



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ses@siu.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

Calame, Claude

Ficción referencial y poética ritual: para una pragmática del mito (Safo 17 y Baquílides 13)

Tópicos del Seminario, núm. 20, julio-diciembre, 2008, pp. 21-41

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59402002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Rituales y mitologías.
Tópicos del Seminario, 20.
Julio-diciembre 2008, pp. 21-41.

**Ficción referencial y poética ritual:
para una pragmática del mito
(Safo 17 y Baquílides 13)**

Claude Calame
EHESS, París

Traducción de Desiderio Blanco

Paradójicamente, la ruta de la pragmática conlleva numerosos equívocos acerca de la naturaleza de la ficción (narrativa) y de su rol en la creación poética y literaria. Esos malentendidos quedan ahora reforzados al apelar a las ciencias cognitivas. Sabemos que, en la perspectiva de la filosofía del lenguaje, correspondería a las condiciones de producción y de recepción del relato decidir su carácter factual o ficcional; todo dependería de las intenciones del autor y de las inferencias provocadas por el relato a la hora de su recepción. Por su naturaleza lúdica, la ficción narrativa sería pura finta.¹ En una hipótesis más elaborada, la ficción narrativa, ampliada a la ficción artística en general, se basaría en una capacidad mental de simulación. El juego de la simulación distinguiría la ficción artística de otras formas de ficción que estarían basadas, por su parte, en una semántica,

¹ Según la célebre propuesta formulada por J. R. Searle, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, 1979, pp. 65-66; ver a este respecto el útil comentario de G. Genette, “Fiction et diction”, Paris, 1991, p. 87 (recogido en *Fiction et diction*, precedido de *Introduction à l'architexte*, Paris, 2004, p. 143) [En español: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993].

y vinculadas a modos de referencia que implican la cuestión veridiccional de la verdad.²

1. Mito, ficción y poesía

Está ya comprobado que el conjunto de las intrigas y de los nombres de figuras heroicas constituidos desde la Antigüedad en mitografía lo conocemos solamente a través de diferentes formas y géneros poéticos: relatos homéricos, poemas mélicos, cantos hímnicos, tragedias clásicas. Antes de ser transformados por una cultura indígena letrada en *myoūi* escritos, antes de ser constituidos por la tradición antropológica en “mitos griegos” y luego en “mitología griega”, los relatos heroicos helenos, en sus realizaciones poéticas, podrían merecer ser clasificados bajo la etiqueta de “ficción artística”. Tal clasificación estaría en concordancia con la función lúdica atribuida a relatos tradicionalmente considerados como “fabulosos”, aquellos relatos de la Antigüedad grecorromana con los que Fontenelle y sus sucesores han compuesto sus “fábulas”. Dando un rodeo cognitivo, podríamos empalmarlos con la posición distante del Siglo de las Luces ante el *corpus* de relatos que tienen como protagonistas las figuras heroicas y divinas que constituyen las secciones o entradas de nuestros innumerables diccionarios de mitología griega y romana. Eso significaría, sin embargo, anular la mayor parte de los efectos de sentido; eso equivaldría a ignorar la pluralidad de las versiones narrativas exigidas tanto por las reglas de género con un fuerte componente práctico e institucional como por las circunstancias de enunciación rituales y por las variadas coyunturas históricas que han provocado su producción; eso querría decir que habría que olvidar la pragmática y las funciones significantes.

² Ver, por ejemplo, las indicaciones ofrecidas recientemente en este sentido por J.-M. Schaeffer, “Quelles vérités pour quelles fictions?”, *L'Homme* 175/176, 2006, pp. 19-36.

Lo que importa, en efecto, son las relaciones complejas que el poema mismo y, por su intermedio, el “mito” establecen, quiérase o no, por medios verbales, con su mundo de referencia. Dichas relaciones son, a la vez, de orden semántico y figurado, sintáctico y lógico, pragmático y funcional. Aseguran en primer lugar los recursos simbólicos de un mundo verbal (o icónico) creado, fabricado, ficticio en el sentido etimológico del término.³ Pero la cohesión semántica y lógica interna de ese “mundo posible” depende fuertemente, y paradójicamente, de la coherencia de las relaciones establecidas con el mundo natural y social externo en el momento de la creación. Con los medios de la imaginación creadora y poética, por el rodeo de la expresión verbal y ritmada, por medio de los procedimientos de designación enunciativa y pragmática que ofrece toda lengua, el mito griego se revela como una poderosa vía de acción poética y musical. En formas poéticas cadenciosas y en formas de “permanencia” ritualizadas (de componentes igualmente lúdicos), el relato heroico griego es un operador esencial de construcción simbólica, *anthropopoética*, del ser social en su identidad cultural y religiosa;⁴ eso en situaciones de recepción institucionales que varían de acuerdo con la coyuntura política y con la constelación cultural que le proporcionan el contexto y que constituyen el mundo de referencia.

Estas son algunas de las relaciones referenciales que la “ficción del mito” establece con su mundo de recepción, por medio de formas poéticas y con procedimientos discursivos y

³ De acuerdo con la definición que propone S. Borutti, “Fiction et construction de l’objet en anthropologie”, en F. Affergan, S. Borutti, C. Calame, U. Fabietti, M. Kilani et F. Remotti, *Figures de l’humain. Les représentations de l’anthropologie*, Paris, 2003, pp. 75-99.

⁴ Sobre el concepto de ‘anthropopoiesis’ ver en especial la contribución de F. Remotti, “De l’incomplétude”, en *op. cit.*, en nota 3, pp. 17-74. El rol esencial cumplido por la performance poética en el mito griego considerado como acto religioso véase en C. Leduc, “Sur la ‘nature véritable’ du mythe en Grèce ancienne”, *Revue de l’histoire des religions*, 221, 2004, pp. 475-500; véase también y en lo sucesivo, Ch. Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, 2005.

enunciativos interpuestos, que me gustaría ilustrar aquí apoyándome en dos composiciones que pertenecen al gran género de la poesía de acción como fue el *μέλος* en Grecia antigua.⁵

2. Safo: referencia por el *hic et nunc*

El *apoxy* inspirador de este breve estudio sobre la pragmática del mito griego en cuanto ficción se puede encontrar en un poema mélico compuesto por Safo en la isla de Lesbos a comienzos del siglo VI a. de C. A pesar de que son muy fragmentarios, estos pocos versos en ritmo eólico permiten ilustrar la relación lingüística que prácticamente todo poema mélico teje entre el pasado heroico de la comunidad cívica (el “mito”) y el *hic et nunc* de su performance (que corresponde al “rito”).

Aquí, junto a mí, [apareces...]
 poderosa Hera, tu [belleza...]
 que invocaron los Atridas [...]
 los reyes renombrados.

Después de haber cumplido [...]
 los primeros en torno de Ilión [...]
 partieron para instalarse aquí mismo [...]
 mas no pudieron hacerlo,

sin antes (invocarte) a ti y a Zeus el dios de los suplicantes [...]
 así como (al hijo) encantador de Thyone [...]
 Pero ahora [también...]
 como antiguamente.

De una belleza que inspira respeto [...]
 [...] jóvenes doncellas [...]

⁵ En contraste con el concepto moderno de ‘lírica’, he intentando redefinir esta categoría indígena en el estudio titulado “La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?” *Littératures* 111, 1998, pp. 87-110.

2.1. *El poema como celebración cultural*

Desde el primer verso del poema, la partícula *δή* focaliza, de entrada, la invocación dirigida a la diosa sobre el *hic et nunc* de la ejecución del poema.⁶ De inmediato, la instancia de enunciación que implica, en la invocación directa a Hera, la expresión verbal en vocativo, es instalada, por medio de ese indicador de la *demonstratio ad oculos*, en el tiempo y en el espacio del canto que se está realizando. Si ese tiempo no recibe una determinación más precisa, otra composición mélica de Alceo, poeta contemporáneo de Safo, permite, en cambio, definir el espacio. El poema de Alceo se dirige igualmente a las tres divinidades mencionadas en los versos de Safo, que comparten el mismo lugar: Zeus en cuanto protector de los suplicantes; Hera de Eolia, madre de todas las cosas; Dionisos Kemelios, el que come carne cruda.⁷ En ese poema, escrito también en ritmo eólico, varios índices de orden deíctico muestran no solo que el *yo/nosotros* que asume esos versos cantados corresponde a un grupo coral, sino también que ese coro se encuentra en un santuario consagrado en Lesbos a las tres divinidades invocadas. El poema alude a la preparación de la liberación de Mitilene, la ciudad de Lesbos gobernada por el tirano Pitacos. Otro poema de Alceo nos informa que ese santuario, común a las diferentes pequeñas *πόλεις* de la isla de Lesbos acogía los célebres concursos de belleza de las mujeres que Safo en particular preparaba para lograr una feminidad plena por la gracia de las actitudes estéticas y por los encantos de la palabra poética.⁸

⁶ Safo, *fr 17* Voigt, comentado en particular por A. Aloni, *Saffo. Frammenti*, Florencia, 1997, pp. 28-29, con referencias bibliográficas a los diferentes suplementos propuestos para completar este texto tan fragmentado; para el sentido deíctico de *δή*, ver J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris, 1960 (3^a ed.), pp. 403-404.

⁷ Alceo, *fr 129* Voigt; sobre el rol político de ese santuario “panlesbiano”, ver A. P. Burnett, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London, 1983, pp. 157-163.

⁸ Alceo, *fr 130B*, 17-40 Voigt, con el comentario de W. Rösler, *Dichtung und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen*

En ese espacio cultural, pues, el probable grupo coral que canta el poema de Safo invita a la diosa Hera. El movimiento es el mismo que el que diseña el famoso poema conocido como poema “del ostracón”: una voz poética análoga invita a Afrodita a intervenir en una verdadera epifanía en el santuario-jardín que describen las probables muchachas del coro.⁹ Para reforzar la eficacia cultural de su invitación cantada, la voz coral evoca la permanencia de los Atridas en este mismo lugar consagrado a Hera, con ocasión de su retorno del campo de batalla de Troya. El poema evoca, pues, lo que nosotros llamamos un episodio “mítico”. Pero, de manera significativa, la versión escogida por Safo del retorno de los héroes aqueos es diferente de la que cuenta el poema homérico de los *Nóstos*; diverge en particular de la visión épica evocada por la *Odisea*, que menciona el paso por Lesbos de Néstor, de Diomedes y de Menelao.¹⁰ En la breve puesta en escena narrativa imaginada por Safo y orientada a Lesbos, Hera está asociada, en una constelación local, no solamente al Zeus de los suplicantes y a Dionisos en cuanto hijo de Tíone, sino que la diosa parece asegurar la protección de los héroes griegos en el camino del retorno.

Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios, Munich, 1980, pp. 222-285, sobre el impacto político de estos dos poemas.

⁹ Safo, fr 2 Voigt; ver A. Lardinois, “Who Sang Sappho’s Songs?”, en E. Greene (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 1996, pp. 150-172, quien subraya el carácter probablemente coral de la ejecución musical de numerosos poemas de Safo, y C. Calame, “Jardin d’amour et prairies de l’au-delà. Rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce antique”, *Poétique* 145, 2006, pp. 25-41, por lo que se refiere al santuario-jardín puesto en escena en ese canto.

¹⁰ Homero, *Odisea* 3, pp. 165-172; D. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, 1959 (2^a ed.), pp. 59-62, comenta las variantes importantes que ofrece la versión lesbiana de ese “retorno”, sobre todo, por la presencia probable de Agamenón.

2.2. Entre “relato” y “discurso”

Todo ocurre como si la argumentación poética que fundamenta la invitación a la intervención de Hera reposase en un ejercicio de mitografía al pie de la letra: el poema no menciona más que algunos elementos de intriga y algunos nombres propios tomados de la gran gesta heroica. Con el matiz, no obstante, de que en el relato aparentemente mitográfico de Safo, el tiempo y el espacio de la acción heroica están estrechamente imbricados con el tiempo y el espacio de la acción cantada, del *song act* que representa la ejecución del poema: ¡el orden del “mito” penetra el orden del “rito”! En efecto, no solamente el lugar de la acción pasada es designado por el adverbio deíctico *τιθέ*, que significa “aquí, bajo nuestros ojos” (verso 8), sino que, en la evocación narrativa del *νόστος* de los Atridas, Hera está siempre presente en cuanto *tú*. De ese modo, en este poema de fuerte dimensión pragmática, los dos niveles enunciativos cuidadosamente distinguidos por Émile Benveniste se interpenetran: el orden del “discurso”, caracterizado por los índices del *yo/tú*, del *aquí y ahora*, que constituyen el “aparato formal de la enunciación”, recubre el orden de la “historia” o del “relato”, marcado por las formas del *él/ella, allá y en otro tiempo*.¹¹

A partir de esa identidad espacial, el retorno temporal del pasado heroico al presente de la ejecución cultural del poema está asegurada por la expresión *ηγή δή* (“y ahora aquí”, verso 11), corriente en los poemas que pertenecen al género del *μέλος*; además, aquí está acompañada por *καὶ* (“también”). Los trozos del papiro encontrado en Oxirinco dejan adivinar que una o varias

¹¹ Pueden consultarse a este respecto los capítulos clásicos de E. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, I y II, México, Siglo XXI, 1971, 1974. Sobre las interferencias entre “discurso” e “historia/relato”, ver las propuestas que he adelantado en “Pragmatique de la fiction. Quelques procédures de deixis narrative et énonciative en comparaison”, en J.-M. Adam et U. Heidmann (eds.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Ginebra, 2005, pp. 119-143.

muchachas (verso 14) tomaban parte en la ceremonia que constituía el *hic et nunc* del poema. No es sin duda por azar que, en ese contexto de coincidencia entre pasado heroico y presente de la enunciación cultural del poema, el tiempo del retorno de los Atridas parece que es designado como *παλαιόν* [antiguo] (verso 12). Ese término remite a una de las categorías indígenas que conviene sustituir, para la Grecia clásica, por el concepto moderno de “mito”, tal como ha entrado en nuestro saber enciclopédico por medio de la antropología cultural comparada. Por respeto antropológico hacia las categorías “émiticas” [eclécticas], preferimos seguir a los primeros historiógrafos griegos y, para evitar todo malentendido con los prejuicios conservados por lo fabuloso y lo ficticio, solo usaremos el término *mito* para referirnos al *παλαιόν*, al *αρχαῖον*, y también al *λόγος*, cuando esos términos designen una acción narrativa relativa a la edad de los héroes, pero referida al presente por medio de formas discursivas que modelen su plasticidad.¹²

Por lo demás, en razón de su forma discursiva, el mito griego es también ritual; es un *λεγόμενον* que simultáneamente se comporta como un *δρόμενον*, si es que no como un *δεικνύμενον*, en la medida en que la acción heroica evocada es llevada, en el poema mítico, por la voz del acto de canto, que forma parte de un acto de culto. Asistimos en consecuencia, por los medios de una poesía musical y coreográfica, a la puesta en discurso de un relato mítico en acto, que colocaremos bajo la etiqueta de lo “ficcional”; la pragmática poética pone la coherencia narrativa y semántica interna de ese mundo posible, construido y, en ese sentido, ficticio en el sentido etimológico del término, en relación activa con el mundo del *hic et nunc*, en su coyuntura histórica, cultural y religiosa.

¹² He propuesto recientemente un estudio semántico de esas dos nociones referidas al tiempo pasado de los héroes que vivieron en la proximidad de los dioses en “La fabrication historiographique d’un passé héroïque en Grèce clasique: *αρχαῖα* et *παλαιά* chez Hérodote”, *Ktema* 31, 2006, pp. 39-50.

3. Baquílides: referencia por la etiología

Pero la imbricación en la narración poética del “mito” entre “relato/historia” y “discurso” no es la única que asegura la pragmática de la ficción. En el seno de numerosas relaciones referenciales que el relato ficcional mantiene en Grecia antigua con el mundo de referencia, tanto por su puesta en discurso como por su performance, la relación pragmática con el *hic et nunc* es reforzada con frecuencia por medio de una relación de orden etiológico. Entre configuración narrativa del poeta y refiguración de los ejecutantes y su público, la relación explicativa que se teje entre el relato relativo al pasado heroico y el presente del ritual, se encuentra entre los modos de actualización poética que trataré de ilustrar, después de los versos fragmentarios de Safo, con un poema de Baquílides, que pertenece al género del epinicio.

Poco antes de comenzar la segunda guerra médica, probablemente hacia 483 a. C., el joven Piteas de Egina obtiene la victoria en el concurso atlético del pancracio, reservado a los adolescentes imberbes, con ocasión de los Juegos Panhelénicos de Nemea. Al lado de Menandros, el entrenador del joven atleta, el poema mélico de Baquílides canta el elogio de Lampón el padre de Piteas, y de su joven hermano Ficálidas. Lampón pertenece aparentemente a la familia de los Salícidas, un clan aristocrático de la isla de Egina. Eso significa que es cercano de la familia reinante de los descendientes de Éaco. Y Éaco, en cuanto hijo de Zeus y de la ninfa epónima Egina, es —como se sabe— el héroe fundador de Egina. Por sus dos hijos, Peleo y Telamón, es también el abuelo de Aquiles y de Ájax, respectivamente.

Tales son las informaciones sobre la ocasión del poema y sobre los ascendientes del vencedor de los juegos atléticos de Nemea que se desprenden no solamente del poema mismo de Baquílides, sino también de la 5^a *Neméana* de Píndaro, que



fue compuesta para las mismas circunstancias.¹³ Si el estado, una vez más, fragmentario del papiro nos ha privado del preludio de la composición de Baquílides, en cambio la extensa narración que conforma el núcleo central se ha conservado en lo esencial. En las siete tríadas en ritmo dactílico y epitítrico de que consta el poema, leemos tanto las reflexiones gnómicas que son extraídas del relato, como la conclusión enunciativa focalizada en el elogio del vencedor, de su entrenador y de la ciudad de Egina. Las relaciones referenciales semánticas, sintácticas, enunciativas y deícticas establecidas entre un relato heroico particularmente desarrollado y la performance del poema (entre relato, discurso y situación de ejecución) se despliegan ahí en un abanico particularmente significativo.

3.1. Una ejecución musical

De manera curiosamente emblemática, en el proemio y en la primera tríada de la oda no leemos más que el nombre de Cleo, la Musa del *κλέος*, la gloria poética. Luego, en un doble pasaje del discurso al relato, que podría situarse al comienzo de la segunda tríada, una ninfa o una diosa contaba, en la segunda unidad rítmica del poema, cómo Heracles había combatido con éxito contra el león de Nemea.¹⁴ En la intervención en discurso directo atribuida a esa protagonista femenina de origen divino, Heracles es presentado, en cuanto enemigo de la desmesura, como el héroe cultural garante de la justicia humana. La voz discursiva a la que el narrador delega en esos versos su propia

¹³ A propósito de las circunstancias históricas de la composición del epinicio de Baquílides, nos referiremos también a los *Ístmicos* 5 y 6 de Píndaro, redactados para celebrar victorias del hermano menor de Piteas; en lo referente a la familia de los Salícidas, ver en particular *Ístmico* 6, 63; en general, puede leerse el comentario de H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides I. Die Siegeslieder II. Kommentar*, Leiden, 1982, pp. 250-251.

¹⁴ Sin duda, se trata de la ninfa Nemea o de la misma Athena: cf. Maehler, *op. cit.*, n. 13, pp. 252-253 y 259.

voz es identificada en cierto modo con la de un oráculo (*φαμί*, verso 54). Es, pues, esa voz divina la que, en primera persona, pone en relación la dominación heroica de la violencia del animal salvaje con la institución del concurso del pancracio, la lucha de fuerza. La relación establecida entre el relato heroico y la victoria actual en el pancracio es de orden etiológico.

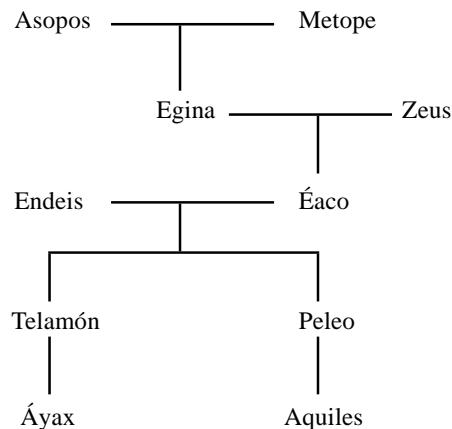
Sin excluir una posible alusión a la versión más corriente de la fundación de los juegos nemeos por los Siete con ocasión de su expedición contra Tebas, esta versión etiológica de la institución del concurso del pancracio ha sido tal vez inventada por Baquílides mismo. Su desarrollo conduce, al término de la segunda tríada, a una primera constatación gnómica. Ese enunciado moral es asumido no ya por la voz oracular introducida en el relato heroico, sino por la voz enunciativa principal: la victoria en los juegos de Nemea entraña para algunos privilegiados una reputación (*δόξαν*, verso 61) permanente; propalada por voces múltiples (*πολύφαντον*), confiere después de la muerte una gloria (*κλέος*, verso 65) imperecedera, asegurando al mismo tiempo un destino (*αἰσθά*, verso 66) perdurable.

Junto al altar de Zeus, el mejor de los soberanos,
las flores de la victoria que da gloria a los hombres,
fomentan para la élite de los mortales un renombre dorado,
para la eternidad, para siempre;
y cuando la oscura sombra de la muerte los arrebate,
subsistirá la gloria inmortal de sus hazañas,
por medio de un destino asegurado

Enunciada en presente, esta exposición exhaustiva, en el reporte sobre el vencedor de los juegos, de la forma de inmortalidad que puede alcanzar el héroe épico, por medio del rodeo de la hazaña cantada por el aeda, introduce, al comienzo de la tercera tríada, el elogio del joven Piteas. En una invocación directa al hijo de Lampón son evocadas las procesiones que conducen al vencedor a la ciudad de sus padres.

Esa alusión a la celebración musical de Piteas en el *hic et nunc* de la performance del poema ofrece la ocasión para una invocación a Egina, la hija del río Asopos, preferida de Zeus. En el presente de la enunciación se evoca a la joven que canta la gloria (*κλέος?*, verso 83) o el poder (*κράτος?*) de la ninfa epónima de la isla de Egina. Su canto está ritmado por las danzas de sus compañeras, ilustres vecinas. Coronadas de flores, esas jóvenes coreutas cantan y bailan, en el presente de la enunciación, así como la ninfa Egina y su nuera Endeis, esposa de Éaco.

De ese modo, se introduce no ya una voz oracular, sino una voz coral. De nuevo, una voz insertada sustituye a la del poeta, pero no por medio del discurso directo, sino en forma de discurso indirecto, en presente. De ese canto de un grupo coral de muchachas depende el breve relato genealógico que sigue; el relato presenta a Peleo y a Telamón, los hermanos nacidos de los amores de Endeis con Éaco (él, a su vez —recordémoslo— hijo de Egina y de Zeus, y por consiguiente abuelo de Áyax y de Aquiles, mencionados en la cuarta tríada). Esos versos narrativos reproducen una parte del árbol genealógico, que se puede representar de la manera siguiente:



Introducido por una forma del “relativo hímnico” (”, verso 97) y asumido por la voz de las jóvenes que cantan (*μέλπονται*, verso 94) en presente, ese esbozo de relato genealógico está enmarcado por la invocación repetida a la ninfa Egina (versos 77 y 95). Por ese doble rodeo enunciativo, la genealogía “mítica” de Peleo y de Telamón está referida al *hic et nunc* de la ejecución cantada del poema de Baquídides: nueva superposición de los niveles del “relato” y del “discurso” en la clausura enunciativa de esta tercera tríada.

Pero, por medio de un segundo “relativo hímnico”, cuyo antecedente ya no es Endeis, sino sus hijos Peleo y Telamón (*τύχη*, verso 100), el relato es relanzado de nuevo para continuar en la cuarta tríada del poema. Los protagonistas son ahora los dos nietos de Egina, Aquiles y Áyax, los héroes de la guerra de Troya. De ese modo se introduce la larga narración (versos 97-174) del famoso episodio del combate de las naves, bien conocido por el relato de la *Ilíada*.¹⁵ Aunque de modo más dramático y de manera más alusiva, el poema mélico cuenta cómo Áyax, el hijo de Telamón, desafía a Héctor y a las huestes de guerreros troyanos, mientras el resentimiento por la cesión de Briseida retiene a Aquiles en su tienda.

Ahora bien, la introducción de ese largo relato heroico, que ocupa aproximadamente la cuarta y la quinta unidades rítmicas del poema, y donde alternan las formas del aoristo y del presente, esconde una notable sorpresa enunciativa. Si el primer pronombre relativo hímnico mencionado anteriormente subordina a la voz del coro femenino el breve relato genealógico que introduce la narración iliática, el segundo embragador narrativo resulta subordinado a la voz del locutor-yo:

¹⁵ Maehler, *op. cit.*, n. 13, pp. 253-254, enumera los rasgos estilísticos que diferencian la conducción del relato de Baquídides de la conducción del relato de la *Ilíada*.

De sus hijos que provocaron los combates
 yo voy a proclamar (*βοά[σω]*) los nombres: el rápido Aquiles,
 y el hijo ardoroso de la bellísima Eriboia,
 Ájax, el héroe que lleva el gran escudo,
 aquel que, erguido sobre una popa, retiene
 a Héctor el de corazón valiente, el de casco de bronce
 que trata de lanzar el fuego temeroso
 [...] cuando el hijo de Peleo
 animado de una amarga cólera,
 liberó a los [Aqueos... (vs. 100-110).

“Yo tengo la intención y yo lo hago aquí y ahora, de llamar por su nombre...”: con la forma del “futuro performativo” *βοά[σω]* (v. 101), el locutor, y por tanto el poeta, confiere a su propia voz la autoridad poética necesaria para cantar y hacer el elogio de dos de los tres grandes héroes de la *Ilíada*,¹⁶ en la articulación de la tercera y cuarta tríada, su voz toma el relevo de la voz del coro de doncellas, hijas de Egina.

3.2. Pragmática de la gloria heroica

Ese largo relato épico parece que termina al comienzo de la sexta tríada con una alusión a los numerosos troyanos muertos bajo los golpes de los dos Eácidas. Formulada en cuanto *on-verité* (se dice-verdad), la lección que se extrae de ese doble ejemplo heroico se encuentra bajo la misma forma de sentencia en muchos otros poemas mélicos: el valor (*ἀρετ[ά]*, verso 176) se expande, animado por una luz que es sostenida por la reputación (*δόξα*, verso 178) y que brilla sobre tierra y mar. Esa afirmación gnómica se extiende a la victoria de Piteas de Egina por medio de dos nuevos dispositivos enunciativos. Por una parte, desde el punto de vista espacio-temporal, el paso del tiempo del relato

¹⁶ Para el sentido de esta forma verbal, ver el comentario de Maehler, *op. cit.*, n. 13, p. 268.

del aoristo al presente se duplica con una transición del campo de batalla desde las murallas de Troya a la isla de Egina (verso 183); allí, en Egina mismo, Eucleya (encarnación de la bella gloria) se dedica, junto con Eunomia (personificación del buen orden político) a gobernar bien la ciudad. Por otro lado, la tarea de cantar la victoria de Piteas y numerosos éxitos de su entrenador Menandros, gracias a la protección de Atena, es confiada a un coral de jóvenes varones: “canten, oh jóvenes” ($\muέλπετ\wedge\veoi$, verso 190).¹⁷ Con esta nueva invocación directa, el locutor delega su voz al grupo coral encargado de bailar y de cantar su poema. Tanto la inserción de la acción de Eucleya y de Eunomia en la ciudad del vencedor como el proceso de la delegación coral, frecuente en particular en los epinicios de Píndaro, contribuyen a dar una figura al “aparato formal de la enunciación” del poema; espacio, tiempo, instancia de enunciación; ciudad de Egina y grupo coral en el presente enunciativo que evocan los regocijos musicales ($\thetaαλίας$, verso 187) presididos por Eunomia.¹⁸

El retorno a la performance musical presente para la celebración de Piteas de Egina en un poema de elogio que pertenece al gran género del $\muέλος$, conduce, al comienzo de la séptima y última tríada, a una segunda sentencia. Esta $\gammaνόμη$ retoma la cuestión de la reputación suscitada por las bellas acciones para insertarla, por medio del $\tauόπος$ de la ambición, en la poética del elogio y del reproche.¹⁹ Gracias al saber-hacer del “hombre pru-

¹⁷ Maehler, *op. cit.*, n. 13, p. 284, da varias lecturas paralelas a la invocación $\wedge\veoi$.

¹⁸ Sobre el significado del término *thalía*, ver por ejemplo R. Kannicht, “*Thalia. Über den Zusammenhang zwischen Fest und Poesie bei den Griechen*”, en W. Haug and R. Warning (eds.), *Poetik und Hermeneutik XIV, Das Fest*, Munich, 1989, pp. 29-52. Véase también R. Kannicht, *Paradeigmata. Aufsätze zur griechischen Poesie*, Heidelberg, 1996, pp. 68-98. Para el rol de las figuras femeninas en el *Epinicio 13*, ver A.P. Burnett, *The Art of Bacchylides*, Cambridge, Mass and London, 1985, pp. 94-95.

¹⁹ Los términos de esa poética han sido expuestos por G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London, 1979, pp. 222-242.

dente”, la verdad (*ἀλήθεια*, verso 204) termina por triunfar, y el tiempo “que domina todas las cosas” sostiene el acto de valor. La reaparición, al término de una laguna de una decena de versos, del *yo* del locutor nos lleva a la hipótesis de una identificación entre el *σοφός* que asegura el triunfo de la verdad, descartando el reproche, y el poeta mismo.

Sea lo que fuere, gracias a la confianza depositada en las Musas, así como en la esperanza de una figura hesiódica, el *yo* hace muy probablemente de su canto una corona —como ocurre con frecuencia en los epíncios de Píndaro— antes de hacer aparecer (*φαίνω*, verso 224) a plena luz ese objeto metafórico que evoca igualmente la corona del vencedor.²⁰ Del mismo modo, en la sentencia del verso 176, el valor se presentaba visible para todos (*πάσι φανῆς*). Transformado en objeto luminoso, el canto puede ser designado por el deíctico de la presencia y de la visión *Ἰδε* (*τάνδε*, verso 223) para ser ofrecido a Lampón a cambio de su hospitalidad. Gracias a su doble poder de referencia, intra —y extra— discursiva, ese deíctico remite, de manera anafórica, tanto a las palabras que acaban de ser cantadas como al canto que, en forma de corona, es ejecutado *hic et nunc*, ante los ojos del público.²¹ Prácticamente al término del poema, ese movimiento deíctico, combinado con el gesto poético del *do ut des* (en este caso particular, *do quia dedisti*), inserta en la *demonstratio ad oculos* que constituye la ejecución presente del poema en particular, el relato ficcional que conforma su centro, y hace, por su parte, una apelación a la *Deixis am Phantasma*.

²⁰ A propósito de ese doble juego metafórico sobre la corona en el género del epíncio, véase R. Nülist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart and Leipzig, 1998, pp. 215-223.

²¹ Maehler, *op. cit.*, n. 13, pp. 289-290, propone varias soluciones para completar un texto singularmente lagunar, en especial en lo que concierne al objeto exacto designado por *tánδe*. En cuanto a la doble posibilidad de referencia intra —y extra— discursiva de las formas deícticas de *hóde*, véase C. Calame, “Deictic Ambiguity and Auto-Referentiality. Some Examples from Greek Poetics”, *Arethusa* 27, 2004, pp. 415-443 (417-423).

Y ese movimiento enunciativo de orden demostrativo y pragmático no depende únicamente de la sintaxis. Adquiere igualmente una consistencia semántica por medio de la isotopía de la corona que lo atraviesa. No solamente la metamorfosis de “ese” canto en corona luminosa (verso 223) se funda en las coronas ganadas tanto por Piteas de Egina en Nemea (versos 67-72) como por innumerables atletas en los juegos panhelénicos (versos 196-198), sino que la diosa de la bella gloria Eucleya se distingue asimismo por el amor a las coronas (verso 184) que portan también las jóvenes del grupo coral que canta los méritos de los descendientes de Egina (versos 91-95).

Finalmente, por medio de los cuatro últimos versos de la composición, la voz del poeta, fuertemente declinada en diferentes formas del yo, se amplía, con la ayuda de la Musa, al canto mismo:

Este himno, si Cleo la floreciente
Lo ha instalado realmente en mi corazón,
Va a proclamar para todo el pueblo
Los cantos con palabras llenas de encanto.

En una notable estructura anular, la Musa Cleo, invocada al comienzo del poema, reaparece en su término. Su nombre puede encarnar ahora tanto el *κλέος*, la gloria de los dos héroes de la *Ilíada*, cantados en la parte narrativa del epinicio, como la *δόξα*, la reputación del joven Piteas de Egina. Musa inspiradora, la figura de Cleo encarna la forma de difusión inmortalizadora atribuida tanto a los actos guerreros imaginados en el relato heroico y ficcional como a la hazaña atlética factual, lograda en los juegos de Nemea. De ese modo, se impone la destellante verdad que la Musa parece haber instalado en el espíritu de ese *yo* que canta. Llevada por la oda, que adquiere el valor performativo de una proclamación (como lo indica la nueva forma del futuro *καρύζοντι* en el verso 231), esa doble gloria adquiere una difusión que parece sobrepasar la isla de Egina para cubrir toda Grecia.

La forma plural asumida por la designación genérica de “cantos”, que incluyen también el poema épico (*ἀοιδαί*, verso 232), remite tal vez al uso que se ha hecho en otras ocasiones de los epinicios compuestos por Baquílides.

Sea lo que fuere, la voz poética ha sido prestada directamente al canto glorificante, en el “futuro performativo” de su ejecución. En esa medida, la recuperación del adjetivo *πανθαλής* que califica, en el verso 69, las coronas de las victorias logradas por Piteas, para designar en la conclusión del poema a la “florecente” Musa Cleo, es particularmente notable. Por el hecho de evocar los alborozos festivos (*θαλίαι*, verso 187), patrocinados en la isla de Egina por Eunomia, esa calificación no corresponde únicamente a una metáfora para designar la floración musical, sino que remite también al ritual musical entendido como *θαλία*.²² En ese contexto, la evocación final de los “cantos de palabras encantadoras” (*τέρψιεπεις*, verso 1230) indica que el poema no debe aceptarse como texto, sino como performance musical.

3.3. Juegos etiológicos con el espacio-tiempo

El juego de la etiología se combina, pues, con diferentes estrategias enunciativas de polifonía poética y de delegación coral de la voz del poeta. La explicación del presente ritual por la referencia al pasado heroico ha sido sostenida por diversos gestos verbales de la deixis, apoyados a su vez en juegos de semántica metafórica para referir al *hic et nunc* de la performance del poema los diferentes mundos del “mito” creados por los versos de Baquílides.

Desde el punto de vista espacio-temporal, corresponde, en efecto, a la doble leyenda de fundación de los juegos de Nemea llevarnos, por medio del modo etiológico, del tiempo de

²² Véase a este propósito el comentario de Maehler, *op. cit.*, n. 13, pp. 263 y 292.

Heracles al tiempo de la victoria reciente que ha tenido lugar en Nemea, pasando tal vez por el tiempo heroico de los “Siete contra Tebas”. Por otra parte, la línea genealógica que se desenvuelve a partir del momento axial de la unión de Egina con Zeus para evocar la fundación de la isla por Éaco y las hazañas heroicas de sus nietos Áyax y Aquiles al pie de las murallas de Troya, desemboca en el tiempo presente de la ejecución del poema, en honor del joven atleta egineo, en la misma Egina. En cuanto a la relación entre Nemea, lugar de la hazaña atlética, y Egina, lugar de la ejecución ritual y musical del poema que hace su elogio, queda asegurada fundamentalmente por la transformación de la corona del vencedor en un canto ejecutado en el *hic et nunc* de su performance. La coherencia semántica de esos dos procesos espacio-temporales se realiza principalmente por el poder glorificante del canto (Cleo en los versos 9 y 228, *δόξα* en el verso 61, *κλέος* en el verso 65, *ἀγακλείτα[ις]* (glorioso) en el verso 90, Eucleya en el verso 183, etc.) y se transforma en una gloria que magnifica la corona con sus valores simbólicos y metafóricos.²³

El poder heroizante e inmortalizante del poema de elogio es impulsado por una notable polifonía, una polifonía auto-referencial: voz profética divina, voz de la Musa de la gloria poética, voz coral del grupo de muchachas que cantan la leyenda en honor de la ninfa epónima y voz del grupo coral de jóvenes varones que cantan el poema, voz en fin del locutor-*yo* que remite sin duda alguna al poeta compositor del epinicio. Esas diferentes voces convergen finalmente para dar una voz al poema mismo en cuanto ofrenda narrativa y musical con ocasión de una celebración ritual cívica.

²³ E. Suárez de la Torre, “Bemerkungen zu den Mythen bei Bakchylides”, en A. Bagordo and B. Zimmermann (eds.), *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, Munich, 2000, pp. 59-85(81), ha señalado acertadamente la manera como es explotado en el poema el campo semántico de la gloria y de la reputación, a través de diferentes términos, que se despliegan en una verdadera “isotopía”.

4. ¿El mito griego como ficción?

Ni mundo de ficción, ni siquiera ficción artística, el vasto dominio narrativo circunscrito desde entonces en cuanto “mitología (griega)” no requiere ningún estatuto de autonomía semántica ni de clausura estructural. Como creación, por medio de la cedencia conferida a la materia fónica, de la sintaxis enunciativa que mezcla “relato” y “discurso”, de la semántica poética fundada en la metáfora y de la pragmática deíctica de una poesía de acción, el “mito” se confunde con su poética, una poética esencialmente referencial por lo que concierne a la Grecia antigua. Así, en el poema de Baquílides, diferentes procedimientos del orden de la etiología, de la semántica que refiere el “relato” al “discurso”, de la polifonía enunciativa y finalmente de la deixis con su pragmática, tienden a hacer coincidir el tiempo y el espacio de los héroes con el presente del elogio poético, el tiempo y los espacios donde se desarrollan los actos fundadores de los juegos o la genealogía de Éaco, el héroe fundador de Egina, con el tiempo y los espacios de la hazaña atlética en Nemea, y de su celebración ritual en la isla. ¡Temporalidad y espacialidad de la leyenda heroica son, pues, referidas al *hic et nunc* de la victoria del atleta portador de los valores de la ciudad y de su elogio coral con el canto poético, en una coyuntura histórica y cultural donde esa coincidencia encuentra su pertinencia y, en consecuencia, su verdad!

Nada más erróneo, por tanto, que la perspectiva evolucionista que remarca aún la concepción que un Ernst Cassirer nos ofrece sobre el mito; nada más artificial que la distinción entre las supuestas tres fases de la *Sprache*, del *Mythos* y de la *Erkenntnis*: la lengua como expresión concreta de los sentidos; el mito como forma de pensamiento, en cuanto expresión del yo y del alma; el conocimiento como saber científico, de orden conceptual.²⁴

²⁴ Además de la gran empresa de *Filosofía de las formas simbólicas*, véase también *Mito y lenguaje. A propósito del nombre de los dioses*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

En cuanto creación poética verbal, el relato heroico ficcional, en su extraordinaria plasticidad, es en sí mismo una forma de conocimiento, una forma de conocimiento práctico, con un efecto *anthropopoético*, que se realiza tanto en una práctica colectiva del cuerpo como en la especulación simbólica de una memoria colectiva cultural.