eumolpo de Tracia un hijo del mismo nombre (¿el fundador de los Misterios? cf. infra n. 37); Jouan & Van Looy (2002: 100-109), intentan una reconstrucción de la intriga del *Erecteo* a partir de estos diferentes elementos complementarios.

³⁷ *Marmor Parium*, *FGrHist.* 239 A 12-15, que distingue Erecteo de Erictonio; aquel habría instituido por sí mismo el concurso de la carrera de carros para las primeras Panateneas y habría dado su nombre a los atenienses. Para los méritos comparados de los dos héroes, según las versiones de la leyenda, ver Brulé (1987: 13-18).

la pone en escena en *Ión*.³⁸

La delimitación del territorio del Ática y la definición de sus cualidades de productividad se operan entonces por la acción conjugada de dos divinidades tutelares rivales, Atenea y Poseidón; y si la dramatización etiológica se emplea para conceder a la fecundidad del suelo del Ática en la generación de los futuros ciudadanos autóctonos la prioridad sobre su fertilidad por intermedio de los trabajos agrícolas, estos trabajos son prometidos por una Deméter a quien Atenea no deja de mencionar en dos oportunidades durante su intervención, con autoridad etiológica, que concluye el *Erecteo*, en un texto desgraciadamente totalmente fragmentario.³⁹ Primero la metáfora, luego el sentido literal: primero los hombres civilizados, luego los campos cultivados; ello a través de dos figuras heroicas cuyos nombres parecen llevar la marca de la tierra (-χθ-). Entonces, no hay Tierra primordial primero, luego mujer imitadora de la tierra en el alumbramiento de los ciudadanos, como parece sugerirlo un pasaje del *Menexeno* de Platón, de interpretación controvertida; sino que primero habrá un engendramiento metafórico por parte de esta tierra, que producirá enseguida los frutos destinados a alimentar a aquellos a quienes ella ha engendrado metafóricamente. Estos frutos no llegan a la madurez propia para el consumo más que por los trabajos de cultura favorecidos por Atenea la artesana y por Deméter la madre y nodriza.⁴⁰

Desde el punto de vista cultural, sólo muy magros indicios permiten situar «el recinto inaccesible» que Atenea reserva a las Hiacintidas en el lugar llamado Esféndonas, al oeste de la ciudad de Atenas.⁴¹ Pero se puede

³⁸ Eurípides, *Ión* 281-282.

³⁹ Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 102 y 109 Kannicht; en estos versos enteramente fragmentarios la mención de *árreta* en el verso 110 y de los *Kérukes* en el verso 114 (cf. Kearns, 1989: 177) parecen relacionar la intervención de Deméter con la institución de los Misterios de Eleusis. En la antigüedad no se ha dejado de integrar etimológicamente el nombre de Erictonio con su leyenda: cf. Brulé (1987: 21-23).

⁴⁰ Cf. Platón, *Menexeno* 237d-238a, interpretado por Loraux (1996: 132-135), en una lectura literal que corrige oportunamente Georgoudi (2002: 131-133).

⁴¹ Cf. Focio, s. v. *parthénoi* (II, p. 64 Naber) = *Suda*, s.v. *parthénoi* (P 668 Adler) = Eurípides, *Erecteo* test. VIb Kannicht, en una glosa que se refiere al *Atthis* de Fanodemo, *FGrHist.* 325 F 4

remarcar que el modo de la heroización que les concede Atenea Polias recuerda aquel que las inscripciones funerarias de la época clásica asignan a los muertos en el campo de batalla: sus almas no son dirigidas hacia el Hades, sino que su soplo vital está destinado a sobrevivir en el éter.⁴² Por el contrario, ni los espectadores del V^o siglo ni los lectores modernos experimentan evidentemente la menor dificultad en identificar con el *Erectéion* al santuario prometido por Atenea al rey del Ática. Dedicado a Atenea Polias, este santuario memorial abriga aún hoy sobre la Acrópolis todas las reliquias de la historia legendaria de Atenas, desde la traza del tridente de Poseidón cuando hizo surgir de la roca el agua del futuro mar Egeo, recogida en un pozo, al olivo de Atenea salvado milagrosamente después del incendio de la ciudad alta por las tropas de Jerjes al pasar por la tumba del primer rey autóctono Cécrope, por la fisura que había alojado a la serpiente de Erictonio o aún por la tumba de Erecteo mismo y por el altar consagrado a Hefesto; y desde la mitad del V^o siglo, una inscripción atestigua una dedicación a Poseidón-Erecteo: la asociación cultual con Poseidón del héroe nacido del suelo del Ática para ser enterrado al final de la guerra contra el bárbaro Eumolpo contribuye a implantar sólidamente al dios de las entrañas de la tierra en uno de los mitos de fundación de la autoctonía ateniense.⁴³ Se ha dicho ya que históricamente la primera representación

(cf. Kearns, 1989: 60-61 y 201-202, para algunos testimonios complementarios). El atidógrafo menciona por encima de las Esfëndonas una «colina de Jacinto»: cf. Henrichs (1983: 98 n. 34); sobre esta mención conjetural, ver el comentario de Jacoby (1954: I, 178-180), quien insiste en el hecho de que el culto heroico tributado a las hijas de Erecteo debe ser distinguido de los honores tributados en el Leocorio a las hijas del rey y héroe epónimo Leo, que se sacrificaron para evitar una hambruna.

⁴² Eurípides, *Erecteo* fr. 370, 71-74 Kannicht, verso que Sourvinou-Inwood (2005: 338-340), compara con una práctica de heroización e inmortalización conocida por los espectadores de la tragedia.

⁴³ El nombre de culto *Poseidón-Erecteo* está atestiguado en la inscripción *IG I², 580 = IG I³, 2, 873* (que data de la mitad del V^o siglo), pero Lacore (1983: 218-222) alega por una identificación cultual más tardía; otras referencias a este respecto en el comentario de Collard, Cropp, Lee (1995: 193); ver también Parker (1996: 290-293) y sobre todo Luce (2005: 142-150 y 152-159), que da el texto de las inscripciones que identifican a Erecteo con Poseidón y que evoca los intentos de los sabios modernos de relacionar a Erecteo, por su etimología, con la función de Poseidón como aquel que sacude el suelo. La importancia ideológica del relato etiológico está bien analizada por Darthou

del *Erecteo* de Eurípides poco antes de la Paz de Nicias parece coincidir con el período de reanudación de los trabajos de construcción de este alto lugar de la autoctonía ateniense que es el santuario a las Cariátides.⁴⁴ Por otra parte, por la celebración de las Panateneas, mujeres y varones Atenienses tenían la ocasión de participar en gran número en los honores rendidos a la diosa tutelar, en particular en los gestos rituales cumplidos por su sacerdotisa, en la plaza del Partenón, enteramente consagrada a Atenea. Al pensar en particular en la máscara que representa a la Lisístrata inventada por Aristófanes para la sacerdotisa de Atenea Lisímaca, en función del momento de la representación de la comedia en 411, no es necesario insistir sobre la relación evidente que la nominación heroizante de Praxitea como primera sacerdotisa de Atenea Polias comparte con la práctica cultural regular de los espectadores reunidos en el teatro-santuario de Dionisos, adosado a la Acrópolis.⁴⁵

5. La autoctonía ateniense entre lo masculino y femenino

Así, bajo el aspecto temporal, la conclusión etiológica que Atenea da a la acción trágica, con la elección de Praxitea como sacerdotisa a su servicio, conduce a los espectadores del *Erecteo* desde el pasado de los acontecimientos fundadores de la ciudad al presente del culto que dedican cada año a la diosa tutelar; espacialmente, la institución del culto que honra a Erecteo-Poseidón reclama este público compuesto de Atenienses y sus temas sobre la Acrópolis, «en el centro de la ciudad», entre los dioses y los héroes que han definido el territorio en sus valores nutricios y que desde entonces lo protegen. Mediante la oblicuidad dramática y etiológica, la

(2005: 77-83).

⁴⁴ Los *martúria* de la historia fundadora del Ática y de Atenas que son venerados en el templo de Atenea Polias denominado *Erectéion* son mencionados por Pausanias (cf. 1, 26, 5 y 27, 1-2) en ocasión de su visita a la Acrópolis; ver ya Herodoto 8, 55. Para la datación del santuario, cf. supra nota 7. Cécrope poseía un santuario sobre la Acrópolis, no lejos del *Erectéion*: cf. Kearns (1989: 175-176).

⁴⁵ Aristófanes, *Lisístrata* 1086, 1103 y 1147, con el comentario prudente de Henderson (1987: XXXV y XXXVIII-XL), así como Loraux (1981: 192-194). Para la figura de Lisímaco con los papeles culturales que le son atribuidos, ver Georgoudi (2003: 186-204).

relación de la madre con la hija es entonces introducida en el gran sistema de las leyendas que afirman la autoctonía que reclaman los ciudadanos atenienses de la época clásica. Además, pertenece a la diosa virgen Atenea Polias, que hace nacer al niño Erictonio del seno de la tierra del Ática y que lo recoge para alimentarlo y educarlo, establecer sobre Atenas el poder que ella va desde entonces a compartir con el dios Poseidón, que entierra al adulto Erecteo en el suelo mismo del que ha nacido.⁴⁶ Será enseguida el papel del desarrollo ateniense de la leyenda de Teseo no sólo dar al territorio del Ática una definición política, principalmente por una operación de sinecismo⁴⁷ y por la institución del régimen democrático, sino también, por el renacimiento del héroe del mar de Creta destinado a convertirse en el mar Egeo, ofrecer a la ciudad clásica que extiende su control sobre la cuenca del Egeo un mito de «autothalasía».⁴⁸

No sólo la autoctonía acaba por ser también un asunto de las mujeres (incluso si los hombres ocupan el lugar central), sino que la maternidad, lejos de ser denegada, es puesta al servicio de la ciudad. Al consentir en el sacrificio de su hija sin que, ni en Licurgo, ni en lo que nos queda del *Erecteo* de Eurípides, la sangre vertida sea mencionada, Praxitea pone a la salvación de la ciudad y las leyes de los ancestros por encima del amor que las madres tienen habitualmente por sus niños, hijos e hijas. Así, sobre la escena trágica, la hija, «soplo de vida único» sacrificada para toda la ciudad, substituye al hijo que ofrece su vida para la ciudad en la muerte heroica, y la salvación de los Erecteidas autóctonos pasa en definitiva por el «vientre femenino»: «Haced buen uso, ciudadanos, del producto de mis

⁴⁶ Se debe recordar a este propósito, por referencia a la realidad cultural conocida por los espectadores, que también la sacerdotisa de Atenea Polias como aquella de Poseidón Erecteo era asumida por el *génos* de los Eteoboutades, cuyo héroe fundador Boutes es hermano de Erecteo, ambos honrados en el *Erectéion*: cf. Parker (1996: 242 y 290-292).

⁴⁷ El término Sinecismo (del griego συνουικισμός, *synoikismós*, literalmente “cohabitación”) alude a un proceso histórico por el cual una serie de poblaciones aisladas se unen, por razones diferentes, hasta formar una ciudad-estado. Siguiendo la historiografía, el sinecismo es un proceso gradual continuo que, para las fuentes clásicas helenas, coincide con los actos fundacionales llevados a cabo por una única persona, como Teseo en el caso ateniense (N. del T.).

⁴⁸ Cf. Calame (1996: *passim*).

entrañas; que vuestra salvación sea asegurada: ¡sed vencedores!» –se ha comenzado por estos versos que declama la reina ciudadana cuando llega al término de su tirada, reclamando la autoridad de la virgen Atenea Palas.⁴⁹ A diferencia de la hija de Agamenón en *Ifigenia en Áulide* o de Macaria en *Heraclidas*, que asumen ambos el sacrificio de su vida para la salvación de la comunidad, la decisión de sacrificar una hija es asumida en *Erecteo* por el padre y por la madre; son solamente las dos hermanas quienes, por solidaridad, adoptaron la actitud de Ifigenia y de Macaria. Ocurre entonces que, por la voluntad conjugada del padre y de la madre, soberanos primordiales, se asiste a la transfiguración del sacrificio humano (para salvar a la ciudad heroica), que se convierte en ofrendas sacrificiales rituales destinadas a las dos divinidades tutelares de la ciudad (para asegurar en el orden político la protección de la ciudad y de su territorio). En el pasaje etiológico del «mito» al «rito», igual que el nacimiento autóctono, el gesto sacrificial se ha civilizado.⁵⁰

No hay entonces ninguna razón para dudar de la existencia de prácticas culturales que corresponden a los gestos instituyentes puestos en escena por Eurípides.⁵¹ Atenea se refiere no sólo a la realidad cultural conocida por los espectadores, sino también a sus propias prácticas religiosas. No es imposible que, como en el caso de *Hipólito* o aquel de *Ifigenia en Táuride*, la fuerza pragmática de una tragedia con una *performance* largamente ritualizada haya contribuido a reorientar estas mismas prácticas. Es el sentido de la etiología a través de una poesía en *performance*.

⁴⁹ Eurípides, *Erecteo* fr. 360, 50-51 Kannicht, cf. supra n. 1. En las tragedias conocidas de Eurípides, el sacrificio de una vida por la salvación de todos es entonces también alegada por Ifigenia en *Ifigenia en Áulide* 1387-1390, y por Macaria en *Heraclidas* 579-580; de manera general: 401-409.

⁵⁰ En cuanto a las sagas metafóricas del sacrificio trágico de la joven hija, cf. Loraux (1985: 38-43 y 62-65); ver también, en comparación con la intriga de *Ión*, Zeitlin (1995: 296-300).

⁵¹ A las observaciones escépticas de Dunn (1996: 45-63) y de Scullion (1999/2000: 221-232), quienes hablan de invenciones de Eurípides (ver también Lacore, 1983: 231-234), deben oponerse las objeciones realistas de Sourvinou-Inwood (2003: 414-422) y de Seaford (próximo a aparecer); con excepción de una nota insignificante en Dunn (1996: 212 n. 35), es necesario señalar que ninguno de estos autores toma en cuenta el *Erecteo*. Sobre la pragmática del procedimiento etiológico por la fuerza de la *performance*, ver principalmente Kowalzig (2007: 32-55).

¿Es decir que la indispensable introducción de la figura de Praxitea en el paradigma heroico de la autoctonía ateniense, por un acto de devoción focalizado sobre el «sacrificio de su hija», corresponde a «un homenaje rendido a las Atenienses, a la fuerza de las mujeres de Atenas, autóctonas sin complejo, e incluso fundadoras de la autoctonía»?⁵² Sin duda, sería más exacto avanzar que las Atenienses deben limitarse a ser las esposas dignas de ciudadanos autóctonos, prestos a sacrificar a sus descendientes para la salvación de la ciudad. En este juego de interpretación antropológica, no es la categoría moderna del «gender» entendida como construcción simbólica y antropopoiética de los vínculos sociales de sexo quien se arriesga a ser la víctima de las dificultades de su puesta en obra; no es la fertilidad operatoria del género como instrumento de investigación de antropología comparativa quien debe ser puesto en cuestión.⁵³ Por el contrario, es la realidad política y religiosa de la Atenas del Vº siglo en sus manifestaciones poéticas quien escapa al esquematismo estructural de la jerarquía inducida por la lógica binaria. Del mismo modo que en el conjunto del teatro trágico y cómico del fin del Vº siglo, las protagonistas femeninas de los relatos etiológicos retornan a la autoctonía ateniense, contribuyendo notablemente, por su heroización y su introducción en la práctica cultural, a una definición práctica y eficaz de la identidad del ciudadano ateniense medio. Esta identidad se realiza notablemente en el cumplimiento de los honores rendidos a las divinidades tutelares. Si el «gender» es un concepto operativo de traducción transcultural desde entonces indispensable, parece por el contrario difícil de fundar un feminismo militante solamente sobre los relatos heroicos, en su ficcionalidad.

Así, el carácter pragmático de los textos de Eurípides que los azares de la tradición han traído a nuestro conocimiento, aunque de manera muy fragmentaria, y que fundamentan las proposiciones aquí formuladas, nos dirige en definitiva hacia la coyuntura histórica que ha constituido el

⁵² Según la fórmula conclusiva propuesta por Sissa & Detienne (1989: 245); ver Sebillotte Cuchet (2006: 246-250) sobre Praxitea como «madre e hija de la patria».

⁵³ Se leerán a este respecto las observaciones prudentes de Sebillotte Cuchet (2004: 152-154); ver también la puesta a punto de Bruit Zaidman & Schmitt Pantel (2007).

contexto político de su *performance*. Exigiendo a la vez la defensa del territorio del Ática y la expansión colonial (para no decir imperialista) en el mar Egeo, las circunstancias estratégicas y políticas de la Guerra del Peloponeso no son evidentemente extrañas a los recordatorios sobre la escena ática, delante de la comunidad de los Atenienses reunidos, de los diferentes relatos que legitiman las pretensiones autóctonas de la ciudad y de los modelos de heroísmo patriótico, masculinos y femeninos. Esta coyuntura induce ciertamente la reinterpretación política y trágica de las diferencias culturales de sexo inscritas en la tradición narrativa y heroica de la ciudad. Pero conviene dejar a las historiadoras y a los historiadores la apreciación en detalle de la delicada cuestión de la referencia político-religiosa de la tragedia clásica.

La Atenea de los historiadores y antropólogos de la religión griega puede desde entonces reconocer a sus hijos, muchachos y muchachas adolescentes; por el contrario, ella no reconocerá ya más a sus olivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruit Zaidman, L. & Schmitt Pantel, P. (2007) «L'historiographie du genre: état des lieux », in V. Sebillotte Cuchet & N. Ernoult (edd.) *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris: 27-48.
- Brulé, P. (1987) *La Fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique. Mythes, cultes et société*, Besançon – Paris.
- Calame, C. (1996 –2^e éd.) *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne.
- (1998) «Mort héroïque et culte à mystère dans l'*Edipe à Colone* de Sophocle. Aspects rituels au service de la création mythique», in F. Graf (ed.) *Ansichten Griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert*, Stuttgart – Leipzig: 326-356.
- (2004) «Deictic Ambiguity and Autoreferentiality. Some Examples from Greek Poetics», *Arethusa* 37: 415-443.
- (2006a) «La fabrication historiographique d'un passé héroïque en Grèce classique: *arkhaios* et *palaiós*», *Ktéma* 31: 39-49.

- (2006b) «Récit héroïque et pratique religieuse. Le passé poétique des cités grecques classiques», *Annales HSS* 61: 527-551.
- (2007) «Giochi di genere e *performance* musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico», in F. Perusino & M. Colantonio (edd.) *Della lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa: 49-73.
- Collard, C., Cropp, M. J., Lee, K. H. (1995) *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Warminster.
- Detienne, M. (1979) «Violentes “eugénies”. En pleines Thesmophories: des femmes couvertes de sang», in M. Detienne & J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris: 183-214.
- (2003) *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*, Paris.
- Dunn, M. (1996) *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York–Oxford.
- Georgoudi, S. (2002) «Gaia/Gé. Entre mythe, culte et idéologie», in S. des Bouvrie (ed.) *Myth and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture*, Bergen: 113-134.
- Henrichs, A. (1983) «The “sobriety” of Œdipus: Sophocles *OC* 100 misunderstood», *Harvard Studies in Classical Philology* 87: 87-100.
- Hurwit, J. M. (1999) *The Athenian Acropolis: History, Mythology and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge.
- Jacoby, F. (1954) *Die Fragmente der Griechischen Historiker III. Geschichte von Staedten und Voelkern*, Leiden.
- Jouan, F. & Van Looy, H. (2000) *Euripide. Tragédies VIII.2. Fragments*, Paris.
- Kannicht, R. (2004) *Tragicorum Graecorum Fragmenta V. Euripides*, Göttingen.
- Kearns, E. (1989) *The Heroes of Attica (Bulletin Supplement 57)*, London.
- Kowalzig, B. (2006) «The Aetiology of Empire? Hero-Cult and Athenian Tragedy», in Davidson, J., Muecke, F., Wilson, P. (edd.) *Greek*

- Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee*, London: 79-98.
- (2007) *Singing for the Gods. Performance of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford.
- Lacore, M. (1983) «Euripide et le culte de Poseidón-Érechthée», *Revue des Études Anciennes* 85: 215-234.
- (1995/96) «Mort et divinisation des filles du roi d'Athènes dans l'Érechthée d'Euripide», *Kentron* 11/12: 89-107.
- Larson, J. (1995) *Greek Heroine Cults*, Madison.
- Loroux, N. (1981) *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.
- (1985) *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris.
- (1993 –2^e éd.) *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris.
- (1996) *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris.
- Luce, J.-M. (2005) «Érechthée, Thésée, les tyrannoctones et les espaces publics athéniens», in E. Greco (ed.) *Teseo e Romolo. Le origini di stene e Roma a confronto*, Athinai: 143-164.
- Nagy, G. (1996) *Homeric Questions*, Austin.
- Parker, R. (1987) «Myths of Early Athens», en Bremmer, J. (ed.) *Interpretations of Greek Mythology*, London–Sydney: 187- 214.
- (1996) *Athenian Religion: A History*, Oxford.
- Scullion, S. (1999/2000) «Tradition and Invention in Euripidean Aitiology», en Cropp, M. J., Lee, K. H., Sansone, D. (edd.) *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century= Illinois Classical Studies* 24/25: 217-233.
- Seaford, R. (1994) *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- (à paraître) «Aitiologies of Cult in Euripides: A Response to Scott Scullion».
- Sebillotte Cuchet, V. (2004) «La sexualité et le genre: une histoire problématique pour les hellénistes», *Métis* N. S. 2: 137-161.
- (2006) «La place de la maternité dans la rhétorique patriotique de l'Athènes classique (V^e-IV^e siècles avant notre ère): autour de Praxithéa», en Fournier-Finocchiaro, L. (ed.) *Les mères de la*

Claude Calame

patrie: Représentations et constructions d'une figure nationale, Cahiers de la MRSH 45: 237-250.

Sissa, G. & Detienne, M. (1989) *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris.

Sourvinou-Inwood, C. (2002) *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham–Boulder–New York–Oxford.

— (2005) *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*, Stockholm.

Steinrück, M. (1997) *Kranz und Wirbel. Ringkompositionen in den Büchern 6-8 der Odyssee*, Hildesheim – Zürich – New York.

Zeitlin, F. I. (1996) *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago – London.

O HERÓI ATLETA: MITO E RELIGIÃO NOS JOGOS HELÊNICOS¹

FÁBIO DE SOUZA LESSA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

Proponemos, en este artículo, analizar la relación construida por los griegos antiguos entre la heroización del ciudadano atleta y el imaginario mítico-religioso. Partiremos de la afirmación de que los Juegos eran un *espejo* de la vida y de la sociedad de los helenos; permitiendo una cohesión social en las *póleis*.

Abstract

The focus of this article is to analyze the relation between the heroization of the athlete citizen and the mythic-religious imaginary built by the ancient Greeks. The analysis starts on the idea that the Games were a mirror of life and the Greek society; allowing social cohesion in the póleis.

O vencedor goza, para o resto da vida, uma ventura doce como o mel, graças aos prêmios. Um bem que se não perde acompanha os mortais até ao fim.²

¹ A pesquisa conta com o auxílio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação Carlos Chagas Filho de Ampara à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

² Píndaro. *Olímpicas*. I, 96-99.

Os versos acima do poeta beócio Píndaro³ (518-438 a.C.) que escolhemos como epígrafe para o presente texto sintetiza a proposta sobre a qual nos centraremos; isto é, a relação construída pelos helenos que vincula o processo de heroicização do cidadão atleta com o imaginário mítico e as práticas religiosas. É necessário enfatizarmos que os quatro festivais pan-helênicos tinham sua base particular na religião e em uma suposta fundação mítica.⁴ O vencedor em quaisquer das diversas modalidades esportivas, fossem as hípicas e/ou as atléticas, era elevado à condição de herói e, com isso, imortalizado na memória *poliade*. Em se tratando de uma sociedade de honra e vergonha, como a grega antiga, a vitória representava prestígio social para o próprio atleta, o seu *oïkos* e a sua *pólis*. Como recorte cronológico para a análise, elegemos o Período Clássico (séculos V e IV a.C.).

Preservar os feitos do herói atleta é a principal proposta das *Odes*⁵ de Píndaro, quando, por exemplo, enaltece a excelência física e ética dos vencedores.⁶ Neste propósito, o poeta recorre ao valor paradigmático do mito como elo entre o humano e o divino e, ainda, como elemento de perenização da efêmera vitória atlética⁷; estando os seus versos intimamente vinculados ao contexto sócio-cultural da Hélade. Vale enfatizar que a sua poesia foi composta para preservar os *agônes* atléticos. Segundo William

³ Segundo Willian H. Race, na introdução da tradução da LOEB das *Olimpicas* de Píndaro, o poeta nasceu em Kynoskephalai, uma vila nas imediações de Tebas, principal *pólis* da Beócia (p. 5). A época em que viveu Píndaro foi uma das mais importantes para o mundo grego, pois foi coberta pelas *Histórias*, de Heródoto e pelo primeiro livro de Tucídides. Além disso, foi justamente nesta época que aconteceram as invasões persas da Guerra Greco-persa, que atingiu diretamente Tebas, *pólis* natal do poeta. Também é deste período o avanço da democracia em Atenas. Willcock (2002: 2).

⁴ Willcock (2002: 4)

⁵ Race também nos informa que as odes são, entretanto, notoriamente de difícil compreensão. São complexas misturas de exaltação (e acusação, culpa), narrativas míticas, orações e hinos, conselhos, triunfos atléticos (e derrotas), e até jogos correntes, transportados em uma linguagem altamente artificial e métrica poética muito complicada, todas designadas a serem cantadas e dançadas acompanhadas do som das liras e flautas (p. 2).

⁶ Young (2004: 67).

⁷ Peçanha (2000: 9).

Race, na introdução da edição em língua inglesa das *Olimpicas* (p. 16), “em termos gerais, os epinícios são poemas ocasionais que invocam valores sociais compartilhados pela sociedade para glorificar vitórias e oferecer imortalidade em versos. Para esta tarefa não há nenhum conjunto de prescrições, e cada ode é uma combinação de glórias, mitos e argumentação”.

Conforme vimos enfatizando, a exaltação da coragem é algo corrente nos epinícios, porém, vinculada a ela, surge outra forma de superioridade, fundamental para que os feitos dos atletas sejam preservados do esquecimento: a arte do poeta.⁸ Não podemos deixar de mencionar que esta arte resulta de uma inspiração divina enfatizada pela presença de Apolo, das Musas e das Graças como divindades auxiliares do poeta.

Segundo Jacqueline de Romilly, Píndaro nada descreve dos feitos que celebre e da vida dos atletas. Ele “vai direto ao significado mais elevado do feito, considerado no que este representa de universal e de simbólico para a vida humana em geral. Atinge essa dimensão ligando às evocações da vitória de um lado um mito, e de outro lado uma lição moral”.⁹

Destacamos que os jogos helênicos passaram por uma transformação gradativa no Período Arcaico, se configurando em autênticas competições atléticas, porém não perdendo a sua vinculação com a religião, e se consolidando como um fator crucial para que emergisse uma identidade coletiva entre os helenos neste período.¹⁰

Podemos afirmar que “fosse qual fosse a origem dos grandes Jogos, a verdade é que eles ocuparam um lugar fundamental na vida e na cultura grega”.¹¹ Há um consenso entre os especialistas que os Jogos eram um *espelho* da vida e da sociedade dos gregos antigos; reunindo uma enorme multidão que assistia às cerimônias religiosas e às diversas disputas desportivas nas quais competiam os grandes atletas. Acrescentamos que “tanto os atletas quanto os espectadores estavam cientes de que o dia dos

⁸ Píndaro. *Olimpicas*. IX, 21-29; *Píticas*. X, 83-84; Pereira (2003: 17).

⁹ Romilly (1994: 58).

¹⁰ Yalouris (2004: 34).

¹¹ Pereira (2003: 11).

jogos representava o coroamento de um longo período de treino e de que a vitória consagraria as cidades (*póleis*) que preparavam os vencedores”.¹²

É bastante estreito o vínculo entre jogos e vida religiosa na Hélade, pois podemos observar que os grandes Jogos Pan-helênicos¹³ foram estabelecidos em honra a um herói morto ou em homenagem a um ato de um deus. Segundo J. Sakelarákis, os jovens atletas retiram sua força dos heróis mortos, em honra dos quais competiam. A tocha, que permanecia inextinguivelmente acesa no *prítaneu*¹⁴, explicita este vínculo, pois simboliza tanto a força dos atletas quanto a coesão social propiciada pela competição em si.¹⁵

No que se refere ao vínculo entre práticas esportivas e religião, Z. Newby afirma que para os gregos as competições em Olímpia significavam a continuação das atividades dos heróis e dos deuses.¹⁶ Já David Young, de forma mais enfática, nos faz perceber que dizer que as competições eram um ato mais secular que religioso não é dizer que os gregos pensavam que as disputas atléticas não tinham conexão com os deuses.¹⁷

De acordo com N. Yaloures, o espírito de competição se explicitava na idéia da perfeição física, que significava para os helenos assemelhar-se à divindade. A força física se constituía na expressão dessa semelhança divina¹⁸ e nos permite pensar acerca da própria representação do corpo. Neste sentido, podemos afirmar que a investigação sobre o lugar do corpo¹⁹

¹² Yalouris (2004: XIII).

¹³ São quatro os jogos pan-helênicos: olímpicos em Olímpia, Píticos em Delfos, Ístmicos em Corinto e Nemáicos em Neméia. Ver: Zaidman; Pantel (2007: 91) Consultar quadro 1.

¹⁴ “Da mesma forma como os parentes se reúnem diante do altar do fogo doméstico, os cidadãos celebram o culto à divindade *poliade* no *lar comum* (*koiné hestía*). É ali que são oferecidos os sacrifícios que devem atrair para o povo a proteção celeste; ali se realizam as refeições oficiais em que a carne das vítimas é repartida entre os chefes da cidade, os altos magistrados ou membros do Conselho, e os cidadãos ou estrangeiros dignos de semelhante honra”. Glotz (1979: 15).

¹⁵ Sakelarákis (2004: 34-35).

¹⁶ Newby (2006: 29).

¹⁷ Young (2004: 72).

¹⁸ Yalouris (2004: 2).

¹⁹ Segundo Alain Corbin (2008: 9), o corpo existe em seu invólucro imediato como em suas refe-

entre os gregos implica não tão-somente no estudo das práticas físicas, da ginástica, ou mesmo dos *agónes*, mas em um esquema cultural mais amplo da valorização da *euexia* – saúde física –, da beleza também física, do prestígio social e da vitória, representada, de acordo com o que nos relata Heródoto, pela coroa de folhas de oliveira conferida ao vencedor.²⁰

O relato de Heródoto nos instiga a refletir acerca do comum aos quatro jogos, a saber: a natureza do prêmio alcançado; uma coroa de folhagem, cujo valor era meramente simbólico, e apenas contava a honra da vitória.²¹ A trajetória que vimos seguindo culmina na afirmação de que todo ato na *pólis* é um ato religioso. Assim sendo, as práticas esportivas se inserem no sagrado, colocando os homens em contato com os próprios deuses, são ritualizadas, reatualizam o passado mítico helênico e aconteciam em um santuário. Cabe-nos esclarecer que entendemos por sagrado, assim como Mario Vegetti, tudo aquilo que provém dos desejos divinos.²² O quadro a seguir pretende sintetizar tal idéia:

rências representativas/simbólicas, que são permeadas pelas variáveis culturais dos grupos e pelo tempo .

²⁰ Heródoto. *Histórias*. VIII, 26

²¹ Pereira (2003:12); Willcock (2002:5).

²² Vegetti (1994: 234).

Quadro 1²³

Jogos	Herói fundador	Deuses	Ramos e Significados
Olimpícos	Pélops instituiu em honra a Enômaos, rei de Elis.	Zeus	Oliveira – riqueza simbólica muito grande: paz, fecundidade, purificação, força, vitória e recompensa Louro – como toda planta que permanece verde no inverno, possui o simbolismo da imortalidade. Consagrado a Apolo, simboliza a imortalidade adquirida pela vitória. Significa também as condições espirituais da vitória, a sabedoria unida ao heroísmo
Píticos	Apolo, após ter matado o dragão Píton.	Apolo	Pinheiro – símbolo da imortalidade e da permanência da vida vegetativa. Representa a exaltação da força vital e a glorificação da Fecundidade.
Ístmicos	Teseu ou Sísifo junto ao túmulo do herói Melicertes-Palémon, que se afogou no mar.	Poseidon	Aipo – planta umbelífera, aromática e sempre verde. Símbolo de juventude triunfante e alegre.
Nemáicos	Adrastos em honra ao herói Ofeltes, filho de Licurgo, rei de Neméia	Zeus	

²³ Este quadro foi construído a partir das informações oferecidas por N. Yalouris (2004: 34-35) e J. Chevalier, A. Gheerbrant (2009).

As informações presentes no quadro acima nos permitem aferir que os vitoriosos compartilhavam do esplendor dos deuses e da vida atemporal dos primeiros vencedores míticos.²⁴ Píndaro afirma que “dos deuses vem todo o engenho que dá as qualidades aos mortais”.²⁵ Segundo ainda o poeta tebano, os atletas vitoriosos recebem o néctar, dom das Musas²⁶ e assim como a ambrosia, alimento reservado aos deuses. Logo, podemos verificar que os atletas ao se tornarem vitoriosos se aproximavam dos deuses.

Até mesmo porque as divindades gregas não são inacessíveis; isto pode ser atestado inclusive pelo aspecto de que, entre os gregos, todos os momentos da existência privada e social são caracterizados pelo convívio com a religião.²⁷ Tal idéia defendida por Vegetti se assemelha a de Vernant quando este afirma que entre os gregos o religioso e o social se encontram reciprocamente interligados e que a religião cívica consagra uma ordem coletiva.²⁸ Podemos evidenciar que “entrar no espaço do sagrado requer conhecer ritos e mitos que possibilitem esta ligação entre os homens e os deuses. Fazia parte da ideologia *poliade* que esses atos fossem públicos, realizados através das festas religiosas, estabelecendo uma solidariedade comum”.²⁹

O quadro nos possibilita ainda observar uma clara vinculação entre religião, jogos e festas rurais, através da enumeração dos ramos com os quais se coroavam os vencedores. Conforme vimos, os significados dos diferentes ramos aparecem associados à imortalidade adquirida pela vitória, à força vital, à juventude e à purificação, que visa conduzir o indivíduo impuro ao nível de pureza exigido pela sua civilização.³⁰

Os Jogos se constituem numa festa pública, isto é, em manifestações coletivas em que se pode denotar a construção de um espaço de união entre

²⁴ Yalouris (2004: 82).

²⁵ Píndaro. *Píticas*. I, 41-42.

²⁶ Píndaro. *Olimpicas*. VII, 7-8.

²⁷ Vegetti (1994: 231).

²⁸ Vernant (1992b: 14).

²⁹ Theml (1998: 55).

³⁰ Vegetti (1994: 236).

o homem, os deuses, a natureza e a sua cultura; não devendo dissociar os Jogos do mundo do culto, da religião³¹, dos ritos³² e do mito.³³ Até mesmo porque “não se conhece sociedade humana sem mito, e é duvidoso que pudesse alguma vez existir”.³⁴

Podemos dizer que o tema central de um mito não são as idéias, mas sim a ação que fornecia credibilidade à narrativa. Neste sentido, “escutando as narrativas, nos rituais, nas cerimônias dos concursos ou noutras ocasiões sociais, passava-se pelas experiências de outrem. Acreditavam implicitamente na narrativa”.³⁵ Para nós fica evidente que o mito permite as formações e apreensões de relações de identidade e alteridade; além de se constituírem em um dos modos de expressão essenciais para o pensamento religioso grego.

Tentando estabelecer fronteiras entre as concepções de mito e ritual, Vernant estabelece que o mito obedece a imposições coletivas bastante estreitas, não se confundindo com o ritual e muito menos se subordina e/ou opõe a ele. Segundo ainda Vernant, na sua forma verbal, o mito é mais explícito que o rito, mais didático, mais apto e inclinado a *teorizar*.³⁶

Já o ritual pode ser entendido como um conjunto de gestos realizado por ou em nome de um indivíduo ou de uma comunidade, que serve para organizar o espaço e o tempo, para definir as relações entre os homens

³¹ No caso específico dos atenienses, Robert Parker afirma que deuses, cultos e rituais estão por toda parte nos textos e que é possível que não haja outra cidade politeísta no mundo antigo cuja vida religiosa fosse vista de tantos ângulos diferentes como a ateniense. Parker (2007: 1).

³² Os ritos variavam de acordo com o tipo de festa, poderiam ser verbalizados, neste caso através de cantos, hinos e gritos. Theml (1998:55). Vegetti (1994: 235) afirma que “o ritual, em que se celebra e se assegura a relação positiva entre homens e poderes divinos, também é, naturalmente, um momento alto de convivência entre os homens, da auto-exaltação das suas comunidades, pelo que é sempre acompanhado pelos eventos mais significativos da civilização grega, desde o banquete comum até aos jogos desportivos, às danças, às procissões e às representações teatrais”. porém, Nem todos os rituais gregos eram obviamente festivos. Parker (2007: 369).

³³ Theml (1998: 57); Guerra (2005: 99).

³⁴ Finley (1988: 22).

³⁵ Finley (1988: 19-20).

³⁶ Vernant (1992b: 30-32 – *grifo do autor*).

e os deuses, as categorias humanas e os laços que as unem.³⁷ Podemos inclusive pensar que a religião grega é ritualística no sentido em que ela não é construída em torno de um corpo de doutrinas unificadas; sendo a observância aos ritos e não a fidelidade a um dogma ou a uma crença que assegura a permanência da tradição e a coesão da comunidade.³⁸

Associado aos mitos e ritos helênicos, nos deparamos com o herói. Segundo Vernant, “certos homens, em condições determinadas, podem ter acesso ao estatuto divino e levar em companhia dos deuses uma vida feliz até o fim dos tempos”.³⁹

É necessário pensarmos na concepção que os gregos tinham acerca de seus heróis e qual o real espaço que eles assumiam na *pólis*. Até mesmo porque, segundo Pierre Lévêque, o culto dos heróis desempenhou um papel relativamente importante na formação da *pólis*.⁴⁰ Esta ressalva em relação à sociedade *poliade* se faz relevante, pois apesar desta ver nos heróis míticos uma de suas bases identitárias, primava pela coletividade e elevava o corpo cívico à condição de herói.

No que se refere especificamente ao Período Clássico, os casos de heroicização que conhecemos são extremamente raros; nunca concernindo a um personagem vivo.⁴¹ O que se explica devido aos heróis terem “em comum o fato de ser grandes mortos, tendo levado a cabo, em vida, grandes feitos ao serviço da comunidade”.⁴²

No quadro abaixo vemos como Píndaro, nas *Olímpicas*, constrói o herói vitorioso nos Jogos. No caso dos dois tiranos, a modalidade em questão é a corrida de carros, modalidade essencialmente aristocrática. Vejamos:

³⁷ Zaidman; Pantel (2007: 21).

³⁸ Zaidman; Pantel (2007: 22).

³⁹ Vernant (1992a: 98).

⁴⁰ Lévêque (1996: 175).

⁴¹ Vernant (1992b: 55).

⁴² Lévêque (1996: 175); García Gual (2006: 167 e 170).

Quadro 2⁴³

Atletas	Modalidades	Mito / deus	Atributos
Hierão (tirano Siracusa)	Corrida de carros	Pélops (vv.67-96); elementos da natureza (sol, água, fogo); ouro = brilho; Graças e Musas.	Cetro da justiça (I, 12); sua glória brilha (I, 23); vínculo com deuses (I, 35-6); vencedor usufrui uma felicidade doce como o mel (I, 97-8); conhecedor da beleza e superior em poder (I, 104-5); veloz no carro (I, 110); Musa eleva os reis ao mais alto cume (I, 113-4).
Terão (tirano Agrigento)	Corrida de carros	Zeus; Héracles; Musa; elementos da natureza (água, terra).	Vencedor na quadriga (II, 5 e 51-2); observador justo dos hóspedes (II, 6); possuidor de virtudes inatas (II, 12); descendente de Cadmo (II, 37-40); homem mais generoso em alma para os amigos (II, 93-5); vínculo com os deuses (III, 10); coroa de oliveira (III, 13); coragem na condução dos cavalos (III, 37-8).

⁴³ Consultar: Lessa (2006: 1-12).

O paradigma para Hierão é o herói Pelops, primeiro vencedor dos jogos, já para Terão é o deus Zeus e o herói fundador dos jogos, Heracles.⁴⁴

As virtudes atribuídas aos dois tiranos aurigas são idênticas aquelas reservadas aos demais heróis vencedores nos jogos helênicos que são apresentados por Píndaro no decorrer de suas *Odes*, a saber: atribuem aos deuses ações belas⁴⁵, coragem⁴⁶, força⁴⁷, imortalidade⁴⁸, riqueza, respeito e honra⁴⁹, é um leal combatente⁵⁰, não se utiliza da violência⁵¹, recebe dos deuses suas virtudes⁵², recebe o néctar⁵³, recebe a coroa⁵⁴ e são heróis.⁵⁵

Porém, no caso dos vencedores das corridas de carro, a narrativa de Píndaro pode não apresentar destreza atlética, e se concentra na tremenda glória do vencer, na sua prosperidade financeira e na voluntariedade do gasto em uma causa nobre.⁵⁶

Dentre as funções que comumente os autores associam aos heróis, encontramos: assegurar a mediação entre os *theoi* e os homens; administrar para os mortais a possibilidade de completar essa distância suplementar que os separa dos deuses, de permitir-lhes aceder sucessivamente ao estatuto de herói; encerrar, mais ainda que os deuses, um ensinamento relativo à humanidade.⁵⁷

⁴⁴ Lessa (2006: 6).

⁴⁵ Píndaro. *Olimpicas*. I, 38.

⁴⁶ Píndaro. *Olimpicas*. I, 81-2.

⁴⁷ Píndaro. *Olimpicas*. I, 95 e VI, 15.

⁴⁸ Píndaro. *Olimpicas*. I, 96-99; *Píticas*. VIII, 90.

⁴⁹ Píndaro. *Olimpicas*. II, 11; VII, 10 e VII, 88-90; *Píticas*. I, 99 e VIII, 78.

⁵⁰ Píndaro. *Olimpicas*. VII, 15; *Píticas*. VIII, 10.

⁵¹ Píndaro. *Olimpicas*. VII, 91-92; *Píticas*. VIII, 15.

⁵² Píndaro. *Píticas*. I, 41-2.

⁵³ Píndaro. *Olimpicas*. VII, 78,

⁵⁴ Píndaro. *Olimpicas*. II, 51 e VII, 81-85. *Píticas*. I, 38; I,100 e X, 25-29.

⁵⁵ Píndaro. *Píticas*. VIII, 15.

⁵⁶ Willcock (2002: 7).

⁵⁷ Vernant (1992a: 102); Kerényi (1998: 18).

Enfatizamos que os epinícios se constituem em uma das formas de se eternizar os feitos heróicos dos atletas. Mas, não a única. As imagens produzidas pelos pintores áticos e representadas em suporte cerâmico atuavam também como reforço no processo de eternização das vitórias dos atletas. E ainda apresentavam no aspecto comunicacional algumas vantagens frente à poesia: A primeira se refere ao seu alcance. Numa sociedade de comunicação oral do ouvir e principalmente do ver, como a grega antiga, o alcance das imagens representadas em suporte cerâmico era amplo. Fronteiras entre ricos – que consumiam os vasos ricamente decorados – e pobres e entre letrados e não letrados se diluíam. As imagens se difundiam quase como um discurso social anônimo e de amplo alcance. Já a segunda, diz respeito à interação entre sincronia e diacronia, que vale dizer que “o texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras, a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente”.⁵⁸

Selecionamos para análise a face B da *kýlix*⁵⁹ de figuras vermelhas⁶⁰ – Figura 1 – do pintor Douris e datada entre 500 e 450 a.C.⁶¹, ou seja, de um período contemporâneo a Píndaro. A escolha por nos centrarmos na interpretação da face B se justifica pela temática da cena, a saber: a premiação dos jovens atletas vencedores.

Antes de prosseguirmos, convém nos determos em algumas considerações acerca das imagens como documentação histórica.

⁵⁸ Schimitt (2007: 34).

⁵⁹ Taça para beber vinho.

⁶⁰ O estilo chamado de figuras vermelhas, mais característico do Período Clássico, apresenta os elementos da decoração em tom claro sobre fundo escuro. Segundo Williams, uma maneira fácil de compreender as figuras vermelhas é pensar nelas como a inversão do esquema de figuras negras. Williams (1999: 67).

⁶¹ Na Face A temos 5 personagens jovens e vestidos. Há referências à prática esportiva, pois vemos pendurados os equipamentos necessários à higiene dos atletas: *strigil*, *arybalos* e esponja. No medalhão temos um único personagem adulto e vestido. O personagem porta fita em sua cabeça, indício de que já foi vitorioso nas disputas esportivas. Novamente vemos pendurados os equipamentos necessários à higiene do atleta.

Utilizar as cerâmicas antigas como objeto de estudo significa voltamos nossos olhares de pesquisadores para um indicador de permanências e mudanças na experiência visual das sociedades antigas, além disso, as cerâmicas nos oferecem importantes indicadores da presença de preferências e exclusões por parte das sociedades.⁶²

No tocante à constituição de sentido, sabemos que a imagem não se basta por si mesma, o que significa dizer que ela está presa em uma rede de comunicação na qual intervém o pintor e o espectador, o autor e o receptor.⁶³ Até mesmo porque a representação figurada é um dos modos de expressão e de articulação do pensamento numa sociedade, uma linguagem que possui a sua lógica própria.⁶⁴

As pinturas que encontramos representadas sobre o suporte cerâmico se constituem numa concepção dos artesãos sobre um determinado fenômeno; o que significa dizer que “eles assimilam signos e desenvolvem esquemas pictóricos com o propósito de dar um sentido às experiências pelas quais eles mesmos estavam passando”.⁶⁵ Tal proposição nos remete à necessidade de contextualizarmos as imagens; isto porque elas devem ser entendidas como um sistema de signos criadores de significados.⁶⁶

Se as cenas nos vasos são construções do imaginário social dos seus pintores, podemos entendê-las como resultado de um processo de escolhas. Os pintores certamente selecionavam de acordo com o *uso* de seus receptores e, dessa forma, construíam de sua cultura uma imagem parcial e comprometida, uma representação particularmente reveladora da forma pela qual a sua própria cultura se percebia e se mostrava a si mesma.⁶⁷ Podemos inferir que as imagens são portadoras de um discurso ideológico. Quanto a esta questão, Cl. Bérard argumenta que os pintores buscam transformar signos figurativos em uma *intenção de comunicar uma mensagem*;

⁶² Boardman (1995: 5).

⁶³ Lissarrague (1987: 261-2 e 268).

⁶⁴ Pantel; Thelamon (1983: 14-17).

⁶⁵ Lima (2007: 35).

⁶⁶ Bérard (1983: 5-10).

⁶⁷ Grillo (2009: 22).

logo, as imagens não são *inocentes*.⁶⁸

Como enfatizam Pantel e Thelamon, as imagens pintadas nos vasos são representações, construções intelectuais. Não é uma imagem *fidel* da realidade. A iconografia é percebida como figuração do real, mas somente de certo real. Dessa forma, “... a imagem não é ilustração do real, ela não é realista. Ela toma elementos do real, os escolhe, os seleciona, opera montagens, transposições,...”.⁶⁹

Retornemos à imagem⁷⁰ – Figura 1. Nela observamos cinco personagens em cena. Temos, basicamente, duas duplas interagindo mais diretamente e um quinto personagem meio que observando as ações realizadas. Defendemos que a cena se passa no mesmo quadro espaço-temporal, o que pode ser observado pela sincronia de movimentos e gestos dos personagens que a compõem. Neste sentido, há entre eles de fato uma interação.

Figura 1



⁶⁸ Bérard (1983: 5-10).

⁶⁹ Pantel; Thelamon (1983: 10 e 19).

⁷⁰ O método de análise proposto por Calame (1986) pressupõe a necessidade de:

- 1° verificarmos a posição espacial dos personagens, dos objetos e dos ornamentos em cena;
- 2° Fazermos um levantamento detalhado dos adereços, mobiliário, vestuário e dos gestos, estabelecendo um repertório de signos;
- 3° observarmos os jogos de olhares das personagens, que podem apresentar-se em três tipos:
 - **Olhar de Perfil** – o receptor da mensagem do vaso não está sendo convidado a participar da ação. Há comunicação interna entre as personagens pintadas e suas ações devem servir como exemplo para o público receptor.
 - **Olhar Frontal** – a personagem convida o receptor a participar da ação representada, estabelecendo uma comunicação direta.
 - **Olhar Três-Quartos** - a personagem olha tanto para o interior da cena quanto para o exterior. O receptor da mensagem está sendo convidado a participar da cena.



Detalhe Figura 1



Localização: British Museum. London – 1843.11-3.53/E52, Temática: Premiação atleta vencedor, Proveniência: Vulci/Etrúria, Forma: *kýlix*, Estilo: Figuras Vermelhas, Pintor: Douris (by Hartwig), Data: cerca de 500-450 a.C., Indicação Bibliográfica: Swaddling (2002: 91, fig. 91t); www.beazley.ox.ac.uk (vase number 205104 – Consultado em maio de 2009).

Duas oposições são latentes na imagem: Barbado e imberbe; vestido e nu. Há um consenso entre os pesquisadores de que as idades masculinas, diferentes das femininas, são precisamente marcadas pelos pintores através da presença e/ou ausência de barba. Aos personagens barbados à idade adulta; já aos imberbes, à juventude. Na cena que estamos analisamos temos dois personagens barbados e três imberbes.

A segunda oposição diz respeito a relação entre personagens vestidos e nus. A nudez é um signo que nos remete de imediato ao universo das práticas atléticas gregas. É freqüente na produção historiográfica a constatação de o atleta grego, em qualquer idade, se exercitava nu, evidenciando a sua alteridade frente ao bárbaro.⁷¹ A nudez atuava também na distinção entre fortes e fracos, pois o estar nu explicitava, frente a uma sociedade que valorizava a exposição pública dos seus cidadãos, aqueles que possuíam uma constituição física rígida e bela.

De acordo com D. Kyle, os atletas competiam e permaneciam nus quando da premiação.⁷² A cena que estamos analisando confirma tal proposição. O personagem no canto esquerdo da *kýlix* se encontra nu; logo se trata de um atleta. Não encontramos nenhuma dificuldade para identificar a temática da imagem. Trata-se de uma cena de premiação, devido à presença de dois signos: os ramos de palmeira que o personagem segura em suas mãos; e as fitas vermelhas às quais ele porta na cabeça e que serão ainda amarradas nos seus braços e pernas, que recebiam do *hellanodikes* imediatamente após a sua vitória, já que no mundo antigo a premiação final somente acontecia no último dia dos jogos⁷³, quando os atletas recebiam as premiações específicas por modalidade.

⁷¹ Sennett (1997: 31).

⁷² Kyle (2007: 118).

⁷³ Yalouris (2004: 150).

Esta não é a premiação final dos Jogos, mas o momento imediato após a vitória em uma das modalidades.⁷⁴ Podemos afirmar que muitas das cerâmicas gregas trazem em suas imagens personagens usando fitas, não somente na cabeça, mas nos braços e pernas; sendo as fitas indícios de vitória. Quando as fitas estão postas nos braços e pernas, associadas ao signo dos ramos indicam a vitória imediata numa dada disputa.

Além da barba, outras sutilezas foram utilizadas pelos pintores para distinguir faixas etárias: A diferença de tamanho e a constituição da estrutura física dos personagens. Na cena, três dos cinco personagens são maiores (o personagem na extrema direita possui o pescoço inclinado, demonstrando ser maior que o espaço físico onde se encontra) e possuem uma estrutura física melhor constituída. Desses três personagens, apenas um é representado imberbe, sendo exatamente aquele que está entregando as fitas para o atleta; o que dificulta a sua identificação como *hellanodikes*, apresentado sempre vestido e barbado.

As fitas de lã eram comumente usadas para adornar objetos religiosos. A cor vermelha realçava o seu poder que era transmitido aos homens que as portassem. As folhas de palmeiras aparecem vinculadas a Teseu que, quando retornou de Creta, teria organizado os jogos em Delos em honra a Apolo. Nestes jogos, os vitoriosos eram coroados com um ramo de palmeira.⁷⁵ Os jogos tanto na imagética quanto na literatura aparecem vinculados ao passado mítico helênico.⁷⁶

A tecelagem das fitas de lã usadas na premiação dos atletas, assim como a confecção das coroas, são tarefas femininas. Logo, as mulheres, apesar de não participarem das competições, atuam na produção dos signos que *eternizarão* os atletas vitoriosos. Desta forma, toda a população políade se faz presente *e integrada na festa e na memória dos jogos olímpicos*.⁷⁷

⁷⁴ Swaddling (2002: 90).

⁷⁵ Yalouris (2004: 150).

⁷⁶ Lessa (2005: 331).

⁷⁷ Lessa (2005: 332-3).

A representação do corpo do atleta, através da sua proporcionalidade geométrica, explicita as virtudes da força, da rigidez, da exposição pública e da *areté*.

Antropólogos e sociólogos entendem que o corpo deve ser encarado como mediado por sistemas de sinais culturais e o concebe como um dos produtos culturais próprios a cada sociedade⁷⁸. Por esta razão, defendem que pela corporeidade o homem faz do mundo a extensão de sua experiência e que o corpo, tanto emissor quanto receptor, produz sentidos continuamente, inserindo o homem ativamente no interior de um dado espaço social e cultural.⁷⁹

Os personagens aparecem em perfil, forma mais comum de representação nas imagens áticas. No caso deste tipo de representação, a veiculação da mensagem não permite um diálogo direto com um enunciador-destinatário externo; isto é, não se estabelece uma interação com o público e a cena adquire a conotação de um exemplo a ser seguido pelos receptores.⁸⁰

Como conclusão, podemos reforçar que “os jogos apresentavam um momento de caráter religioso, educativo, de reflexão sobre o corpo, de competição (*agôn*) e de poder (*arché*)⁸¹ e que os atos rituais na *pólis* eram essencialmente públicos e realizados através de festas religiosas, permitindo o estabelecimento de uma solidariedade comum.⁸² Não podemos esque-

⁷⁸ Maria M. Marzano-Parisoli (2004: 18-19) faz uma crítica às análises que se limitam a conceber o corpo exclusivamente como construção sócio-cultural. Segundo ela, “... uma coisa é reconhecer a possibilidade de manipular nossos corpos e construí-los por técnicas sociais e culturais, e outra coisa é pretender que o corpo não é nada mais do que uma construção cultural e social”.

⁷⁹ Le Breton (2006: 8); Marzano-Parisoli (2004: 9). Na pesquisa o que pretendemos é justamente *explicar* os usos dos corpos feitos pelos gregos antigos ou retrocedendo à primeira metade do século passado e recorrendo ao antropólogo M. Mauss, as *técnicas corporais* helênicas. Mauss (2003:4040-8) já havia sinalizado para a concepção do corpo como uma construção cultural quando evidencia que hábitos, costumes, crenças e tradições que caracterizam uma dada cultura também se referem ao corpo, existindo um corpo típico para cada sociedade. Tais idéias foram trabalhadas por nós na comunicação *História e imagética ática*, apresentada na XI Jornada de Estudos da Antiguidade do CEIA/UFF, em maio do presente ano.

⁸⁰ Calame (1986: 108).

⁸¹ Theml (1998: 58).

⁸² Muriel (1990: 134); Theml (1998: 55).

cer que acreditar nos deuses significava pertencer à comunidade política.

Jenifer Neils afirma não ser um exagero apontar os festivais como o aspecto mais importante da religião grega do Período Clássico na sua esfera pública.⁸³ Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, enfatiza este aspecto quando destaca que a comunidade política oferece sacrifícios e programa reuniões para esse fim, honrando os deuses e promovendo aprazíveis recreações para si mesma.⁸⁴

Quanto ao herói atleta, ressaltamos que ele é acima de tudo um cidadão que cultua os deuses, é forte, viril, leal, corajoso, não utilizador da violência, honrado, possuidor da justa-medida, portador de um corpo bem delineado e de belas formas, articulador de movimentos simétricos, sendo por tudo isso, imortalizado na memória dos homens através do prestígio social dos seus feitos. Ele deve ainda se sobressair e se destacar frente aos demais.⁸⁵

O retorno do herói atleta a sua *pólis* é festivo. Assim como é característico dos epinícios, este retorno é cantado e dançado. A execução pública das odes, por exemplo, normalmente acontecia quando o atleta voltava ao seu local de origem. Somente algumas parecem ter sido produzidas e executadas no final do festival.⁸⁶ A volta do atleta vitorioso estabelece na *pólis* o tempo festivo; aquele tempo lúdico e alegre que favorece um contato entre os diversos grupos.⁸⁷ Talvez uma situação semelhante, guardada as devidas especificidades espaciais e temporais, a que nós, brasileiros e argentinos, vivenciamos quando das vitórias nas Copas do Mundo ou, numa escala mais reduzida, quando vencemos em algumas das modalidades nos Jogos Pan-Americanos e nas Olimpíadas.

Retornando ao caso grego, acreditamos que a chegada dos atletas transformava as *pólis* num *kómos*, num cortejo que percorria as ruas da

⁸³ Neils (1992: 13).

⁸⁴ Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. VIII, 9, 20-25

⁸⁵ Guerra (2005: 98).

⁸⁶ Willcock (2002: 14).

⁸⁷ Lima (2000: 54).

ásty com foliões alegres, dançando e cantado.⁸⁸ Poesia, música e dança celebravam a inserção dos heróis atletas na memória *poliade*.

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

- Aristotle (1994). *Nicomachean Ethics*. London.
Heródotos (1994). *History*. London.
Pindare (1999). *Olympiques*. Paris.
Pindare (1977). *Pythiques*. Paris.
Pindare (1961). *Isthmiques et Fragments*. Paris.
Pindare (1967). *Néméennes*. Paris.

BIBLIOGRAFIA

- Berard, Cl. (1983) *Iconographie-Iconologie-Iconologique. Étude de Lettres*. Paris.
Boardman, J. (1995) *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*. London.
Calame, Cl. (1986). *Récit em Grèce Ancienne: Enonciation et Représentations des Poètes*. Paris.
Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2009) *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro.
Corbin, A.; Courtine, J-J.; Vigarello, G. (2008). *História do Corpo*. Petrópolis, RJ.
Finley, M.I.(1988) *O Mundo de Ulisses*. Lisboa.
García Gual, C. (2006) *Introducción a la Mitología Griega*. Madrid.
Glantz, G. (1988) *A Cidade Grega*. Rio de Janeiro.
Grillo, J.G.C. (2009) *A Guerra de Tróia no imaginário ateniense: sua representação nos vasos áticos dos séculos vi-v a.c.* São Paulo (Tese de Doutorado).
Guerra, A.G., Espelosín, F.J.G., Gárate, I.G. (2005) *Grecia: Mito y Memoria*. Madrid.

⁸⁸ Lima (2000: 16).

- Kerényi, K. (1998) *Os Heróis Gregos*. São Paulo.
- Kyle, D.G. (2007) *Sport and Spectacle in the Ancient World*. Malden / Oxford.
- Le breton, D. (2006) *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis, RJ.
- Lessa, F.S. (2006) Jogos na Hélade: entre escritos e imagens. In: Moraes, A.S. et alii. *Anais Eletrônicos do XVI Ciclo de Debates em História Antiga*. Rio de Janeiro.
- Lessa, F.S. (2005) O esporte como memória e festa na Hélade. In: Lessa, F.S.; Bustamante, R.M.C. (org.) *Memória & Festa*. Rio de Janeiro.
- Lévêque, P. (1996) *Animais, deuses e homens: o imaginário das primeiras religiões*. Lisboa.
- Lima, A.C.C. (2007) Pintores de Vasos em Corinto: *Métis* e alteridade. *Phoînix*. Rio de Janeiro.
- Lima, A.C.C.(2000) *Cultura Popular em Atenas no V século a.C.* Rio de Janeiro.
- Lissarrague, F. (1987). Voyages D'Images: Iconographie et Aires Culturelles. In: *Revue des Études Anciennes*. Université de Bordeaux.
- Marzano-Parisoli, M.M. (2004) *Pensar o corpo*. Petrópolis, RJ.
- Mauss, M. (2003) *Sociologia e Antropologia*. São Paulo.
- Muriel, C. E. (1990) *Grecia: Sobre los Ritos y las Fiestas*. Universidad de Granada.
- Neils, J. (1992) *Goddess and Pólis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. New Jersey.
- Newby, Z. (2006) *Athletics in the ancient world*. London.
- Pantel, P.S.; Thelamon, F. (1983) Image et Histoire: Illustration ou Document. In: Lissarrague, F.; Thelamon, F. *Image et Céramique Grecque*. Actes du Colloque de Rouen 25-26 novembre 1982. Rouen.
- Parker, R. (2007) *Polythism and Societu at Athens*. Oxford.
- Peçanha, S.F.G.A. (2000) *A Louvação aos Tiranos da Sicília nas Odes Olímpicas de Píndaro*. Rio de Janeiro (Tese de Doutorado).
- Pereira, M H.R. (2003) Apresentação. In: *Sete odes de Píndaro*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Porto.

- Romilly, J. (1984) *Fundamentos da Literatura Grega*. Rio de Janeiro.
- Sakelarákis, J. (2004) Atletismo e Religião. In: Yalouris, N. *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. São Paulo.
- Schmitt, J.-Cl. (2007) *O corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP.
- Sennett, R. (1997) *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro/São Paulo.
- Swaddling, J. (2002). *The Ancient Olympic Games*. Austin.
- Theml, N. (1998). *O Público e o Privado na Grécia do VIII ao IV séculos a.C.: O Modelo Ateniense*. Rio de Janeiro.
- Vegetti, M. (1994). O homem e os deuses. In: Vernant, J-P. (org.). *O Homem Grego*. Lisboa.
- Vernant, J-P. (1992a). *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro.
- Vernant, J-P. (1992b). *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Campinas, SP.
- Williams, D. (1999). *Greek Vases*. London.
- Willcock, M.M. (2002). *Pindar victory odes*. Cambridge.
- Yalouris, N. (2004). *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. São Paulo.
- Young, D.C. (2004). *A Brief History of the Olympic Games*. Oxford.
- Zaidman, L.B.; Pantel, P.S. (2007) *La religion grecque dans les cités à l'époque classique*. Paris.

SITE

www.beazley.ox.ac.uk (Consultado em maio de 2009).

LAS AGRIONIAS Y EL MITO DE LAS MINÍADES. RAZONES DE UN RITUAL

Alberto Bernabé.-
Universidad Complutense. Madrid

Resumen

El artículo examina las relaciones entre mito y performance en el mito orcomenio de las hijas de Minias y el ritual de las Agrionias. El mito fue tratado por Corina y por Nicandro, en sus *Metamorfosis*, pero sólo nos es conocido por tres versiones en prosa (Plu. *Aet. Rom. et Gr.* 299E, Ael. *VH* 3.42 y Ant. Lib. 10), y por otra, en una versión poética muy elaborada, Ovid. *Met.* 4.1-42 y 389-415. Se estudian las analogías y diferencias entre las versiones y las bases ideológicas del mito. Las Miníadas rechazan los ritos de Dioniso porque piensan que tales prácticas van contra la moral, su diligencia, su condición de mujeres *comme il faut*. La gran paradoja es que la realidad de los hechos acaba por demostrar que las mujeres que rechazan este culto son las úncias que van contra el orden debido de las cosas y acaban catastróficamente. Sufren un castigo ejemplar, su propia locura que puede llevarles a actuar contra miembros de su propia familia. Para continuar, se analiza el rito, a través de otros textos de Plutarco (*Quaest. Rom.* 291A. *Quaest. conv.* 717A) y otros documentos. Se concluye que el mito es un *aition*, que no explica cómo el rito se instauró, sino por qué es necesario para la vida de la colectividad.

Abstract

The paper deals with relations between myth and performance in the Orchomenian myth of Minyas' daughters. The myth was recorded by Corinna and by Nicander in his Metamorphoses. However, only three prose summaries (Plu. Aet. Rom. et Gr. 299E, Ael. VH 3.42 y Ant. Lib. 10) have been preserved. We have also a highly elaborated poetic version by Ovid

Met. 4.1-42 and 389-415. The analogies and differences between narrations and the ideological foundations of the myth are analyzed. The Myniads dismiss Dionysus' rites because they think that such practices go against their morals, their diligence, their condition as women comme il faut. The great paradox is that the reality of facts ends up showing that the women who reject this cult are the ones who are going against the order of things and finish up catastrophically. They suffer an exemplary punishment, their own madness, which can lead them either to act against members of their own families. After that the rite is analyzed, following other Plutarch's texts (Quaest. Rom. 291A. Quaest. conv. 717A) and other documents. The conclusion is that this myth is an aition which do not explains how rite was instituted, but why it is necessary for the community's life.

1. Introducción

Mi propósito es examinar las relaciones entre mito y *performance* en un mito que sabemos que se hallaba asociado a un ritual, el mito de las hijas de Minias, el héroe epónimo de los minias, nombre tradicional de los habitantes de Orcómeno, y el ritual de las Agrionias que se celebraba en la misma ciudad.¹ Trataré de poner en claro qué clase de relación existía entre uno y otro, aprovechando que estamos relativamente bien informados sobre ambos. Ni el mito ni el ritual se hallan aislados; sabemos que había Agrionias en Argos y que allí se relacionaban con un mito muy similar al de las hijas de Minias, el de las hijas de Preto. Es evidente, sin embargo, que el rito era bastante diferente, al menos a juzgar por Hesiquio (s.v. ἀγριάνια):

Agrianias: festival de los muertos entre los argivos y competiciones en Tebas.

¹ Sobre las Agrionias y las Miniadas, cfr. Nilsson (1906: 271-274), Halliday (1928: 164-168), Eitrem, S. (1932), Otto (1948: 39, 62s., 79, 143-146), Jeanmaire (1951: 202s.), Privitera G. A. (1965), Calame (1977: 241-243 y 326), Burkert (1983: 168-179), Graf (1985: 79-80), Dowden (1989: 82-85), Casadio (1994: 84-99), con abundante bibliografía, Bremmer (1999: 46-47), Le Guen (2001: n^{os} 20-21). Burkert (2007: 221-222).

El nombre que utiliza Hesiquio, ἀγριάνια, es la variante argiva (con -α- en vez de -ω-). Si entendemos a Hesiquio *sensu stricto*, hay que concluir que, mientras en Argos se trataba de una fiesta de los muertos, en Tebas no era así, sino que consistía en competiciones. Hay también, como veremos, unas agrionias en Queronea que, de acuerdo con el relato de Plutarco² tienen características diferentes a las de Orcómeno, aunque desconocemos hasta qué punto.

2. Un texto de Plutarco

La primera información que analizaré es un texto de Plutarco, que nos presenta la relación entre el mito y el rito, aunque no da demasiada información ni sobre uno ni sobre otro.

¿Quiénes son entre los beocios los *Psoloeis* y las *Oleias*? Cuentan que las hijas de Minias, Leucipe y Arsínoe, presas de locura, sintieron apetito de carne humana y echaron suertes acerca de sus hijos. Como le tocó a Leucipe aportar a su hijo Hípaso, lo desmembraron; y como sus maridos se vistieron con ropas miserables por el dolor y pesar, fueron llamados *Psoloeis* (“tiznados” o “mugrientos”) y ellas *Oleias* esto es, “asesinas”. Y hasta hoy los de Orcómeno llaman así a las de su estirpe y cada año, en las agrionias tiene lugar una huída y una persecución de ellas por el sacerdote de Dioniso, espada en mano. Y le está permitido matar a la que alcance. En mi época, el sacerdote Zoilo mató a una de ellas, pero eso no redundó en beneficio alguno de los de Orcómeno, mientras que Zoilo, tras caer enfermo por una pequeña llaga, ésta estuvo infectada durante mucho tiempo y él murió. Los de Orcómeno, tras haber sufrido algunas calamidades públicas y sentencias adversas, transfirieron el sacerdocio de la familia de Zoilo, escogiendo al mejor de los ciudadanos.³

Podemos ampliar nuestra información con otros textos. Comenzaremos por los que se refieren al mito de las hijas de Minias.

² Plutarco. *Aetia Romana et Graeca* 299E.

³ Plutarco. *Aetia Romana et Graeca* 299E.

3. El mito

Sabemos que el mito fue tratado por Corina, la poetisa beocia del s. V a. C., y por Nicandro, del II a. C., en sus *Metamorfosis*, pero estas versiones no nos han llegado. Sólo lo conocemos, por una parte, a través de dos versiones en prosa, además del texto de Plutarco,⁴ y por otra, en una versión poética muy elaborada, debida a Ovidio.⁵ Las versiones presentan un núcleo bastante consistente, pero los autores modifican ese esquema con una notable libertad. Veamos primero los textos y luego cómo cada uno de los autores presenta una versión con ligeras variantes.

Eliano se refiere a cómo el culto de Dioniso se estaba difundiendo a gran velocidad y había llegado a Orcómeno, donde también tenía un notable éxito, pero con una excepción:

Cuentan que sólo las hijas de Minias, Leucipe, Arsipe y Alcítoe, se opusieron a los coros de Dioniso. La causa era que deseaban a sus maridos, y por esto no se convirtieron en ménades del dios. Él se irritó, pero ellas se mantenían junto a los telares y trabajaban bien la labor de Ergane (*el telar*) con mucho empeño. De pronto hiedras y vides comenzaron a enroscarse en los telares y serpientes a esconderse en las canastillas; del techo destilaban gotas de vino y miel. Pero tales prodigios tampoco las convencieron para dedicarse al culto religioso del dios. Allí, más allá del Citerón, se buscaron un infortunio, no menor que en el Citerón. En efecto las Miníades, en un arrebató de locura, desgarraron como a un cervatillo al hijo de Leucipe, que era todavía tierno y delicado. A continuación, desde allí se lanzaron hacia las que eran ménades desde el principio, quienes las persiguieron por su impureza homicida. Por estos motivos se convirtieron en pájaros, y una cambió su figura en comeja, otra en murciélago y otra en lechuza.

La versión de Antonino Liberal presenta características muy similares, incluyendo el sacrificio de Hípaso, hijo de Leucipe:

⁴ Eliano. *Varia Historia* 3.42, Antonino Liberal. *Colección de metamorfosis* 10.

⁵ Ovidio. *Metamorfosis* 4.1-42 y 389-415.

Las hijas de Minias, de Orcómeno, eran Leucipe, Arsipe y Alcátoc y resultaron ser exageradamente diligentes. Dirigieron muchísimos reproches a las otras mujeres porque abandonaban la ciudad y marchaban como Bacantes a las montañas, hasta que Dioniso, tras tomar la forma de una muchacha les aconsejó no despreciar los ritos o misterios de los dioses. Pero ellas no le hicieron caso. Dioniso, enfurecido se tornó de muchacha en toro, en león y en pantera. Y de los telares le fluyeron néctar y leche. Ante tales portentos, el temor se apoderó de las muchachas. Sin tardanza metieron suertes en un cacharro y sortearon. Le tocó a Leucipe y ella prometió ofrecer un sacrificio a los dioses, así que a su propio hijo Hipaso lo desmembró con ayuda de sus hermanas.

Tras dejar la casa paterna, fueron como bacantes por los montes alimentándose de hiedra, madreselva y laurel, hasta que Hermes las tocó con su varita y las transformó en aves. Una de ellas se convirtió en murciélago, la otra en lechuza, la otra en búho. Y las tres evitaron la luz del sol.

Por su parte, Ovidio da una versión mucho más amplia, pero que obedece a sus propias necesidades de elaboración literaria, de modo que de la última versión sólo reproduzco sus puntos más significativos. Ovidio comienza por referirse a una de las hermanas, que en su versión se llama Alcithoë (4.1-4):

Pero Alcítoc, hija de Minias, no quiere celebrar los ritos báquicos en reconocimiento a los dioses, sino que es tan temeraria como para negar que Baco fuera descendiente de Zeus y hace a sus hermanas partícipes de su impiedad.

Cuenta después minuciosamente que el sacerdote había ordenado celebrar una fiesta, advirtiendo además que si se ofendía a los dioses, su cólera sería implacable y aprovecha para describir los elementos propios, casi arquetípicos, de los ritos de las bacantes. Entonces se refiere a cómo madres y esposas obedecen al sacerdote (4.9-10):

Obedecen madres y jóvenes, dejando cestillos y telares y sus tareas sin acabar.

Presenta luego una enumeración erudita de los epítetos de los dioses y entona un canto a su belleza y poder, para terminar señalando la llamativa

excepción de la actitud de las hijas de Minias (4.32-39):

Sólo las hijas de Minias se quedan en casa, perturbando la fiesta con inoportunas tareas de Minerva, o tiran de la lana o hacen girar las hebras con el pulgar o no se apartan del telar e instan a las sirvientas a sus tareas. Una de ellas, mientras estira el hilo con el suave pulgar, dice: “Mientras las demás andan ociosas y participan en un culto ficticio, nosotras, a quienes retiene Palas, una diosa mejor, aligeremos nuestro útil trabajo con animada charla”.

En este punto Ovidio interrumpe la historia poniendo otros relatos en boca de las hermanas, pero recupera el hilo en 4.389 para narrarnos los prodigios que anuncian el poder del dios (389-415), descritos con gran lujo de detalles, y la metamorfosis de las Miníades en murciélagos (4.389-415):

Los relatos se acabaron, pero las hijas de Minias seguían afanándose en el trabajo, despreciando al dios y profanando la fiesta, cuando de súbito las ensordecen con roncós sonidos tímbrales invisibles; suenan la flauta de cuerno retorcido y los bronces tintineantes; huele a mirra y azafrán, y lo que es más increíble, comenzaron a verdear los telares y los vestidos que colgaban de ellos a echar hojas asemejándose a una hiedra; otros se tornan en vides y lo que antes eran hilos, a volverse sarmientos; de la urdimbre brotan pámpanos y la púrpura adapta su brillo a las uvas pintonas. Y ya se había ido el día y llegaba el momento que no podrías llamar ni tinieblas ni luz, sino límites de la noche aún dudosa con la luz; de repente la casa se ve sacudida y parece que arden antorchas bien resinosas, que la morada resplandece con rojizos fuegos y que aúllan falsas apariencias de fieras salvajes. Por la casa, llena ya de humo, tratan de ocultarse las hermanas, cada una por un sitio, y huyen de los fuegos y las luces; mientras van buscando las tinieblas, una membrana se expande por sus miembros empequeñecidos y envuelven sus brazos unas delgadas alas; las tinieblas impiden que averigüen de qué manera han perdido su antigua figura. No las levantaban plumas, pero se sostenían con alas transparentes; cuando intentan hablar, emiten una voz exigua y proporcionada a su cuerpo y profieren sus lamentos por un débil chillido; frecuentan edificios, no los bosques, odian la luz, vuelan de noche y de la hora tardía del crepúsculo reciben su nombre.

4. Analogías y diferencias entre las versiones.

4.1. Estructuración

En el examen de las analogías y diferencias entre las versiones dejo a un lado una cuestión menor, la de los nombres de las muchachas, que varían ligeramente entre Leucipe y Arsínoe en Plutarco, Leucipe, Arsipe y Alcítoe en Eliano, Leucipe, Arsipe y Alcátoe, en Antonino Liberal y Alcíteo y sus hermanas innominadas en Ovidio. Estas oscilaciones son frecuentes y pueden obedecer a diversas causas, pero en todo caso no afectan a la esencia del mito.

Para poner de relieve en qué se parecen y en qué varían los relatos de un modo más simple, dividiré el mito en cuatro componentes, que iré analizando por separado.

- a) Razones de un antagonismo
- b) Prodigios que manifiestan el poder del dios
- c) La cólera del dios
- d) Efectos de la cólera del dios: locura y metamorfosis.

4.2. Razones de un antagonismo

Las razones del antagonismo de las Miníades con el dios son bastante semejantes en todas las versiones, si bien cada autor pone el acento en unas más que en otras. Eliano señala que las Miníades fueron las únicas en ἀφηνιάσαι τῆς χορείας. El verbo ἀφηνιάσαι es muy gráfico “rechazar la rienda”. Las hijas de Minias se muestran como yeguas díscolas que no quieren someterse a la brida. El comportamiento que se espera de ellas es que participen en los coros del dios. La única causa expresa de su manera de actuar es el amor por sus maridos. Sin embargo algo más adelante Eliano apunta un segundo motivo: su laboriosidad. La mención de Ergane, que es un epíteto de Atenea⁶ apunta marginalmente el tema de un conflicto entre dioses: Atena la diosa del trabajo y del orden, frente a Dioniso, dios del mundo de la fiesta y del desorden.

⁶Por ejemplo en Sófocles. Fragmento 844 Radt, Licurgo. 6 fr. 22, Pausanias 1.24.3.

Por su parte, Antonino Liberal omite el tema del amor conyugal y destaca sólo el motivo de la afición al trabajo de estas mujeres. Su manera de referirse a esa afición tiene un claro tinte crítico, ya que el autor la describe como excesiva y anormal. Sin embargo, apunta otro aspecto, el orden relacionado con el espacio civil, con la ciudad, al decir que las Miníades censuran a las demás mujeres porque abandonan la ciudad y pierden el control sobre sí mismas en los montes.

Plutarco no hace referencia alguna a este tema.

Por fin, Ovidio nos presenta a las Miníades con una actitud más radical. En este caso las muchachas no sólo actúan por omisión, ni se limitan a censurar la actitud de las mujeres, sino que consideran innecesarios los misterios y le niegan al propio Baco el carácter de hijo de Júpiter y por tanto, su condición de dios. No obstante, el poeta en 4.9-10 sabe conservar elementos antiguos del mito de una manera muy sutil, aunque no se refiere aquí a las Miníades, sino a las demás mujeres, a las que siguen los dictados del dios. Y así insiste en dos aspectos de quienes asisten a los ritos: la condición social y el trabajo; son madres y esposas, mujeres dentro del orden social, y se dedican a las tareas que la sociedad les atribuye. Pero ellas aceptan –como es debido y a diferencia de las Miníades– la interrupción temporal de sus obligaciones como mujeres de familia y del cumplimiento de sus tareas domésticas.

Por otra parte, y ya en relación con las propias Miníades, Ovidio insiste en su laboriosidad, poniendo de relieve su devoción a la diosa Palas, patrona del trabajo femenino. Es su orgullo por su amor al trabajo y la conciencia de la utilidad de lo que hacen lo que las lleva a despreciar el culto dionisiaco, se supone que porque lo consideran inútil. El poeta muestra también su crítica de esta actitud con unas palabras (4.33), que resumen perfectamente la situación, la espléndida frase “perturbando la fiesta con inoportunas tareas de Minerva” (literalmente, con una Minerva inoportuna, es decir, con el trabajo en un momento en que no es adecuado). El autor considera que la fiesta es importante y que el trabajo de las muchachas la perturba, porque se lleva a cabo cuando no se debe. La mención de Minerva reintroduce el elemento del conflicto entre dioses, que hará expreso en la radical afirmación “Palas, una diosa mejor” (4.38).

4.3. Prodigios que manifiestan el poder del dios

Un segundo elemento importante del mito es que el dios envía a las hijas de Minias una serie de señales de advertencia. Estas señales se caracterizan porque se relacionan con las plantas y productos que normalmente se asocian al dios y porque se producen en los instrumentos de trabajo de ellas. En Eliano aparecen hiedras y vides en los telares y serpientes en los cestillos de la labor. El vino y la miel fluyen del techo.

Antonino Liberal separa en su relato el prodigio y el aviso del dios, ya que el aviso no se produce por medio del prodigio (este se da después de la metamorfosis de Dioniso), sino que el dios adopta la figura de una muchacha y exhorta, sin éxito, a las Miniades a honrar al dios.

Plutarco tampoco se refiere a esta circunstancia.

Ovidio, por su parte, prescinde del elemento de aviso del dios. Presenta una descripción poética, en la que todos los sentidos se ven afectados; el sonido de tambores invisibles, de flautas, de címbalos, de aullidos de fieras; el olor de mirra y azafrán; la visión de la conversión de telares en hiedra y vides y el brillo de las antorchas en la noche. En un alarde poético, Ovidio no describe el crecimiento de plantas en los telares, sino que los propios telares y las telas se metamorfosean en plantas, anunciando la inmediata metamorfosis de las propias Miniades.

4.4. La metamorfosis del dios

El tema de la metamorfosis del dios no aparece en Eliano ni en Plutarco: en Ovidio sólo hay un leve resto de ella en 4.404 “y que aúllan falsas apariencias de fieras salvajes”. El dios no se metamorfosea, pero crea imágenes de fieras. En Antonino Liberal el dios se convierte en toro, león y pantera. Se trata de animales que se relacionan con el dios, que es invocado como “ilustre toro” ἄξιε ταῦδε por las mujeres eleas, como un toro, un león o una serpiente, por las bacantes en la tragedia de Eurípides,⁷ y que aparece a menudo en un carro tirado por panteras en la iconografía.

⁷Plutarco. *Actia Romana* 299B, Eurípides. *Bacantes* 1017-1019.

4.5. Efectos de la cólera del dios

Los efectos de la cólera de Dioniso son fundamentalmente dos, la locura destructiva y la metamorfosis del antagonista, aunque sólo el segundo de estos efectos aparece en todas las versiones:

En Eliano la narración es un tanto abrupta. Nos cuenta que los primeros avisos no surtieron efecto y añade que las Miniades, en un arrebato de locura desgarran al hijo de Leucipe y que eso provoca su persecución por “las mujeres que habían sido Ménades desde el principio”, esto es, las que sólo eran presas de una $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ positiva (cf. § 5.1.). Debemos suponer, porque el autor no nos lo dice, que es el dios el que provoca en ellas esa locura. El caso tiene paralelos en las *Bacantes* de Eurípides, en donde Ágave es obnubilada por el dios para desmembrar a su propio hijo, Penteo.

También el de Antonino Liberal es un relato extraño. Nos cuenta que “ante ese portento el temor se apoderó de las muchachas”. No es locura, sino terror, lo que las inspira y la muerte del niño es narrada como resultado de que las mujeres deciden perpetrar un sacrificio humano en honor del dios para apaciguarlo y que hacen un sorteo para ver qué niño sacrifican. Esta sustitución del homicidio por obnubilación por el sacrificio consciente fruto del terror es sin duda una adaptación.

Por su parte, Plutarco, que sólo se refiere a esta parte del mito, habla de nuevo de locura (lo que es más lógico), pero con una variante más siniestra, porque las Miniades enloquecidas desean carne humana, se supone que para comerla y ésta parece ser su única motivación. Sin embargo, el tema del sorteo reaparece. La secuencia más lógica para el mito originario es que las mujeres enloquecen, desean devorar un niño y sortean para determinar cuál será su víctima.

A Ovidio el tema de la locura como instrumento de castigo del dios no le interesa, ya que no está haciendo teología, sino que, por razones obvias, lo primordial para él es la narración de metamorfosis y el tema de la locura lo desvía de economía de su relato.

4.6. La metamorfosis

El final del mito es la metamorfosis de las culpables, punto en el que todos (salvo Plutarco) coinciden. Eliano nos cuenta que se cambian de un modo automático, se supone que por el poder del propio dios, en una corneja, un murciélago y una lechuza. Antonino Liberal cuenta que se transforman por obra de la varita de Hermes y lo hacen en un murciélago, una lechuza y un búho; Ovidio las convierte a las tres en murciélagos, en una escena precedida por la metamorfosis de los telares. Sólo Antonino Liberal da las razones de que sean estos animales: se trata de aves nocturnas, de forma que las Miníades no volverán a ver la luz del sol.

5. Bases ideológicas del mito.

Examinadas las variantes, quisiera ir algo más allá para tratar de determinar las bases ideológicas del mito. Comencemos, pues, por el primer elemento temático, la hostilidad hacia los rituales del dios. Rohde⁸ postuló que Dioniso era un dios que había llegado tarde al panteón griego y eso explicaba su escasa presencia en Homero y, entre otras características que ahora no hacen al caso, los mitos de hostilidad de reyes contra el dios, de los que son ejemplos claros las historias de Licurgo y Penteo. No obstante, la aparición de Dioniso en las tablillas micénicas en el segundo milenio a. C.⁹ derrumba la hipótesis de la llegada tardía del dios a Grecia. Además, hemos visto que sólo Ovidio es tan radical como para poner en boca de las Miníades la negación del carácter divino de Dioniso. Las fuentes más antiguas no insisten en este aspecto, sino que presentan otros motivos, concretamente, la fidelidad conyugal, la laboriosidad, el espacio civil y el control. Y es así porque Dioniso y su culto parecen socavar los pilares de la vida ciudadana ordenada: el trabajo, la familia o el dominio de la violencia en beneficio de las buenas maneras. Por decirlo con un término moderno, Dioniso parece ser la antítesis del *establishment*.

⁸ Rohde (^o1998: II, 5ss., 23ss.). No obstante, ya Otto (^o1948: 48) rechaza la hipótesis y señala que todos los rasgos principales del dios aparecen ya definidos en Homero.

⁹ En Pilo (PY Ea 102 y Xa 1419.1) y en La Canea (Gq 5), cf. Bernabé (en prensa).

En efecto, aunque nos llevaría muy lejos tratar de determinar aquí los rasgos característicos de un dios tan complejo como Dioniso, podemos mencionar tres muy importantes: la relación con la naturaleza, la liberación y la *μανία*. Pienso que los dos primeros no requieren demasiada explicación, pero el tercero, sí.

En efecto, uno de los rasgos prototípicos de Dioniso es ser “furioso”, no tanto porque él mismo sea presa de la furia, cuanto porque tipifica esta posesión divina. La palabra griega que la designa en griego, *μανία*, denota “frenesí”, no sólo en el sentido de “delirios”, de pérdida del sentido de la realidad, sino como una experiencia de intensificación del poder mental, una especie de vitalidad y euforia desaforadas que llevan a superar los límites de la normalidad. Lo curioso del éxtasis dionisiaco es que casi nunca lo alcanza un individuo por sí mismo, sino que es un fenómeno de grupo, que se propaga casi de forma contagiosa. El dios provoca en sus seguidores una enorme energía que debe ser liberada en una danza de movimientos bruscos y en gritos desaforados; en ocasiones, estalla en el ejercicio de la violencia contra animales y, en casos extremos, contra personas. Los participantes se sienten “fuera de sí”, como si por momentos no fueran ellos (de ahí el uso de máscaras que dotan al usuario de una momentánea identidad diferente) y pierden sus inhibiciones, sus miedos, sus buenos modales, su respeto, poseídos de una euforia extrema que no conoce el control.

El dios aparece siempre rodeado de su grupo de desenfrenados devotos y devotas (más devotas que devotos). Quien se rinde a este dios debe arriesgarse a perder su identidad habitual y “volverse loco”, lo que es, como veremos, al mismo tiempo divino y saludable.

Esta posesión divina es característica de los cultos dionisiacos y en la mayoría de los casos no produce efectos perniciosos. Los ritos del dios se celebran fuera de la ciudad, fuera del ámbito del orden, en el campo, de noche, y se desarrollan normalmente sin incidentes. En los mitos, sólo cuando se trata de individuos que se oponen a esos cultos es cuando la locura de las mujeres, suscitada por Dioniso, se torna en instrumento del castigo del dios contra quien había mostrado su hostilidad hacia él, sea para la propia persona poseída, sea para alguno de sus allegados. Así pues,

el antagonista, el que se opone a los designios del dios sufre un castigo ejemplar, su propia locura que puede llevarle a actuar contra miembros de su propia familia, o su destrucción a manos de otra persona que se vuelve loca.

Es claro que el aviso del dios metamorfoseado en muchacha es una adaptación de Antonino Liberal o de Nicandro. El esquema más general es que Dioniso avisa a los mortales a través de prodigios en que de un modo mágico las plantas o los productos relacionados con él invaden las obras del hombre, telares o naves; el mundo natural, la hiedra con la que se coronan los devotos, la vid con la que se hace el vino que beben, irrumpe en los instrumentos de trabajo. Y así, en los cestillos de labor aparecen las serpientes, para los griegos animales de las profundidades de la tierra, a medias entre el mundo de los vivos y el de los muertos, animales peligrosos para la vida ordenada, pero propios del ámbito báquico. Frente a la necesidad de obtener el sustento por medio del trabajo, la leche y la miel se producen automáticamente en el taller de las hermanas, como se cuenta que se producían en el monte durante el agitado movimiento de las bacantes. El vino destila, sin tener que ser fabricado. Dioniso se muestra a un tiempo como el dios de la mutación de las cosas, en la frontera entre la vida y la muerte, en un mundo de Jauja ajeno a la necesidad del trabajo.

Las Miniades son incapaces de captar el aviso del dios. Su espíritu cívico y ordenado no advierte el sentido profundo de la intromisión de lo natural, de lo automático, de lo no cívico en el espacio del hogar, del οἶκος. Por ello el dios se venga, bien mutándose él mismo para provocar el terror, bien provocando la μανία en su máximo extremo, la locura. En realidad una y otra cosa son dos caras de la misma moneda. El antagonista se obnubila, pierde el sentido de la realidad. Las Miniades, que rechazan la μανία moderada son víctimas de su variante más extrema y por ello acaban por cometer los actos más nefandos desde el punto de vista de la sociedad humana, el homicidio, el desmembramiento, incluso la devoración de sus propios hijos.

Dioniso, el dios de las transformaciones, tras haber convertido a sus antagonistas en la antítesis de su personalidad anterior (de mujeres sensatas, madres y esposas irreprochables y trabajadoras infatigables, en

locas, asesinas de sus propios hijos y fugitivas por los montes) remata su castigo de una manera ejemplar, convirtiéndolas en aves nocturnas. Ellas que no querían dejar el lecho de sus maridos y deseaban trabajar todo el día, se ven obligadas a vagar de noche para siempre.

¿A qué se debe tanta saña? ¿Cómo un dios puede propiciar episodios tan terribles?

Aparentemente, nada puede reprochársele a las Miníades, sino todo lo contrario. Son esposas devotas de sus maridos y trabajadoras hasta el exceso. Cumplen, en suma, de manera modélica los papeles que asigna a la mujer el ideario griego antiguo. Pero Dioniso, el dios transgresor, reclama su culto; que las mujeres abandonen su trabajo y se reúnan de noche para entrar en una especie de trance en el transcurso del rito báquico. Ellas no responden, porque creen que Dioniso suscita en sus fieles una euforia desenfadada hasta el descontrol, saca a las mujeres del ámbito que les es propio, el gineceo del hogar, las invoca para marchar juntas fuera del ámbito del orden, del trabajo, de la fidelidad, al campo, de noche, a hacer quién sabe qué horribles cosas, porque pierden el dominio sobre sí mismas. Las hijas de Minias se niegan a participar en los ritos porque no quieren abandonar sus roles de mujeres de bien; porque entienden que tales prácticas se oponen a su decencia, a su laboriosidad, a su condición de mujeres *comme il faut*.

De modo similar, un gobernante como Penteo es hostil a Dioniso no por ser impío, ni ateo, sino porque actúa de la manera que es esperable en un verdadero político, o simplemente en la “gente de bien”, que aprecia el comportamiento correcto, la decencia de las conductas, el bienestar de los ciudadanos y el mantenimiento del orden público. Como político, sabe que es difícil gobernar sobre ciudadanos que pierden la razón y la medida. Y sinceramente no cree que eso sea bueno para ellos ni para la ciudad.

La gran paradoja es que la fuerza de los hechos acaba por demostrar que el hombre que persigue al dios loco o las mujeres que rechazan su culto en beneficio de la cordura son los que van contra el orden de las cosas y acaban mal: las hijas de Minias, locas y dando muerte al hijo inocente de una de ellas; Penteo, desmembrado de modo lastimoso, víctima de la demencia desatada de su madre y las mujeres más allegadas a su propia familia.

Los mitos de los antagonistas de Dioniso, en tanto que explicación paradigmática de la realidad, advierten que la sociedad no puede sobrevivir sometida a un orden continuo y sin fisuras, que el papel de la mujer no puede persistir sin relajamientos del orden social, sin que las ciudadanas pierdan de vez en cuando el control, pero el ritual se celebra durante unos días, tras los cuales el orden social debe volver a reimponerse enseguida. Las fiestas de Dioniso tendrán que ver en muchos casos con esa alteración controlada, para evitar la destrucción, como una especie de válvula de escape, para evitar el descontrol total. Si esa alteración controlada del orden fallara, se produciría la gran alteración, la demencia desenfrenada, la fiesta de la destrucción y de la sangre. Algo para hacernos pensar sobre la situación de la mujer en la Grecia de la época, y sobre el miedo de los varones por la disolución de la institución matrimonial.

6. El rito

En cuanto al rito, el pasaje de Plutarco traducido en § 2 da de él poco más que un detalle anecdótico, el nombre que recibieron las hijas de Minias y el que se les dio a sus maridos, horrorizados y llenos de duelo. Señala el de Queronea que el rito es anual¹⁰ y que se celebra aún en su época. El mito de las hijas de Minias está claramente relacionado con él. Es un ritual público e importante, ya que para celebrarlo, tras la barbaridad de Zoilo, los de Orcómeno eligen al mejor ciudadano. Los nombres son moderadamente claros (permítanme un poco de pedantería filológica): Ψολόεις son “untados de hollín” “los sucios” de ψολό-φεντ-, en relación con la costumbre de manifestar el luto a través de la suciedad, mientras que Ὀλεῖται, si Schwyzer¹¹ tiene razón en derivar ὀλοός de ὀλεφός por asimilación vocálica, podríamos entenderlo como un femenino en -ια, derivado de ὀλεφ-, correspondiente al homérico ὀλοῖός ‘destructor, mortal’. O quizá un derivado de antiguo nombre de agente perdido *ὀλεύς. Por su parte, el nombre de la fiesta parece derivar de ἄγριος ‘salvaje’, ‘feroz’

¹⁰ No trietérico, como señalan erróneamente Farnell (1909: 178), Mantero (1975: 81) y Henrichs (1978: 137), cf. Casadio (1994: 88).

¹¹ Schwyzer (1939: I 472).

mejor que de ἀγρέω ‘cazar’ siendo mucho menos probable relación con ἀγείρω ‘recolectar’.¹²

Todo parece indicar que en el rito participaban mujeres y varones y que probablemente celebraban una especie de mascarada, en la que sus papeles eran diferentes: asesinas, las unas, plañideros, los otros. Una inversión de papeles, ya que en las sociedades antiguas lo habitual es que el homicidio sea un acto más propio de hombres y el papel de expresar desafortadamente el luto es más bien femenino. La inversión es absoluta. El sacerdote que persigue a las mujeres con la espada es un claro correlato del Licurgo que persigue a Dioniso y a las bacantes en un conocido pasaje de la *Iliada*,¹³ invirtiendo así los papeles: Dioniso, que en el pasaje de Licurgo es el perseguido, se torna en las Agrionias en perseguidor, representado por su sacerdote; también las bacantes agredidas pueden ser objeto de muerte ritual. En el rito es la mujer la que “muere” aunque sea de forma fingida, y el varón, el asesino; en el mito de las Miníades es al revés, es la mujer la que mata al niño. El dios en el mito provoca la muerte del hijo de Leucipe, en el rito, personificado en su sacerdote, castiga a la asesina, convirtiéndose así en instigador y represor del crimen.¹⁴

Dioniso combina bien con una historia de μανία y de παραγμοί y con la ambigüedad de que es quien induce a la locura y quien asume el castigo. La persecución de las mujeres enloquecidas por el varón armado, parece poner de manifiesto el conflicto entre la locura divina femenina y el orden humano masculino. La “licencia para matar” puede ser una reminiscencia de sacrificios humanos y complemento de un sacrificio animal,¹⁵ pero en los tiempos “modernos” un anacronismo, así que, como señala Burkert,¹⁶ Zoilo, con el fanatismo de un zelote, no debió de percatarse de la naturaleza teatral y representada del ritual. Los resultados funestos de su actuación indican con claridad que, al menos en época más reciente, de ningún modo

¹² Casadio (1994: 86-87).

¹³ Homero. *Iliada* 6.130-140

¹⁴ Casadio (1994: 93), U. Bianchi ap. Casadio (1994: 95).

¹⁵ Cf. Coche de la Ferté (1980: 119 n. 34 y 147).

***

se pretendía que el sacerdote consumara el asesinato de ninguna de las mujeres.

Lo que es claro es que el rito de las agrionias nos lleva al mundo de lo ἄγριος, esto es, en primer lugar, al mundo campestre, mejor, a la naturaleza salvaje, y no al ciudadano, al ámbito feroz, no al civilizado. La celebración por la noche marca un nuevo contraste con la fiesta habitual, diurna. Los papeles de los sexos se invierten, como también se marca el contraste entre el orden y el desorden. En Argos (no nos consta que en Orcómeno) lleva también a un contraste entre vida y muerte. Pero el rito es ficción y el salvajismo, fingido, y no debe dejar de serlo.

Más información podemos obtener de otro texto de Plutarco,¹⁷ quien señala que la hiedra es excluida de los ritos de los dioses olímpicos, y continúa:

pero está presente en las Agrionias y las Nictelias, que en su mayor parte se celebran de noche. ¿O es que había una prohibición simbólica de los tíasos y ritos báquicos? Pues las mujeres, poseídas de báquicos padecimientos, enseguida van por hiedra, la despedazan agarrándola entre sus manos y se la llevan a la boca para comérsela, así que no andan en absoluto descaminados los que dicen que la hiedra que posee un soplo de locura que excita a moverse, produce éxtasis y perturba y en general provoca una embriaguez sin vino y alegría a los que están peligrosamente dispuestos al entusiasmo.

No señala a qué agrionias se refiere, pero por la proximidad al otro texto, el carácter tebano del autor y la referencia a la hiedra, que hemos visto citada en relación con el mito de las hijas de Minias, parece que se refiere al mismo rito de Orcómeno. El texto nos ofrece algunos datos más sobre el rito. Se celebra de noche y participa un tíaso, una congregación religiosa de mujeres que practicaban el culto de Dioniso. Se señala específicamente que este tipo de ritos es diferente al que se rinde a los Olímpicos. Y hay una referencia clara a que usan la hiedra como inductora de la experiencia báquica como sustituto del vino. La experiencia extática es definida como

¹⁷ Plutarco. *Quaestiones Romanae* 291A.

μανία (euforia desahogada), y como χαράν (lectura que prefiero sin dudas a χάριν). Los efectos de la hiedra (y, sin duda, los de la propia excitación de la fiesta nocturna y en común), son un impulso a moverse, una perturbación de la conducta y sensación de éxtasis.

La indicación de Hesiquio (cf. § 1) de que las Agrionias tebanas son una competición podría indicar que la carrera de las muchachas perseguidas tenía algo de competitivo, incluso que podía ser el pretexto ritual de una carrera.

Aún otro texto de Plutarco nos presenta un panorama algo diferente. Hablando de los problemas provocados por exceso de bebida, añade el de Queronea.¹⁸

Así pues, no es por casualidad por lo que en las Agrionias, tal como se celebran aquí, las mujeres buscan a Dioniso como si hubiera huido y luego dejan de hacerlo y dicen que se ha refugiado entre las Musas y que éstas lo han ocultado y al poco, al final de la comida, se proponen unas a otras acertijos y adivinanzas; lo que el misterio enseña es que junto a la bebida debe recurrirse a la conversación, que debe tener cierto contenido especulativo y cultural y cuando una conversación así acompaña la bebida, se oculta lo salvaje y loco, benevolentemente contenido por las Musas.

El adverbio “aquí” usado por Plutarco suele entenderse como referido a Queronea, pero no está excluido que se refiera a Beocia en general¹⁹ y que las distintas descripciones se remitan a fases distintas del rito. Una en que se escenificaría una búsqueda de Dioniso y una parte hablada (λεγόμενα) en esta persecución en que las mujeres se referirían unas a otras la historia de que Dioniso ha sido ocultado por las Musas. Como siempre, Dioniso es un dios que no se queda en la ciudad. Viene, pero vuelve a marcharse. Preside la excepcionalidad de la fiesta pero desaparece cuando la fiesta termina y vuelve la vida cotidiana. Ese no es su ámbito.

La segunda es un banquete (se supone que después de un sacrificio)

¹⁸ Plutarco. *Quaestiones convivales* 717A.

¹⁹ Casadio (1994: 88).

en que tienen lugar acertijos y adivinanzas. No sabría decir si el ritual al que Plutarco se refiere es una fase de uno similar a los ritos de Orcómeno y el autor habría elegido sólo la parte menos violenta para convertirla en paradigma del triunfo del orden sobre el desorden, o si se trataría de que la variante del rito en Queronea era toda ella pacífica y edulcorada.

Lo más curioso es que Plutarco utiliza el término *μυστήριον* que evoca la terminología de ritos místéricos como el de Eleusis. Ello nos mueve a preguntarnos si se trataban en el seno del ritual verdades esotéricas que no podían divulgarse:²⁰ En relación con estos contenidos místéricos estaría el uso de enigmas y adivinanzas que serían algo más que meros pasatiempos y formarían parte importante de la propia entidad religiosa del rito. Bianchi²¹ ha insistido en que la propuesta de enigmas es una de las señales del carácter desacostumbrado y contrario a la actividad normal propio de los días de la fiesta, fiesta de inversión de la situación normal en el intervalo ritual.

Aún tenemos información interesante de las Agrionias en Tebas en un par de inscripciones, recientemente estudiadas de un modo exhaustivo por Le Guen.²² La primera es un decreto de los anfictiones relativo a la celebración de las Agrionias de Tebas, que debe datarse hacia 228 a. C. Se refiere a la manera en que las autoridades deben asegurar las condiciones adecuadas para celebrar el culto a Dioniso Cadmeo y a la participación en él de los *technitai* (asociación de profesionales, actores, bailarines y más que eso, especializados en la celebración de estos cultos dionisiacos).

La segunda inscripción es un fragmento de lista agonística de las Agrionias, datada en el I a. C.:

En el arcontado de Traseas, cuando Nicómaco, hijo de [] fue agonoteta de las Agrionias y ejercía el sacerdocio de Dioniso [] hijo de Rincón, y por parte de los *technitai* [] hijo de Evargo de Cálcede, por segunda vez, mientras que fue portador del fuego [] hijo de Estratonico de Tebas.

²⁰ Casadio (1994: 96).

²¹ U. Bianchi, ap. Casadio (1994: 97-99), que está de acuerdo con su explicación.

²² Le Guen (2001: n^{os} 20 y 21).

Vemos que la ciudad se implica activamente, a través del decreto público, en la organización de la fiesta. Hay un responsable de las competiciones (lo que casa con la calificación como “competiciones” de Hesiquio). Luego hay dos sacerdotes de Dioniso responsables religiosos de los ritos, uno, de Tebas, y otro, por parte de los tecnitas, que es de Cálcide. Ello indica que los tecnitas no necesariamente son de allí, y en efecto, sabemos por otra inscripción²³ que los tecnitas del Istmo y de Nemea colaboraban en fiestas de otros lugares. Y también pone de manifiesto que la responsabilidad de la fiesta en ese tiempo incumbía por igual a la ciudad y a la cofradía dionisiaca ajena, la de los profesionales. Asimismo se menciona un “portador del fuego”, que Robert ha demostrado que era un joven que se ocupaba del fuego del hogar y de los altares.²⁴ Todo ello parece indicar que, al menos en esta época, el siglo III a. C., la participación en la fiesta se había profesionalizado, algo que probablemente es ajeno a sus orígenes.

7. Colofón

No puedo aquí más que hacer mención de las múltiples interpretaciones que el mito ha conocido.²⁵ Bachofen consideró que el contraste *Oleiai* y *Psoloeis* dialéctica de los sexos en el paso de ginecocracia al predominio masculino; Bather interpretó el mito en clave de mitología de la naturaleza; Usener como señal de la dialéctica estacional de dioses de la naturaleza, Nilsson la creyó una fiesta de las almas anterior a Dioniso; Privitera intenta minimizar el papel de Dioniso, mientras que Calame²⁶ insiste en los valores matrimoniales que se encuentran en el mito de las Prétides y las Miniadas: “El rechazo de las Prétides, adolescentes, y de las Miniadas, esposas, de participar en los ritos dionisiacos representan ambos un rechazo a asumir la condición que les será o les es propia.”

²³ Le Guen (2001: 140).

²⁴ Robert (1966: 748), cf. Le Guen (2001: 140).

²⁵ Detalles y bibliografía en Casadio (1994: 90).

²⁶ Calame (1977: 241-243 y 326).

Este último aserto inserta, pues, el rito en el ámbito de las iniciaciones femeninas, pero no está tan claro, en cambio, que haya un componente órfico, como algunos autores han propuesto.²⁷

Lejos de la pretensión de tener algo así como una “explicación definitiva”, propongo algunas reflexiones sobre lo que aportaría este complejo mítico-ritual.

El primer aspecto destacable es que el mito no conmemora la instauración del rito, pues ya había un rito dionisiaco con participación de mujeres, que se celebraba en el campo, cuando se supone que suceden los acontecimientos narrados en el mito. Nada se dice de cuándo ese rito pudo ser instaurado; se diría no fundado, eterno, perteneciente al orden mismo de las cosas. Así que el mito conmemora otra cosa: las terribles consecuencias del rechazo del rito. Un sangriento acontecimiento paradigmático que puede ser reproducido ritualmente: el desmembramiento sería conmemorado por un sacrificio, la huida de las mujeres en la huida ritual con inducción al éxtasis por medio de la hiedra, la persecución y el castigo fingido.

Es pues, un *aition*, pero no porque narra cómo el rito se instauró, su razón de ser, sino en el sentido de que explica la necesidad del propio rito para la vida de la colectividad al presentar lo que podría ocurrir si el rito no se celebrara.

Hombres y mujeres son actores con roles definidos, que explotan alteridades durante un tiempo definido, para reinstaurar el orden el resto del tiempo. Entran en conflicto pares como la mesura frente a la locura, el día frente a la noche, la civilización frente a la naturaleza, la educación y el comportamiento ordenado frente al salvajismo, lo colectivo frente a lo individual: la identidad personal frente al éxtasis integrador en el grupo, la vida frente a la muerte. Se trata de conciliar los contrarios, haciendo que los elementos negativos entren también en el sistema; al desatarse muestran su dimensión, revelan su presencia, señalan sus posibilidades de destrucción, pero deben desatarse controladamente, para que, al término del plazo definido en el que se celebra el rito, la ciudad recupere el orden

²⁷ Casadio (1994: 111ss.).

“normal”, urbano y sometido a códigos de conducta, que entonces habrá adquirido todo su sentido por el contraste con lo ἄγριος, que hace presente por un momento el riesgo del desorden absoluto. Y en esta actividad, mito y rito se complementan. La metamorfosis de las Miniades nos presenta una interesante propuesta semejante a la de Tancredi, un personaje de *Il gattopardo* de Lampedusa: la necesidad de cambiar todo para que nada cambie.²⁸ La gran paradoja es que el dios que se metamorfosea, que metamorfosea a los otros, pone en este mito su capacidad profunda de cambiar, de liberar y de provocar la alegría y el horror más extremos al servicio del mantenimiento del orden, de las normas y de la aburrida estabilidad social. Después de la transgresión del mundo ordenado y de la liberación de la moral civilizada, la fiesta lograba un efecto saludable, porque permitía la refundación del orden tras el paréntesis de la fiesta. La rienda también somete la liberación ritual y el rito libera para seguir refrenando.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernabé, A. (en prensa): “Dioniso en los documentos micénicos”, en Bernabé, A., Jiménez San Cristóbal, A. I. & Santamaría, M. A. (eds.), *Dionysiaca. Materiales para el estudio de Dioniso y lo Dionisiaco en la Grecia Antigua*. I, Madrid.
- Burkert, W. (1983) *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Burkert, W. (2007) *Religión griega, arcaica y clásica*, traducción de H. Bernabé, Madrid.
- Calame, C. (1977) *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma.
- Casadio, G. (1994) *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma.
- Coche de la Ferté, E. (1980) “Penthée et Dionysos. Nouvel essai d’interprétation des *Bacchantes* d’Euripide”, en Bloch, R.

²⁸ “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi!”

- (ed.), *Recherches sur les religions de l'antiquité classique*, Genève-Paris, 105-257.
- Dowden, K. (1989) *Death and the Maiden: Girls' initiation Rites in Greek mythology*, London.
- Eitrem, S. (1932) s.v. "Minyaden", *RE* XV, 2, col. 2012-2014.
- Farnell, L. R. (1909) *The Cult of the Greek States*, vol. 5, Oxford.
- Graf, F., (1985) *Nordionische Kulte*, Roma.
- Halliday, W. R. (1928) *The Greek Questions of Plutarch*, New York 1975 [Oxford 1928].
- Henrichs, A. (1978) "Greek Maenadism from Olympias to Messalina", *HSCP*, 121-160.
- Jeanmaire, H. (1951) *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris (reimp. 1978).
- Le Guen, B. (2001) *Les associations de Technites Dionysiaques à l'époque Hellénistique*, Paris.
- Mantero, T. (1975) *Radiografia di un dio. Dioniso, dio della vegetazione, "kouros" e "paredros"*, Genova.
- Nilsson, M. P. (1906) *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig.
- Otto, W. F. (1948), *Dionysos, Mythos und Kultus*, Tübingen (cit. por la trad. esp. de C. García Ohlrich, Madrid 1997).
- Privitera G. A. (1965) "I rapporti di Dioniso con Posidone in età micenea", *StudUrb* 39 n.s. B 1, 219-235.
- Robert, L. (1966) "Inscriptions de l'Antiquité et du Bas Empire à Cotrinthe", *REG* 79, 733-770.
- Rohde, E. (1898) *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tübingen (trad. esp., *Psique: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Málaga 1995).
- Schwyzler, E. (1939) *Griechische Grammatik I, Allgemeiner Teil. Lautlehre. Wortbildung. Flexion*, München.

PERFORMING AND RE-PERFORMING HELEN: STESICHORUS' PALINODE

EWEN BOWIE
University of Oxford

Resumen

Este artículo sostiene que ambos, evidencia y argumento, puntualizan fuertemente, el modo típico de la primera *performance* de los poemas extensos, *cuasi épicos*, de Estesícoro habiendo sido corales y no monódicos. Se dirige al caso de su Palinodia, argumentando que los testigos antiguos conocieron, de modo casi unánime, sólo un poema con este título, y que la visión de Camaleón aseguró (y que realmente hubo) dos Palinodias es inverosímil y que se halla sostenida solamente por los cuestionables suplementos de Lobel, en su *editio princeps* del P. Oxy 2506, 26 col. I=Stesichorus fr. 193 Davies/Page. El artículo ofrece una reconstrucción de la aclamada motivación de Estesícoro para cambiar su historia sobre Helena por una que involucra a un *eidolon*, y finalmente nota las implicancias de semejante apelación hecha por un poeta para el uso del “yo” por el coro.

Abstract

The paper argues that both evidence and argument point strongly to the typical manner of first performance of Stesichorus' long, quasi-epic lyric poems having been choral, not monadic. It then addresses the case of his Palinode, arguing that the almost unanimous ancient witnesses knew only one poem of this title, and that the view that Chamaeleon asserted that (and that there actually were) two Palinodes is implausible and supported only by Lobel's questionable supplements in his edition princeps of P.Oxy.2506, 26 col.i = Stesichorus fr. 193 Davies/Page. The paper offers a reconstruction of Stesichorus' claimed motivation for changing his story

about Helen to one involving an eidolon, and finally notes the implications of such a claim by a poet for the use of the singing 'I' by a chorus.

This paper explores some aspects of Stesichorus' performance of poetry involving the myth of Helen.¹ I begin by addressing briefly the debate conducted in the last four decades concerning the probable manner and contexts of performance of Stesichorus' poems, a problem related to that of their size, and then I concentrate in particular on the poem known already in the fourth century BC, and thereafter throughout antiquity, as the *Palinode* (Παλινωιδία).

Performance

In the ancient world, so far as we can determine, and in almost all modern scholarship until 1971, Stesichorus was seen as a poet who composed pieces for performance by a chorus: then Martin West (1971) argued eloquently for the view that he was a sort of citharode, who accompanied his own singing on the lyre, and this view has been adopted by a number of scholars (most recently Krummen (2009). If this is what he was, he would certainly have been different from citharodes as we otherwise know them, but West made an attractive case for Terpander composing and performing in this way, and in any case it is clear that in ca. 580 BC² Stesichorus (and

¹I am very grateful to Prof. Ana Maria Gonzalez de Tobia for her kind invitation to deliver a version of this paper at the conference "Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad" held in La Plata in June 2009, and for agreeing to publish it in the Proceedings of that conference. The paper has had a long gestation, and I have benefited from discussion not only at the La Plata conference but also by audiences in Oxford (in a seminar series "Singing for the Gods" organised by the Corpus Christi College Centre for the Study of Greek and Roman Antiquity), London (in an Institute of Classical Studies seminar series) and Amsterdam (under the patronage of S.R. Slings at VU). I have also been fortunate to have been able to test some of my ideas on generations of pupils at Corpus Christi College, Oxford. Where I make a point or construct an argument that has appeared in recent scholarship but is not so credited by me explicitly it should be assumed that I reached that position independently.

² That Stesichorus died in 560/559 BC, the first year of the 55th Olympiad (Eusebius p.102 Helm = Campbell T3 = Ercoles Ta5(b)ii) or in 556/5-553/2, the 56th Olympiad (Cicero. *de re publica*, 2.20 = Apollodorus. *FGrH* 244 F337 = Campbell T2 = Ercoles Ta5(a)), is nearer to being a reliable datum than the conflicting years offered for his birth.

other south Italian poets who may be operating in a similar tradition, Xenocritus or Xenocrates of Locri, and Xanthus), was indeed doing something markedly different from what we currently know of poetry from mainland or Aegean Greece. Since then both Davies (1988) and Cingano (2003) have questioned the validity of a firm distinction between 'choral' and 'monodic' poetry, as have several contributors to the debate on the first occasion of performance of Pindaric and Bacchylidean *epinicia*. In this latter debate it is now widely accepted that, whatever the first occasion of performance, the poet had to reckon with the likelihood that some later performances would be by a single singer, while others might be by a group or *choros*. That might well have been the case for Stesichorus too. We have good evidence from Attica of the late fifth century for sympotic performance of several poets whose works were sometimes performed by a chorus, and these include Stesichorus.³ Quotation of Stesichorus by Aristophanes in the *parabasis* of his play *Peace* demonstrates that an Attic theatre audience of 421 BC was expected to be familiar with both the words and (presumably) the music of Stesichorus' *Oresteia* by *some* route, even if the modes of dissemination that could be expected by poets of the later sixth and early fifth centuries need not be exactly what was expected by a poet in the second quarter of the sixth century. Despite such complications, it is worth revisiting the issue of how Stesichorus' poems were *first* performed. Perhaps the problem is not soluble on the evidence we have available, but some points made against the traditional view do not seem to me to carry much weight, and others that should count in its favour have been given too little.⁴

1. Some have found difficulty in the idea that a *Geryoneis* of at least 1300, and very possibly more than 1800, lines, or an *Oresteia* long enough

³ Eupolis. fr. 395 Kassel-Austin (= Tb 42 Ercoles): Socrates sings Stesichorus (perhaps from Κόλακες / *Flatterers*): δεξάμενος δὲ Σωκράτης τὴν ἐπιδέξι' <αἰδῶν> | Στησιχόρου πρὸς τὴν Λύραν οἰνοχόην ἔκλεψαν.

⁴ For a judicious review of the evidence and arguments, coming down in favour of choral performance, see Willi (2008: 76-81).

to be divided by Alexandrian editors into 2 books, and so perhaps exceeding 2000 lines, could be performed by a chorus.⁵ This might well depend, of course, on the size, training and native skills of the chorus - the girls of Delos lauded by the *Homeric hymn to Apollo* seem to have been semi-professional. In fifth-century Attica a non-professional citizen chorus was expected to keep singing through three tragedies and a satyr play:⁶ in our earliest tragedy, Aeschylus' *Persae* of 472 BC, the chorus sings for around 600 of 1077 lines. By the time that chorus of *Persae* had finished singing in the other two plays of the trilogy and the satyr play it must have sung some 2000 lines, if not more. Of course a chorus can take breaks while actors either delivered *rheseis* or themselves sang, though such breaks were presumably fewer in Phrynichus' *Capture of Miletus* in the 490s or in the still earlier tragedies of Thespis. But if we suppose a chorus and not an individual to have sung Stesichorus' long poems *Geryoneis* or *Oresteia* we need not insist that all members of the chorus sang all the time: the practice of dividing up the chorus, certain for Attic comedy⁷ and arguable for some passages of tragedy,⁸ would be one obvious way of offering relief. Such relief is not, of course, available to the solo singer. A solo singer may play or strum on his or her stringed instrument to give the voice a rest, but that voice has to sing every one of the 1800 or more lines that make up the poem. "No doubt he rested at intervals."⁹ One hates to think what some Dicaeopolis in the audience would have got up to if these intervals seemed to him too long. I conclude that the considerable length now established for Stesichorus' poems¹⁰ counts for and not against their choral perform-

⁵ 'troublesome', West (1971: 309).

⁶ For an important discussion of the musical competence of large numbers of fifth- and fourth-century Athenians see Revermann (2006).

⁷ E.g. Aristophanes. *Lysistrata*, 254-349.

⁸ E.g. Aeschylus. *Agamemnon*, 1344-71 (though this is not sung but spoken) with Fraenkel *ad loc.* iii 633-5.

⁹ West (1971: 314).

¹⁰ That the Alexandrian editors arranged Stesichorus' poems not in numbered books (like those of Ibycus, for example) but in books each of which was co-extensive with a poem, and had a title (with the *Oresteia* occupying not one but two books) shows that considerable length was either a

ance.¹¹

2. How should we assess the claim of the Suda that Stesichorus got his name “because he was the first to establish (*stēsai*) a chorus of singers to the cithara; his name was originally Tisias” (Campbell’s translation)?¹² West emphasised the presence of κίθαρωιδία in this notice, but it is illegitimate to cherry-pick that single item while discarding the rest. If we try to understand κίθαρωιδία in the sentence as transmitted, it should not refer to the music of a solo singer who accompanied himself on the *cithara* of the sort we know from the classical through to the hellenistic and imperial Greek period; it should rather refer to a combination of playing on the *cithara*, certainly by an individual, and singing by a chorus.¹³ Of course the information offered in this entry may be both late in origin and garbled in transmission; but in that case it should simply be given a decent burial. I would not take it to be late in its ultimate origin, and would like to press the implication of the claim that this was how the poet - previously called Tisias - came to be called Stesichorus. That claim is in itself improbable. But it would not be made by a writer who believed, and who thought that his readers believed, that Stesichorus was predominantly a citharode who sang solo to the accompaniment of his *cithara*. So its inclusion of the term κίθαρωιδία is unlikely to be evidence that there was an ancient view that solo performance to the accompaniment of *cithara* was his characteristic manner of performance. Rather the claim as a whole implies the view that

universal or at least a general feature of the Stesichorean poems that had come down to the Hellenistic period.

¹¹ The analogy of performance by Attic tragic choruses is also effectively invoked by Burnett (1988: 132-3).

¹² ἐκλήθη δὲ Στησίχορος ὅτι πρῶτον κίθαρωιδίαι χορὸν ἔστησεν, ἐπεὶ τοι πρότερον Τισίας ἐκαλεῖτο, Suda Σ 1095 = Tb2 Ercoles.

¹³ It would also be compatible with the mixed mode of performance proposed by Sider (1989), in which the performance begins with citharode Stesichorus sitting while he accompanies a dancing and singing chorus and then stands up to join them (ἀνέστη) when he reaches the palinodic moment: but as far as I know such crossing of the boundary between an accompanying and a participating musician in mid-performance is not paralleled.

Stesichorus was indeed predominantly a poet who composed songs for singing by χοροί.¹⁴ Whether that was a well-founded view depends on when the view was first formed; if this was in the hellenistic period it is not impossible, even if it might be thought unlikely, that at the time a live performance tradition still survived on the basis of which Stesichorus' work was known to be choral.

3. A traditional prop of the view that Stesichorus' poetry was for choral performance has been its triadic structure. West pointed out that we find triadic structure even in Sapphic and Alcaic stanzas. But that is triadic structure on a very small scale. More would take the view that "triadic structure first appears full-blown in Stesichorus, and is general in Pindar and Bacchylides."¹⁵ Some at least of the epinicians of Pindar and Bacchylides are designed for a first performance that was choral, as of course are the undoubtedly triadic lyric systems in Attic tragedy. The much closer similarity of Stesichorus' metrical systems to these than to the small-scale triads of Lesbian poetry remains for me a strong argument for their first performance having been choral.

4. As in Pindar and Old Comedy, however, the poet can foreground his own *persona* even through words sung by his chorus. We shall encounter much such foregrounding shortly in the *Palinode*. West (1971) proposed fr. 212 Davies/Page, from the opening section of Stesichorus' *Oresteia*, as a case where poet and singer are identified:

τοιιάδε χρῆ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὕμνεϊν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντα<ς> ἄβρῶς
ἦρος ἐπερχομένου

¹⁴ For a fuller and more nuanced treatment of these issues, drawing in the important ancient traditions linking Stesichorus with ἀυλός-music, see Burnett (1988:129-35).

¹⁵ Parker (1996: 971).

But there are textual problems: we cannot be sure of the number of the participle ἐξευρόντα<ς>. The manuscripts of the scholia to Aristophanes *Peace* 797ff., our source for this fragment, offer ἐξευρόντα, which comparison with fr. 210 Davies/Page (also from these scholia) γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας shows not to be metrically acceptable. West printed Kleine's emendation ἐξευρόντα<ς>: this might actually be claimed to support a plural singing body. Page's ἐξευρόντα μ' or σ' could equally be correct, but even a confirmed reading μ' would not demand a single singer.

5. If the poems are being sung by choruses, these choruses are surely not secular. They must have some religious and festive, perhaps even competitive, context, even if little or nothing of this comes through in surviving texts. So perhaps these poems are after all not so far from our earlier material (e.g. the *Partheneia* of Alcman). We may note that the Xenocritus or Xenocrates of Locri was, like Xenodamus of Cythera and Thaletas of Gortyn, believed to have been a poet of paeans.¹⁶ We should imagine, then, performances honour of gods, in front of an unidentifiable audience of mortals: δαμώματα may suggest a large audience (δαμώματα δὲ τὰ δημοσίαι ἀιδόμενα, says the scholiast) as would indeed a χορός.¹⁷ At present I doubt if we can hope for more specificity.¹⁸

Helen

The extent to which words sung by a chorus can be heard as conveying the thoughts and experiences of an individual, their poet, is well brought out by the case of the *Palinode*. By Stesichorus' time the tale of Troy must have been widely known in what for the poets of the *Iliad* and *Odyssey* seems to have been the canonical form: Helen elopes with Paris,

¹⁶ Pseudo-Plutarch. *de musica*, 9 = *Moralia*, 1134C.

¹⁷ Compare the description of Astymeloisa in Alcman fr. 3 as μέλημα δάμου.

¹⁸ For an appealing but unprovable suggestion of a 60-day festival of Artemis at Rhegium as one location for Stesichorean performances (in particular, she suggests, for his *Oresteia*) cf. Burnett (1988: 144-7); for the bibliography on this cult of Artemis see Burnett (1988: 144 n.135).

Agamemnon and Menelaus assemble a force to get her back, and after a war of ten years they sack Troy and Menelaus takes her back to Lacedaemon. Partly because this is a good story, partly because it was taken as the background for the two most successful poems of archaic Greece, this tale of Troy was a box-office success, as can be seen from the number of poems of the cycle which developed parts of it that had not been handled by the *Iliad* or *Odyssey*. And within this story one character was especially alluring: Helen. The poets of the *Iliad* and *Odyssey* give her greater coverage than their plots require. The poet of the *Iliad* already distances himself from the discreditable picture of a fickle and flighty seductress that the tradition seems to imply, though at her first entrance he is careful to cue us to remember her sexual attraction, when the old men on the walls by the Scaean Gates respond to it (*Iliad* III.156-8). When the poet of the *Odyssey* brings Telemachus to Sparta it is Helen who steals the show, and the poet's audiences were doubtless impressed by his ability to create a new perspective on this beguiling character.¹⁹ There will have been much more in the *Cypria*. Helen was clearly the chief player in the episode - occupying perhaps a whole book? - in which Paris was entertained by Menelaus and Helen: Menelaus then went off to Crete leaving Helen to offer him appropriate hospitality, an instruction that she took rather too far. There will have been a seduction scene that doubtless influenced such later encounters as that between Jason and Medea in the third book of Apollonius' *Argonautica*.

Stesichorus too was drawn to *Troica*, particularly to the presentation of Helen. She figured in his poems entitled *Helen, Returns* (Νόστος) and *Sack of Troy* (Ἰλίου Πέρισις).²⁰ A papyrus fragment of *Returns* (Νόστος), reworking *Odyssey* 4, has her addressing Telemachus (fr. 209 Davies/Page) and a well-known passage of *Sack of Troy* (Ἰλίου Πέρισις) told how her beauty prevented the Greeks from stoning her.²¹ Helen was almost

¹⁹ See esp. Austin (1974).

²⁰ Frs. S88-146 and 196-205 Davies.

²¹ Fr. 201 Davies/Page = Scholion on Euripides. *Orestes*, 1287. She also appears in one of the papyrus

certainly a character in Stesichorus' *Oresteia*.²² But once Stesichorus had used her so extensively, he must surely have been running short of stories that he had not already told at least once. Yet Helen was a character whose inclusion in a poem could clearly be expected to be a considerable contribution to its popularity. What was Stesichorus to choose to sing next?

We know the answer to that question, but Stesichorus' audience, or most of it, did not know it until they had heard that next song. Stesichorus' bold solution was to reject the tradition that Helen had gone to Troy with Paris and to give an account in which a phantom, an εἶδωλον, went in her place.

Development and variation of tales must have been a regular feature of all prose and verse story-telling in the Greek world: that is a necessary condition of the creation of the large and often contradictory body of material we know already to have been circulating by the classical period. Details that augmented current tales or that contradicted minor constituents of them were presumably unproblematic. But some types of material raised more difficult questions.²³ The central elements of the tale of Troy were also, I suggest, details that a poet would not casually subvert, since they were fundamental to a story that had itself gained a central place in Greek myths about their past. So in setting out to give a non-canonical version of Helen's part in the Trojan war Stesichorus thought it appropriate to offer his audience some good reasons for his departure from what was canonical – and did so in a way that we have no ground for supposing that he did in the cases of those other innovations with which he is later credited.²⁴

fragments, S103.5 Davies [Ξ]ανθά δ' Ἐλέναι πρ[ο].

²² Frs. 210-219 Davies/Page.

²³ Such as theogonic poetry, which is why Hesiod has to make so strong a claim to authority in *Theogony* 26-32.

²⁴ Cf. *P.Oxy.* 2506 fr. 26 col. i 17-32 (= fr. 193 Davies/Davies) on Chamaeleon's claims.

I return, then, to Stesichorus. Some elements in his departure from the canonical story are not the subject of modern controversy. Our two earliest witnesses, Plato *Phaedrus* 243a and Isocrates *Helen* 64,²⁵ claim that Stesichorus composed τὴν καλουμένην Παλινωιδίαν because he was blinded; that he discovered the reason for this blindness to be his slander of Helen (Plato uses the term κακηγορίαν, Isocrates says ἐβλασφήμησέ τι); and that after composing the *Palinode* he regained his sight. Either this story of blindness reached Plato, Isocrates and subsequent writers in a tradition about Stesichorus that grew up later to explain the *Palinode* and is worthless; or they drew it from the poem itself, a conclusion that is supported by the fact that their expressions are so similar that they seem to be using the same text. If, as I think, it came from the poem itself, what was its function in the poem?

Its main function in the poem was surely to explain why Stesichorus now wished to discard the canonical version to which he had earlier subscribed in his *Helen* (and presumably in his other Trojan poems). Stesichorus used the same story to undermine the traditional version and to authorise his own. What did Stesichorus present as his authority for such a change, and how did it cohere with his story of blindness?

Here the words of Isocrates are crucial. He says:

ὅτε μὲν γὰρ ἀρχόμενος τῆς ᾠδῆς ἐβλασφήμησέ τι
περὶ αὐτῆς ἀνέστη τῶν ὀφθαλμῶν ἐστερημένος

For when beginning the song he uttered some slander about her he got up deprived of his sight

As I have already indicated briefly in print,²⁶ I understand the term ἀνέστη, “got up”, of waking and rising from sleep. There is no problem

²⁵ To be found printed under fr. 192 Davies = Ta24 and Ta25 Ercoles.

²⁶ Bowie (1993: 23-28).

about this sense of ἀνέστη. The problem is rather whether, in the absence of any hint that Stesichorus has been asleep, Isocrates might expect to convey his meaning by using this word to describe him “getting up”.²⁷ I think that he might. Certainly other interpretations of ἀνέστη are also problematic.²⁸ If, as Plato’s and Isocrates’ allusions to the poem imply, its main lines could be supposed to be well known, then Isocrates can suppose his reader will interpret ἀνέστη as getting up from sleep if that reader already knows that Stesichorus presented himself at some point in the story as asleep.

Do we have any evidence that he did so? One other detail in the surviving tradition suggests that indeed he did. The Suda entry on Stesichorus concludes with a reference to the Palinode:

φασὶ δὲ αὐτὸν γράψαντα ψόγον Ἑλένης τυφλωθῆναι,
πάλιν δὲ γράψαντα Ἑλένης ἐγκώμιον ἐξ ὀνείρου τὴν Πα-
λινωιδίαν ἀναβλέψαι

and they say that when he wrote a castigation of Helen he was blinded, and then when, on consequence of a dream, he wrote an encomium of Helen, the *Palinode*, he once again recovered his sight

Suda s.v. Stesichorus iv 433 Adler = TA 19 Davies = Tb2 Ercoles

Dreams imply sleep, and are in all periods of ancient Greek culture a regular vehicle for the transmission of divine commands to mortals. In another poem, the *Oresteia*, Stesichorus indeed exploited the predictive

²⁷ See LSJ s.v. B.2 e.g. Hesiod. *Works & Days*, 577 ὀρθοῦ ἀνιστάμενος. As rightly insisted by Sider (1989: 428 n.3) the verb can have this meaning only “When the context so indicates”: my proposal is that the context did indeed give clear indications which prepared audiences to give the verb this sense.

²⁸ For some see Davison (1968: 206-9).

capacities of a dream experienced by Clytemnestra (fr. 219 Davies/Page). When I last considered this problem I concluded that Stesichorus presented himself in the *Palinode* as having been visited by Helen herself in a dream, and as having been told by her that his account of her elopement with Paris was false.²⁹ In doing so I had overlooked two Latin testimonies, attributing Stesichorus' revision of his earlier story to admonition by an oracle from Apollo:

Stesichorus . . . vituperationem Helenae scribens caecatus est et postea responso Apollinis laudem eius scripsit et oculorum aspectum recepit.

Ps-Acro on Horace *Odes* 1.16 (i 71ff. Keller = i 62
Havthal = Ta26(b) Ercoles)

Stesichorum aiunt excaecatam esse, quod infam[is]a carmina in Helenam fecisset. deinde oraculo admonitum palinodiam fecisse, id est contrario carmine eam laudasse et lumina recepisse.

Porphyrio on Horace *Epodes* 17.42 (i 535 Havthal = Ta26(a)
Ercoles)

Despite the absence of this detail from any Greek text I now think it deserves to be taken seriously (this may be taken to be my *palinode*). If it is to be built into a reconstruction of the poem, I propose that Stesichorus said something like this:

²⁹ That what Stesichorus narrated in a “*persona narrative*” within the *Palinode* was an encounter with Helen herself is attractively argued for by Kelly (2007: 2-11) with many parallel cases of poets' encounters with a divinity drawn from archaic poetry. Ercole (2008: 169-0) argues that the existence of variant traditions on the blindness and dream demonstrates that they were not narrated in the *Palinode*, since its text could have been appealed to in order to refute contradictory versions: that presupposes a more widespread opportunity and inclination to consult a full text of the *Palinode* than I think should be credited.

“Homer and Hesiod told false tales about Helen, as I did once myself. I know that they are false because when I starting to compose this song that I am now singing (Isocrates’ ἀρχόμενος τῆς ᾠδῆς) and had embarked upon a repetition of the same false story,³⁰ I dreamed that I had gone blind, and had consulted the oracle of Apollo to find the reason and a cure for my blindness; and in the dream the oracle told me that I had been blinded for slandering Helen, that in truth only an εἶδωλον of Helen had gone to Troy, and that I would recover my sight only when I retracted my false story and instead told the true one. When I awoke I was indeed blind, so I began to compose this song you are now hearing, which tells the true story. Immediately I regained my sight - and as you can see I am no longer blind. Now the true story, as Apollo told me, is as follows . . . ”

Such a reconstruction is preferable to one that incorporates a dream and an oracle successively - e.g. that supposes Stesichorus to have said that he dreamt that he would be blind, and that he went on to say that he then in waking life went to an oracle of Apollo to find a reason. It is preferable because its detailed assertions remain entirely within the realm of the poet’s claimed dream experience, and so cannot be refuted by another party: the only data available to an audience are that (a) they had long known Stesichorus as a poet who was not blind and (b) at the time of the poem’s performance Stesichorus was also not blind. Stesichorus has so constructed his story that his ability to see at the time of the song’s performance appears to corroborate it.³¹

³⁰ For a persuasive argument that the οὐτος of the phrase λόγος οὐτος “indicates that the *logos* it describes is vividly present before the audience, that it has just been narrated for them” see Beecroft (2006: 51).

³¹ It might be right rather to give credence to the stories that appear in Conon (*FGrH* 26 F1= Photius *Bibliotheca* 186, 18 = TA 41 Davies = Ta28(a) Ercoles) and Pausanias 3.19.11 (= TA 40 Davies = Ta28(b) Ercoles) but I am inclined to accept Davison’s argument against doing so, i.e. that they diverge too much from each other to be taken as drawing on a single tradition: Davison (1968: 203-4).

One *Palinode* or two?

I turn now to another feature of the poem's opening. I have used the singular term 'the *Palinode*' because the evidence seems to me to point firmly in the direction of the existence of one such poem, not of two. But since the publication of *P.Oxy.* 2506, 26 col. i = Stesichorus fr. 193 Davies/Page most scholars have held that there were two *Palinodes*. It seems to me most unlikely that Stesichorus could expect to get away twice with a *coup de théâtre* in which he retracted a central and canonical story and put forward an alternative, especially if, as I have suggested, he offered divine authority for the alternative version he first presented. But what is the evidence?

On the one side a dozen ancient testimonies, starting with Plato and Isocrates and ending with the *Suda*, refer consistently in the singular to *the Palinode*. On the other side the first century mythographer Conon calls Stesichorus' composition "hymns to Helen" (ὑμνους Ἑλένης),³² and the Christian writers Hippolytus and Irenaeus both refer to *Palinodes* in the plural.³³ Irenaeus' term ὑμνησεν however may point to his use of Conon, and Conon's plural ὑμνους is much less precise and persuasive than Irenaeus' τὰς παλινωιδίας. If we had not recovered the papyrus we should not, I think, have seen good reason to postulate the existence of two *Palinodes*.

How, then, does the papyrus change our view? I print the text below (a photograph of the papyrus can be found in Appendix 1):

•μέμ•
φεται τὸν Ὅμηρο[ν ὅτι Ἑ
λένην ἐποίησεν ἐν Τίροισι

³² Conon *FGrH* 26 F1 = Photius *Bibliotheca* 186, 18 = TA 41 Davies

³³ Irenaeus, *contra haereses*, 1.23.2 writes: αὐθις δὲ μεταμεληθέντος αὐτοῦ, καὶ γράψαντος τὰς παλινωιδίας ἐν αἷς ὑμνησεν αὐτὴν, ἀναβλέψαι. •Cf. Hippolytus. *contra haereses*, 6.19.3.

καὶ οὐ τὸ εἶδωλον αὐτῆ[ς, ἔν
τε τ[ῆι] ἑτέραι τὸν Ἡσίοδ[ον
μέμ[φετ]αι. διττά¹ γάρ εσ¹ πα
λινωιδ[.]^δλλαττουσαι, καί ἐ
••••ή μὲν ἀρχή••δεῦρ' αὐ
τε θεὰ φιλόμολπε, τῆς δέ•
χρυσόπτερε παρθένε, ὡς
ἀνέγραφε Χαμαιλέων

P.Oxy. 2506 fr. 26. col. 1 = fr. 193 Davies/Page

Line 7: originally διτταγαρεστι , then corrected to διτταιγα-
ρεισι

Line 8: <ιαι δια> suppl. Lobel

Line 9: <τ>ῆ<ς> μὲν (ῆ)•ἀρχή•Fraenkel, West, Davies

As can be seen from the text, at the point where our fragment begins the commentator is saying that somebody, who must be Stesichorus, “blames Homer because his poem has Helen in Troy and not her *eidolon*, and in the other he blames Hesiod”. So far so good, although we are not told for what Hesiod was blamed. We then have a sentence which our copyist began to write as διτταγαρεστι, then corrected to διτταιγαρεισι, and in the end wrote it as διτταιγαρεισιπαλινωιδ[.]^δλλαττουσαι. Between παλινωιδ•and λλαττουσαι there is a gap of about one letter, lost because of damage to the papyrus, and above it to the right has been written ^δ•. What stood in the exemplar at that point we can only guess. Lobel, the first editor of the papyrus, guessed <ιαι δια>, but whatever the ^δ•means it cannot mean as much as that. Does it mean δι? Or is it an abbreviation for δεῖται•“something is missing”? Certainly the supplement δια, giving the restoration διαλλάττουσαι, is convincing, since difference or divergence is what the following sentence goes on to ascribe.

But to what does the sentence ascribe difference or divergence? Lobel's further supplement ιαι makes the ancient commentator ascribe diver-

gence to *palinodes* (in the plural), and allows us to assume that the noun qualified by the dative term ἑτέροι (line 6) had been παλινωιδία, and that the noun παλινωιδία had stood earlier in the commentary. Hence the currently accepted interpretation:

“in one *Palinode* he (sc. Stesichorus) blames Homer because his poem had Helen in Troy and not her εἶδωλον, in the other (sc. *Palinode*) he blames Hesiod. For there are two divergent *Palinodes*, and of the one the beginning is δεῦρ’ αὖτε θεὰ φιλόμολπε, and of the other χρυσόπτερε παρθένε.”

This interpretation, however, requires the papyrus’ words ἡ μὲν ἀρχή to be emended to τ<η>ς μὲν ἀρχή. Such an emendation, however, ought not to be performed lightly. Perhaps it is justified by the balancing expression τῆς δέ, but emendation it is. Before emending we should see what would follow from retention of the papyrus text ἡ μὲν ἀρχή. If we do this, we should conclude that what the commentator has hitherto been discussing are not *Palinodes* but • • • • •; ‘beginnings’ or ‘openings’, and that he has been saying

“in one beginning (ἀρχή) Stesichorus blamed Homer because his poem had Helen in Troy and not her εἶδωλον, in the other (beginning) he blames Hesiod. For there is a pair of divergent beginnings of the *Palinode*, and the one beginning is δεῦρ’ αὖτε θεὰ φιλόμολπε, and of the other (sc. the words are) χρυσόπτερε παρθένε.”

If that is the sense, what stood in the exemplar where the copyist made a mistake was either ιας δια giving διτταὶ γάρ εἰσι Παλινωιδίας διαλλάττουσαι, (understand ἀρχαί from earlier in the sentence), or ια-σαρχαῖδια, giving διτταὶ γάρ εἰσι Παλινωιδίας ἀρχαὶ διαλλάττουσαι. The shorter is no more probable than the longer supplement, because we do not know how far the copyist’s eye jumped when he was writing our text. In either case the outcome is the same. The commentator was discuss-

ing divergent openings to 'the *Palinode*'.³⁴

That a poem should have two opening sections, each beginning, it seems, with an invocation of a Muse, was of course unusual. This was no doubt why Aelius Aristides adduced it as an analogy for his own practice in the speech addressed "To those who blamed him for not declaiming" (*Oration* 33 Keil). Here Aristides has two prefatory sections, 33.1-2 and 33.3-6, and moves from the first to the second with the remark

μέτειμι δ' ἔφ' ἕτερον προοίμιον κατὰ
Στησίχορον

"And I shall move over to another opening, in the manner of Stesichorus"

Aristides 33.2 Keil = Stesichorus fr. 241 Davies/Page

Aristides is not quoting Stesichorus (as has often been assumed):³⁵ he is alluding to a literary trope that his audience will recognise. The poem of Stesichorus that Aristides' audiences and readers are most likely to have known is the *Palinode*, to which Aristides alludes six times elsewhere,³⁶ one of these occasions being a speech which is itself offered as a 'Palinode' (20 Keil). Aristides' rhetorical technical term προοίμιον means just the same as the commentator's non-technical term ἀρχή.

³⁴ De Martino (1980) saw that some of our evidence (e.g. Aristides 33.3 Keil, discussed below) pointed to two poems, but failed to see that the papyrus did not in fact support the idea of two *Palinodes*, and proposed a complicated four-part structure which missed the connection.

³⁵ E.g. recently by Kelly (2007: 6) who sees in it support for his proposal of "two hymnodic segments". Neither as it stands, nor if preceded (as originally suggested by Bergk) by fr. 257 Davies/Page μάτας εἰπών, does the metre (in the latter case fancied by Davison (1968: 218 n.1) to be an "iambic trimeter acatalectic which has lost its first two syllables") find any support from the metres of secure fragments of Stesichorus.

³⁶ *Oration*s 1.128, 166; 2.234; 3.557; 4.8 Lenz-Behr; 20.3 Keil. See further Bowie (2008).

That the two phrases quoted by the papyrus commentator belong not to two different poems but to the same poem receives some support from metre. They seem to be in the same metre (though admittedly they offer very short samples), and to be in the same metre as the first and third of the lines quoted by Plato (though of course we cannot be sure that the words that followed would maintain this correspondence). The metrical units with which other poems of Stesichorus opened, where we know them, were all different, except for the opening units of the *Geryoneis* and the fragments quoted by the commentator, and even here there is a difference in Stesichorus' practice relating to treatment of the equivalence between a *longum* and two *brevia*: in the *Geryoneis* fragments the poet has a preference for opening with double short (UU) and only twice opens instead with a single long.³⁷ By contrast all four of our lines of *Palinode* which have the form – – UU – UU – x open with a single long. Since in most known cases we have a different metre for each of our poems, and since the opening of the *Geryoneis* and the lines from the *Palinode* or *Palinodes*, though formally similar, differ in their choice between opening with UU and opening with a single long, this seems to me to make some case for supposing that the two openings quoted by the papyrus come from the same poem as each other, and to increase the chances that they come from the same poem as the lines quoted by Plato.

Before leaving the text of the commentary I must anticipate a possible objection to my supplement. It might be argued that we would expect not *παλινωιδίας* but *τῆς•παλινωιδίας*, and that the supplement *παλινωιδίας* (genitive) is not therefore admissible. This does not seem to me to be so: a preliminary investigation of the use of the article in citation of titles suggests that at all periods, from the late fifth century BC onwards, titles of various sorts are cited both with and without the article: see Appendix 3.

³⁷ *καί τ* [, S11.13: *νυκα*] , S.12.4. See Haslam 1974 and 1978, and Appendix 2.

Conclusions

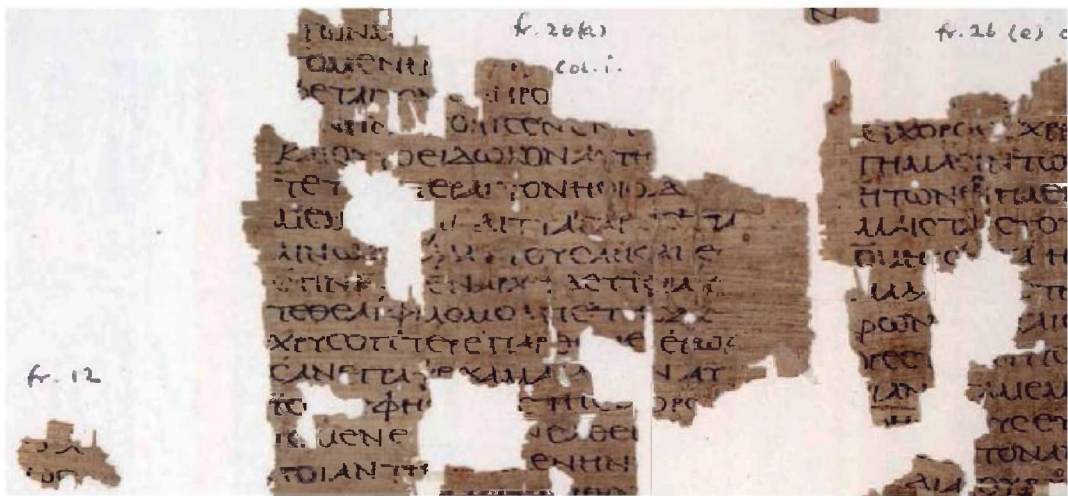
In the first part of this paper I argued that our testimony strongly supports the view that, at least on their first occasion of performance, the long poems of Stesichorus were sung by a dancing chorus, accompanied by their poet and trainer Stesichorus on the cithara. In the second part I argued that the untraditional version of the story of Helen offered in the *Palinode* was authorised by a narrative early in the poem in which Stesichorus claimed that he had dreamed he was blind, and that in the dream had had a divine message predicting that if he persisted with the traditional version, on which he had already embarked, he would continue to be blind, but that, if he retracted it and had his poem tell what he now discovered to be the truth, he would recover his sight. In the third part of this paper I argue that only one such *Palinode* was known in antiquity, and that we should not abandon the notion of a single *Palinode* on the basis of questionable supplements in a papyrus commentary.

Whether there was one *Palinode*, however, or there were two, it is striking that, unlike such choral poetry as Alcman's first *Partheneion*, but like many *epinicia* by Pindar and Bacchylides, the poem performed by Stesichorus' singers presented so much 'biographic' detail apparently more appropriate to a work sung by the poet himself. I do not see the presence of such detail as an argument against choral performance. It is clear that in the Hellenistic editions of Alcman too there were passages that either were or could be construed as being related to the life of the poet, though in this case it is of course theoretically possible that these were from poems composed primarily for monodic performance.³⁸ In fifth-century Athens the chorus of a comedy, speaking admittedly through the voice of its *coryphaeus*, could readily adopt the *persona* of the poet in the *parabasis*, as

³⁸ E.g. fr. 16 Davies/Page taken together with some of the ancient scholarship reflected in fr. 13 Davies/Page. It is also tempting to adduce fr. 26 Davies/Page, οὐ μὲν ἔπι παρσηνικαὶ μελιγάρουεζ ἰαρόφρονες . . . but here the hexameter metre seems to me to point not to a choral performance but to a hymn sung by the poet himself, like the *Homeric hymn to Apollo*, with the poet in Sparta standing in the same relation to a chorus which on other occasions he trained as did the poet of that hymn to the Delian girls whom he compliments.

for example in the revised version of *Clouds* 524-84. Our ignorance of the generic expectations concerning performances of the long poems of Stesichorus and their like makes it very unwise to insist that choral singing of the claimed experience of their poet would strike their first audiences as unusual.

Appendix 1



Appendix 2. The metre of known opening lines of *strophai* and *antistrophai* of Stesichorus' poems

<i>Palinode</i> (a)	--UU--UU--x
<i>Palinode</i> (b)	--UU--UU or --UU--U--
<i>Geryoneis</i>	UU--UU--UU--
<i>Iliou Persis</i>	--UU--UU--UU--UU--
<i>Oresteia</i>	--UU--UU--x--UU--UU--

<i>Suotherai</i>	? - - - UU - UU - -
Lille Stesichorus	- UU - UU - UU - UU - UU - x

Appendix 3. The use of the article in citations.

(a) Fifth-century practice

ἐν Ἰλιάδι	Herodotus. 2.116.2, 117
ἐν Ὀδυσσεΐῃ	Herodotus. 2.116.4, 4.29
ἐκ τῆς Λυκουργείας	Aristophanes. <i>Thesmophoriazousai</i> , 135
τὴν καινὴν Ἑλένην nb καινήν)	Aristophanes. <i>Thesmophoriazousai</i> , 850 (but nb καινήν)
τοὺς ἑπτ' ἐπὶ Θήβας	Aristophanes. <i>Frogs</i> 1021
Πέρσας	Aristophanes. <i>Frogs</i> 1026

Didascaliae regularly write titles without the article, as does the catalogue of Aeschylus' plays in manuscripts M and V, whereas the *Life of Aeschylus* has ἐν•τῇ Νιόβῃ, ἐν τοῖς Ἑκτοροσ λύτροις (6).

(b) Later citations of works of Stesichorus:

Palinode

τὴν καλουμένην Παλινωιδίαν NB καλουμένην)	Plato, Isocrates (but NB καλουμένην)
ἄιδων ἐς τὴν Ἑλένην ἐναντίον τῷ προτέρῳ λόγῳ Παλινωιδίαν•αὐτὸν ἐκάλεσεν	Philostratus. <i>On Apollonius</i> 6.11
τὰς παλινωιδίας ἐν αἷς ὕμνησεν αὐτὴν	Irenaeus. <i>adversus</i> <i>haeres.</i> 1 fr.12

Other works

ἐν τοῖς ἐπὶ Πελῖαι Ἄθλοις
and *Etymologicum Magnum* 544.54
ἐν τοῖς Ἄθλοις ἐπιγραφόμενοις
ἐν•Γηρουονήιδι
ἐν τῇ Γηρουονήιδι
ius Rhodius. 1.211
ἐν Ἑλένηι
10.451D
ἐκ τοῦ πρώτου Στησιχίρου Ἑλένης
ocriti. 18, p.331 Wendel
ἐν Εὐρωπείαι
ides. *Phoenissae*, 670 (i 318 Schwartz)
ἐν Ἰλίου Πέριδι
con. i 165 Dindorf
ἐν Ἰλίου Πέριδι
27.2
ἐν Νόστοις
ἐκ τῆς Ὀρεστείας
phanes. *Pax*, 797ff, p.125 Holwerda
ἐν Ὀρεστείας β'
1087 ii 47 (=Herodian)
ἐν δευτέρωι Ὀρεστείας•
sius Thrax. 6.
ἐν Ὀρεστείαι
de pietate, N 248 III
ἐν τῇ Σκύλληι
ius Rhodius 4.825-831
ἐν Συοθήραις

Etymologicum Genuinum B

Athenaeus. 4.172D
Pausanias. 8.3.2
Scholion on Apollon-
Athenaeus 3.81D,
Argumentum The-
Scholion on Eurip-
Harpocration. *lexi-*
Pausanias. 10.26.1,
Pausanias. 10.26.1
Scholion on Aristo-
Habron *ap. P.Oxy.*
Scholion on Diony-
Philodemus.
Scholion on Apollon-
Athenaeus. 3.95D

BIBLIOGRAPHY

- Austin, N. (1974) *Helen of Troy and her shameless phantom*, Cornell.
- Beecroft, A.J. (2006) "Stesichorus' *Palinode* and the Revenge of the Epichoric", *TAPA* 136: 47-69
- Bowie, E.L. (1993) "Lies, fiction and slander in Early Greek poetry", in C.Gill and T.P.Wiseman (edd.) *Lies and fiction in the ancient world*, Exeter: 1-37
- Bowie, E.L. (2008) "Aristides and early Greek lyric, elegiac and iambic poetry", in W.V.Harris and Brooke Holmes (edd.), *Aelius Aristides between Greece, Rome and the Gods. CSCT 33*, Leiden: 9-29
- Burnett, A.P. (1988) "Jocasta in the West: the Lille Stesichorus", *CA* 7.2: 107-154
- Cingano, E. (1993) "Indicazioni de esecuzione corale in Stesicoro", in R.Pretagostini (ed.) *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica (Festschrift Gentili)*, Roma: vol. i. 347-361
- Cingano, E. (2003) "Entre skolon et enkomion: réflexions sur le 'genre' et la performance de la lyrique chorale grecque", in J. Jouanna and J. Leclant (edd.) *La poésie grecque antique*, Paris: 17-45.
- Davies, M. (1988) "Monody, choral lyric and the tyranny of the handbook", *CQ* 38: 52-64.
- Davison, J.A. (1968) "Stesichorus and Helen" in *From Archilochus to Pindar*, London: 196-225.
- Ercoles, M. (2008). *Stesicoro: testimonianze. Edizione critica, traduzione, e commento*. http://amsdottorato.cib.unibo.it/826/1/Tesi_Ercoles_Marco.pdf (Unpublished Bologna doctoral thesis)
- Fredouille, J.-C. (1997) (ed., with others) *Titres et articulations du texte dans les oeuvres antiques. Actes du Colloque International de Chantilly, 13-15 décembre 1994*.
- Fruyt, M. (1997) "Sémantique et syntaxe des titres en latin", in Fredouille et al.(edd.): 9-34.
- Haslam, M.W. (1974) "Stesichorean metre", *QUCC* 17: 7-57.

- Haslam, M.W. (1978) "Versification of the new Stesichorus", *GRBS* 19: 29-57.
- Kelly, A. (2007) "Stesikhoros and Helen", *Museum Helveticum* 64: 1-21.
- Krummen, E. (2009) "Alcman, Stesichorus and Ibycus" in Budelmann, F. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge: 189-203
- De Martino, F. (1980) "Un proemio secondo e le due palinodie di Stesicoro", *Belfagor* 35: 73-6.
- Parker, L.P.E. (1996) "Greek Metre (4)" in *Oxford Classical Dictionary*³, Oxford.
- Revermann, M. (2006) "The competence of theatre audiences in fifth- and fourth-century Athens", *JHS* 126: 99-124.
- Schade, G. (2004) *Stesichoros: Papyrus Oxyrhynchus 2359, 2386, 2619, 2803. Mnemosyne Suppl. 237*, Leiden and Boston.
- Sider, D. (1989) "The Blinding of Stesichorus", *Hermes* 117: 423-31 (reprinted in G. Nagy (ed.), *Greek Literature, v. 3, Greek literature in the Archaic period: The emergence of authorship* (London and NY 2001) 21-29
- Smotricz A. (1965) "Papirus z Oksyrynchos nr 2506: I Palinodia Stezychora", *Maeander* 20: 445-50
- West, M.L. (1971) "Stesichorus", *CQ* 21: 302-314.
- Willi, A. (2008) *Sikelismos. Sprache, Literatur und Gesellschaft im griechischen Sizilien (8.-5. Jh. v. Chr.)*. *Bibliotheca Helvetica Romana XXIX*, Basel.

Texts and commentaries

- Campbell, D.A. (1991) *Greek lyric*. Vol. 3. *Stesichorus, Ibycus, Simonides and others*. Cambridge Mass & London.
- Dale, A.M. (1967) *Euripides; Helen*, Oxford.
- Davies, M. (1982) *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. Oxford
- Fraenkel, E.D.M. (1957) *Aeschylus; Agamemnon*, 3 vols, Oxford
- Page, D.L. (1960) *Poetae Melici Graeci*. Oxford

PRESENTACIÓN DE AUTORES

Lucia Athanassaki. Associate Professor. University of Crete, Department of Philology. Core member of the newly established Network for the Study of Ancient Greek Song.

Constantino Baikouzis. *Proyecto Observatorio, Secretaría de Extensión, Observatorio Astronómico de La Plata, Paseo del Bosque, B1900FWA La Plata, Argentina.*

Alberto Bernabé Pajares. Catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense. Se ha dedicado sobre todo a la investigación sobre la épica y la religión griegas, especialmente a la literatura órfica y a las religiones místicas.

Ewen Bowie, Emeritus Fellow, Corpus Christi College, Oxford, Emeritus Professor of Classical Languages and Literature, University of Oxford.

Fernando Brandao dos Santos. Profesor Asistente Doctor de la Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Facultad de Ciencias y Letras, Campus de Araraquara (FCLAr). Lenguas Clásicas, principalmente en los siguientes temas: tragedia griega, Sófocles y Eurípides, poesía dramática, teatro y lectura dramatizada de textos clásicos.

Claude Calame. Directeur d'Études École des Hautes Études en Sciences Sociales Centre Louis Gernet de recherches comparées sur sociétés anciennes. Professeur Honoraire de Langue et Littérature Grecques Université de Laussane.

Lía M. Galán. Profesora Titular del Área Latín y Directora del Centro de Estudios Latinos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

de la UNLP. Directora de *Auster. Revista del Centro de Estudios Latinos*,

Filomena Hirata. -Profesora de Lengua y Literatura Griega del Departamento de Letras Clásicas y Vernáculas y Profesora del Programa de *Pós-Graduação em Letras Clássicas* de la Universidad de São Paulo.

9. Juan Lorenzo. Catedrático de Filología Latina. Investigador principal de un proyecto sobre *Oratoria y estrategias comunicativas*. Actualmente dirige un equipo de investigación que estudia la *Tradición retórica y oratoria en occidente*.

Marcelo O. Magnasco. Laboratory of Mathematical Physics, The Rockefeller University, New York, NY 10065.

Richard Martin. Antony and Isabelle Raubitschek Professor of Classics. Dept. of Classics, Stanford University. Senior Fellow, Center for Hellenic Studies, Washington American School of Classical Studies at Athens: Managing Committee member representing Stanford Liaison from Stanford to Alexander Onassis Foundation for “Athens Dialogues” Conference Member, editorial board, *Helios*. MSS reader for *Classical Philology*, *Classical Antiquity*, *American Journal of Philology*.

María das Gracias de Moraes Augusto. Profesor Asociado II del Departamento de Filosofía del Instituto de Filosofia y Ciencias Sociales de la UFRJ. Sus áreas de investigación son la História de la Filosofía, Filosofía Antigua; Metafísica y Filosofía, Política en el Pensamiento Antigo; Platón y la Herencia Platónica; Retórica, Filosofía y Conocimiento en el Pensamiento Griego.

Juan T. Nápoli. Profesor Titular de Griego. Docente-Investigador del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP. Miembro del Consejo Editorial de la revista *Synthesis*. Vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.

María de Lourdes Rojas Álvarez. Catedrática de Griego en la Universidad Nacional Autónoma de México. Autora de importantes sobre metodología de la enseñanza de griego clásico.

María Isabel Santa Cruz. Directora del Instituto de Filosofía y Profesora consulta de Filosofía Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET.

Maria de Fátima Silva, Profesora Catedrática del Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad de Coimbra, investigadora de Literatura Griega, particularmente de teatro y historiografía.

Fábio de Souza Lessa. Professor Adjunto de Historia Antigua del Departamento de Historia y del *Programa de Pós-Graduação em História Comparada* (PPGHC) de UFRJ. Miembro del Laboratorio de Historia Antigua (LHIA) / UFRJ.

Héctor Vucetich. Doctor en Física y Profesor Emérito de la UNLP. Miembro de la Academia Nacional de Ciencias de la República Argentina.

Graciela Zecchin de Fasano. Profesora Titular del Área Griego de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y Docente-Investigador del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP y Editora de la revista *Synthesis*.

Se termino de imprimir
en JULIO de 2010, en los talleres de **fusióngráfica**
Calle 55 N° 741 - Tel.: 0221 - 4242389
fusiongrafica2004@yahoo.com.ar
en la Ciudad de La Plata

