

Perspectivas jóvenes del mundo antiguo grecolatino

Perspectivas sobre la manipulación de expectativas en la poesía griega

Luisina Abrach & Alejandro Abritta
(Editores)



educo
Editorial Universitaria
Universidad Nacional del Comahue



CiN REUN
Red de Editoriales
de Universidades Nacionales
de la Argentina

**Perspectivas sobre
la manipulación de expectativas
en la poesía griega**



*Perspectivas jóvenes del mundo
antiguo grecolatino*

**Perspectivas sobre
la manipulación de expectativas
en la poesía griega**

EDUCO

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Neuquén - 2021

Universidad Nacional del Comahue

Perspectivas sobre la manipulación de expectativas en la poesía griega / compilación de Luisina Abrach; Alejandro Abritta; editado por Luisina Abrach; Alejandro Abritta. - 1a ed. - Neuquén: EDUCO Universidad Nacional del Comahue, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-604-594-0

1. Poesía. 2. Poesía Griega. 3. Estudios Literarios. I. Abrach, Luisina, comp. II. Abritta, Alejandro, comp. III. Título.
CDD 809.103

El **Consejo Editorial de la Universidad Nacional del Comahue**, en su sesión ordinaria de fecha 21 de abril de 2021, avaló la publicación del libro **“Perspectivas sobre manipulación de expectativas en la poesía griega”**, de Luisina Abrach y Alejandro Abritta, presentado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

Miembros académicos: Dra. Adriana Caballero - Dra. Ana Pechén
Dr. Enrique Mases

Presidente: Mg. Gustavo Ferreyra

Director Educo: Lic. Enzo Dante Canale

Secretario: Com. Soc. Jorge Subrini

Disposición N° 035/21

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©2021 – EDUCO

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso expreso de EDUCO.

Agradecimientos

No podemos esta vez abrir esta colección sin agradecer las invaluable contribuciones de la Dra. Claudia Fernández, quien ha evaluado este libro y hecho observaciones fundamentales y precisas para mejorarlo. Agradecemos también la buena disposición de las autoridades de la Universidad del Comahue, en particular de la Decana de la Facultad de Humanidades, la Dra. María Beatriz Gentile, el Secretario de Extensión, Mg. Gustavo Ferreyra, y especialmente al Director de Educo, Lic. Enzo Dante Canale, quien ha confiado en nuestro proyecto desde el comienzo, abriéndonos las puertas de la editorial para desarrollarlo, quien además ha realizado el trabajo de edición indispensable para la publicación de este libro. Por supuesto, debemos un profundo agradecimiento a los colaboradores, que son los verdaderos protagonistas de este trabajo. Por último, al Dr. Daniel Alejandro Torres, que siempre nos acompaña y alienta en nuestra formación y trabajo académico.

Contenidos

Introducción____ix

Luisina Abrach & Alejandro Abritta

Imagining Temporal & Spatial Momentum:
Considering Literary Predisposition Towards
Race-type Narrative____17

Stella Fritzell - Bryn Mawr College

De la percepción a la intelección. La manipulación
poético-política en Arquíloco de Paros y Alceo de
Mítilene____47

Sebastián Eduardo Carrizo - IdIHCS - UNLP

La la la pum: la manipulación de expectativas rítmicas
en la lírica arcaica y su importancia como
recurso compositivo____71

Alejandro Abritta - UBA - Conicet

Una corona para el muro de Troya: construcción
poética de la *performance* en *Ol.* 8.31-46____111

Pablo Cardozo - UBA - Conicet

Cómo representar cosas con canciones: ironía trágica
y coralidad en el montaje de la oda final
de *Suplicantes* de Esquilo____143

María del Pilar Fernández Deagustini - IdIHCS - UNLP

Audience Expectations and the 'Oracular Tale':
Reading for Fulfillment in Herodotus' *Histories*____ 179

Daniel Crosby - Bryn Mawr College

El éxodo de *Orestes* de Eurípides: un debate
sobre su recepción____209

Constanza Filócomo - UNSur

Modelos épicos y trágicos del episodio de Fineo
en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas____239

Pablo Llanos - UNCórdoba - Conicet

De cisnes, islas y lágrimas: el recuerdo
de Safo en Hölderlin____271

Santiago Hernández Aparicio - UNRosario - Conicet

Introducción

Luisina Abrach & Alejandro Abritta

Perspectivas sobre manipulación de expectativas en la poesía griega es el segundo volumen de la colección *Perspectivas jóvenes del mundo antiguo grecolatino*, gestada en 2016 con el objetivo de promover el diálogo entre jóvenes investigadores de la lengua y la literatura griega antigua del país y del mundo, generando así una publicación periódica para los mismos. Este segundo tomo continúa construyendo un espacio de intercambio que refuerza los lazos establecidos en los distintos eventos académicos y estancias de investigación compartidos con nuestros colegas.

En cada volumen, los editores proponemos un eje temático común, que cada participante aborda a partir de su punto de vista y sobre su propio objeto de estudio. En esta nueva edición contamos con la colaboración de jóvenes investigadores de Bryn Mawr College y de una amplia variedad de universidades nacionales, estableciendo de este modo una red de trabajo que une Pensilvania, Córdoba, La Plata, Bahía Blanca, Buenos Aires, Rosario y Neuquén.

En este segundo tomo, hemos propuesto como eje temático el concepto de manipulación de expectativas del receptor. Aunque se trata de un fenómeno bien

conocido y estudiado en el arte contemporáneo, en el campo de los estudios clásicos no ha recibido la atención que merece. En algunas áreas, se ha aplicado de forma intuitiva, implícita y asistemática, como sucede en la tragedia con el concepto de “ironía trágica”, que depende intrínsecamente de la noción de que el receptor espera un cierto desenlace de los eventos; en otras, no obstante, su ausencia es casi completa, incluso en *corpora* o enfoques que deberían utilizarlo de manera regular. Es por este motivo que tomamos la determinación de elegir esta noción de “manipulación de expectativas” como eje de trabajo, para estimular su inclusión en nuestro campo de estudios.

Dada la diversidad y variedad de enfoques en el conjunto de trabajos compilados, hemos optado por un orden cronológico de los artículos. Como creemos que sucederá siempre, comenzamos por Homero. Stella Fritzell analiza la preferencia por ciertas formas de competición en la narración literaria y su uso para crear anticipación y compromiso emocional en las audiencias de la poesía épica y de la tragedia ática. Al contrastar los eventos atléticos centrados en torno a una carrera con otros tipos de eventos, la autora demuestra que la correlación entre los tiempos y espacios de la narrativa

resulta mucho más atractiva para los poetas a la hora de atrapar la atención de sus receptores.

Ya en el terreno de la lírica, los tres artículos que se incluyen han encarado el tema de las expectativas desde perspectivas muy diferentes. Sebastián Carrizo examina aquellos rastros de la manipulación de expectativas que aparecen en algunas composiciones de los poetas Arquíloco de Paros y Alceo de Mitilene. Se centra, en particular, en las formas en que estos poetas, dentro del ámbito del simposio masculino y ante un reducido auditorio de compañeros, utilizan la figuración alegórica de una nave ante una tempestad marina para formular un saber sobre los acontecimientos bélicos y políticos que involucran los destinos de los respectivos grupos comunitarios.

Enfocándose en el análisis métrico de la poesía lírica arcaica, Alejandro Abritta explora las maneras en que los poetas manipulan las expectativas rítmicas de su auditorio a partir de ejemplos de Safo, Alceo, Arquíloco, Alcman e Íbico. El estudio demuestra que, lejos de ser un fenómeno marginal o un recurso circunstancial, esa manipulación es un elemento esencial en la elaboración de los esquemas métricos en el corpus conservado.

Pablo Cardozo analiza el episodio mitológico de la *Ol. 8* (vv. 31-46) de Píndaro. El autor demuestra que el poeta construye un espacio significativo para la audiencia (o audiencias) y a la vez múltiple, adecuado tanto a la performance inicial como a las posibles instancias de re-performance. Además, estudia las variaciones y manipulaciones del material mitológico con respecto a las fuentes épicas y el carácter profético del pasaje, que permiten afirmar que Píndaro despliega una serie de recursos a partir de los cuales crea en la audiencia un efecto de tensión y suspenso.

Incorporando por primera vez la tragedia en nuestra colección, Pílar Fernández Deagustini expone el potencial que ofrece la aplicación práctica de la perspectiva etnopoética sobre el teatro griego clásico. Su propósito particular es demostrar que la oda final de *Suplicantes* de Esquilo (vv. 1018-1073) promueve la diversificación de significados en función de la alteración de sus contextos, sugiriendo que el dramaturgo manipula distintos niveles de “conciencia genérica” de la audiencia.

Constanza Filócomo presenta la hipótesis de que la intervención de Apolo en *Orestes* de Eurípides no quiebra la verosimilitud ni la suspensión de incredulidad de los espectadores. Tras estudiar en

detalle las características del éxodo trágico, brinda su interpretación de esta escena a partir de las técnicas que se ponen en juego, centrándose en las posibles reacciones de la audiencia, determinadas a partir de su horizonte de expectativas.

También es una novedad en nuestra colección el análisis de textos históricos, que en este caso aborda Daniel Crosby con el estudio de las anécdotas sobre oráculos en las *Historias* de Heródoto. El autor especula que el cumplimiento de los oráculos es tanto la característica definitoria de un género tradicional de "relato oracular" y una parte fundamental del "horizonte de expectativas" de su audiencia. Asimismo, propone que esta misma expectativa ayuda al lector a encontrar un mayor significado en otros pasajes.

Pablo Llanos, por su parte, estudia la construcción del episodio del profeta Fineo en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, proponiendo un análisis de distintas capas intertextuales, en las que se destacan los modelos de la épica homérica y de la tragedia. Esta compleja red de interrelaciones da como resultado un enriquecimiento genérico, en el que determinados aspectos del género trágico son adaptados al género épico para complejizar sentidos y dar al episodio (y a todo el poema) una textura literaria particular.

Finalmente, Santiago Hernández Aparicio nos ofrece un trabajo de recepción sobre los usos de la tradición grecolatina, en particular de la lírica arcaica, en la métrica de Hölderlin. El autor advierte una práctica que implica una relación no jerárquica entre escritura y traducción, y reflexiona sobre una actividad tan común como obliterada en el análisis de traducción del metro.

Como puede verse, los artículos del presente libro ofrecen a la vez un muestreo de las posibilidades del concepto de “manipulación de expectativas” y evidencia de su falta de penetración en el área. Ante el desafío que hemos planteado, sus autores han incorporado la noción de “expectativa” a la manipulación de géneros literarios, técnicas narrativas, formas de interacción con el auditorio, intertextualidad, etc. Se trata de un primer paso que demuestra la importancia de tomar en cuenta no solo las perspectivas heredadas de la tradición crítica, sino nuevas herramientas metodológicas que permitan unificar fenómenos aparentemente sin relación alguna, como la estructura de la estrofa sáfica y el uso de oráculos en Heródoto, o el uso de alegorías en los poetas arcaicos con el modelo narrativo de la “carrera” en Homero y Sófocles. Estos y otros fenómenos están fundados, como los trabajos publicados en este volumen muestran, en la

voluntad de los poetas de manipular las expectativas de sus receptores, atrayendo su atención y provocando en ellos la serie de emociones muchas veces contradictorias que constituyen la experiencia artística.

Nos enorgullece ver el crecimiento y reconocimiento de la Colección entre nuestros colegas a partir de la buena aceptación del primer tomo, incluso cuando la etapa de difusión del mismo se vio interrumpida por la pandemia. Mientras que en aquel libro se incluyeron siete artículos de autores de tres universidades nacionales, en este contamos con nueve trabajos de investigadores de cinco universidades en Argentina y una en Estados Unidos. Más allá de la satisfacción que nos produce la expansión del proyecto de un volumen al siguiente, nos emociona el desarrollo de una red de intercambio que une a quienes nos dedicamos al estudio de la poesía griega antigua en diferentes lugares. Esperamos continuar con esta tendencia en el futuro, e incorporar más colaboradores y centros de estudio de todo el mundo.

Imagining Temporal & Spatial Momentum: Considering Literary Predisposition Towards Race-type Narrative

Stella J. Fritzell

Bryn Mawr College

Introduction

To judge solely by the amount of text devoted to the eight athletic competitions which occur as part of the funeral games for Patroclus in Homer's *Iliad* (23.262-897), one might easily think that the races, the chariot race (262-650) and the foot race (740-797), are the most important events of the games, with physical bouts, throwing, and archery valued to a lesser degree by both the onlookers in the narrative and the audience of Homer's work. For one familiar with the stories of the individual competitors, however, this valuation is somewhat problematic. The wrestling match between Ajax and Odysseus (700-739) not only features two major figures of the epic work, but also sets the scene for the more famous conflict between the pair over the arms of Achilles. The conflict and fallout between Ajax and Odysseus are chronicled in epic (*Od.* 11.541-567), tragedy (*Soph. Aj.*), and even in the visual arts,¹ thus

¹ A search on the Beazley Archive Pottery Database (<https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>) shows that

the relative lack of attention devoted to their competition in Homer's narration of the funeral games deserves a second glance. The crux, I believe, lies in the type of movement inherent to each form of competition.

Whereas race-type events like the chariot- and footraces featured in Homer involve movement of competitors 'through' time and space, a wrestling match takes place 'within' space, even if occurring over a duration of time. The sequential nature and spatial imagination of time found within literary narrative make this medium of expression uniquely suited to represent race-type events, which share with it a sense of linear temporal and spatial progress. The temporal and spatial synergy created between literary² narrative and the race-type event affords unique opportunities for authors to engage with the sympathies of their audiences and to draw them closer to the world of the narrative through non-interruptive insertion of

'Ajax' and 'Odysseus' appear together in descriptions of the decoration on 31 catalogued items.

² I use "literary" throughout to refer to narrative that is conveyed using words or language as a medium. This naturally applies to the written texts that we study, but should be extended to include spoken word as well. At some points in this paper I engage with Narratological studies concerned solely with text, however, I believe that audience experience of written and spoken narrative functions in similar ways, and the arguments of these studies can be more broadly applied.

descriptive information, dialogue, and analeptic and proleptic details. In this paper I first consider the ways in which both time and space are perceived in a linear, progressive, or sequential fashion in race-type events and narrative text, arguing that race-type events are particularly well suited to literary narration on account of these shared linear imaginations of space and time. I then consider the benefits that race-type events bring to literary narrative and examine how this occurs in a few case studies, including the race of Atalanta and Hippomenes (Hes. *Cat.* 76.4-23 MW; Ov. *Met.* 10.560-707), the contest between Hector and Achilles (*Il.* 23.131-223), and the fabricated chariot race of Orestes in Sophocles' *Electra* (*El.* 680-763).

1. Linear Imaginations of Time & Space

Races are, in essence, relatively simple concepts to grasp. They are trials of speed, testing individuals on whether they can arrive at a defined point before other competitors, given an equal position at the outset of the event. The results of a race are given in measured durations of time, whether precisely recorded down to hundredths of a second as in modern Olympic events, or in more relative terms acknowledging that Competitor A completed the course in less time than did Competitor B. Spatial progression can be more

difficult to account for but is no less a feature of a race than is temporal progression. A race-type event involves measurable movement from the starting line to the finish, whether this be over 100 meters, 5 kilometers, or a child's specification of, "from here to that tree". Routes which begin at Point A and end at Point B display a clearly linear spatial element, whereas in the case of out-and-back courses or loops, the location of the finish line is often identical to that of the start. In either format, however, a physical course is followed in order to move from the start to the finish. A race-type event embodies a measured duration of time accompanied by measured progress through space. Experience of temporal and spatial progression within a race is obvious for a competitor and even for an active observer, but less so for audiences of a narrated report of the event. A person's conceptual experience of progression within a race-type event instead is built upon the synergy that arises between the sequential imagination of both race-type events and literature. The race embodies known physical movement, and the act of receiving this narrative information, whether by reading or listening, and then imagining it, involves similar conceptions of temporal and spatial progression.

Within Narratology, the presence of a narrator is the first condition for calling a text a narrative, while the second principle by which a text can be identified as a narrative is the presence of “a sequence of at least two real or fictional events”.³ In other words, our very understanding of what narrative is depends on the ability of a narrator to relate events in a sequential or linear manner.⁴ Since “the very definition of a narrative is to some extent built on the notion that time progresses” sequentially,⁵ it is unsurprising that most narrative texts are, at their core, chronological accounts. De Jong & Nünlist (2007: 505) note that even texts such as Pindar’s, “which have generally been treated as anachronical because they seemed to be structured according to the principle of ring-composition, upon closer examination appear to be mostly chronological” and thus more easily identifiable as narrative works. Like a race, narrative unfolds over time.

For the audience, the impression of sequential temporal movement in the imagined universe of the

3 De Jong, Nünlist, & Bowie (2004: 6).

4 The sequential nature of literary narrative is not a new observation, but was also remarked upon by ancient critics, who observed that events which must have occurred simultaneously within the world of the narrative, must still be recounted one after another in a sequence (Nünlist, 2009: 79-83).

5 De Jong & Nünlist (2007: 505).

narrative is “purely an analogue constructed from the linear succession of signs” born from the convention “that the linear sequence of the text mimics the unfolding of the story in time”.⁶ In other words, because the act of receiving narration must occupy some duration of time, and because in this process one moves from the beginning, to the middle, to the end of a text, the imagined expanse of time traversed within the narrative is also, to a certain degree, experienced by the audience. Just as everyday experiences have a temporal character, so too does the act of engaging with narrative. In addition to being an experience, a narrative also relates an experience. By interpreting the “linear succession of signs”, as Lowe calls them, the reader pieces together the manner in which time must unfold within the narrative in order to make sense of its sequential content. It is precisely on account of its temporal form, found both in the reader’s experience of a text and in their imagination of its content, that narrative is made “a particularly apt [medium] for the representation and evocation of experience”.⁷

When considering human experience, in race-type competition and beyond, a spatial aspect frequently, if

6 Lowe (2000: 23).

7 Grethlein (2017: 56).

not always, accompanies the temporal. It is only recently that the 'topographical turn' in literary theory and narratology has brought space to a more central position in the discussion of narrative representations of experience, pushing the field to acknowledge that "literary representation faces the structural task of shaping the relationship between time and space within the textual continuum".⁸ When reading narrative, our imagination of space derives not only from descriptive passages that function to establish the setting, but moreover "from our attention to the temporal sequence of signs that conveys the temporal sequence of the action".⁹ This is especially so when these linguistic markers of temporal progression coincide with terms of spatial description. An impression of the passage of time is clearly conveyed by the statement "the day passed us by," but it lacks a definite sense of space which is clearly evoked in a linguistically similar phrase, "the chariot passed by the turning-post." In

8 Weigel (2009: 192). The previous neglect of space in narratology stems from the traditional view of literature as a principally temporal mode of representation, in contrast to the visual arts, which have been considered spatial in nature. For consideration of the renewed interest in space across the humanities and social sciences, refer to Warf & Arias (2004) in addition to Weigel (2009). For more on the specific theories cited by Weigel, cf. Miller (1995).

9 Grethlein (2017: 36).

either case, a subject moves past an object, but in the second example this object is additionally viewed as a static element of the stage against which the action takes place.

In current narratological discussion, space is often viewed in opposition to time as the non-sequential aspect of a narrative text.¹⁰ Narrative space, however, is more complicated than this formulation suggests, since it exists not only in descriptive passages or as a coinciding marker of temporal progression, but also as an intrinsic part of the imagination and narrative expression of sequential time.¹¹ If narrative is considered as a sequential representation of events, then this also assumes a linear progression of time that proceeds from beginning to end, from start to finish, or from point A to point B. Because our means of expressing the passage of time is bound up in the idea of something which comes before and something which comes after, the linear conception of time as represented in narrative must also be considered as an imagined form of spatial progression.

10 Grethlein (2017: 68).

11 This approach to the interconnectedness of time and space is also expressed in Bakhtin's formulation of the 'chronotope'—cf. Bakhtin (1981).

At their most basic level, we conceive of and express our experiences as falling into categories of past (those experiences now behind us), present (those experiences in which we currently exist), and future (those experiences which we anticipate to lie ahead of us). Our very experience of time is thus imagined as a movement through these conceptual spaces, and any act of narration is an expression of temporal progress as it is imagined spatially.¹² Like the perception of narrative time, which is simultaneously encountered in the act of reading and in the story world that is described, so too is the comprehension of narrative space a product of textually-related description and the encounter with the text itself. As we read a text, “the sequential form of narrative aligns the process of reading with experiences, making it a ‘reading experience’: as in real-life experiences, our attention, while retaining the past, extends to what will happen”.¹³ The narrative text, being a temporal and spatial experience itself and simultaneously the

12 Time can also be expressed as cyclical, rather than as sequential, such as the yearly seasons. Our experience of cyclical time, however, and our expression of that experience remains linear—seasonal changes, such as the annual shedding of deciduous leaves, are perceived as indications that we and our environment are in the process of leaving behind fall and entering into winter.

13 Grethlein (2017: 51).

representation of imagined temporal and spatial experiences, contains energetic potential, which is realized in the act of consuming the narrative. It is a road, or perhaps racecourse, that once set upon must be traversed.¹⁴

Since spatial and temporal movement is encountered both in the reception of a narrative and in the content that narrative itself, the road of our experience as audience members and the paths of the narrated characters are superimposed upon one another. When the events encountered in a narrative possess a physical aspect of linear temporal and spatial movement, these actions are recounted with greater ease and succeed in capturing the interest of audiences more than do events that lack this sense of momentum. The intrinsically linear nature of language is perfectly equipped to deal with events that progress ‘through’ space, and this gives rise to a literary and authorial preference for race-type narratives over non-race

14 Becker (1937) is concerned with tracing the philosophical and poetic idea of the “metaphor of the way”, which exists as a complex of images that have a spatial, temporal, and experiential connection to the lived world. The volume suggests that, aside from a strict literary metaphor, the “way” can be found in a poem itself, as the product of a poet’s own purpose or reason for writing.

events, such as wrestling, which progress ‘within’ a space, or essentially in a non-linear fashion.

2. Advantages of Race-Type Narration

Benefits conferred by race-type narrative in a literary text can be attributed to the shared conception of temporal and spatial progression in the event itself and in the narrative act. As an audience progresses through the text or oral telling, the narrative of the race proceeds in a parallel fashion, providing the audience with the sense that they are experiencing these narrated events in ‘real-time’. By experiencing the temporal and spatial progression of the race, the audience also encounters the sense of change that this movement suggests. Narrative that moves through space thus becomes “a prominent literary procedure for the representation of individual or cultural evolutions in the temporal dimension”,¹⁵ and the audience who witness this progression also experience it via affective mimesis. A narrated episode that naturally moves through space is a better instrument for ensnaring the emotional interest of the audience than is an event that does not progress in such a manner—the consumer of a race-type narrative is more greatly invested in the

15 Weigel (2009: 192).

outcome of the event as they are caught up in the momentum of the narration in parallel with the narrated characters.

This concept is also present in Joseph Campbell's well-known formulation of the Hero's Journey.¹⁶ The course of the race from start to finish has the potential to provide the athletic competitor with new social status, much as the journey or quest does for Campbell's hero. Atalanta's famous footrace against Hippomenes exemplifies this idea of changed status as the result of the race. Not only does Hippomenes emerge the victor, but so too does the end of the race mark Atalanta's transition from maidenhood to marriage. Hesiod (*Cat. fr.* 76.4-23 MW) and Ovid (*Met.* 10.652-680) provide the most detailed and focused accounts of this event, and their narratives share certain features despite being composed roughly seven centuries apart. Both authors use the temporal and spatial progression of the event as an opportunity to

16 Cf. Campbell, J. (1968). This model features a basic tripartite structure of Departure, Initiation, and Return, which alludes broadly to temporal and spatial movement experienced by the narrative hero. Cast as a race-type event, the model begins with an action that moves one away from a starting position, follows with the confrontation of challenges or obstacles that arise during the race itself, and culminates in a crossing of a finish line that often coincides with the initial starting point of the action.

provide additional detail to the narrative without interrupting the sense of its momentum. In addition to a physical description of the competitors, the audience is granted insight into the characters' motivations during the course of the event—*τῶι δὲ περὶ ψυχῆς πέλε[το δρόμος, ἢ ἐ ἀλῶναι / ἢ ἐ φυγεῖν* [for him the race concerned his life, whether to be ruined, or to escape death¹⁷ (Hes. *Cat. fr.* 76.5-8 MW)]¹⁸—and this encourages them to empathize with the actors of the tale. Hesiod and Ovid each include dialogue that would have occurred simultaneously with the running—*'nunc' inquit 'ades, dea muneris auctor!'* [*'Now,' he cried, 'be near me, goddess, maker of this gift!'* (Ov. *Met.* 10.673)]¹⁹—which again heightens the audience's impression of these narrated characters as believable, sympathetic individuals. Rather than simply summarizing Hippomenes' trick with the apples, both authors narrate each apple toss independently,

17 All translations are work of the author.

18 Cf. Merkelbach & West (1967). Similarly: *Morata est / spectatosque diu vultus invita reliquit* [she tarried, and having gazed upon his face a while, she unwillingly left him behind (Ov. *Met.* 10.661-662)].

19 Cf. Miller & Goold (1977-84). Similarly: *ᾧ θύγατρο Σχοινῆος, ἀμ[είλιχον ἦτορ ἔχουσα, / δ]έξο τάδ' ἀγλα[ὰ] δῶρα θε[ᾶς χρυσοῆς Ἀφροδίτης* [*'Daughter of Schoeneus with relentless heart, take these splendid gifts of the goddess, golden Aphrodite'* (Hes. *Cat. fr.* 76.9-10 MW)].

ensuring that each successive moment of deception is understood by their audience as occurring during a distinct point in the race. Thus, the sense of spatial and temporal momentum within the narrative is preserved, and audience interest in the outcome is maintained. The details included by both Hesiod and Ovid contribute to the narrative conception of Atalanta's race as a progressive event, with sequential understanding of how it must unfold temporally and spatially. These authors represent a narrative tradition of utilizing the race as a device to illustrate Atalanta's parallel progression from maiden to marriage over the course of the event.

Occasionally a narrative is not composed as a true linear progression of events, even if it is understood as such. Many authors utilize the traditional devices of analepses and prolepses to disrupt a clear narrative chronology by casting a glance backward or forward in time from the current point of action. Although these devices are viewed at their most basic as interruptions or changes to the sequential progress of events in a narrative, they nevertheless operate within a linear understanding of time and space. By forecasting future possibilities, "prolepses are often used to create suspense or tension among the narratees about how

things are going to develop,” whereas analepses are typically used to inform readers about the prehistory of the events and characters of the narrative.²⁰ Even though these devices provide information that appears to disrupt the chronological progression of the story, we make sense of these interruptions by categorizing them into a preexisting framework of temporal sequence—past, present, and future.

Depending on the content of the text or perhaps even the skill of the author, the ease of cognitive transition between analepses or prolepses, and the principal action of the text can vary. Within race-type events in particular, these narrative devices are more smoothly integrated into the action of the plot and can also lend themselves towards greater engagement with the audience of the text. An author is able to insert an analepsis or prolepsis in the midst of a race-type narrative without creating a sense of disruption in the forward momentum experienced by the audience, because the act of understanding these moments of backward or forward reflection occupies the time and space in which the race is naturally perceived as

20 De Jong and Nünlist (2007: 4): “just as prolepses heighten the narratees’ expectations of what is to come, analepses may cause them to revise their previous interpretations” regarding the nature of events or sympathy towards characters.

ongoing. In Homer's *Iliad*, for example, the battle between Hector and Achilles mounted around the walls of Troy is formulated as a race-type competition—ἐπεὶ οὐχ ἱερῆϊον οὐδὲ βοεῖην / ἀρνύσθην, ἃ τε ποσσὶν ἀέθλια γίγνεται ἀνδρῶν / ἀλλὰ περὶ ψυχῆς θεὸν Ἑκτορος ἵπποδάμοιο [striving neither for a sacrificial offering nor an ox-hide, which are prizes in the footraces of men, rather they ran for the life of horse-taming Hector (*Il.* 22.159-161)].²¹ The continual progress of their running—with Hector fleeing, pursued by Achilles—provides Homer with the narrative space and time in which to imbed numerous similes and metaphors,²² actions and dialogue between the observing gods,²³ and a brief moment of analepsis to reflect on the springs that are passed by in the haste of the competitors.

ἔνθα δ' ἐπ' αὐτῶν πλυνοὶ εὐρέες ἐγγύς ἔασι
καλοὶ λαῖνεοι, ὅθι εἶματα σιγαλόεντα
πλύνεσκον Τρώων ἄλοχοι καλά τε θύγατρες
τὸ πρὶν ἐπ' εἰρήνης πρὶν ἐλθεῖν υἱᾶς Ἀχαιῶν.
(*Il.* 22.153-156)

21 Cf. Allen (1931). Echoes to this statement can be found in Hesiod's fragmentary account of Atalanta, quoted previously in this paper. Both Ormand (2014: 119-151) and Scanlon (2002: 179) have remarked on the Homeric echoes of Atalanta's race in the Hesiodic narrative.

22 *Il.* 22.139-142, 189-192, 199-200.

23 *Il.* 22.167-187, 209-223.

There near those very springs are the fine, broad
troughs of stone, where the wives and lovely
daughters of the Trojans washed their shining
clothes in the bygone time of peace, before the
sons of the Achaeans arrived.

Rather than distracting from the matter of life or death at hand, this glance into the peaceful past of the Trojan community adds richness to the narrative, even as it intensifies the horrific anticipation of the audience at the impending physical confrontation between Hector and Achilles. Homer uses the race as a device to frame the conflict between these two heroes, because the progressive aspect of such a competition allows for the inclusion of narrative details that act upon the interests and emotions of the audience.

Selection of a chariot race as the content for the false messenger speech in Sophocles' *Electra* (680-763) similarly demonstrates that the preference for race-type narratives over non-race narratives is a device available for authorial exploitation and provides the playwright with substantial opportunity to draw his audience closer to the world of the story. The narrative of the chariot race follows a brief moment of veiled prolepsis— ὅταν δε τις θεῶν / βλάβη, δύναται' ἄν οὐδ' ἄν ἰσχύων φυγεῖν [but whenever some god would do harm, not even the strong may escape (696-

697)]²⁴—which on its own appears to have little direct relevance to the fabricated story of Orestes in the midst of which it is found. Yet, considering that the aim of the Pedagogue’s speech leading up to this point, aside from establishing the occasion of the chariot race, has been to cast Orestes as a noble and heroic figure,²⁵ like many internal prolepses, this brief statement comes to create suspense, irony, and perhaps a sense of pathos. By evoking the initial series of Orestes’ successes, both Sophocles and his Pedagogue increase audience admiration for Orestes’ character and thereby heighten the degree of impact that the narration of his impending death will convey. The early exaltation of Orestes heightens awareness of what he is not. With his proleptic comment, the Pedagogue as narrator sets out on the next logical step of the narrative, which is “to show the downfall of this man who seems most unlikely to suffer anything ... in such precise detail and

24 Cf. Lloyd-Jones & Wilson (1990).

25 The Delphian Games are described as κλεινός [famous, renowned (681)] and τὸ πρόσχημα [an ornament, thing of glory (682)], emphasizing not only the prestige of the events, but also of the competitors. On entering the footrace, Orestes’ is described as εἰσηλθε λαμπρός, πᾶσι τοῖς ἐκεῖ σέβας [a splendid figure he entered, a thing of wonder to all who were there (685)]. The Pedagogue also adds, οὐκ οἶδα τοιοῦδ’ ἀνδρὸς ἔργα καὶ κράτη [I do not know of any man to match him in deed and in might (689)].

with such vividness that the audience will feel as if they are actual spectators at the event".²⁶

Sophocles' use of the detailed race-narration which follows this proleptic moment in the false report of Orestes' death is clearly calculated to engage with both the internal and external audiences of the play. Dramatic narrative "is never told by way of entertainment to while away time ... it always has a function within the plot: characters report events because these events call for action and reaction".²⁷ The lengthy narrative simultaneously allows the Pedagogue to frame the speech as an authentic eye-witness report, provides Sophocles with material which drives the highly emotional reunion between Orestes and Electra later in the drama,²⁸ and draws the audience in the

26 McLeod (2001: 116). A fall from glory is stereotypical of tragedy, and this theme is embodied not just in the trajectory of the false messenger speech, which first proves Orestes' greatness and then details his demise, but also in elements of the language used. Contrast the description of Orestes' body in lines 685 and 755-756. Similarly, the contrast of large and small in the detail of Orestes' urn—*ἐν βραχεῖ / χαλκῷ μέγιστον σῶμα δειλαίας σποδοῦ / φέρουσιν* [in a small bronze vessel they carry his mighty body of paltry dust (757-759)].

27 De Jong (2004: 256).

28 These are the two most common critical readings of the speech (MacLeod, 2001: 110), but they are not mutually exclusive. The reunion between the two siblings can be dramatized to an extreme

theater closer to the audience within the play by presenting both groups with opportunities to speculate on the possibilities that might arise over the progression of the event.

When presented with information about the individual competitors entered in the race, their homelands, and the breeding of their teams (Soph. *El.* 701-708), we wonder what role this diverse group of esteemed athletes will play and how Orestes will respond to their actions. In considering the possibilities of how these individuals might factor into the competition, the audiences of the narrative, both internal and external, act as immediate spectators to the imagined event. As the narration proceeds, we experience the initial fray of the race in real-time, both as the competitors jockey for position (712-719) and as the first collisions between chariots take place (723-730).²⁹ Similarly, knowledge of Orestes' careful driving at the outset of the event (720-722) begs the question of

degree only because Electra is thoroughly convinced of her brother's fictional death.

²⁹ Many details included in this part of the speech reflect on Homer's narration of the Funeral Games for Patroclus (*Il.* 23.287-538), in particular, Orestes' careful turning mimics the advice that Nestor imparts of Antilochos (*Il.* 23.334-41). On Homeric parallels here and throughout the speech, cf. Barrett (2002: 138), Jebb (2004), and Marshall (2006: 213).

what will happen should Orestes deviate from this strategy. As the audience soon discovers, the result is disastrous.³⁰ Although the external audience has been privy to the knowledge of Orestes' false death from an early stage in the play,³¹ the narration of his demise is just as gripping as it is to the internal audience. "The pace of the narrative, with its lengthy background, full description, and speeding up at the end, mimics the course of the race itself",³² and both sets of narratees experience this temporal progression of the fabricated race, envisioning the event both as spectators to the competition, and as competitors themselves.

Rather than strictly considering our reactions to the dramatic narration as an external audience to the play, examination of the Pedagogue's speech in *Electra* also presents us with an internal, model audience in the characters of Clytemnestra and Electra.³³ Not only are

30 Cf. Nünlist (2009: 149-151) for a related discussion of scholiast comments on the creation of audience expectation and anticipation in Homer.

31 The nature of Orestes' demise in a chariot is both introduced by his own instructions to the Pedagogue (Soph. *El.* 49-50) and alluded to by the Chorus in their reflection on the famed race of Pelops, from whom Orestes is descended (504-515).

32 Goward (2004: 118).

33 For further consideration on the idea of the "model audience" in *Electra* 680-763, cf. Marshall (2006), who argues that with the false messenger speech Sophocles models the generic messenger-*rhexis*

we able to consider the effects of race-type narrative in Sophocles' *Electra* from our personal, emic perspective, but also from an etic standpoint by taking into account the reactions of the audience within the play. The ability of race-type narrative to engage with an audience can be measured to a certain degree by the differing responses of Clytemnestra to the news of Orestes' death in the Pedagogues' brief report and in his extended account. The Pedagogues' initial revelation of Orestes' death—τέθνηκ' Ὀρέστης· ἐν βραχεῖ ξυυθεις λέγω [Orestes is dead; in short, that is my report (Soph. *El.* 673)]—is met with an outpouring of grief from Electra—οἶ' ἄγὼ τάλαιν', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ [alas, wretch that I am, on this day I am undone (674)]—and an immediate, perhaps too eager, demand for clarification on the part of Clytemnestra—τί φῆς, τί φῆς, ὦ ξεινε; [What are you saying, what are you saying, stranger?! (675)]. This prompts the Pedagogue to repeat his message,³⁴ inspiring a second outburst

in function and form, as well as the appropriate audience reception of such a speech. Dunn (2009) also discusses the ways in which dramatic characters take on the roles of internal playwrights and spectators.

³⁴ θανόντ' Ὀρέστην νῦν τε καὶ πάλαι λέγω [I say yet again that Orestes is dead (676)].

from Electra,³⁵ and a request for more detailed knowledge from Clytemnestra—ἐμοὶ δὲ σύ, ξένε / τὰληθὲς εἰπέ, τῷ τρόπῳ διόλλυται; [But, stranger, won't you tell me honestly in what manner he perished? (678-679)]. In comparison with Electra, Clytemnestra seems to feel little grief at this announcement, and her request for further information provides a natural lead-in to the Pedagogue's much more expansive report.³⁶

Following the narrative account of Orestes' death in the chariot race, the Chorus offers the first words of lamentation (Soph. *El.* 764-765) and Clytemnestra for the first time seems lost for words—ὦ Ζεῦ, τί ταῦτα, πότερον εὐτυχῆ λέγω, / ἢ δεινὰ μὲν, κέρδη δέ; λυπηρῶς δ' ἔχει, / εἰ τοῖς ἐμαυτῆς τὸν βίον σῶζω κακοῖς [Zeus, ought I to call these things fortunate, or at once dire but profitable? It is distressing that I should preserve my life by my own sorrows (766-768)]. While Clytemnestra never cries out in lamentation as does Electra, her internal conflict

³⁵ ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδὲν εἰμ' ἔτι. [Miserable that I am, I am utterly lost, I am (myself) no longer (677)].

³⁶ Compare the announcement of Orestes' death here to that presented in Aeschylus, which is similarly brief (Aesch. *Cho.* 691-699). Aeschylus, however, does not provide additional details in the form of a *rhesis* as does Sophocles.

about whether to mourn or to celebrate is palpable, and her appeal to Zeus can scarcely be read as joyous. This is confirmed by the Pedagogue's question to Clytemnestra— τί δ' ὦδ' ἄθυμεις [why are you so saddened? (769)] —as this is clearly not the reaction that he was expecting. Clytemnestra's subsequent address to the Pedagogue makes clear that her complicated reaction has to do with the nature of her motherhood, which still connects her to Orestes despite her perception that he has wronged her (770-771, 773-787). Although Clytemnestra's status as a mother is unchanged since the Pedagogue's first announcement of Orestes' death, the narration of the chariot race has brought her closer to its subject. The speech, by portraying the tragic loss of a noble and glorious individual, plays upon the emotions of pride and pity in those who hear it.

As the narration of the chariot race progresses, we find ourselves cheering for Orestes both on account of his pre-established nobility and his calculated handling of his team in the unfolding chaos of the race. Despite our knowledge that the content of the speech is an elaborate ploy, we, as the external audience, are nevertheless deeply affected by the horrific conclusion of the event. In a similar way, Clytemnestra feels pride

for her son's initial glory, which also belongs to her as his mother, and a sense of pity for his tragic fall. Orestes' death weighs heavily on her, even as she recognizes this as a moment of personal triumph that establishes her physical security. Although the Pedagogue's narration of the chariot race "involves pure fabrication of events in the recent past, it aims to operate on the characters who hear it",³⁷ and the lack of factual authenticity for the event does not affect its ability to engage with either internal or external audiences. Sophocles and his Pedagogue utilize the race as a device with which convince both audiences of the event's reality and highlight the true tragedy that is born of a sudden fall from glory and the loss of a noble life.

Conclusions

When a race-type event is narrated, its inherently measurable aspects of time and space heighten audience perception, and thereby audience experience, of temporal and spatial progression within the narrative itself. This joining of real and imagined movement through space and time provides a narrator with the ability to bring additional information into

³⁷ Rehm (2012: 327-328).

their telling, such as detailed scenic description, dialogue, metaphor, analepsis, and prolepsis. By making use of these rhetorical tools within the race-type narrative, the author is able to manipulate the expectations and emotional investment of the audience without disrupting their experience of the event. This efficacy of the race-type narrative as a means of conveying additional information is seen in accounts of Atalanta's footrace and in the famous contest between Achilles and Hector. The use of race-type narrative as a means of heightened engagement with an audience is exemplified in Clytemnestra's dual reactions to the news of Orestes' death in Sophocles' *Electra*. Following the narration of the fabricated chariot race, Clytemnestra's emotional response to the otherwise fortunate news of her son's death is made more complex.

Although the match between Ajax and Odysseus in Homer's *Iliad* seems to be a narrative ready-made for prolepsis that alludes to their famous conflict over the arms of Achilles, given the temporal and spatial nature of the event, it would be difficult to include such a device without also affecting a noticeable sense of interruption in the narrative progress. A wrestling match, despite expressing a duration of time, does not

feature the movement through space that is natural to a race-type event and to literary narrative. This is not to say that the wrestling match was an insignificant event in the minds of ancient audiences, but rather that it lacks the progressive temporal and spatial aspects that harmonize with the medium of literary narration. In contrast, because of its natural sense of forward momentum, literary narration of a race-type event more closely engages with and maintains the interest of its audience.

Bibliography

- Bakhtin, M. M.** (1981) "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", in Holquist, M. (ed.), *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 84-258.
- Bal, M.** (2017) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 4th. Toronto: University of Toronto Press.
- Barrett, J.** (2002) *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Los Angeles: University of California Press.
- Becker, O.** (1937) *Das Bild des Weges und Verwandte Vorstellungen im Frühgriechischen Denken*. Berlin: Weidmann.
- De Jong, I. J. F.** (2004) "Sophocles" in de Jong, I. J. F., Nünlist, R. & Bowie, A. (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Boston: Brill, 255-268.
- _____ (ed.) (2012) *Space in Ancient Greek Literature*. Boston: Brill.
- De Jong, I. J. F. & Nünlist, R.** (eds.) (2007), *Time in Ancient Greek Literature*. Boston: Brill.
- De Jong, I. J. F.; Nünlist, R. & Bowie, A.** (eds.) (2004) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Boston: Brill.
- Dunn, F.** (2009) "Sophocles and the Narratology of Drama" in Grethlein, J. & Rengakos, A. (eds), *Narratology and Interpretation: The Content of*

Narrative Form in Ancient Literature. New York: de Gruyter, 337-355.

- Fowler, D.** (2001) "Introduction", in: Harrison, S. J. (ed.), *Texts, Ideas, and the Classics*. New York: Oxford University Press, 65-69.
- Goward, B.** (1999) *Telling Tragedy: Narrative Techniques in Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. London: Duckworth.
- Grethlein, J.** (2017) *Aesthetic Experiences and Classical Antiquity: The Significance of Form in Narratives and Pictures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R.C.** (ed.) (2004) *Sophocles: Plays, Electra*. London: Bristol Classical Press.
- Lowe, N. J.** (2000) *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. New York: Cambridge University Press.
- MacLeod, L.** (2001) *Dolos and Dike in Sophokles' Elektra*. Boston: Brill.
- Marshall, C. W.** (2006) "How to Write a Messenger Speech (Sophocles, *Electra* 680–763)", *BICS Supplement* 87, 203–221.
- Miller, J. H.** (1995) *Topographies*. Stanford: Stanford University Press.
- Nünlist, R.** (2009), *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. New York: Cambridge University Press.

- Ormand, K.** (2014), *The Hesiodic Catalogue of Women and Archaic Greece*. New York: Cambridge University Press.
- Rehm, R.** (2012) "Sophocles", in de Jong, I. J. F. (ed.), *Space in Ancient Greek Literature*. New York: Brill, 325-339.
- Ringer, M.** (1998) *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Scanlon, T. F.** (2002) *Eros and Greek Athletics*. New York: Oxford University Press.
- Schmitz, T. A.** (2007) *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Van Nortwick, T.** (2015) *Late Sophocles: The Hero's Evolution in Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Warf, B.; Arias, S.** (eds.) (2004) *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Routledge.
- Weigel, S.** (2009) "On the 'Topographical Turn': Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften. A Cartographic Feud", *Eur. Rev.* 17.1, 187-201.
- Winnington-Ingram, R.P.** (1980) *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.

**De la percepción a la intelección.
La manipulación poético-política en
Arquíloco de Paros y Alceo de Mitilene**

Sebastián E. Carrizo

Centro de Estudios Helénicos (IdIHCS - UNLP)

En sus *Alegorías homéricas*, Heráclito (gramático del s. I d. C.) luego de definir el concepto – precisamente – de “alegoría” presenta algunos ejemplos de esta figura literaria tomados de la poesía griega arcaica, en particular de las composiciones de Arquíloco de Paros, Alceo de Mitilene y Anacreonte de Teos.¹ En esta ocasión nos interesa detenernos en las composiciones de Arquíloco y de Alceo citadas por Heráclito, ya que en ellas el carácter alegórico entabla una relación de semejanza entre los peligros que debe afrontar la tripulación de una nave ante la inminencia de una tormenta marítima y los avatares político-militares que atraviesan las *heterías* de los respectivos poetas. Se ha considerado que en estas composiciones se halla el origen de la famosa alegoría de “la nave del estado”, una figura con una larga tradición dentro de la

¹ Heraclit. *All.* 5.

literatura clásica y un extenso recorrido a través de toda la cultura occidental.²

El objetivo de este trabajo es indagar el modo en que estos poetas emplean esta figuración alegórica con el fin de transmitir un saber acerca de los sucesos políticos y militares que deben afrontar sus grupos comunitarios. En las respectivas formulaciones de la alegoría de la nave es posible observar una manipulación en la expectativa del auditorio para exhortarlos finalmente a llevar adelante las acciones necesarias para evitar un desenlace funesto.

1. La tormenta de Arquíloco

El primer poema que cita Heráclito como ejemplo de alegoría es el fr. 105 W. de Arquíloco. De acuerdo con el gramático, a través de estos versos el poeta de Paros estaría comparando la terrible guerra contra los tracios con la agitación del mar (τὸν πόλεμον εἰκάζει θαλαππίω κλύδωνι).³

² Cf. Pi. *P.* 8.98; Even. *Fr.* 8b W.; S. *Aj.* 1083; *Ant.* 163, 994; *OT* 22; E. *Supp.* 880; *Rh.* 321; Hor. *Carm.* 2.10, 21-24; Pl. *Euthd.* 291d; *Plt.* 302a-b; *R.* 341c, 342d, 346a, 389d, 488a-d, 489b; Arist. *Pol.* 3.4.5, 7.4.2-6; Cic. *Cato* 6.15; *Sest.* 9.20, 20.46, 45.98; *Att.* 2.7.4; *Fam.* 12.25.5; *Rab. Perd.* 9.25-26; S. *Rosc.* 18.51; *Mur.* 35.74; *Phil.* 2.44.113; *Div.* 2.1.3; Sen. *Dial.* 4.31.5; Plut. *Lib.* 8c.

³ Heraclit. *All.* 5.3.

Hoy en día se considera además al fr. 106 W. como posible continuación del anterior y ambos han sido publicados – aunque no sin discusión – en forma sucesiva por la mayoría de los editores.⁴ A raíz de esto, presentamos los dos fragmentos en conjunto y damos una traducción como un único poema:

Γλαῦχ', ὄρα· βαθὺς γὰρ ἤδη κύμασιν ταράσσεται
πόντος, ἀμφὶ δ' ἄκρα Γυρέων ὀρθὸν ἴσταται νέφος,
σῆμα χειμῶνος, κιχάνει δ' ἐξ ἀελπίτης φόβος.

Arquíloco, fr. 105 W.

[]νται νῆες ἐν πόντῳ θοαί
[] πολλὸν δ' ἰστίων ὑφώμεθα
λύσαν]τες ὄπλα νηός· οὐρίην δ' ἔχε
[]ρους, ὄφρα σεο μεμνῶμεθα
[] ἄπισχε, μηδὲ τοῦτον ἐμβάλῃς
[]ν ἴσταται κυκῶμενον
[]χης· ἀλλὰ σὺ προμήθεσαι
[]νμος

Arquíloco, fr. 106 W.

⁴ El fr. 106 W., procedente de un papiro del s. III a. C. por (*P. Lit. Lond.* 54), fue tempranamente identificado por Crönert (*apud Milne*, 1927: 42) como continuidad del fr. 105 W. Posteriormente Diehl (1952: 25), quien cita la sugerencia de Crönert, publica los dos fragmentos como 56 y 56a. A partir de esta edición los dos fragmentos serán considerados en conjunto. Rodríguez Adrados (1955: 206-210; 1956) los publica como un único poema. Véanse además las ediciones de Lasserre & Bonnard (1958); Treu (1959); Tarditi (1968); West (1971); Gerber (1999); Swift (2019), y los comentarios de García López (1972: 421-426); West (1974: 128); Gentili (1996: 435-9); Da Cunha Corrêa (2009: 311-7). Contrariamente, Wood (1966: 228-33), Boserup (1966: 28-38) y Bossi (1990: 161-3) objetan la atribución de este fragmento a Arquíloco.

¡Mira, Glauco! El profundo mar se agita ya por las olas
y alrededor de las cimas del Giras se levanta recta una nube,
señal de tempestad. Inesperadamente nos alcanza el temor.
...] las veloces naves en el mar
...] repleguemos la mayor parte de las velas 5
... aflojando] los cabos de la nave; mantén un viento
favorable
...] para que nos acordemos de ti
...] aparta, y no precipites este
...] se levanta turbulento (el oleaje?)
...] pero tú sé precavido...⁵ 10

En el primer verso, a través de la forma imperativa del verbo de percepción (ὄραω), Arquíloco se dirige a una segunda persona, Glauco, e introduce la descripción de una realidad sensible: lo profundo del mar comienza a agitarse por el movimiento de las olas y una extensa nube cubre las cimas del monte Giras (vv. 1-2). Estos fenómenos atmosféricos encuentran su ordenamiento y significación como signos de una tempestad que en su inminencia va a provocar el repentino φόβος de la tripulación (v. 3). Los versos que siguen, muy fragmentarios, poseen un tono marcadamente exhortativo y están dirigidos a la persona con la autoridad suficiente – Glauco mismo – para tomar los recaudos necesarios y evitar de este modo un posible naufragio: “repleguemos la mayor parte de las velas desatando los cabos de la nave, mantén un viento

⁵ Las traducciones de los textos griegos me pertenecen.

favorable para que luego nos acordemos de ti, aparta y no precipites..., sé precavido..., etc.”

Además del texto de Heráclito, este poema de Arquíloco aparece también en otras dos fuentes más.⁶ En primer lugar, ya en el s. IV a. C., Teofrasto había citado los primeros dos versos en su tratado *Sobre los signos de tempestad* para demostrar que, precisamente, una señal que anuncia la formación de una tormenta se manifiesta cuando una nube se levanta recta sobre la cima de una montaña.⁷ El interés de Teofrasto por los versos de Arquíloco radica únicamente en esos indicios atmosféricos que advierten sobre el repentino cambio del tiempo, por lo cual en su escrito no se hace alusión a Glauco, ni a la guerra con los tracios, ni a lectura alegórica alguna.

En segundo lugar, Plutarco (ss. I-II d. C.) también cita el poema de Arquíloco en su escrito contra la superstición.⁸ Entre sus argumentos, acude a estos versos para demostrar que el timonel de un barco al observar los signos que preanuncian una tempestad

⁶ Fuera del tema meteorológico, el primer verso del fr. 105 W. de Arquíloco aparece también citado en el s. V d. C. por el retórico y filósofo Syrian. (in *Hermog.* 1.73.8) para ejemplificar el ritmo ligero del tetrámetro trocaico.

⁷ Cf. Thphr. *Sign.* 3.45.

⁸ Cf. Plu. *Moralia* 169b.

marítima, no solo se preocupa por rogar a los dioses salvadores sino que, al mismo tiempo, realiza las maniobras necesarias para evitar una catástrofe; es decir, toma firmemente el gobierno del timón, baja la verga del navío, y hace descender la vela mayor.⁹

Si bien el poema de Arquíloco no contiene ningún indicio que permita asociar la figuración de la tormenta con la guerra entre parios y tracios, y a pesar de que tanto Teofrasto y Plutarco citan sus versos motivados únicamente por la descripción literal de los fenómenos atmosféricos y climáticos, no hay razón para poner en duda el carácter alegórico que le atribuye Heráclito a esta composición. Es probable que el gramático tuviera ante sí el texto completo de Arquíloco y, del mismo modo que hace con los poemas de Alceo – cuyo sentido alegórico está mucho más documentado –, transcribiera únicamente los primeros versos dando por sentado la comprensión de la imagen retórica.¹⁰

Es interesante notar que, al realizar la descripción de los fenómenos climáticos, la *persona loquens* orienta la mirada de su interlocutor, Glauco, (destinatario

⁹ En el texto de Plutarco que continúa a la cita de Arquíloco se ha visto una posible paráfrasis del fr. 106 W., lo cual ha sido utilizado como argumento para la unión de los dos fragmentos; cf. West (1974: 128).

¹⁰ Clay (1982: 201).

inmediato de la deixis verbal en segunda persona), y también la de su auditorio (destinatario indirecto de la enunciación poética). La orientación de la mirada está dirigida hacia las cimas del monte Giras (ἄκρα Γυρέων), en donde comienzan a vislumbrarse los signos de la tempestad. Aunque el carácter de la referencia a las “cimas del Giras” es un punto central para la interpretación del poema, la localización geográfica real no parece ser incompatible con la alusión proverbial y mítica.¹¹ Si estas cumbres hubieran

¹¹ No hay acuerdo sobre el carácter de la referencia a las ἄκρα Γυρέων: algunos piensan que se alude al mítico lugar en que Áyax Oileo encontró la muerte en su regreso de Troya (*Od.* 4.500-507); otros consideran que se indica un lugar geográfico preciso en Tenos o cercano a esta isla; otros, finalmente, ven la posibilidad de que tanto Homero como Arquíloco estuvieran señalando un mismo sitio, lugar proverbial en el mito pero también geográficamente ubicable. Las fuentes antiguas avalan las diferentes interpretaciones. En el pasaje de *Odisea*, Proteo le cuenta a Menelao cómo Posidón hizo perecer a Áyax locrio por su arrogancia partiendo en dos las Γυραὶ πέτραι. Los escolios al pasaje (V y H.P.Q. *ad loc.*) y el comentario de Eustacio (*ad. Od.* 2.298) las ubican cerca de Míconos, aproximadamente a 17 millas náuticas al norte de Paros y a 5,3 millas al sur de Tenos. En *Lyc.* 389, Casandra, al vaticinar la muerte de Áyax también se refiere a las Γυραὶ πέτραι; cf. además Tzetzes, *ad. Lyc.* 389. Filóstrato, *Her.* 707.10, ubica las Gireas entre las islas de Tenos y Andros. Es interesante también la referencia a las “cimas de Giras” que aparece en una de las cartas dirigidas por Cicerón a su amigo Ático (*ad Atticum* 5.12). En ella, al narrarle los padecimientos de una travesía marítima que viene realizando por las islas del Egeo, dice que a causa de los fuertes vientos y de la mala navegación de los

estado ubicadas en Tenos o en sus inmediaciones (como lo atestiguan diversas fuentes antiguas), habrían estado precisamente en la ruta de navegación entre Paros y Tasos, y a una distancia tal que habrían sido perfectamente visibles desde la misma isla de Paros.¹²

barcos rodios pretende quedarse en Delos hasta que vea completamente limpias las ἄκρα Γυρέων. No deja de ser llamativo que si Cicerón tiene la intención de emplear la alusión a esas cumbres en su carácter mítico y proverbial, es decir que será cauto y evitará caer en la arrogancia que condujo a Áyax a sufrir un destino nefasto, utilice ἄκρα y no πέτραι como aparece tanto en *Odisea* y en las diferentes versiones del relato. Tampoco deja de llamar la atención que se refiera a esas cumbres estando en Delos, isla inmediatamente vecina a Míconos y Tenos, precisamente en el área en que las fuentes antiguas las situaban. Si realmente esas cimbras servían para prever una tormenta marítima en la región, como hemos visto que Teofrasto lo advertía ya en el s. IV a. C., cualquiera que, ubicado en Delos, debiera hacerse a la mar seguramente habría indagado la formación de nubes sobre ellas. La entrada de Hesiquio a Γύρας (γ 1022) señala que era una montaña en Tenos; y la correspondiente a Γυρήσι πέτρησιον (γ 1024) indica que está ubicada en el mar Egeo, cerca de la isla de Míconos. La posibilidad de la existencia de estas cumbres en Tenos podría ratificarse a partir de una inscripción local que le atribuye el nombre Γυραεῖς a una de las doce tribus que habitaban la isla (IG 12.5.877.7), y cuya área de localización era denominada Γύραι (IG 12.5.872.93). Sobre este tema, véanse Bowra (1940: 128); Sandbach (1942: 63-65); Rodríguez Adrados (1955: 206-210); Lasserre & Bonard (1958: 33); Treu (1959: 217); Gerber (1970: 26); Rankin (1977: 29); Clay (1982: 201-204); Campbell (1982: 150); Degani (1990: 18-19); Gentili (1996: 435); Da Cunha Corrêa (2009: 300); Swift (2019: 289).

¹² Sandbach (1942: 65); Moscati Castelnuovo (2007: 65-66) identifica las ἄκρα Γυρέων con el actual monte Tsiknias (727 m) ubicado en la parte sudoriental de Tenos; Bowie (2009: 109).

Es sabido que la guerra contra los tracios de la que nos habla Heráclito es aquella que los parios mantuvieron por la colonización de Tasos, empresa en la cual aparecen significativamente involucradas las familias de Arquíloco y Glauco.¹³

Como es propio de esta figura retórica, en el poema la alegoría entabla una correspondencia entre dos realidades. En este caso, la primera de ellas remite a una realidad externa, sensible, delimitada y organizada

¹³ Enómao de Gádara (fr. 16.37-38 H., *ap. Eus. P.E. 6, 7, 8*) y Esteban de Bizancio (*s.v. Θάσος*) transmiten un oráculo délfico en el que se le ordena a Telesicles, padre de Arquíloco (*Mnesiepes inscriptio* El col. II 23 Clay), anunciar a los parios que deben fundar una colonia en la isla “brumosa” (Ἡερίη): Ἀγγελιον Παρίοις Τελεσίκλεες ὡς σε κελεύω / νήσω ἐν Ἡερίῃ κτίζειν εὐδείλων ἄστν. Las mismas fuentes indican que Ἡερίη es la isla de Tasos. Por otro lado, Pausanias (10.28.3) afirma que Polignoto pintó en la λέσχη de los Cnidios, en Delfos, la figura del abuelo de Arquíloco, Tellis, junto a Cleóbula, la sacerdotisa que llevó de Paros a Tasos el culto de Deméter. Con respecto a Glauco, una inscripción en un monumento conmemorativo de finales de siglo VII a. C., hallado en el ágora de Tasos y escrito en alfabeto pario, nos permite saber que Glauco, el hijo de Leptines, era una persona importante dentro de la aristocracia paria radicada en Tasos (*SEG 14-565: Γλαύκω εἰμί μνημα τῷ Λεπτίνεο / ἔθεσαν δέ με οἱ Βρέντεο παῖδες*); cf. Arquíloco fr. 131 W. Para una discusión histórica y arqueológica sobre la colonización de Tasos por parte de los parios con particular énfasis en los poemas y la cronología de Arquíloco, véanse Pouilloux (1954; 1964: 3-27; 1986: 114-124); Graham (1978: 61-98; 2001: 365-402); Owen (2003: 1-18). Para la relación entre la poesía de Arquíloco y las referencias a la colonización de Tasos, véanse además Gasparri (1982: 33-41); Stella (1986: 81-100); Aloni (2009: 64-103).

a través de la mirada y que aparece enunciada de manera explícita en el poema: los signos de una tempestad marítima que se yergue como una amenaza para la embarcación y sus tripulantes. La segunda se corresponde con una realidad implícita, inteligible, no denotada en los versos pero que cada uno de los miembros de la *hetería* conocía y podía formular: los peligros de la guerra que ellos están llevando contra los tracios.

2. El naufragio de Alceo

El segundo poema que cita Heráclito como ejemplo de alegoría es el fragmento 208a V. de Alceo. De acuerdo con el gramático, el poeta de Mitilene equipara las luchas contra la tiranía con la condición turbulenta del mar:

<p> ἄσυν>νέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν· τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κύμα κυλίνδεται, τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνα, χεῖμωνι μόχθεντες μεγάλω μάλα· πῆρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει, λαίφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἦδη, καὶ λάκιδες μέγαλαι κατ' αὐτο· χάλαισι δ' ἄγκυραι, <τὰ δ' ὀήια>] [] .[...].[] τοὶ πόδες ἀμφότεροι μενο[] —] ἐν βιβλίδεσσι· τοῦτό με καὶ σ[άοι. μόνον· τὰ δ' ἄχματ' ἐκπέπ[ατ]άχμενα </p>	<p>4</p> <p>8</p> <p>-]</p> <p>12</p>
--	--

..]μεν φ[ό]ρηντ' ἔπερθα τῶν[...].
]ενοισ.[16
]νεπαγ[
]πανδ[
]βολη[

Alceo, fr. 208a V.¹⁴

No comprendo la dirección de los vientos;
 por un lado rueda una ola,
 por el otro otra, y nosotros en el medio
 somos arrastrados con la negra nave, 4
 sufriendo mucho en la gran tempestad.
 El agua de la sentina cubre el pie del mástil,
 la vela ya (está) toda agujereada,
 y grandes jirones (caen) de ella; 8
 ceden las anclas, y los timones
 ...
 ...
 los dos pies (permanecen aferrados) 12
 en las cuerdas; solo eso me salva.
 La carga se ha soltado,
 es arrastrada de arriba de ...
 ... 16

El poema de Alceo se inicia con un verbo de percepción intelectual (ἀσυνέτημι) que denota la imposibilidad de entender o comprender y cuyo objeto es la descripción de una nave que es castigada por la tormenta. Al citar el poema, Heráclito advierte que cualquiera podría pensar que la imagen alude al miedo que tienen los tripulantes ante la tempestad, sin embargo – continúa – el poeta se refiere a la sedición iniciada por Mírsilo para instaurar la tiranía en

¹⁴ Las líneas 1-9 son transmitidas por Heracl. *All.* 5.6.1-9; las líneas 8-19 provienen del *P. Oxy.* 2297 fr. 5 abc.

Mitilene. La dualidad propia de la alegoría se ve signada ya por el término *στάσις*, que designa literalmente la “ubicación” o “posición” desde donde soplan los vientos, pero cuya acepción de “disputa” y “sedición” no puede pasar desapercibida en Alceo, sino que se constituye por lo contrario en la clave que permite el pasaje entre los dos términos de la alegoría.¹⁵

A diferencia del poema de Arquíloco no estamos ante la inminencia de una tempestad (*σῆμα χειμῶνος*), sino que en esta ocasión nos vemos arrastrados por ella (*φορήμεθα... χείμωνι*, vv. 4-5). Por esta razón, no existe la posibilidad de que la *persona loquens* solicite llevar adelante ningún recaudo: las olas golpean la nave por ambos lados, el agua que se acumula en la sentina ya cubre la base del mástil, la vela está totalmente desgarrada, grandes jirones cuelgan de ella, las anclas ceden y no pueden evitar que el mar arrastre la nave, la carga se ha desatado y cae al mar empujada por las olas.

En este caso, el segundo término de la alegoría se relaciona con los procesos políticos que se desarrollaron en la ciudad de Mitilene hacia fines de s. VII a. C. y principios de s. VI a. C. La familia de Alceo, perteneciente a la aristocracia de la isla de Lesbos, se

¹⁵ Alc. fr. 130.b 11-12 V.

involucró activamente en las sucesivas guerras civiles que se dieron en Mitilene tras la caída de la dinastía nobiliaria de los pentílidias (descendientes de Pentilo, hijo de Orestes y Erígone) a manos de Megacles y Esmerdis.¹⁶ Se sabe que los hermanos del poeta junto a Pítaco –posteriormente uno de los principales *echthroí* en los poemas de Alceo a raíz de una supuesta traición contra la *hetería*– lograron derrocar a Melancro hacia el 612-609 a. C. (Olimpiada XLII). Es probable que Alceo fuera demasiado joven para tomar intervención en esa revuelta.¹⁷ La alianza entre los alceidas y Pítaco – héroe ya de Mitilene tras haber derrotado a Frinón en la guerra contra Atenas por Sigeo (607-603 a. C.) –¹⁸ parece haberse mantenido durante el primer período de la sublevación contra el nuevo tirano, Mírsilo. Sin embargo poco tiempo después Pítaco traicionó la alianza y conformó junto a Mírsilo una diarquía.¹⁹ La centralización del gobierno y del poder en Mitilene obligó a Alceo y al grupo de disidentes a exiliarse.²⁰ Aristóteles (*Pol.* 3.1285a30) afirma que tras la muerte de Mírsilo, Pítaco fue elegido *aisymnetes* por los mitilenos –

¹⁶ Aristot. *Pol.* 1311b.

¹⁷ D.L. 1.74; Suda s.v. Πιττακός; Alc. fr. 75 V.

¹⁸ Str. 13.1.38; D.L. 1.74.

¹⁹ Alc. frs. 70; 129 V.

²⁰ *Schol. ad Alc.* fr. 114 V.

una tiranía no hereditaria y electiva – contra los desterrados al frente de los cuales estaban el poeta Alceo y su hermano Antiménides. Y a pesar de que el poeta reprocha a sus conciudadanos por haber cometido una gran equivocación en esta elección,²¹ la magistratura de Pítaco duró diez años (590-580 a. C.) y se destacó por la pacificación de la ciudad y el crecimiento económico.²² Es probable que durante este período Alceo atravesara uno de los diversos exilios que le tocó vivir a lo largo de su vida.

Una de las interpretaciones del poema, en consecuencia, es que el poeta buscaría retratar con la dramática imagen de las dos olas golpeando ambos lados de la nave, los dos frentes de ataque que se han formado a partir de la alianza entre Mírsilo y Pítaco.²³ Inmediatamente a continuación del fr. 208a V., Heráclito también cita otro poema en el que Alceo –de acuerdo con el gramático– estaría aludiendo de “manera velada” o en “forma enigmática”

²¹ Alc. fr. 348 V.

²² Por su gobierno y justicia ejemplar, Pítaco fue considerado dentro del canon de los Siete Sabios de la Antigüedad; cf. Pl. *Prt.* 343a; D.L. 1.75; Diod. Sic. 9.11.

²³ Gentili (1996: 409 ss.) analiza el carácter metafórico de cada uno de los elementos que forman la alegoría (los vientos, las olas, el agua de la sentina, los timones, la carga, etc.) en relación con lo que podrían representar dentro del contexto histórico de las guerras civiles en Mitilene.

Esta ola nuevamente del primer viento se aproxima y nos dará mucho trabajo achicar el agua después que entre en la nave	4
...	
...	
...	
Reforcemos cuanto antes...	
y apresurémonos hacia un puerto seguro	8
y que el cobarde temor no se apodere de ninguno (de nosotros); es evidente una gran (contienda)	
Acuérdense de anteriores (sufrimientos);	
que ahora cada uno sea un hombre digno	12
y no deshonremos...	
a los nobles progenitores que yacen bajo la tierra.	
...	
... la ciudad...	16
...siendo... de los padres...	
...de los... a nuestro ánimo...	
...parece... una rápida...	
...a las...	20
...pero... las...	
...	
...	
...	24
...y ni a nosotros...	
...	
...la monarquía...	
...no aceptemos (?)...	28
...	

A pesar de la defectuosa conservación del texto, es posible observar nuevamente la descripción de una nave afrontando una tempestad marina. La *persona loquens* advierte sobre la inminente colisión de una ola

contiene los restos de las líneas 17-24. Sigo las siguientes integraciones al texto: 9 μόλθ[ακος ὑμμέων Hunt; 10 μέγ[ἀέθλιον Wilamowita; 11 μ[όχθον Hunt.

contra la embarcación y de las penurias que deberá enfrentar la tripulación cuando esto suceda. A través de una serie de enunciados parenéticos, pide tomar cuanto antes los recaudos necesarios para minimizar las consecuencias y evitar un posible naufragio: reforzar tal vez las bordas de la nave, apresurarse a llegar a un puerto seguro, recordar que ya han atravesado padecimientos tal vez mayores, comportarse de manera valiente y no deshonrar a los nobles progenitores que han muerto.

En este caso, como afirma Heráclito, esa ola generada por el primer viento refiere a las acciones bélicas llevadas adelante por Mírsilo contra la facción de los alceidas. El nombre Mírsilo aparece además en un comentario ininteligible en el margen inferior del papiro, seguramente en relación al término *μωναρχίαν* (v. 27). Esto nos da la pauta de una posible salida de la alegoría hacia el final del poema, tal vez en esos versos se exhortaba a seguir luchando para evitar la concentración del poder en el gobierno de este único tirano.

3. Alegoría y manipulación poético-política

Hemos podido observar que la alegoría funciona como un dispositivo cognoscitivo de los acontecimientos bélicos y políticos por los que

atraviesan las *heterías* de los respectivos poetas. De por sí la figuración alegórica implica la manipulación de las expectativas del público receptor, ya que apunta a que este se involucre en la comprensión de los elementos metafóricos y sus referentes reales. Entre ellos, los primeros y más evidentes son los binomios nave/*hetería* y tormenta marina/amenaza enemiga, pero estos mecanismos figurativos van complejizándose a medida que el relato metafórico aborda nuevos semas de representación de lo real.

En estos pequeños grupos comunitarios, como los de Arquíloco y de Alceo, integrados por ciudadanos nobles que asumían como propios los destinos de sus ciudades y que se reunían periódicamente en el ámbito del simposio para discutir la coyuntura política y programar las acciones inmediatas a seguir, pero también para disfrutar del vino, la música y la poesía, el poeta no tenía únicamente la función de entretener artísticamente a su auditorio, sino que formulaba y transmitía poéticamente un saber sobre los acontecimientos que concernían al grupo comunitario.

La particularidad de estos pequeños grupos, unidos por estrechos lazos de amistad, le da al poeta la posibilidad de jugar con aquellas emociones compartidas que aparecen latentes y le permite

manipular las expectativas de su auditorio. En el caso de Arquíloco, por ejemplo, la mirada que se posa sobre las cimas del Giras, la formación de una tempestad y el miedo que ella conlleva a cualquiera que esté por hacerse a la mar, le permite formular un saber sobre los acontecimientos bélicos que ese grupo comunitario pronto deberá afrontar. La tempestad, que en Arquíloco es objeto de la percepción visual, en Alceo se convierte en una representación ficcional. Es decir, si existe la posibilidad de que el poeta de Paros esté describiendo la inminencia de una tempestad marina en el momento mismo en que ella misma comienza a dar sus indicios sobre las cimas del monte Giras, en el poeta de Mitilene la repentización de los versos en medio de un naufragio se vuelve inadmisibile. Arquíloco posa sus ojos sobre la realidad para formular su imagen, Alceo los posa sobre la tradición literaria. Uno emplea una deixis *ad oculos*, el otro una deixis *am Phantasma* para dramatizar la experiencia de un naufragio. La manipulación de expectativas de sus auditorios alcanza su punto más alto cuando las imágenes de la tormenta y del naufragio despierten en los auditorios, a través de la sinestesia, el φόβος por la guerra contra los tracios o por las embestidas de los tiranos. Cuando ese miedo se ha apropiado del auditorio, el poeta exhorta a través de los

enunciados parenéticos las acciones necesarias a llevar a cabo para evitar un desenlace trágico.

Bibliografía

- Adrados, F. R.** (1955) "Origen del tema de la nave del estado en un papiro de Arquíloco (56a Diehl)", *Aegyptus* 1, 206-210.
- Adrados, F. R.** (1956) *Líricos Griegos I: Elegíacos y yambógrafos arcaicos*. Madrid: Alma Mater.
- Aloni, A.** (2009) "Poesia e biografía: Archiloco, la colonizzazione e la storia", *AOFL* 1, 64-103.
- Bork, H.** (2011) *Wind, Wave, and Generative Metaphor in Greek*. Thesis for the degree of Master of Arts, School of Arts and Sciences of Washington University, St. Louis, Missouri.
- Boserup, I.** (1966) "Archiloque ou Epigone Alexandrian?", *C&M* 27, 28-38.
- Bossi, F.** (1990) *Studi su Archiloco*. Bari: Adriatica Editrice.
- Bowie, E. L.** (2009) "Wandering Poets, Archaic Style", en Hunter, R. & Rutherford, R. (eds.) *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 105-36.
- Bowra, C. M.** (1940) "Signs of Storm. Archilochus Fr. 56", *CR* 54, 127-29.
- Boys-Stones, G.** (ed.) (2003) *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Brock, R.** (2013) *Greek Political Imagery. From Homer to Aristotle*. London: Bloomsbury.
- Campbell, D. A.** (1982) *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. Bristol: Bristol University Press.

- Clay, J. S.** (1982) "AKPA ΓΥΠΕΩΝ: Geography, Allegory, and Allusion (Archilochus Fragment 105 West)", *AJPh* 103, 201-4.
- Crowther, P.** (2003) "Literary Metaphor and Philosophical Insight: The Significance of Archilochus", en Boys-Stones, G. (ed.) *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 83-100.
- Cuartero, F. J.** (1968) "La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 2, 41-5.
- Da Cunha Corrêa, P.** (2009) *Armas e varões. A guerra na poesia de Arquíloco*. São Paulo: UNESP.
- _____ (2016) "The 'Ship of Fools' in Euenus 8b and Plato's Republic 488a-489a", en Swift, L. & Carey, C. (eds.) *Iambus and Elegy. New Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 291-309.
- Degani, E.** (1990) *Civiltà dei Greci. Antologia per il Liceo Classico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Diehl, E.** (1952) *Anthologia Lyrica Graeca*. Leipzig: Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri MCMLIV.
- Durán, M.** (2001) "Los ἄκρ' ἀγυρέων y la borrachera simpótica en el fragmento 105 West de Arquíloco", *Faventia* 23, 41-9.
- García López, J.** (1972) "Sobre la autenticidad del fr. 56A de Arquíloco", *Emerita* 40, 421-26.
- Gasparri, C.** (1982) "Archiloco a Taso", *QUCC* 11, 33-41.
- Gentili, B.** (1996) *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema.

- Gerber, D. E.** (1970) *Euterpe: An Anthology of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. Amsterdam: Hakkert.
- _____ (1999) *Greek Iambic Poetry from the seventh to the fifth centuries b. C.* Cambridge: Harvard University Press.
- Graham, A. J.** (1978) "The Foundation of Thasos", *ABSA* 73, 61-98.
- _____ (2001) "Thasian Controversies", en Graham, J. (ed.) *Collected Papers on Greek Colonization*. Leiden: Brill, 365-402.
- Lasserre, F. & Bonnard, A.** (1958) *Archiloque: Fragments*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lentini, G.** (2001) "La nave e gli ἑταῖροι. In margine ad Alceo fr. 6, 73, 208a V.", *MD* 46, 159-70.
- Marzullo, B.** (1975) "Lo smarrimento di Alceo (fr. 208 V.)", *Philologus* 119, 27-38.
- Milne, H. J. M.** (1927) *Catalogue of the Literary Papyri in the British Museum*. London: The Trustees.
- Moscatti Castelnovo, L.** (2007) *Tenos in epoca arcaica e classica*. Macerata: EUM.
- Owen, S.** (2003) "Of Dogs and Men: Archilochus, Archaeology and the Greek Settlement of Thasos", *PCPhS* 49, 1-18.
- Pouilloux, J.** (1954) *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos: De la foundation de la cité à 196 avant J. C.* (Vol. I). Paris: De Boccard.
- _____ (1964) "Archiloque et Thasos: histoire et poésie", *Archiloque. Entretiens sur l'antiquité classique* 10, 3-27.

- _____ (1986) "La fondation de Thasos: archéologie, littérature et critique littéraire, Hommages à Charles Delvoye", en Pouilloux, J. (ed.) *D'Archiloque à Plutarque. Littérature et réalité*. Lyon: Maison de l'Orient, 114-24.
- Rankin, H. D.** (1977) *Archilochus of Paros*. New York: Noyes Press.
- Sandbach, F. H.** (1942) "AKPA ΓΥΠΕΩΝ Once More", *CR* 56, 63-5.
- Stella, L. A.** (1986) "Note archilochee (in margine alle nuove scoperte archeologiche)", *BollClass* 7, 81-100.
- Swift, L.** (2019) *Archilochus. The Poems*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarditi, G.** (1968) *Archiloco*. Roma: Brill.
- Treu, M.** (1959) *Archilochos*. Frankfurt: Heimeran.
- West, M. L.** (1971) *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*. Vol 1. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (1974) *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: De Gruyter.
- Wood, H.** (1966) "On a fragment falsely ascribed to Archilochus", *MH* 23, 228-33.

La la la pum: la manipulación de expectativas rítmicas en la lírica arcaica y su importancia como recurso compositivo

Alejandro Abritta

UBA-Conicet

Introducción

Acaso una de las mayores deficiencias en el análisis de la poesía lírica griega es la falta de interacción entre el nivel de análisis métrico y el literario. Las razones de esta carencia son varias: la dificultad intrínseca del análisis métrico, exacerbada por la de las propias teorías del metro griego, las complejidades propias del análisis literario, la muchas veces aparentemente indetectable relación entre los niveles, el estado fragmentario de buena parte de la poesía conservada, etc. Incluso comentarios especializados, como el de Arquíloco de Swift (2019) o el de Simónides de Poltera (2008), aun dando cuenta de los rasgos métricos de los poemas, separan casi por completo ese aspecto de la interpretación del texto. La partición entre forma y contenido es violenta, y no parece fácil concebir en este escenario una justificación razonable para no pensar, desde el punto de vista del análisis literario, en las composiciones de los líricos arcaicos (o de cualquier

poeta griego, en realidad) como prosa ordenada en versos más o menos arbitrarios.

De que esto es absurdo no puede haber dudas. La poesía griega en general, y la poesía lírica del periodo arcaico en particular, era música. Si no contar con reconstrucciones completas que nos permitan apreciar ese carácter resulta un problema importante,¹ no por ello justifica ignorar aquello que sí podemos conocer con cierto detalle, es decir, la disposición rítmica de las palabras.

Una de las limitaciones principales para esto es que la mayor parte de las teorías actuales del metro se preocupan casi de manera exclusiva de problemas de nivel global, despreciando consideraciones de nivel local. La relación entre un verso de una estrofa de Eurípides con un verso idéntico en una estrofa de Safo a menudo atrae la atención de los metricólogos muchísimo más que la relación de ese verso con el que le sigue. Una mirada superficial, por ejemplo, al todavía hoy considerado fundamental *The Lyric Metres of Greek Drama* (Dale, 1964) o al desprolijado manual de West (1982) puede demostrar este fenómeno: con contadas excepciones, estos textos están compuestos de

¹ En los últimos años, sin embargo, hemos avanzado en este sentido; cf. Abritta (2017a), D'Angour (2018).

discusiones sobre versos individuales de ciertos tipos y, aun cuando se toman estrofas completas, el análisis de su desarrollo rítmico en general brilla por su ausencia.

Si bien es claro que necesitamos un nuevo manual de métrica griega que corrija esto (contamos, sin embargo, con el de Sicking, 1993, que ha comenzado a hacerlo), mi objetivo aquí es mucho más humilde: me propongo demostrar, con el análisis de algunos casos puntuales de las primeras generaciones de poetas líricos conservados, que las consideraciones métricas de nivel local son esenciales para entender sus composiciones y, por lo tanto, fundamentales a la hora de leer su poesía.

La sección que sigue está dedicada a algunas cuestiones teóricas preliminares sobre el modelo métrico que utilizaré y sobre el concepto de expectativa en la recepción de obras de arte. El resto del artículo, con la excepción de las conclusiones, se organiza por (conjunto de) autor(es), abarcando desde Safo hasta Íbico. A fin de no exceder el espacio disponible, he limitado la cantidad de ejemplos en cada caso al mínimo, pero entiendo que son suficientes para demostrar el punto.

1. Metodología

1.1. Un enfoque distinto sobre la métrica

No es una proposición demasiado arriesgada que la metricología griega se encuentra hoy en una crisis teórica.² El modelo colométrico ha perdido todo atractivo, tanto por su incapacidad de dar cuenta de sus propias insuficiencias como por la inmanejable complejidad que ha alcanzado. Ninguna de las propuestas alternativas se ha impuesto todavía,³ y no faltan intentos de revitalizar el enfoque.⁴ Acaso una de las principales razones para esto tiene que ver con los objetivos de la investigación en métrica griega: desde hace mucho tiempo, esta se centra en la idea de que el trabajo del metricólogo es identificar géneros rítmicos de los versos para poder asociarlos entre sí. Con este enfoque, una teoría tiene éxito cuando puede distribuir todos los metros conservados en los casilleros que les corresponden. Es notable, en este sentido, que ninguna de las teorías presentadas para reemplazar el modelo colométrico puede hacer esto ni aproximadamente tan bien como este. Es mucho más notable, sin embargo,

² Me limito a una sucinta descripción del problema. Para un tratamiento más detallado, cf. Abritta (2018a).

³ Sicking (1993), basado en Dale (1969: 41-97); Golston & Riad (2000 y 2005) y García Novo (1995, 2000 y 2014).

⁴ Pienso en particular en Itsumi (2009).

que ninguna tiene la más mínima intención de hacerlo, por la simple razón de que hay evidentes razones para pensar que el objetivo está equivocado.

La idea de identificar géneros rítmicos en la poesía griega se basa en la premisa, nunca demostrada, de que los compositores elaboraban los metros eligiendo conjuntos de secuencias características de uno de ellos. Dicho de otro modo, que, para elaborar una estrofa, Esquilo primero determinaba el tipo de estrofa que deseaba componer (dáctilo-epitritica, yámbica, eólica, etc.) y luego tomaba del conjunto de *cola* de ese tipo los que quería. Ahora bien, independientemente de si esto era o no así (y no tenemos forma de verificarlo), una experiencia mínima con los propios poemas demuestra que, como modelo descriptivo, es impreciso en el mejor de los casos. Si bien no hay duda respecto a la existencia de géneros rítmicos identificables, tampoco puede haberla de que buena parte de las estrofas que conservamos son, cuando no variaciones sobre un prototipo imaginario de uno de esos géneros,⁵ mixturas no siempre claras de elementos que solo *a posteriori* podemos identificar con ellos. En ambos casos, no

⁵ Puede afirmarse, por esto, que los poemas suelen responder a un modelo de belleza estética de tipo innovativo optimal (cf. Giora, 2004).

obstante, no es la pretensión de adecuarse a un género específico lo que predomina, sino la de producir efectos rítmicos con un poema en particular.

En este sentido, con todas sus considerables diferencias, lo que las teorías no-colométricas del verso griego recientes tienen en común es el abandono (en general) implícito de la idea falaz de que los poetas estaban más interesados en que los oyentes reconocieran un glicónico en su composición que en generar con la sucesión de versos un efecto estético. Semejante obviedad no debe menospreciarse: no hace tanto un colometrista desestimó una de estas teorías por ser incapaz de distinguir géneros rítmicos.⁶

El modelo que utilizaré aquí, que he presentado en detalle en otro lado,⁷ tiene como premisa fundamental

⁶ Itsumi (2009: 3-7).

⁷ Abritta (*en prensa*). El modelo se basa en los trabajos de Dale (1969: 41-97) y Sicking (1993), y versiones preliminares pueden consultarse en Abritta (2017b y 2018a). En pocas palabras, además de la notación básica con los signos para *longum*, *breve* y *anceps* y, en cursiva, los nombres habituales para los esquemas más reconocidos, d = --- , s = -- , dd/ss [prolongación] = $\text{------}/\text{----}$, d'd/s's [yuxtaposición] = $\text{------}/\text{---}$. El signo de *anceps* (x) significa lo mismo que en cualquier otra notación, pero debe observarse que también pueden ser *ancipitia* en un nivel abstracto elementos que se realizan siempre como una sílaba larga. Los versos pueden tener final "sordo", cuando el cierre coincide con el final de una unidad (e.g. $\times\times ds$) o "sonoro", cuando el cierre está un elemento después del final de la última

que el análisis de los versos individuales debe ser al mismo tiempo simple de aplicar y poderoso para explicar la motivación de las estructuras. Esta motivación no se busca en la consonancia con modelos rítmicos hipotéticos y, no pocas veces, artificiales, sino en el contexto. Así, aunque es posible identificar casos prototípicos de versos elaborados a partir de un género rítmico, la prioridad está en entender cómo esos versos funcionan en las estrofas que configuran. El típicamente dáctilo-epitritico Baq. 13.est.1,⁸ $\times dd \times s \varpi$, que un enfoque colométrico tradicional despacharía como un mero caso de ese tipo de verso, en el presente se explica como el primer paso de un juego de alternancias entre unidades-dd y unidades-s que culmina con la variación extendida de ese mismo verso al final de la estrofa (13.est.8) y del epodo (13.ep.5), $dd \times s \times s \varpi$.

Ahora bien, en la búsqueda de esas explicaciones, conceptos en general ignorados por la metricología tradicional entran en juego. Uno de ellos, que es el que

unidad (e.g. $\times \times ds \varpi$); para diferenciar la sílaba final de un *anceps* interno y de un *longum* utilizo para ella el signo “ ϖ ”.

⁸ Para identificar el número de verso en el esquema utilizo cursivas, puesto que el número sin cursivas identifica el número de verso en general, y el número romano la estrofa. El verso Safo, fr. 1.1 se realiza en los vv. Safo, fr. 1.1 de la estrofa Safo, fr. 1.I, Safo, fr. 1.5 de la estrofa Safo, fr. 1.II, etc.

se explorará en este trabajo, es el de las expectativas rítmicas.

1.2. La cuestión de las expectativas

Quizás una de las principales razones por las que la investigación en métrica ha ignorado sistemáticamente el concepto de expectativa rítmica sea la creencia extendida de que la poesía griega en general no se basa en la generación de suspenso en la audiencia.⁹ Incluso descontando el indiscutible hecho de que los receptores conocían los mitos relatados por los poetas o interpretados por los actores, los propios textos se ocupan de anticipar los resultados: piénsese en el discurso de Zeus en *Ilíada* 15.49-77, donde se adelanta la totalidad de los eventos que sucederán en el poema (y más tarde), o cualquiera de los prólogos de Eurípides, que virtualmente eliminan la posibilidad de sorpresa ante lo que sucederá en las obras.¹⁰ No obstante, el

⁹ De hecho, es difícil encontrar estudios recientes sobre este tema (exceptuando ahora, por supuesto, este volumen). La percepción generalizada, contra cualquier tipo de sentido común (por no hablar de la abundante evidencia cognitiva, que mencionaré inmediatamente), parece ser que los griegos escuchaban poesía sin experimentar ningún tipo de suspenso.

¹⁰ *Pace* Geach (2016) y buena parte de la bibliografía que cita, en general intentos bienintencionados pero equivocados de sostener lo contrario. Un vistazo mínimo sobre la investigación

prejuicio contra estos adelantos se basa en una concepción equivocada de la manera en que el cerebro humano percibe las narraciones, y en general todo tipo de secuencias.

Hay abundante evidencia para demostrar que la sensación de suspenso es independiente de la incertidumbre.¹¹ Nuestro conocimiento del final de una historia afecta solo marginalmente la sensación de suspenso que tenemos al leerla: al mirar una película de acción, por ejemplo, nuestro conocimiento de que los buenos van a ganar no tiene ningún efecto en la sensación de ansiedad por que ganen. El fenómeno se replica incluso cuando la incertidumbre ante el resultado se elimina localmente, es decir, cuando se anticipa de forma explícita el desenlace de una historia en el transcurso de esta.

De forma análoga, la expectativa músico-rítmica que se produce al escuchar una canción es independiente del conocimiento del ritmo o la melodía de esa

contemporánea en el fenómeno del suspenso habría ahorrado cientos de horas de trabajo de docenas de investigadores del área.

¹¹ Cf. Gerrig (1989), Delatorre, P. *et al.* (2018). En filosofía del arte, el tema es tan conocido que se ha convertido en un problema estándar, la “paradoja del suspenso”. Sobre las explicaciones vigentes del fenómeno, cf. Argüello Manresa (2016).

canción.¹² Esto es relativamente obvio: si la enésima vez que vemos una (buena) película seguimos sintiendo esa ansiedad por el desenlace, no puede resultar sorprendente que sigamos “saltando”, por así decirlo, ante las variaciones rítmicas y melódicas que los compositores introducen en la música incluso después de haber memorizado cada nota. La explicación, en particular en el segundo caso, es que los procesos cognitivos de reconocimiento de patrones son independientes de la memoria de largo plazo: cuando escuchamos una secuencia $a-b$, $a-b$, $a-b$, por mucho que sepamos que lo que sigue es $a-c$, nuestro cerebro construye una expectativa basada en la repetición del patrón.¹³

¹² Cf. Saffran *et al.* (1999), Huron (2006), Grahn (2012: 593-595). El fenómeno de construcción de expectativas no-conscientes es extremadamente básico (cf. Hauser, Newport y Aslin, 2001, que demuestran que se da incluso en primates) y en cierta medida “inmune” a las diferencias culturales (cf. Huron, 2006: 168-172).

¹³ Una subsecuente explicación de este fenómeno debe hallarse en la configuración bayesiana de la percepción (Vuust & Witek, 2014): la repetición de un cierto patrón en un fenómeno rítmico (en sentido amplio) invariablemente aumenta la probabilidad percibida de que la siguiente iteración del fenómeno responda al mismo patrón; dicho de otro modo, que yo sepa que la secuencia es $a-b$, $a-b$, $a-b$, $a-c$ no va en detrimento de que cada repetición de $a-b$ incremente la posibilidad percibida de que lo siguiente que pase sea $a-b$. Esto, de hecho, acaso explique la sensación de anticipación cuando uno sabe que lo que viene es $a-c$: al sentir el incremento de la posibilidad de $a-c$, esa anticipación se ve amenazada. Se trata de

La comprensión de estos fenómenos cognitivos resulta fundamental a la hora de estudiar el arte. No entender que el suspenso y la anticipación son independientes del conocimiento de los resultados ha llevado a un sinfín de confusiones en el estudio de la narrativa griega (en particular, en la tragedia; cf. n. 10); no entender que la generación de expectativas rítmico-musicales es indiferente a lo que los receptores conozcan de los metros que escuchan puede ser parte de lo que ha llevado a ignorar el fenómeno en la metricología. Un investigador que asume que los griegos conocían los géneros rítmicos de las composiciones al punto de poder anticipar la forma aproximada de los versos que siguen al primero que responde a uno específico, estableciendo además que esta es la finalidad de la metricología como disciplina, naturalmente no puede poner ningún énfasis en tratar de entender las estrategias que los poetas despliegan para sorprender a su auditorio (excepto, acaso, cuando se trata de “violaciones” de los géneros rítmicos). Quizás lo más curioso del caso es que pocas técnicas son más habituales que esta en la lírica antigua.

un proceso notablemente similar al de la percepción del suspenso en la narrativa, que se produce siempre a partir de una sucesión de eventos que amenazan el resultado preferido por los receptores.

2. Análisis de casos

2.1. Safo y Alceo¹⁴

Es un hecho ampliamente reconocido que las estrofas más utilizadas por los poetas lesbianos son composiciones de tipo *aab*, donde el tercer verso es una versión ampliada, reducida o variada de los otros dos. Que esto es una evidentísima manipulación de las expectativas de los oyentes, sin embargo, no ha sido observado a menudo. El fenómeno es particularmente transparente en la estrofa sáfica (lo ilustro con Safo 1.I):¹⁵

-υ-x-υ-υ-υ-υ-υ	s×dsυ
-υ-x-υ-υ-υ-υ-υ	s×dsυ
-υ-x-υ-υ-υ-υ-x!-υ-υ-υ	s×ds×dυ

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
 παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότηνια, θῦμον

¹⁴ Parte de lo que sigue está basado en Abritta (2019a), donde pueden hallarse ejemplos que aquí no analizo.

¹⁵ Cito a partir de Voigt (1971). No hay ningún justificativo métrico para la división del tercer verso en dos líneas, pero la reproduzco aquí por dos razones: primero, porque respeta la distribución de las líneas en los papiros y ediciones y, segundo y mucho más importante, por la misma razón por la que los antiguos lo dividían, esto es, que es demasiado largo para la hoja. Debe notarse, sin embargo, que la sangría adicional (respetada por Voigt pero no por Campbell 1990) es absolutamente necesaria para indicar la continuidad de la secuencia.

Inmortal Afrodita de bien labrado trono,
hija de Zeus, trenzadora de engaños, te imploro,
ni con angustias ni con penas me esclavices,
Señora, el corazón

Como puede notarse a simple vista,¹⁶ la estrofa está basada en la triple repetición de la secuencia s×ds×, que en la tercera iteración es expandida con la adición de una secuencia d∅ (el adonio). En los primeros dos versos se genera la expectativa de repetición de un patrón, que se refuerza en el tercero a través de la colocación de una cesura en la décima ubicación (nótese que ∼ es una única ubicación métrica), generando un falso cierre de la secuencia: la introducción del adonio traiciona esa expectativa, señalando el verdadero final de la estrofa con una variación y enfatizando la secuencia final. Nótese, en esta primera instancia del primer poema de la colección de Safo (pero un análisis detenido del texto demuestra que el fenómeno se replica de diversas maneras en cada caso), que a la invocación aparentemente terminada en δάμνα se le agrega un nuevo vocativo, muy enfatizado por su posición en el verso, y la palabra que señalará el tema del poema, θῦμον.

¹⁶ Vale la pena destacar que este “a simple vista” es posible gracias al modelo métrico utilizado aquí: la descripción colométrica *cr √hippll cr √hippll cr √gl √pherlll* invisibiliza el patrón, y esto sin ganancia teórica alguna (cf. A Britta, 2017b).

Una estrategia similar se observa en la estrofa alcaica (lo ilustro con Alceo, 129.V V.):¹⁷

υ-υ: -υ-υυ-υυ	xsxds
υ-υ: --: -υυ-υυ	xsxds
υ-υ: -υ-υ-υ ---υυ-: υυ-: υ-υ	xsxsxddsx

ἀλλ' ἦ θάνοντες γᾶν ἐπιέμμενοι
 κείσεσθ' ὑπ' ἀνδρῶν οἳ τότε' ἐπικ' ἦν
 ἦπειτα κακκτάνοντες αὐτοῖς
 δᾶμον ὑπέξ ἀχέων ῥύεσθαι. 20

sino que muertos, revestidos de tierra
 yaceríamos por obra de varones que entonces...
 o tras matarlos a aquellos,
 salvaríamos al pueblo de las penas.

La técnica de manipulación que se utiliza en la estrofa alcaica es más compleja que la que se observa en la sáfica. Mientras que en aquella, después de una tercera repetición de los dos primeros versos, se inserta una secuencia final inesperada, en esta lo que se observa es una expansión de los componentes constituyentes de las primeras líneas: de xsx a xsxsx y de ds a ddsυ.¹⁸ Se trata, por lo tanto, no de una simple traición a las expectativas, sino de un sofisticado juego de traición-

¹⁷ Otro ejemplo puede hallarse en Abritta (2019a: 31-33).

¹⁸ En Abritta (2019a: 32), describí la secuencia como una ampliación de xs a xsxs y de xds a xddsυ, pero la ubicación de los puentes y las cesuras sugiere que es mejor la ofrecida aquí.

satisfacción,¹⁹ en donde el oyente se sorprende con la reiteración de la unidad-s, pero luego se encuentra con la esperada unidad-d, con una ampliación que se corresponde con la que acaba de sorprenderlo.

El ejemplo muestra una de las maneras en que Alceo podía utilizar el esquema: nótese que los primeros dos versos de la estrofa refuerzan la oposición fundamental en todo el poema entre un “nosotros” y un “nuestros enemigos”,²⁰ que en el verso de cierre se traduce en una acción doble de signo opuesto, es decir, por un lado, matarlos a ellos y, por el otro, salvar al pueblo. Cada una de estas acciones está delimitada en una de las secciones métricas del verso final, y su signo opuesto está reforzado por el contraste entre sus naturalezas rítmicas (predominio-s, reforzado por la realización breve del *anceps* central, frente a predominio-d).

Este breve análisis de las estrofas principales de los compositores lesbios hace evidente que la manipulación de las expectativas de sus oyentes era fundamental en la elaboración de sus metros. Podrían sumarse otros casos que reforzarían esta idea, pero acaso el punto fundamental baste para demostrar su validez: la sola

¹⁹ Un modelo que diversos estudios han demostrado produce un efecto placentero (cf. Pei *et al.*, 2004 y Huron, 2006: 269-330).

²⁰ Cf. Romney (2019), con referencias.

utilización de esquemas del tipo *aab* es una utilización de la manera en que el cerebro humano percibe las secuencias rítmicas, porque es un par mínimo de repeticiones que permite la anticipación de una tercera iteración, seguido de una variación que traiciona esa expectativa. Que las estrofas más populares sean aquellas en donde esa traición se da de forma más sutil y, acaso, efectiva, no debe ser casualidad.

2.2. Arquíloco²¹

Arquíloco fue reconocido en la Antigüedad como uno de los grandes innovadores de la historia de la métrica griega. Más allá de su improbable rol en la invención del trímetro yámbico (cf. Horacio, *Ars Poetica* 79), es casi indudable que el poeta fue el inventor del epodo como forma métrica, es decir, de la pequeña estrofa (en general, distíquica) compuesta por versos o partes de versos tradicionales (el hexámetro, el trímetro, el tetrametro, etc.). Virtualmente todos los epodos que conservamos²² constituyen un juego de oposiciones métricas y manipulación de las expectativas: en los

²¹ Lo que sigue está basado en Abritta (2019b). Cf. también Routier (2020) en donde se analizan algunos ejemplos adicionales de manipulaciones rítmicas en la poesía de Arquíloco (que no se limitan solo a sus epodos).

²² La lista puede consultarse en Abritta (2019b: 45). La numeración que sigue está basada en esa lista.

epodos 1 y 2 (x̄s̄x̄s̄x̄s̄ll̄ x̄s̄x̄s̄ll̄ y d̄d̄d̄d̄=ll̄ d̄d̄=ll̄), por ejemplo, se juega con la diferencia de extensión de las partes, haciendo que a un tipo de verso muy conocido por los receptores (con certeza en el caso del hexámetro y casi con certeza en el caso del trímetro) le siga uno que solo existe en la tradición como secuencia interna (i.e. como *colon*) dentro de esos versos. La interrupción sorpresiva de las líneas, además, interactúa de formas diversas e ingeniosas con el uso de pausas y encabalgamientos.

En otros casos, la manipulación pasa en parte por el cambio de tipos de unidad: en los epodos 4 (x̄s̄x̄s̄x̄s̄ll̄ d̄ll̄ll̄), 5 (d̄d̄d̄d̄=ll̄ x̄s̄x̄s̄ll̄) y 6 (x̄d̄d̄=ll̄ s̄s̄=ll̄), así, encontramos una alternancia entre versos homogéneos-d y versos homogéneos-s.

El estado fragmentario de la poesía de Arquíloco nos impide estudiar con verdadero detalle la forma en que el poeta combina estas estrategias con otros aspectos de su composición. Semejante estudio, sin embargo, es posible en el único poema conservado con cierto grado de completitud: el epodo de Colonia (fr. 196 W.). El esquema métrico de este poema combina las dos estrategias mencionadas arriba, la alternancia de tipos

de unidad y la interrupción inesperada de versos (ilustro con los vv. 36-38):²³

x-υ-υ-x-υ-υ-x-υ-υ-	<i>ia trim</i> (xSxSxS)
-υ-υ-υ-υ-	dd
x-υ-υ-x-υ-υ-	<i>ia dim</i> (xSxS) ²⁴

σὺ] μὲν γὰρ οὐτ' ἄπιστος οὔτε διπλόη,
 ἢ δ]ὲ μάλ' ὄξυτέρη,
 πολλοὺς δὲ ποιεῖτα[ι φίλους

pues [tú] no eres mentirosa ni hipócrita,
 ella] es mucho más fiera,²⁵
 y hace a muchos [sus queridos

Uno de los elementos más notables del juego que realiza el poema es la utilización de los versos dactílicos centrales para incorporar lenguaje épico,²⁶ que a su vez son resignificados por el contexto yámbico. Aquí, ὄξύς es una palabra que, en Homero, se utiliza exclusivamente para objetos inanimados (en particular, armas), que se aplica aquí de manera inesperada a una persona, con un clarísimo valor negativo.²⁷

²³ Cito a partir de la edición de Swift (2019).

²⁴ La división de este epodo en tres versos es hoy ampliamente aceptada, cf. Slings (1987: 52-54).

²⁵ El sentido de ὄξυτέρη en este pasaje es problemático; cf. Slings (1987: *ad loc*) y Swift (2019: *ad loc*).

²⁶ Cf. Nicolosi (2005) y Swift (2015).

²⁷ La manipulación es tanto métrica y estilística como lingüística: en Homero, la forma no aparece nunca en grado comparativo.

Dicho esto, el sistema de expectativas y traiciones que realiza el poema es difícil de ver en una estrofa particular, porque se basa en la interacción entre pausas y continuidades inesperadas: la interrupción del “falso trímetro” en la tercera ubicación de la estructura es sistemáticamente manipulada por el poeta, que la enfatiza (haciéndola coincidir con una pausa sintáctica) o la diluye por completo (saltándola con un encabalgamiento fuerte). Cuando el receptor puede reconocer el final de la estructura de manera clara, es sorprendido por este antes de lo esperado; cuando no puede hacerlo, la transición suave hacia una nueva estrofa también lo sorprende.²⁸ Esta tensión entre finales abruptos y finales que se disimulan reproduce de forma elegante la estrategia narrativa del texto:

...como ha demostrado Swift (2015), el poema utiliza la tradición, en particular el tema épico de la “escena de seducción”, para generar una serie de expectativas temáticas que luego, en los versos finales (...), diluye en la ambigüedad y corta abruptamente. El desarrollo del poema

²⁸ Nótese que lo que el compositor evita es la transición progresiva hacia la siguiente estrofa, con una pausa sintáctica débil. En los versos conservados, hay cuatro casos de encabalgamiento violento (vv. 11-12, 14-15, 23-24 y 44-45); todos los otros finales de estrofa coinciden con una pausa sintáctica fuerte.

replica, así, lo que su metro hace en una escala menor.²⁹

La invención del esquema epódico en sí misma sugiere un interés en manipular las expectativas de los oyentes: al usar versos y secuencias fácilmente reconocibles por estos y luego introducir interrupciones en su curso regular, Arquíloco podría generar todo tipo de efectos sorprendidos en sus receptores, que podían ser explotados con fines humorísticos. No es el único poeta que conservamos que desarrolló una estrategia semejante.

2.3. Anacreonte

No es mucho lo que conservamos de Anacreonte, y son particularmente escasos los ejemplos de esquemas métricos extensos. En todos ellos, sin embargo, es posible

observar un manejo sofisticado de la manipulación de las expectativas. Una estrategia habitual en el poeta para esto es la utilización del esquema que, más tarde, en el drama ático, sería conocido como “sistema”: la repetición múltiple de una secuencia métrica interrumpida por la aparición de una variación de

²⁹ Abritta (2019b: 56).

esta.³⁰ Hallamos ejemplos en PMG 348, 358, 359, 360, 361(x×ds...×dx), 356 y 395 (Λdssx...Λd'dx). Como se observa en Abritta (2018b), en particular para el caso de 395 (pero la afirmación vale para la mayor parte de los casos en que podemos verificarlo), este modelo de repeticiones interrumpidas se refuerza y contrasta con una manipulación muy clara de las pausas sintácticas y los encabalgamientos, para agrupar y partir los constituyentes.

Un caso de este tipo se encuentra en PMG 347, que cito en su totalidad:³¹

-υ-x-υ-x	sxsx
-υ-x-υ-x	sxsx
-υ-x-υ-x	sxsx
-υ-x-υ-	sxs

καὶ κ[όμη]ς, ἦ τοι κατ' ἀβρὸν	
— ἐσκία[ζ]εν ἀυχένα·	
νῦν δὲ δὴ σὺ μὲν στολοκρός,	
ἦ δ' ἐς ἀυχμηρὰς πεσοῦσα	
χειρὰς ἀθρόη μέλαιναν	5
— ἐς κόνιν κατερρῦη	
τλημον[.]ς τομῆι σιδήρου	
περιπεσο[ῦ]σ'· ἐγὼ δ' ἄσησι	
τείρομαι· τί γάρ τις ἔρξι	
μηδ' ὑπὲρ Θρήκης τυχών;	10

...y de la cabellera, que el delicado

³⁰ Digo “secuencia” y no “verso” ni “colon” porque la naturaleza exacta de estos elementos constitutivos de la poesía de Anacreonte no es del todo clara (cf. Sicking, 1993: 156-159).

³¹ Cito a partir de Page (1962).

La técnica de Anacreonte, como es de esperar dada su proximidad métrica con la poesía de los lesbios, se parece más a la de Safo y Alceo que a la de Arquíloco: las primeras líneas de cada estrofa construyen una expectativa que se traiciona en el cierre, indicando la interrupción de la secuencia. En el caso de Anacreonte, esta técnica contribuye a la percepción del (o los) “remate(s)” de sus poemas, siempre fundamentales a la hora de interpretarlos adecuadamente.

2.4. Alcman

Como en la mayor parte de los poetas arcaicos, el estado fragmentario de la transmisión de la poesía de Alcman hace difícil ofrecer un estudio detallado sobre sus metros. Aunque ciertos fenómenos pueden observarse de manera recurrente en lo poco que tenemos, es en el *Partheneion* donde mejor podemos estudiar la técnica de este poeta (ilustro con la primera estrofa que conservamos completa, entre los vv. 36-47):³³

-υ-x-υ-	sxs
x-υ-υ-υ-υ	xdsϕ
-υ-x-υ-	sxs
x-υ-υ-υ-υ	xdsϕ

³³ Cito a partir de Davies (1991). Cf. Tsantsanoglou (2012: 34-50) para un comentario del pasaje con atención a sus diversos problemas textuales e interpretativos.

Ágido es testigo
de que brilla; y a mí ni alabarla
ni censurarla la gloriosa jefa del coro
en modo alguno me permite, pues parece ella 45
preminente, así como si alguno
colocara entre las ovejas un caballo
robusto, triunfador, de pies sonantes,
de los alados sueños.

La estructura métrica del poema es perfectamente evidente. La primera parte de la estrofa se basa en la alternancia de los versos sxs y $\times ds\bar{\ }^{\circ}$, es decir, un verso homogéneo, con prolongación por *anceps*, descendente y sordo frente a un verso heterogéneo, con prolongación simple, ascendente y sonoro.³⁵ Después de cuatro iteraciones de la secuencia, se introduce una versión expandida del primer verso, $sxsxs\bar{\ }^{\circ}$, con una variación: el final sonoro en lugar de sordo.³⁶ La repetición de este verso traiciona la expectativa de la alternancia, lo que se refuerza y se tensiona al máximo con la introducción de una nueva expansión en 11, $sxsxsxs\bar{\ }^{\circ}$. Finalmente, el retorno a unidades-d se

³⁵ La terminología se basa en Sicking (1993); cf. también Abritta (*en prensa*) y la nota 7. Descendente vs. ascendente = comenzado en elemento marcado (*longum*) vs. comenzado en elemento no-marcado (*breve*, *doble-breve* o *anceps*).

³⁶ Es interesante notar que solo la convención papirácea y la conveniencia explicativa permiten poner el límite de verso en esta parte de la estrofa: los finales sonoros de 9 y 10 habilitan una interpretación de toda ella como una larga e ininterrumpida secuencia-s con prolongación por *anceps*.

produce en 12, pero, nótese, sin el comienzo ascendente (una nueva variación), y con una violenta postergación de la resolución: la unidad-d de los primeros versos ahora aparece prolongada seis veces.

El doble cierre presenta dos posibilidades de culminación de esta tensión: con el cierre-d, esta no se resuelve, sino que se interrumpe de manera abrupta con un final sordo que contrasta con los cuatro sonoros anteriores. Con el cierre-s^ϖ, el oyente recupera esa firma rítmica de la primera parte de la estrofa y las expectativas de reencontrarla, postergadas por largo tiempo, se satisfacen.

La complejidad de la secuencia y el largo del poema hacen imposible en el espacio destinado al presente artículo realizar un análisis detenido de la interacción entre su ritmo y su contenido, pero pueden hacerse algunas observaciones puntuales, como la secuencia $\acute{\alpha}\mu\acute{\epsilon}\rho\alpha\nu$ - Ἀγιδῶς - Ἀγιδῶ en las unidades-s iniciales de los versos 38, 40 y 42. Nótese además el casi absoluto encabalgamiento, que está ausente solo en el primer verso de la estrofa, una sentencia que sirve de transición entre la parte mitológica y la ocasión del canto. Es interesante destacar también la coincidencia de la introducción de la comparación con un caballo y la secuencia dactílica final: $\acute{\iota}\pi\pi\omicron\nu$ corta la larga

secuencia-s de los versos 9-11 y, como si galopara, lo que sigue se desarrolla en los dáctilos finales. El cierre en ὀνειρώων subraya la palabra, que interrumpe la secuencia-d, con cierta ironía, si la cualidad onírica que se está destacando del caballo (o de sus pies) es que es veloz como los sueños.³⁷

Estos usos específicos de la métrica para enfatizar segmentos del texto podrían multiplicarse, pero, a los fines del presente trabajo, lo que importa destacar es la forma en que interactúan con el sistema de expectativas rítmicas que el poema genera en su audiencia. Un análisis más detallado del *Partheneion* y, en general, de toda la poesía conservada de Alcman desde esta perspectiva es una tarea pendiente.

2.5. Íbico

Con Íbico entramos ya en la segunda generación de poetas líricos (o tercera, dependiendo dónde se

³⁷ Una ironía que se condice bastante con la interpretación de Tsantsanoglou (2012: 48-50), que entiende, siguiendo al escoliasta y a West (1965), que aquí se trata no de sueños “alados” sino de sueños que se esconden debajo de las piedras, y debemos imaginar un juego de palabras entre τῶν ὑποπτέρων ὀνειρώων [los alados sueños] y τῶν ὑποπετριδίων ὀνάργων [los asnos de las rocas]. La interpretación es ciertamente retorcida (no hay razones para no admitir una metátesis métrica del adjetivo), pero debe concederse que el pasaje es extraño y habilita los retorcimientos.

-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ -υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ	sdddϕ d'ds	
..]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Π[άρι]ν ..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ον ύμ]νῆν Κασσάνδραν — Πρι]άμοιό τε παίδας ἄλλου[ς Τροί]ας θ' ὑπιπύλοιο ἀλώσι[μο]ν ἄμ]αρ ἀνώνυμον, οὐδεπ[ήρ]ῶων ἀρετὰν	10 15	
— ὑπ]εράφανον οὔς τε κοίλα[ι νᾶ]ες πολυγόμοφοι ἐλεύσα[ν Τροί]αι κακόν, ἥρωας ἐσθ[λούς· τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμέ[μνων ἄ]ρχε Πλεισθ[ενί]δας βασιλ[εὺ]ς ἀγὸς ἀνδρῶν — Ἀτρέος ἐς[θλος π]αίς ἕκ[.]νος	20	
] y no está a Paris, engaador del huésped, cantar en mi corazón, ni a Casandra de delgados tobillos — ni a los demás hijos de Príamo ni de la toma de Troya de altas puertas el día infausto, ni tampoco a de los héroes el valor	10 15	
— altanero, a los que las cóncavas naves de pernos múltiples trajeron, desgracia para Troya, héroes nobles; el poderoso Agamenón los mandaba, el rey Plisténida, jefe de varones, — noble hijo nacido[?] de Atreo.	20	

Hay una clara diferencia entre la técnica que exhiben las estrofas y el epodo. En las primeras, encontramos un uso de un esquema similar al de los sistemas al estilo de Anacreonte, con una repetición de unidades-d agrupadas a partir de límites de palabra. La naturaleza de las secuencias es extremadamente ambigua (cf. n. 39,

y lo único que es claro a lo largo de todos los ejemplos que se conservan es la ruptura en el final de cada estrofa, garantizada siempre por el cierre-ds $\bar{\nu}$ (un indicador típico de cierre, como se observó en el caso de Alcman). La hipótesis de que cada estrofa es en realidad un único gran verso es difícil de conjugar con parte de la evidencia, pero es plausible imaginar un estatus intermedio para cada secuencia que le permitiría tener más o menos independencia dependiendo del modo de recitación.⁴⁰

En el epodo los límites de las unidades están mucho más definidos. Aunque los finales sonoros mantienen una inevitable ambigüedad respecto a los cierres, la regularidad de los límites de palabra y la forma misma del esquema dejan pocas dudas respecto al hecho de que estamos ante versos bien delimitados. Más interesante que eso es la forma en que el poeta juega con las expectativas construidas en las estrofas. En primer lugar, el comienzo acéfalo (i.e. con el primer *longum* de la primera unidad ausente), sumado a la casi

40 He formulado la hipótesis de un “periodo variable” en A Britta (en prensa, sec. 4.6.1); entiendo que Íbico es uno de los mejores candidatos para explorar su aplicabilidad. Es de particular interés en este sentido el hecho de que la Oda a Polícrates juega con un modelo de composición basado claramente en versos y otro que utiliza secuencias cuya naturaleza es mucho menos clara.

absoluta incidencia de contracción en la primera ubicación (el único contraejemplo está en el v. 7), genera una ambigüedad que no se resuelve hasta el segundo *doble-breve*, que no aparece contraído salvo en un caso (el v. 20). Los oyentes se habitúan a escuchar un comienzo --... en la estrofa, y, por lo tanto, la aparición de estos comienzos en el epodo crea una expectativa por un esquema métrico (---...) que inmediatamente es traicionada con la introducción de dos sílabas breves (--∪∪...).

La segunda traición a las expectativas llega al final de cada secuencia. La repetición del esquema ddds en las estrofas hace inevitable, después del ---∪∪--- de los primeros tres versos del epodo, esperar el remate ∪∪; el cierre sonoro que interrumpe esa expectativa es una nueva sorpresa que se suma a la producida por la acefalía.

Íbico, sin embargo, no se detiene ahí: en cuanto los oyentes se habitúan al nuevo esquema, la cuarta línea del epodo presenta un comienzo diferente a todos los precedentes, con una unidad-s inicial. La traición a las expectativas es ahora mucho más contundente que antes, porque apenas comenzado el verso la secuencia esperada es interrumpida. Por lo menos el resto de la línea retoma la senda habitual en el epodo.

La mayor sorpresa rítmica de todo el esquema se encuentra en el último verso. El comienzo dactílico (nunca contraído) ofrece un contraste fuerte con lo anterior y genera la ilusión de que se ha vuelto a la estrofa; la yuxtaposición, por lo tanto, es una sorpresa rítmica violenta. El oyente está en un momento de incertidumbre absoluta: el comienzo $- \sim \sim - -$ responde a la secuencia de la estrofa; la introducción en ese punto de dos sílabas breves quiebra cualquier tipo de procesamiento posible del verso a partir de los anteriores. $- \sim \sim - - \sim \sim -$ no responde a ninguno de los modelos ofrecidos antes, y es precisamente en ese momento que Íbico concluye la estructura con un contundente final-s sordo.⁴¹

En el pasaje citado, algunos correlatos de estos giros pueden observarse en el texto. El paso de la estrofa al epodo es un caso que merece destacarse: después del tradicional epíteto $\kappa\acute{o}\iota\lambda\alpha\iota$, la palabra $\nu\tilde{\alpha}\epsilon\varsigma$ es perfectamente predecible,⁴² pero $\pi\omicron\lambda\upsilon\gamma\acute{o}\mu\phi\omicron\varsigma$ no es

⁴¹ Las dificultades de procesar estas secuencias sorprendivas son casi inexpresables en palabras; un ejercicio que he hallado útil es intentar reproducir el ritmo percutiendo con las palmas o con un dedo y notar en qué puntos la propia inercia cognitiva produce confusiones. En mi experiencia, son precisamente aquellos en donde se observan las traiciones a las expectativas señaladas.

⁴² Se trata, es cierto, de una reconstrucción, pero es difícil imaginar qué otra cosa podría ir en ese espacio entre dos epítetos de barcos.

una forma homérica y, de hecho, solo se encuentra una vez en Hesíodo (*Op.* 660), en ubicación final de verso y lejos del sustantivo. El verso que sigue utiliza la sorpresa métrica de otra forma: la palabra *κακόν* es una aposición aquí de *ἥρώων ἀρετάν* en el v. 16 y, por supuesto, de los *ἥρωας ἐσθλοῦς* que siguen enseguida; el contraste entre dos elementos con carga muy positiva y un sustantivo con carga muy negativa queda enfatizado por la colocación del segundo en la ubicación rítmicamente más sorprendente del segmento.

La introducción de Agamenón aprovecha un giro rítmico más local: después de dos versos que establecen la secuencia --○○--..., la contracción del tercer doble-breve le da a la presentación del rey un peso especial, con una sucesión de cuatro sílabas largas (la única más extensa del poema es la del v. 12, con la introducción de Casandra y la autorreferencia al canto). La acumulación de epítetos que sigue irrumpe en el ritmo del poema: después del verbo que parece culminar la oración, la primera sílaba de *Πλεισθενίδα* completa la disruptiva unidad-s inicial de ep. 4; *ἀγὸς ἀνδρῶν* aparece como una unidad extra respecto a los versos anteriores (que tienen dos prolongaciones, frente a tres en este), y, en el

cierre, *πάις ἐκ[.]νος* (casi con certeza *ἔκγονος*)⁴³ se ubica justo en la secuencia que produce la sorpresa final de la tríada.

Como puede notarse, el nivel de sofisticación de los recursos métricos de Íbico es considerablemente superior a los que se han observado en los poetas anteriores. El poeta combina todo tipo de manipulaciones de las expectativas de los receptores y las utiliza como recurso para enfatizar sus palabras.

Conclusiones

Los análisis que se presentan más arriba, como se fue indicando, podrían multiplicarse. Demuestran, sin embargo, que hasta un recorrido superficial por algunos autores fragmentarios permite identificar diversas estrategias para manipular las expectativas rítmicas del auditorio y distintas formas en que estas interactúan con el contenido de los textos. Qué podríamos encontrar siguiendo esta línea de trabajo en poetas cuyas obras conservamos completas es motivo de especulación, pero es evidente que debemos esperar que las técnicas de manipulación de expectativas y los modos de interacción con las palabras se multipliquen antes de achicarse.

⁴³ Así, Davies (1991). Cf. también Barron (1969: 128).

Acaso la conclusión más importante del presente trabajo es que es imprescindible contar con modelos teóricos adecuados antes de sumergirse en el análisis de la poesía antigua (y de cualquier otra, para el caso). Las inutilizables teorías colométricas han ocultado por demasiado tiempo las estrategias de composición de los poetas, invisibilizándolas a los fines de la interpretación literaria. Asimismo, una falta de comprensión de la manera en que el cerebro humano procesa el suspenso y la expectativa ha derivado en discusiones por completo ociosas respecto a la naturaleza de la poesía griega, que ha contribuido también a marginar lecturas que pudieran responder mucho mejor a su carácter de composiciones musicales. Necesitamos repensar la lírica antigua a partir de una comprensión superior de sus componentes y de los procesos cognitivos involucrados en su recepción (y, quizás, producción). Una mejor metodología y una base más sólida habilitará mejores resultados para nuestras aproximaciones a ella, y entiendo que las observaciones mínimas que se han realizado arriba dejan pocas dudas de que infinidad de efectos y recursos literarios que hoy ignoramos están esperando por salir a la luz nuevamente.

Bibliografía

Abritta, A. (2017a) *Hacia una historia coral de los metros griegos: Rasgos formales de los metros no-líricos desde la época arcaica hasta la antigüedad tardía*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

<http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/3335>.

_____ (2017b) "Modelos de la estrofa sáfica y el problema de la didáctica de la métrica griega clásica", ponencia presentada en las *IV Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina*, Universidad de Buenos Aires, disponible en <https://ubacyttorres.wordpress.com/trabajos-2016-2021>.

_____ (2018a) "Consideraciones preliminares para un nuevo modelo teórico de la métrica griega antigua: el caso del verso eólico", *Synthesis* 25, e028.

_____ (2018b) "Observaciones sobre Anacreonte, PMG 395", *Circe* 22, 27-35.

_____ (2019a) "Un recurso métrico-prosódico en la estrofa alcaica", *MD* 83, 29-42.

_____ (2019b) "Especulaciones rítmicas sobre un epodo de Arquíloco", *Ágora* 21, 43-58.

_____ (en prensa) "Niveles de un nuevo modelo teórico para el estudio de la métrica griega antigua", *Anales de Filología Clásica*.

- Argüello Manresa, G.** (2016) "La paradoja del suspenso anómalo", *Daimon* 68, 49-65.
- Barron, J. P.** (1969) "Ibycus: To Polycrates", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 16, 119-149.
- Campbell, D. A.** (1990) *Greek Lyric, Vol. 1: Sappho and Alcaeus*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- D'Angour, A.** (2018) "The Musical Setting of Ancient Greek Texts", en Phillips, T. y D'Angour, A. (eds.) *Music, Text and Culture in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 47-72.
- Dale, A. M.** (1969) *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, M.** (1991) *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1: Alcman – Stesichorus – Ibycus. London: Clarendon Press.
- Delatorre, P. et al.** (2018) "Confronting a Paradox: A New Perspective of the Impact of Uncertainty in Suspense", *Frontiers in Psychology* 9, art. 1392.
- García Novo, E.** (1995) "Catalexis, Brevis in Longo and the Structure of the Greek Stichic Verse: A New Approach", *RAAN* 65, 73-94.
- _____ (2000) "El dístico elegíaco arcaico: nueva definición de su estructura a nivel del Vers", *CFC(G)* 10, 9-18.
- _____ (2014) "A Structural Approach to Greek Lyrics Periods", *Rosetta* 16, 1-14.

- Geach, J.** (2016) *The Euripidean Prologue*. Tesis de Maestría, Universidad de Arizona. <http://hdl.handle.net/10150/61357>.
- Gerrig, R. J.** (1989) "Suspense in the Absence of Uncertainty", *Journal of Memory and Language* 28, 633-648.
- Giora, R. et al.** (2004) "Weapons of Mass Distraction: Optimal Innovation and Pleasure Ratings", *Metaphor and Symbol* 19, 115-141.
- Golston, C. & Riad, T.** (2000) "The phonology of Classical Greek meter", *Linguistics* 38, 99-167.
- _____ (2005) "The phonology of Greek lyric meter", *Linguistics* 41, 77-115.
- Grahn, J.** (2012) "Neural Mechanisms of Rhythm Perception: Current Findings and Future Perspectives", *Topics in Cognitive Science* 4, 585-606.
- Hauser, M. D. & Newport, E. L. & Aslin, R. N.** (2001) "Segmentation of the speech stream in a non-human primate: statistical learning in cotton-top tamarins", *Cognition* 78, B53-B54.
- Henderson, J.** (1991) *The Maculate Muse*. Oxford: Oxford University Press.
- Huron, D.** (2006) *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.
- Itsumi, K.** (2009) *Pindaric Metre: The 'Other Half'*. Oxford: Oxford University Press.
- Nicolosi, A.** (2005) "Riusi omerici nel primo 'epodo di Colonia' (Archil. fr. 196a W.2)", *Maia* 57, 243-256.

- Page, D. L.** (1962), *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- Pei, Y. C. et al.** (2004) "Pre-attentive mental processing of music expectation: Event-related potentials of a partially violating and resolving paradigm", *Brain and Cognition* 54, 95-100.
- Poltera, O.** (2008) *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*. Basel: Schwabe.
- Romney, J.** (2019) "Group identity and archaic lyric: we-group and out-group in Alcaeus 129", en Meineck, P., Short, W. M. y Devereaux, J. (eds.) *The Routledge Handbook of Classics and Cognitive Theory*. Oxford: Routledge.
- Routier, P. M.** (2020) "El poeta-erizo: la retórica del insulto a través de la métrica en los versos de Arquíloco", *Circe* 24, 145-157.
- Saffran, J. R. et al.** (1999) "Statistical learning of tone sequences by human infants and adults", *Cognition* 70, 27-52.
- Sicking, C. M. J.** (1993) *Griechische Verslehre*. München: C. H. Beck.
- Slings, S. R.** (1987) "Archilochus' First Cologne Epode", en Bremer, J. M. et al., *Some Recently Found Greek Poems*. Leiden: Brill, 24-61.
- Swift, L.** (2015) "Negotiating Seduction: Archilochus' Cologne Epode and the Transformation of Epic", *Philologus* 159, 2-28.

- _____ (2019) *Archilochus: The Poems. Introduction, Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Tsantsanoglou, K.** (2012) *Of Golden Manes and Silvery Faces. The Partheneion 1 of Alcman*. Berlin: De Gruyter.
- Voigt, E.** (1971) *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Vuust, P. & Witek, M. A. G.** (2014) "Rhythmic complexity and predictive coding: a novel approach to modeling rhythm and meter perception in music", *Frontiers in Psychology* 5, art. 111,
<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01111/full>.
- West, M. L.** (1965) "Alcmanica", *CQ* 15, 188–202.
- _____ (1982) *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilkinson, C. L.** (2013) *The Lyric of Ibycus. Introduction, Text and Commentary*. Berlin: De Gruyter.

Una corona para el muro de Troya: construcción poética de la *performance* en *Ol.* 8.31-46

Pablo A. Cardozo

UBA – Conicet

Introducción

Las odas de Píndaro producen un efecto de tensión, sorpresa y suspenso en sus receptores. La composición de sus esquemas métricos y rítmicos captura la atención de la audiencia y crea una tensión que resulta de la generación constante de las expectativas del auditorio y su posterior cumplimiento o insatisfacción. El poeta configura en sus epinicios un paisaje poético a partir del cual construye el vínculo entre los sujetos participantes y esta construcción en el plano poético se proyecta en la ejecución performativa y la celebración ritual.¹ La poética en los textos pindáricos funciona como vínculo entre el pasado mitológico, genealógico e histórico, el

¹ El concepto de “contexto de *performance*” en las odas pindáricas empleado en este artículo refiere a una serie de aspectos de la ejecución poética que la caracterizan vinculados con el *κατῶς* (la ocasión), el modo de ejecución (monódica o coral) tanto en instancias primarias como secundarias, el carácter ritual, la relación entre el ejecutor y su audiencia y entre el poeta y el ejecutor, enmarcado en un trasfondo socio-histórico y político de las *póleis* individuales y su proyección en la construcción del panhelenismo.

presente de los receptores y el poeta, y el futuro de los potenciales receptores secundarios. En otras palabras, se puede decir que el texto construye una poética de *performance* que se encuentra en constante tensión e interacción con el contexto real performativo. A partir de esto, se asume en este artículo que los epinicios pindáricos presentan una serie de superposiciones espacio-temporales: en la medida en que progresa, se configura una conexión entre el pasado mitológico, el tiempo de la victoria y el presente de la *performance*. En este sentido, se propone analizar la *Ol.* 8, dedicada a Alcimedonte de Egina, haciendo foco especialmente en el pasaje mitológico de *Ol.* 8.37-46, que da cuenta de la construcción de los muros de la ciudad de Troya por parte de Poseidón y Apolo con ayuda del mismo Éaco, el antiguo rey de la isla-estado.

Para los eginetas, tanto Éaco como sus descendientes, los héroes Eácidas, fueron celebrados como héroes de culto. Entre ellos se encuentran Telamón, Áyax, Aquiles, Neoptólemo y toda su estirpe, que se extiende hasta la familia del vencedor,² a partir de la cual se

² No hay acuerdo entre los críticos respecto al espacio de la *performance* de los epinicios: para algunos, se realizaría en festivales públicos abiertos a la comunidad (Krummen, 1990; Loscalzo, 2003; Hornblower, 2004; Currie, 2004 y 2005; Kowalzig, 2007; y Carey, 2007); para otros, eran ejecutados en el ámbito privado del

configura un espacio ritual en el que la audiencia contemporánea puede vincularse con el pasado mitológico de la narración. El poeta construye en la oda un espacio significativo para la audiencia (o audiencias) y a la vez múltiple, adecuado tanto a la *performance* inicial como a las posibles instancias de *re-performance*.³ En la primera parte de este artículo me concentraré en la construcción de este espacio, mientras que en la segunda parte, se estudiarán las variaciones y manipulaciones del material mitológico con respecto a las fuentes épicas y el carácter profético del pasaje, que permiten afirmar que el poeta despliega una serie de recursos a partir de los cuales crea en la audiencia un efecto de tensión y suspenso, a la vez que reafirma su autoridad poética frente a la tradición como un eslabón en la cadena de poetas transmisores de la tradición histórico-mitológica.

1. Construcción poética de los espacios de *performance*: Troya, Olimpia, Egina.

En las odas de Píndaro no abundan las descripciones espaciales y, sin embargo, el espacio ocupa un lugar

vencedor (Burton, 1965; y Burnett, 2005), o, en ciertas ocasiones, en los santuarios donde se celebraban las competiciones (Neumann-Hartmann, 2009; *contra* Eckermann, 2012).

³ Algunas contribuciones importantes al debate sobre la *re-performance* incluyen a Morgan (1993: 10-15), Carey (1995), Loscalzo (2003), Currie (2004) y Morrison (2007 y 2012).

preponderante. Desde el sitio de los juegos, hasta la ciudad natal del atleta y del poeta, el lugar de la actuación e inclusive los escenarios de la narrativa mítica. Los epinicios no están muy interesados en la geografía física de las localidades y el foco está puesto en el logro humano asociado a cada localidad que tiene sus propios héroes para conmemorar (*I.* 5.30–35). Ciertas localidades producen logros heroicos, de ahí los catálogos de logros en Argos (*N.* 10.1–20) y Tebas (*I.* 7.1–14), pero en suelo Egineta es un mandato (τέθμιον) celebrar a los Eácidas (*I.* 6.19–22) y, por extensión, Troya es el escenario preponderante en las narraciones mitológicas presentes en las odas que Píndaro dedica a la isla de Egina. En *Ol.* 8.31-46 se introduce el mito sobre Éaco, el antiguo rey de la isla, convocado por Poseidón y Apolo para construir los muros de Troya:

τὸν παῖς ὁ Λατοῦς εὐρυμέδων τε Ποσειδάν,
Ἰλίῳ μέλλοντες ἐπὶ στέφανον τεῦξαι,
καλέσαντο συνεργόν
τείχεος, ἦν ὅτι νιν πεπρωμένον
ὀρνυμένων πολέμων
πτολιπόρθοις ἐν μάχαις
λάβρον ἀμπνεῦσαι καπνόν.
γλαυκοὶ δὲ δράκοντες, ἐπεὶ κτίσθη νέον,
πύργον ἐσαλλόμενοι τρεῖς, οἱ δύο μὲν κάπετον,
αὖθι δ' ἀτυζόμενοι ψυχὰς βάλλον,
εἷς δ' ἐνόρουσε βοάσαις.
ἔννεπε δ' ἀντίον ὀρμαίνων τέρας εὐθύς Ἀπόλλων·
“Πέργαμος ἀμφὶ τεαῖς,
ἦρωσ, χερὸς ἐργασίαις ἀλίσκεται·
ὥς ἐμοὶ φάσμα λέγει Κρονίδα

πεμφθὲν βαρυγδούπου Διός·
οὐκ ἄτερο παίδων σέθεν, ἀλλ' ἄμα
πρώτοις ἄρξεται καὶ τερτάτοις.”

A él (Éaco) el hijo de Leto y el señor de vasto poder, Poseidón, debiendo erigir en Troya la corona del muro, lo llamaron como compañero de trabajo porque esta (la ciudad) estaba destinada a exhalar el humo voraz entre combates que asolan las ciudades, surgidas las guerras. Cuando se fundó la joven ciudad, fulgurantes serpientes se precipitaron a la torre; eran tres: dos de ellas cayeron al pozo. Y en el acto, angustiadas, dejaron sus vidas; pero una se lanzó al otro lado dando gritos de celebración. Y rápidamente Apolo exclamó meditando el presagio adverso: “Pérgamo es capturada, héroe, por los trabajos de tus manos. Así me lo dice la aparición, que envió el Cronida, Zeus, el del estruendoso trueno; no sin tus hijos, y al mismo tiempo se hará en la primera y en la tercera generación”. (Ol. 8.31-46)

La introducción de la narrativa mítica sobre la etiología de los muros de Troya coloca el logro del vencedor en los juegos en el contexto del glorioso pasado histórico-mitológico de la isla donde nació. La atención se centra en el rol que tuvieron Éaco y los héroes Eácidas en la construcción y destrucción del muro troyano. Para los habitantes de la isla de Egina, tanto Éaco como sus descendientes, los héroes Eácidas (Peleo, Telamón, Áyax, Aquiles y Neoptólemo), fueron celebrados como héroes de culto. En el contexto de *performance* de la oda, se introduce a esta estirpe de héroes al

joven Alcimedonte, conectando la narración mitológica indirectamente con los hechos del presente.

Como se ha planteado en la introducción, el poema en su totalidad presenta una serie de superposiciones espacio-temporales: en la medida que avanza, se va configurando una conexión entre los hechos del pasado mitológico, el tiempo de la victoria y el presente de la *performance*, a la vez que se va construyendo un espacio poético que supone los distintos espacios relativos a los hechos narrados. De este modo, el espacio en su totalidad está constituido a partir de la fusión entre el espacio mitológico, el sitio y el altar de la victoria y todos los elementos de la celebración actual. Esto puede verse en la comparación del muro troyano como una corona (στέφανον, v. 31) que hace eco en la corona de los vencedores atléticos en el v. 1 (χρυσσοστεφάνων) y la de Alcimedonte en el v. 10 (στεφαναφορίαν) y v. 76 (στέφανος). Que la mención a la corona aparezca en los versos iniciales, en el centro (narración mitológica) y finalizando la oda implica un recurso de entrelazamiento que establece una serie de transiciones entre los hechos del pasado histórico-mitológico, el motivo de la ocasión y la celebración actual.⁴ Más

⁴ En la *Ol.* 11.13-14, que comparte la ocasión con la *Ol.* 10, el poema es comparado con un adorno para la corona de olivo de

importante aún, la corona de torres y la del vencedor conecta a la familia de Alcimedonte no solo con Troya (Egina – Troya), sino también con el sitio de la victoria y los altares de celebración ritual: Olimpia (v. 1) y el recinto de Pisa (v. 10). La invocación al altar del dios tutelar de los Juegos Olímpicos y su conexión con el aquí y ahora de la celebración (τόνδε κῶμον, v. 10) reafirma la importancia ideológica y simbólica del santuario panhelénico tanto para la elite gobernante, los miembros de la familia del vencedor, e inclusive la audiencia: en tanto se conectan al monumento, reafirman al mismo tiempo su sentido local de pertenencia y a su vez su integración con la identidad panhelénica.⁵

Hagesidamo. Por su parte, en *N.* 7.77-79 se representa la oda de victoria también como una corona ofrecida al vencedor e importa observar que el ordenamiento de los tres elementos constitutivos de la oda –oro, marfil y coral–muestra una progresión creciente en el acto de composición poética que culmina en un epinicio que presenta ambos sentidos: es una corona y un *ágalma* (Kurke, 2013: 92-93); cf. Pulleyn (1997), Carey (2017). Por su parte, en *Baquílides* 13. 46-57 y 94-5 también aparece el motivo de la corona de flores como marcador de las transiciones espacio-temporales del epinicio. Cf. Nagy (2011: 178-179).

⁵ Sobre la cuestión de la apropiación del capital simbólico y su importancia para desarrollar conexiones geográficas y culturales con los más prestigiosos santuarios panhelénicos griegos, tanto en las odas de Píndaro como en las de Baquílides, cf. Eckerman (2008 y 2013).

Una cuestión muy importante surge de esto: como indican los primeros versos, la oda parece haber sido cantada inmediatamente después de la victoria durante la procesión hacia el altar de Zeus en el Altis y posteriormente se repetiría en Egina en el propio entorno familiar y cívico del vencedor.⁶ La configuración poética del espacio de *performance*, por lo tanto, contempla tanto el sitio de la primera celebración como las recepciones posteriores, sea para una audiencia futura en el mismo emplazamiento, sea para una audiencia panhelénica. Es por este motivo, tal vez, que las designaciones espaciales se encuentran en un nivel de inespecificidad tal que indica que los eventos recientes o contemporáneos están destinados a ser vistos también desde la perspectiva de las audiencias futuras, no necesariamente locales (cf. Currie, 2012: 288).⁷ La *Ol.* 8 no ofrece una construcción exhaustiva de los sitios específicos de la *performance*, Olimpia o Egina, porque contempla un espacio que no es solo físico, sino un espacio experimentado por los participantes del

⁶ Cf. Gildersleeve (1965); Bundy (1986); Drachmann (1903: 237); Burnett (2005: 208)

⁷ Asimismo, en ciertos epinicios se realizan comparaciones entre la propia labor poética y elementos de la arquitectura y la estatuaria de esos sitios (cf. *Ol.* 1, 3, 6, 7, 12, 14; *P.* 5, 11; *N.* 5, 7, 8, 11; *I.* 3/4, 7).

cortejo, desde el poeta, el coro, la familia del vencedor y la audiencia, que, al experimentar, ver, escuchar y participar del mismo, reconoce ese espacio como un sitio de celebración. La construcción poética del espacio convierte el espacio real en un sitio de celebración ritual.

La falta de especificidad en la construcción topográfica de la isla de Egina como espacio de *performance* puede corroborarse en otras odas eginetas de Píndaro. En *I.* 5.43-47, dedicada a los hijos de Lampón, Píteas y Filácidas, la configuración del espacio performativo gira en torno, casualmente, a una torre:

τοῖσιν Αἴγιναν προφέρει στόμα πάτραν,
διαπρεπέα > νᾶσον· τετείχισται δὲ πάλαι
πύργος ὑψηλαῖς ἀρεταῖς ἀναβαίνειν.
πολλὰ μὲν ἀρτιεπιῆς
γλῶσσά μοι τοξεύματ' ἔχει περὶ
κείνων κελαδέσαι.

Para ellos mi boca proclama como patria a Egina, ilustre isla, y hace mucho ha construido su torre para subir con grandes hazañas. Mi lengua hábil de palabra tiene muchos dardos para gritar en voz alta por aquellos. (*I.* 5: 43-7)

El elogio a Egina como patria de Éaco y los Eácidas es proclamado por la boca (στόμα, v. 43) del 'yo' poético que configura el espacio egineta a partir de un marcador topográfico específico: la torre (πύργος, v. 45)

que debe ser subida (ἀναβαίνειν, v.45) con las grandes hazañas. Resulta significativa la lectura que hacen los escolios a este pasaje en particular: en Σ. I. 5.56a se informa que la torre había sido construida para ser subida y vista a través del canto. En esta misma dirección en Σ. I. 5.56b y c, el escoliasta agrega que la edificación que los eginetas hicieron para ellos mismos puede ser entendida en forma alegórica y que le excelencia de sus hazañas se erige a través del canto como una torre y una muralla. En cada caso se establece el contraste y tensión entre la edificación poética y la real, que en la celebración egineta estaría presente para ser vista por la audiencia. Del mismo modo, se puede decir que *Ol.* 8 no ofrece una construcción exhaustiva de la isla ni del sitio específico de la *performance*, pero el episodio mitológico de *Ol.* 8.31-46 sigue directamente después de la mención de Egina como un pilar del cielo:

τεθμὸς δέ τις ἀθανάτων καὶ
τάνδ' ἀλιερκέα χώραν
παντοδαποῖσιν ὑπέστασε ξένοις
κίονα δαιμονίαν.

Y algún mandato de los inmortales también alzó,
como un pilar divino para extranjeros de otros
lugares, esta tierra rodeada por el mar. (*Ol.* 8: 25-7).

Burnnet (2005: 212) señala que estos versos sirven como bisagra entre la ideología cívica y el mito panhelénico y

que su efecto inmediato en la audiencia es el de la confrontación de dos estructuras divinas: la primera, abstracta, eterna y perfecta; la segunda concreta, temporal, y destinada a desmoronarse. Cabe la pregunta sobre qué efecto produciría en la audiencia este pilar de orden abstracto que a la vez resulta visible y contrastable con la edificación principal de la propia ciudad. Por lo pronto, la torre construida en el espacio mitológico troyano se proyecta en esta torre del espacio presente de la celebración y se constituye como un pilar específico sobre el cual el poeta construye su espacio poético en constante tensión con el espacio real de la celebración. Esto se expresa claramente en la construcción del espacio mitológico: su narrativa no se detiene en los detalles de la construcción del muro por parte de Apolo, Poseidón y Éaco, sino que salta directamente al final, cuando la obra se ha completado. En sentido complementario, la nueva edificación mitológica se convierte en un escenario para los cuerpos escénicos en el espacio mitológico (cf. Uhlig, 2019: 203-4), así como la configuración del espacio de la celebración, para los ejecutores del canto.

2. El “yo” en el discurso poético: la voz del dios, la voz del poeta

Como se ha planteado en la primera parte de este artículo, la narración de la *performance* del poema se

presenta de manera inespecífica. Este nivel de inespecificidad responde al hecho de que el texto contempla tanto la *performance* primaria como las *performances* secundarias de esta oda. Si bien algunos detalles pueden funcionar como *deixis ocular*,⁸ es decir que, para la primera audiencia del estreno de la *performance*, los detalles espaciales de la narración están presentes para ser vistos y contrastados, esta *deixis ocular* podría presentar un límite y es el hecho de que el texto poético no funciona necesariamente como una partitura o indicación para los participantes en un sentido literal. Esta referencia inespecífica puede estar relacionada con el hecho de que los epinicios fueron compuestos para ser representados en distintas instancias de difusión de los poemas. Es por este motivo que, aunque el contexto de *performance* original sigue siendo objeto de interés académico, los críticos han prestado mayor atención al papel de las instancias de *re-performance* posteriores de los epinicios.

En las odas de Píndaro abundan referencias a distintos sujetos en el acto performativo, y esto ha dado paso a un cierto consenso de que la mayoría de las odas son corales en una primera instancia performativa, con posterior representación solista en los simposios y en

⁸ Sobre el concepto de *deixis ocular*, ver Felson (2004: 254).

otros lugares.⁹ Por lo tanto, la referencia a los distintos sujetos y su rol en la ejecución performativa puede dar cuenta de un carácter coral de la oda, no en el sentido de la ya perimida cuestión sobre los modos de la *performance* de las odas (representación coral o representación monódica), sino en su sentido de carácter colectivo: cívico, político, ritual y religioso. La cuestión de los modos de *performance* queda abierta, puesto que las marcas observables en los textos poéticos admiten la presencia de voces tanto corales como solistas a partir de la flexibilidad de la lírica coral. La figura del poeta como autoridad frente a la comunidad receptora de las odas por medio de su directa asociación con los ejecutores divinos no necesariamente implica una representación monódica, y esto permite pensar la identidad del 'yo' poético como no autónoma, siempre en interacción con el grupo (cf. Calame, 2011). Esta polifonía enunciativa refiere a una *performance* muy compleja que une la voz del poeta, la de los demás

⁹ Cf. Currie (2005: 16); Morrison (2012: 111). Sobre la posibilidad de ejecución coral posterior a la *performance* original, cf. Loscalzo (2003: 116-18); Currie (2004: 55-69); Hubbard (2004: 75-76); por su parte, Phillips (2017) sin descartar la posibilidad de representación coral en los contextos de *re-performance*, tampoco descarta las representaciones monódicas tanto en instancias primarias como en secundarias.

intérpretes, la voz del vencedor, su familia y a la sociedad receptora de la oda, es decir, la voz de toda la comunidad cívica.

En este sentido, resulta significativo el discurso de Apolo en *Ol.* 8.41-46, ofrecido en un discurso directo, tal como el de Heracles cuando interpreta el prodigio del águila en *I.* 6. Este pasaje enmarcado, como ya se ha mencionado, dentro de la narración mitológica de *Ol.* 8.31-46, permite a la audiencia experimentar el espectáculo de un 'yo' poético (¿El poeta? ¿Un ejecutor en su representación? ¿El coro local?) interpretando la voz de un dios. Casi un tercio de los discursos directos de los epinicios pindáricos son profecías o predicciones, y este *topos* es quizás el más útil para los propósitos del poeta. A través de este recurso puede comprimir una gran cantidad de material en el lapso comparativamente corto de una oda y transmitir la importancia posterior del acontecimiento central que elige narrar (cf. Waldo, 2019: 38-40). Los verbos *άλίσκεται* (v. 42) y *λέγει* (v. 43) fusionan en una temporalidad presente la ubicación espacio-temporal del poeta y coro con este 'yo' que canta desde un espacio y tiempo remotos. El aquí y ahora se fusiona con el allí y entonces poniendo en un primer plano a Éaco, a quien dirige su discurso Apolo (v. 42-6) y

declara que el muro se destruirá y será invadido precisamente en el lugar donde el mortal lo ha construido (Uhlig, 2019: 207). Sus palabras se centran en el rol de su cuerpo y sus manos en la construcción y eventual destrucción de la edificación (ἀμφὶ τεαῖς, ἦρωσ, χερὸς ἐργασίαι, v. 42). El marco temporal de la profecía de Apolo contempla el tiempo en el que Troya caerá y esto estipula que el destino presentado por las serpientes no será solo suyo, sino también de sus hijos y sus nietos aún no nacidos (οὐκ ἄτερ παίδων σέθεν, v. 45).

El discurso profético permite a Píndaro hacer alusión al saqueo de Troya a manos de, primero, Heracles y Telamón y luego, posteriormente, de Neoptólemo y Epeo (vv. 42-46), pero esta información es aportada no de forma explícita al público, sino de manera oscura y problemática para las distintitas audiencias, dentro de las cuales, inclusive, se pueden encontrar los lectores futuros: por un lado, según la visión tradicional (Σ *Ol.*8.41a), las dos serpientes que murieron fueron los nietos de Éaco, Áyax y Aquiles, que perecieron antes de que la guerra de Troya finalizara, mientras que la tercera serpiente representaba a Neoptólemo, la próxima generación de Eácidas que llevó la guerra a su conclusión exitosa. La interpretación de Apolo, por otro

lado, generalmente parece hacer referencia a las dos conquistas separadas de Troya por la primera y la tercera generación de héroes Eácidas.¹⁰

Por su parte, las serpientes no aportan literalmente las palabras de Zeus, que fue quien envió el presagio, pero, según la afirmación de Apolo, este prodigio “habla” (ὥς ἔμοι φάσμα λέγει, v. 43). El discurso de Apolo funciona como una respuesta a la expresión encarnada en las serpientes. La oscuridad del prodigio trae problemas desde la época de los escoliastas y seguramente para las audiencias receptoras de las odas los traería también. Más allá de las múltiples interpretaciones que el texto deja abiertas a partir de la escasa información explícita brindada, lo que resulta relevante señalar es que el discurso mitológico supone una oportunidad para que el poeta reafirme su autoridad frente a la audiencia: es el ‘yo’ poético el que interpreta y proclama el prodigio y es la audiencia (presente y futura) la que es interpelada a entenderlo e

¹⁰ Sobre el notorio problema de interpretación que produce τετρατάοις (v. 46), ver Gildersleeve (1965) y Hubbard (1987). En el manuscrito aparece τετρατάοις, quizás por influencia de τέτρασιν (v. 68). Estos números han dado problemas, por lo que se ha propuesto leer con Ahrens y Bergk τετρατάοις (Aeol.). Aquellos que creen que se especifican cuatro generaciones deben tomar a Éaco como el primero. Se supone que tal inclusión de Éaco se refiere a su trabajo defectuoso en la pared, lo que lo convierte, en cierto sentido, en un colaborador de Neoptólemo.

interpretarlo. De esta forma, se establece una jerarquía entre el poeta y su audiencia que conlleva un doble corolario: en primer lugar, la manipulación del material mitológico implica una instancia de puesta en desafío del conocimiento que la audiencia tiene de su propia tradición y a la vez un recurso que permite sostener la atención del público mediante la creación de tensión que resulta de la elevación constante de las expectativas y su posterior cumplimiento. En segundo lugar, este uso y adaptación de las distintas fuentes del material épico pone de manifiesto la autoridad de la voz poética frente a la audiencia: en tanto problematiza esa tradición se incluye dentro de la misma como miembro de una cadena de transmisores, entre los cuales se encuentra Homero. Sobre esta última cuestión se hará foco en lo que resta del artículo.

3. De Homero a Píndaro: autoridad poética y tradición

La narrativa mitológica gira en torno a la construcción del muro de Troya por parte de Poseidón y Apolo. Éaco servirá como asistente mortal. El mito que introduce a un mortal en la etiología de los muros troyanos viene a solucionar una cuestión que en Homero no se resuelve, pero que sí se encuentra planteada: el hecho de que un muro construido por los

dioses pueda ser destruido. La lógica contradictoria de la construcción divina violada por los mortales encuentra explicación en la tradición no homérica de que Éaco, padre de Peleo y Telamón, trabajó como asistente de Poseidón y Apolo mientras construían el muro, porque, tal como explica el Σ *Ol.* 8.44 b, la sección del muro erigida por el constructor mortal era vulnerable:

οὔτοι [δὲ] συνεργὸν εἴλοντο τὸν Αἰακὸν, ἐπειδὴ ἦν αὐτῷ πεπρωμένον, τῷ τείχει, πολέμου γενομένου πυρὶ καταφλεχθῆναι πολλῶ. οὐ γὰρ ἦν δυνατὸν ἀλῶναι αὐτὸ, εἰ τὸ πᾶν ἔργον ἦν θεῶν. (Σ . *Ol.* 8.44b)

Ellos [Poseidón y Apolo] eligieron a Éaco como su compañero de trabajo, ya que estaba destinado a ello, para la muralla, que se quemara en un gran incendio llegada la guerra. Pues no sería capaz de ser tomada, si fuera enteramente obra de los dioses.

El hecho de que el muro sea destruido se atribuye a la debilidad estructural en el punto donde trabajó el mortal, es decir, la vulnerabilidad del muro es explicada en términos de una obra humana, explícitamente vinculando la materialidad con la mortalidad (Canevaro, 2018). Esta versión mitológica ha sido objeto de debate en cuanto a la fuente tradicional en la que se basó el poeta. Se ha sugerido que el pasaje es pura innovación pindárica, dado que el motivo del

mortal en la construcción de los muros de Laomedonte no se encuentra atestiguado en ninguna fuente anterior.¹¹ No obstante, esta versión mitológica parece corresponder a tradiciones preexistentes correspondientes tanto a poemas del ciclo troyano como a Homero (García, 2013 y Uhlig, 2019: 201-10). Esto tiene sentido si se toma en cuenta que las versiones secundarias del ciclo representan un estrato localizado, es decir, arraigado en las tradiciones locales y orientadas a satisfacer audiencias particulares vinculadas con las localidades donde son difundidos (Torres, 2005: 95). La inclusión de Éaco en esta versión del mito troyano condice con su difusión en la isla de Egina. No obstante esto, resultaría apresurado descartar un vínculo intertextual entre este pasaje pindárico con la poesía homérica, entendida como institución panhelénica. Por el contrario, la cuestión de la vulnerabilidad del muro troyano aparece en *Il.* 6.31-9 cuando Andrómaca le advierte a Héctor sobre el flanco débil de la ciudad:

ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ,
μὴ παῖδ' ὀρφανικὸν θήης χήρην τε γυναῖκα·
λαὸν δὲ στῆσον παρ' ἐρινεόν, ἔνθα μάλιστα

¹¹ Carey (1989) lo afirma, pero Burnett (2005: 213), siguiendo a Hubbard (1987) sostiene que esto es poco probable y admite la posibilidad de manipulación de fuentes tradicionales previas.

ἀμβρατός ἐστι πόλις καὶ ἐπίδρομον ἔπλετο τεῖχος.
τρὶς γὰρ τῆ γ' ἐλθόντες ἐπειρήσανθ' οἱ ἄριστοι
ἀμφ' Αἴαντε δύω καὶ ἀγακλυτὸν Ἴδομενῆα
ἠδ' ἀμφ' Ἀτρεΐδης καὶ Τυδέος ἄλκιμον υἱόν·
ἢ ποῦ τίς σφιν ἔνισπε θεοπροπίων ἐϋ εἰδώς,
ἢ νυ καὶ αὐτῶν θυμὸς ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει.

Pero ¡Vamos! Ahora apídate y quédate en la torre, no hagas huérfano a tu hijo ni viuda a tu mujer; y coloca a tu ejército junto a la higuera silvestre, allí la ciudad es muy fácil de escalar y la muralla está abierta al asalto. Pues tres veces en este punto intentaron avanzar los mejores hombres, los dos Áyax, el famoso Idomeneo, los atridas y el fuerte hijo de Tideo; o alguien muy hábil en adivinación les dijo, o tal vez su propio corazón los impulsa y anima. (*Il.6.31-9*).

Sin nombrar a Éaco, el poema homérico configura sobre el espacio troyano el punto a partir del cual los aqueos atacarán a sus enemigos. La mención de los mejores hombres saltando el muro, entre los que se encuentra Áyax, hijo de Telamón y nieto Éaco, no hace más que recordar a las serpientes que intentan traspasar el muro en el pasaje pindárico.¹² El poeta reinterpreta, modifica y adapta las versiones anteriores del mito con el fin de

¹² Sobre las implicaciones de personificar las serpientes muertas con los héroes Eácidas tanto de la primera como de la segunda generación que tomó Troya, ver Hill (1963). Ciertamente, resulta muy pertinente la asociación de la serpiente que salta el muro exitosamente con Neoptólemo, pero a las dos que mueren aterrorizadas no se las puede identificar con la campaña exitosa de la primera generación de Eácidas que tomaron Troya; cf: Burnett (2005).

reflejar las creencias y hábitos de las distintas *póleis* - Egina, en este caso particular- que se van incorporando en las audiencias en un continuo proceso de *re-performance* (Torres, 2007: 95).

La susceptibilidad de la muralla a la reflexión temporal desarrolla una mayor resonancia a través de su conexión con otra escena homérica. En *Il.* 7.446-53, Poseidón expresa su enojo por la construcción por parte de los aqueos de un muro sin ofrecer las hecatombes pertinentes (*κλειτὰς ἑκατόμβας*, *Il.* 7.450), lo que implica la amenaza de ser privado del *kléos* que le correspondía por la construcción del muro troyano. Resulta indecoroso para el dios que una arquitectura mortal dure más que la arquitectura inmortal y, sin embargo, dado que los aqueos están destinados a saquear Troya y derribar los muros de esta ciudad, su propio muro sobrevivirá al construido por Poseidón y Apolo. El punto se hace explícito en el *Il.* 21.443-60, cuando Poseidón reprende a Apolo por ponerse del lado de los troyanos a pesar del trato rudo que recibieron en recompensa por su trabajo.¹³

¹³ En Homero no se hace explícita la razón por la que los dos dioses sirvieron a Laomedonte. Fuentes posteriores complementan el mito, explicando que Poseidón y Apolo se vieron obligados a trabajar para el rey troyano como castigo por su rebelión contra Zeus, mencionada en *Il.* 1.395-406; cf. García, 2013.

La muralla construida por los aqueos para proteger sus naves es olvidada en muchas partes de la epopeya. Probablemente es un motivo épico que aparecía solo esporádicamente en el desarrollo de la tradición. Su punto cúlmine se encuentra en *Il.* 12.1-34 donde se narra la eventual destrucción del muro aqueo en una vívida digresión. La descripción crea una marcada anomalía temporal dentro de la *Ilíada* como uno de los pocos lugares donde la narrativa explícitamente mira más allá del alcance del poema propiamente dicho para considerar lo que sucederá una vez que la ciudad de Príamo finalmente haya caído:

(...) θεῶν δ' ἀέκητι τέτυκτο
ἀθανάτων· τὸ καὶ οὐ τι πολὺν χρόνον ἔμπεδον ἦεν.
ὄφρα μὲν Ἑκτωρ ζωὸς ἔην καὶ μῆνι' Ἀχιλλεὺς
καὶ Πριάμοιο ἄνακτος ἀπόρθητος πόλις ἔπλεν,
τόφρα δὲ καὶ μέγα τεῖχος Ἀχαιῶν ἔμπεδον ἦεν.
αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μὲν Τρώων θάνον ὅσοι ἄριστοι,
πολλοὶ δ' Ἀργείων οἳ μὲν δάμεν, οἳ δὲ λίποντο,
πέρθετο δὲ Πριάμοιο πόλις δεκάτῳ ἔνιαυτῷ,
Ἀργεῖοι δ' ἐν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδ' ἔβησαν,
> δὴ τότε μητιόωντο Ποσειδάων καὶ Ἀπόλλων
τεῖχος ἀμαλδῦναι ποταμῶν μένος εἰσαγαγόντες.
ὅσοι ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων ἄλα δὲ προρέουσι,
Ῥήσός θ' Ἑπτάπορος τε Κάρησός τε Ῥοδῖος τε
Γρήνικός τε καὶ Αἴσηπος διός τε Σκάμανδρος
> καὶ Σιμόεις, ὅθι πολλὰ βοάγρια καὶ τρυφάλεια
κάππεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν·
τῶν πάντων ὁμόσε στόματ' ἔτραπε Φοῖβος Ἀπόλλων,
ἐννήμαρ δ' ἐς τεῖχος ἴει ῥόον· ὕε δ' ἄρα Ζεὺς
συνεχές, ὄφρα κε θᾶσσον ἀλίπλοα τείχεα θείη.
αὐτὸς δ' ἐννοσίγαιος ἔχων χεῖρεσσι τρίαίαν

ἤγειτ', ἐκ δ' ἄρα πάντα θεμείλια κύμασι πέμπε
φιτρῶν καὶ λάων, τὰ θέσαν μογέοντες Αἰχαιοί,
λεῖα δ' ἐποίησεν παρ' ἀγάρροον Ἑλλήσποντον,
αὐτίς δ' ἠΐονα μεγάλην ψαμάθοισι κάλυψε
τεῖχος ἀμαλδύνας· ποταμούςς δ' ἔτρεψε νέεσθαι
κὰρ ῥόον, ἧ περ πρόσθεν ἴεν καλλίροον ὕδωρ.
Ὅς ἄρ' ἔμελλον ὀπισθε Ποσειδάων καὶ Ἀπόλλων
θησέμεναι· τότε δ' ἀμφὶ μάχῃ ἐνοπή τε δεδήει
τεῖχος εὐδμητον, κανάχιζε δὲ δούρατα πύργων
βαλλόμεν'·

Pero fue construida contra la voluntad de los dioses inmortales. Entonces no debía estar firme por mucho tiempo. Mientras Héctor estaba vivo, Aquiles irritado y la ciudad del rey Príamo no llegaba a ser saqueada, la gran muralla de los aqueos estuvo firme. Pero cuando murieron los más valientes de los troyanos, muchos de los argivos fueron asesinados y otros quedaron, la ciudad de Príamo se destruyó en el décimo año, y los argivos se fueron en sus naves a su querida patria; entonces Poseidón y Apolo decidieron destruir el muro conduciendo la fuerza de los ríos que fluyen hacia el mar desde los Montes Ideos: el Reso, el Heptáporo, el Careso, el Rodio, el Gránico, el Esepo, el divino Escamandro y el Símois, de donde muchos cascos, escudos de piel de toro y la raza de hombres semidioses cayeron en el polvo. Febo Apolo hizo girar la boca de todos estos a un mismo lugar, y Zeus llovió siempre continuamente, para que dispusiera rápidamente la torre en el mar. Y el mismo Sacudidor de la tierra guiaba llevando el tridente en sus manos, y enviaba sobre las olas todos los cimientos de bloques de madera y piedras que habían levantado los laboriosos aqueos, e hizo un lugar suave a lo largo del Helesponto que fluye fuerte, y una vez más cubrió la gran orilla con arenas tras haber destruido el muro; e hizo volver a los ríos a su

corriente, donde antes iba el agua cristalina. De tal modo Poseidón y Apolo estaban destinados a proceder en el futuro; pero en este momento el clamoroso combate hacía arder el bien construido muro, y las vigas de las torres resonaban al ser golpeadas con los dardos (*Il.* 12: 8-37)

En el texto de Homero, el muro se erige como un marcador material de la convergencia entre presente y futuro, donde la construcción de la edificación anticipa las acciones por venir. El muro aqueo está en peligro en el momento presente de la narración y su destrucción está anticipada, aunque su perdurabilidad se conserve dentro del ámbito narrativo de la propia *Iliada*. Solo en el futuro (ὄπισθε, v. 34) el muro será arrasado y la costa quedará limpia de cualquier rastro de su existencia. Homero ubica la destrucción de la muralla aquea en un futuro lejano, después de que Troya fuera saqueada, sus héroes asesinados y los aqueos supervivientes partieran de regreso a casa. Esto se puede ver en el uso de los marcadores temporales (ὄφρα μὲν, v. 10; τόφρα δέ, v. 12; αὐτὰρ ἐπεὶ, v. 13; δὴ τότε, v. 17) así como el de las construcciones con verbos en imperfecto (ἔην y μῆνιε, v. 10; ἀπόρθητος... ἔλπεν, v. 11; ἔμπεδον ἦεν, v. 12) que presentan una imagen de la resistencia temporal del muro troyano en contraste con las de verbos en aoristo (θάνον, v. 13; δάμεν y λίποντο, v. 14; πέρθετο, v. 15; ἔβησαν, v. 16) que indican los hechos

claves de la historia: recién cuando estos eventos se hayan cumplido, entonces Poseidón, Apolo y Zeus destruirán el muro y lo borrarán de su existencia (García, 2013). Píndaro replica esto en el pasaje de *Ol.* 8: incluso antes de ser construida, la muralla es presentada como un artefacto material dotado de aliento (λάβρον ἀμπνεῦσαι καπνόν, v. 36) que presagia la violencia de la que será anfitriona en el futuro (πεπρωμένον, v. 33). La postura anticipatoria de Apolo y Poseidón en la oda de Píndaro, preparándose para emprender la construcción del muro (μέλλοντες... τεῦξαι, v. 32), ofrece una variación de la frase resonante con la que Homero señala el final del pasaje digresivo de *Il.* 12.1-37 (ὡς ἄρ' ἔμελλον ὄπισθε Ποσειδάων καὶ Ἀπόλλων / θησέμεναι, v. 34-5). En reelaboración de la escena homérica, Píndaro codifica su muro con el futuro de su destrucción y a la vez con el pasado de la tradición poética a la que evoca y de la cual se reivindica como heredero.

Conclusión

En este artículo se examinó la *Ol.* 8 de Píndaro haciendo foco en el episodio mitológico de *Ol.* 8.31-46. En estos pasajes el poeta pone en juego constantemente las expectativas de la audiencia y tiene como objetivo mantener su atención. El uso del material en Píndaro no

contribuye a elogiar directamente al vencedor y esto puede generar un efecto de 'retraso'. De hecho, en sus odas se produce una suerte de aplazamiento, una divulgación lenta de la información obligatoria de los datos de la victoria y algún tipo de elogio directo al vencedor. El poeta a su vez puede explícitamente anunciar el tema principal del epinicio y luego posponerlo, o bien puede cumplir en parte la expectativa que ha creado, o no cumplirla en absoluto. Como se vio en la primera parte del artículo, el poeta lleva a cabo la construcción y configuración de un espacio ritual reconocible para la audiencia y esto marca el inicio de una conexión entre los hechos del pasado histórico-mitológico con el presente. En este sentido, el poema establece una serie de contrastes espacio-temporales: el aquí y ahora de la *performance* actual con el allí y entonces de los episodios mitológicos relatados. Las celebraciones y sus espacios sagrados proporcionan una transición entre los héroes del pasado con los atletas contemporáneos, la familia del vencedor y los distintos sujetos que participan de la *performance*, incluyendo a la audiencia. Como se ha planteado también, la narración de la *performance* del poema se presenta de manera inespecífica y este nivel de falta de especificidad responde al hecho de que el

texto contempla tanto la *performance* primaria como las *performances* secundarias de esta oda. Por otro lado, la autoridad del poeta frente a la comunidad receptora de las odas no radica solo en el lugar que ocupa en la tradición como un eslabón en la cadena de poetas transmisores del pasado histórico-mitológico, sino que es esencialmente el resultado de un proceso de negociación con la audiencia que reside esencialmente en las palabras mismas del poema, su composición y la situación en la que son transmitidas, es decir, la pragmática del canto.

Bibliografía

- Burnett, A.P.** (2005) *Pindar's Songs for Young Athletes of Aegina*. Oxford: Oxford University Press.
- Burton, R. W. B.** (1962) *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation*. Oxford: Oxford University Press.
- Canevaro, L. G.** (2018) *Women of Substance in Homeric Epic: Objects, Gender, Agency*. Oxford: Oxford University Press.
- Carey, C.** (1989) "Prosopographia Pindarica", *CQ* 39, 6–9.
- Carey, Ch.** (1995) "Pindar and the victory ode", en Ayres, L. (ed.), *The Passionate Intellect: Essays on the Transformation of Classical Traditions Presented to I.G. Kidd*. New Brunswick, N.J. and London: Transaction Publishers, 85-103.
- _____ (2007) "Pindar, Place, and Performance", en Hornblower, S. & Morgan, K. (ed.), *Pindar's Poetry, Patrons and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. New York: Oxford University Press, 199–210.
- Currie, B.** (2004) "Reperformance Scenarios for Pindar's Odes", en Mackie, G. (ed.), *Oral Performance and its Context: Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden: Brill, 49-69.
- _____ (2005) *Pindar and the Cult of Heroes*. New York: Oxford University Press.
- _____ (2012), "Pindar and Bacchylides", en de Jong, I. J. F. (ed.), *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*. Leiden: Brill, 285-303.

- Drachmann, A. B.** (1903) *Scholia vetera in Pindari carmina*. Vol 1. Leipzig: Teubner.
- Eckerman, C.** (2008) "Pindar's koinos logos and Panhellenism in Olympian 10", *RhM* 151, 37-48.
- _____ (2012) "Was Epinician Poetry Performed at Panhellenic Sanctuaries?", *GRBS* 52, 338-360.
- _____ (2013) "The Landscape and Heritage of Pindar's Olympia", *CW* 107, 3-33.
- Felson, N.** (2004) "Introduction", en Felson, N. (ed.), *The Poetics of Deixis in Alcman, Pindar, and Other Lyric*. Baltimore: John Hopkins University Press, 253-66.
- Garcia, Lorenzo F. Jr.** (2013) *Homeric Durability: Telling Time in the Iliad*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.
- Gildersleeve, B. S.** (1965) *Pindar*. Reimpresión de la edición de 1890. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Hill, D. E.** (1963) "Pindar, *Olympian* 8. 37-46", *CR* 13, 2-4.
- Hubbard, T. K.** (1987) "Two Notes on the Myth of Aiakos", *GRBS* 28, 5-22.
- Krummen, E.** (1990) *Pyrros Hymnon: Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. Berlin: De Gruyter.
- Kurke, L.** (2013) *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*. Reimpresión de la edición de 1991. Ithaca: Cornell University Press.

- Loscalzo, D.** (2003) *La parola inestinguibile: Studi sull'epinicio pindarico*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Morgan, K.A.** (1993) "Pindar the professional and the rhetoric of the ΚΩΜΟΣ", *CPh* 88, 1–15.
- Morrison, A.** (2007) *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2012) "Performance, re-performance and Pindar's audiences", en Agócs, P.; Carey, C.; Rawles, R. (eds.) *Reading the Victory Ode*. Cambridge: Cambridge University Press, 111-133.
- Nagy, G.** (2011) "A Second Look at the Poetics of Reenactment in Ode 13 of Bacchylides" en Athanassaki, L. & Bowie, E. (ed.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin: De Gruyter, 173-206.
- Neumann-Hartmann, A.** (2009) *Epinikien und ihr Aufführungsrahmen*. Hildesheim: Weidmann.
- Phillips, T.** (2017) "Pindar's Voices: Music, Ethics and Reperformance", *JHS* 137, 1-21.
- Pulley, S.** (1997) *Prayer in Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press.
- Snell, B. & Maehler, H.** (1987) *Pindarus. Pars I. Epinicia*. Leipzig: Teubner.
- Torres, D.** (2007) *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Uhlig, A. (2019) *Theatrical Reenactment in Pindar and Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Waldo, Ch. (2019) *Emergent Genre: Innovation and Experimentation in the Victory Odes of Pindar and Bacchylides*. Berkeley: UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations.

Cómo representar cosas con canciones: ironía trágica y coralidad en el montaje de la oda final de *Suplicantes* de Esquilo

María del Pilar Fernández Deagustini

IdIHCS - UNLP

El presente capítulo propone el análisis etnopoético y performativo de la oda final de *Suplicantes* de Esquilo (vv. 1018-1073), que es un pasaje ciertamente discutible y conjetural de la tragedia. A pesar de la ardua condición del corpus que constituye nuestro objeto de estudio, la palabra escrita conservada es el lugar fiable donde comienza el estudio del drama. Es cierto que en el contexto del teatro griego clásico el término “dramaturgo” implicaba a un hacedor más que un escritor, es decir, a un compositor y director no solo de parlamentos y diálogos, sino también de arreglos corales; no obstante, el libreto ocupaba una posición insustituible tanto en la ejecución original de la obra como, actualmente, en su estudio.

Como se ha demostrado extensamente tras el “boom” del giro performativo, el soporte escrito recogía el diseño de una *performance* potencial. Y, aunque esa propuesta artística integral es prácticamente inaccesible para nosotros, la escritura fue el único medio que permitió preservar los dramas para *performances*

futuras. La propuesta de este trabajo invita al estudio de *Suplicantes* de Esquilo con una actitud consciente ante estas dificultades. La cuestión es, entonces, cómo se estudian esos textos que conservamos. El objetivo debe ser rastrear todas aquellas insinuaciones que cada libreto brinda y que resultan inasequibles en el acto de lectura para recomponer, aunque más no sea fragmentariamente, la propuesta multimediática del dramaturgo.

El propósito de este artículo es demostrar que la oda final de *Suplicantes* y el contexto inmediato en el que se ejecuta proponen mucho más que un mero acto de cierre, que un movimiento de éxodo de personajes y coro. El último canto de las Danaides resulta paradigma de la ductilidad técnica que lograban tener las composiciones corales en el drama clásico, que, hasta hace pocas décadas, se relegaban a lo accesorio y ornamental. En la actualidad reconocemos que la producción lírica en la cultura griega desafió y contribuyó a enriquecer la sensibilidad visual, actuando sobre la percepción sensorial de la audiencia y la imaginaria cultural.¹ Por lo tanto, este estudio de la oda final de *Suplicantes* se ofrece como una oportunidad propicia para enriquecer los estudios de la coralidad

¹ Cf. Cazzato & Lardinois (2016).

trágica, pensándola como un recurso óptimo por su flexibilidad, procedente de su imbricación con otros lenguajes como la danza y la música y, según nos interesa particularmente, de su diálogo con la cotidianeidad ritual de los espectadores a partir de su asociación con los géneros líricos.

El enfoque que proponemos de la coralidad hace dialogar a la filología y la perspectiva performativa con la etnopoética,² porque coloca en primer plano el influjo recíproco entre los géneros líricos evocados por las odas trágicas³ y los acontecimientos próximos, tanto previos como posteriores. El énfasis en el aspecto ritual logra demostrar que las odas trágicas no solo constituyen instancias de cambio en la trama (y, por lo tanto, acción) sino recursos fundamentales de la puesta y apuesta en escena.

En sus lineamientos generales, la etnopoética pretende acabar con el dictado del enunciado erigido en un "texto" supuestamente autónomo, dotado de sí mismo con un significado intangible. El enfoque advierte sobre la necesidad de alejarse de dos paradigmas, el de la teoría estructural funcionalista de la comunicación, según el cual habría meramente

² Cf. Calame, Dupont, Lortat-Jacob & Manca (2010).

³ Cf. Swift (2010).

productores y consumidores del discurso, y el de una teoría de los géneros poéticos inflexible, que impone matrices establecidas absolutamente fijas. El encuadre etnopoético, por el contrario, sostiene que los participantes en la representación deben ser considerados como co-enunciadores, que contribuyen conjuntamente a construir el significado cultural de un evento comunicativo en particular. En definitiva, retoma un principio de la etnografía de la comunicación:⁴ en un sistema cultural de oralidad, un

⁴ La etnografía de la comunicación se propone aprehender los datos del contexto asociados al lenguaje, más precisamente al habla. Dell Hymes (1984), su fundador, establece dos lineamientos esenciales: 1. se deben tomar en conjunto los resultados de las diferentes disciplinas de las ciencias humanas, correlacionando cada uno de los marcos de referencia que ellas poseen; 2. se debe tomar a una comunidad lingüística como contexto, investigando los aspectos de la interacción comunicativa como un todo, de esta forma se complementa no solo el aspecto lingüístico a nivel de código y canal, sino que también los elementos socioculturales que se asocian a dichas prácticas. En este marco, es la etnografía, no la lingüística, la que debe proveer la descripción del lugar de la lengua dentro del complejo sociocultural (pp. 51), sin dividir el evento comunicativo en la forma del mensaje y el contexto del uso. El fin debe ser tener a la vista la multiplicidad jerárquica de las relaciones entre mensajes y contextos (pp. 51-56). Se pretende crear un “énfasis y primacía del habla sobre el código; de la función sobre la estructura; del contexto sobre el mensaje; lo apropiado etnográficamente sobre lo etnológicamente arbitrario; pero las interrelaciones deben considerarse siempre primordiales para que no se pueda solo generalizar las peculiaridades sino también particularizar las generalidades” (pp. 52).

enunciado verbal no puede constituir un género de manera unilateral. En el marco de la cultura griega arcaica y clásica, es su explotación con motivo de un determinado evento ritual lo que lo hace ser reconocido como género por una comunidad dada. De este modo, un mismo enunciado verbal puede participar de varias especies: de un acontecimiento enunciativo a otro, incluso si sigue siendo idéntico, su significado puede eventualmente adoptar otros diferentes dependiendo de las vicisitudes contextuales.

Según estos lineamientos, demostraremos que la oda final de *Suplicantes* promueve la diversificación de significados en función de la alteración de sus contextos, con el objetivo general de exponer el potencial que ofrece la aplicación práctica de la perspectiva etnopoética sobre el teatro griego clásico. Nuestra hipótesis es que el montaje de la última composición coral de la obra constituye un guiño para el espectador, radicado en su aventajada capacidad de advertir la interacción entre el canto y la matriz de dos géneros líricos: el himno y el himeneo.

Más precisamente, sostenemos que el rédito de la oda final en la propuesta del espectáculo reside en que el dramaturgo logra manipular distintos niveles de lo que damos en llamar “conciencia genérica”, un término

que derivamos de un concepto clave de la etnografía de la comunicación: la “competencia comunicativa”. Esta noción etnográfica previa refiere a la realización empírica de los elementos cognoscitivos que posee un hablante sobre el uso adecuado del lenguaje. De esta forma, una competencia será adecuada, posible, viable y realizada, siempre y cuando el contexto en que se haya desenvuelto en la interacción comunicativa haya sido resuelto apropiadamente por el hablante dentro de las normas implícitas de interacción subyacentes a dicho contexto. Conforme esta perspectiva, consideramos que, en *Suplicantes*, los protagonistas, padre e hijas,⁵ detentan una competencia comunicativa más acotada que la de los espectadores. Esto significa que, mientras las Danaides creen ejecutar un himno a lo largo de su procesión a Argos; los espectadores reconocen *ipso facto* la performance de un himeneo. De este modo, esta “multiplicidad jerárquica de las relaciones entre mensajes y contextos”, en términos de Hymes, redobla las posibilidades de análisis de la coralidad teatral, dado que el público tiene la capacidad de percibir (e incluso predecir) otras conductas comunicativas en función de su

⁵ Acerca de este protagonismo compartido y las discusiones en torno a la función de Dánao, Fernández Deagustini (2015).

conocimiento cabal de las pautas culturales vigentes. En este caso, se trata de aquellas pautas que hacen del último canto coral de las Danaides un evento adecuado a la ocasión representada, a pesar de la deficiente competencia de las ejecutantes.

Para analizar el montaje de la oda final de *Suplicantes* conforme la explotación de distintos grados de conciencia genérica, nos concentraremos en la observación de tres componentes del acto comunicativo que, percibidos por los espectadores e ignorados por los protagonistas, hacen del último canto de la obra un recurso dramático complejo y sofisticado, eficaz para orientar las expectativas del público: secuencia del acto comunicativo, participantes y escena, que proponen otras normas de interpretación al espectador.⁶ Según

⁶ Es necesario aclarar que los componentes del acto comunicativo son numerosos y que, muchas veces, en el proceso de análisis resultan difíciles de discriminar unos de otros, porque se encuentran muy próximos en su delimitación. Estamos tomando otros componentes que pasan inadvertidos como parte de la etnografía comunicativa, principalmente por su familiaridad de uso (contenido del mensaje o tópico; géneros; reglas de interacción). De todos modos, más que de un lenguaje técnico, se trata aquí de proponer una mirada particular sobre el texto, en la cual lo que cambia es la perspectiva del lector y aquello que debe aprender a mirar, considerando al libreto como un resabio de los usos pautados del habla en un complejo sociocultural, intervenido además por la teatralidad y la multiplicación evidente de contextos comunicativos que implica. En otras oportunidades hemos hecho

nuestra hipótesis, a partir de la percepción competente del público de estas tres pautas culturales, la oda no solo genera suspenso respecto del desarrollo de la trama en la continuación de la saga trilogica, sino que logra vehiculizar la ironía trágica⁷ en un desenlace abierto. La ironía radica precisamente en el hecho de que la evocación de las bodas (uno de los tópicos más polémicos en los estudios sobre la tragedia) pasa inadvertida para las protagonistas.

1. Ocasión de la oda final de *Suplicantes* de Esquilo

El texto conservado del último canto del coro de *Suplicantes* presenta múltiples dificultades que complican su comprensión. En primer lugar, los debates generados en torno a la presencia de una segunda voz;⁸ en segundo término, la dilatada polémica que ha dividido a la crítica entre quienes sostienen que las Danaides rechazan la boda solo con sus primos y quienes piensan que se resisten al matrimonio en

referencia al lenguaje kinésico y proxémico (que corresponderían a la forma del mensaje) que propone la obra (Fernández Deagustini, 2016), que en esta escena es particularmente interesante ante la mirada del espectador.

⁷ Cf. Pickering (2005: 26).

⁸ Se puede acceder a una síntesis de las conjeturas propuestas y las posiciones de los estudiosos en Fernández Deagustini (2015: 94-97).

general;⁹ el tercer punto compromete las relaciones entre la obra y las hipótesis acerca de los sucesos posteriores de la “trilogía ligada”.¹⁰ No es propósito de esta publicación detenernos en cada una de estas dificultades que presenta el texto, ya analizadas previamente. Por el contrario, se impone la necesidad de superar las aporías y avanzar hacia la observación de otras características que repercuten en la composición de la oda, en tanto es parte de una propuesta artística integral, superadora del texto.

Proponemos examinar el contexto cultural, los indicios que permiten recrear la “ocasión”¹¹ en la que se ejecuta la oda, más que el o los asuntos tratados en la “letra” del libreto. Este horizonte de análisis permitirá diferenciar el marco de conocimiento limitado que detentan Dánao y sus hijas del marco de conocimiento cabal del que gozan los espectadores, respecto de la misma ocasión que el dramaturgo monta en escena. Esto significa que tomamos en

⁹ Cf. Fernández Deagustini (2019a).

¹⁰ El término es de Rodríguez Adrados-Vílchez (2006: XIV). La pertenencia de *Suplicantes* a la trilogía *Danaides* es una conjetura con un amplio consenso de la crítica. Más allá de las obras que puedan considerarse como continuaciones o de la determinación del orden de representación (Garvie, 2006), *Suplicantes* deja evidencia un conflicto abierto que debía ser cerrado.

¹¹ Calame (1996: 9).

consideración dos comunidades comunicativas, una (en parte) extranjera, intradramática, y otra griega, extradramática, investigando los aspectos de la interacción poética como un todo. De esta forma se complementa el aspecto lingüístico con los elementos socioculturales que se asocian a las prácticas. Para ello, consideraremos especialmente los tres aspectos mencionados: participantes, secuencia del acto comunicativo y escena.

En primer lugar, cabe señalar que el último canto del coro logra integrarse en la obra de manera consecuente, a pesar de la imprevisibilidad de los recursos de los que se abastece. Según nuestro punto de vista, la oda se divide en dos partes, en relación con las interacciones genéricas de las que se vale: en la *performance* amebea entre el coro femenino y el masculino puede reconocerse el diálogo con el himeneo (vv. 1034-1061); en la *performance* indivisa, constituida por el par estrófico de introducción (vv. 1018-1033) y el de conclusión del canto (vv. 1062-1073),¹² se identifica la intersección con el himno, conforme la oda inicial (vv.

¹² Según deducimos a partir de la estructura de composición anular, disentimos de Hogan (1984: 220), quien propone la posibilidad de que las voces se unan al final.

1-175).¹³ La interacción genérica híbrida resulta coherente con el desarrollo de la trama: por un lado, el himno retoma el asunto de la súplica poniendo fin al tema de la obtención del asilo, que motiva el conflicto trágico central; el himeneo, en cambio, reanuda el tema del matrimonio, un tema secundario en la trama pero de relevancia tangible, ya que la negativa de las Danaides a casarse desencadena la acción de la obra, que se revive esporádicamente a lo largo del espectáculo en una suerte de prehistoria fragmentaria.

Lo provocativo de esta creación coral reside en que la oda no solo propone una evocación de las nupcias mediante ecos lingüísticos, *tópoi*, o imágenes reconocibles, sino también en la *ópsis* misma. Esto se debe, principalmente, a los participantes que intervienen en la performance coral, ya que el canto, según asumimos, ha sido compuesto para un coro mixto.¹⁴ Como resultado, a partir de la propuesta de interacción con un género nuevo para el *Altarmotiv* que se ha desarrollado hasta este punto, el dramaturgo logra ubicar un tema de importancia episódica en el

¹³ Cf. Fernández Deagustini (2018a).

¹⁴ Por 'mixto' nos referimos al género de los personajes, no al de los miembros del coro que, como es bien sabido, es masculino en su totalidad. Acerca de los coros mixtos y su asociación con el himeneo, cf. Seaford (1987: 114-115) y Swift (2006; 2010: 279 y ss.).

corazón del canto y en el foco de atención del espectáculo.

Asimismo, es fundamental tener en cuenta, acerca de la composición de la ocasión, que la oda tiene lugar después (y, para el espectador, como consecuencia) de una cadena de acontecimientos trascendentales para las protagonistas: en primer lugar, la llegada del heraldo de los Egipcios con quien se enfrentan en soledad (vv. 825-910); en segundo lugar, el *agón* entre el rey de Argos y el heraldo, en el que Pelasgo defiende a las Danaides y expulsa al raptor (vv. 911-953); en tercer lugar, el discurso asesor de Dánao a sus hijas (vv. 980-1017), tras arribar al altar con la protección que supo conseguir (vv. 764-775). Esta sucesión de escenas construye la secuencia del acto comunicativo constituido por la oda final mixta. Se trata de un encadenamiento de acontecimientos que va trazando el horizonte de expectativas del público y que culmina en orientar la recepción de la oda final como parte de una ocasión nupcial.

Finalmente, una vez iniciado el canto coral en el verso 1018, la *ópsis* propone la instalación de una escena irrefutable: son los guardias argivos, con los que Dánao ha regresado a escena como protección, quienes escoltan a los protagonistas hacia la ciudad. Esta

presencia masculina local es evidencia de seguridad para los nuevos residentes, pero simultáneamente su participación en la canción amebea delante del padre de las jóvenes insinúa el advenimiento de bodas futuras.

2. Oda final e himeneo

A diferencia de otros géneros líricos, los propósitos y connotaciones del himeneo son fácilmente reconocibles para el lector moderno, cuya intuición coopera a la hora de identificar la ocasión, propiedad “nuclear” para determinar la interacción genérica.¹⁵ El género formaba parte de un rito de pasaje universal hacia la madurez sexual y al inicio de una vida nueva. En la Grecia antigua, como en la mayoría de las culturas, el ritual de boda era público y abierto. La nueva pareja y sus familiares compartían el acontecimiento con la comunidad. Por ello, el himeneo se llevaba a cabo en diversas instancias: era ejecutado en el banquete, durante la procesión hacia la casa del novio, en las puertas de la casa nupcial, para celebrar la consumación del matrimonio, o el día posterior, para despertar a los recién casados.¹⁶

¹⁵ Cf. Swift (2010: 11-17).

¹⁶ Cf. Rehm (1994: 14-18).

Por otro lado, el himeneo presentaba un conjunto de características “sintomáticas”:¹⁷ 1. refrán ritual a Hymen; 2. *eikasía*: elogio de los novios (con imágenes tradicionales naturales que expresaban su juventud, belleza y vigor); 3. exteriorización del anhelo de casamiento; 4. *makarismós*: pronunciamiento de la pareja como feliz y bendecida; 5. *exempla* míticos; 6. asimilación del matrimonio a un acto de violación o secuestro; 7. presencia de elementos asociados con la muerte; 8. relaciones disfuncionales con miembros de la familia; 9. *performance* mixta, con miembros de ambos sexos.¹⁸

La oda final de *Suplicantes* exhibe la mayoría de las características sintomáticas del himeneo,¹⁹ pero la más sobresaliente es la ejecución del canto llevada a cabo por coreutas que representan a mujeres y hombres. La *performance* coral mixta resultaba extraordinaria en una cultura lírica en la que la característica fundamental de cualquier coro dado era la uniformidad, es decir, un

¹⁷ Cf. Swift (2010: 241-250); Seaford (1987).

¹⁸ Esta cualidad es la bandera de quienes consideran que el himeneo no es un género exclusivamente femenino. Por ejemplo, Swift (2010: 255-262): “I prefer to see hymenaios as a genre which reflects the unification of the sexes, albeit with a bias towards the female experience”.

¹⁹ Muchas de estas características se muestran pervertidas, en lugar de respetuosas de la norma.

coro en el que cada uno de sus miembros revestía la misma categoría. Los ejecutantes del canto habrían sugerido a la audiencia una consistente asociación con el ritual de matrimonio.²⁰ Es importante señalar que el impacto de la participación sorpresiva de los guardias sobre el final de la obra es consecuente con el desarrollo de la trama: no hay que olvidar que, desde su llegada a Argos, las suplicantes no solo han orado por protección divina, sino por el auxilio y defensa de los hombres.²¹ Si el amparo de los argivos era su objetivo principal, la presencia física masculina para escoltar el traslado resulta adecuadamente motivada. Es su inesperada intervención coral lo que constituye el recurso magistral del dramaturgo.²²

No obstante, entendemos como fundamental notar que los ejecutantes no equivalen a los participantes de la ocasión. Esto es porque el padre de las jóvenes oficia

²⁰ Señalado previamente por Seaford (1987: 114); Swift (2010: 279-297). Se registran antecedentes de ejecución mixta de un canto de boda en *Il.* 18.590-606; *Od.* 23.130-140; *Escudo de Heracles* 272-279. Como señala Seaford (1987: 114-115), estos antecedentes se replican en fragmentos de Safo y, con posterioridad, en el *carmen* 62 de Catulo.

²¹ *Suplicantes* es paradigma de la “tipología ternaria de la súplica” (Rodríguez Adrados, 1986: 7-8). Esta clasificación constituye un argumento más a favor del coro de guardias.

²² Los escoltas son un personaje nuevo en tanto tienen participación discursiva por primera y única vez en este canto, pero aparecen antes como personajes mudos (vv. 234, 500, 911, 985).

como testigo silente de la *performance* coral y, por lo tanto, también participa de ella. Su comparecencia en este momento decisivo de la trama es crítica para el público, que observa la escena tras haber contemplado una secuencia de sucesos específica, como veremos a continuación. En esta escena, la representación de una procesión ritual que reúne a estos participantes en el canto (el éxodo del coro hacia la ciudad de Argos) cobra un significado más amplio, dado que evoca también el acontecimiento cívico inicial de la ceremonia nupcial.

Entre las características sintomáticas del himeneo señaladas previamente, hay dos que se presentan de manera anómala en *Suplicantes*, dado que no forman parte de la oda propiamente dicha, pero resultan esenciales para componer la ocasión evocada. En primer término, en lugar de la asimilación simbólica del matrimonio con un acto de violación o secuestro, el coro afronta un intento de abducción real, ya que el heraldo de los Egipcios pretende arrastrarlo hacia la embarcación en la escena entre los versos 825-910.²³ Por lo tanto, como el motivo común de la imaginería poética se vuelve concreto en la violencia física que corren el riesgo de sufrir las Danaides, el temor retórico

²³ Cf. Fernández Deagustini (2018b).

de la novia es, también horror verdadero.²⁴ En segundo término, el motivo constituido por el elogio de la novia tiene lugar en el discurso de Dánao que antecede a la oda (vv. 980-1013). Entre los versos 996–1005, el padre hace uso del lenguaje que evoca el tipo de imaginaria propia del himeneo (*eikasía*).²⁵ Dánao describe la virginidad femenina como un fruto (**ὀπώρα**, v. 998) en un lugar protegido que es amenazado por predadores: **τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς/θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, τί μήν;** [El delicado fruto no es, de ninguna manera, fácil de resguardar; las fieras y los mortales lo dañan, ¿por qué, ciertamente? (vv. 998-999)].²⁶ En el pasaje, llama la atención la deconstrucción

²⁴ Swift (2010: 291) supone la presencia de un grupo de Egipcios en esta escena, conjeturando un paralelismo visual con el éxodo. No creemos que semejante despliegue visual fuera posible, sobre todo considerando la aparición posterior del coro subsidiario de argivos. Proponemos, en cambio, que el lenguaje visual habría sido el puntapié para otra contracción sugerente: la ausencia del padre durante el encuentro con el heraldo como anticipación del matrimonio irregular con los Egipcios.

²⁵ Los versos 1012-1013, con los que concluye el discurso de Dánao, pueden considerarse como clave de otra característica del género, “relaciones disfuncionales con miembros de la familia”: **μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολὰς πατρός, / τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον.** [Cuida solamente estas órdenes de tu padre, honrando el ser medida más que la vida]. Seguimos la edición de Bowen (2013). Todas las traducciones son propias.

²⁶ La imagen es más extensa y abarca hasta el v. 1005. Dánao nombra por primera vez en la tragedia a Cipris y su mención será

de la imagen, en la que la conducta de los hombres (βροτοί, v. 999) se homologa explícitamente con el comportamiento irracional e instintivo de los animales (θηῆρες, v. 998). Las Danaides retoman la misma imagen natural en su respuesta inmediata (ὀπώρα, v. 1015): ἐμῆς δ' ὀπώρας οὔνεκ' εὔθ' θάρσει, πάτερ. /εἰ γάρ τι μὴ θεοῖς βεβούλευται νέον, ἴχνος τὸ πρόσθεν οὐ διαστρέψω φρενός [Ten buena confianza, padre, por mi fruto. Pues, si nada nuevo ha sido dispuesto por los dioses, en el futuro no desviaré mi huella de tu pensamiento (vv. 1015-1017)]. Es significativo que las Danaides entonen la oda final inmediatamente después de estas palabras (vv. 1018-1073), que por consiguiente hereda los límites y pautas de comportamiento que han escuchado de su padre. En este sentido, la participación de Dánao durante la *performance* de la oda resulta esencial para que el público interprete el canto en clave de himeneo.

Además, el discurso previo del padre es fundamental en la secuencia porque exhibe la afinidad que existe entre dos grupos marginales, las mujeres y los extranjeros, ya que las Danaides, aceptadas como metecas, han perdido la condición de suplicantes. La

retomada luego en el canto amebeo, especialmente en vv. 1034-1042.

atracción inherente a su juventud y su cometido femenino, entonces, emergen y se perfilan en el desarrollo del futuro próximo:

ἀγνώς θ ὄμιλος ἐξελέγχεσθαι χρόνῳ
παῖς δ' ἐν μετοίκῳ γλῶσσαν εὐτυκον φέρει
κακὴν, τό τ' εἰπεῖν εὐπετέες μύσαγμα πῶς.
ὕμᾱς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
ᾠραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς
(vv. 993-997).

Una multitud desconocida se pone a prueba con el tiempo, pues todos tienen bien preparada una mala lengua contra el meteco, y es sencillo proferir una infamia.²⁷ Pero recomiendo que vosotras no me deshonréis, porque para los mortales tenéis la edad que atrae las miradas.

3. El himno en la oda final

La interacción de la oda final con el himno se identifica en el primero y último par estrófico.²⁸ En la

²⁷ Sobre la construcción sintáctica de este pasaje, consultar Friis Johansen (1954: 8-10) y Bowen (2013: 341). Según la propuesta de Friis Johansen, la proposición del verso 994 introducida por δέ es explicativa, lo que permitiría interpretar este pasaje vinculando las dos *gnômai*, aprobando la propuesta de Mazon. El pasaje ejemplifica la predilección de evitar indicaciones expresas de una conexión lógica entre oraciones: “The gnomes lines 993-95 explained that as strangers the Danaids should be cautious in their behaviour; but they are not only strangers, they are young and beautiful, and this is an extra reason why they should be cautious. The new reason is introduced with a participle line 997...” (Friis Johansen, 1954: 18).

²⁸ Para el análisis de la interacción genérica con el himno seguimos Furley & Bremer (2001: 273-296).

trama de la oda, el primer par estrófico (vv. 1018-1033) comienza con una exhortación de las Danaides para iniciar el trayecto hacia Argos, ἴτε μὰν ἄστυδ' [Id, entonces, hacia la ciudad, v. 1018], que presenta una diferencia tangencial con la oda inicial (vv. 1-175) y escena de apertura de la tragedia: el lugar de destino logra desplazar al lugar de origen.²⁹ La exhortación, junto con el adverbio, instala por primera vez un movimiento propulsivo, no solo espacial, sino también temporal, que despliega expectativas sobre los acontecimientos futuros en el ansiado espacio seguro de la ciudad receptora.

Sin embargo, las Danaides parecen ignorar el alcance del traslado que están a punto de realizar, porque preludian el canto como un elogio para la ciudad de los Pelasgos (αἴνος δὲ πόλιν τάνδε Πελασγῶν ἐχέτω, v. 1023)³⁰ por haberlas recibido como suplicantes, como un himno (ὕμνοις, v. 1025). De este modo, olvidan las

²⁹ Cf. *Supp.* 4-5: Δίαν δὲ λιποῦσαι / χθόνα σύγχορτον Συρίαί φεύγομεν [Estamos huyendo después de abandonar la región de Zeus que limita con Siria] y el estribillo de los versos 118-121/129-132. Las correspondencias de la oda inicial con la final son numerosas.

³⁰ La caracterización de este canto final como elogio (αἴνος, v. 1023) contrasta con el inicial, de matriz trenódica (vv. 57-76; 112-132). La oposición es válida si consideramos solo el punto de vista de las Danaides. Desde el del espectador, ambos cantos mantienen una relación genérica muy estrecha (Fernández Deagustini, 2020).

palabras previas de su padre y prescinden del hecho de que su incorporación a la sociedad como metecas, que implica el traslado hacia la polis, funciona como una fase preliminar de otra ceremonia, la que incorpora a la virgen y permite llevarla dentro de la casa de su marido.

En absoluta coherencia con esta confusión de roles, el discutido verso 1023, ὑποδέξασθε δ', ὀπαδοί /, μέλος [recibid, acompañantes, este canto], proyecta en el léxico el tono de la oda inicial al retomar el verbo (ὑπο)δέχομαι, haciendo dialogar el cierre de la obra con su apertura. Las Danaides habían iniciado el espectáculo y la súplica pidiendo la aceptación de los dioses.³¹ En el

³¹ Cf. *Supp.* 27 - 28: δέξασθ' ἰκέτην τὸν θελυγενῆ στόλον [Aceptad como suplicante a esta femenina formación coral]. El verso es sumamente polémico, ya que ὀπαδοί permite suponer un grupo de destinatarios de la canción que puede designar ambos sexos. La discusión ha insistido además acerca del sentido del verbo ὑποδέχομαι (*hapax* en Esquilo), que ha sido interpretado por Smyth (1926) como "tomar el turno de la canción" - cf. Taplin (1977; 230). Numerosos críticos han objetado que esta acepción corresponde a διαδέχομαι y que ὑποδέχομαι debe interpretarse aquí como "escuchar y aceptar", en un sentido pasivo (Ferrari, 1972: 354). Cf. Freericks (1883: 73-75), Graff (1942: 283), McCall (1976: 123), Taplin (1977: 230), Garvie (2006: 194), Hester (1987: 13). Sin embargo, Griffith (1986: 339) argumenta a favor de un pedido activo. Nuestra decisión de traducir el verbo como "recibir" y no como "escuchar" obedece a dos razones: respetar la reverberación de la oda inicial (vv. 27 - 28) y destacar la contradicción entre el género que enuncian las Danaides (un canto en honor a Argos que,

momento de completar el viaje, como su súplica ya ha sido recibida y su seguridad puesta a prueba (vv. 911-979), consideran que toca a los argivos aceptar un himno de alabanza. De esta forma, la apelación al nuevo destinatario resulta ser una invitación a participar de un canto conjunto.

El inicio del canto es relevante por la manera en que las jóvenes expresan el distanciamiento de la tierra de la que proviene su máximo temor, su patria, para reemplazarla por su nuevo hogar:

(...), μηδ' ἔτι Νείλου
προχοᾶς σέβωμεν ὕμνοις.
ποταμοὺς δ' οἱ διὰ χώρας
θελεμὸν πῶμα χέουσιν
πολύτεκνοι, λιπαροῖς χεύμασι γαίας
τόδε μειλίssonτες οὐδας (vv. 1024-1029).

... ya no honremos con himnos a las vertientes del Nilo, sino a los ríos que derraman sus calmas aguas a través de esta región, prolíficos, porque propician este suelo con sus oleosas corrientes.

Usar la referencia a un río como metonimia de una región constituye un recurso frecuente en la poesía griega. Pero en este caso el *tópos* apela a la conciencia genérica superior del público, porque las aguas que fluyen son un componente estándar del *locus amoenus*

como obsequio, debe ser recibido) y aquel género que efectivamente ejecutan (un himeneo).

erótico.³² El guiño es evidente para el espectador: la sexualidad de las jóvenes se vincula con los ríos por la tradición de que la novia se baña en las aguas de su manantial natal en la mañana del día de la boda. El dramaturgo hace que un grupo de mujeres jóvenes canten sobre cambiar su manantial sagrado y adoptar uno nuevo, al que alaban por sus poderes de fertilidad (πολύτεκνοι, v. 1028).³³ Por lo tanto, la referencia a las aguas de uno y otro espacio, de origen y destino, pone el acento sobre un ritual específico de pasaje femenino. Así, desde el comienzo del canto la ironía se dirige a

³² El mito de las Danaides tiene una asociación particular con el agua. La evidencia indica que el motivo como cargadoras de agua es posterior a Esquilo (Pausanias, 10.28-31; Horacio, *Odas*, 2.14.18-19, 3.11.21-29; Tibulo, 1.3.80-81; Propercio, 2.1.67, 4.11.27-28.), pero es probable que la trilogía esquilea haya influenciado esta imagen al referir o poner en escena una experiencia de purificación que, más tarde, habría tendido a convertirse en una penitencia eterna. De cualquier modo, el agua es el elemento indispensable para la higiene y para la expiación de los males y está asociada con el costado benevolente de las Danaides, es decir, su conexión con los manantiales de Argos. También es posible que Esquilo haya aprovechado la asociación mítica entre las Danaides y las ninfas del agua. Asimismo, el agua puede haber sido necesaria para garantizar la oportunidad de unas segundas nupcias y una resolución feliz de la trilogía.

³³ Swift (2010: 285) señala esta insinuación, pero no advierte que la manifestación de rechazo hacia el Nilo y el encomio a las aguas argivas insinúa el repudio a los Egipcios y una señal de predisposición sexual hacia el género masculino local, que se concreta en el final de la propuesta artística.

mostrar a las Danaides como mujeres y futuras esposas, no ya como suplicantes, aunque ellas ignoren haber reemplazado una condición por otra (Fernández Deagustini, 2020).

En una composición de tipo anular, tras la canción amebea (vv. 1034-1061), el último par estrófico (vv. 1062 - 1073) reanuda la interacción genérica con el himno. El canto es ejecutado exclusivamente por las Danaides en simultaneidad con el movimiento de éxodo.³⁴ En el pasaje, las jóvenes elevan una plegaria a Zeus que reproduce sintéticamente la súplica de la oda inicial:

Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροί-
η γάμον δυσάνορα
δάϊον, ὅσπερ Ἴω
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ
χειρὶ παιωνίᾳ κατασχεθῶν,
εὐμενῆ βίαν κτίσας,
καὶ κράτος νέμοι γυναι-
ξίν. (vv. 1062-1068).

Que Zeus soberano nos prive del odioso matrimonio con un mal hombre, él, que precisamente liberó bien a Ío de sus penas porque la contuvo con su mano sanadora,

³⁴ No puede afirmarse cuándo comienza la procesión en retirada del coro, pero el cambio métrico en el cuarto par estrófico podría ser un indicio.

haciendo amable la violencia,³⁵ y que distribuya el poder entre las mujeres.

La recuperación del tono hímnico en el final de la oda marca que las jóvenes no han modificado su actitud tras el canto en contrapunto, sino que registran únicamente la modificación de la coyuntura: para ellas, se trata de un nuevo comienzo en un nuevo marco, el de la protección garantizada. La obstinación de las Danaides en que Zeus las libraré del casamiento vuelve a exponerse en la analogía que establecen entre su caso y el de Ío (vv. 1065-1067).³⁶ En la *euché* de este pasaje hímnico, tres cuestiones habrían llamado además la atención del espectador, concedor el mito: primero, que la plegaria es vana, puesto que las Danaides deberán casarse; segundo, cierta moderación en cuanto al rechazo del matrimonio, dado que la petición involucra a los malos hombres (*δυσάνορα*, v. 1063) y no a los hombres en general;³⁷ finalmente, el pedido de poder para las mujeres, que, además de resultar una

³⁵ El oxímoron *εὐμενῆ βίαν* (v. 1067) retrotrae hacia la actitud sexual del coro que Dánao ha impuesto. Además, *ὄσπερ* (v. 1064) remarca que, si Zeus pudo actuar como liberador una vez, su acción puede repetirse.

³⁶ Estudiamos minuciosamente la relación entre el mito de Ío y el de las Danaides en dos trabajos aún inéditos. Cf. Fernández Deagustini (2019 b y c).

³⁷ Cf. Bednarowski (2011: 572), Seaford (1987: 115) y Johansen & Whittle (1980: I.32).

réplica a las palabras del heraldo en la escena correspondiente,³⁸ puede leerse como anticipación del asesinato. La expresión con la que el coro desaparece de la vista del espectador intensifica esta interpretación:

τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ,
καὶ δίκᾱ δίκαν ἔπεσ-
θαι ξὺν εὐχαῖς ἑμαῖς, λυτηρίοις
μαχαναῖς θεοῦ πάρα (vv. 1069-1073).

Me contento con el mejor de los males, el de las dos terceras partes,³⁹ y que la justicia sea seguida de justicia, de acuerdo con mis plegarias, mediante liberadoras maquinaciones de parte de un dios (vv. 1069-1073).⁴⁰

Δίκᾱ δίκαν (v. 1071) resulta una frase llamativa, dado que, lejos de ser un ejemplo de justicia y medida, las Danaides se ajustan mejor a otra máxima esquilea: ὕβρις τίκτει ὕβριν (Ag. vv. 763-766). La primera liberación del matrimonio sobrevendrá tras las “maquinaciones” (μαχαναῖς, v. 1073), tras el plan que

³⁸ Cf. *Supp.* 951: Κη. εἴη δὲ νίκη καὶ κράτη τοῖς ἄρσεσιν. (v. 951) [He. Que la victoria y el poder sean para los varones].

³⁹ Según Sommerstein (2008: 429), el pasaje dialoga con *Ilíada* XXIV. 527-530. La imagen, adoptada también en la *Pítica* 3.80-81 de Píndaro, señalaría que aún restan muchos males para las Danaides, aunque en el desenlace llegue la “parte” de buena fortuna.

⁴⁰ τὸ βέλτερον κακοῦ / καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ, / καὶ δίκᾱ δίκαν ἔπεσ - / θαι ξὺν εὐχαῖς ἑμαῖς, λυτηρίοις / μαχαναῖς θεοῦ πάρα (vv. 1069-1073).

resulta en el crimen de los Egipcios. Asimismo, la asociación entre la liberación y la divinidad (λυτηρίοις, v. 1072) anticiparía la intervención de Afrodita sobre el final de la trilogía (fr. 44). Estas ambigüedades habrían guiado al espectador hacia las versiones divulgadas del mito tanto como a las innovaciones míticas propuestas por Esquilo, aunque queden fuera de la evidencia textual de la obra con la que contamos.

Conclusión

En la oda final, los *tópoi* literarios y el montaje escénico trabajan de manera conjunta para crear una sugestiva asociación con el himeneo. Sin duda, el género trágico en general hace un vasto uso del ritual nupcial, pero lo significativo es de qué manera y con qué pretensiones se emplea. Según indica Swift,⁴¹ en el nivel más simple, los cantos de boda, como género de celebración, se evocan para crear un contraste anímico con las situaciones desgraciadas de escena. A partir del análisis realizado, sin embargo, podemos afirmar que la atmósfera del himeneo evocada por la oda final no contrasta, sino que acompaña el clima festivo de la ocasión. El contraste de esta oda con el desarrollo de la trama no reside en el tono, sino en la competencia

⁴¹ Cf. Swift (2010: 250).

dispar de la que gozan las protagonistas y el público para darle significado. Desde nuestro punto de vista, la oda final de *Suplicantes* eleva admirablemente el nivel de evocación del género, porque propone mucho más que un mero contexto celebratorio. El canto está motivado por el regocijo de las Danaides, pero la participación del coro de argivos constituye un *coup de théâtre*⁴² en la obra.

Como señalamos al comienzo de este trabajo, la complejidad de la oda reside en la existencia de distintos niveles de conciencia genérica. Para las Danaides, la canción es un himno; para los espectadores, un himeneo. La felicidad del traslado de los protagonistas se confunde con el ritual nupcial, que, paradójicamente, es tanto causa de su desgracia como anticipación del devenir, mítico y trágico. Las Danaides ignoran que el ritual que celebran es diferente al que creen celebrar. Desconocen, también, que sus actos son adecuados a la ocasión, ya que, como vírgenes, les corresponde casarse. En esto reside la ironía.

⁴² Vince (2010: 146): "An unanticipated action in drama that effects an abrupt change in a dramatic situation. As a technique for bringing about a peripeteia or reversal, a *coup de théâtre* is distinguished by its theatricality, its detachment from the rest of the play."

Desde esta perspectiva, la identidad del coro subsidiario deja de ser una dificultad y resulta un componente fundamental en la oda, en la obra y en su eventual continuidad. Asimismo, su participación coral se asocia con otra de las cuestiones que dificultan el análisis de la tragedia: el motivo de huida de los protagonistas en relación con el matrimonio y los Egipcios. En la oda, la acotada, parcial y obcecada visión de las jóvenes colisiona con aquella de los argivos, que por su condición de griegos dan voz a la visión del espectador⁴³ y permiten componer una percepción panóptica de la circunstancia, abriendo el camino a diversas posibilidades de desenlace. La voz de los guardias viene a representar el equilibrio: el matrimonio voluntario fundado en el deseo mutuo.⁴⁴ La incorporación de esta nueva perspectiva, además, propone un parámetro para dimensionar la *hýbris* de las Danaides, tanto prospectiva como retrospectivamente, dado que los argivos son quienes sostienen la norma social. Por lo tanto, gracias a la intervención de los guardias, el espectador confirma el grado de obnubilación de las protagonistas sobre el final de la obra, cuando rechazan las bodas que se les

⁴³ Cf. Fernández Deagustini (2018b) y Gallego (2020).

⁴⁴ Cf. Fernández Deagustini (2019a).

insinúan ante sus ojos. La oda permite, entonces, la escenificación panorámica de la nueva coyuntura.

Se conjetura que *Suplicantes* ha sido parte de una “trilogía ligada”. En consecuencia, Esquilo habría necesitado conectar esta obra con las siguientes. Por eso, su final lírico no está privado de tensión dramática. Argos ha confirmado el asilo, pero la salvación es solamente provisoria para las Danaides: la guerra y el reencuentro con sus primos amenazan en el horizonte. El canto final de las protagonistas refleja esta contradicción entre el regocijo por el alivio momentáneo y el temor por los eventuales peligros. El espectador sabe que las nupcias repudiadas por las jóvenes son inminentes. Así, la interacción genérica suma, a la ironía y el cambio de perspectiva, la proyección, es decir, la convalidación de las expectativas de la audiencia, en función de su conocimiento de la tradición mítica.

Finalmente, como unidad compositiva, la tragedia cumple con una escena de cierre, un descanso tras la exaltación generada tanto por la incertidumbre respecto del amparo de Argos como por el enfrentamiento directo con el enemigo. La interacción de la oda con el himeneo agrada a la audiencia con una atmósfera festiva, inherente a su naturaleza genérica. En el final, el

drama propone una disposición formal que cristaliza simultáneamente el próximo conflicto y el equilibrio en la composición del verso alternativo.

Todas estas conclusiones parciales demuestran que introducir un rol “nuevo” en este momento de la pieza constituye una propuesta lograda y coherente de su hacedor. La escena triangular compuesta por Dánao como testigo silencioso, sus hijas y un grupo de hombres que se dirigen en procesión a la ciudad tras el discurso admonitorio de Dánao propone una multiplicidad jerárquica de relaciones entre mensajes y contextos que redoblan las posibilidades de análisis de la coralidad en el cierre de la obra. De este modo, el libreto, aunque es un insumo parcial y, como en el caso de esta oda, muchas veces defectuoso y discutible, presenta indicios que permiten recomponer la propuesta multimediática del dramaturgo.

Bibliografía

- Adrados, R. F.** (1986) "Las tragedias de súplica: origen, tipología y relaciones internas", *EClás* 28, 27-46.
- Adrados, R. F. & Vílchez, M.** (2006) *Esquilo, Tragedias*. Vol 3. Madrid: Alma Mater.
- Bednarowski, P.** (2011) "When the Exodos is not the End: The Closing Song of Aeschylus' *Suppliants*", *GRBS* 51, 552-578.
- Bowen, A. J.** (2013) *Aeschylus Suppliant Women. Edited with a translation, Introduction and commentary*. Oxford: Aris and Phillips.
- Calame, C.** (1996) *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Roles and Social Functions*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Calame, C.; Dupont, F.; Lortat-Jacob, B. & Manca, M.** (2010) *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris: Éditions Kimé.
- Cazzato, V. & Lardinois, A.** (ed.) (2016) *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual Studies in Archaic and Classical Greek song*. Vol. 1. Leiden, Boston: Brill.
- Fernández Deagustini, M. del P.** (2015) *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata. <https://doi.org/10.35537/10915/51947>.
-
- (2016) "Una aproximación a la sintaxis espacial en *Suplicantes* de Esquilo", *Synthesis* 23, 49 -70.

-
- (2017) “¿Anellenóstolon?
La escena de reconocimiento entre las Danaides
y Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo, 234-325”,
Nova Tellus 35, 45-59.
-
- (2018a) “*Suplicantes* de
Esquilo. Ritual de mujeres migrantes: la oda
inicial como performance de la alteridad”, en De
Sousa Lessa, F. (ed.) *Literatura y sociedad en la
Grecia antigua*. Río de Janeiro: Mauad, 65-84.
-
- (2018b) “La condición
de ser “otro” en *Suplicantes* de Esquilo: un
análisis (comparativo) de la escena del heraldo
de los egipcios”, *Phoînix* 24, 43-65.
-
- (2019a) “Más allá de las
formas del amor: γάμος y ἔρως en *Suplicantes* de
Esquilo”, *Euphrosyne* 47, 31-52.
-
- (2019b) “Historia, mito
y autobiografía: el tiempo de Ío en *Suplicantes* de
Esquilo. Análisis de los versos 40-57 de la
primera oda coral”, ponencia presentada en las
*IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales
Diálogos Culturales. Orígenes, ciclos, edades*, La
Plata.
-
- (2019c) “Relaciones de
poder y sexo en *Suplicantes* de Esquilo. La unión
idealizada de Zeus e Ío en la segunda oda coral
(vv.595-599)”, ponencia presentada en las *VII
Jornadas de las Mujeres y Problemáticas de Género*,
Morón.
-
- (2020) “Metacoralidad,
itinerarios rituales y ‘odas que traman’ en las

tragedias de Esquilo: el ejemplo de *Suplicantes*", *Synthesis* 27, e072.

- Ferrari, F.** (1972) "Il coro delle ancelle nell' esodo delle *Supplici* di Eschilo", *Maia* 24, 353-356.
- Freericks, H.** (1883) *De Aeschyli Supplicium choro*, Duderstadt.
- Friis Johansen, H.** (1954) "Some features of sentence-structure in Aeschylus' *Suppliants*", *C&M* 15, 1-59.
- Furley, W. & Bremer, J. M.** (2001) *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period I. The Text in Translation*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gallego, J.** (2020) "El coro de *Suplicantes* de Esquilo y la audiencia ateniense", *Synthesis* 27, e073.
- Garvie, A.** (2006) *Aeschylus' Supplices. Play and Trilogy*. Edición corregida. Bristol: Bristol Phoenix Press.
- Graff, C. Van Der** (1941/2) "Les suivantes dans le coeur final des *Suppliantes* d' Éschyle", *Mnemosyne* 3, 280-285.
- Griffith, M.** (1986) "A New Edition of Aeschylus' *Suppliants*", *Phoenix* 40, 323-340.
- Hester, D. A.** (1987) "A chorus of one Danaid", *Antichthon* 21, 9-18.
- Hogan, J. C.** (1984) *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hymes, D. H.** (1984) "Hacia Etnografías de la Comunicación", en Garvin, P. & Lastra de

Suárez, Y. (eds.), *Antología de Estudios de Sociolingüística y Etnolingüística*. México, D.F.: UNAM, 48–89.

Johansen, F. H. & Whittle, E. (1980) *Aeschylus. The Suppliants*. Copenhagen: Gyldendal.

Mc Call, M. (1976) "The Secondary Choruses in Aeschylus' *Suppliants*", *Caliph. Stud. Class. Philol.* 9, 117-131.

Pickering, K. (2005) *Key concepts in drama and performance*. New York: Macmillan Publishers Ltd.

Seaford, R. (1984-5) "L'Ultima Canzone Corale delle *Supplici* di Eschilo", *Dioniso* 55, 221-229.

Seaford, R. (1987) "The tragic wedding", *JHS* 107, 106-130.

Smyth, H. W. (1926) *Suppliant Women*. Medford-Leipzig: Harvard University Press.

Sommerstein, A. H. (2008) *Aeschylus. Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Swift, L. (2006) "Mixed choruses and marriage songs: a new interpretation of the third stasimon of the *Hippolytos*", *JHS* 126, 125-140.

_____ (2010) *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford: Oxford University Press.

Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Vince, R. W. (2010) "Coup de théâtre", en Kennedy, D. (ed.) *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Audience Expectations and the 'Oracular Tale': Reading for Fulfillment in Herodotus' *Histories*

Daniel Crosby - Bryn Mawr

Introduction

Stories about oracles in ancient texts betray a familiar pattern: an oracular pronouncement is heard or remembered, and then it comes to be fulfilled. In Herodotus' *Histories*, this narrative pattern has been well recognized and extensively studied from a number of different interpretive angles. Most often, scholars have interpreted the underlying pattern as evidence for the influence of a (false) folkloric tradition,¹ for the biased propagandizing of various self-interested parties,² or for the moralizing perspective of the author and his culture on the relationship between humans and gods.³ Recent narratological studies have given us a set of terminology to talk about these patterns. They can be thought of as narrative "seeds", or part of a strategy of "prolepsis" and "analepsis" or "explicit narratorial foreshadowing" that creates or highlights tensions between the knowledge of the narrator, the

¹ E.g., Fontenrose (1978: 58–87), Murray (1987), Maurizio (1997).

² E.g., Oeri (1899), Crahay (1956).

³ E.g., Kirchberg (1965), Harrison (2003), Kindt (2016 and 2018).

audience, and the internal characters of the story.⁴ However, aside from noting the obvious potential effect of suspense and dramatic irony, little work in this subfield has been done specifically to demonstrate the prominence of such a narrative pattern or its utility for reading the stories about oracles in Herodotus. In this paper, I argue that the principle of oracular fulfillment at the heart of this narrative pattern was a fundamental expectation of his fifth-century audience and that we today may better appreciate Herodotus' narratorial strategies by reading with this principle in mind. The consequence of reading the *Histories* with this expectation is that certain moments that were easily overlooked begin to seem far more important.

The transitional sentence in which Herodotus concludes the Athenian-Aeginetan war and moves on to Darius' preparations for invasion illustrates how appreciating the narrative pattern in the fulfillment of oracles can inform our reading of the *Histories* (6.94.1). Some scholars have been puzzled by the apparent irrelevance of the one event to the other.⁵ However, when understood in the context of the Delphic oracle

⁴ de Jong (2013: 282–3), Grethlein (2014: 309–15 and 2016: 59–77).

⁵ E.g., Hornblower & Pelling (2017: 212–13), Scott (2005: 333, 335–6).

that warned the Athenians about attacking Aegina, the logic of Herodotus' link becomes apparent. This transitional sentence signals the partial fulfillment of a Delphic oracle (5.89.2) and prompts the audience to anticipate that the Athenians will suffer and accomplish many things in the coming events. The connection between oracular fulfillment and the beginning of the Persian Wars in this sentence has an important consequence for Herodotus' stated purpose of his historical project. Another overlooked reason for why the Greeks and the Persians came to fight each other is because the Oracle at Delphi had set down the divinely ordained consequences for failing to adhere to its mandate. In this way, I argue that Herodotus' audience had the expectation that oracles would always be fulfilled and that it is by reading with such expectations that we can gain new insights into the text and the important place of oracles in it.

1. Traditional Tales, Narrative Patterns, and Audience Expectations for Herodotus' *Histories*

In an effort to theorize a literary history that centers on readers and their aesthetic experiences, Jauss laid the groundwork for the modern theory of reception. For my purposes here, his concept of the reader's

'horizon of expectations' is important. The 'horizon of expectations' for a work of literature is a historically contingent frame of reference drawn particularly "from previous understanding of genre, from the form and themes of already familiar works..."⁶ Essentially, the fact that a certain reader already has had experiences reading (and hearing) other texts will affect the way that the same reader reads and experiences a new one. Thus, readers use their 'horizon of expectations' in a comparative way in order to comprehend and experience a new text. Although Jauss is particularly focused on the experience of the reader, he also opens the door for considering the effect of the 'horizon of expectations' on the author and the production of a new text. Under the influence of their own 'horizon of expectations', authors may use verbal and thematic cues to steer the reception of the reader, sometimes meeting and sometimes thwarting the expectations that a reader brings to the work.⁷ Thus, in so far as an author

⁶ Jauss & Benzinger (1970: 11).

⁷ "A literary work, even if it seems new, does not appear as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its readers to a very definite type of reception by textual strategies, overt and covert signals, familiar characteristics or implicit allusions. It awakens memories of the familiar, stirs particular emotions in the reader and with its 'beginning' arouses expectations for the 'middle and end', which can then be continued

is always already a reader, a certain 'horizon of expectations' also informs the production of a work.

Although this much of Jauss' reception theory is generally, even if tacitly, accepted, prominent scholars have challenged its application to literary history as another form of historical positivism. In addition to the familiar crux of the knowability of authorial intent, another objection is the issue of whether we can actually know anything about how people in earlier times read and what their 'horizons of expectations' were. It seems to some that to make any claims about how people of the past read would be an "essentializing move" that threatens to flatten out the diversity of perspectives and ascribe a singular understanding to a culture or period.⁸ However, verbal communication between people of the same language and culture does not regularly break down into the kind of extreme interpretive aporia that would yield an innumerable set of different understandings. Most often, listeners and readers get enough of the central intended meaning that communication appears to work, as Farrell (2005: 99–100) has pointed out so

intact, changed, re-oriented or even ironically fulfilled in the course of reading according to certain rules of the genre or type of text." Jauss & Benzinger (1970: 12).

⁸ Martindale (1993: 9–10).

nically. For this reason, while we may never be able to tease apart the huge knots implicated in authorial intent and audience reception entirely, this problem itself does not invalidate the investigation into historical meanings. Our conclusions will not exhaust all potential for meaning in the past or the present; however, a careful and nuanced argument that draws attention to especially prominent patterns of narration, which can be thought of collectively as representing a genre, will provide good grounds for appreciating the 'horizon of expectations' in a particular cultural context.

Herodotus is particularly useful for thinking about audience expectations. He was not present for most of the events that he describes. Rather, what he tells us comes from what he heard (ἀκοή), supplemented with what he saw (ὄψις), after being subjected to his own critical judgement (2.99.1).⁹ Thus, as a storyteller, he is also a collector and arranger of preexisting stories. The theory and tools of folklore studies have been particularly useful for demonstrating Herodotus' borrowings from a preexisting oral tradition of storytelling. In 1921, Aly published what is still the

⁹ Luraghi (2006: 77–80). It is Herodotus' evaluation of his sources that sets him apart from other prose writers of his time and earlier. Fowler (2013).

most systematic study of the similarities between certain tales in the *Histories* and folktale types—for example, the story of Rhampsinitus and the thief from book two and the Grimms' *Der Meisterdieb*.¹⁰ Since then, a number of scholars have followed Aly and have demonstrated other and more complicated similarities to folktale types and motifs using more recent theory and tools.¹¹ What this means is that we can identify discrete narratives that are, on Herodotus' word, attributable in whole or in part to people who are not the author.¹² The *Histories*, therefore, allows us to get a sense of the kinds of tales that were circulating in fifth-century Greece, and a close comparison of the narrative

¹⁰ Aly (1921: 67–8).

¹¹ Villainy to Villainy-Punished and Lack to Lack-Liquidated story types (Kazakis, 1978); *Der Meisterdieb* and the “King’s Parade template” (Griffiths, 2001); “Our Lady’s Child” and the story of Gyges and Croesus (Hansen, 1996, 2002: 316–27); “*Der Warner*” of “the wise advisor” (Bischoff, 1932; Lattimore, 1939). More generally, see Murray (1987) and Luraghi (2013).

¹² This point has been one of contention brought by the so-called “Liar School” of Herodotean scholars led by the work of Fehling (1971). There has been significant resistance to accepting his conclusion that Herodotus fabricated most of his sources in his development of a new genre of historical fiction. At stake is what Herodotus means writes things like “The Aeginetans say...”. I follow Luraghi (2006) in thinking that such references point more to the ‘social surface’, that is to say, the people who think this way or to whom the information is true and important. Thus, Herodotus attributes these stories to the appropriate ‘social surface’ regardless of the precise identity of his informants.

patterns within these tales will show similarities that can give at least a partial idea of the prevailing 'horizon of expectations'.

2. Oracles, the 'Oracular Tale,' and the Expectation of Oracular Fulfillment

One of the most frequent and prominent narrative patterns in Herodotus' *Histories* is found in the stories that deal with oracles. Elsewhere, I argue that these stories, all 108 of them, are evidence for the existence of a distinct genre of narrative that I call the 'oracular tale'.¹³ This genre of tale is typified by five episodes in a sequence: crisis, consultation (and pronouncement), conjecture, action, and fulfillment.¹⁴ For the purpose of this paper, I focus on a more basic pattern and the defining feature of the oracular tale: the oracular tale is essentially a story about the fulfillment of a prophecy, a connection between an oracle and its fulfillment in a narrative.

¹³ Crosby (2021). I have considered every reference to an oracular pronouncement that Herodotus signals either by typical nouns relating to oracles (μαντείον, χρησμός, χρηστήριον, λογίον, θεοπροπία, or πρόφαντον) or by verbs commonly associated with the pronouncement of an oracle (e.g., ἀναιρέειν, χρᾶν, μαντεύεσθαι).

¹⁴ C.f. Maurizio (1997: 311).

In order to appreciate the prominence of this narrative pattern, it will be necessary to unpack the notion of the 'fulfillment' of an oracle, since that fulfillment is not entirely what one might expect from the famous examples of the Croesus *logos*. The verbs that Herodotus uses to indicate oracular fulfillment are not proper to divination, but metaphorical. The most commonly used verb is ἐπιτελέειν (1.13.2; 2.152.5; 5.1.3; 6.140.1), which, like ἐξήκειν (6.80) and ἐξέρχασθαι (6.82.1), properly means something like "to bring or come to a fixed end". It is also used metaphorically in the context of the completion of tasks (e.g., 1.115.3), accomplishment of rites (e.g., 3.8.2), payment of fees (e.g., 5.49.6), and fulfillment of other obligations (e.g., 3.69.6). The other verbs, ἀπο- and ἐκπιμπλάναι (4.164.4, 8.96.2), mean "to fill up" and have a similar metaphorical range. All of these words properly denote filling of what is lacking or moving over a predetermined distance. It makes sense, then, that when used metaphorically, they can express the completion of certain acknowledged obligations. We may, therefore, think about oracles as determined obligations that are complete in their meaning when their conditions are met. In other words, oracles may be considered fulfilled not only whenever the predicted

event happens, but also when the warning is heeded, or the command is obeyed.

There clearly is a principle of oracular fulfillment at work in the *Histories*.¹⁵ Apart from the pronouncements of certain anonymous Egyptian oracles that he calls “lying oracles” (2.174.2: ψευδέα τε μαντήια),¹⁶ Herodotus only narrates one story about an oracle seemingly thwarted in its fulfillment, and there are only very few others that do not find explicit fulfillment at least partially. In the only instance of seemingly explicit non-fulfillment, the mythological Athamas, son of Aeolus, who is in the middle of being sacrificed in Achaëa as an oracularly sanctioned punishment for his plot to kill Phrixus, is saved by his grandson Cytissorus (7.197.3).¹⁷ Afterwards, their descendants live under the

¹⁵ Klees (1965: 76–9).

¹⁶ If his expression Αἰγυπτίοισι ἐστὶ μαντήιον ἀψευδέστατον (2.152.3) is telling, Herodotus may not have much regard for Egyptian oracles generally, apart from Bouto, Ammon, and Thebes, which he references elsewhere (2.18, 2.54–7).

¹⁷ Klees (1965: 76–9) has suggested that the oracle of Laeus about the “Heracleian land” in Sicily and the Pythia’s commission of Doreius’ colonization efforts (Hdt. 5.43) both go unfulfilled. However, according to the Sybarite tale, the Delphic oracle was fulfilled in Doreius’ co-capture of Sybaris with the Crotoniates, though it is uncertain how the Crotoniates, who denied the assistance of Doreius, would have found fulfillment for it. The oracle of Laeus may, in fact, be called fulfilled when Euryalus, a co-founder with Doreius, took control of Minoa (Hdt. 5.46.2).

same threat of sacrificial death as their forebear, which mitigates, I think, the issue of non-fulfillment here—the Achaeans may perpetually fulfill the oracle by sacrificing the oldest member of the clan if he is caught entering the prytany.

More often, apparent non-fulfillment is due to the subtleties of implication. When oracles are presented as direct commands (“The Pythia commanded that they do X action.”), a later account of the performance of that action strongly implies fulfillment. Evidence for this fact may be found at the beginning of book two in the tale about the people of Mareia and Apis wanting to break with Egyptian dietary custom (2.18). Herodotus tells us that the Oracle at Ammon denied their request, but he does not explicitly say here that these people continued to abstain from cow meat on account of the oracle. However, this must be his implication since he explains much later in book four that the Libyans from Egypt to Lake Tritonis abstain from the meat of cows (4.186).¹⁸ Sometimes, the fulfillment of an oracle lies outside of the broad temporal limit of the work (479 BCE), and so Herodotus does not narrate it (Harrison, 2003: 252). One example is Hippias’ threat to the

¹⁸ For other examples of subtly implied fulfillment, see 1.167.4, 2.133.5, 2.134.4, 6.118.3, 9.92.2.

Corinthians that they would rue the day that they disallowed the restoration of a tyrant to oppress the Athenians, to which Herodotus adds, “Ἱππίας μὲν τούτοισι ἀμείψατο οἷά τε τοὺς χρησμοὺς ἀτρεκέστατα ἀνδρῶν ἐξεπιστάμενος” [Hippias responded with these things since he of all men knew the oracles most precisely. (5.93.2)] This statement seems to make Hippias’ threat out to be a prophetic gesture toward the Corcyraean conflict between Athens and Corinth in 433 BCE that set up the Peloponnesian War and was likely quite familiar to Herodotus’ audience in the late-fifth century.¹⁹ Other oracles, like the one predicting the Lacedaemonian colonization of Phla (4.178) or the prophecy of Triton about the Greek colonization of Lake Tritonis (4.179.3), were likely still available for fulfillment at the time that Herodotus was writing.²⁰ With so many examples of oracular fulfillment and so few exceptions, the narrative pattern

¹⁹ Strasburger (1955: 12–14). Themistocles’ threat to the allies at Salamis that he may take the Athenians to settle in Italy in accordance with certain oracles could be another example of implied oracular fulfillment beyond the temporal limits of the *Histories* (8.62.2). It may have been the case that these oracles were cited again as an impulse for the Athenian colonization of Thurii in southern Italy in 444/3 BCE, in which Herodotus himself may have joined as is suggested by Aristotle’s quotation of the preface to the *Histories* (Arist. *Rhet.* 3.9.1.).

²⁰ Harrison (2000: 140).

can be thought of as a principle of closure in the *Histories* that nicely mirrors the author's prose style and "strategy of complex signposting".²¹ Essentially, the sequences of oracular pronouncement and fulfillment function in a way similar to the joints between stories or the reminiscences of past events: the oracular pronouncement opens a parenthesis that the fulfillment eventually closes.

One could come to appreciate this narrative pattern just through familiarity with the text. However, Herodotus drew his material from the tradition of oral storytelling that circulated tales in Ancient Greece. Sometimes, Herodotus refers the story to 'social surfaces' generally (e.g., 5.43.1–46.1); other times, he omits such attribution, which has allowed some scholars to suppose likely candidates.²² It is more than just these subtle hints at his sources of information that prompt us to believe that oracular tales circulated in Ancient Greece. Herodotus actually provides examples of what performances of oracular tales may have looked like in the only two directly reported, storytelling speeches he gives to characters in the

²¹ Bakker (2007).

²² E.g., Crahay (1956: 58–60).

Histories.²³ The performance of Soclees of Corinth is perhaps the most familiar (5.92). His speech is long, packed with oracular tales relating to the Cypselid tyranny, and ostensibly intended to convince the assembled allies of the dangers of tyranny and prevent the return of Hippias to Athens.²⁴ King Leotychidas of Sparta presents to the Athenians the tale of Glaucon, whose attempt to acquire Delphic sanction for swindling a Milesian family out of their deposit earned him a stern rebuke and a prophesied (and fulfilled) end to his family line (6.86). This speech was primarily intended to persuade the Athenians to return a “deposit” (παράκαταθήκη) of Aeginetan hostages. With these stories, Herodotus portrays a society that tells oracular tales of the same type that he himself tells in the *Histories*. Oracular tales also found their way into Greek drama, including Sophocles’ *Oedipus Rex* and Aristophanes’ *Ploutus*. We can, therefore, conclude that the ‘oracular tale’ is a distinct genre of narrative that would have been familiar to Herodotus’ contemporary

²³ Johnson (2001).

²⁴ Gray (1996: 361–3) provides a short survey of the issues of interpretation. I particularly like Kurke’s (2009: 432–4) suggestion that the speech is a “veritable disquisition on the reliability of oracles... when subjected to the proper forms of human interpretive activity.”

audience from the oral (and written) stories already circulating in Ancient Greece. This pattern would have informed their 'horizon of expectations' when a narrator recounted an oracle.

3. The Athenian-Aeginetan Conflict and the Beginning of the Persian Wars

Herodotus' account of the Delphic oracle of the Athenians during their conflict with the Aeginetans presents an ideal opportunity for applying the audience expectation of oracular fulfillment to reading. Herodotus himself highlights the conflict as a key factor in the Greek victory over the Persians—it compelled the Athenians to build a fleet capable of taking on the Aeginetans that would actually be used against the Persians (7.144)—and Pohlenz (1937: 40) has rightly suggested that this fact accounts for its inclusion in the greater narrative. Immerwahr (1981: 228) has shown that the story of these hostilities, which are also implicated in the Athenian-Theban wars (5.77–81), helps provide a neat contrast between these two enemies of Athens and emphasizes the effect of internecine wars on the Greek resistance: the Thebans actually medize (7.132) and the Aeginetans end up reconciling with the Athenians (7.145) and join the anti-Persian alliance. Other studies have called attention to

potential metanarrative functions of these tales. Irwin (2011) argues that Herodotus highlights aspects of Aeginetan identity that help make sense of what happened to the island in the mid-fifth century, while Haubold (2007) supposes that one of the Aeginetan digressions can be read as a metanarrative reflection on the nature of history and change through time. However, when read as an extended oracular tale with intervening events, just like Gyges' oracle (1.13.2) or the famous "wooden wall" oracle (7.141.2–4), the war that broke out between Athens and Aegina becomes another important reason why the Persians came to fight the Greeks on the mainland.

The opening reference to the oracle is found in book five. After he explains the Athenian outrage over being attacked by the Aeginetans in a sneaky, devastating, and "unheralded" war at some time in the last decade of the sixth century (5.81.2–3, 5.89.1–2), Herodotus tells us that the Athenians heard from Delphi while they were readying a counterstrike.

ἦλθε μαντήιον ἐκ Δελφῶν ἐπισχόντας ἀπὸ τοῦ
Αἰγινήτων ἀδικίου τριήκοντα ἔτεα τῷ ἐνὶ καὶ
τριηκοστῷ Αἰακῷ τέμενος ἀποδέξαντας
ἄρχεσθαι τοῦ πρὸς Αἰγινήτας πολέμου, καὶ
σφι χωρήσειν τὰ βούλονται· ἦν δὲ αὐτίκα
ἐπιστρατεύωνται, πολλὰ μὲν σφεας ἐν τῷ
μεταξὺ τοῦ χρόνου πείσεσθαι, πολλὰ δὲ καὶ

ποιήσῃν, τέλος μέντοι καταστρέψῃσθαι.
(5.89.2).

An oracle came from Delphi telling them to hold back from the unjust war of the Aeginetans, and having designated a sanctuary for Aeacus, to begin a war against the Aeginetans in the thirty-first year and telling them that their wishes will be possible. But if they should wage war immediately, they will suffer many things in the intervening time and accomplish many things, but in the end will subdue them.

Importantly, we learn following the oracle (5.89.3) and again later in book six (6.88.1) that, although the Athenians had tried hard and had, as the oracle commanded, dedicated a precinct to Aeacus in anticipation of the thirty-first year, they could not hold back from seeking their revenge. The partial fulfillment of the oracle and the rising hostilities between the two poleis build an expectation that the Athenians will violate the oracle's primary injunction. Thus, we are twice cued to expect and read for the fulfillment of the oracle's protasis and activation of its apodosis.

One hundred twenty-four chapters after the pronouncement, we finally hear of an Athenian assault on the Aeginetans (6.92–3). Herodotus concludes this short account, as he commonly does, with a reiteration in summary and an introduction to a new topic:

Ἀθηναίοισι μὲν δὴ πόλεμος συνῆπτο πρὸς Αἰγινήτας, ὁ δὲ Πέρσης τὸ ἑωυτοῦ ἐποίηε, ὥστε ἀναμιμνήσκοντός τε αἰεὶ τοῦ θεράποντος μεμνησθαί μιν τῶν Ἀθηναίων καὶ Πεισιστρατιδῶν προσκατημένων καὶ διαβαλλόντων Ἀθηναίους, ἅμα δὲ βουλόμενος ὁ Δαρεῖος ταύτης ἐχόμενος τῆς προφάσιος καταστρέφεσθαι τῆς Ἑλλάδος τοὺς μὴ δόντας αὐτῷ γῆν τε καὶ ὕδωρ (6.94.1).

On the one hand, war had been joined by the Athenians against the Aeginetans, and on the other hand, the Persian was busy with his own matter, and since his servant was constantly reminding him to remember the Athenians and the Peisistratidae were sitting at court and maligning the Athenians, Darius, taking the case of the Athenians as a pretext, was wishing to subjugate at the same time those of Greece who had not given earth and water.

There is an extensive bibliography on the potential difficulties in Herodotus' account of Athenian and Aeginetan relations with many radical chronological and textual explanations that I must pass over.²⁵ However, no matter where this event falls in any reasonable chronology of the events as they are presented by Herodotus (506–pre Marathon, 490 BCE), whether historically accurate or not, the Athenians obviously violated the oracle's command to abstain from their revenge for thirty years.

²⁵ E.g., Andrewes (1936), Hammond (1955: 406–11), Jeffery (1962) Podlecki (1976) and Figueira (1988).

Since the condition of the oracle is fulfilled in these words, the audience now expects that the Athenians will “suffer many things in the intervening time and accomplish many things, but in the end will subdue them” (5.89.2: ... πολλὰ μὲν σφεας ἐν τῷ μεταξὺ τοῦ χρόνου πείσεσθαι, πολλὰ δὲ καὶ ποιήσειν, τέλος μέντοι καταστρέψεσθαι).²⁶ The few scholars who discuss this part of the oracle’s fulfillment refer it specifically to the give-and-take of the wars between the two poleis.²⁷ This interpretation is possible given the oracle’s promise to the Athenians that they will ultimately conquer Aegina. However, all we ever hear from Herodotus of this ongoing feud—apart from their competition of ἀρετή at Salamis (8.90–3) and perhaps a bald reference to a blockade in an anecdote about Sophanes (9.75)—is that Themistocles convinced the Athenians to build ships for a war against the Aeginetans (7.144.1–2). However, they never actually used those ships for that purpose. Nor is Herodotus’ brief attention to the actual battles in this war enough, I

²⁶ For the sense and opposition of ποιέειν and πάσχειν here, cf. 7.11.3.

²⁷ Andrewes (1936: 2–3), Hammond (1955: 408), Crahay (1956: 275). Besides Crahay, our other major commentators on oracles in Herodotus, Parke and Wormell (1956: 149–50), Fontenrose (1959: 311) and Kirchberg (1965: 82–3) have nothing much to say about this part of the oracle’s fulfillment.

think, to sustain the fulfillment of the oracle by itself. The period of their troubles was to last “in the intervening time” (5.89.2: ἐν τῷ μεταξὺ τοῦ χρόνου), with the “end” (τέλος) being perhaps their conquest of Aegina, which was to happen in 457/6 BCE.²⁸ Rather, it is important that what follows the long-anticipated fulfillment in the second clause is the beginning of the very war that occasioned some of the most profound sufferings and heroic achievements in the history of Athens. This μέν...δέ construction, in which the audience expectation of an Athenian attack on the Aeginetans is met and reemphasized, is indicative. Here, the outbreak of hostilities is linked in one of Herodotus’ syntactical, narrative joints with the succeeding account of Darius’ second invasion of

²⁸ See discussion on fulfillment above. The fact that part of this oracle may remain unfulfilled in the *Histories* is not much of an issue. It sometimes happens that Herodotus only alludes to the fulfillment of certain oracles that lie beyond the major temporal limits of his work (e.g., 2.18), and in any event, Herodotus’ audience would certainly have been aware that the Athenians had defeated the Aeginetans in 457. A number of scholars have called into question the accuracy of the oracle’s timing, assuming that the words ἐν τῷ μεταξὺ τοῦ χρόνου can only mean the thirty years mentioned in the previous half of the oracle. Walker (1926: 258), Parke & Wormell (1956: 149–50); Mikalson (2003: 23), Irwin (2011: 285). However, the oracle is not that specific, and the words are best understood as indicating the time between the action of the protasis, and the τέλος of the final apodosis: the duration is undetermined. Hammond (1955: 406–7), Andrewes (1936: 2–3).

Greece. With the knowledge of the oracle in the background, the μέν...δέ construction of this sentence comes to have a sort of consequential force—“‘whereupon’ becomes (or implies) ‘because’”, as Kindt (2016: 126) puts it in her study of marvelous tales. A significant part of the sufferings and accomplishments that the oracle predicted are to be fulfilled, then, in the remainder of Herodotus’ account of the Persian Wars: from the steep losses at Artemisium (8.18) and the Persian sack of Athens (8.52–3) to the Athenian-led victories at Marathon (6.109–17) and Salamis (8.83–96) and their heroics at Platea (9.36–72), to name the highlights. Their accomplishments and sufferings between 506 and 457/6 BCE are not limited to the Aeginetan conflict, and Herodotus’ main narrative interest is on those that happened during that time period as a result of the war with the Persians.

This Delphic oracle has more profound importance for Herodotus’ historical project than has been appreciated. Herodotus is inquiring into “the reason why they [the Greeks and the barbarians] came into conflict with each other” (*Praef.*: δι’ ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι). The Athenian-Aeginetan conflict has its place in Herodotus’ *Histories* not just because it pushed Athens to be a naval power, or

because it provided a nice parallel to the case of the Thebans. With this study of audience expectation and the genre of the 'oracular tale', we are in a position to suggest that the divine imperative from the Delphic Oracle and Athenian disobedience to it have a significant place in Herodotus' causal calculus for the war.

In fact, my conclusion that the Athenian attack on the Aeginetans is part of that causal calculus can be supported by at least one of the events found within the frame of this oracular tale. The failure of the first Persian invasion of 492 BCE, for instance, can be understood as subject to the fact that the oracle had not yet been fulfilled (6.44–5). In relating this invasion, Herodotus tells us that the Persians had set out against all the Greeks with the claimed intention of punishing the Athenians and the Eretrians specifically for their part in the burning of Sardis during the Ionian revolt. However, the Persian navy was wrecked in a storm while rounding Mt. Athos, their army was laid waste by the Thracians, and Mardonius deemed it wise to abandon the expedition altogether before even arriving in mainland Greece. In fact, there was a story circulating among the Athenians that attributed the destructive storm to the assistance of "their brother-in-

law” Boreas, the god of north wind (7.189). This event came at a time when the Athenians were apparently too distracted by other matters to seek their revenge against the Aeginetans directly—they had not yet joined battle. Thus, this first failed invasion can be thought of as an example of narrative “retardation”.²⁹ With the expectation that comes with the oracular tale, one gets a sense that the force of the Persians, which was to present the opportunity for many sufferings and accomplishments, is waiting in the wings, ready and waiting for the Athenians to attack their fellow Greeks, build a navy for the war, abandon their city to destruction, and save Greece at Salamis. Importantly, though, it seems that this level of orchestration is beyond accident and human intentions, since even these events are motivated and foretold by oracles (7.140.2–3, 7.141.2–4, 8.77, 8.96.2). Thus, with these oracular tales, Herodotus shows that this course of events was divinely ordained.³⁰

Conclusion

Determining how Herodotus’ contemporary audience would have understood the *Histories* does not always

²⁹ de Jong (2013: 283).

³⁰ Harrison (2003).

have to be a hazardous theoretical game of guesswork. Since previous experience with a genre shapes an audience's 'horizon of expectations' and these expectations in turn shape reception, studying consistent narrative patterns is a helpful avenue for inquiring into how historical texts were received in their own time. I have argued that the 'oracular tale', is one such narrative pattern that would have been familiar to Herodotus' contemporaries. In its essential form, it is a story about oracular fulfillment, and it is a genre that preexisted Herodotus' *Histories* in a largely oral tradition of storytelling. The narratological study of this pattern has obvious application beyond the oracle about Athenian revenge that I have examined here. Reading for this pattern can provide deeper insight not only into Herodotus' narrative technique and the structure of the *Histories* but also into the work of any other ancient (or modern) text whose action is motivated by prophecy.

Bibliography

- Aly, W.** (1921) *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen: Eine Untersuchung über die volkstümlichen Elemente der altgriechischen Prosaerzählung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Andrewes, A.** (1936) "Athens and Aegina, 510–480 B.C.", *ABSA* 37, 1–7.
- Bakker, E. J.** (2007) "The Syntax of Historie: How Herodotus Writes", en Dewald, C.; Marincola, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Herodotus*. Cambridge: Cambridge University Press, 92–102.
- Bischoff, H.** (1932) *Der Warner Bei Herodot*. Dissertation, Philipps University of Marburg.
- Crahay, R.** (1956) *La Littérature oraculaire chez Hérodote*. Paris: Les Belles Lettres.
- Crosby, D.J.** (2021) 'The Oracular Tale' and the Oracles of the Greeks: Storytelling, Conjecture, and Oracular Ambiguity in Herodotus' Histories and its Historical and Cultural Context. Dissertation, Bryn Mawr College.
- Farrell, J.** (2005) "Intention and Intertext", *Phoenix* 59, 98–111.
- Fehling, D.** (1971) *Die Quellenangaben bei Herodot: Studien zur Erzählkunst Herodots*. Berlin: De Gruyter.
- Figueira, T. J.** (1988) "The Chronology of the Conflict between Athens and Aegina in Herodotus Bk. 6", *QUCC* 28, 49–89.

- Flower, H. I.** (2013) "Herodotus and Delphic Traditions about Croesus", en Munson, R. V. (ed.), *Herodotus: Volume 1: Herodotus and the Narrative of the Past*. Oxford: Oxford University Press, 124–153.
- Fontenrose, J.** (1978) *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1983) "The Oracular Response as a Traditional Narrative Theme", *Journal of Folklore Research* 20, 113–20.
- Fowler, R.** (2013) "Herodotus and His Contemporaries", en Munson, R.V. (ed.), *Herodotus: Volume 1: Herodotus and the Narrative of the Past*. Oxford: Oxford University Press, 46–83.
- Gray, V. J.** (1996) "Herodotus and Images of Tyranny: The Tyrants of Corinth", *AJPh* 117, 361–89.
- Grethlein, J.** (2014) "'Future Past': Time and Teleology in (Ancient) Historiography", *History and Theory* 53, 309–30.
- _____ (2016) "Ancient Historiography and 'Future Past'", en Lianeri, A. (ed.), *Knowing Future Time in and through Greek Historiography*. Berlin: De Gruyter, 59–77.
- Griffiths, A.** (2001) "Behind the Lines: The Genesis of Stories in Herodotus", en Budelmann, F. & Michelakis, P. (eds.), *Homer, Tragedy and Beyond: Essays in Honour of P.E. Easterling*. London: Society for the Promotion of Hellenic Studies, 75–89.

- Hammond, N. G. L.** (1955) "Studies in Greek Chronology of the Sixth and Fifth Centuries B.C", *Historia* 4, 371–411.
- Hansen, W. F.** (1996) "The Protagonist on the Pyre: Herodotean Legend and Modern Folktale", *Fabula* 37, 272–285.
- _____ (2002) *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Harrison, T.** (2000) *Divinity and History: The Religion of Herodotus*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (2003) "'Prophecy in Reverse?' Herodotus and the Origins of History", en Derow, P. & Parker, R. (eds.), *Herodotus and His World: Essays from a Conference in Memory of George Forrest*. Oxford: Oxford University Press, 239–255.
- Haubold, J.** (2007) "Athens and Aegina (5.82–9)", en Irwin, E. & Greenwood, E. (eds.), *Reading Herodotus: A Study of the Logoi in Book 5 of Herodotus' Histories*. Cambridge: Cambridge University Press, 226–44.
- Hornblower, S. & Pelling, C.** (2017) *Herodotus: Histories Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Immerwahr, H. R.** (1981) *Form and Thought in Herodotus*. Chico, CA: Edwards Bros.
- Irwin, E.** (2011) "Herodotus on Aeginetan Identity", en Fearn, D. (ed), *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry: Myth, History, and Identity in the Fifth*

Century BC. Oxford: Oxford University Press, 373–425.

Jauss, H. R. & Benzinger, E. (1970) "Literary History as a Challenge to Literary Theory", *New Literary History* 2, 7–37.

Jeffery, L. H. (1962) "The Conflict between Athens and Aegina in the Years before Salamis (Herodotus, VI, 87–93)", *AJPh* 83, 44–54.

Johnson, D. M. (2001) "Herodotus' Storytelling Speeches: Socles (5.92) and Leotychides (6.86)", *CJ* 97, 1–26.

Jong, I. J. F. (2013) "Narratological Aspects of the Histories of Herodotus", en Munson, R. V. (ed.), *Herodotus: Volume 1: Herodotus and the Narrative of the Past*. Oxford: Oxford University Press, 253–291.

Kazazis, J. N. (1978) *Herodotos' Stories and History: A Proppian Analysis of His Narrative Technique*. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Kindt, J. (2016) *Revisiting Delphi: Religion and Storytelling in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2018) "Revelation, Narrative, and Cognition: Oracle Stories as Epiphanic Tales in Ancient Greece", *Kernos* 31, 39–58.

Kirchberg, J. (1965) *Die Funktion der Orakel im Werke Herodots*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Klees, H.** (1965) *Die Eigenart des griechischen Glaubens an Orakel und Seher: Ein Vergleich zwischen griechischer und nichtgriechischer Mantik bei Herodot.* Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Kurke, L.** (2009) "'Counterfeit Oracles' and 'Legal Tender': The Politics of Oracular Consultation in Herodotus", *CW* 102, 417–438.
- Lattimore, R.** (1939) "The Wise Adviser in Herodotus", *CPh* 34, 24–35.
- Luraghi, N.** (2006) "Meta-Historie: Method and Genre in the Histories", en Dewald, C. & Marincola, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Herodotus.* Cambridge: Cambridge University Press, 76–91.
- _____ (2013) "The Stories Before the Histories: Folktale and Traditional Narrative in Herodotus", en Munson, V. R. (ed.), *Herodotus: Volume 1: Herodotus and the Narrative of the Past.* Oxford: Oxford University Press, 87–112.
- Martindale, C.** (1993) *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Maurizio, L.** (1997) "Delphic Oracles as Oral Performances: Authenticity and Historical Evidence", *ClAnt* 16, 308–34.
- Mikalson, J. D.** (2003) *Herodotus and Religion in the Persian Wars.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Murray, O.** (1987) "Herodotus and Oral History", en Sancisi-Weerdenburg, H. & Kuhrt, A. (eds),

Achaemenid History II: The Greek Sources. Leiden: Brill, 93–115.

Oeri, A. (1899) *De Herodoti fonte Delphico*. Dissertation, University of Basil.

Parke, H. W. & Wormell, D. E. W. (1956) *The Delphic Oracle: The History*. Vol. 1. Oxford: Blackwell.

Podlecki, A. J. (1976) "Athens and Aegina", *Historia* 25, 396–413.

Pohlenz, M. (1937) *Herodot: Der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes*. Leipzig: Teubner.

Scott, L. *Historical Commentary on Herodotus Book 6*. Leiden: Brill.

Strasburger, H. (1955) "Herodot und das perikleische Athen", *Historia* 4, 1–25.

Walker, E. M. (1926) "Chapter VIII: Marathon: Section VII: Athens and Aegina", en Bury, J. B.; Cook S. A.; Adcock, F. E. (eds), *The Cambridge Ancient History: Volume 4: The Persian Empire and the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 254–9.

El éxodo de *Orestes* de Eurípides: un debate sobre su recepción¹

Constanza Filócomo - UNS

Ninguno de los eventos que suceden en escena en *Orestes* se encuentra en las versiones anteriores de este mito: el cuidado de Electra al enfermo Orestes, la disputa con Tíndaro, la perturbación civil de Argos, la aparición de Helena y Menelao con la hija Hermíone, y el plan de asesinato y secuestro. “The play’s action is (in the end) compatible with the myth in its usual form, but it consists of a stage in the story which is not dealt with by anyone else” afirma Wright (2008: 24). Eurípides toma elementos del mito que son incorporados solo en la situación del comienzo (la persecución de las Erinias a Orestes, el regreso de Menelao desde Troya), y en el anuncio de Apolo del éxodo (la presencia de Helena entre los dioses, el matrimonio de Electra y Pílates como también el de Orestes y Hermíone, y el exilio del héroe con el posterior juicio en Atenas). Tal como resume West (1990[1987]: 30), toda la acción de la pieza es inventada. Por lo tanto, el tratamiento euripideo del mito es, sin dudas, singular. Las innovaciones del poeta

¹ Para el texto griego seguimos la edición oxoniense de Diggle (1994). Las traducciones nos pertenecen.

parecen buscar la focalización en el sufrimiento del protagonista, quien necesita ayuda para soportar sus padecimientos físicos, se ve abandonado por sus *phíloi* y por la ciudad, y finalmente lo único que logra sin la ayuda de un dios es, de alguna manera, repetir el crimen que causó su locura. Cuando los personajes, luego de una serie de altibajos, se encuentran en un clímax dramático, aparece Apolo para detenerlos y resolver todas las situaciones en el éxodo.

Esta parte estructural de la tragedia ha sido objeto de un exagerado debate, sobre todo porque se han visto en él escenas aparentemente inusuales, incoherentes, e incluso irónicas. Entendiendo el éxodo como una parte relevante para la interpretación de toda tragedia, y teniendo en cuenta que el público ateniense estaba acostumbrado a las innovaciones eurípideas, nos proponemos indagar sobre la recepción de la escena final del drama, en que Eurípides recurre una vez más, como en otras tragedias, al uso del *deus ex machina*.

En primer lugar, señalaremos concisamente la naturaleza del éxodo, considerada una de las partes más 'abiertas' de las piezas trágicas. Luego, tras recorrer la mirada de la crítica especializada sobre el éxodo de *Orestes*, brindaremos nuestra interpretación de esta escena, centrándonos en las posibles reacciones

de la audiencia, determinadas por su horizonte de expectativas. Nuestra hipótesis es que la acción de Apolo en *Orestes* es tan seria y real como el resto de la trama; aun así, aunque los espectadores esperarían el *deus ex machina*, su puesta en escena debió de haber sido estremecedora al punto de hacer sentir a la audiencia que los dioses eran incomprensibles y misteriosos.

1. El cierre “abierto” de las tragedias

Abordamos el éxodo haciéndonos eco de la afirmación de Dunn (1997: 111) a propósito de *Heracles*: “We as readers need to be aware of the ethical, as well as the aesthetic, ideological and cultural dimensions of closures”. Wohl (2015: 19) reconoce que la interpretación del final de un drama determina nuestra experiencia respecto a él, lo que es cierto sobre todo en el teatro antiguo —asegura— ya que la audiencia conocía la resolución de la trama mítica. La autora afirma, en este sentido, que la tragedia griega se construye de tal modo que genera, más que el suspenso por qué sucederá, el suspenso por cómo los hechos volverán a su curso. Sin embargo, es menester señalar que no siempre los finales dramáticos respetan la acción del mito conocido. Por lo tanto, no hay razón para suponer que el público esperaba en todos los casos que la trama siguiera el curso ya conocido. Ciertamente, esa

sucesión de hechos estaría presente en el horizonte de expectativa de la audiencia. Porque, como afirma Roberts (2005: 144), las expectativas del público en la tragedia griega están condicionadas no solamente por el desarrollo de las acciones en el argumento de la obra sino también por el conocimiento previo del mito del que parte dicho argumento. Los ataques de locura de Orestes en *Or.*, por ejemplo, no habrían llamado la atención de los espectadores, quienes ya conocían este castigo hacia el matricida, presente en versiones anteriores. Sin embargo, según advierte Roberts (2005: 144), hay una disyunción entre la dirección hacia la que parece ir la trama y la conclusión impuesta hacia el final, lo que lo vuelve uno de los finales más desconcertantes de todas las tragedias conservadas. La estudiosa sostiene que con las escenas de *deus ex machina* Eurípides refuerza y reafirma el cierre, al mismo tiempo que desafía cualquier lectura simple que podamos hacer sobre el final.² En el mismo sentido, Dubischar (2017: 372) considera que todos los finales que contienen una escena de *deus ex machina* dificultan la interpretación y nos conducen a preguntarnos sobre la seriedad o ironía de esos cierres.

² Roberts (2005: 145-146).

En efecto, el éxodo es la parte estructural de la tragedia con más apertura interpretativa, lo que se visualiza con facilidad en las piezas de Eurípides, pues, al incorporar usualmente innovaciones argumentales, permite un horizonte de expectativas más amplio. Incluso a veces no es fácil determinar qué personajes resultarían simpatéticos para la audiencia, lo que vuelve más compleja la cuestión acerca de qué esperarían los espectadores. ¿El público estaría esperando la llegada de Apolo hacia el final de *Or.*? ¿Se alegraría con la resolución repentina, o estaría deseando ver concretada la venganza del héroe contra Menelao? ¿Simpatizaría con un matricida que quiere de alguna manera repetir el crimen?

Mastronarde (2010: 86), quien se ocupa de las estructuras abiertas de las obras de Eurípides, observa que en ellas “we find several variations in the tendency to confuse audience-response through shifts of sympathy.” Concluye su análisis afirmando que el público tendría un gran desafío respecto a la interpretación de las tragedias euripideas, y que la confrontación con la incerteza que de ellas se desprende sería, para los griegos, una experiencia tanto religiosa como estético-intelectual.

2. El éxodo de *Or.*: ¿un final feliz o irresuelto?

Al ocuparnos del éxodo de esta obra, no debemos perder de vista que, como señalamos al comienzo del capítulo, gran parte de los hechos que suceden en escena no se registran en ninguna otra versión del mito. Si estos son innovación de Eurípides, cambiaría por completo la recepción de la audiencia durante el desarrollo de la pieza. Es indudable la intencionalidad del poeta de 'jugar' con las expectativas del público. Solo a modo de ejemplo, vale destacar que los cambios del héroe entre la calma y la agitación habrían permitido que en ciertos momentos de la obra la audiencia esperara un nuevo ataque de locura.³ Es aceptable suponer que en el desarrollo de la obra (que no es simple ni aparentemente orgánico) los

³ Por ejemplo, ante la llegada de Tíndaro, Orestes se escandaliza y es probable que los vv. 459-469 hayan sido pronunciados entre gritos y una agitación corporal (ya que el actor buscaría dónde esconder su rostro). Tíndaro, una vez en escena, dialoga con Menelao sobre la situación del joven matricida, mientras este permanece en silencio. Esto sería significativo para los espectadores, ya que han sido testigos del largo silencio e inmovilidad de Orestes al comienzo de la pieza, cuando estaba totalmente abatido. Es probable que, luego de haberse agitado y gritado por la llegada del anciano, mientras escucha a sus parientes, el actor protagonista mantuviera una postura de ocultamiento, señalando que no quiere ser visto. Es decir, parte de la conducta que Orestes tiene en el comienzo de la obra sería aquí rememorada por la audiencia, lo que la alertaría sobre lo que podría seguir a continuación.

espectadores verían traicionadas una y otra vez sus expectativas. Finalmente, cuando todo parece desembocar en un final trágico desde todo punto de vista, un dios aparece para reconducir el destino de los personajes y de la trama.

El éxodo de *Or.* ha sido objeto de un largo debate, sobre todo porque se han visto en él, y en su extenso desarrollo, escenas aparentemente inusuales e incoherentes. Las críticas han apuntado en especial hacia la repentina aparición de Apolo. Esta ha sido considerada absurda, imposible e incluso irónica. Verral (1905: 260) supone que el público no habría tomado seriamente la aparición del dios: “the *deus ex machina* can be no part of the serious drama, but is a pretence, necessary to get off the actors and repair the breach with legend. The scene is not a *dénouement*.” Lo mismo señala Arrowsmith (1958: 191), al afirmar que el final de la tragedia muestra un mundo en completo desastre, en el que Apolo interviene solo como un deseo imposible; el autor sostiene que esta epifanía habría sido comprendida por los espectadores como un mecanismo para que el mito volviera a su curso.⁴ Sin

⁴ Según los estudiosos, los vv. 1666-1669, en los que Orestes reconoce haber confundido la voz del dios con la de las Erinias, pondrían en tela de juicio la existencia real del dios en el éxodo.

embargo, ¿por qué Eurípides, un dramaturgo que naturalmente sigue los mitos tradicionales pero que, al mismo tiempo, es el más innovador de los trágicos, tendría necesidad de hacer que la trama volviera a su desarrollo original? La audiencia estaba, hasta cierto punto, acostumbrada a las innovaciones en las tragedias.⁵ Por esta razón, tampoco parece acertada la postura de von Fritz (1961: 312-313), quien entiende que el mecanismo *deus ex machina* no debe ser tomado nunca como algo serio, porque ofrece soluciones absurdas. El estudioso presenta a *Or.* como el ejemplo extremo. Si esto fuera así, un considerable número de piezas contendría un final absurdo (e.g. *E. IA*), y no

Esta parece una interpretación forzada. Puesto que el héroe ha estado seis días padeciendo los ataques repentinos y reiterados de las Erinias, es comprensible que su temor a verlas esté presente y que confunda la voz divina masculina con una de ellas.

⁵ Así lo afirma Aristóteles en *Poética* 14, 1455b 22-25. Konstan defiende la idea de que la tragedia es el medio perfecto para la ucronía (género que consiste en el relato de una historia a partir de un acontecimiento real, pero que se narra de manera diferente a como en verdad ocurrió). Konstan (2018: 169) advierte que la indeterminación del mito ofrece un terreno favorable a la idea de los mundos posibles, y afirma: “la tragédie en particulier, alors même qu’elle semble présenter des événements qui conduisent inexorablement au désastre, suggère des chemins alternatifs, des issues hypothétiques ou contrefactuelles qui tourmentent l’esprit et sapent la conclusion.”

solamente las euripideas (e.g. *S. Ph.*).⁶ Parry (1969: 339), por su parte, afirma: “The epiphany of Apollo is discontinuous with the previous action and solves nothing”. Dunn (1996: 171), en el mismo sentido, entiende que el final no tiene nada que ver con lo que sucedió en el resto de la pieza y que solamente un dios puede imponer una ‘solución’ que no resuelve nada.

Siguiendo la idea de que este no es un final para ser tomado seriamente, no faltaron quienes lo entendieron como irónico o, incluso, satírico. Vellacott (1975: 79), por ejemplo, lo identifica como irónico y afirma: “the end of the play is indeed a mockery.” Burnett (1971: 222), habiendo analizado el éxodo, consideró que la pieza es una sátira: “these characters can gather to play a scene that caps this drama as a satyr play”.

Porter (1994: 291-297), en un apéndice dedicado a la idea de *Or.* como sátira, refuta convincentemente los argumentos que se han sostenido para defender tal calificación,⁷ y comprueba que la obra fue puesta en

⁶ Medda (2011[2001]: 332) compara también este final con el de la *Odisea*. Konstan (2018: 174) sugiere que Eurípides, poniendo en escena este sorprendente epílogo, probablemente se haya inspirado en el final de *S. Ph.*, representado el año anterior.

⁷ Entre los argumentos que se han dado se destacan, por un lado, la presencia del Frigio como un personaje de humor; la rapidez con la que Orestes acepta las órdenes de Apolo; la conclusión ‘feliz’ del drama; y la afirmación que al respecto contiene la hipótesis de

escena como tragedia, incluso en el 340 a.C. El estudioso se aleja tajantemente de las interpretaciones resumidas hasta aquí. Entiende que las ‘anomalías’ del éxodo señaladas (como la presteza de los personajes en responder al dios y la confianza en él, después de haberlo criticado reiteradamente en la obra) son características de los *dei ex machina* de Eurípides, sobre todo en sus últimos trabajos. Acordamos con Porter en que los lectores modernos han visto en este éxodo más conflictos que los espectadores del teatro ateniense, para quienes este tipo de final no habría resultado extraño.⁸ Porter (1994: 282-283) explica:

The readiness with which the characters accept the god's commands is also typical as is the speed with which the drama concludes. Moreover, the ancient audience had several

Aristófanes: τὸ δράμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφὴν (“El drama tiene un desenlace más de tipo cómico”). Acordamos con Porter (1994: 291-297) en que ninguno de los argumentos es suficiente para entender el drama como satírico, sino que los vemos, más bien, como aspectos en los que Eurípides ciertamente ha experimentado.

⁸ Agregamos que tampoco para nosotros finales como los del drama en consideración resultan extraños, sobre todo si tenemos en cuenta tragedias del último cuarto del s. V a.C. como, por ejemplo, *S. Ph.* o *E. Hel.*

reasons to accept Apollo's entrance with greater equanimity than do many moderns.⁹

La pregunta adecuada, entonces, para interpretar el final, no es tanto "cómo lo ha entendido la crítica" sino "cómo podría haberlo visto el público euripideo", aunque esto siempre nos lleve al terreno de lo conjetural. Vellacott (1975: 80), quien lo considera irónico, se pregunta si algunos espectadores no se habrían reído ante las primeras palabras de Apolo. Sin embargo, la escena se encontraba en un clímax emocional y dramático en el que solo dos cosas podían esperarse: el desastre (el asesinato de Hermíone y el incendio del palacio) o una solución divina. Por eso, acordamos con Porter cuando sostiene que los espectadores aguardaban seguramente al dios. No solamente estaban acostumbrados a este tipo de éxodos, sino que además en las últimas obras de Eurípides hay una tendencia creciente a usar el *deus ex machina* y a unir la llegada divina con el argumento a través de alguna crisis (cf. Porter, 1994: 283).

Si el público pudo estar sorprendido hacia el final de *Or.*, no debe haber sido por la aparición del dios sino por otros aspectos. Por un lado, por la puesta en escena:

⁹ Porter (1994: 281) resume las obras completas y fragmentarias que tienen un final de este tipo, no solo euripideas.

la distribución escénica de los actores tuvo que haber generado un impacto especial.¹⁰ Por otro lado, la interacción de los personajes durante el éxodo debió de haber sido al menos llamativa y sumamente significativa si la contextualizamos en el desarrollo de la pieza. Tengamos en cuenta algunos aspectos que no habrían pasado desapercibidos por el público.

Los personajes habían culpado en reiteradas oportunidades a Apolo por la situación del matricida (E. Or. 31, 76, 121, 191, 277, 287-289). Según el mismo Orestes, la orden de Apolo fue tan terrible que hasta su padre Agamenón le hubiera pedido no obedecerla (E. Or. 288 y ss.). Al mismo tiempo, sin embargo, durante su encuentro con Menelao, el protagonista parece estar esperando a Apolo, como si su auxilio fuera la única solución posible (E. Or. 414-416); reflexiona δουλεύομεν θεοῖς, ὅτι ποτ' εἰσὶν οἱ θεοί [Somos

¹⁰ Cuando Apolo aparece, lo hace en medio de una escena absolutamente violenta, en la que Menelao desde afuera del palacio suplica, impotente, por la vida de su hija, quien es amenazada de muerte desde un lugar inalcanzable para él. Muchos personajes se encuentran en las alturas: Hermíone, Orestes y Pílates están en el techo del palacio, mientras Apolo y Helena aparecen desde más arriba. Willink (1986: 351) sostiene que el dios y Helena aparecían usando el *theologeíon*, mientras Kovacs (2002: 404) cree que se habría recurrido a la *mechané*. Sea como fuere, acordamos con West (1990[1987]: 38), quien afirma que los dos personajes estaban ciertamente en un lugar más alto que Pílates, Orestes y Hermíone.

esclavos de los dioses, sean lo que sean los dioses] (E. *Or.* 418),¹¹ incluso cuando el dios es lento: μέλλει τὸ θεῖον δ' ἐστὶ τοιοῦτον φύσει. [Se demora. Así es lo divino por naturaleza] (E. *Or.* 420).

Orestes, después de haber culpado al dios tantas veces y de haberse sentido abandonado por él, en el éxodo acepta inmediatamente y sin dudar las órdenes de Apolo, las que invierten por completo las acciones que se estaban llevando a cabo. Esto puede resultar llamativo o poco serio; sin embargo, sostenemos que el matricida no tenía otra opción. Es cierto que el dios se tomó su tiempo para llegar justo en el clímax de violencia y desesperación, pero Orestes sabía que los dioses actúan cuando ellos quieren, no cuando los humanos los necesitan (E. *Or.* 420).¹² En este sentido, Lloyd-Jones (1971: 144-145), haciendo referencia al lugar de las divinidades en Eurípides, considera que “for most of the time the divine will remain obscure to the human actors in the drama.” En cuanto a la justicia

¹¹ De acuerdo con West (1990[1987]: 212), “whatever the gods are’ is a Euripidean cliché. We are governed by powers we do not understand.” En el mismo sentido, Willink (1986: 155) afirma que esta es “a traditional type of phrase, consistent with piety.”

¹² Plutarco se dedica extensamente a la cuestión de la tardanza de la divinidad y cita, en *Plut. Mor.* 7. *De sera* 2, el v. 420 de E. *Or.* Explicando la ‘tardanza’ divina, afirma que lo único que los mortales podemos decir de dios es que él conoce mejor que nosotros los tiempos y la manera de actuar (*Plut. Mor.* 7. *De sera* 4).

de Zeus en los textos del más joven de los tres trágicos, explica que el dios gobierna el mundo según su propia idea de justicia —no la de los mortales—, por lo que no es fácilmente comprensible para los hombres (Lloyd-Jones, 1971: 154). Ciertamente, podemos ampliar esta misma idea a la acción de Apolo en esta pieza. Defendiendo la misma postura, Lefkowitz (2015: 122), con quien acordamos, señala que, desde la perspectiva humana, los dioses son siempre lentos: “Eurípides’ audiences understood that the gods were on a different schedule.”¹³ Se distancia de quienes pretenden que el final es meramente ilusorio, como también de Dunn (1996: 171), quien había sugerido que el final no resuelve nada. Lefkowitz, por el contrario, considera que Apolo resuelve, aunque advierte que esto no significa que todo esté solucionado desde el punto de

¹³ Wright (2008: 66) refiere a esta cuestión afirmando: “for the Greeks, to believe in and worship their gods did not mean that they expected to *understand* the gods; and they certainly did not expect that the gods would always treat them with love or kindness.” Por su parte, Versnel (2011: 539-559), en un apéndice titulado “Did the Greeks believe in gods?”, luego de recoger y analizar no pocas posturas críticas acerca de la falta de creencia en los dioses por parte de los antiguos griegos, concluye categóricamente: “The question ‘did the Greeks believe in gods?’ is intrinsically absurd, but if for the sake of argument taken seriously (and taken in its ‘low intensity’ sense), should be answered in the positive” (Versnel, 2011: 559). Para un estudio sobre la religión de los antiguos griegos, ver Parker (2011).

vista humano: en efecto, los dioses no han hecho nada para poner fin al sufrimiento de Orestes o para evitar los errores serios de los personajes. La estudiosa señala que si el final parece forzado es porque es repentino y por la indiferencia del dios hacia las emociones humanas.¹⁴

Entendemos, entonces, que la epifanía no habría sido para los espectadores de la obra tan extraordinaria ni conflictiva como se ha pretendido. Ahora bien, con la intervención del dios y sus nuevas órdenes, que son aceptadas de inmediato, se detiene súbitamente el plan de los *phíloi*. Nos preguntamos, pues, cómo habría sido asumido este giro. Como señala Dunn (1996: 171), por un lado, el dios aborta el plan y muestra que el asesinato de Helena falló, pero por otro lado, gracias a él, Orestes no tendrá que morir y será purificado para poder gobernar en Argos. Entonces, ¿los espectadores entenderían que Orestes falló? ¿O se alegrarían por su nuevo destino? Según Burnett (1971), el tema de la obra consiste en una serie de fracasos, que culminan en el final, cuando el protagonista falla también en llevar a cabo su plan. Sin embargo, el plan no era un fin en sí mismo sino un medio para herir a quien le había negado ayuda al Atrida, y así, hacer algo que no fuera

¹⁴ Lefkowitz (2015: 121).

simplemente morir. Es decir, Orestes busca matar a su familia e incendiar el palacio con el único fin de no quedarse inerte ante el fatal final que se acerca.

Para aclarar esta idea, tengamos en cuenta la actitud del enfermo a lo largo de la pieza. Cada vez que Orestes se ha encontrado con un *phílos* ha tratado de buscar ayuda para salir de su situación. Ante el único amigo que le brinda apoyo, el héroe tiene las fuerzas necesarias para actuar por sí mismo e ir a hablar ante la Asamblea. Hacia el final, cuando todos sus intentos han sido en vano y sabe que su único destino es morir, Orestes se muestra resignado y se prepara: lamenta su muerte (E. Or. 1018-1040), se despide de su hermana (E. Or. 1041-1051), planea cómo suicidarse (E. Or. 1052-1064) y pide a Pílates que los entierre (E. Or. 1065-1068). Solo está pensando en esto cuando su amigo le presenta una nueva idea: ἐπεὶ δὲ καθανούμεθ', ἐς κοινούς λόγους / ἔλθωμεν, ὡς ἂν Μενέλεως συνδυστυχήῃ. [Puesto que vamos a morir, deliberemos en común cómo compartir la desgracia con Menelao] (E. Or. 1098-1099). El verbo empleado, συνδυστυχέω, muestra que el propósito es vengarse y, como se evidencia en la primera parte del verso, es originado en la imposibilidad de hacer otra cosa, como si fuera lo único que pueden realizar. El objetivo de Orestes es,

pues, ya que solo le queda morir, hacerlo viendo a Menelao “compartir la desgracia”, y decide postergar su muerte para realizar lo único que se le ofrece como opción (E. Or. 1101-1102). El héroe está en tal situación de fatalidad y desgracia que pareciera aceptar llevar a cabo cualquier idea que se le presente. Como él mismo confiesa, este sería un modo de no resignarse a una muerte servil (E. Or. 1169-1172). Por eso, no le resultará difícil aceptar como esposa a la mujer a la que está amenazando. Hermíone es solo un instrumento para herir a Menelao antes de morir finalmente. Y si Apolo le ofrece una alternativa, algo mejor que la fatalidad que le espera, la aceptará. Por consiguiente, el fracaso del plan no es necesariamente el fracaso de Orestes. La opción divina parece, en primera instancia, ofrecerle algo superador. A fin de cuentas, el dios resulta el más efectivo para brindarle el apoyo necesario y el único realmente favorable.

Por un lado, Orestes cuestiona el accionar de Apolo y lo culpa por su sufrimiento; por otro, sabe que depende del dios y que solo él puede brindarle una salida. La obra subraya el carácter inescrutable de los dioses, quienes al final actúan, pero no de la manera ni en el tiempo esperado. Ciertamente, como advierte Lefkowitz (2015: 121), puede resultar difícil para

nosotros entender que el final de *Or.* muestra el poder de lo divino y las limitaciones de la comprensión humana. Konstan (2018: 174) sugiere que Eurípides presenta en esta obra los hechos de tal manera que se impone a la trama la necesidad de una divinidad para salir de la violencia deliberada y el desorden cívico. Explica que una historia tradicional, utilizada por Esquilo para ilustrar el triunfo de la justicia y el orden democrático y adaptada luego por Sófocles para celebrar la restauración de la democracia ateniense, “pouvait très facilement dérailler et finir dans la violence délibérée et le désordre civique, au point de nécessiter l’intervention d’une divinité pour retrouver le cours normal de la version conventionnelle.”

Volviendo a la manera en que los espectadores asimilaban lo que sucedía en el éxodo, cabe preguntarnos si, antes de la aparición divina, estarían esperando la derrota de Menelao o si acaso pensaban que las acciones de Orestes eran descabelladas e irracionales. ¿Era el protagonista percibido como un loco, por lo que se celebraría al dios que lo detuviera? ¿O era visto como un héroe que necesitaba vengarse de la injusticia? Consideramos que esas opciones no son excluyentes y que muy posiblemente el público haya sentido empatía por ambos personajes, el protagonista

y su tío. En este punto, seguimos a Konstan (2000), quien entiende que la postura de Aristóteles respecto a lo que el público del género trágico sentía es “demasiado limitada”, y defiende que no necesariamente el público debía sentir o compasión o temor sino que era capaz de sentir ambos al mismo tiempo así como también otro tipo de emociones.

Por un lado, los espectadores habían estado viendo cómo sufrían Orestes y Electra, cuidando uno del otro, buscando salvación, y habían visto asimismo el abandono que los hermanos atravesaron por parte de la familia y de la ciudad. Seguramente habrían empatizado con ellos. Quienes, sentados, observaban la tragedia, también estaban en un mundo de caos y se sentían acaso abandonados por los dioses.¹⁵ Pero esto

¹⁵ *Or.* fue representada en el 408 a.C., en una época que no era de calma para los atenienses, quienes vivían los últimos años de la Guerra del Peloponeso y habían sufrido recientemente la derrota de la expedición a Sicilia (413 a.C.). El Coro había lamentado la situación de los hermanos en reiteradas ocasiones, y esto probablemente enfatizó la compasión de los espectadores. En cuanto a las emociones que despertaría el hecho de que Orestes haya matado a su madre, Munteanu (2012: 221) señala el v. 702, en el que Menelao se refiere a lo que siente el pueblo de Argos: ἔνεστι δ' οἴκτος, ἔνι δὲ καὶ θυμὸς μέγας [Hay piedad y también un gran enojo]. La autora sugiere, entonces, que el matricidio no dividiría a la audiencia entre los que empatizan con Orestes y los que no sino que, por el contrario, suscitaría al mismo tiempo diferentes reacciones “that range from shame and defiance (Orestes himself),

no significa que la audiencia estuviera esperando la derrota de Menelao sin más. Tengamos en cuenta que, por otro lado, los espectadores comprendían también las circunstancias del pariente amenazado. Vellacott (1975: 55) las explica claramente:

Menelaus has been asked on the moment of his return from seventeen years' absence from Hellas to save the life of a man lawfully arraigned before a democratic assembly for a polluting crime –and the man is his nephew. In addition to this, Argos is not Menelaus' city. Menelaus' brother Agamemnon, king of Argos, had been murdered there seven years before, and the citizens had by this time evidently accepted Clytemnestra as de facto queen.

Quienes conocían el mito sabían que Menelao había estado sufriendo por la guerra y que ahora, después de varios años, había llegado para recibir noticias terribles: su hermano había sido asesinado por su cuñada, a quien habían aceptado como reina. Es probable que los espectadores fueran capaces de identificarse con esta situación de desgracia: también ellos conocían las consecuencias traumáticas de la guerra.¹⁶

to anger (Tyndareus), to pity, confusión, and hesitation (Menelaus).”

¹⁶ Cf. Wohl (2015: 118-131), quien brinda una interpretación en la que el contexto histórico de la obra resulta inmanente a ella.

No parece descabellado pensar que entenderían ambas situaciones al mismo tiempo: la del sufriente Orestes y la impotencia de Menelao. Como afirma Konstan (2000: 128), refiriéndose a la empatía de la audiencia en la tragedia en general, “aunque Aristóteles no lo dice, el público puede simpatizar con ambos lados, dado que ninguno actúa por ignorancia o pura malevolencia.” Entonces, cuando Orestes está amenazando a Hermíone, Helena ha desaparecido y el palacio está a punto de ser incendiado, el público pudo haber sentido piedad por Menelao, quien, recién llegado y habiendo sufrido la guerra, tuvo que lamentar la muerte de su hermano y estos nuevos e infortunados hechos, causados por su insano sobrino. Pero, al mismo tiempo, pudo haber disfrutado la venganza de Orestes—incluso cuando la consideraran disparatada—, y su triunfo por poder hacer algo después de tanta impotencia. Como manifiesta Konstan (2000: 139):

Aristóteles habla del "placer que causan la compasión y el temor" (*Poetica* 14, 1453b12), pero la tensión que causan en el yo emociones contradictorias experimentadas simultáneamente, puede ser una experiencia más uniformemente dolorosa.

Es cierto, como afirma Porter (1994: 288), que la escena entre Menelao y Orestes constituye un clímax “by

effectively expressing the frustration, outrage, and indignation that have been building since Orestes' initial confrontation with the Spartan King." Pero teniendo en cuenta lo expuesto sobre las emociones de la audiencia, la tensión emocional es más fuerte de lo que podíamos suponer considerando solo las interacciones de los personajes, y la epifanía justo en este momento se vuelve más intensa.

Entonces, ¿el público celebraría la aparición de Apolo, que viene para mejorar la situación de todos los personajes? ¿Habrían sentido que el dios estaba finalmente resolviendo todo, incluso la enfermedad del matricida? Si esto es así, podríamos hablar de la curación de Orestes y de un 'final feliz'. Pero, si bien el dios declara lo que sucederá más adelante, ¿se puede afirmar que Orestes se curará y reinará Argos? En cuanto a su enfermedad, Theodorou (1993: 42) se pregunta:

Will madness set Orestes free if the Erinyes abandon him? What about his *sýnesis*? The question is not whether what he did was right or wrong, or whether what he suffers is just or unjust. The question is about his *nósos*; and it remains unresolved, like the rest of ambiguities in the play.

Es cierto que un nuevo juicio, luego de un año, es prometido a Orestes, en el que los dioses velarán por la

justicia (E. Or. 1644-1652). Luego, establece Apolo, el héroe se casará con Hermíone (E. Or. 1653-1655). Por lo tanto, es dable suponer que Orestes ganaría ese juicio y reinaría la misma ciudad que hasta hace un momento lo había condenado. Pero es importante notar que su sufrimiento no termina por completo con las predicciones del dios en escena, sino que continuará, al menos durante un año.¹⁷ La aparición de Apolo renovarías las esperanzas del héroe —más certera de la que le auguraban sus *phíloi*— y lo ayudaría a recuperarse. No obstante, su salud no se restablecería inmediatamente ya que, por un lado, el héroe alienado necesita un año para purificarse, y por otro, Orestes quizás no confíe ciegamente en el dios que le ordenó matar a su madre y luego lo dejó librado a los padecimientos de las Erinias.¹⁸ De todos modos, el hijo de Agamenón tiene que obedecer a Apolo, porque es su única salida y es lo que estuvo esperando. Menelao lo expresa con claridad: *πείθεσθαι χρεών* [Hay que

¹⁷ Tengamos en cuenta que, durante todo el desarrollo de la obra, el héroe se encuentra enfermo, aunque su estado presenta marcados altibajos. En el final de la obra, Orestes se muestra enérgico, autosuficiente, decidido, pero, al mismo tiempo, está llevando a cabo el mismo crimen que lo condujo a la enfermedad.

¹⁸ Un desarrollo más amplio de la enfermedad de Orestes, y de la resolución que plantea el éxodo, la hemos planteado recientemente en nuestra disertación doctoral “Aspectos de la construcción de la locura trágica del héroe eurípideo” (inérita).

obedecer] (E. Or. 1679). Seguir al dios es un mejor destino que morir. Como afirma Gambon (2016: 183):

Mediante la intervención del dios sanador como *deus ex machina*, en la escena final del éxodo la profecía proyecta restauración de la salud de Orestes, así como la salud familiar y social, a un tiempo futuro. Pero este tiempo futuro no oculta su naturaleza ambivalente, y no es posible ignorar, a la luz de los hechos pasados, la precaria estabilidad en que se sostiene.

No negamos la apertura interpretativa de este final, pero tampoco consideramos que este sea un final absurdo, sin sentido o irónico, como ha pretendido gran parte de la crítica. Al menos para el público ateniense, debió haber sido un final absolutamente admisible, serio, e impactante. Después de una serie de altibajos emocionales y de cambios en la acción de la obra, un dios, el mismo que lo llevó a ser un matricida y un enfermo impotente, ofrece a Orestes lo que no pudo ofrecerle la ciudad ni su familia ni su fiel amigo. No es lo que llamaríamos un perfecto 'final feliz', pero tampoco es un final que no resuelve nada. Es un poderoso cierre para "perhaps the most difficult of all Euripidean plays that have come down to us" (Kovacs, 2002: 405).

Conclusión

A modo de conclusión, podemos realizar las siguientes observaciones: a) la acción de Apolo en *Or.* es tan seria y real como el resto de la trama; b) el dios arriba en el momento de mayor tensión emocional y escénica; c) los espectadores debieron haber sentido, a partir de esta irrupción sorpresiva y al mismo tiempo previsible, que los dioses eran incomprensibles y misteriosos; d) si bien la audiencia estaría esperando el *deus ex machina*, la puesta en escena del éxodo debió haber resultado extraordinaria y estremecedora.

La tragedia griega es en esencia compleja y multifacética, no solamente por su capacidad de exponer al mismo tiempo múltiples voces y verdades, sino también, como hemos comprobado en el presente capítulo, por permitir en una misma experiencia estética emociones encontradas en la audiencia. Eurípides juega durante todo el desarrollo de la pieza con las expectativas del público para, finalmente, en el momento de mayor clímax emocional y dramático, lograr una conjunción de emociones, que combinan al mismo tiempo lo esperado con el estupor que causa la escena, y que tienen que ver con la empatía que provocan uno y otro personaje. Podría afirmarse que quizás sea esta experiencia que propone *Or.*, intensa y

aparentemente contradictoria, el centro y la finalidad de la tragedia griega.

Bibliografía

- Arrowsmith, W.** (1958) "*Orestes*", en Grene, D. & Lattimore, R. (eds.), *The Complete Greek Tragedies. IV. Euripides*. Chicago: University of Chicago Press, 186-191.
- Barker, E.** (2017) "*Orestes*", en McClure, L. (ed.), *A Companion to Euripides*. Malden: Wiley Blackwell, 270-283.
- Burnett, A.** (1971) *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Oxford University Press.
- Di Benedetto, V.** (1965) *Euripidis. Oreste*. Firenze: La nuova Italia.
- Diggle, J.** (1994) *Euripidis. Fabulae III*. Oxford: Oxford University Press.
- Dubischar, M.** (2017) "Form and Structure", en McClure, L. (ed.), *A Companion to Euripides*. Malden: Wiley Blackwell, 367-397.
- Dunn, F. M.** (1996) *Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1997) "Ends and Means in Euripides' *Heracles*", en Roberts D. H.; Dunn, F. M.; Fowler, D. (eds.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*. Princeton: Princeton University Press, 83-111.
- Gambon, L.** (2016) "La tragedia y la *paideía* del dolor y la locura: *Heracles* y *Orestes*" *Saga* 5, 160-189.
- Konstan, D.** (2000) "Las emociones trágicas", en González de Tobia, A. M. (ed.), *Actas del*

Congreso: *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 125-143.

_____ (2018) "It might have been: l'uchronie tragique", en Queyrel Bottineau, A. & Grandazzi, A. (eds.), *La dimension uchronique dans les littératures antiques: quand Grecs et Romains imaginent des histoires alternatives*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 167-78.

Kovacs, D. (2002) "Orestes", en *Euripides, Helen. Phoenician Woman, Orestes*. London: Kessinger Publishing, 400-605.

Lefkowitz, M. (2015) *Euripides and the Gods*. Oxford: Oxford University Press.

Lloyd-Jones, H. (1971) *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press, 129-155.

Mastrorade, D. J. (2010) *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 63-87.

Medda, E. (2011[2001]) *Euripide. Orestes*. Milano: Bur.

Munteanu, D. L. (2012) *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Parker, R. (2011) *On Greek Religion*. Ithaca: Cornell University Press.

Parry, H. (1969) "Euripides' Orestes: The Quest for Salvation", *TAPA* 100, 337-353.

Porter, J. R. (1994) *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden: Brill.

- Roberts D. H.** (2005) "Beginnings and Endings", en Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 136-148.
- Theodorou, Z.** (1993) "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*", *CQ* 43, 32-46.
- Vellacott, Ph.** (1975) *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verral, A. W.** (1905) *Essays on four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*. Cambridge: Cambridge University Press, 199-266.
- Versnel, H.** (2011) *Coping with the Gods: Wayward Readings in Greek Theology*. Leiden: Brill.
- von Fritz, K.** (1961) *Antike und Moderne Tragödie: Neun Abhandlungen*. Berlin: De Gruyter, 256-321.
- West, M. L.** (1990 [1987]) *Euripides. Orestes*. Warminster: Aris & Phillips.
- Willink, Ch. W.** (1986) *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press.
- Wright, M.** (2008) *Euripides: Orestes*. London: Duckworth.
- Wohl, V.** (2015) *Euripides and the Politics of Form*. Princeton: Princeton University Press.

Modelos épicos y trágicos del episodio de Fineo en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas

Pablo M. Llanos

C.I.E.C.S. - Universidad Nacional de Córdoba y CONICET

Introducción

Después de vencer a los bebrices, en el comienzo del segundo libro de *Argonáuticas*, los Argonautas se encuentran con el profeta ciego Fineo (2.178-536). En este episodio se narra la más larga de las estadías de los Argonautas en la sección del viaje que abarca el segundo libro, y esta extensión no es azarosa sino que tiene un significado especial en este episodio. En él, Fineo les da a los Argonautas una extensa profecía y una referencia enigmática sobre la ayuda que vendrá en el futuro de parte de Cipris (2.311-425). Esta profecía abarca todo el viaje que los Argonautas llevarán a cabo en el resto del segundo libro y el comienzo del tercero.

Cuando los Argonautas llegan a Bitinia –la tierra del anciano Fineo–, el narrador principal nos da información sobre su destino: Fineo había recibido de parte de Apolo el don de la visión profética, pero no lo había usado de manera conveniente, sino en exceso:

οὐδ' ὅσσον ὀπίζετο καὶ Διὸς αὐτοῦ
χρείων ἀτρικέως ἰερόν νόον ἀνθρώποισιν¹

ni lo más mínimo se recataba en revelar con exactitud a los hombres incluso la sagrada voluntad del propio Zeus.² (A.R. 2.181-182)

Por esta razón el dios le dio una “prolongada vejez” (γῆρας δηναῖον, A.R. 2.183) y le quitó la vista. También le envió a las Harpías, que siempre contaminaban o robaban la comida que le traían sus vecinos. Como veremos más adelante, el hecho de que el dios le dé a Fineo una prolongada vejez es significativo, ya que se aplaza la muerte como posibilidad de salvación de los padecimientos monstruosos que debe sufrir. En cambio, está determinado que la llegada de los Argonautas lo liberará de este mal para siempre, como vemos en 2.195-196: ὧν οἱ ἰόντων / θέσφατον ἐκ Διὸς ἦεν ἑῆς ἀπόνασθαι ἐδωδῆς [esos mismos, a cuya llegada le fuera anunciado por parte de Zeus que gozaría de su comida]. Esto lo logran los hijos de Bóreas, quienes persiguen a las Harpías para matarlas. Sin embargo, Iris evita que estos las aniquilen y promete a cambio que ellas ya no molestarán a Fineo. Entonces, los dos héroes

¹ La edición utilizada de Argonáuticas, para todas las citas de este artículo es la de Fränkel (1961) salvo que se indique lo contrario.

² La traducción es de Valverde Sánchez (1996), solamente en algunos casos con leves modificaciones.

regresan a las Estrófades (2.209-210). Mientras tanto, el resto de los Argonautas cena con Fineo y escucha la predicción antes mencionada de su viaje a la Cólquide, pero con la advertencia de que el profeta no puede revelar de manera completa la voluntad de los dioses. Después del regreso de los Boréadas, Fineo habla de las particulares condiciones en las que se encuentra su vida. Luego de un sacrificio como ofrenda a los dioses y un retraso debido a los vientos adversos, los Argonautas continúan su viaje (2.438-499).

A continuación, presentaremos un análisis detallado de cómo funcionan las matrices de la épica y la tragedia en la configuración del personaje de Fineo. En primer lugar, expondremos brevemente la tradición de la figura de Fineo antes de Apolonio de Rodas, como así también los posibles modelos homéricos para este personaje, para observar cómo operan los modelos y los repertorios genéricos en su configuración. Luego analizaremos un aspecto de este episodio que muestra ecos de tragedias: Fineo, como una figura profética que actúa como guía de viaje para los héroes, se asemeja al Prometeo de Esquilo.

En este estudio partiremos de un análisis de relaciones intertextuales (por ejemplo, entre *Argonáuticas* y *Prometeo Encadenado*), que derivará en un

análisis de intergenericidad (en este caso, de la presencia de determinados elementos del repertorio trágico en un poema épico como *Argonáuticas*). En este sentido, seguimos el excelente estudio de Jenny (1982: 42), quien sostiene que no es posible hacer una distinción rígida entre los niveles de código y texto: “los arquetipos genéricos, aunque abstractos, constituyen también estructuras textuales” y, por esta razón, una referencia a un texto evoca implícitamente una referencia a un conjunto de significados posibles que forman parte de un código genérico determinado.

Dicho de otra manera, el modo en el que Apolonio configura a su *Fineo* a través de referencias a textos trágicos implica que el lector reconozca cómo interactúan esas “láminas” trágicas y épicas en su texto, ya sea que los sentidos de esas láminas se integren o se confronten reflexivamente. El empleo que aquí hacemos de los términos “integrar” y “confrontar reflexivamente” remite intencionalmente a los dos tipos de alusión propuestos por Conte (1986). Este estudio propone dividir la alusión en dos subtipos: integradora (un ensamble armónico y enriquecedor de sentidos) y reflexiva (como una interfaz de sentidos que dialogan, pero nunca se fusionan). Según nuestra propuesta, en

estos dos modos interactúan los repertorios genéricos de la tragedia y la épica en *Argonáuticas*.

En este caso, dedicaremos todo el estudio a un episodio particular, por tres razones: (1) porque no ha sido suficientemente estudiada la presencia de los aspectos trágicos en él,³ (2) por ser un episodio extenso y sumamente importante para la trama narrativa del poema y (3) porque tiene como protagonista principal a un profeta, cuya actividad refleja de dos maneras la actividad del poeta (y, por lo tanto, puede ser analizada en un nivel metapoético): mediante el oráculo (retomando la tradicional comparación entre poesía y profecía, presente también en el poema, desde el exordio) y mediante la narración de un viaje (ya que tanto Fineo como el narrador principal relatan el periplo argonáutico).

Cabe aclarar que, debido al estado de la tragedia griega que nos ha llegado, en este capítulo serán de gran utilidad los escolios de *Argonáuticas*, ya que estos reconocen los modelos trágicos perdidos para nosotros.

³ Hemos hecho un primer análisis de este episodio y sus modelos épicos en Llanos (2013). Muy valioso es el breve, pero rico, análisis de Hunter (1993: 90-95) y Cuypers (2004: 60-61), sobre el rol de Fineo como narrador secundario y sus relaciones con el narrador principal. Sobre aspectos trágicos del episodio, Sistakou (2016: 147-148) ofrece un par de apreciaciones generales, aunque no se detiene en el análisis textual del episodio.

Como afirma Sistakou (2016: 141-142), estos escolios no contienen ningún comentario sobre la presencia de la tragedia como género en *Argonáuticas*, pero frecuentemente señalan reminiscencias verbales y detalles de argumentos de los tragediógrafos más importantes con referencias a obras específicas. Como veremos en el caso de Fineo, también nos servirán los escolios para conocer tradiciones de textos que trataron este mito y no han llegado sino fragmentariamente hasta nosotros.

1. Fineo en fuentes anteriores a Apolonio

Hay varias versiones del mito de Fineo, pero solo nos han llegado en fragmentos.⁴ Según los escolios de *Argonáuticas*, Fineo aparece en las *Grandes Eeas* y en el *Catálogo de Mujeres* de Hesíodo.⁵ En estas obras aparece ya su encuentro con los Argonautas y se lo representa como ciego. Además, encontramos en Hesíodo el enfrentamiento entre Fineo y las Harpías (Hes. *Fr.* 151 MW).

Entre los tragediógrafos, parece haber sido muy popular la versión de un Fineo caracterizado por su crueldad. Según esta versión, Fineo rechaza a su

⁴ Cf. Jackson (1993: 10-22).

⁵ *Schol.* A.R. 2.178c = Hes. *Fr.* 254 MW. Cf. *Schol.* A.R. 2.178b.

primera esposa (Cleopatra, hija de Bóreas). Para no oír sus quejas, la encarcela y le arranca los ojos. Finalmente, Cleopatra es liberada por los Argonautas (más precisamente, por los Boréadas, que se encuentran en la tripulación), quienes matan a Fineo. Sin embargo, el estado fragmentario de la tradición dramática restringe seriamente nuestro conocimiento. El argumento del *Fineo* de Esquilo es incierto.⁶ Sófocles, por su parte, probablemente haya escrito dos dramas titulados *Fineo*. Está claro que en los dos dramas se trata esta versión, anteriormente mencionada, de un Fineo cruel. También se menciona esta versión en *Antígona* (S. *Ant.* 966-987: Fineo ciega a sus hijos con agujas de lanzadera). En *Phineus* Fr. 704 Radt (= *Schol.* A.R. 2.178-82) también se menciona esta acción, frente a otras versiones que, según indica el escoliasta, resaltan la longevidad de Fineo (por varias generaciones). Según el Fr. 705 Radt, la versión que aparece en Sófocles (según la cual Fineo es cegado como castigo por haber dado muerte a sus propios hijos), se opone a otra versión, en la que los dioses le dan a elegir a Fineo entre una vida corta y saludable o una vida larga como ciego y profeta, y este elige la segunda opción.⁷

⁶ El Fr. 258 Radt menciona la persecución a las Harpías.

⁷ Cf. También *Schol.* S. *Ant.* 981.

Apolonio, por su parte, parece haber combinado elementos de la figura de "Fineo-anciano profeta" y la figura del "Fineo-padre cruel con sus hijos". Como señalamos arriba, en *Argonáuticas* ha sido cegado por una ofensa grave contra Zeus (A.R. 2.181 ss.; cf. 311-316) y las Harpías lo atormentan (2.187-193, 262-300).⁸ En este sentido, encontramos la presencia de los dos elementos: la larga edad y la ceguera, en una clara alusión a las dos versiones del mito: "Por ello precisamente le envió [Zeus] una prolongada vejez y le arrebató de sus ojos la dulce luz" (A.R. 2.183-184).

También se menciona en el poema de Apolonio la boda de Fineo con Cleopatra, a fin de establecer una relación de parentesco con los Boréadas, relación que pudimos ver en los ejemplos de Sófocles citados, aunque de manera diferente. Pero Apolonio no nombra un segundo matrimonio de Fineo ni hijos de Cleopatra. Es posible pensar que Fineo ha ocultado en su presentación a los Argonautas ese rechazo de sus hijos (descendientes de Bóreas) para obtener la ayuda de ellos. En efecto, una estrategia similar fue utilizada por las lemnias en el episodio de la isla de Lemnos (1.609-632), pero a diferencia de ese episodio, en el que el lector es informado (por el narrador principal) de los

⁸ Cf. Hes. Fr. 254. 151 MW.

crímenes de los varones de Lemnos, en el episodio de Fineo, no tenemos ninguna indicación que nos garantice que sabemos más que los Argonautas. Por lo demás, los crímenes crueles de Fineo no parecen encajar con su caracterización en *Argonáuticas*.⁹

2. Modelos homéricos de Fineo

En las épicas homéricas, podemos encontrar distintos personajes que funcionan como modelos para Fineo. En primer lugar, Mérope y Calcante, los profetas por antonomasia en la tradición literaria griega. En los pasajes que compararemos a continuación, podemos advertir que, aunque el vocabulario y el orden de las palabras en el hexámetro son similares, es muy diferente el enfoque que se hace en la presentación de Fineo como profeta. Mientras que en los pasajes iliádicos se resalta la particularidad de estos adivinos por el don que le han otorgado los dioses, en *Argonáuticas* se destacan los sufrimientos generados por ese mismo don. Tanto en la presentación de Mérope en *Iliada* 2.831-832 (Μέροπος Περκωσίου, ὃς περὶ πάντων

⁹ Cf. 2.453-454, el episodio de Parebio, donde Fineo es caracterizado por su intención de ayudar. Esto coincide con su rol en el poema como un “ayudante” en el viaje de los Argonautas; Fineo utiliza su don de profeta para ayudar a los héroes con el fin de obtener de parte de ellos la liberación de su castigo. Sobre esta característica, cf. Hunter (1993: 90-91).

/ ἤδεε μαντοσύνας [de Mérope Percosio, que entre todos / conocía las artes adivinatorias]), como en la de Calcante en *Ilíada* 1.72 (ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων [gracias a la adivinación que le había procurado Febo Apolo]), el vocabulario de presentación es similar al de la presentación de Fineo en *Argonáuticas* 2.179-181:

ὄς περὶ δὴ πάντων ὀλοώτατα πῆματ' ἀνέτλη
εἵνεκα μαντοσύνης, τήν οἱ πάρος ἐγγυάλιξεν
Λητοῖδης

(...) quien entre todos sin duda padecía las desgracias más funestas a causa del don profético que antaño le concediera el Letoída.

Por otro lado, también son modelo de Fineo figuras como Circe (*Od.* 12.37-141, cf. 10.488-540),¹⁰ Tiresias (*Od.* 11.92-137),¹¹ Proteo (*Od.* 4.360-575) y también Néstor (*Il.* 23.306-348), quienes funcionan como consejeros y guías proféticos del viaje de los distintos héroes.¹² La Circe homérica, que puede ser considerada como un modelo para el Fineo de Apolonio es, por lo tanto, “anticipada” en este episodio, pues Circe aparece más adelante en

¹⁰ Knight (1995: 169-170).

¹¹ Incluimos en esta lista a Tiresias, quien, según Circe, será el encargado de darle información sobre las rutas del regreso (*Od.* 10.539-540), aunque finalmente no lo hace él sino la misma Circe.

¹² Knight (1995: 172).

Argonáuticas (en el cuarto libro) en persona cuando Jason y Medea, en el viaje de regreso, se dejan persuadir por ella (A.R. 4.659-752). Es decir, Circe primero es modelo de Fineo y, luego, aparece como personaje.¹³

Como veremos a continuación, las relaciones que se establecen entre Fineo y la Circe homérica son complejas y su análisis nos ayudará a entender los modos en que *Argonáuticas* dialoga con la tradición literaria. En efecto, el relato interno de Fineo, que funciona como puesta en abismo de *Argonáuticas*, tiene como modelo el relato interno de Circe, que también funciona como puesta en abismo en la obra que lo contiene. Los dos relatos funcionan como discurso-programa, cuyo tema principal es la ruta del viaje y los peligros que deberán afrontar los héroes en el mar. Esta es otra instancia en la que el viaje de los Argonautas es asimilado al de Odiseo.

¹³ Esta técnica literaria es utilizada en al menos un caso más por Apolonio. Nos referimos a los feacios odiseicos, que están “anticipados” por los Doliones y el rey Cícico en el primer libro de *Argonáuticas* (en su rol de anfitriones benévolos, que incluso escuchan al héroe contar sus propias hazañas). Luego, en el cuarto libro, los héroes visitan a los feacios (4.982-1222). Otro ejemplo es, como veremos en la siguiente sección, la figura de Prometeo “anticipada” en Fineo.

Además, debemos tener en cuenta que en el discurso de la Circe odiseica hay una referencia muy importante a la nave Argo (*Od.* 12.70). La diosa habla de dos rutas: la que se abre entre Escila y Caribdis (12.73-110) y la que se abre entre las piedras errantes (12.58-72); esta, según Circe, solo fue atravesada por la nave Argo. De esta manera, cuando el receptor reconoce el contexto en el que se encuentra el pasaje homérico al que se hace alusión en *Argonáuticas*, la relación intertextual se complejiza. En *Odisea*, un relato interno que funciona como puesta en abismo menciona otro viaje similar al de Odiseo (el de los Argonautas). Y en *Argonáuticas*, un relato interno, que funciona como puesta en abismo, hace alusión a un relato interno de *Odisea* que también funciona como puesta en abismo y en el que se menciona el viaje de la nave Argo. Esta compleja red de relaciones, sugerimos, es de vital importancia para la lectura de las relaciones intertextuales entre estas dos obras, ya que *Odisea* es, con respecto a *Argonáuticas*, anterior (pues la obra es anterior cronológicamente) y posterior (ya que los sucesos que narra la primera son posteriores a los que narra la segunda, en el tiempo mítico). Dicho de otro modo, *Odisea* es anterior como modelo para *Argonáuticas*, pero es posterior en la secuencia narrativa mítica que las unifica. Además, este

aspecto debe ser tenido en cuenta para entender la técnica narrativa que describimos anteriormente, según la cual determinadas figuras (como Circe o, como veremos más adelante, Prometeo) aparecen primero como modelo y, más adelante en la secuencia narrativa como personajes, presentes en la trama del poema.

3. El Prometeo esquileo como modelo trágico de Fineo

A continuación, analizaremos cómo el Prometeo esquileo funciona como modelo trágico para el Fineo apoloniano. En primer lugar, nos centraremos específicamente en las Harpías (personajes centrales en la historia de Fineo) y sus modelos en la tragedia.¹⁴ En el poema de Apolonio, Iris llama a las Harpías Διὸς κύνας, “perros de Zeus” (A.R. 2.289). Del mismo modo se llama, en *Prometeo Encadenado*, al águila que atormenta a Prometeo todos los días (*Pr.* 803):¹⁵ ὄξυστόμους γὰρ Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας / γρῦπας φύλαξαι [guárdate de los grifos, perros de Zeus no

¹⁴ Un testimonio de esto se puede encontrar en *Euménides* de Esquilo, aunque la sacerdotisa de Apolo, que compara a las Erinias con ellas, no menciona su nombre (*A. Eum.* 50 - 52). Sin embargo, en la imagen que vio la sacerdotisa, las Harpías roban la comida de Fineo y, en *Argonáuticas*, roban una parte y lo que dejan lo ensucian. Este aspecto es puesto de relieve por Apolonio.

¹⁵ Cf. Mooney (1912: 170) y Vian (1974: 190).

ladrones, de afilado hocico] y Διὸς δέ σοι / πτηνὸς κύων [el perro alado de Zeus] (*Pr.* 1021-1022). Debemos recordar que el águila castiga a Prometeo porque este se opone a Zeus (*Pr.* 1007-1035); de la misma manera, Fineo es castigado por profetizar en exceso, contra la voluntad de Zeus (A.R. 2.313-314). Tanto Prometeo como Fineo son castigados por Διὸς κύνας, y a ambos también se les promete (al menos en parte) la salvación por parte de semidioses con el consentimiento de Zeus (*Pr.* 1026-1029; A.R. 2.194-196).¹⁶ Además, Prometeo afirma que la muerte, que podría salvarlo, le está vedada, por su condición de inmortal (*Pr.* 753). Por su parte, Fineo, que no es inmortal, ve la muerte como la cura y la salvación de su mal, pero esta solo lo alcanzará después de una vida demasiado larga (A.R. 2.183-221). Cuando los Argonautas se encuentran con Fineo, le preguntan sobre su destino y muestran compasión por él (A.R. 2.244-256). Del mismo modo, en una manera típicamente trágica, el coro de Oceánides le hace preguntas a Prometeo mostrando su compasión por él (*Pr.* 160-168).

También se pueden observar otros puntos de contacto por los que Prometeo puede unirse a las figuras homéricas anteriormente mencionadas (Proteo,

¹⁶ Cf. Vian (1974: 147) y Jackson (1993: 19).

Circe, Tiresias, Néstor):¹⁷ tanto Prometeo como Fineo son profetas que muestran el camino a héroes que viajan (Prometeo a Ío en *Prometeo Encadenado*; Prometeo a Heracles en *Prometeo Liberado* (Fr. 195-199 Radt); Fineo a los Argonautas en *Argonáuticas*¹⁸). No podemos saber cuán detalladas eran las indicaciones de Prometeo para Heracles en *Prometeo Liberado*. El episodio de Ío en *Prometeo Encadenado*, generalmente considerado una innovación por parte del autor,¹⁹ abarca un total de 325 versos, en los que se dan las instrucciones de viaje (aproximadamente 150 versos distribuidos en dos secciones; *Pr.* 700-741 y 786-876). En *Argonáuticas*, las instrucciones de viaje de Fineo abarcan aproximadamente 100 versos. En ambos casos, el profeta, aunque no puede ver, sabe exactamente quién lo visita (*Pr.* 589-621; A.R. 2.206-208).

Cabe agregar que los discursos de Prometeo y Fineo, que funcionan como guías de viaje, se pueden leer como catálogos (o, al menos, deberíamos decir, como discursos de personajes que presentan características

¹⁷ Cf. Vian (1974: 146-148) y Knight (1995: 169-170).

¹⁸ Cf. también Hes. Fr. 254 MW = Schol. A.R. 2.178c Wendel: Fineo a Frixo.

¹⁹ Cf. Griffith (1983: 6, 12).

típicas de los catálogos).²⁰ En efecto, en ambos casos se trata en líneas generales de una enumeración de lugares, sin ningún desarrollo o acción. En el caso de *Argonáuticas*, la enumeración de las rutas y estadías del viaje guarda relación con el carácter episódico de la narración de viajes, sobre todo en el segundo libro, en el que la enumeración de lugares que los Argonautas van dejando atrás es frecuente.

Siguiendo el modelo mencionado arriba, más adelante, en *Argonáuticas*, aparece Prometeo (ya no como modelo para Fineo, sino Prometeo mismo), aunque los Argonautas no lo ven (2.1246-1259).²¹ En una descripción, el narrador principal describe cómo Prometeo está atado a las rocas del Cáucaso (2.1246-1250), pero los Argonautas solamente ven el águila que vuela hacia el Titán. Luego, oyen sus gritos de dolor y

²⁰ Cf. Fusillo (1985: 104-105). Para *Prometeo Encadenado*, cf. Griffith (1983: 216 ad 709-10): “La sucesión ininterrumpida de lugares y monumentos es narrada de modo simple y repetitiva, modo característico del *folk-tale* o del catálogo didáctico, y adecuado aquí tanto para el efecto de acumulación y cansancio en la descripción de los viajes de Ío, como por su naturaleza exótica y fabulosa”. Para A.R., cf. Jackson (1993: 15): “La profecía está en la forma de un catálogo épico, aunque Apolonio hace una lista topográfica, que tiene más de cien versos (317-425)”.

²¹ Cf. Jackson (1993: 19-20).

ven el vuelo de regreso del águila.²² La situación sería la misma que en *Prometeo Encadenado*: los viajeros pasan por el lugar donde se halla Prometeo (sufriendo su castigo), y él podría mostrarles el camino. Pero los Argonautas no necesitan recurrir al Titán, pues ya obtuvieron sus instrucciones por parte de Fineo.

Beye (1982: 104) interpreta esta escena de manera inversa: cree que Apolonio reconoce en la figura de Prometeo una especie de repetición de la figura de Fineo (el profeta, el castigo, la liberación). Pero nuestra lectura es más compleja: la tradición mítica de Fineo sugiere que, además, Apolonio ha transferido elementos del mito de Prometeo a Fineo. Acerca de la actividad real de Fineo como vidente, sabemos poco de las fuentes anteriores. El fragmento de Hesíodo 254 M-W (= *Schol.* A.R. 2.178c Wendel) afirma que Fineo le “mostró” a Frixo el camino.²³ Se trataría del mismo rol de guía de viaje, que repite con Jason y los Argonautas.²⁴ No debemos olvidar que gran parte de la

²² Mooney (1912: 221 ad 2.1250) señala Hes. *Th.* 521-529, donde queda claro que Heracles salvará a Prometeo. Pero en Apolonio no hay una referencia clara a esto.

²³ Πεπηρώσθαι δὲ Φινέα φασὶν Ἡσίοδος ἐν μεγάλαις Ἑοίαις, ὅτι Φοίξω τὴν ὁδὸν ἐμήνυσεν.

²⁴ No está claro en qué medida el término μηνύω (Hes. Fr. 254) involucra la visión profética. LSJ 1128 s.v.: “disclose what is secret, reveal: generally, make known, declare.” Cf. *h.Merc.* 254 y 373,

ofensa que comete el Titán es dar a los hombres el arte de la videncia (*Pr.* 484-499). Se trata de una técnica intertextual que es bastante típica de Apolonio: primero, introduce una figura como modelo y, luego, esta figura aparece en la trama, en el nivel de la acción narrativa. Se construye así un complejo juego entre textos y matrices genéricas: Apolonio, consciente de la importancia de Fineo en el género trágico y de la existencia de dos versiones de la historia de este profeta ciego, decide no retomar esta versión trágica de Fineo, sino centrarse en la versión hesiódica de Fineo como guía de viaje. Pero introduce como modelo a un famoso guía de viaje de la tragedia, el Prometeo esquileo. Así pues, Apolonio combina la tradición hesiódica de Fineo con la tradición trágica de Prometeo y, luego, hace aparecer “en el fondo” la figura del Titán, como una especie de confirmación “material” de la relación intertextual anterior.

Cabe agregar que el pasaje en el que aparece Prometeo en *Argonáuticas* presenta varios aspectos trágicos, relacionados con la puesta en escena:

donde solo significa “obtener información”. Solamente en *Argonáuticas* el arte de la videncia aparece como la razón de la ceguera de Fineo (a excepción del fragmento de Hesíodo, si así lo implicara el verbo μηνύω).

καὶ δὴ νισσομένοισι μυχὸς διεφαίνετο Πόντου,
καὶ δὴ Καυκασίων ὄρέων ἀνέτελλον ἐρίπναι
ἠλίβατοι, τόθι γυῖα περὶ στυφελοῖσι πάγοισιν
ἰλλόμενος χαλκήρην ἀλυκτοπέδησι Προμηθεὺς
αἰετὸν ἦπατι φέρβε παλιμπετὲς αἰσσοῦντα·
τὸν μὲν ἐπ' ἀκροτάτης ἴδον ἐσπέρου ὀξεί ῥοίζῳ
νηὸς ὑπερπτάμενον νεφέων σχεδόν, ἀλλὰ καὶ ἔμπης
λαίφεα πάντ' ἐτίναξε παραιθύξας πτερούγεσσι·
οὐ γὰρ ὄγ' αἰθερίοιο φυὴν ἔχεν οἰωνοῖο,
ἴσα δ' ἐυξέστοις ὠκύπτερα πάλλεν ἔρετμοῖς.
δηρὸν δ' οὐ μετέπειτα πολύστονον ἄιον αὐδὴν
ἦπαρ ἀνελκομένοιο Προμηθέος, ἔκτυπε δ' αἰθήρ
οἰμωγῆ, μέσφ' αὐτίς ἀπ' οὐρεος αἰσσοῦντα
αἰετὸν ὠμηστὴν αὐτὴν ὁδὸν εἰσενόησαν.

Y ya en su navegar se divisaba (diefafáineto) la ensenada del Ponto, y ya apuntaban las elevadas cumbres de las montañas del Cáucaso, donde Prometeo, con sus miembros sujetos en torno a ásperas rocas por infrangibles ataduras de bronce, alimentaba con su hígado un águila que una y otra vez se lanzaba contra él. En el crepúsculo la vieron (ἴδον) sobrevolar con agudo silbido por encima de lo más alto del navío cerca de las nubes, pero, no obstante, sacudió todo el velamen al batir las alas a su paso. Pues esta no tenía la naturaleza de un pájaro de los aires y agitaba sus rápidas alas cuales bien pulidos remos (ἴσα δ' ἐυξέστοις {...} ἔρετμοῖς). No mucho después oyeron (ἄιον) el quejumbroso grito de Prometeo, desgarrado en su hígado. Resonó (ἔκτυπε) el éter con su gemido (οἰμωγῆ), hasta que de nuevo observaron (εἰσενόησαν) al águila carnífera que se lanzaba desde la montaña por el mismo camino (2.1246 - 1259).

Como señala Sistakou (2016: 151-152), en este pasaje no solamente se evoca el *Prometeo Encadenado*, sino también

lo que un espectador habría visto en la representación escénica de esta obra trágica. El escenario, los efectos audiovisuales, el momento de la noche, la figura fantasmal de Prometeo y el águila que vuela constituyen una puesta en escena espectacular, en la que se pueden reconocer los elementos visuales (escenografía) y de movimiento principales de la puesta en escena (las máquinas utilizadas para representar el vuelo del águila). En efecto, en este pasaje los Argonautas funcionan como espectadores internos que perciben la acción (εἰσενόησαν, 1259), a través de la vista (ἴδον, 1251) y el oído (ἄκουον, 1256).

Este paradójico entrecruzamiento entre un receptor visual y un receptor auditivo está presente en el episodio de Fineo. La capacidad retórica de este profeta ciego asume la función de *poner ante los ojos* de los héroes una disposición espacial que desconocen y, en este sentido, es apropiado alinearse con la perspectiva brevemente esbozada por Thalmann (2011: 6-7) sobre este relato, al cual se refiere como un conjunto de instrucciones de viaje con una utilidad similar a la de un mapa u otro tipo de guía visual. Más compleja se hace esta consideración si tenemos en cuenta que el relato de Fineo no está soportado solo por su capacidad retórica sino también por su habilidad profética, la cual

le provee a su conocimiento un acceso privilegiado al ámbito divino. Por esta razón, Hunter (1993: 31) afirma que en el *Agénorida* se combinan los roles de Circe y Tiresias de *Odisea* 10-12. Así como en la muerte Tiresias retiene su νόος y sus φρένες (*Od.* 10.493-95), la mente de Fineo retiene sus poderes (2.212-13, 311-16) aunque haya sido reducido físicamente a un estado de “muerte en vida” (2.197-205), como lo da a entender el poeta al evocar en la descripción de este profeta las descripciones de muertes de guerreros en *Ilíada* (5.68 y 20.417-18)²⁵. Las relaciones entre la ceguera y el don profético se mantienen entre los dos personajes, aunque con una diferencia significativa que pone énfasis en un aspecto moral y religioso en el episodio de *Argonáuticas*: mientras que en muchas versiones de la historia de Tiresias el don profético le es dado como compensación por su ceguera,²⁶ Fineo fue cegado como castigo por el mal uso de su habilidad adivinatoria, en contra de la voluntad de Zeus.

²⁵ Campbell (1981: 27). El autor señala además que el poeta evoca en la descripción de Fineo la figura de Odiseo como anciano mendigo (cf. A.R. 2.198-205 y *Od.* 17.338-340).

²⁶ Sobre las distintas versiones de la ceguera de Tiresias, cf. Van Tress (2004: 75-79, 81-83). Para una versión de la leyenda de Tiresias muy cercana a la de Fineo de Apolonio, cf. *Apol., Bibl.* 3.6.7.

Tanto en el drama esquileo como en el episodio argonaúutico, Zeus se encuentra en el primer plano como el dios que ejerce el castigo. Prometeo y Fineo fueron castigados por él, e Io es también una víctima de Zeus. Sin embargo, hay una diferencia significativa: Prometeo permanece inflexible y Zeus se enfurece con la venganza, que es criticada por el coro (*Pr.* 168-243),²⁷ en cambio, Fineo autocensura su discurso profético. En este sentido, el Titán revela a Io todo lo que quiere saber: ἐπεὶ προθυμῆσθ', οὐκ ἐναντιώσομαι / τὸ μὴ οὐ γεγωνεῖν πᾶν ὅσον προσχρήζετε. / σοὶ πρώτον, Ἰοῖ, πολύδονον πλάνην φράσω [Puesto que tanto lo deseáis, no voy a oponerme / a deciros todo cuanto me preguntáis. / A ti primero, Io, voy a decirte tu vagar agitado en extremo (*Pr.* 786-789)]. En cambio, Fineo expresa que no quiere divulgar todo lo que sabe (2.390-391).

Este aspecto piadoso del Fineo apoloniano se observa en el final del episodio: la historia de Parebio y Aristeo, que sigue a la profecía de Fineo, se centra en las recompensas que pueden traer la observancia piadosa del culto. Estas historias marcan tanto el beneficio como la destructividad potencial de los dioses. Fineo mismo

²⁷ Cf. también *Pr.* 907-1093: conversación con Hermes que termina en un castigo adicional.

sirve como una advertencia contra la violación de las leyes divinas y también sirve como ejemplo del favor de los dioses, ya que mediante su profecía él guía a los Argonautas en su camino.

En este sentido, Prometeo funciona como una figura contrastante para Fineo. El primero no aprendió del castigo. Continúa oponiéndose a Zeus hasta que revela la predicción secreta sobre su destino en *Prometeo Liberado*.²⁸ Tanto en el *Prometeo Encadenado* como en el episodio de Fineo, el comportamiento de los protagonistas contra Zeus se trata de manera repetida y es uno de los temas principales. Fineo aprendió después de su castigo y, desde entonces, se adhiere estrictamente a las reglas divinas. Zeus le enseñó a través del sufrimiento, como lo describe el estribillo de *Agamenón* de Esquilo: Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων / τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν, / τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ- / σαντα, τὸν <πάθει μάθος> / θέντα κυρίως ἔχειν [Porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento (Ag. 174-178)].²⁹ Prometeo, sin embargo, permanece

²⁸ *Schol. Pr.* 522 y *Fr.* 202b.

²⁹ Cf. también Manakidou (1995: 206).

obstinado incluso después del castigo. Solo después de mucho sufrimiento obedece a Zeus en *Prometeo Liberado*.

Otro punto en esta antítesis es que Fineo alienta a los Argonautas (2.420-1: Ὡ τέκος, εὖτ' ἂν πρῶτα φύγῃς ὀλοᾶς διὰ πέτρας, / θάρσει [Hijo, tan pronto como hayas escapado a través de las funestas rocas, ten confianza]), mientras que Prometeo advierte a Ío que las cosas empeorarán (*Pr.* 741-751). El consejo de Fineo a los Argonautas se corresponde con sus propias experiencias, ya que él es alguien que ha aprendido a través del sufrimiento (como vimos en el pasaje anteriormente citado: *Ag.* 177), por eso los Argonautas deben mostrar reverencia por los dioses. Tal consejo no es de esperar de parte de Prometeo.

También es interesante comparar las indicaciones geográficas en los discursos de Fineo y sus modelos épicos y trágicos. La única explicación geográfica de Tiresias se refiere a Trinacia (*Od.* 11.106-107). Proteo solo señala en su discurso (*Od.* 4.472-569) que se necesitan sacrificios. Circe da advertencias contra los monstruos que esperan a los viajeros y les da instrucciones.³⁰ En su discurso nunca realiza

³⁰ En los versos 10.506 - 510 da indicaciones para llegar al Hades, pero nunca da información direccional real o pistas geográficas (por ejemplo, más adelante, sobre las Planctas solo dice en 12.59

prohibiciones, pero siempre representa dos alternativas con sus respectivas consecuencias, lo que crea un efecto de suspenso en la narración.³¹ Por su parte, Prometeo utiliza una sorprendente cantidad de elementos prohibitivos en *Prometeo Encadenado*.³² Además, encontraremos direcciones para el viaje (por ejemplo, 707: ἡλίου πρὸς ἀντολὰς [hacia la salida del sol]; 714: λαῖᾱς δὲ χειρὸς [a mano izquierda]; a los que hay que sumar múltiples nombres geográficos). Con frecuencia, Prometeo describe dónde estará Ío y expresa advertencias.

En el extenso discurso profético del Fineo apoloniano se puede observar una combinación de estas características de direcciones homéricas y trágicas. En el pasaje en que habla sobre las Planctas, da las dos alternativas de manera odiseica (A.R. 2.329 y 337: ἦν-εἰ). Sin embargo, luego sigue una fuerte prohibición con

que se encuentran ἔνθεν μὲν, mientras que en 12.73 señala con la referencia οἱ δέ, la ubicación de Escila y Caribdis y, luego, Trinacia).

³¹ E.g. 12.56 - 58; cf. también Tiresias sobre Trinacia (11.110 εἰ μὲν - 12.139 εἰ δέ; también Circe sobre Trinacia: 12.137 - 12.139).

³² E.g.: οἷς μὴ πελάζειν [No te acerques a ellos (los Cálibes) (*Pr.* 712)], οὓς φυλάξασθαί σε χρή [tú debes guardarte (*Pr.* 715)], ὄν μὴ περάσης [No intentes atravesarlo (*Pr.* 718)], τοῦτοις σὺ μὴ πέλαζε [No te acerques a ellos (los grifos) (*Pr.* 807)]. Tiene un claro carácter de advertencia: τοιοῦτο μὲν σοι τοῦτο φρούριον λέγω [Tal es la advertencia que te digo (*Pr.* 801)].

elementos que se acumulan como en las instrucciones de Prometeo en *Prometeo Encadenado*: ὦ μέλαιοι, μὴ τλῆτε παρὲξ ἐμὰ θέσφατα βῆναι [¡Desdichados!, no oséis ir contra mis profecías (2.341)] y μὴ τλῆτ' οἰωνοῖο πάρεξ ἔτι νηὶ περῆσαι [no oséis avanzar ya con la nave en contra del augurio (2.344)].³³ La conclusión está formada por la frase καὶ τὰ μὲν ὡς κε πέλη, τὼς ἔσσεται [En cuanto a esto, como suceda, así será (2.345)], después de que Fineo había advertido previamente a los héroes que no intentaran eludir los θέσφατα (2.341-345). Este tipo de idea, presente en Homero,³⁴ aparece frecuentemente en la tragedia, donde, en efecto, los pensamientos sobre la inevitabilidad del destino forman parte de distintas tramas narrativas.³⁵ En *Argonáuticas*, esta frase es

³³ Similar a la advertencia que citamos anteriormente de Prometeo en *Pr.* 718: ὄν μὴ περάσῃς, “no intentes atravesarlo”.

³⁴ En las palabras de Héctor a Andrómaca (*Il.* 6.486-488): δαιμονίη μὴ μοί τι λίην ἀκαχίζεο θυμῶ· / οὐ γάρ τις μ' ὑπὲρ αἴσαν ἀνήρ Ἄϊδι προϊάψει· / μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν [No te aflijas demasiado por mí en tu ánimo, que ningún hombre me precipitará al Hades contra el destino (αἴσαν). De su suerte (μοῖραν) te aseguro que no hay ningún hombre que se escape].

³⁵ Cf. *Esq.*, *Ag.* 67-68, *Sóf.*, *OT* 1458. Sobre la Moira, cf. *Esq.*, *Pers.* 101-2; *Suppl.* 1047; *Cho.* 103-104; *Eum.* 390-394; *Sóf.*, *Ant.* 1337-1338. Otras fórmulas : *Esq.*, *Ag.* 1287, *πράξασαν ὡς ἔπραξεν*; *Sóf.*, *OT* 1376; *OC* 273 y 336; *Eur.*, *Med.* 889.

seguida por un consejo bien intencionado de Fineo,³⁶ En este sentido y según lo que hemos analizado, en primer lugar, los Argonautas escuchan un discurso sobre un peligro que los amenaza.³⁷ Luego sigue una serie de indicaciones geográficas (por ejemplo, 2.347: ἐπὶ δεξιὰ [hacia la derecha]; 2.360-361: Ἑλίκης κατεναντίον Ἄρκτου [en frente de la Osa Hélice]). De este modo, tenemos al principio una fase odiseica de la profecía, pero luego entramos en el mundo geográfico de la profecía de Prometeo, incluso con un par de advertencias específicas (en 2.2387-390 sobre la Isla de Ares y en 2.2423-424 sobre la ayuda que vendrá de parte de Cipris)³⁸ aunque dadas de un modo vago, modo que se explica por la autocensura de Fineo para transmitir su revelación a los Argonautas. Totalmente diferente es el caso de Prometeo: el Titán revela el destino final de Ío en Egipto (Pr. 813 a 815) y le proporciona incluso datos de su historia que incluyen a

³⁶ τῶ καὶ τε φίλα φρονέων ἀγορεύω / ἰσχύμεν [Por eso mismo os digo que arribéis bien dispuestos (A.R. 2.389)].

³⁷ Planctas (2.37-340); también la descripción de la entrada al Hades en el Aqueronte en *Argonáuticas* (2.353-356) evoca el modo en que Odiseo tiene contacto con los habitantes del Hades en *Odisea* 10.513.

³⁸ Cf. también Eur. *Med.* 527-528 (en boca de Jasón): Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας / σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην [Considero que Cipris fue, en la travesía, mi única salvadora entre los dioses y los hombres].

Zeus (*Pr.* 848 ss.) conectado con él por Heracles (posiblemente estructurando la trilogía). La oposición con Fineo se manifiesta claramente en las palabras del propio Prometeo:

τῶνδ' εἶ τί σοι ψελλόν τε καὶ δυσεὔρετον,
ἐπανδίπλαζε καὶ σαφῶς ἐκμάνθανε·
σχολῆ δὲ πλείων ἢ θέλω πάρεστί μοι.

Si algo de esto es para ti oscuro o difícil de hallar su camino, vuelve a preguntar y entérate con claridad. Tengo más tiempo del que quisiera. (*Esq. Pr.* 816-818)

Conclusión

El recurso de la incorporación de la figura trágica de Prometeo como modelo de Fineo, enriquecido significativamente por las similitudes y diferencias de estas figuras, cambia el mito de Fineo y la tradición de los guías proféticos de viaje de *Odisea*. En este pasaje épico, como hemos visto, aparece un tema típicamente trágico: la *θέμις*, el comportamiento apropiado para con los dioses y el *πάθει μάθος* esquileo. En este sentido, el Fineo épico debe leerse teniendo como contraste el Prometeo de la tragedia: Fineo ha aprendido de las consecuencias de sus acciones en contra de Zeus.

Este conjunto de similitudes y contrastes entre Fineo y sus modelos épicos y trágicos produce, como

anticipamos, en algunos aspectos un ensamble armonioso de sentidos. Por ejemplo, un lector que reconoce el modelo homérico del Tiresias odiseico en la ceguera y el estado de deterioro de Fineo puede “enriquecer” el sentido de ese sufrimiento (en su magnitud y en su cualidad): el sufrimiento de Fineo es *similar* al que padecen los seres que se hallan en el Hades del canto 11 de *Odisea*. A esto le añadimos el sufrimiento del Prometeo esquileo (un sufrimiento sin fin, ya que no existe para Prometeo la posibilidad de salvación). En este caso, las “láminas” se integran para resaltar un aspecto del personaje. Pero, en otros aspectos, las “láminas” no se integran, sino que se produce entre ellas una interfaz, una zona de comunicación y reflexión entre épica y tragedia. Este es el caso del contraste entre la actitud de Fineo y la de Prometeo ante los castigos de Zeus. Si esta diferencia puede ser leída como una actitud piadosa del poeta (que presenta a Fineo como un modelo de comportamiento), es motivo de discusión de otro tipo de trabajo.³⁹ Aquí nos centramos en una cuestión de relación entre textos y géneros: la actitud piadosa de

³⁹ En este sentido, el estudio de Mori (2008) sería de gran utilidad, ya que plantea el rol de Apolonio como director de la Biblioteca Real y encargado de la educación del hijo de Ptolomeo.

Fineo después del castigo de Zeus es más “apropiada” para un poema épico en el que la propiedad religiosa (Θεμις) y el culto a los dioses es lo que hace avanzar a los héroes con seguridad hacia la concreción exitosa de su viaje. Un Fineo que tomara la actitud de Prometeo ante Zeus, daría lugar a una trama narrativa muy diferente y no sería apropiada: ¿cómo podrían los Argonautas, estos héroes tan piadosos,⁴⁰ recibir ayuda de parte de un *contemptor divum*?

⁴⁰ Con la notable excepción del blasfemo Idas, los Argonautas son puntillosos en su obediencia a las señales divinas y piadosos en la realización y propagación del culto, cf. e.g. 4.477-479 y 1128-1129.

Bibliografía

- Beye, C. R.** (1982) *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Campbell, M.** (1981) *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill,
- Conte, G. B.** (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cuypers, M. P.** (2004) "Apollonius of Rhodes", en de Jong, I. J. F., Nünlist, R.; Bowie, A. (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill, 43-62.
- Fernández Galiano, M. & Perea Morales, B.** (1986) *Esquilo: Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Fusillo, M.** (1985) *Il Tempo delle Argonautiche*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Griffith, M.** (1983) *Aeschylus, Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge Greek and Latin Classics
- Hunter, R.** (1993) *The Argonautica of Apollonius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, S.** (1993) *Creative Selectivity in Apollonius' Argonautica*. Amsterdam : A. M. Hakkert.
- Jenny, L.** (1982) "La stratégie de la forme", *Poétique* 27, 257-281.
- Knight, V.** (1995) *The Renewal of Epic*. Leiden: Brill.

- Llanos, P. M.** (2013) "El relato proléptico en la épica: Fineo como narrador interno en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas", *Argos* 36, 135-149.
- Manakidou, F.** (1995) "Die Seher in den Argonautika des Apollonios Rhodios", *SIFC* 13, 190-208.
- Mooney, G. W.** (1912) *Apollonius Rhodius: The Argonautica*. London: Longmans, Green & Co.
- Mori, A.** (2008) *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sistakou, E.** (2016) *Tragic Failures: Alecandrian Responses to Tragedy and the Tragic*. Berlin: De Gruyter.
- Thalmann, W. G.** (2011) *Apollonius of Rhodes and The Spaces of The Hellenism*. Oxford: Oxford University Press.
- Valverde Sánchez, M.** (1996) *Apolonio de Rodas: Argonáuticas*. Madrid: Gredos.
- Van Tress, H.** (2004) *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*. Leiden: Brill.
- Vian, F. & Délage, E.** (1974-81) *Apollonios de Rhodes: Argonautiques*. 3 vols. París: Les Belles Lettres.

De cisnes, islas y lágrimas: el recuerdo de Safo en Hölderlin¹

Santiago Hernández Aparicio

Conicet-UNR

Es en el *Stift* de Tubinga donde Hölderlin se refiere por vez primera, en su *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen* (1790-1791, según Mieth),² a Safo de Mitilene. Ella maravilla a cualquiera que vea cómo, a pesar de su amargo destino, eleva su espíritu intrépido y masculino (“*kühner männlicher Geist*”) en el canto y cómo describe sus sentimientos con inimitable ímpetu (“*Heftigkeit*”) y a la vez de una manera tan precisa, como el frío observador (“*der kalte Beobachter*”) que advierte cada pequeño movimiento (GMA 2: 340). Resulta tentador leer en esta tensión entre la vida tormentosa y su ‘expresión’ lingüística el yo lírico-confesional que el romanticismo emplazó en los líricos arcaicos como la emergencia poética de la subjetividad,³

¹ Agradezco la oportunidad de participar del volumen a los coordinadores y especialmente a Alejandro Abritta, quien me hizo interesantes sugerencias bibliográficas sobre métrica antigua.

² También alude a ella en dos himnos rimados de la misma época: *Hymne an die Menschheit* (1791) y *Hymne an den Genius der Jugend* (publicado en 1796, aunque compuesto anteriormente).

³ “In the critical discourse on poetry, most notably from Herder through Schlegel to Hegel, Sappho serves as the ancient model for

y es en parte apropiado, ya que los desengaños de la biografía legendaria de Safo deben haber actuado como espejos donde Hölderlin miró su propio acontecer. Desde esta perspectiva, muchos de sus poemas –entre ellos, los que abordaremos en estas páginas– podrían interpretarse como lánguidos testimonios nostálgicos de un paraíso perdido que la imaginación recupera a expensas del sujeto, desde un escapismo y una melancolía enajenantes. Sin embargo, los poemas publicados en 1805 donde Hölderlin trabaja por última vez de manera más bien explícita el legado sáfico (“Tränen” y “Hälfte des Lebens”) manifiestan, a nuestro ver, una aguda consciencia del contexto de performance perdido de su modelo –y, por lo tanto, consciencia de su propio *locus*– que se articula mediante complejas estrategias metatextuales en un nivel temático (*tópoi* del amor, del cisne, del fuego) y, sobre todo, en el ritmo, pues los metros eólicos son recuperados de una forma particular. Enmarcamos esta hipótesis en la consideración mayor de que Grecia no se configura en la obra hölderliniana como el objeto de un discurso discursivo sino como su contrapartida performativa.

the modern concept of lyric poetry which stresses the expression of subjective ‘passions’” (Menninghaus, 2006: 2).

1. La métrica grecolatina y la estrofa sáfica en la poesía alemana

Según Oldřich Bělič (2000: 76), el ritmo consiste en la organización específica de material que existe objetivamente (la prosodia de una lengua), cuya apercepción se produce en nuestra consciencia cuando captamos esa organización. Las diferentes estructuraciones del material del verso forman sistemas varios que pueden convivir en una misma literatura nacional y compiten por una posición de prestigio en ella, lograda merced al éxito en la adecuación a su prosodia o por la potencia de las influencias interculturales que los importan. En la historia de la poesía alemana han convivido y competido la versificación tónica, la tono-silábica y la silabo-tónica,⁴ que somete a norma el número de sílabas y acentos métricos y sistematiza la repartición de los últimos en sus unidades. Fue a través de este sistema que poetas como Klopstock (1724-1803) y Hölderlin lograron adaptar la versificación cuantitativa, propia de idiomas con acento melódico, cantidad silábica con función

⁴ El sistema tónico “somete a norma el número de tiempos marcados pero no su repartición” y es el que con más antigüedad se enraíza en el alemán, mientras que el sistema tono-silábico “somete a norma el número de sílabas y tiempos marcados, pero no su repartición” y acusa las influencias románicas (Bělič, 2000: 286).

fonológica y unidades rítmicas asemánticas.⁵ Sin embargo, la comparación entre las prosodias de la fuente y de la meta de la adaptación permite apreciar diferencias considerables entre los sistemas: mientras que en la *Quantitätsrhythmik* la sucesión de sílabas largas y breves –esto es, la duración natural y por posición del material sonoro– determina el ritmo, en la *Takt-Rhythmik* lo hace la distribución de sílabas acentuadas e inacentuadas, así como consideraciones semánticas que condicionan la formación de unidades rítmicas.

El itinerario de la adaptación del metro grecolatino en la poesía alemana es irregular, aunque puede decirse que encuentra su hito fundacional en el *Buch von der Deutschen Poeterey* de Opitz (1624), que dictaminó que a partir de entonces el verso alemán se regularía a través de pies métricos con la alternancia de las *Senkungen* y *Hebungen* de las sílabas, y recomendó sobre todo el uso del yambo. Quien en especial influenciará a Hölderlin será Klopstock,⁶ quien inventa los *Wortfüße*, unidades

⁵ En el sentido de que los llamados pies métricos no coinciden con las palabras ni con posiciones sintácticas.

⁶ “Fragment aus einer Abhandlung vom Silbenmaße” y “Vom deutschen Hexameter”. Entre Opitz y Klopstock hay vaivén entre sistemas versificatorios pues, como relata Previsič (2008: 35), Johann Cristoph Gottsched vuelve a defender el alejandrino como verso adecuado para la lengua alemana en 1730, y son los suizos

que integran una subdivisión semántica (según los límites entre palabras y unidades sintácticas) a la configuración rítmica. También resultará relevante Karl Phillip Moritz con su *Versuch einer deutsche Prosodie* (1786), donde recupera el *Versfuß* o *Zeitmaß* que rompe los límites entre palabras, pero a su vez establece un método de clasificación de unidades rítmicas a partir de la jerarquía gramatical según clases de palabras. Como explica Boris Previsič en un estudio que no poco ha aportado a nuestra comprensión del ritmo de Hölderlin, ambas tendencias dejarán marca en su poesía: “Einerseits bestimmt die Silbe die Bedeutung, andererseits wirkt die Bedeutung auf die Silbenbetonung ein” (2008: 48).

En cuanto a la estrofa sáfica, la tradición alemana se aleja de Safo y Horacio con el célebre *wandernder Daktylus*, que se mueve sucesivamente, desde su posición inicial en el primer verso, detrás del primero y del segundo acento en los siguientes en las odas de Klopstock, por ejemplo, *Furcht der Geliebten* (1752). Hölderlin, en su única oda en estrofas sáficas (*Unter den Alpen gesungen*, 1801), mueve el dáctilo viajero detrás

Johann Jakob Bodemer y Johann Jakob Breitinger quienes, bajo la estela de Milton, después se oponen a la rima y proponen el hexámetro como mejor modelo para el verso alemán.

del tercer acento en el tercer verso, replicando el verso adónico final (-UU-U) que, para sus contemporáneos, era el elemento central de esta estrofa:⁷

Klopstock	Hölderlin
-UU-U-U-U-U-U	-UU-U-U-U-U-U
-U-UUU-U-U-U-U	-U-UUU-U-U-U-U
-U-U-U-UUU-U-U-U	-U-U-U-U-UUU-U-U-U
-UU-U-U	-UU-U-U

A través de los cinco acentos de cada verso, impares, y de la posibilidad de encabalgamiento, el ritmo de esta estrofa transmite ímpetu y vivacidad.

⁷ Las teorías métricas de este tipo consisten en lo que Ruipérez (1952: 240) critica como un arte de etiquetar procedente de la Antigüedad que no puede aspirar a más que a una descripción mecánica con fines mnemónicos, pues son posibles escansiones de todos los tipos en cuanto una forma métrica presenta una estructura irregular. Abritta (2018), por su parte, tomando el caso de los versos eólicos, critica la falta de economía y la enorme producción de casos ambiguos de las teorías colométricas y propone, a partir de Dale (1950-1951) y Sickling (1993), un modelo explicativo basado en las sílabas largas y breves y sus combinaciones mínimas como unidades básicas. Si seguimos atendiendo a conceptualizaciones de la métrica clásica es porque Hölderlin se basó en ellas para pensar sus versos.

2. El recuerdo de Safo en “Tränen” y “Hälfte des Lebens”

Los dos poemas que nos interesan aparecieron entre los nueve *Nachtgesänge*⁸ en el *Taschenbuch für das Jahr 1805. Der Liebe und Freundschaft gewidmet* publicado por Friedrich Wilmans en Frankfurt am Mayn, la última publicación poética que Hölderlin realizó en vida. Se trata de seis odas⁹ y tres poemas en verso no fijo. Todas las odas adoptan la estrofa alcaica, salvo “Blödigkeit”, que emplea la asclepiadea.¹⁰ ¿Dónde está Safo en todo

⁸ El título fue popularizado por la crítica a partir de la denominación que Hölderlin usa en una carta de diciembre de 1803 a Wilmans (que también nos indica una posible época de composición): “Ich bin eben an der Dursicht einiger Nachtgesänge für Ihren Almanach” (GMA 4: 477). En su comentario a los poemas, Jochen Schmidt se refiere a su posible sentido: “Der Begriff [...] deutet auf die in seinen Gedichten immer wieder hervortretende Vorstellung von der geschichtlichen »Nacht« als der unerfüllten, negativen Zeit und auf die entsprechende negative subjektive Verfassung des »Dichters in dürftiger Zeit«” (HSGSch: 795).

⁹ En orden, son “Chiron”, “Tränen”, “An die Hoffnung”, “Vulkan”, “Blödigkeit”, “Ganymed”, “Hälfte des Lebens”, “Lebensalter” y “Der Winkel von Hardt”.

¹⁰ Con sus múltiples encuentros de sílabas acentuadas, numerosas cesuras y palíndromos rítmicos que producen la parataxis sintáctica asociada al contenido sentencioso, la estrofa asclepiadea es un ejemplo de la *Harte Fügung* (“enlace áspero”) o *harmonia austera* (Hellingrath, 1911: 1-7). La estrofa alcaica, en cambio, con múltiples sílabas inacentuadas, la práctica ausencia de cesuras y posibilidad de encabalgamiento entre estrofas es un ejemplo de *Glatte Fügung* (“enlace suave”) o *harmonia glaphyra*.

esto? Uno de los dos borradores de “Tränen” lleva por título “Sapphos Schwanengesang” (“El canto del cisne de Safo”), y en el reverso de la página donde fue escrito Hölderlin anota el esquema de la estrofa sáfica horaciana, lo cual sugiere que la oda iba a ser compuesta originalmente según ese modelo (FHA 5: 730):

Sapphos Schwanengesang
Himmlische Liebe! wenn ich dein vergäße –
Wenn von der süßen Jugend immermahnd
die Erinnerung nur mir blieb?
Ach!
Eines wüßst ich.¹¹

El nombre de la poeta lesbiana en el título –que sugiere que la composición pudo haberse concebido como monólogo dramático– junto al *tópos* del cisne conectan a “Tränen” y “Hälfte des Lebens”. Además, ambos poemas seguirán dos matrices formales prefiguradas aquí: la condicional (“wenn ich dein vergäße”) en el caso de “Tränen” y la interjección que marca una cesura (“Ach!”) en el de “Hälfte des Lebens”.

¹¹ “Canción del cisne de Safo. ¡Amor celestial! Si yo de ti me olvidara – ¿si de la dulce juventud el recuerdo que amonesta solo me quedó? Ay, uno conocería yo.” Los textos de Hölderlin serán citados a partir de las ediciones de Mieth, Sattler-Groddeck y Schmidt, consignadas en la bibliografía.

<p><u>Himmlische Liebe!</u> zärtliche! wenn ich dein <u>Vergäße</u>, wenn ich, o ihr geschicklichen, Ihr feurgen, die voll Asche sind und Wüst und vereinsamet ohnedies schon,</p>	<p>~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~</p>
<p>Ihr lieben Inseln, <u>Augen der Wunderwelt!</u> Ihr nämlich geht <u>nun</u> einzig allein mich an, Ihr Ufer, wo die abgöttische Büßet, doch Himmlischen nur, die Liebe.</p>	<p>~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~</p>
<p>Denn allzudankbar haben die Heiligen Gedienet dort in Tagen der Schönheit und Die zorn'gen Helden; und viel Bäume Sind, und die Städte daselbst gestanden,</p>	<p>~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~</p>
<p><u>Sichtbar</u>, gleich einem sinnigen Mann; <u>itzt</u> sin Die Helden tot, die Inseln der Liebe sind <u>Entstellt</u> fast. So muß übervorteilt, Albern doch überall sein die Liebe.</p>	<p>~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~</p>
<p><u>Ihr weichen Tränen</u>, löschet das Augenlicht Mir aber nicht ganz aus; ein <u>Gedächtnis</u> doch, Damit ich edel sterbe, laßt ihr Trügrischen, Diebischen, mir nachleben.¹²</p>	<p>~~~~~ ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~</p>

¹² Lágrimas ¡Celestial, tierno amor! Si yo de ti me olvidara, si yo...
¡Oh ustedes, fatídicas, ardientes y colmadas de cenizas, desiertas y
ya abandonadas,
amadas islas, ojos de un mundo maravilloso! solo ustedes ahora
me importan, costas donde el amor idolátrico paga el precio, pero
solo a los Celestiales.
Pues de todo agradecidos han servido ahí los santos en días de
belleza y los héroes coléricos; y muchos árboles y las ciudades se
yerguen,
visibles, como el hombre prudente; ahora han muerto los héroes y
las islas del amor están casi desfiguradas. Por todas partes es
engañado el ingenuo amor.
Suaves lágrimas, cieguen la luz de mis ojos pero no
completamente; un recuerdo, por el cual muera con dignidad,
permitan, engañosas y ladronas, que me sobreviva.

“Tränen” es, a primera vista, un poema en estrofas alcaicas. También parece claro que es un poema sobre el recuerdo, aunque habría que precisar en qué sentido. Desde el punto de vista que considera el género lírico como mimesis de la subjetividad, de la *Erlebnis* del artista,¹³ cabría decir que el recuerdo se expresa en el poema como la facultad subjetiva que suscita emociones a partir de la evocación de un pasado. Según Jochen Schmidt (HSGSch: 818-819), la oda testimonia una identificación melancólica con el objeto perdido, producto de un amor demasiado grande por la Grecia ida y sus héroes. Este “Himmlische Liebe” (v. 1) podría leerse, desde la tradición platónica y neoplatónica, como *amor divinus* que desprecia todo lo terrenal en su empuje hacia el absoluto, que los “zorn’gen Helden” (v.

¹³ Para Andrew Ford (2019: 60), es recién alrededor de 1800 que el género lírico comienza a ser visto como mimético en el sentido propuesto por Aristóteles (quien, por ejemplo, señala que ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας [es, pues, tragedia, la mimesis de acciones serias y completas], *Poética*. 1449b 24-25), pues el pensamiento romántico-idealista complejiza el estatuto del sujeto y su interioridad es enfatizada. La mimesis poética de la experiencia vivida es integrada en la dialéctica hegeliana como antítesis de la objetividad épica y paso previo a la síntesis del drama clásico. También es en esta época cuando la figura de Píndaro como vate que media entre dioses y humanos cae como ideal lírico.

11) buscarían a través del *furor heroicus*.¹⁴ Así, el recuerdo acompañaría el tópico del amor como muerte en tanto que el sujeto que recuerda asume una identificación trágica con lo recordado y se deshace en lágrimas. O en fuego, como Empédocles en el drama inconcluso de Hölderlin o la Grecia ida en las referencias de la primera estrofa (vv. 3-4 “*Thr feurgen, die voll Asche sind und / Wüst*”) a la *ekpýrosis* de los estoicos.¹⁵ ¿Cabe otra lectura que habilite lo perdido como ausencia presente y actuante?

Efectivamente, si “*Tränen*” iba a nacer como oda sáfica y derivó en alcaica, es posible rastrear las huellas de lo no-realizado como consciencia de la relación

¹⁴ Cabe señalar que Schlegel, que junto a Herder instituyó a Safo como modelo de la lírica subjetiva, también la presentó como modelo histórico de la Diótima del *Simposio* platónico. Cf. “*Über die Diotima*” (1795).

¹⁵ *ex quo eventurum nostri putant id de quod Paenetium addubitare dicebant, ut ad extremum omnis mundus ignesceret, cum umore consumpto neque terra ali posset nec remearet aer, cuius ortus aqua omni exhausta esse non posset: ita relinquit nihil praeter ingem, a quo rursus animante ac deo renovatio mundi fieret atque idem ornatus oreretur. [de ahí que los nuestros piensan que aquello de lo cual decían que dudaba Panecio sucederá: que al final todo el mundo ardería, cuando consumida la humedad ni la tierra pudiera alimentarse ni el aire retornar, cuyo nacimiento, con toda al agua acabada, no podría darse. Así, no quedaría nada excepto el fuego, desde el cual, como ser vivificante y divino, se realizaría la renovación del mundo y nacería el mismo cosmos. (Cic. *Nat.D.* II.118)].*

viviente con el modelo.¹⁶ Como señala Boris Previsič (2008: 122-123) “Der durch der Alkäische Metrum verhinderte, doch rhythmisch mitklingende Adoneus scheint Programm der ganzen Ode zu sein.” El adónico (—∪∪—∪), junto a otros períodos eólicos de Safo, permea de forma velada toda la oda y, lejos de limitarse a ser un metro reutilizado, constituye un guiño metatextual al contexto de performance ritual de su poesía.¹⁷ Los antiguos llamaron así a este esquema porque Safo lo utiliza para enunciar el lamento por la muerte de Adonis (ὦ τὸν Ἀδωνιν).¹⁸ Probablemente parte de sus composiciones se haya enmarcada en el culto lesbio a Adonis y Afrodita, que “is already found fully developed in Sappho’s circle of young girls on Lesbos about 600” (Burkert, 1985: 176-177) y cuya festividad aludía a los ciclos de muerte y regeneración de la naturaleza con el cambio de las estaciones. Menninghaus (2006: 3) incluso aventura que el nombre

¹⁶ “dem lebendigen Verhältniß und Geschick”, como Hölderlin la llama en la carta a Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801 (GMA 4: 467).

¹⁷ Sabemos que el contexto de performance ritual u ‘ocasión’ de la poesía arcaica (nacida en la oralidad) equivalía al ‘género’ en tanto que conjunto de reglas que condicionaban la performance de una composición determinada (Nagy, 2019: 34). En este caso “festive choral lyric performance, as the primary genre of Sappho’s song, was also the primary occasion for this songs” (Nagy, 2019: 39).

¹⁸ Fr. 168 Voigt.

del joven dios se inscribe como hipograma métrico¹⁹ cuando Hölderlin usa el adónico. Veamos algunos ejemplos de estas presencias veladas:

~~~~	Adónico
xx~~~~	Glicóneo
~~~~ ~~~~	

Esquema ilustrado en los siguientes versos:

Himmliche Liebe! zärtliche! wenn ich dein (v. 1)

Vergäße, wenn ich, o ihr geschicklichen (v. 2)

Ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt! (v. 5)

En este caso, el verso eólico velado es el adónico, pero el glicóneo, propio de la estrofa alcaica, también es afectado. El adónico es borrado por el agregado de una sílaba al final del verso y el glicóneo por la colocación de una cesura después de la quinta sílaba. Este corte tiene efectos semánticos, pues quedan separados el amor (“Liebe!”) de su ternura (“Zärtliche!”), el sujeto (“ich”) de las islas con destino (“geschicklichen”) y las “amadas islas” (“Lieben Inseln”) de los “ojos de un mundo maravilloso” (“Augen der Wunderwelt!”). Esta última cesura es sumamente interesante pues separa los términos sustituido y sustituyente de la metáfora de las islas griegas como ojos. Se trata de los ojos como mirada, invitación y apertura *hacia* un mundo –y

¹⁹ El hipograma saussureano es un nombre propio latente que articularía fonéticamente todo un texto a través de sus ecos en la composición.

recuperación de sus maravillas– pero también de los ojos *de* un mundo que hechiza a quien lo mira. En la tradición griega, Safo se deshace en síntomas ante la visión del ser amado (frg. 31 LP), Eros manifiesta su poder a través de la mirada de la novia (*Antígona*, v. 797) y Hécuba le advierte a Menelao sobre el poder de arrebató destructivo de la mirada de Helena (*Troyanas*, vv. 890-894). La colocación de la cesura cuestiona la esperanza de que las islas sean más que parcelas de tierra deshabitadas, los poemas sáficos más que fragmentos cuya esencia ya no se puede interpretar –y revivir–, los metros más que una imitación nostálgica. La cesura encarna esas lágrimas que ciegan la mirada *desde y hacia* Grecia.

xx – ~ ~
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
Ihr Ufer, wo die abgöttische

~ ~
~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
Büßet, doch Himmlischen nur, die Liebe. (vv. 7-8)

En este caso, es posible advertir cómo el ritmo natural de los versos sugiere un ferecracio encabalgado donde la estrofa alcaica imponía troqueos. El ferecracio abraza el acento prosódico de “abgöttische” (~ ~ ~), mientras que el troqueo fuerza un acento rítmico (“abgötische”, ~ ~ ~).

○-○x○-○-○-

Denn allzudankbar haben die Heiligen (v. 9)

Gedienet dort in Tagen der Schönheit und (v. 10)

-x○-○-○-○-

Sind, und die Städte daselbst gestanden (v. 12)

En la tercera estrofa, encontramos hiponácteos directamente incrustados en el ritmo, si quitamos el anfíbraco y la sílaba larga final en los vv. 9-10 y la sílaba larga inicial y el troqueo final en el v. 12.

○-○-○

○-○-○-○-○-|○-

Sichtbar, gleich einem sinnigen Mann; itzt sind

En este caso, es el adónico el que resulta cortado por una cesura y borrado por el agregado de una sílaba breve final. La *sophrosýne* del “sinnigen Mann” aparece asociada a la visibilidad de un mundo ahora (“iztz”, resaltado por la cesura) solo percibido desde la mirada empañada por las lágrimas. Anne Carson (1992: 127) señala que, en los estereotipos de género de los griegos, “a man in his proper sense of *sophrosyne* should be able to dissociate himself from his emotions and so control their sound”. El hombre Hölderlin se ve incapaz de contenerlas en la estrofa, pues metros más fogosos empujan el ritmo y el yo lírico está a punto de desfallecer.

Así, es posible seguir viendo períodos fragmentados que se sostienen en la prosodia a contramano del modelo elegido, como adónicos en “Himmlische Liebe” y “sichtbar, gleich einem” o un ferecracio acéfalo (˘—˘—˘—˘) en “So muß übervorteilt”. Muy lejos está entonces el ritmo de la oda de ser “la prolongada onomatopeya del sentimiento de una experiencia”, como quiere Denise Levertov (2017: 35) del movimiento métrico de la poesía orgánica. Cualquier correspondencia directa entre el ritmo y el movimiento de la percepción es desviada por las asociaciones semánticas que estas citas métricas imponen. En este sentido, Hölderlin es equiparable a los poetas-filólogos alejandrinos que confiaban en las habilidades asociativas de lectores participativos, separados en el tiempo y en el espacio de la producción del texto (Fantuzzi & Hunter, 2005: 23). Aunque correcta, esta constatación podría sin embargo justificar la lectura confesional y nostálgica del poema, que más bien se construye, a nuestro ver, como instancia ‘contra-performativa’. Algunas reflexiones sobre las vueltas de tuerca que nuestro autor realiza de los *tópoi* de “Tränen” y “Hälfte des Lebens” nos permitirán explayarnos al respecto.

2.1. El amor

La misma tradición que emplazó a Safo como paradigma de subjetividad lírica la relacionó con la Diótima platónica y, por lo tanto, con nociones platónicas y neoplatónicas del amor, la belleza y su relación.²⁰ Hölderlin, en cierta medida, se separa de ellas. En la novela *Hyperion*, el protagonista le dice a su amada Diótima: “Das große Wort, das ἐν διαφέρων ἑαυτῷ (das Eine in sich selber unterschiedne) des Heraklit, das konnte nur ein Grieche finden, denn es ist das Wesen der Schönheit“ (GMA 2: 183-184). La esencia de la belleza está en la división y la cesura y no en la unidad, pues, si bien la unión del sujeto y el objeto se realiza en la intuición intelectual (“Intellectuellen Anschauung”), en la teoría y en la acción solo es posible como aproximación infinita (“unendliche Annäherung”).²¹ Claramente Hölderlin elige un modelo poético sáfico para abordar el amor a Grecia, pero no como tema sino como modo de relación entre dos maneras de poetizar. En su archifamosa carta a

²⁰ Cf. Schlegel, F. “Über die Diotima” (1795). En cuanto a la belleza, Winckelmann señala en *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764): “Die Bildung der Schönheit ist entweder individuell, das ist, auf das einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner aus vielen einzelnen und *Verbindung ins Eins*, welche wir *idealisch* nennen“(1972: 149). Los subrayados son nuestros.

²¹ Carta a Schiller del 4 de septiembre de 1795 (GMA 4: 207).

Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801, señala (GMA 4: 466-467):

[...] Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deßwegen werden diese eher in schöner Leidenschaft, die Du Dir auch erhalten hast, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgaabe zu *übertreffen* seyn.

Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauche frei: Das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgaabe, von Homer an, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.

Bei uns ist's umgekehrt. Deßwegen ist's auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiß nun, daß ausser dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nämlich dem lebendigen Verhältniß und Geschick, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen [...]²²

²² “No aprendemos algo con mayor dificultad que a usar lo nacional libremente. Y, tal como yo creo, es precisamente la claridad de la exposición originariamente tan natural a nosotros

Toda nación poseería *Grund*, disposición natal, y *Bildungstrieb*, impulso formativo hacia lo otro que le permitiría conocerse a sí misma. El texto es claro en cuanto a lo que les corresponde a los griegos y a los hespéricos: en el primer caso, “Feuer vom Himmel”, “heiligen Pathos” y otras expresiones similares; en el segundo, “Klarheit der Darstellung”, “Junonischnüchternheit”, etc. Ambas dimensiones interactuarían para generar belleza, pero en ningún caso se fundirían en unidad, pues, dado que son irreducibles entre sí, cualquier intento de identificación produciría la imposición destructiva de una sobre la

como lo es a los griegos el fuego del cielo. Justamente por eso, deberán ser estos *superados* antes en hermosa pasión –que también has mantenido para ti– que en aquella homérica presencia de espíritu y don de exposición.

Suena paradójico, pero lo afirmo de nuevo y lo someto a tu examen y uso: lo nacional propio se tornará, con el progreso de la cultura, cada vez menos relevante. Por eso son los griegos del *pathos* sagrado menos dueños, porque les era innato, y son, en cambio, preeminentes en el don de la exposición, desde Homero, porque este hombre extraordinario estaba suficientemente colmado de alma para explotar la *sobriedad junónica* occidental para su reino de Apolo, y apropiarse así de lo verdaderamente extraño.

Con nosotros se invierte, por ello es también tan peligroso abstraer las reglas del arte sola y únicamente a partir de la superior calidad griega. He trabajado mucho tiempo en ello y ahora sé que, aparte de lo que entre los griegos y nosotros debe ser lo más alto –a saber, la relación viviente y el destino– muy probablemente no podamos tener con ellos algo *igual*.”

otra. Entre los griegos y nosotros se dan la relación viviente y el destino, pero “wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen.” Esta dinámica reacia a la lógica de la identidad (y de la identificación) es análoga a la lógica erótica, donde un otro llama al extraño que hay en nosotros. Para Anne Carson (2015), cuando Safo califica el deseo de γλυκύπικρον [dulce-amargo] (frg. 130 LP) se refiere a que la deseabilidad del objeto amado proviene en parte de su falta: es dulce porque su presencia es encantadora y amargo porque se ausenta e impulsa al amante a tratar de superar dolorosamente un borde, pues el deseo es “un conjunto de opuestos forzados a estar juntos bajo presión” (p. 48).²³ El amor de Hölderlin viaja desde su mirada hacia las islas griegas, que se la devuelven para señalar el agujero (la cesura) que hay en él, que antes pasaba inadvertido y que ahora puede presentificarse como ausencia. Aunque el título final de la oda sea “Tränen” y no “Sapphos Schwanengesang”, resulta tentador pensar que tiene un elemento de monólogo dramático en tanto que una ‘voz-Safo’ se reconoce imposible, pues no

²³ Carson claramente se inspira en el pasaje donde Longino (*De Sub.* 10.3) define lo sublime en Safo como la reunión de sensaciones y pasiones antitéticas, al comentar su más famoso poema (frg. 31 LP).

Una cesura metafórica separa dos edades de la vida: una primaveral y natural, la otra (“Ach!”) invernal y artificial. De los elementos ‘naturales’ que se inclinan hacia el agua en la primera estrofa, se destacan los cisnes, pues, animales consagrados a Apolo, son el símbolo del poeta, como sugiere Calímaco en su narración del nacimiento del dios.²⁶ La alusión es reforzada por la importancia del número siete, también atributo del señor de Delfos, en la estructuración del poema: es el séptimo *Nachtgesang*, cada una de sus estrofas tiene siete versos y hay un adónico en el título y en el séptimo verso de cada estrofa. Esto último también se conecta con la costumbre klopstockiana de introducir un adónico en el título de la oda sáfica, lo cual nos lleva a pensar que los cisnes que sumergen la cabeza en el agua podrían ser la poeta lesbia. A modo de contraste tanático con ellos, en la segunda estrofa

²⁶ ἢ μὲν ἔφη· κύκνοι δὲ θεοῦ μέλποντες ἀοιδοί / Μηόνιον Πакτωλὸν ἐκυκλώσαντο λιπόντες / ἑβδομάκις περὶ Δῆλον, ἐπήεισαν δὲ λοχείη / Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν / (ἔνθεν ὁ παῖς τοσσάσδε λύρη ἐνεδήσατο χορδὰς / ὕστερον, ὅσάκι κύκνοι ἐπ' ὠδίνεσσιν ἄεισαν)· / ὄγδοον οὐκέτ' ἄεισαν, ὁ δ' ἔκθορον [...] [dijo. Y los cisnes, del dios aedos cantantes, dejando el Meonio Pactolo, nadaron siete veces en torno a Delos y cantaron durante el parto, aves de las Musas, las más melodiosas entre los seres alados (de ahí que el niño más adelante ató a su lira tantas cuerdas como cisnes habían cantado su parto). La octava vez ya no cantaron, y él salió.], Cal., *Him. Del.* 250-256.

chirrían las veletas metálicas, que desde el papa Gregorio I (s. IX) adoptan forma de gallo, el emblema de Pedro, y gradualmente ocupan los techos de las iglesias cristianas.

Sin embargo, el cisne no está consagrado solamente al sobrio Apolo. Si bien Safo dice que su carruaje es tirado por gorriones (frg. 1), los pájaros acuáticos comenzaron a asociarse con Afrodita en el siglo V a. C. y se volvieron muy comunes los vasos que la representaban montando cisnes que la conducían por las aguas.²⁷ Si tenemos en cuenta que Hölderlin conocía la relación de Safo con el culto a Afrodita-Adonis,²⁸ es muy probable que haya intentado cifrar en este animal un signo tanto de la sobriedad (*Nüchternheit*) de Apolo como de la pasión sagrada (*heilige Pathos*) de Afrodita, que se conjugan en la “*heiligenüchterne Wasser*” donde sumerge la cabeza. Curiosamente, el sagrado adónico se sitúa sobre “-*nüchterne Wasser*” y vuelve a aparecer en la segunda estrofa, la de la edad sin cisnes, lo cual

²⁷ “The swan itself alludes to Aphrodite’s birth from the sea as to the marine element as one of the dominions of the goddess” (Papadopoulou, 2010: 228).

²⁸ De hecho, la hipótesis principal de Menninghaus (2006) es que “*Hälfte des Lebens*” alude al rito de cambio estacional primavera-invierno donde se proferían lamentos por la pérdida de Adonis, que se retiraba a pasar una temporada con Perséfone y se llevaba todas las flores con él.

cuestiona la interpretación antitética de las estrofas. Hölderlin quiere resaltar este matiz marino-genésico del cisne de Cipris y por consiguiente reconfigura el *tópos* del canto del cisne²⁹ no como muerte definitiva e inhabilitante (de una tradición poética) sino como dialéctica deseante,³⁰ con la particular lógica de amor que referimos en el apartado anterior.

2.3. El fuego

Un gran admirador de Hölderlin vio en el recuerdo no una evocación que descoloque y enajene hacia el pasado, sino una fuerza capaz de generar presencias amplificando e incluso creando a partir de lo que ‘originalmente’ solo estaba latente.³¹ Hölderlin tradujo

²⁹ Sobre la muerte del cisne al emitir su único canto: A., *Ag.*1444-1445; Pl., *Phd.* 84d; Arist., *HA* 615b. Esta creencia se volvió muy popular con el tiempo y no era desconocida a los contemporáneos de Hölderlin, como lo demuestra la colección de *lieder* de Schubert titulada *Schwanengesang*, denominación que los editores eligieron de manera póstuma (1829).

³⁰ “La imagen del cisne, por consiguiente, se sintetiza [...] como la del Deseo, llamando a confundirse las dos polaridades del mundo manifestadas por sus luminarias. El canto del cisne, por consiguiente, puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante ...antes del término tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa [...] El cisne muere cantando y canta muriendo, se convierte de hecho en el símbolo del deseo primero que es el deseo sexual.” (cf. Chevalier *s.v.* cisne).

³¹ “La misma palabra recuerdo, ¿designa toda la emoción intemporal de un evocar que sustituye lo presente en el tiempo con

el fuego sáfico para volver al hogar con el sentido más fiel, pero sin promesas. “Tränen” encarna esta dinámica mediante la composición anular:

A <i>Invocatio</i> (“Himmlische Liebe!”) Citas métricas indirectas Olvido (“Wenn ich dein vergässe”) Fuego destructivo (“Ihr feurgen...”)	A' <i>Precatio</i> (“Ihr weichen Tränen...”) Citas métricas indirectas Recuerdo (“ein Gedächtnis doch”) Fuego genésico (“das Augenlicht”)
C Grecia ida (hiponácteos incrustados)	
B Citas métricas indirectas Visibilidad y desfiguración (“Inseln, Augen der Wunderwelt”) Contrapartida performativa (“nun”)	B' Citas métricas indirectas Visibilidad y desfiguración (“einem sinnigen Mann”, “Inseln der Liebe [...] Entstellt”) Contrapartida performativa (“itzt”)

La estrofa central (C) es una isla bañada por el sol del Egeo, ritmada con metros eólicos pero conjugada en pasado, y a su alrededor se arremolinan dos pares de estrofas situadas en un ahora fantasmagórico, empañado por las lágrimas, pero ahora en fin (B B') donde la voz del poema conduce plegarias fallidas a una presencia imposible (A A'). La memoria performativa de los antiguos realmente revivía los mitos cada vez que los narraba en un ritual, dado que se alimentaba de un absoluto inagotable. No obstante, como explica Nagy (2019: 48), cuando se comienza a

un presente suyo sin tiempo? Porque ahí está lo misterioso: que nazca una emoción al adumbrarse en la memoria el recuerdo de algo que ninguna emoción parecía suscitar cuando actualmente ocurriera, como la luz que recibimos de una estrella no es la luz contemporánea de ese momento, sino la que de ella partió en otro ya distante.” (Cernuda, 2020).

imitar algo que ya no es absoluto, se imposibilita el *reenactment* del origen y nuestra imitación, e incluso nuestro modelo, se degradan como copias. Lo que Hölderlin advierte es que aun así es posible seguir idolatrando fantasmas y caer en una cultura de la imitación, nostálgica y petrificada. Entonces se decide por un modelo de ‘memoria contra-performativa’:

— 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0
Ihr weichen Tränen, löschet das Augenlicht
Mir aber nicht ganz aus; ein Gedächtnis doch

En la última estrofa, el yo les pide a las lágrimas que lo cieguen, pero no completamente, sino que permitan que se cuele un recuerdo que lo sobreviva (“nachleben”). En el nivel rítmico ocurre uno de esos raros casos en los que la materialidad asemántica de la lengua determina el sentido y no al revés, pues la sílaba larga final que supera y borra el adónico de “löschet das Augen-” parte la última palabra, le roba la sílaba “-licht”. El metro sagrado de Safo muere con los ojos cegados por las lágrimas, pero la sílaba extra, la que no corresponde a ningún esquema preconcebido, pues el glicóneo alcaico fue desarmado por una cesura y el adónico sáfico por ella misma, corporiza inesperadamente el significante salvador: “luz”. Aquí, en contraste con su matiz destructivo en la primera

estrofa, el fuego de los estoicos activa su poder palingenésico y deja de ser un contenido para convertirse en una función, del mismo modo que el recuerdo deseado por el “yo”, pues no nos queda claro su contenido, sino su gesto creador, como si la voz del poema dijera: “Grecia, si yo de ti me olvidara, moriría, pero si muriera, (te) recordaría”.

Bibliografía

- Abritta, A.** (2018) “Consideraciones preliminares para un nuevo modelo teórico de la métrica griega antigua: el caso del verso eólico”, *Synthesis* 25, e028.
- Bělič, O.** (2000) *Verso español y verso europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Burkert, W.** (1985) *Greek religion*. Oxford: Harvard University Press.
- Carson, A.** (1992) *Glass, irony and God*. Nueva York: New Directions.
- _____ (2015) *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo.
- Cernuda, L.** ([1942] 2020). “Las campanas” en *Ocnos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chevallier, J.** (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Fantuzzi, M. & Hunter, R.** (2005) *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hellingrath, N.** (1911) *Pindarsübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena: Eugen Diederichs.
- Ford, A.** (2019) “Linus: the Rise and Fall of Lyric genres”, en Foster, M.; Kurke, L.; Weiss, N. (eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek poetry: theories and models*. Leiden: Brill.

- Hölderlin, F.** (1995) *Sämtliche Werke und Briefe*. Editado por G. Mieth. Berlin: Aufbau-Verlag.
- _____ (1975) *Sämtliche Werke. Frankfuerte Ausgabe. Historisch-Kritische Ausgabe*. Editado por S. Dietrich & G. Wolfram. Frankfurt am Main: Roter Stern.
- _____ (2014) *Sämtliche Gedichte*. Editado por J. Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Levertov, D.** (2017) *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Mair, A. W.** (1921) *Callimachus. Works*. London: William Heinemann.
- Menninghaus, W.** (2006) "Hölderlin's Sapphic mode. Revisiting the myth of the male Pindaric seer", *Pkn* 29, 1-23.
- Nagy, G.** (2019) "Genre, Occasion, and Choral Mimesis Revisited, with Special Reference to the 'Newest Sappho'", en Foster, M.; Kurke, L.; Weiss, N. (eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek poetry: theories and models*. Leiden: Brill.
- Papadopoupou, Ch.** (2010) "Aphrodite and the Fleet in Classical Athens", en Smith, A. & Pickup, S. (eds.), *Brill's companion to Aphrodite*. Leiden: Brill.
- Plasberg, O.** (1917) *M. Tullius Cicero. De Natura Deorum*. Leipzig: Teubner.
- Previsič, B.** (2008) *Hölderlins Rhythmus*. Frankfurt am Main y Basel: Stroemfeld Verlag.

Ruipérez, M. (1952) "Ideas fundamentales sobre métrica griega", *EClás* 1, 239-255.

Schlegel, F. (1958) "Über die Diotima", en Behler, E.; Anstett, J-J.; Eichner, H. (eds.), *Kritische Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Datos de los autores

Luisina Abrach es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra finalizando su tesis doctoral en Letras Clásicas sobre los *Himnos órficos* y el fenómeno del orfismo. Ha participado en diversos proyectos de investigación PIP, UBACyT y PICT. Ha recibido la beca Doctoral Conicet (2014-2019) y la beca Fulbright para realizar una estadía de investigación en Bryn Mawr College (2018). Actualmente es docente en el área de Clásicas de la UBA y de la UNCo. Presentó trabajos en congresos nacionales e internacionales, y publicó artículos en revistas y libros académicos sobre himnodia y religión griega antigua.

Alejandro Abritta es Doctor en Letras y Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente de Lengua y Cultura Griega. Es Investigador Asistente de Conicet, y ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales, en particular sobre métrica y acentuación griegas, poesía helenística y homérica, e himnos griegos. Actualmente, se encuentra dirigiendo un proyecto de traducción comentada de la *Iliada*,

enmarcado en el contexto del Taller de Traducción del poema en el Instituto de Filología Clásica de la UBA.

Pablo Alejandro Cardozo es Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becario de doctorado en Letras Clásicas (UBA) y su área de investigación es la lírica de Píndaro y Baquílides. Es miembro de proyectos UBACyT, presentó trabajos en congresos nacionales e internacionales y publicó artículos en revistas y libros académicos sobre himnodia y lírica griega arcaica.

Sebastián Carrizo es Doctor en Letras por la UNLP. Es miembro del Centro de Estudios Helénicos (IdIHCS-UNLP). Participa en diversos proyectos de investigación sobre interacción genérica como praxis literaria en la antigüedad griega y sobre las emociones en fragmentos de comedia, tragedia y drama satírico de la Atenas del s. V. Como becario de CONICET lleva adelante una investigación posdoctoral acerca de la función de la fábula en la poesía yámbica de la Grecia arcaica y helenística. Entre sus últimas publicaciones se destacan “El Yambo 1 de Calímaco y la soberanía ptolemaica” (*Myrtia* 35); “Persona yámbica: el caso de Arquíloco de Paros” (*AFC* 32); “Invectiva, burla,

obscenidad: los orígenes rituales de la yambografía antigua” (*Circe* 22.1).

Daniel J. Crosby is currently a Visiting Assistant Professor of Latin and Greek at Saint Charles Borromeo Seminary. A previous graduate of Fresno Pacific University (B.A. '10, M.A. '13), he earned his Ph.D. in Greek, Latin, & Classical Studies from Bryn Mawr College in 2020. His research focuses especially on oracles and divination in the ancient world, but his interests also include history and historiography, ancient medicine, early Christianity, and the history of textual transmission.

María del Pilar Fernández Deagustini es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta del Área Griego de la misma universidad. Investigadora del Centro de Estudios Helénicos (IdIHCS, UNLP-CONICET). Profesora Titular en Griego de la carrera de Licenciatura en Filosofía y de Literatura Griega Clásica en el Ciclo Complementario de Letras a Distancia (UCALP). Coordinadora de las carreras de Filosofía de dicha universidad. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET. Su tesis doctoral se titula *Suplicantes de Esquilo. Una interpretación* (repositorio SEDICI, 2015).

Desde el número 27.2 (2020) es Editora permanente de la Revista *Synthesis*, publicación periódica del CEH (IDICHS-UNLP). Integra el proyecto de investigación “Del treno al epitafio: poética del lamento funeral en la Literatura Griega Clásica. Inflexiones” (UNLP), dirigido por la Dra. Zecchin. Actualmente estudia la coralidad y su relación con las cuestiones de género y poder en las tragedias conservadas de Esquilo.

Constanza Filócomo es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras (en la Orientación Estudios Clásicos Greco-Latinos) por la Universidad Nacional del Sur. Su campo de investigación es la tragedia euripidea. Es miembro integrante de proyectos de investigación acreditados y subsidiados, de la UNS y de la ANPCyT, vinculados ambos a su temática de estudio. Ha participado como expositora en varios congresos sobre el mundo clásico, y acredita publicaciones en actas y capítulos de libro. Ha obtenido distintos premios y becas en el marco de su carrera de grado y de posgrado. Actualmente se desempeña como Ayudante de la cátedra Literatura Griega de la UNS.

Stella J. Fritzell is a PhD candidate at Bryn Mawr College, where she is writing a dissertation that

considers place in myth as a means of analyzing how such tales contribute to various forms of cultural capital. In addition to narratology and mythology, her research interests also include Greek tragedy, art and iconography, and ancient athletics. She has assisted in developing and directing the Digital Scholarship Summer Fellowship for Bryn Mawr undergraduates, and is currently pursuing a digital project concomitant with her dissertation topic. Stella also teaches Aikido.

Santiago Hernández Aparico (Salta, 1990) es licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario y doctorando en Humanidades y Artes con mención Filosofía en la misma institución. Su tesis, pronta a ser finalizada, se titula “Hölderlin en torno a *Antígona* de Sófocles: el problema filosófico de la traducción”. Ha publicado artículos y ponencias relacionados con su tema de investigación y es autor (en colaboración) de una traducción anotada de *Prometeo* de Luciano de Samosata y de un libro de poemas. Forma parte del PGI “La tragedia y la retórica del dolor” (Cód. 24/I282-Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur).

Pablo Llanos es Doctor en Letras Clásicas por la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó su

tesis sobre doctoral sobre "Enriquecimiento genérico en Argonáuticas de Apolonio de Rodas". Se ha desempeñado como Profesor adjunto de la cátedra de Historia de la Literatura Griega en la Carrera de Licenciatura en Letras Clásicas de la U.N.C desde el año 2014 hasta el año 2017 y fue becario de CONICET desde el año 2013 a 2021.



Este libro se terminó de imprimir en noviembre de 2021
en los talleres de la imprenta universitaria "Malvinas Argentinas" Universidad
Nacional del Comahue