

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS



LA FLAUTA DE PAN.

**LA TRANSFORMACIÓN HELENÍSTICA DEL HÉROE
ÉPICO EN LOS *IDILIOS* DE TEÓCRITO**

TESIS

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA:

Mircea Gerardo Lavaniegos Solares

ASESOR:

David García Pérez

Ciudad de México, Septiembre 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Mar,
y a mis padres,
Blanca y Manuel,*

¡Que se diga de ti que has destruido!
¡Que tenga que decirse por los siglos!
Y aunque aparezca un héroe, que el sentido
que tomamos por rostro de las cosas,
quite, como una máscara, y, terrible,
descubra rostros de ojos que nos miran
por rotos de sus velos, desde siempre:
esto es rostro y no puede ya cambiar:
que has destruido.

R. M. Rilke, *Requiem para Wolf*.

Índice

I. Introducción	9
I.1. Perfil biográfico e histórico de Teócrito: Un sátiro en Alejandría en el siglo III a. C.....	13
I.2. Breve panorama del héroe épico en la literatura griega.....	27
II. El amante-león y el amado raptado por las ninfas (id. XIII)	
II.1. Heracles e Hilas y el episodio de las <i>Argonáuticas</i>	41
II.2. Heracles como héroe trágico	
II.2.1. El talón del héroe. Paradigma del héroe trágico.....	44
II.2.2. El grito del héroe. Comparación con las metáforas bélicas de la épica.....	50
II.3. Hilas, el amado raptado por las ninfas	
II.3.1. Una voz debajo del agua.....	60
II.3.2. El joven primaveral y la mirada de Niquea.....	64
II.3.3. La visión de Hilas.....	67
II.4. Comparación del rapto de Hilas con el de Paris (HOM. <i>Il.</i> 3. 373-382).....	71
III. Cástor y Polideuces: los gemelos garantes del nuevo orden (id. XXII)	
III.1. Cástor y Polideuces en el mito.....	81
III.2. Los gemelos cantores como imagen de la posición poética de Teócrito.....	85
III.3. Comparación con el lamento de Aquiles en el Inframundo (HOM. <i>Od.</i> 11. 488-491).....	93
III.4. El enfrentamiento entre Polideuces y Ámico.....	100
IV. La melancolía de Dafnis (id. I)	
IV.1. Multiplicidad intratextual del Dafnis de Teócrito.....	115
IV.1.1. Dafnis en el mito.....	116
IV.1.2. Dafnis en Teócrito (VI, VII) y Pseudo-Teócrito (VIII, IX).....	120
IV.2. Un héroe rebelde al ritmo cósmico erótico-priapeo.....	129
IV.2.1. Comparación con la cólera de Aquiles (HOM. <i>Il.</i> 1).....	146
IV.3. La siringa de Dafnis y Pan.....	155
V. Epílogo	161
VI. Bibliografía	167

I. Introducción

...el descenso del Pentélico se ve frenado por una cornisa plana y verde donde la naturaleza parece alzarse por un momento antes de hundirse de nuevo en la colina. Hay grandes plátanos que extienden generosamente sus ramas, y arbustos pequeños, pulcramente alineados, y un arroyo que parece cantar sus alabanzas y las delicias del vino y el canto. Casi se podía oír la voz de Teócrito en el lamento que el agua producía sobre las piedras, y algunos de los ingleses la oyeron, pese a que el texto se encontraba cubierto de polvo en las bibliotecas de sus casas. Lo cierto es que aquí la naturaleza y el cántico del espíritu clásico incitaron a los seis amigos a descabalgarse y tomarse un descanso. Los guías se alejaron, aunque no tanto como para no ser vistos mientras hacían sus cabriolas, rodaban y cantaban, se tiraban de la manga unos a otros y hablaban de los viñedos que teñían de púrpura los campos. Pero si algo sabemos de los griegos es que eran gente tranquila, grandilocuentes en sus ademanes y en su modo de hablar, y cuando se sentaron junto al arroyo que había detrás del plátano, se colocaron justo como el pintor habría querido representarlos: el viejo apoyó la barbilla en el bastón de manera que con la frente daba sombra a los muchachos que yacían tendidos en la hierba a sus pies. Y un solemne grupo de mujeres vestidas de blanco pasó por detrás, en silencio, balanceando los cántaros sobre sus hombros. Ningún erudito de Europa habría dispuesto la escena de otro modo o convencido a nuestros amigos de que había alguien con más derecho que ellos a construir tales visiones.

Virginia Woolf, *Diálogo en el monte Pentélico*.¹

Los *Idilios* de Teócrito yacen en las bibliotecas, reales y digitales, del mundo posmoderno, empolvándose como textos carentes de vida, y, sin embargo, su atmósfera parece ser otra. Una que se niega a ser encerrada en la letra escrita, que rechaza la página o el artículo y se manifiesta genuinamente en los seres que se aventuran al reino de la poesía como los seis amigos ingleses cuya travesía a la Grecia contemporánea describe Virginia Woolf. Un fenómeno semejante ocurre con la figura del héroe que, después de ser un elemento central del imaginario que constituían los cantos del aedo Homero, sigue su recorrido en la construcción mitológica de Occidente. ¿Qué imágenes se concretan en la mente al evocar la figura del héroe antiguo en la actualidad? ¿Cómo apareció este ser semidivino en la poesía pastoril de Teócrito en la época helenística y qué ecos puede tener en el pensamiento poético

¹ V. Woolf, *Relatos completos*, pp. 87-88.

de Occidente? Esta tesis aborda el punto de convergencia entre estas preguntas y propone una lectura interpretativa de los mitos heroicos recreados por el poeta siracusano.²

La reelaboración del mito del héroe en los *Idilios* de Teócrito abre un acceso directo al crisol de imágenes con las que el poeta trabaja en su laboratorio de lectura y reescritura de la tradición literaria, misma que tuvo notoria influencia en la bucólica latina al constituir uno de los puentes poéticos entre Roma y Grecia.³ Algunos de los idilios teocríteos forman un universo condensado de motivos míticos que expresan a través de sutiles imágenes los conflictos del hombre de su tiempo, inmerso en el contexto del auge de las nuevas ciudades y la latencia seductora de nacientes cultos (divinización del monarca, sincretismo greco-oriental, religiones mistericas ajenas al imaginario griego, etcétera), en donde los remanentes de un arcaico horizonte mágico-religioso entran en contacto con los centros culturales en los que se desplegaba un proceso de helenización (Alejandría y Pérgamo, principalmente). Su universo poético no es una realidad aislada del contexto urbano, político y social en el cual se desarrolla, sino el escenario elegido por el poeta, sensible históricamente, para que la tradición mitológica logre plasmar los dilemas contemporáneos acuciantes de su sociedad en el siglo III a. C.

Tomando como antecedente la poesía cultivada de Homero a Eurípides,⁴ este poeta helenístico recrea la figura del héroe épico para llevarlo al extremo del patetismo, la locura y la melancolía, y también resalta su violencia para retratar, satíricamente, la brutalidad de los reyes. El encumbramiento de Teócrito como fundador de la poesía bucólica, en un aspecto meramente formal, ha nublado la atención sobre otros aspectos de capital importancia en sus *Idilios*,⁵ como lo son su crítica a los héroes homéricos, al egoísmo del poder del déspota y al proceso de urbanización que profana lugares tradicionalmente sagrados, para postular, en contraste, un nuevo cauce poético, en una orientación pacificadora y en búsqueda de la armonía con la naturaleza. Sin esta intención, presente a lo largo de su obra, no podríamos

² La elección del hexámetro como metro para los *Idilios* de Teócrito deja ver que la transformación del héroe no es puramente temática, sino que opera incluso en una dimensión musical que adopta el ritmo de los temas épicos para cantar asuntos amorosos que trastocan la identidad de los héroes.

³ Vid. T. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, pp. 4-6, 32, 61-64, 231 ss.

⁴ Sobre la tradición poética griega que tuvo influencia notoria en Teócrito, *vid., ibid.*, pp. 36-37.

⁵ David M. Halperin ha insistido en la incongruencia de una interpretación pastoralizante de Teócrito que se centra en sus idilios bucólicos y deja de lado las otras facetas que su poesía explora. Vid. D. M. Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, pp. 8-9.

hablar de una transformación helenística del héroe épico que hace surgir de la tradición griega la imagen de un héroe bucólico que se reconcilia con la naturaleza y con sus divinidades salvajes.

Nuestra tesis se limitará al análisis de tres idilios que plasman las metamorfosis del héroe épico en la poesía de Teócrito, según nuestra consideración. Estos son el idilio XIII (*Hilas*), que narra la trágica pérdida del amado de Heracles, Hilas, y el abandono por ambos de la expedición de los Argonautas; el idilio XXII (*Los Dióscuros*), que en un tono himnico cuenta el enfrentamiento de Polideuces con el protector del agua, Ámico, y la lucha irracional de los semidioses con sus parientes por un conflicto de nupcias; y, por último, el idilio I (*Tirsis*)⁶ en el cual un pastor reta a otro a una competencia de canto, y donde se relata el fallecimiento de Dafnis a causa de su falta de voluntad para ceder al amor. Seguiremos este orden en nuestro análisis porque creemos que esta secuencia ejemplifica adecuadamente la readaptación del héroe épico en los *Idilios* de Teócrito que va desde los poemas que abordan el mito del héroe –a través una perspectiva alterna, como es el caso de Heracles e Hilas en *Hilas*⁷ y de Polideuces y Cástor en *Los Dióscuros*– hasta una visión que se desprende casi por completo del mundo heroico de las gestas para plantear un héroe plenamente bucólico, como es el caso de Dafnis en *Tirsis*.

Heracles, Polideuces, Dafnis e Hilas son manifestaciones del héroe helenístico construidas a través de una metamorfosis mitológico-literaria. Nacen de un imaginario que ya no se deleita en las figuras monolíticas de la antigua heroicidad y su fuerza para resistir los golpes del destino. Los héroes de Teócrito son presas del amor, el deseo y la lujuria. Nunca habían sido tan humanos y, al mismo tiempo, nunca habían deseado con más ahínco escapar de la imposición de la armadura del guerrero para entablar un diálogo con las fuentes originarias de la vida. Dafnis e Hilas representan el ideal del heroísmo helenístico, un ser que por medios menos violentos alcanza la armonía con los númenes de la naturaleza y se entrega a la unión erótica con la diosa como su devoto cantor o su poeta-consorte. El lector podrá visualizar la transformación del héroe épico en un héroe bucólico de forma gradual a través

⁶ Otro camino hermenéutico sería evaluar la influencia de la comedia aristofánica y la comedia nueva en la configuración de la figura del héroe en los *Idilios* de Teócrito. Hemos decidido centrarnos en las influencias de la épica, la lírica y la tragedia debido al predominio de una naturaleza *seria* en la selección de poemas que analizaremos (I, XIII, XXII).

⁷ A continuación, nos referiremos a cada uno de estos idilios por su título tradicional: *Tirsis* = idilio I; *Hilas* = idilio XIII; *Los Dióscuros* = idilio XXII.

de los cambios y las contradicciones que sus personajes experimentan en los poemas que son el objeto de la presente exégesis.

En una época recientemente marcada por la fiebre del líder o por la creación y consumo rápido de héroes mediáticos, vale la pena revisar la estilización helenística del héroe épico, presente en la obra de Teócrito, para reevaluar la pervivencia del debate con dichos ideales en la conformación de nuestras identidades que, al igual que la identidad griega en la Alejandría del siglo III a. C., se nutren del cosmopolitismo, del contradictorio binomio colonizador-colonizado y de una erudición que se desarrolla en un contexto extranjero en contacto con realidades marginales, cuyas poblaciones forman la parte subordinada del proyecto de dominio urbanizador de la élite. A su vez, resulta pertinente en una crisis ecológica sin precedentes releer los *Idilios* de Teócrito a partir de la configuración de un héroe bucólico que anhela restablecer el vínculo sagrado del ser humano con la naturaleza a través del canto. Este punto apenas roza el problema de género, frente al cual hemos tratado de dilucidar la transformación de la figura del héroe épico en un amante de la Gran Diosa como una alternativa en la conformación de la masculinidad griega.⁸

El legado del universo mitológico de Teócrito no pertenece a un pueblo en concreto. Es la materialización de “todo lo que desconocemos, [...] soñamos y deseamos”,⁹ tal y como el segundo dialogante en el relato de Virginia Woolf evoca al mundo griego para el cual, dice, habría que encontrar otro nombre. Y, al mismo tiempo, su poesía habita libremente en la naturaleza entre gentes que desconocen la lengua, la escritura y la forma que tienen los mitos de fijarse en un soporte. La relectura de sus *Idilios* pone en crisis los ideales civilizadores del héroe y lleva al lector a preguntarse por su vínculo con la naturaleza y las fuerzas inquietantes que sobreviven en ella, cuya forma de comunicarse en imágenes ya no comprende y tal parece ha olvidado casi por completo.

⁸ Esta cuestión ofrece el desarrollo de otra investigación que relacione la conquista de la Naturaleza por el hombre con la crisis del patriarcado y el predominio de una religión basada en la supremacía de divinidades masculinas. Vid. J. Cashford y A. Baring, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, pp. 745-772; C. Merchant, *The Death of Nature. Women, Ecology and Scientific Revolution*, 348 pp.

⁹ V. Woolf, *op. cit.*, p. 90.

I. 1. Perfil biográfico e histórico de Teócrito: Un sátiro en Alejandría en el siglo III a. C.

La vida de Teócrito

La lectura de Teócrito es una invitación a nacer en la escarpada isla de Sicilia, a migrar en un viaje de búsquedas científicas y poéticas –de cuyo paradero conocemos el nombre de Cos– y a llegar a la tumultuosa Alejandría en la costa de Egipto, sede de la capital del reino Ptolomeo, apelando a nuestros sentidos en un entramado de mitos, captaciones de la realidad y visiones derivadas de un mundo natural. Su obra recrea el imaginario griego antiguo, pero lo hace desde una perspectiva íntima y personal que nos impulsa inconscientemente a revivir su vida desde el crisol de su poesía.

Acerca de la vida de Teócrito, García Teijeiro y Molinos Tejada, en la introducción de su traducción de los *Bucólicos griegos*¹⁰, extraen las escasas consideraciones que podemos conocer mediante un par de comentarios,¹¹ dos pares de escolios¹² y un epigrama de dudosa autoría.¹³ Los datos son los siguientes: nació en la ciudad de Siracusa, en Sicilia, y sus padres fueron Filina y Praxágoras, fue el ἀρχηγός (iniciador) de una tribu de poetas –entre los que se encuentran Mosco y Bión– que rindieron culto a la Musa Bucólica. Entre estos testimonios, los comentaristas dan muestras de su inusitada capacidad para cultivar diversos géneros poéticos (himnos, elegías, yambos, epigramas), transcribiendo un repertorio de sus obras. Rasgo que queda acentuado también por el nombre con el que se conocieron sus versos, *Idilios*, cuya raíz la filóloga Kathryn Gutzwiller analiza como un énfasis al carácter ecléctico de sus poemas al condensar “pequeñas muestras” (εἶδος: “imagen, forma, figura”) de distintos géneros.¹⁴

Si bien la información biográfica que tenemos a la mano es insuficiente para trazar un perfil del autor, se ha ahondado bastante sobre su recorrido vital a través del análisis de su obra misma. En este sentido, el idilio XVI, titulado *Las Gracias o Hierón*, marcaría una primera etapa en la vida de Teócrito, en la que el poeta busca obtener el patrocinio de Hierón, recién elegido general en jefe por los sicilianos, en el año 274/275 a. C., tras la retirada de las

¹⁰ M. García Teijeiro y Ma. T. Molinos Tejada (introd. y trad.), *Bucólicos griegos*, pp. 9-21.

¹¹ *Suda*, s. v. *Theókritos* y “Linaje de Teócrito”, C. Wendel, *Schol. in Theocritum*, Leipzig, 1914, p. 1.

¹² Escolios sobre los argumentos de los idilios IV, VII, XI y escolio al *Ibis* atribuido a Ovidio.

¹³ *Antología Palatina* XI 434 (= epigrama 27 Gow)

¹⁴ Sobre el significado de εἰδύλλιον: K. Gutzwiller, “The evidence for Theocritean Poetry Books”, pp. 129-133.

tropas de Pirro y bajo la amenaza de un ataque de Cartago.¹⁵ En este texto, la exaltación del poderoso pasa a segundo término para disertar sobre el sentido de la creación poética en una voz que es consciente de la ruptura de la relación del poeta como intermediario entre los dioses y la realeza. “Los reinos helenísticos representaban un renacimiento prometedor de los tiempos cantados por Homero o Píndaro. Ser el cronista poético de la nueva realeza y de sus grandes empresas podía aparecer como una meta muy deseable para un joven artista.”¹⁶

Es de pensarse que esta oferta no prosperó. Ni de la subida al trono del general como Hierón II de Siracusa en el año 269 a. C., ni de otro suceso de la vida del monarca se ocupa el poeta en el resto de su obra. En cambio, es probable que en la multicultural y helenística Alejandría hubiera alguien con miras políticas más amplias que sí escuchara el arte de Teócrito y decidiera financiarlo como uno de los voceros de su proyecto unificador basado en promoción de la cultura griega. El idilio XVII, llamado *Elogio de Ptolomeo*, marca el desplazamiento del poeta a una de las más afamadas y poderosas urbes del oriente helenizado por la dinastía de los lágidas.¹⁷ En este idilio, el poeta describe el apogeo de la nueva ciudad debido a la importación de productos refinados de todas partes del mundo y deifica la figura de Ptolomeo Filadelfo, empleando el tono de los antiguos himnos homéricos. Otro ejemplo semejante de propaganda político-religiosa de la dinastía de los Ptolomeos es el idilio XIV, llamado *Esquines y Tiónico*, en el que un hombre pragmático recomienda a su enamorado amigo la unión al ejército alejandrino y traza una idealización del rey para favorecer el reclutamiento de soldados. La adhesión de Teócrito al plan ptolomeo de unificación en Egipto no es tan evidente como parece y se debe examinar en los términos de un “juego complejo” como lo definió M. R. Lida de Malkiel al referirse a las circunstancias de acogida de una tradición.¹⁸ Griffiths en su libro *Theocritus at Court* ofrece una visión lúcida sobre la obra del poeta al considerar la erudición de Teócrito como un medio para evadir la censura de las cortes.¹⁹

¹⁵ M. García Tejeiro y Ma. T. Molinos Tejada, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁶ M. Brioso (ed.), *Bucólicos griegos*, p. 186.

¹⁷ Nombre con el que se conoce a la facción de los sucesores de Alejandro (ἐπίγονοι) que descendieron del general Lagos, padre de Ptolomeo I Soter.

¹⁸ M. R. Lida de Malkiel: “El *influxo* grecorromano –no nos engañe la metáfora– no es un fluido que mane de Homero y Virgilio con virtud de vivificar y ennoblecer cuanto toque: es un juego complejo en el cual [...] tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida.” “La tradición clásica en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 5, núm. 2 (abr.-jun., 1951), p. 197.

¹⁹ F. T. Griffiths, *Theocritus at Court*, pp. 1-8.

El reinado de Ptolomeo II, a quien Teócrito homenajea en sus *Idilios*, abarcó del 282 al 246 a. C.²⁰ De este periodo también data el idilio XV, titulado *Las siracusanas*, en el que el poeta narra –a la manera de un mimo urbano– las cómicas epopeyas de dos aristócratas por las calles de Alejandría para asistir al festejo de Adonis, preparado por la reina Arsínoe II. Se conjetura que los idilios XXIV y XXV, titulados *El pequeño Heracles y Heracles y el campesino*, pudieron estar asociados a la legitimación del poder de los Ptolomeos en Egipto, quienes institucionalizaron el culto a Heracles como su antecedente genealógico. De acuerdo con un escolio al idilio IV, la ἀκμή (“florecimiento”) de Teócrito tuvo lugar durante el mando del segundo Ptolomeo,²¹ apodado Filadelfo por sus nupcias con su hermana Arsínoe. La ἀκμή dentro del imaginario griego tenía un significado bien definido en la vida de una persona, equivalía a los 40 años cuando el ser humano en cuestión se hallaba en un momento de plenitud anímica e intelectual.²² Con base en el dato que nos proporciona el escolio, se puede remitir el año de nacimiento del poeta alrededor del 320 a. C., si ubicamos sus cuarenta años en concordancia con la subida al trono del nuevo Ptolomeo.²³ La escritura del resto de los *Idilios* debió de ocurrir durante esta etapa de la vida del poeta. Sin embargo, hay elementos para pensar que la creación del grueso de su obra –en particular los poemas clasificados como bucólicos– se produjo en la transición del poeta de Sicilia a Alejandría. La fama de Teócrito, divulgada por sus poemas, habría atraído la atención de los reyes de Egipto,²⁴ quienes habrían motivado su establecimiento en la ciudad oriental.

A pesar de la mínima información biográfica a la que nos hemos referido en esta introducción, los estudiosos del poeta helenístico han hecho acrobacias con los indicios que en sus poemas se vislumbran acerca de cómo pudo transcurrir su vida con valiosos descubrimientos como su visita a Cos, fundamentada por su profundo conocimiento de la geografía de la isla en el idilio VII, y su viaje a Mileto evocada como “la ciudad de Neleo” en su poema de ocasión *La Rueda* (idilio XXVIII). Inclusive, el editor francés Ph. E. Legrand llegó a esbozar la confección física y el carácter del poeta en una audaz descripción que sólo ejemplifica la imaginación poco crítica que se ha dado en torno a la figura de Teócrito:

²⁰ K. Gutzwiller, *A Guide to Hellenistic Literature*, p. 228.

²¹ M. García Tejeiro y Ma. T. Molinos Tejada, *op. cit.*, pp. 12-13.

²² É. Souriau, *Diccionario Akal de estética*, p. 32.

²³ M. García Tejeiro y Ma. T. Molinos Tejada, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

homme aimable, indolent et sensuel, ennemi de la contrainte, railleur et volotiers taquin, compagnon indulgent, hôte délicat et courtois, ami fidèle.²⁵

La creación de una obra

Cuando me he visto en la situación de contar a mis amigos sobre el tema de esta tesis y la peculiaridad de Teócrito como creador de ambientes agrestes en los que sus personajes, caracterizados como pastores, divagan sobre filosofía, ciencia y mitología en un dulce lenguaje metapoético, la mayoría de ellos me ha sugerido mudarme temporalmente a un pueblo del vasto territorio agrícola del país para entrar en contacto con el ritmo campesino de los contextos rurales. No obstante que la idea me resultaba extremadamente seductora, mis acercamientos a la época helenística (323-31 a. C.) a través de historiadores literarios, filósofos, antropólogos, filólogos y estudiosos de las religiones que escribieron sobre este fértil periodo de la historia antigua me hicieron tomar consciencia de que la comprensión de este poeta debía aunarse a un reconocimiento del contexto urbano y colonizador que lo vio surgir.

La empatía de nuestra relectura con un poeta-campesino que canta en la corte de una urbe proviene del caso excepcional que éste representa para su tiempo, pues, al contrario de aceptar pasivamente el orden establecido por los ptolomeos en Egipto presenta una visión crítica del mundo que le rodea. Los dilemas que suscita la apropiación de una cultura ajena en tiempo y espacio a la realidad inmediata del ser humano son los mismos para un poeta helenístico en el Egipto del siglo III a. C. que recrea el mundo griego y para el estudioso que relee la tradición clásica en el México del siglo XXI. ¿Puede la reapropiación de la cultura dominante salvarnos de la injusticia que la imposición de una civilización ejerce sobre un territorio poseedor de su propio imaginario y costumbres? Dicha apropiación sólo puede gestarse en el núcleo urbano donde se recopila, se piensa y se reestructura el saber literario de la Antigüedad.²⁶ Las imágenes agrícolas de la poesía de Teócrito evocan en nosotros, seres

²⁵ *Apud.* R. Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, p. 412: “hombre amable, indolente y sensual, enemigo de la coerción, irónico y bromista agradable, compañero indulgente, huésped delicado y cortés, fiel amigo”. Todas las traducciones son propias, salvo que se indique lo contrario.

²⁶ Respecto a esto Aurora Luque escribe: “La vida del que fue fundador de la poesía bucólica no transcurrió en el campo, sino en la bulliciosa Alejandría, nudo entonces (primera mitad del siglo III a. C.) de todas las rutas del Mediterráneo”. A. Luque (recop. y trad.), *Aquel sentir del mar*, p.178.

ciudadinos, la ilusión de otro orden de realidad –similar al ideal de la vida apacible propuesto por fray Luis de León en sus odas I, *Vida Retirada*, y XIV, *Al apartamiento*– donde la esencia del ser humano se renueva y se reconcilia con las fuerzas insubordinadas de la naturaleza al entrar en contacto con otra cara de la civilización, el entorno rural, que es también el espacio de la creación poética.

En contraste con la escasa información que se tiene sobre Teócrito, los helenistas han logrado reconstruir –gracias, por un lado, al análisis de testimonios escritos y, por otro, a los hallazgos arqueológicos en un área prácticamente sumergida por la subida del nivel de las aguas del Nilo– una imagen del espacio físico y psicológico que se vivió en la temprana Alejandría y que influyó en su producción literaria.²⁷ A pesar de que el minucioso análisis de Claire Préaux demostró que la expansión de los griegos dentro de Egipto no dio como fruto una nueva civilización mixta,²⁸ es factible aplicar un enfoque pendular como el propuesto por E. G. Turner entre la *interpretatio graeca* y la *interpretatio aegyptiaca*. En efecto, Teócrito sería un representante de la primera perspectiva:

In Alexandrian poetry shepherds are from Cos, Sicily or possibly Arcadia, not the Fayyûm; the fishermen who illustrate the resourcefulness of poverty are Greek islanders, not Libyan or Nilotic. It is almost as though the Greek artist deliberately turned his back on the genre scenes of his adopted country.²⁹

La primera consideración que debemos notar es la cualidad móvil, característica del escritor antiguo, que comporta el establecimiento de Teócrito en el centro cosmopolita del poderío de los Ptolomeos sobre Egipto. Rasgo que, sin embargo, no se traduce en aislamiento; más bien, en una posibilidad de demostrar su orgullo como miembro de una etnia que se trasladó en una primera migración hacia la nueva ciudad: “Theocritus was unlikely to have been an isolated Syracusan”.³⁰ Así como Calímaco no se asumía como alejandrino sino como un griego de Cirene, Teócrito proyecta su identidad siciliana desde la distancia que le proporciona su hogar

²⁷ S. Stephens, “Ptolemaic Alexandria”, en *A Companion to Hellenistic Literature*, p. 46.

²⁸ C. Préaux, *El mundo helenístico: Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma (323-146 a. C.)*, pp. 325-359.

²⁹ E. G. Turner, “Ptolemaic Egypt”, en *The Cambridge Ancient History VII: The Hellenistic World*, p. 172: “En la poesía alejandrina, los pastores son de Cos, de Sicilia o posiblemente de Arcadia, no del Fayyûm; los pescadores que ilustran las inventivas de la pobreza son griegos isleños, no son libios ni habitantes del Nilo. Casi parecería que el artista griego dio la espalda deliberadamente a las escenas comunes de su país adoptivo”.

³⁰ S. Stephens, *op. cit.*, p. 47: “Teócrito difícilmente pudo haber sido un siracusano aislado”.

en Oriente. ¿Podría considerarse a este grupo de inmigrantes siracusanos, que transitaban con familiaridad entre los paisajes naturales teocríteos, como una fracción importante del público lector de nuestro poeta?

La dominación griega (323-30 a. C.) y el desplazamiento del centro político del Bajo Egipto³¹ son el último eslabón de una larga lista de dinastías que abarcan varios milenios.³² Antes de la llegada de las tropas de Alejandro Magno al territorio egipcio y la fundación de Alejandría como “capital del mundo entero”, el universo de los faraones se encontraba bajo el yugo persa; por eso, el sincretismo religioso, que supuso la adopción ptolemaica del título y la indumentaria icónica de faraones como estrategia de imposición³³, produjo un renacimiento artístico y cultural egipcio, paralelo al que se gestaba en la recién erigida ciudad.³⁴

Alejandría

Ligado al uso de la literatura alejandrina para legitimar el poder de los macedonios helenizados y remitiéndose a improbables conexiones con el pasado mitológico griego, sobre un territorio con el cual no tenían lazo alguno, Alejandría expresa arquitectónicamente los escenarios descubiertos por los poetas de la corte. Para tener una idea de esta ciudad helena en la costa suroriental del Mar Mediterráneo, basta mencionar algunos edificios que la conformaban.

El faro, que atraía las embarcaciones perdidas en la noche hasta la ciudad –con un sistema de espejos que reflejaba un fuego siempre en combustión por madera resinosa, semejante a los mecanismos de los autómatas financiados por Herón de Alejandría–, era un emblema de la presencia ptolemaica en Egipto que resplandecía hacia el resto de los helenos.³⁵

³¹ Territorios colindantes al Delta del Nilo.

³² D. Kessler, “Historia política de los Ptolomeos y del Imperio Romano en Egipto”, en *Egipto. El mundo de los faraones*, pp. 290-295.

³³ Una muestra de esto son los bustos de Ptolomeo Filadelfo y Arsínoe caracterizados como antiguos faraones egipcios. *Estatua estante de Ptolomeo II; Estatua estante de Arsínoe II*, procedentes de Heliópolis, circa 260 a. C., granito rojo, altura: 270 cm, actualmente en el Vaticano, Museo Gregoriano Egipcio (31-32).

³⁴ La adopción de las costumbres autóctonas para afirmar el poder los generales de Alejandro Magno revela el desarrollo de una resistencia política y cultural egipcia que motivó, por ejemplo, el período de independencia (404-343 a. C.) y que encontró vías de manifestarse durante el dominio ptolemaico. *Vid.* D. Kurth, “El orden del mundo petrificado. Los templos tardíos”, *ibid.*, pp. 297-311.

³⁵ K. Gutzwiller, *op. cit.*, p. 18.

Su altura excepcional (110 m.) demostraba la riqueza de la nueva clase reinante,³⁶ pues, en efecto, tal y como lo describe Herodas en un diálogo entre la esposa de un comerciante que ha partido a las tierras del Nilo y una alcahueta que busca obtener algún provecho de ella, Alejandría satisfacía las necesidades y superaba los deseos de cualquier griego de su tiempo, por lo cual rápidamente se llenó de una población cosmopolita.

En Egipto se encuentra todo lo que hay o se produce en cualquier parte del mundo: riqueza, palestras, poder, buen clima, fama, espectáculos, filósofos, joyas, jóvenes apuestos, el santuario de los dioses hermanos; el rey es bueno; hay además un museo, vino, todo cuanto uno puede apetecer; mujeres en tal cantidad que ni el cielo puede presumir de tener semejante número de estrellas.³⁷

El mismo espíritu, que levantó esta suerte de Torre de Babel en la costa del Mediterráneo, se expresó en la mirada a gran escala que los literatos helenísticos insuflaban a sus obras, como la traducción de la *Septuaginta* por sabios hebraístas y griegos, el sistema geográfico de Euclides y el catálogo literario de Calímaco.³⁸

Se puede imaginar que Teócrito miró el resplandor de este cíclope mecánico que se alzaba en la isla de Faros, en cuyos extremos había un templo de Poseidón y otro de Isis, y que a su vez servía para proteger la ciudad –construida en el istmo entre el Mediterráneo y el lago Mareotis– de los vientos y las tormentas.³⁹ Habría atracado en el Gran Puerto, dividido por el *heptastadion*⁴⁰ del Puerto Eunosto desde donde probablemente zarpó a recorrer otras costas marinas, y habría caminado hacia la tumba donde descansaba el cadáver santificado de Alejandro –recuperado por el primero de los Ptolomeos para asegurar su filiación con él–, pasando por el barrio Racotis. Allí, habría podido contemplar el emplazamiento elegido por Ptolomeo Soter para el templo de Serapis, apropiación griega de la dualidad Isis-Osiris, que tenía su santuario propio en Menfis, y escuchar el trajín de las calles de este barrio habitado sobre todo por indígenas egipcios.⁴¹ Enseguida, pudo haber andado por el plano cuadrangular de la ciudad, diseñado por el rodio Dinócrates, hasta llegar al complejo del palacio que estaba

³⁶ Sobre “lo colosal” *vid.* Claire Préaux, *op. cit.*, p. 434.

³⁷ HEROD. 1. 27-34; J. L. Navarro y A. Melero (trad.), pp. 29-30.

³⁸ E. G. Turner, *op. cit.*, p. 171.

³⁹ P. Lévêque, *El mundo helenístico*, p. 70-72.

⁴⁰ Puente que unía la ciudad con la isla de Faros; fue construido por Dexiphanes de Cnido.

⁴¹ J. Málek y J. Baines *Egipto. Dioses, templos y faraones*, p. 197.

constituido por un teatro, un museo, la palestra, los jardines reales y la biblioteca. Asomándose desde alguno de estos edificios, habría alcanzado a ver el barrio de los judíos y la puerta Canópica, acceso por tierra a la amurallada Alejandría, junto a la Necrópolis helenística.⁴²

Probablemente estas construcciones palaciegas vieron con más frecuencia transcurrir los años de Teócrito en la capital de los Ptolomeos. Si, como dice Claire Préaux, “el paisaje fue una de las conquistas de la época helenística, paisaje siempre habitado por el hombre, por los mitos y por los recuerdos literarios”,⁴³ la belleza natural de los jardines de Alejandría pudo motivar los *loci amoeni*⁴⁴ de sus idilios bucólicos.

El Museo y la Biblioteca fueron, sin duda, los elementos más consustanciales e imprescindibles de la literatura y la ciencia helenísticas. Tal y como la imprenta detonó la divulgación de una nueva gama de textos con mayor alcance de lectores en el siglo XV, la Biblioteca motivó el nacimiento de la filología reuniendo en sus recintos los saberes escritos de la Antigüedad griega y de otras culturas que de ahora en adelante se valorarían como creaciones de valor universal.⁴⁵ Para Carles Miralles, la Biblioteca de Alejandría significó el giro del monarca que, habiendo obtenido el dominio terrenal, dirigió su mirada hacia las imágenes ancestrales.⁴⁶ Evidentemente esta recopilación de diversos conocimientos, acompañada de la contratación de un séquito de eruditos que clasificaban, comentaban y reinterpretaban los textos,⁴⁷ tuvo una connotación política; inclusive podría hablarse de una visión del conquistador imperante en obras como la *Historia de Egipto* de Maneto. Pero lo que este conjunto de edificios provocó en la nueva ciudad egipcia fue una atmósfera cultural rica en contrastes para mirar el mundo que dio a luz el canon de la herencia de una humanidad compleja y de muchas capas.

⁴² Consideramos que, a pesar de no aportar argumentos a la discusión de una tesis académica, esta recreación imaginaria-narrativa contribuye a la familiarización del lector moderno con el contexto urbano donde Teócrito pudo haber desarrollado su obra. Mencionemos dos novelas modernas de escritores franceses que recrean la ciudad de Alejandría, a las que el lector interesado puede acudir sin pretensiones de extraer algún dato objetivo sobre la realidad factual de Teócrito y, en cambio, sí muchos datos acerca de la forma en que esta Cosmópolis se perfila en la literatura occidental. Vid. P. Louys, *Afrodita*; A. France, *Thais, la cortesana de Alejandría*.

⁴³ C. Préaux, *op. cit.*, p. 436.

⁴⁴ Literalmente traducido como “lugares placenteros”, término que se refiere a las atmósferas rústicas en las que Teócrito hace dialogar a sus interlocutores y sobre las que a menudo versa la conversación.

⁴⁵ R. Flacelière, *op. cit.*, p. 406: “C’est au III^e siècle avant J. C., que se fonde vraiment le ‘cycle’ de l’éducation Antique (En el siglo III a. C.; se funda realmente el ‘ciclo’ de la educación antigua)”.

⁴⁶ C. Miralles, *El helenismo*, p. 30.

⁴⁷ De este periodo datan las primeras antologías; por ejemplo, la *Corona* de Meleagro: un florilegio de epigramas.

Lejos de parecerse a las antiguas pólis griegas, el Museo tejía sus espacios alrededor de las esculturas de las patronas de las artes, pero “se les veneraba con la cabeza más que con el corazón”.⁴⁸ Su santuario pasó a ser el mundo de los libros. Tanto la Biblioteca como el Museo se inspiraron y casi podría decirse que calcaron los centros religiosos que procuraban el saber de la sociedad egipcia; la Casa de la Vida, donde se educaban los escribas de la élite egipcia, y la Casa de los Libros, donde los sacerdotes resguardaban los textos sagrados, fueron los lugares que visitaron varios griegos de la Antigüedad, entre ellos Tales de Mileto, en el siglo V a. C.,⁴⁹ para profundizar en sus pesquisas filosóficas.⁵⁰

Por todo lo antes dicho, es conveniente observar a Teócrito como un poeta urbano que se nutre del cosmopolitismo de su atmósfera y dialoga con la compleja sociedad de su época que no acaba por integrarse en una única identidad. Como una tercera línea paralela al sincretismo filosófico del helenismo que Miralles relacionó con el religioso,⁵¹ se puede postular uno tercero, poético, y afirmar que Teócrito, como otros poetas contemporáneos, fue un escritor sincrético. Asombrado como los habitantes de Alejandría, debió de haber contemplado el extravagante desfile que Filadelfo hizo deambular por las calles de la ciudad llevando animales salvajes y de proporciones extraordinarias que había mandado capturar en el Oriente Próximo.⁵² A su vez, debió escuchar el fervor con el que viajeros de la más diversa índole acudían al clima cálido y húmedo de Egipto para admirar los cocodrilos consagrados a la diosa madre Isis, que la soberana ptolomea Arsínoe se había adjudicado depositándolos en un ancho lago.⁵³ Sin embargo, su mirada no es ni la de la muchedumbre griega atraída por el exotismo de los cultos orientales ni la del segundo Ptolomeo, “apasionado por la caza de elefantes”, que, otorgando una recompensa inhumana a los etíopes, se hizo de una serpiente enorme que amansó para ostentarla en público.⁵⁴ Teócrito no ambicionó domesticar en su poesía el alabastro de las maravillas de Oriente ni se entregó de lleno a un éxtasis iniciático

⁴⁸ E. G. Turner, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁹ AËT. *De plac.* I. 3. 1 [276 D]: “Φιλοσοφήσας ἐν Αἰγύπτῳ ἦλθεν εἰς Μίλητον πρεσβύτερος.” (“Después de entregarse a la filosofía en Egipto llegó a Mileto, ya anciano.”), H. Diels, “Thales”, en *Die Fragmente der Vorsokratiker*, p. 11.

⁵⁰ S. Stephens, *op. cit.*, p. 55.

⁵¹ C. Miralles, *op. cit.*, p. 38.

⁵² ATH., 5. 198-202.

⁵³ STR. 17. 1. 38.

⁵⁴ D. S., 3. 36-37.

como lo haría Lucio al llegar al desfile de la diosa Isis.⁵⁵ Su poesía es sincrética en la medida en la que sabe combinar elementos de su natal Sicilia, de las islas griegas y de las corrientes multiculturales que pululaban en Alejandría.

Como ya hemos mencionado, el contexto político-cultural que rodeaba a nuestro autor influyó de manera profunda en la cosmovisión de su obra, casi en la misma medida que el espacio físico y geográfico que nutría su imaginario poético. Hemos preferido introducir a Teócrito a través de la descripción del contexto cortesano en el que se desempeñó como poeta debido a los prejuicios sobre la rusticidad de su medio provocados por el perfil que se le ha atribuido como creador del género bucólico.

La segunda generación de poetas

Pasaríamos de largo una prolífica discusión, si ignoráramos la nueva configuración del sabio-poeta (*poeta doctus*)⁵⁶ que este renacimiento cultural implantó en sus creadores. Los estudiosos de la literatura helenística han perfilado un retrato del escritor del siglo III a. C. enraizado en el surgimiento de la filología como una ciencia crítica, que era promovida entre los grupos artísticos de vanguardia: “Ésta es una edad de creación poética, pero también de actividad académica, ambas interrelacionadas, ya que la literatura es consumida y estudiada por los mismos que la producen”.⁵⁷ Uno de los mayores cambios en la creación poética fue el paso irremediable de la oralidad a la escritura; la adopción del papiro como soporte comunicativo permitió la desenvoltura de una trama poética que reflexiona, experimenta, imita y provoca variaciones de los modelos de la tradición antigua, a la par que los enarbola e interpreta.⁵⁸ Esta modificación en la vía de comunicación entre el poeta y su comunidad, que varía con el público de los relatos homéricos o con el que se sentaba en las gradas de piedra para participar en una tragedia, como se verá más adelante, introduce el dilema de lo que

⁵⁵ APUL. *Met.* 9. 7-17.

⁵⁶ R. Pfeiffer: “La figura del poeta erudito, el hecho de la coincidencia de poesía y erudición es, como todos ustedes saben, la característica de la época helenística. [...] el poeta creativo y el crítico literario iban unidos por primera vez en la historia europea”. “El futuro de los estudios en el campo de la poesía helenística”, en S. Aquino (comp.), *Lecciones helenísticas*, pp. 53;61.

⁵⁷ L. Hernández Oñate, *La construcción literaria del género bucólico*, p. 20.

⁵⁸ Sobre las similitudes de la poesía helenística con los poetas modernos desde una lengua poética que ya existe previamente *vid.* G. Giangrande, “El carácter de la poesía helenística”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, núm.7, pp. 159-160.

Turner denominó el *in-poem* dirigido a una pequeña élite de ávidos lectores y conocedores de la mitología griega.⁵⁹

A lo mucho, se ha conjeturado que los *Idilios* de Teócrito pudieron recitarse en las celebraciones de la corte, en los gimnasios y en los espacios aledaños a la Biblioteca o en un banquete privado, como el simposio que retrata su idilio XIV. Quizá también, como los *Mimeambos* de Herodas, pudieron ser escuchados en las calles de Alejandría como antesala a alguna festividad o a la proclamación de algún decreto de los reyes ptolomeos; eso sí, accesibles únicamente para los hablantes de la lengua griega, pues incluso los edictos de los nuevos faraones se hacían en demótico cuando se quería llegar a toda la población.⁶⁰ La arqueóloga Claire Préaux ha dejado en evidencia el carácter elitista de la literatura alejandrina como un medio de mantener la ilusión de pervivencia de su propia condición: los referentes a la épica servían como un estandarte que mantenía unida a una sociedad fragmentada ideológicamente y dividida en una pluralidad de territorios. No obstante, la aproximación que más nos interesa de su estudio para introducir la figura de Teócrito, es la poesía como un mensaje dirigido a un grupo de iniciados que, aunque ya no mantenían un lazo religioso con los mitos del pasado, todavía podían leer su presente a través del crisol de las imágenes griegas.

Los prejuicios acerca de la erudición de los poetas helenísticos han terminado por proyectar en sus versos los estigmas de la atemporalidad y la evasión de la realidad, privando a sus poemas de una actualidad y un enfrentamiento con los conflictos de su tiempo. Su escritura, muy lejos de ser una manifestación del lema *ars gratia artis* (“el arte por el arte”), cuya contraparte es el híbrido moderno del racionalismo científico de “la técnica por la técnica”, hace un énfasis en la individualidad del ser humano y sus obstáculos para descubrir su esencia en un mundo polifacético y cambiante; en todo caso, se rige por el aforismo *nulla ars sine ethica* (“no hay arte sin ética”), como también se expresa en el movimiento de las filosofías estoica y epicureísta hacia el examen introspectivo.⁶¹ Bien entendida, la atemporalidad de la poesía helenística consiste en la comunicación directa –facilitada por la lectura de los textos antiguos– y el diálogo constante con el pasado de los poetas de una

⁵⁹ E. G. Turner, *op. cit.*, p. 172.

⁶⁰ C. Préaux, *op. cit.*, pp. 332-333.

⁶¹ C. Miralles, *op. cit.*, p. 41.

tradición que asumen como propia y que pretenden responder a las preguntas de su presente subordinación a la clase dominante que impera sobre los vestigios del Imperio de Alejandro. La evasión que se parafrasea en sus obras no es un escape de la vida convulsa de las nuevas urbes, sino un rechazo a la crueldad de las guerras y al patetismo de los regentes y los dominados de este nuevo mundo; esto convierte su arte en un fenómeno vivo y problematizador de la helenización al levante.

La crítica de la segunda generación de poetas helenísticos (Calímaco de Cirene, Apolonio de Rodas y Teócrito de Siracusa) proviene de una contraposición con los primeros poetas eruditos que instauraron el mecenazgo en las cortes helenísticas. Mientras Posidipo, en su catálogo de esculturas, imagina ver, en un busto de bronce modelado por Hecateo, un alumno de Lisipo, la materialización de las cualidades intelectuales del maestro Filitas de Cos, un hombre anciano que piensa con claridad y cuyo semblante no revela ningún rasgo heroico,⁶² siguiendo este juego imaginativo, el retrato de Teócrito no puede ser otro que la escultura del Sátiro ebrio (fig. 1) ejecutada en tamaño colosal sobre mármol de Pérgamo a finales del siglo III a. C., quizá en posible respuesta a los idilios teocríteos. Su plácido reposo sobre la rocosa vegetación recrea la posición del artista siracusano que se sienta a la mesa de los monarcas como en una escarpada colina. Las volutas de su cabellera simulan la floración de la pradera; está desnudo y al descubierto como su poesía que, a decir de Flacelière, evita el recogimiento de la erudición tocándonos con sus sentidos y, en sus venas –al igual que en la cornamenta que se alcanza a ver salir bajo sus hombros–, corre la sangre pícaro y salvaje del *Carnero en bronce* fundido a cera perdida (fig. 2), que bala desde la Sicilia del siglo III. Su embriaguez es producto de haber bebido del cáliz del imaginario griego y su sueño es inquieto, como menciona Martin Robertson, asociándolo a la Ariadna, al Hermafrodito y al pequeño Eros, que muestran la predilección de la escultura helenística por las figuras durmientes.⁶³

Teócrito sueña, en un mundo en crisis –condicionado por el surgimiento de un estado que gobernaba sobre una multiplicidad de naciones– donde, como dijo Giangrande, “no había ya ningún espacio para la poesía religiosa o política”⁶⁴, con un universo en el que el canto y el ser humano vuelvan a encontrar su lugar dentro de la naturaleza. Sueña con una armonía

⁶² POSIDIPP. *Epig.* 63, *apud.* K. Gutzwiller, *op. cit.*, p. 30.

⁶³ M. Robertson, *El arte griego*, pp. 374-375; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 232 pp.

⁶⁴ G. Giangrande, *op. cit.*, pp. 156-158.

que recupera la abundancia de una Edad de Bronce, en la que los campesinos de Egipto estaban sumidos a la llegada de Alejandro Magno,⁶⁵ a pesar de que éstos no aparezcan en sus *Idilios* más que como la crisálida del renovado vuelo de la herencia mito-poética helena. Su sueño, como toda manifestación de la psique humana, es revolucionario y promete un alivio –no exento de tramos parecidos a los paisajes de una pesadilla– para el lector que penetra en las atmósferas de sus contiendas entre pastores y bebe la leche cruda en la copa rústica de este sátiro que transitó en la Alejandría del siglo III a. C.

⁶⁵ Bingen (1970), *apud.* E. G. Turner, *op. cit.*, p. 173.

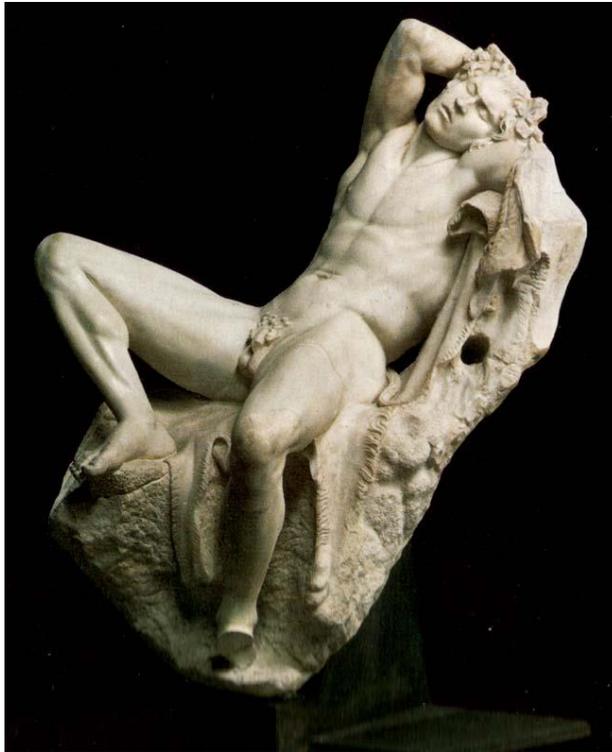


Fig. 1. *Fauno Barberini* o *Sátiro Ebrio*, retocado por Bernini. Escultura en mármol de Pérgamo o Roma, circa III a. C., altura: 2.15 m. Actualmente en la Gliptoteca de Múnich, Alemania.



Fig. 2. *Carnero en bronce*, atribuido a la Escuela de Lisipo. Escultura en bronce, Sicilia, circa III a. C., ancho: aproximadamente 1 m. Actualmente en el Museo Arqueológico de Sicilia, Palermo, Italia.

I. 2. Breve panorama del héroe en la literatura antigua griega

El recorrido del héroe

Antes de adentrarnos propiamente en la exégesis de los *Idilios* de Teócrito, nos parece necesario hacer una breve síntesis del recorrido al que la figura del héroe se ha visto impulsada a lo largo de la evolución de la literatura antigua griega, con el propósito de comprender en qué radica la innovación de nuestro poeta helenístico. Se habla de recorrido porque el tratamiento que los poetas dieron a estos seres situados entre la fugacidad y lo imperecedero realmente se traduce en un itinerario a través de distintos géneros: la épica, la lírica y la tragedia, en los que los poetas exploran territorios desconocidos del alma del héroe, es decir, no enfatizados por sus predecesores con la misma intensidad e importancia. En este capítulo nos limitaremos a mencionar algunas generalidades sobre la configuración del héroe que modelaron los primeros dos géneros, la épica y la lírica; acerca de la tragedia se hablará más adelante, cuando se aborde la figura de Heracles como héroe trágico.

Esta fragmentación en géneros del macrocosmos que constituye la literatura del pueblo griego permite al estudioso visualizar los escenarios y contextos sociales en los que la comunicación de un poeta y su público tenía lugar.⁶⁶ Sin embargo, siempre se debe recordar que, en su conjunto, las formas literarias convivían, intercambiaban temas y se nutrían de una misma fuente de imágenes, cuyo cauce irrigaba algunas islas de Italia, la actual Grecia y la costa oriental de Turquía.⁶⁷

El héroe en la épica

La poesía épica griega está constituida de dos grandes epopeyas: la *Ilíada* y la *Odisea*. Su mundo es el de los errantes rapsodas que, en su calidad de *demiurgos*, “trabajadores del pueblo”, como los describió Finley, igualándolos a los artesanos que trabajaban para la colectividad,⁶⁸ recorrían las aldeas y los pueblos de la edad oscura (XII-VIII a. C.), en busca de un auditorio que escuchara sus historias sobre las hazañas de héroes y dioses. Su estructura

⁶⁶ R. Welleck y A. Warren, *Teoría literaria*, pp. 274-275.

⁶⁷ R. Buxton, *El imaginario griego*, pp. 18-19.

⁶⁸ M. I. Finley, *El mundo de Odiseo*, pp. 60-62.

en episodios míticos intercambiables, que se engarzan como las cuentas de un collar,⁶⁹ está determinada por su carácter oral y no es sino hasta mediados del siglo VI a. C. cuando adopta un soporte escrito bajo la orden del tirano de Atenas, Pisístrato.

El héroe de la épica aparece condicionado por un gran fenómeno político: la guerra de Troya, a la que acuden la mayoría de los pueblos griegos para luchar por defender la ciudad amurallada del piadoso rey Príamo o para arrasarla en el bando de los Atridas, Menelao y Agamenón. Si, como dice Gregory Nagy: “la mortalidad es el tema dominante en las historias de los antiguos héroes griegos”,⁷⁰ la guerra de Troya se convertirá en la última llamada de un pasado heroico para que los hombres religiosos obtengan una mención de honor en el canto sagrado de las Musas. Aquiles, el más furioso guerrero de las tropas aqueas, debe elegir entre volver a su patria Ftía –donde tiene asegurada una apacible senda hacia la vejez– o marchar al campo de batalla en su floreciente juventud, donde conseguirá una gloria imperecedera a cambio de su vida. La alternativa de una dichosa madurez en casa junto a los suyos no atrae la atención del héroe; Aquiles opta por la segunda opción y su decisión compromete al mundo entero. Como afirma Pietro Citati: “nunca una civilización ha creído tanto en la gloria –esa cosa vana– como la griega”.⁷¹

El héroe épico no existe sin una gloria imperecedera (κλέος ἄφθιτον), así como tampoco existen las gestas de los héroes transmitidas de una generación a otra sin la experiencia del dolor y la muerte en la carne propia de sus protagonistas. Ellos conocen la situación efímera del ser humano, su caducidad, el tiempo fijado para cada uno de nosotros sin hacer excepciones.⁷² Ftía, la patria de Aquiles en Tesalia, podría relacionarse con el verbo φθίω que significa “menguar”, “agotarse”, “desgastarse poco a poco hasta consumirse por completo”.⁷³ La vida de los mortales tiene un límite fijado y sus días están contados. El ser

⁶⁹ Sobre los estudios comparativos con los bardos yugoslavos realizados *vid.* M. Parry y A. B. Lord, “El poeta oral y sus métodos”, en G. S. Kirk, *Los poemas de Homero*, pp. 72-90; B. Gentili, *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, 384 pp.

⁷⁰ G. Nagy, *The Ancient Greek Hero in 24 hours*, 0\$9 (Consulta virtual).

⁷¹ P. Citati, *Ulises y la Odisea: el pensamiento iridiscente*, p. 45.

⁷² C. García Gual, *La muerte de los héroes*, p.12.

⁷³ Aunque la aproximación etimológica de Φθίη con φθίω no se sostiene lingüísticamente (*cf.* P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, p. 1200), algunos estudiosos (Kretschmer; Schulze) han observado la conexión entre ambos términos a partir de Homero y del diálogo de Platón, *Critón* (44 a-b), donde la ensoñación de una mujer vestida de blanco que le dice a Sócrates: “Al tercer día, arribarás a la fértil Ftía” le augura la muerte al soñador. La cercanía semántica entre las palabras se puede argumentar a través de falsa etimología, recurso muy usado por el filósofo del *Teeteto* donde se aborda la esencia del lenguaje y su conexión con las cosas.

humano común y corriente, expresado por la palabra φώς, que da la idea de un fuego encendido, difícilmente puede contemplar cómo sus días están imbuidos del presentimiento de su mortandad. En un poema de Cavafis, esta sensación aparece retratada desde la mirada de un hombre que alcanza a ver los días que le quedan como cirios encendidos y los pasados como cirios apagados:

No quiero verlas; su aspecto me aflige,
me aflige recordar su luz primera.
Miro ante mí las velas encendidas.

No quiero volverme, y estremecerme al contemplar
qué rápidamente se alarga la hilera sombría,
qué rápidamente crece con sus velas ya consumidas.⁷⁴

Frente a esta constatación, desde una mirada retrospectiva, los héroes de la épica actúan. Determinan el fin de sus días y saltan al encuentro de su bella muerte en la glorificante batalla. A pesar de ser efímeros como la llama de un cirio o las hojas de los árboles,⁷⁵ aún les queda algo por lo cual vale la pena sacrificarse: la inmortalidad de su memoria. Cuando Andrómaca le pide a Héctor que reconsidere su partida al combate pensando en su hijo y en ella, el guerrero domador de caballos se despide diciéndole que todos habremos de morir alguna vez y que nada ni nadie nos salvará. Aquiles se acerca al hijo de Príamo, que desde la ciudadela es impelido a regresar por su padre, su madre Hécuba y hasta por la extranjera Helena; pero Héctor –en quien Caroline Alexander vio la más entrañable y contradictoria invención de Homero⁷⁶ está determinado a expirar en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo contra su temible enemigo por el deber a su patria y la vergüenza de ver deshonorados a su pueblo y sus familiares. Incluso después de haberse dado cuenta del engaño urdido por Atenea, que disfrazada de su hermano Deífobo lo persuade de detener su carrera afuera de las murallas de Troya escapando de una pesadilla para luchar a su lado contra el caudillo de los mirmidones, el guerrero exclama tomando conciencia de su fin:

μη μὲν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,
ἀλλὰ μέγα ῥέζας τι καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι.

⁷⁴ “Velas”, en C. Cavafis, *El resplandor del deseo*, p. 24.

⁷⁵ HOM., *Il.* VI, 145-149.

⁷⁶ C. Alexander, *La guerra que mató a Aquiles*, pp. 67-69; 105.

¡Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria,
sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros!⁷⁷

He aquí el sino de los héroes épicos: morir honradamente y servir de sustento imaginario para las generaciones posteriores. El guerrero, que busca trascender el espectro breve y pasajero de su existencia mortal, inscribe con su propia sangre su nombre en el repertorio de los cantos del aeda.⁷⁸ Su resolución lo dota de una entrega apasionada que tiñe de heroicidad el resto de su vida. Esto es lo que parece estar contenido en la fórmula homérica que se repite en los dos momentos más tristes de la guerra de Troya, la muerte de Patroclo y la muerte de Héctor.⁷⁹

ψυχή δ' ἐκ ῥεθέων παμμένη Ἄϊδος δὲ βεβήκει
ὄν πότμον γοόωσα λιποῦσ' ἀνδροτήτα καὶ ἦβην

El aliento vital salió volando de sus miembros y marchó al Hades,
llorando su hado y abandonando la virilidad y la juventud.

Mediante estas irrupciones de lirismo que acontecen después de la muerte de los héroes y que serán continuadas en los lamentos fúnebres de sus allegados, queda definida la esencia del ideal épico que, al momento de morir, deja tras de sí su plenitud (ἀνδρότης) y su juventud (ἦβη) para obtener la gloria en el campo de batalla.

El héroe en la lírica

La poesía lírica floreció entre los siglos VII y IV a. C. y coexistió con el surgimiento de la tragedia, que vino a absorber casi por completo todas las formas que esta clasificación aglutina: yambo, elegía, mélica, poemas monódicos y corales. Sus creadores convivieron con los cantares heroicos que sirvieron de base para las epopeyas épicas y sus temas se nutren de los ciclos míticos de la misma tradición popular.⁸⁰ Su ámbito es el del simposio o banquete y la fiesta pública, donde se incluían certámenes atléticos y poéticos.⁸¹ El nombre “lírica”

⁷⁷ HOM. *Il.* 22. 304-305, E. Crespo (trad.), p. 446.

⁷⁸ G. Nagy, *op. cit.*, 1§30.

⁷⁹ HOM. *Il.* 16. 856-857; 22. 362-363, E. Crespo (trad.), pp. 339, 447.

⁸⁰ M. Parry, “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making”, en *Greek Literature I: The Oral Traditional Background of Ancient Greek Literature*, pp. 19-20.

⁸¹ E. Suárez de la Torre, *Yambógrafos griegos*, pp. 7-9.

proviene del griego λύρη, el instrumento que solía acompañar la recitación de estos poemas y con el que a menudo se representa a Apolo, rodeado del coro de las Musas. Aquiles, en el canto noveno de la *Ilíada*, aparece tocando una “sonora fórminge” frente a su amado Patroclo, mientras se abstiene de participar en la guerra, recluido en su tienda.⁸² El término “lírico”, posterior a la época arcaica, se emplea de modo genérico para referirse a una poesía que posee una estrecha relación con un contexto ritual.

Todos estos poetas componen directa o indirectamente para la comunidad que se congregaba en determinados sitios del territorio heleno para escuchar y participar de las canciones sagradas, que impregnaban de un sentido religioso cada una de las etapas de la vida del individuo y su comunidad. Ya sea en forma de una oda que elogia al ganador de un certamen en los *agones* de Olimpia o Nemea, como es el caso de Píndaro, o en los cantos corales que entonaban los grupos de jóvenes iniciadas en la isla de Lesbos, como es el caso de Safo, la lírica tiene un destinatario bien definido: el ser humano contemporáneo que asiste a las ceremonias locales o se desplaza hacia los centros culturales panhelénicos.⁸³ Este contexto provoca en la concepción del héroe una metamorfosis tan profunda que estamos tentados a hablar de un héroe lírico para diferenciarlo de la heroicidad épica o, al menos, de un avatar lírico del antiguo héroe épico.

Lo más parecido a los antiguos héroes de Ilión se encuentra en Tirteo y Calino, que componen cantos de exhortación a la batalla. En sus versos yámbicos parecería que escuchamos a Héctor inculcando en los soldados de Éfeso y Esparta el ánimo de lucha (θούριδος ἀλκῆς).⁸⁴ En oposición a este último resplandor del κλέος (“gloria”) ligado a la muerte del joven en el combate, surge la irónica voz del mercenario Arquíloco que privilegia la conservación de la vida y abre la puerta a los temas eróticos. Ya no nos encontramos frente al guerrero que anhelaba ser devuelto a su hogar como un cadáver armado para que su pueblo se enorgulleciera de él y lo llorara. El poeta pario prefiere dejar su escudo entre los arbustos y salir corriendo del campo de batalla. Con su mordacidad, pone en evidencia la caducidad del viejo modelo de la épica. Su poesía de ocasión es consciente de la alternancia entre alegrías

⁸² HOM. *Il.* 9. 185-191; E. Crespo (trad.): “La fórminge es un instrumento musical de cuerdas sin caja de resonancias”, p. 169.

⁸³ F. Rodríguez Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua*, pp. 17-21.

⁸⁴ TYRT. Fr. 8, edición de Adrados: *Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos*.

y pesares, y se contenta con expresar los cambios y la fortuna de los mortales; es un soldado que ya no se avergüenza en decir que ha caído en las redes del amor:

ἀλλά μὴ ὀλυσίμελῆς, ὠταῖρε, δάμναται πόθος
καὶ μὴ οὐτ' ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει.

Me vence, desatando mis miembros, el deseo
y ya no miro, amigo, ni yambos ni placeres.⁸⁵

El aura de valentía del héroe, que lo protegía como una armadura inquebrantable, se manifiesta vulnerable ante las emociones que corren por la sangre del mortal. En Simónides, los héroes aparecen reducidos a la calidad de seres humanos que experimentan dolores (πόνος), agotamiento (φθίσις) y peligros (κίνδυνον) mientras están con vida.⁸⁶

ἦ γὰρ ἀέκοντά νιν βιᾶται
κέρδος ἀμάχετον ἢ δολοπλόκου
μεγασθενῆς οἴστρος Ἀφροδίτας
ἐρίθαλοί τε φιλονικίαι.

Por más que uno quisiera resistirse,
nos fuerza esa codicia que no admite combate,
o el aguijón furioso de la taimada Afrodita,
y las rivalidades muy impulsivas.⁸⁷

El poeta de Ceos, de quien C. García Gual dijo que “desplazó a los dioses del centro de sus poemas para centrarlos sobre el trágico destino del hombre”,⁸⁸ considera –como Hesíodo en *Los trabajos y los días*– que el horizonte temporal de los héroes ha pasado y se enfoca en cantar sobre el hombre común y corriente de su época (el campesino, el pequeño comerciante, los alfareros, los poetas), que se esfuerza en la observación de la δική (“justicia”) como medio y fin de la existencia afincada en el trabajo y en los deberes como miembros de una comunidad.⁸⁹ El heroísmo épico pleno se disuelve en los pequeños grandes hechos de la vida

⁸⁵ ARCHIL. Fr. 90 Adr., J. M. Rodríguez Tobal (trad.), *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*, pp. 24-25.

⁸⁶ SIMON. Fr. 523, edición de D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*.

⁸⁷ SIMON. Fr. 541 P., C. García Gual, *Antología de la poesía lírica griega (ss. VII-IV a. C.)*, p. 99.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁹ Sobre uno de los siete principios básicos de los *Erga* de Hesíodo: “El principio de la justicia como norma de vida, que ya no es válido solamente para los reyes y los héroes, como en el caso de Homero, sino para todos los hombres, es decir, también para el pueblo”. P. Vianello (trad. e introd.), *Los trabajos y los días*, CXX.

cotidiana. Sin embargo, a pesar de que se encuentran lejanas las heroicas guerras panhelénicas, la vida del hombre sigue siendo presa del tiempo fugaz (αιῶνι παύρωι) y de una existencia encadenada a ir de un trabajo a otro trabajo (πόνος ἀμφὶ πόνωι).⁹⁰

Hasta ahora, hemos visto de qué manera los poetas líricos enfatizan el sentimiento de la brevedad de la vida que en la épica impulsaba al héroe a buscar su superación en las hazañas bélicas. Inclusive Semónides de Amorgos, que canta “cuán corto es el tiempo de la juventud y el vivir (ὡς χρόνος ἔσθ’ ἥβης καὶ βίτου ὀλίγος)”,⁹¹ retoma el proverbio homérico que compara el linaje de los mortales con las hojas de los árboles que, pasajeras (ἐφήμεροι), viven “cual ganado sin saber el fin que a cada cosa el dios ponga (ἅ δὲ βοτὰ ζώομεν οὐδὲν εἰδότες/ ὅπως ἕκαστον ἐκτελευτήσει θεός)”.⁹² Empero, la diferencia que produce la transformación de la figura del héroe se halla contenida en la respuesta que Mimnermo de Colofón ofrece frente a esta realidad ineluctable:

Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπὸν ἄτερ χρυσηῆς Ἀφροδίτης;
τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
κρυπταδὴ φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,
οἷ ’ ἥβης ἄνθεα γίγνεται ἀρπαλέα
ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν·

¿Qué vida, qué alegrías sin Afrodita de oro?
Morir yo quiero cuando no me importen
sus regalos de miel, la unión furtiva, el lecho:
esas flores que sólo la edad de juventud
da a coger a los hombres y mujeres.⁹³

En la poesía lírica, Afrodita aparece como la diosa tutelar de la felicidad para los seres humanos, y lo erótico cobra un papel primordial en su existencia. De este modo, el antiguo binomio causal: muerte gloriosa para alcanzar fama imperecedera, se sustituye por la nueva disyuntiva: amar y gozar la vida antes de que se marchiten nuestros sentidos o morir. El héroe de la lírica, a través del yo lírico o la *persona loquens*, es capaz de expresar su miedo a la vejez y a la muerte, y de convertir su entrega a los placeres de Eros y Afrodita en un acto heroico, que lo lleva a desafiar los valores tradicionales de la épica:

⁹⁰ SIMON. Fr. 520 P.

⁹¹ SEMON. Fr. 29, edición de E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*; C. García Gual (trad.), *op. cit.*, p. 32.

⁹² SEMON. Fr. 2 Adr.; J. M. Rodríguez Tobal (trad.), *op. cit.*, pp. 74-75.

⁹³ MIMN. Fr. 1 Adr.; *ibid.*, pp. 50-51.

τί μοι πλοῦτός τε καὶ αἰδώς;
τερπωλὴ νικᾷ πάντα σὺν εὐφροσύνῃ·

¿Qué me importan a mí el honor y el dinero?
El placer que acompaña un ánimo alegre a todo supera.⁹⁴

Con estos versos, Teognis de Mégara pone en tela de juicio el κλέος y la ambición por las riquezas para postular la experiencia erótica como culmen de la vida. Este giro hacia la intimidad está indisolublemente ligado al propósito cultural para el que estos poemas fueron compuestos. Un poco antes en la elegía que hemos citado, el canto exhorta a sus oyentes:

ἡμεῖς δ' ἐν θαλίῃσι φίλον καταθώμεθα θυμόν,
ὄφρα τι τερπωλῆς ἔργ' ἐρατεινὰ φέρῃ·

A las fiestas tengamos dispuesto
nosotros el ánimo, mientras aún pueden
los goces amables sentir el placer.⁹⁵

Esto es lo que los líricos exaltan como la mayor virtud de su tiempo: la festividad, que no es otra cosa que la juventud de una comunidad; el momento festivo pone al descubierto la intensidad de las sensaciones de sus integrantes en un periodo pasajero y cíclico de plena abundancia. Teognis caracteriza este instante de juventud colectiva como una visión más veloz que el ímpetu de los corceles que transportan a los héroes hacia el lugar de sus grandes hazañas.⁹⁶

Ahora bien, junto con la visión plenamente lírica del goce de la breve existencia humana, cada uno de estos poetas adapta los mitos de los héroes homéricos a la cotidianidad de los griegos de su tiempo. Tirteo y Arquíloco trazan una genealogía entre Heracles y los guerreros civiles de sus pueblos.⁹⁷ Simónides alegoriza la muerte con la máscara devoradora de Caribdis.⁹⁸ Estesícoro de Himera expande el espectro de la poesía más allá de las hazañas bélicas hacia las bodas de los dioses, las fiestas humanas y la alegría de los Bienaventurados.⁹⁹ Íbico de

⁹⁴ THGN. 1067-1068, edición de M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci*; C. García Gual (trad.), *op. cit.*, p. 60.

⁹⁵ *Idem*, 983-984; pp. 59-60.

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ TYRT. Fr. 7 Adr.; ARCHIL. Fr. 120 D.

⁹⁸ SIMON. Fr. 8 D.

⁹⁹ STESICH. Fr. 210 P.

Regio rechaza hacer la enumeración de las naves que acudieron a la costa troyana dando como razón lo limitado de su condición mortal para tan inmensa empresa; Troya le sirve a este poeta para perfilar a la diosa del deseo como la figura primordial del mundo de estos nuevos héroes. De una forma u otra, todos toman un posicionamiento estético que concibe la paz como un requisito para que suceda el tiempo festivo; en el que los hombres –ya no a través de la guerra, sino de la plenitud erótica de sus deseos, de un éxtasis erótico– difuminan la frontera que los separa de los dioses.¹⁰⁰ Entonces, como dice Alcmán, el héroe lírico goza, “pues avanza, en lugar del hierro, el bello sonar de la cítara (ἔρπει γὰρ ἅντα τῷ σιδάρῳ τὸ καλῶς κιθαρίσδεν)”.¹⁰¹

Safo en Mitilene y el tebano Píndaro en distintos centros poéticos del territorio heleno serán dos de los más potentes consolidadores de este nuevo avatar del héroe épico. De la poeta “de coronas violetas y dulce sonrisa (ἰόπλοκ’ ἄγνα μελλιχόμειδε)”,¹⁰² como la describió Alceo, J. M. Rodríguez Tobal dice, acerca de la nueva forma de espiritualidad que la influencia de Oriente ejerció en ella: “la delicadez, la elegancia, el afeminamiento y el intelectualismo se entremezclan para desbaratar el estatismo y la virilidad que en todos los ámbitos de la vida había impuesto el ideal homérico [...] la sensualidad, el deseo y la religión se confunden en un afán de búsqueda de un nuevo valor opuesto a los valores tradicionales de la belleza”.¹⁰³ Ella se apropia de la belleza de los antiguos paradigmas mitológicos para exaltar explícitamente la hermosura de su amada¹⁰⁴ y, en la balanza de sus sentimientos, da más peso a lo que uno ama que al desfile de los ejércitos en marcha.¹⁰⁵ Como la derrota de Arquíloco por el deseo, Safo escribe “echo yo de menos y enloquezco (καὶ ποθήω καὶ μάομαι)”,¹⁰⁶ al mismo tiempo que es invadida por un erotismo abierto y vital que la transporta a una

¹⁰⁰ Ya antes, en la *Teogonía* de Hesíodo, Eros aparecía como una de las cuatro fuerzas originarias junto con el Caos, la Tierra y el Érebo (vv. 116-122). Del Caos nacería la Noche, cuya última procreación sería la abominable Eris, a quien debemos entre otros males que acechan la existencia humana (vv. 211-232): los Combates (´σμίναι), las Peleas (Μάχαι) y las Matanzas (Ἀνδροκτασίαι). Lo que los líricos consiguen con su canto al principio erótico es equilibrar la balanza en el juego complementario que Jean-Pierre Vernant dilucidó de esta manera: “Al castrar a su padre, Crono ha instituido dos fuerzas que para los griegos son complementarias, una de las cuales se llama *Éride*, la Discordia, y otra *Eros*, el amor”. J.-P. Vernant, *El universo, los dioses, los hombres*, p. 25.

¹⁰¹ ALCM. Fr. 100 D.; C. García Gual (trad.), *op. cit.*, p. 92.

¹⁰² ALC. Fr. 384 P., J. M. Rodríguez Tobal (trad.), *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁰³ Nota preliminar de J. M. Rodríguez Tobal (trad.), *Safo. Poemas y fragmentos*, pp. 9-10.

¹⁰⁴ SAPPH. Fr. 23 P.

¹⁰⁵ *Ibid.* Fr. 16 P.

¹⁰⁶ *Ibid.* Fr. 36 P.; Juan Manuel Rodríguez Tobal (trad.), *op. cit.*, pp. 40-41.

experiencia onírica y sensorial: “he conversado en sueños con la diosa de Chipre (Διελεξάμαν ὄναρ Κυπρογενήα)”.¹⁰⁷ En sus canciones, algunas dirigidas a preparar a las doncellas para el matrimonio, la personificación de Eros como una criatura despreciable y terrible¹⁰⁸ o como un viento estremecedor¹⁰⁹ prefigura la corporalidad del Eros juguetero, que en la poesía de Anacreonte de Teos tendrá una presencia predominante. Parece como si hubiera vislumbrado que, para que algo pueda ser amado, debe estar adornado por el tacto de Afrodita cuya esencia cultiva la poeta como una “servidora de las Musas” (μοισοπόλων).¹¹⁰

En cuanto a Píndaro, su destreza radica en asimilar al hombre contemporáneo –ya sea por su victoria en los juegos atléticos o por su equidad como regente– con los héroes de la antigüedad. En sus epinicios, los mitos heroicos resurgen a la luz de los mortales que compiten en los festivales panhelénicos de la Hélade, para quienes las gestas heroicas se hallan en un tiempo remoto de su actualidad. Motivado por una voluntad pedagógica, sus esfuerzos se dirigen a la inculcación de valores en un mundo que se rige por la lucha contradictoria e inseparable entre poderes divinos y fuerzas injustas. Como dijo Hermann Fränkel: “El pensamiento de Píndaro se orienta decisivamente a los valores”.¹¹¹

Después de este breve recorrido, podemos apreciar las facetas del héroe exploradas por la literatura antigua griega: una épica, cuyo eje es la gloria del héroe conseguida en la batalla, y una lírica, cuyo eje es la distensión de la condición humana encontrada en el ritual y la belleza erotizada. Ambas comparten puntos de convergencia pues irradian del mismo imaginario. La boda cantada por Safo entre Andrómaca y Héctor no existiría sin la subsecuente inmolación de éste en el combate, ni los consejos edificantes de Píndaro tendrían la misma fuerza sin la narración de sus padecimientos amorosos, en los que se derrite como miel de abeja.¹¹² Con esta breve síntesis podremos comprender mejor los rasgos que nuestro autor retomará en su poesía, a saber, el anhelo de gloria y el goce erótico, y la reapropiación del bagaje cultural

¹⁰⁷ *Ibid.* Fr. 134 P.; *ibid.*, pp. 132-133.

¹⁰⁸ *Ibid.* Fr. 130 P.

¹⁰⁹ *Ibid.* Fr. 47 P.

¹¹⁰ *Ibid.* Fr. 150 P.

¹¹¹ H. Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, p. 439.

¹¹² Pl. Fr. *Encomio a Teóxeno de Tenedos* (D.)

griego, en particular, la transformación de la figura del héroe que acontece en los *Idilios* teocríteos.



Hilas, M. G. Lavaniegos Solares, acuarela y tinta, 2019.

II. El amante-león y el amado raptado por las Ninfas (id. XIII)

II. 1. Heracles e Hilas y el episodio de las *Argonáuticas*

Dos características, que definen el idilio XIII (*Hilas*) de Teócrito, permiten una comprensión más cercana a su contenido: en primer término, el motivo del poema refiere la suerte que corrió Hilas tras su encuentro con las ninfas, suceso que se halla dentro del mito de los Argonautas, es decir de la expedición a la Cólquide en busca del vellón de oro en la que participaba este personaje; en segundo lugar, la raíz épica del *Hilas* hace de este poema bucólico una construcción peculiar, pues los ingredientes pastoriles se mezclan con el sentido heroico, lo que da como resultado una creación original en la que Teócrito despliega su capacidad sintética al fundir diversos elementos mitológicos con una imagen bucólica apenas sugerida a través de las ninfas que raptan a Hilas.

En el marco temporal del mito, el viaje de los Argonautas ocurrió antes de la Guerra de Troya. G. S. Kirk ubica a Jasón, el líder de la expedición, en el grupo de los héroes más antiguos¹¹³, y Homero cuenta que Euneo, su hijo con Hipsípila, compró como esclavo al hijo de Príamo, Licaón, que había sido secuestrado por Aquiles.¹¹⁴ En la *Teogonía*, dentro de la rama genealógica que ilustra la descendencia de la oceánida Perseis y Helios, se refiere el periplo conducido por Jasón a propósito de su unión con Medea, la hija de Eetes.¹¹⁵ Sin embargo, ni Homero ni Hesíodo hablan de la adhesión de Heracles a este grupo de intrépidos viajeros que acompañaron al hijo de Esón en la prueba ordenada por el malicioso Pelias.

La primera referencia que tenemos de Heracles como miembro de la expedición se encuentra en la cuarta oda pítica de Píndaro, donde el poeta se limita a enunciar al “hijo de Alcmena, la de vívidos párpados” (Ἀλκμήνας θ’ ἑλικοβλεφάρου)¹¹⁶, dentro de un catálogo de héroes que antecede la narración de algunas de sus proezas colectivas y del heroísmo de Jasón. Desde este celebrador de agones se puede rastrear la preminencia que la diosa de la belleza, Afrodita, tendrá en esta historia: ella es la que, a través de su intervención en el encuentro entre Jasón y Medea, permitirá que la recuperación del objeto mágico tenga éxito. Al parecer,

¹¹³ G. S. Kirk, *La naturaleza de los mitos griegos*, pp. 156-159.

¹¹⁴ HOM. *Il.* 7. 467-471; 22. 40-41.

¹¹⁵ HES. *Th.* 992-1002.

¹¹⁶ PI. *P.* 172.

esta resolución ya había sido abordada antes por la épica arcaica en *Naupactis*¹¹⁷ y Mimnermo atribuye a la diosa el papel de protectora no sólo de las hazañas particulares de Jasón, sino también de la navegación de los Argonautas por el océano.¹¹⁸

En época helenística, este tratamiento cobra una intensidad mayor, llegándose a presentar el tema amoroso como motivo central del mito y como un recurso para la humanización de los personajes. En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (III a. C), la ayuda prestada por Afrodita adquiere un complejo dinamismo: Hera y Atenea persuaden a la diosa para que incida sobre Medea en beneficio del héroe y Afrodita, a su vez, incita a Eros a que dispare sus flechas sobre la princesa extranjera.¹¹⁹ Acerca del canto III, donde suceden estas acciones, M. Valverde Sánchez escribe: “La invocación a la Musa del amor (Erato) determina ya la elección de una solución erótica para la epopeya en lugar del heroísmo guerrero de la épica tradicional.”¹²⁰

La elección de Eros, como fuerza subyacente al viaje a bordo de la nave Argo, supone una reelaboración de la materia mítica, de modo que la reapropiación del mito de los Argonautas manifiesta una postura estética y política frente a la inmensa tradición que les había sido legada a los poetas helenísticos. Escoger un episodio anterior al ciclo homérico –que los filólogos helenísticos estudiaron hasta el colmo del detalle– resalta su interés por los orígenes,¹²¹ pues, este abordaje poético posibilita al creador tejer una reflexión sobre la esencia de la cultura literaria, ya que exige el conocimiento total de su producción y de la secuencia en la cual se inserta, en aras de ofrecer una reinterpretación estética.

Hilas es un claro ejemplo de la técnica alusiva que gozaba de estima entre los poetas helenísticos.¹²² La producción del extenso poema neo-épico de Apolonio de Rodas se fecha casi en el mismo período que la obra de Teócrito y no se ha llegado a una prueba tajante que determine cuál precedió al otro.¹²³ M Valverde Sánchez sugiere que la recitación pública o

¹¹⁷ Sobre el Fr. 6-7 Bernabé: M. Valverde Sánchez (introd. y trad.), *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, pp. 25-27.

¹¹⁸ Fr. 11 D., C. García Gual, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁹ A. R. Arg. 3. 1-154.

¹²⁰ M. Valverde Sánchez, *op. cit.*, p. 37.

¹²¹ Calímaco plasmó también este interés por los orígenes en su poema sobre las fundaciones (*Κτίσεις*).

¹²² Sobre la «letteratura riflessa» o «arte erudita» cf. “La literatura helenística fue sobre todo erudita”. G. Giangrande, *op. cit.*, p. 162.

¹²³ Entre los estudiosos de la poesía de época alejandrina se ha indicado la preeminencia de algunos tópicos tratados tanto por Apolonio como por Teócrito, como lo es en este caso el rapto de Hilas. Sin embargo, los resultados no pueden considerarse definitivos, y la cronología relativa de los grandes poetas helenísticos del siglo

epídeixis de una primera versión de las *Argonáuticas* pudo haber tenido lugar entre los años 250 y 240 a. C.,¹²⁴ donde Teócrito posiblemente escuchó la relaboración del mito de los Argonautas y del amor entre Heracles e Hilas.¹²⁵

El viaje de los Argonautas atraviesa los trabajos de Heracles. Para Diodoro Sículo, uno de los sistematizadores posteriores de las gestas de este héroe, su participación en la búsqueda del vellocino de oro se sitúa entre la domesticación de las yeguas comedoras de hombres de Diomedes y la captura del cinturón de Hipólita, la reina de las amazonas, que desató una guerra contra ellas.¹²⁶ Según el análisis de Kerényi, el periplo hacia la Cólquide habría acontecido entre el séptimo y el octavo trabajo, cuyas locaciones implicaban mayor distancia y una duración más larga que las de los seis anteriores trabajos.¹²⁷ Dentro del complejo tejido narratológico de las *Argonáuticas*, que recurre constantemente a la técnica del paralelismo de las acciones, Heracles ya ha capturado al jabalí de Erimanto y el cinturón de Hipólita, ha ahuyentado a las aves del Estínfalo y ha vencido a la hidra de Lerna y al león de Nemea; pero le falta conseguir las manzanas de las Hespérides.¹²⁸

En el viaje narrado en las *Argonáuticas*, la deserción de Heracles sucede en un momento temprano de la expedición. Los únicos episodios que han sucedido son la estancia en Lemnos y el enfrentamiento con Cícico. Sin contar el tiempo que pudieron durar sus amores con las viudas de Lemnos, entre navegación y lucha suman un mes de travesía.¹²⁹ Apolodoro sigue esta versión, pero Diodoro no acepta que un héroe como Jasón, indeciso y vacilante,¹³⁰ pueda dirigir la expedición de los héroes, y describe a Heracles como el líder que corona el fin de la travesía con la fundación de los Juegos Olímpicos.¹³¹ Un punto de vista totalmente opuesto a estas versiones es el de Heródoto quien, según se refiere en la *Biblioteca*, niega que Heracles haya subido a la nave Argo porque se hallaba cumpliendo su servicio en la corte de

III a. C. continúa siendo muy oscura. Vid. M. García Teijeiro, “Los poetas bucólicos”, en J. A. López Férez, *Historia de la literatura griega*, p. 825.

¹²⁴ M. Valverde Sánchez, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹²⁵ Mary Margolies DeForest sugiere otra fecha hipotética: “If Theocritus was the borrower, the *Argonautica* must have been written before 260 (Si Teócrito fue el prestatario, las *Argonauticas* debieron haber sido escritas antes del 260 a. C.)”. M. M. DeForest, *Apollonius' Argonautica*, pp. 11-12.

¹²⁶ D. S. I. 15. 4.

¹²⁷ K. Kerényi, *Los Héroes griegos*, pp. 179-180.

¹²⁸ Vid. nota 207 en: M. Valverde Sánchez, *op. cit.*, p. 149.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁰ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 159.

¹³¹ D. S. 4. 41-53.

la reina Ónfale.¹³² Ahora bien, hay razones de contenido para creer que Heracles sí inició la *travesía panhelénica*¹³³ y la abandonó sustrayéndose prematuramente. Kerényi, que ve en Heracles al principal adversario del inframundo y a un servidor de la Diosa Madre, afirma, respecto a los trabajos menores que el héroe cumplió antes de recibir la orden de su siguiente trabajo: “Resultaba mucho más propio de Heracles luchar con esos tres hijos del mortífero Ares en Tracia, Macedonia y Tesalia que tomar parte en la expedición de los Argonautas, que iba a hacer famoso el nombre de otro héroe, Jasón.”¹³⁴

La fuente más antigua que detalla como causa de su abandono la pasión por el joven efebo Hilas es el poema *Lyde*, que el poeta elegíaco Antímaco de Colofón (IV a. C) dedicó a su esposa.¹³⁵ Pero quienes llevan a su máxima expresión el episodio de este servidor amado por Heracles, dotando el padecimiento del héroe de una intensa carga de patetismo, son Teócrito y Apolonio de Rodas. Tomando en cuenta que, para M. Valverde Sánchez, “el abandono de Heracles en Misia significa el abandono del heroísmo al modo tradicional” en las *Argonáuticas*, demostraremos que, en *Hilas* de Teócrito, este abandono acontece internamente en la figura del propio Heracles a través de una sensibilidad trágica que lo pone en el limbo entre el heroísmo épico y las fuerzas incontrolables de la naturaleza, como un elemento esencial en la reelaboración de los antiguos mitos.

II. 2. Heracles como héroe trágico

II. 2. 1. El talón del héroe. Paradigma del héroe trágico

La travesía de los Argonautas y los trabajos de Heracles tienen un punto en común que los vincula estrechamente: ambos protagonistas, Jasón y Heracles, se encuentran en una situación injusta que opaca su heroicidad y enaltece a dos tiranos en una suerte de contrato que Gregory Nagy describió como la cancelación de la superioridad heroica por una superioridad social.¹³⁶ Paradójicamente, el estar bajo las órdenes de Euristeo, en el caso del hijo de Zeus, y de Pelias, en lo que concierne al hijo de Esón, es precisamente lo que los lleva a realizar sus hazañas

¹³² APOLLON. 1. 9. 19.

¹³³ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 157.

¹³⁴ K. Kerényi, *op. cit.*, p. 182.

¹³⁵ M. Valverde Sánchez, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁶ G. Nagy, *op. cit.*, 1§37.

memorables y a demostrar su heroísmo, motivados por el miedo que les profesan los soberbios gobernantes. Su resistencia ante las pruebas mortales que les son impuestas demuestra su naturaleza divina y, al mismo tiempo, la intensidad de sus pasiones los reviste de un rostro enteramente humano. Heracles, como el modelo de todos los héroes,¹³⁷ es extremo: invencible en combate y letal en sus padecimientos. Según el análisis de Georges Dumézil, su exceso bélico no puede provocar otro resultado que la ejecución de terribles errores cuya vivencia constituye el núcleo de su ser.¹³⁸

¿A qué nos referimos con paradigma trágico? Así como existe una faceta épico-lírica del héroe, también hay una trágica.¹³⁹ El surgimiento de la tragedia en la Atenas del siglo V a. C. supuso una crisis de la religiosidad arcaica griega que permitió a los poetas usar las figuras heroicas para cuestionar al hombre contemporáneo. Como expresaron J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet: “En la escena teatral, el héroe legendario que la epopeya glorificó se convierte en objeto de un debate a través de la representación de diálogos, del careo entre los protagonistas y el coro, de las inversiones de la situación en el transcurso del drama.”¹⁴⁰

En el poema de Teócrito, no hay diálogos ni momentos en los que un coro y el protagonista se encuentren frente a frente, y la alternancia de la fortuna a lo mucho podría manifestarse en la pérdida de Hilas por parte de Heracles y el subsecuente delirio que éste experimenta. Su desarrollo sigue un sendero lineal y no presenta los giros dramáticos que en la tragedia suelen crear el tejido entre ignorancia y revelación.¹⁴¹ En términos técnicos, *Hilas* difiere por completo del género dramático; lo más parecido a un coro que podríamos hallar son la tríada de ninfas que raptan al amado, y el grupo de remeros que aguarda el retorno de Heracles flotando en el océano. Pero éstos no interactúan con el héroe y entre ellos más bien aparece una distancia abismal.

El poema sigue la forma de una epístola con amplio contenido mitológico acerca de la potencia del amor, que el autor busca comunicar a un tal Nicias. Después de la introducción

¹³⁷ *Ibid.*, 1§35; 1§50.

¹³⁸ G. Dumézil, *Mito y Epopeya II*, pp. 118-119.

¹³⁹ El recorrido del héroe y su transformación poética a través de los tres géneros fundantes –épica, lírica y dramática– alcanza en época helenística, particularmente en la poesía bucólica, en el epilio y en la novela, la resemantización de la figura del héroe. *Hilas* de Teócrito es un claro ejemplo de la fusión de diversos ingredientes de fondo y forma que proyectan un tipo de héroe que ha sido humanizado en absoluto.

¹⁴⁰ J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*, p. 24.

¹⁴¹ ARIST. *Po.* 11. 30-32: “El *reconocimiento*, como su nombre lo indica, es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad de los predestinados a mala o buena ventura”. Juan David García Bacca (trad.), p. 16.

del tema erótico, sigue un proemio sobre el amor entre Heracles e Hilas, una breve narración de las peripecias de la nave Argo y, finalmente, un largo pasaje en el que se narra el rapto de Hilas y la dolorosa búsqueda que este evento desencadena en el héroe. Todo contado desde la visión de un narrador omnisciente que se permite a menudo discurrir sobre la fuerza que Eros ejerce sobre los hombres.

A pesar de que la mayoría de los elementos estructurales de la tragedia no se verifiquen en nuestro idilio, es importante notar que, en esencia, la misma intención problematizadora¹⁴² de la identidad contradictoria del héroe subyace en el fondo del poema. Uno de los puentes temáticos entre la tragedia y la poesía bucólica reside en la intención por tejer el nudo adverso en las relaciones humanas. Si bien estructuralmente la lejanía entre un género poético y otro es más que evidente, en la base del imaginario hay una influencia de la tragedia en la bucólica en cuanto al tratamiento de los personajes-tema.¹⁴³ En efecto, M. Valverde Sánchez ha demostrado cuánto le debe el episodio de Jasón y Medea de Apolonio al drama de *Medea* de Eurípides¹⁴⁴ en lo que respecta a la proyección de los personajes y su conflicto trágico.¹⁴⁵ En la misma medida, podríamos afirmar que la tragedia griega influyó en la construcción del Heracles teocríteo como un paradigma trágico, aunque de manera no tan evidente.

Según C. García Gual, las “grandes figuras míticas salen a escena para dar cuenta de sus terribles padecimientos (παθή) que son una muestra de la grandeza y la fragilidad de la condición heroica, es decir, de la condición humana en su más alto grado de nobleza.”¹⁴⁶ Los trágicos comprendieron a fondo qué tan ligadas se hallaban la sublime personificación de la cultura (νόμος) con las potencias incontrolables de la naturaleza (φύσις) y la agonía interior que este encuentro de fuerzas entrañaba, tal como lo visualizó G. S. Kirk al exponer la bestialidad de Heracles como una parte esencial de su personalidad.¹⁴⁷

¹⁴² J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet: “Desde la perspectiva característica de la tragedia, el hombre y sus actos no se perfilan como realidades estables que podrían delimitar, definir y juzgar, sino como problemas, como preguntas sin respuesta, como enigmas cuyo doble sentido siempre queda por descifrar.” *Op. cit.*, p. 23.

¹⁴³ Sobre la influencia de la tragedia en Teócrito cf. E. Sistikou, *Tragic Failures*, pp. 115-140.

¹⁴⁴ M. Valverde Sánchez, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁵ G. Murray: “Eurípides, lo mismo que nosotros, aparece en una época de crítica que sucede a una época de movimientos y de acción. Y, como nosotros también, acepta por mucho los principios mismos en que se fundaban aquel movimiento y aquella acción. Acepta los ideales atenienses de libre pensamiento, libre expresión, democracia, «virtud» y patriotismo. Y censura a su época por no ser leal a tales normas.” *Eurípides y su tiempo*, p. 14.

¹⁴⁶ C. García Gual, *Diccionario de Mitos*, p. 206.

¹⁴⁷ Sobre la relación de Heracles con los Centauros como ejemplificación de su naturaleza dual: “Los Centauros sirven para reforzar el sentimiento de que las actitudes aparentemente contradictorias de Heracles hacia la

Lo que claramente diferencia a la tragedia de la épica es que, mientras esta última se ocupa de la gloria de los héroes (κλέος), la tragedia pone el énfasis en sus padecimientos. Este desdoblamiento del héroe que, de ser depositario de un carácter imperturbable, pasa a convertirse en un ente vulnerable y falible, fue lo que llevó a Kerényi a intuir que “el culto y el mito del héroe contienen en germen la Tragedia.”¹⁴⁸ El paradigma trágico transforma la figura del héroe en un ente problemático, complejo y contradictorio a través de la manifestación de sus emociones y la vivencia de sus padecimientos. Es por ello por lo que podemos hablar de él como un préstamo del género dramático al surgimiento de nuevas posibilidades literarias en la época helenística. El contexto en el que vivió Teócrito, uno lleno de inseguridad en todos los sentidos,¹⁴⁹ motivó la comprensión de un héroe que, al humanizarse aún más que con Eurípides, muestra también una oscilación drástica entre la condición humana y la semidivina que produce una cierta indefinición de su ethos heroico.

Una vez determinado lo que entendemos por paradigma del héroe trágico, que no se reduce a las diferencias compositivas entre el *epilio*¹⁵⁰ y la tragedia, evoquemos dos testimonios de un Heracles trágico –el de Sófocles y el de Eurípides– para comprender su forma de operar en la obra, antes de pasar a analizar de manera más detallada el idilio XIII de Teócrito.

Hemos visto que una de las características que los estudiosos franceses de la tragedia le atribuyen a ésta son “las inversiones de la situación en el transcurso del drama.”¹⁵¹ Las tragedias *Heracles Loco* de Eurípides y las *Traquinias* de Sófocles están marcadas por este cambio de fortuna, que en esta última se expresa con el proverbio que abre la primera escena:

Naturaleza y la Cultura no son simples accidentes, sino que más bien reflejan una continua preocupación entre quienes desarrollaron los mitos en sus etapas formativas.” G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 200; pp. 197-198.

¹⁴⁸ K. Kerényi, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁹ Ya Griffiths había advertido en su capítulo titulado “El problema de una audiencia” (The Problem of an Audience) la pérdida de la función profética de la poesía –propia de sus predecesores, Píndaro y Baquílides, que no se avergonzaban por reclamar el mecenazgo de poderes terrenales– en la Alejandrina ptolemaica, en cuyo contexto el poeta no tenía una voz real debido al predominio de la monarquía macedónica sobre la voluntad política del pueblo al que éste pertenecía. Al hablar por sí mismo y por su arte, enmascarado en las figuras de la tradición, Teócrito podía adaptar al héroe a una situación humana para producir la empatía del individuo común y corriente, y para parodiar los comportamientos de sus promotores que se asumían como los nuevos actores de este antiguo teatro mitológico. F. T. Griffiths, *op. cit.*, pp. 1-8.

¹⁵⁰ Literalmente “pequeña épica”, el epilio es un género que se desarrolló en época helenística y, posteriormente, tuvo otro auge en la literatura latina. Annemarie Ambühl propone que en los poemas de este género hay una predominancia de lo narrativo y que el núcleo central de ellos es mitológico. *Hilas* contiene elementos que lo relacionan con el género del epilio y, a su vez, otros que lo emparentan con el género bucólico. A. Ambühl, “Narrative Hexameter Poetry”, en *A Companion to Hellenistic Literature*, p. 55.

¹⁵¹ J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *loc. cit.*

ὥς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός

Antes de la muerte, no se puede llegar a conocer la vida
de ninguna persona en ninguno de estos dos sentidos,
si le va a resultar buena o si le va a resultar mala a uno.¹⁵²

Esta sentencia, puesta en boca de Deyanira, también podría valer para Mégara que, al principio de la tragedia de Eurípides, se lamenta por el estado de indigencia al que sus hijos, su suegro y ella se han visto arrastrados por el golpe de estado del tirano Lico, que los considera enemigos públicos y se dispone a condenarlos a muerte. A su vez, la misma constatación vuelve a activarse cuando la alegría por la salvación, que había provocado el regreso de Heracles a Tebas, se torna en desgracia al transformarse el héroe en una “bacante del Hades” (βάκχος Αἴδου, v. 1119) que asesina a sus hijos y a su mujer en un arranque de locura.¹⁵³ En las *Traquinias*, esta brusca alternancia ocurre entre la noticia feliz de la victoria de Heracles sobre Ecalia y las intrigas de Deyanira con el filtro de sangre de Neso, que derivarán en la aniquilación del héroe y el suicidio de la conjuradora de la pócima.

En ambos casos, estos giros de la fortuna conducen del conocimiento del mundo exterior del héroe, materializado en su lucha contra los monstruos que pueblan la tierra, hacia el descubrimiento de su propia psique. Su recorrido se desdobra en dos vías que Charles Segal analiza de la siguiente manera:

Sófocles insinuó aquí una doble perspectiva de Heracles que Eurípides desarrolla con mayor detalle en su *Heracles*: por un lado, la heraclea es la figura del mito tradicional, el héroe de los doce trabajos; por otro, es el héroe trágico que emerge de un mundo primitivo de monstruos sometidos para hacerse plenamente humano él mismo: el héroe de los trabajos interiores y del «alma endurecida» o el “espíritu firme” (ψυχὴ σκληρὰ).¹⁵⁴

Y tal metamorfosis que Segal observa en Heracles, alcanza con Teócrito, como veremos, un desarrollo en el que la *humanización* del héroe se explica por una abierta manifestación de la pasión y por la renuncia al κλέος (“gloria”). Así, en la tragedia de Eurípides, el usurpador del

¹⁵² S. *Tr.* 2-3; J. Vara Donado (trad.), p. 89.

¹⁵³ E., *HF*; E. Calderón Dorda (trad. y ed.), p. 44.

¹⁵⁴ C. Segal, “Mito, poesía y valores heroicos en las *Traquinias*”, en *El mundo trágico de Sófocles*, p. 82.

poder, Lico, ridiculiza los trabajos de Heracles reduciendo su número a dos: la hidra de Lerna y el león de Nemea.¹⁵⁵ De igual forma, Heracles se da cuenta de lo infructuoso de sus grandes proezas si es incapaz de salvar de la humillación a su propia familia.¹⁵⁶ Pese a sus buenas intenciones, la calma después de la derrota del tirano será sólo pasajera, pues, Iris, la mensajera de Hera, incita a Locura (Λύσσα) contra el héroe para que le clave su aguijón (οἴστρος) que, como dice su padre Anfitríon, le inyecta los venenos de la hidra (ἐκατοκεφάλου βαφαός ὕδρας).¹⁵⁷ Siguiendo la vinculación entre tragedia y bucólica, en esta última el padecimiento del héroe se reduce a sentimientos directos e íntimos, es decir, que ya no afectan a la familia (οἶκος) ni al pueblo en su conjunto (πόλις). Este hecho se puede ver reflejado en que la locura –o, al menos, un cierto tipo de ésta, Λύσσα, la locura “perra”– y el instrumento que la inyecta (οἴστρος) no tienen ya cabida en la bucólica, precisamente porque el padecimiento trágico deja de tener implicaciones cósmicas en sentido épico y trágico, y el nudo se resemantiza a partir de una concepción del mundo que se inclina hacia la relación directa del sujeto y su universo.

En la tragedia de Sófocles, el heroísmo de Heracles también aparece retratado desde una perspectiva patética, al ser revelado por su mensajero que la destrucción de Ecalia no fue un acto de venganza por la humillación pasada como esclavo de Ónfale, sino que fue un síntoma de su enamoramiento por la princesa Yole.¹⁵⁸ El clímax del patetismo del héroe tiene lugar cuando Heracles, ardiendo por la túnica envenenada, observa la fuerza física de sus manos, brazos, espalda y pecho enumerando cada una de las hazañas que consiguió con ellos y se lamenta frente a Hilo de haber sido derrotado por un “ofuscador delirio” (τυφλῆς ἄτης).¹⁵⁹ Éste no puede referirse únicamente a Deyanira, a quien Heracles insulta antes de saber que ella también ha sido víctima del engaño del centauro; se refiere sobre todo a la lujuria del héroe en la que Charles Segal detectó una conexión con la sangre coagulada de Neso:

El poder de Eros pervive en el veneno de la Hidra,
y Eros se ha bastado por sí solo para derrotar al héroe.¹⁶⁰

¹⁵⁵ E. *HF*, 151-161.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 574-582.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 1189-1190.

¹⁵⁸ S. *Tr.* 354-355: “Ἔρως δέ νιν /μόνος θεῶν θέλξειεν αἰγμάσαι τάδε” (“El amor fue el único dios que lo empujó a tales hechos”). J. Vara Donado (trad.), *op. cit.*, p. 201.

¹⁵⁹ S., *Tr.*, 1104.

¹⁶⁰ Acerca de los versos 431-432 y 488-489 *vid.* C. Segal, *op. cit.*, p. 58.

La experiencia de Eros, entendida como enfermedad productora de padecimientos físicos en las *Traquinias*, o como fatalidad enviada por los dioses semejante a Locura en el *Heracles Loco*, es el talón de Aquiles de este héroe que lo hace oscilar del más alto grado de virtud a los más viles actos de bestialidad. El Heracles teocríteo, al desplazarse de la compañía de los Argonautas para ir en busca de Hilas, realiza la misma travesía que el Heracles de Sófocles desde el Ceneo al Eta: se traslada “desde un heroísmo arcaico, épico, a un heroísmo plenamente trágico.”¹⁶¹

II. 2. 2. El grito del héroe. Comparación con las metáforas bélicas de la épica

σχέτλιοι οἱ φιλέοντες: ἀλώμενος ὅσσ' ἐμόγησεν
οὔρεα καὶ δρυμούς, τὰ δ' Ἰήσονος ὕστερα πάντ' ἦς.

*Desgraciados los que aman. Cuánto no sufrió vagando por montes
y espesuras (el hijo de Alcmena), dejando todo lo de Jasón atrás.*¹⁶²

Teócrito, XIII, 66-67.

En *Hilas* de Teócrito, el invencible Heracles aparece siendo presa de los padecimientos del amor. Estos síntomas se traducen principalmente en la pérdida de control sobre su cuerpo. El poeta expresa el carácter involuntario de sus actos con el uso del sustantivo verbal *ταρασσόμενος* (“agitado”, “turbado”, “inquieto”), un participio pasivo que describe el estado anímico del héroe provocado por la ausencia de Hilas (*περὶ παιδί*, v. 55). *Ταράσσω* es un verbo que primordialmente refiere la perturbación del cuerpo que se manifiesta en movimientos agitados; es posible que en el ámbito de la descripción médica su sentido se utilizara para señalar la perturbación anímica, como en este caso particular en el que Heracles en cierto modo se enferma con la pérdida de Hilas y sus movimientos involuntarios son síntomas de un padecimiento amoroso.¹⁶³ Resulta contrastante que Heracles, quien anteriormente había sido descrito como un hombre que soporta los trabajos (*ταλαεργὸς ἀνὴρ*, v. 19) cuando acude a la llamada de Jasón, a partir de la aparición de esta palabra (*ταρασσόμενος*, v. 55) será víctima de una rebelión de sus sentidos que lo privarán de

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶² Todas las traducciones de Teócrito son propias, salvo que se indique lo contrario.

¹⁶³ P. Chantraine, *op. cit.*, pp. 1093-1094.

participar en las gestas de los héroes, las que aparentemente tienen como premisa el dominio sobre las emociones.¹⁶⁴

Los “mejores” (ἀριστῆες, v. 17), como se refiere Teócrito a los héroes embarcados en la nave Argo, han sido elegidos para participar en dicha empresa a causa de su utilidad (προλελεγμένοι ὧν ὄφελός τι, v. 18); de allí que ser poseído por las redes de Eros implique una carencia en la identidad del guerrero. Heracles coge su arco y su mazo, cuya fuerza “siempre contenía su mano derecha”,¹⁶⁵ pero ni uno ni otro le sirven para encontrar a su amado. Sus armas se han convertido en objetos inútiles, pues el guerrero que las ostenta ya no las maneja a su albedrío ni las dirige hacia un enemigo concreto. Su padecimiento amoroso ha tomado posesión de su cuerpo. El grito del héroe (“Υλαν ἄυσεν, v. 58) es la manifestación más directa de la impotencia frente a lo que Charles Segal describió como “la más poderosa y determinante de las fuerzas violentas que rodean la vida humana”.¹⁶⁶

Heracles trata de liberarse de esa adversa potencia (χαλεπὸς θεὸς, v. 71), Eros, que se ha cernido sobre él, pero lo único que puede hacer es lanzar un gemido estremecedor, como de alguien que hubiera guardado su dolor durante mucho tiempo. La elección del poeta de representar un episodio no-heroico de Heracles, donde se revela otro modo de ser del héroe, produce un efecto de humanización de la virilidad heraclea que le confiere una sensibilidad trágica que se manifiesta en el espacio bucólico, cuya vegetación parece aislarlo de la misión heroica que debería llevar a cabo. Un aislamiento que tiende peligrosamente hacia el suicidio de la misma manera que, como veremos más adelante, el Eros que se apodera de Heracles lo conduce a la auto-aniquilación. El acontecimiento de la pérdida de Hilas trastoca la naturaleza del carácter de Heracles, la fuerza que tradicionalmente le atribuimos se representa en el idilio por la vehemencia con la que busca a su amado:

¹⁶⁴ A este respecto, basta mencionar el discurso con el que el anciano Néstor increpa a los aqueos para abandonar sus intenciones de volver a casa y aprestar el combate: “Realmente habláis en la asamblea como niños/ chiquitos a quienes nada importan las empresas guerreras./ ¿Por dónde, decidme, se irán convenios y juramentos?/ En el fuego ojalá ya estuvieran consejos y afares de hombres./ pactos sellados con vino puro y diestras en las que confiábamos.” HOM. *Il.* 2. 337-34; E. Crespo (trad.), p. 31. Con estas palabras, el veterano de guerra amonesta a sus tropas a causa de dejarse conmover por la añoranza de sus hogares (οἴκαδε ἰεμένων, 2. 154) y les recuerda, como contrapunto al sentimentalismo que se ha apoderado de ellos, los pactos jurados por sus manos derechas. Nos expresamos con cautela porque, a pesar de la ética incommovible de los héroes homéricos, los mejores guerreros padecen otro tipo de arrebatos: Agamenón es poseído por Ofuscación y, anteriormente, en el texto citado, es engañado por el Ensueño.

¹⁶⁵ τό οἱ αἰὲν ἐχάνδανε δεξιτερῆ χεῖρ, THEOC. XIII. 57.

¹⁶⁶ C. Segal, *op. cit.*, p. 56.

τρὶς μὲν Ἦλαν ἄυσεν, ὅσον βαθὺς ἤρυγε λαιμός¹⁶⁷

Tres veces gritó “Hilas” ¡cuánto bramó su grave garganta!

Teócrito reduce al héroe al grito lamentable con el que pretende recuperar a su amado, en fuerte contraste con la superioridad física que le permitió alcanzar proezas épicas. Así, todo su cuerpo parece quedar reducido a su garganta, el órgano que le permite sonorizar su dolor (λαιμός, “garganta”), esto es, a su función de lamento.

El canon sobre las armas de Heracles es muy diverso; sin embargo, en todos los casos se enfatiza su fuerza física y su maestría en el combate, es decir, su carácter semidivino y bélico-heroico.¹⁶⁸ La ineficacia de estos dones en la experiencia erótica produce en el héroe una impotencia que se representa no sólo en la incapacidad de maniobrar con sus armas garantes de su antigua heroicidad, sino que también lo priva del control de su cuerpo dejándole como última alternativa la voz para buscar a Hilas y liberar su dolor.

El segundo verbo con el que el poeta plasma la lamentación del héroe, en una perspectiva interna o, si se quiere así, fisiológica, es ἔρυγε (“bramar”, “mugir”, “exhalar”, “declarar en voz alta”). Con este verbo, se quiere dar prueba de la naturaleza bestial que cohabita en el héroe y que, desde este instante, se desdoblará en el trágico abandono de Heracles. Ἐρυγε (=ἐρεύγομαι) podría emplearse con naturalidad para evocar el sonido bramante del mar o el mugido de un toro embravecido; no así el efecto producido por la garganta de un hombre, por más *grave* (βαθύς) que éste resulte.¹⁶⁹ Un grito de desesperación tan desconsolador sólo podría surgir del hombre-bestia en quien, como afirma Georges Dumézil, el exceso de fuerza lo lleva a cometer pecados abominables y sufrir terribles sanciones.¹⁷⁰ Su lamento podría compararse con el dolor de Aquiles tras la muerte de Patroclo o la tristeza de Gilgamesh al morir su amigo Enkidú. La otra cara del héroe, su faceta oscura,

¹⁶⁷ THEOC. XIII. 58.

¹⁶⁸ El neoplatónico Lucio Aneo Cornuto se refiere a la piel del león como un símil con el más valeroso de los animales, al mazo como una alegoría del arma cuyo golpe es el más contundente y al arco como una metáfora de su capacidad para penetrar en todas partes y acertar en el disparo. CORN., 31; J. B. Torres Guerra (trad.), pp. 265-267.

¹⁶⁹ Este mismo adjetivo (βαθύς) se aplica para calificar la corriente Fáside, a través de la cual cruzaron los Argonautas para librarse del choque de las Simplégades (βαθὺν Φᾶσιν, v. 23). La reutilización de βαθύς podría representar un fenómeno semejante al “retorno de la bestia” como Charles Segal interpretó en las *Traquinias* el veneno de Creso que regresa al camino del héroe en un tiempo en el que aparentemente ya había sido domeñado. C. Segal, *op. cit.*, pp. 87-89.

¹⁷⁰ G. Dumézil, *op. cit.*, pp. 22-23.

con que a menudo parece eclipsar su aspecto civilizador, es bestial y, a pesar del perfeccionamiento moral de su conducta, no puede prescindir de ella. Por analogía, Eros, el amor enloquecedor de los seres humanos,¹⁷¹ provoca en Heracles un cambio tal que el héroe, que puede llevar a cabo proezas épicas en grado sumo, es vencido, en cierto modo, por las ninfas. Ellas son las únicas que, a través de la interferencia del áspero Eros, pueden combatir la fiereza latente del guerrero-héroe.

La ineficacia del guerrero, o bien la derrota del héroe por la fuerza misteriosa de Eros, se escenifica en la introducción del símil del león que oye desde las montañas el balbuceo de un cervatillo. Mientras en repetidas ocasiones de la épica homérica, el símil del león carnicero se utilizaba como un recurso para tipificar los movimientos del guerrero en el campo de batalla,¹⁷² en *Hilas* el símil animal se aplica para reflejar la búsqueda del amado por parte del amante. El amante, Heracles, aparece como un felino cazador (λίς, v. 62) y el amado, Hilas, como su presa, un ciervo que se convertirá en su alimento (δάϊτα, v. 63). A diferencia de los símiles épicos que tienen como propósito resaltar la fiereza de los guerreros en el combate, el símil bucólico no acabará en el sanguinario encuentro entre el depredador y sus víctimas, sino que, en cierto sentido, será un símil fallido en el que la presa obtendrá la salvación.¹⁷³ En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, se proyecta un símil semejante en la búsqueda de Hilas llevada a cabo por Polifemo Ilátida que es comparado con una fiera hambrienta que escucha el balido de unos corderos.¹⁷⁴ Aquí, los pastores encierran los animales en sus establos para protegerlos y el símil concluye con el rugido lastimero del predador hambriento. Ambos casos son semejantes en un primer momento a un símil particular de la *Ilíada*:

οἱ δ' ὡς τ' ἢ ἔλαφον κεραὸν ἢ ἄγριον αἶγα
 ἐσσεύαντο κύνες τε καὶ ἄνδρες ἀγροῖῶται·
 τὸν μὲν τ' ἠλίβατος πέτρῃ καὶ δάσκιος ὕλη
 εἰρύσατ', οὐδ' ἄρα τέ σφι κυχήμεναι αἴσιμον ἦεν·

¹⁷¹ En su idilio II (*Las hechiceras*), Teócrito abunda en la caracterización de Eros como un espíritu enloquecedor de los seres humanos. Simeta, la voz narradora del poema, lo llama “Eros atormentador” (“Ἔρως ἀνηρέ, v. 55) mientras lo describe como una sanguijuela de pantano que succiona su sangre y expresa la locura que se apoderó de ella al momento de ver a su amado Delfis: “en cuanto lo vi, enloquecí por completo” (χὼς ἴδον, ὡς ἐμάνην, v. 82). Es interesante que ambos personajes, Simeta y Heracles, sean seres dotados de un poder sobrehumano –la magia para ella y la fuerza para él– y, por eso mismo, sus padecimientos adquieran mayor patetismo y su dolor alcance tal grado de locura pasional.

¹⁷² HOM. *Il.* 11. 172-176; 15. 130-136, 271-276, 323-325, 592, 630-336; 17. 61-67, 133-136.

¹⁷³ Si bien es cierto que Hilas es raptado por las ninfas, se salva al mismo tiempo de la compañía de Heracles. Su rapto es una metáfora de la posesión poética, lo cual nos permite hablar de una salvación y de una liberación.

¹⁷⁴ A. R. *Arg.* 1. 1240-1250.

τῶν δέ θ' ὑπὸ ἰαχῆς ἐφάνη λῆς ἠϋγένειος
εἰς ὁδόν, αἶψα δὲ πάντας ἀπέτραπε καὶ μεμαῶτας:

Como sobre un cornudo ciervo o una cabra montés
se precipitan los perros y los campesinos;
pero el abrupto roquedal y el umbroso bosque
lo protegen, pues no era el sino de ellos atraparlo;
y entonces, atraído por sus gritos, aparece un melenudo león
en su camino y al punto dispersa a todos a pesar de su furia.¹⁷⁵

El león-Heracles, impulsado por el deseo del joven (παῖδα ποθῶν, v. 65), se sacude entre cardos salvajes. La palabra para calificar la vegetación, a través de la cual el héroe deambula en su extravío, es el adjetivo ἀτρίπτοισιν¹⁷⁶ (=ἄτριπτος) que significa “no rozado”, “intacto”, “no hollado”; literalmente, que no ha sido desgastado por el frotamiento de los seres humanos. Este elemento cumple en el idilio la misma función que el abrupto roquedal (ἠλίβατος πέτρα) y el umbroso bosque (δάσκιος ὕλη) en el texto homérico; ambos resguardan al indefenso animal y confunden al aguerrido cazador en un juego de ocultamiento, propiciado por las fuerzas indomesticadas de la naturaleza como un mecanismo de conservación. Sin embargo, en nuestro poeta no son los pastores y sus perros guardianes los que son engañados, sino el propio león que, bajando de su guarida del monte, se revuelve (δεδόνητο, v. 65) –otra vez un verbo que remarca el estado pasivo del héroe: “era impulsado”, “agitado”, “perturbado”– en espinos jamás rozados por los hombres.

Para acrecentar la oposición entre las dos escenas, el sonido que atrae al león carnívoros hacia su botín de guerra es el chillido del joven ciervo y no los ruidos de los cazadores. El verbo elegido por Teócrito para plasmar el acto de la cría es φθέγγομαι, que se aplicaría con mayor congruencia a un ser humano por su sentido de “articular un sonido”, atributo del aparato fonoarticulador humano que produce la voz o las palabras (φθέγμα). De esta manera, diferenciándose de los sonidos no articulados de la tropa de caza (ἰαχή, “ruido”, “sonido”, “grito”), el poeta nos ubica en el plano de la víctima que, para acentuar su similitud con los receptores, produce un sonido humano. La empatía con el ciervo-Hilas revela el conflicto dramático del eros heracleo, en el que predomina la lógica del combate sobre las relaciones humanas.¹⁷⁷

¹⁷⁵ HOM. *Il.* 15. 271-276; E. Crespo (trad.), p. 298.

¹⁷⁶ THEOC. XIII. 64.

¹⁷⁷ En su novela mitológica *Cassandra*, Christa Wolf captó con crudeza esta misma simbiosis entre la relación cazador-presa y amante-amado propia de una sociedad en guerra. Probablemente, tendríamos una misma

El último atisbo que encontramos de la lógica bélica del héroe cazador se halla en la manera que el poeta tiene para expresar el largo recorrido de Heracles en busca de Hilas:

...πολὸν δ' ἐπελάμβανε χῶρον.¹⁷⁸

Se apoderaba de mucho territorio.

El verbo ἐπιλαμβάνω (“coger, tomar, apoderarse, asaltar”) expresa la idea de conquista, que sirve para exponer la toma de posesión violenta de un territorio ajeno. De allí que una traducción apegada a su original –como es el caso de Phillipe Legrand que traduce “Héraclès dévorait une vaste étendue de pays” (Heracles devoraba una vasta extensión de territorio)¹⁷⁹ provoque un extrañamiento en los lectores. Pues, ¿qué podría conquistar un hombre que se halla conquistado en cuerpo y alma por Eros? La elección de esta palabra no hace más que intensificar el patetismo del héroe; como si dijera en una paráfrasis velada: “imposibilitado para conquistar tierra alguna, destruía muchas totalmente fuera de sí.”

Tanto el grito de Heracles como la humillación del guerrero-bestia por las fuerzas vegetales se enmarcan en una crítica a la naturaleza bélica del héroe, cuyo antecedente podría remitir a la ponderación de valores que plantea Safo en su fragmento 16, continuando con ello una tradición lírica en la que se hace patente la mimesis entre la naturaleza y el talante del personaje.¹⁸⁰

descripción del encuentro entre Hilas y Heracles, si Teócrito no concibiera una alternativa frente a este conflicto humano. Uniendo la trama de la guerra de Troya con la de la Segunda Guerra Mundial, la novelista polaca consigue dejar por escrito un hecho aterrador de la realidad del combate cuerpo a cuerpo, el goce del soldado al ejercer su voluntad sobre el enemigo: “Aquiles, el héroe griego [...] buscó a Troilo el muchacho que empujaron hacia él hombres bien entrenados, como se empuja la caza hacia el cazador. [...] Cómo se acercaba aquel enemigo a mi hermano. ¿Como asesino? ¿Como seductor? ¿Existía algo así: el placer del asesinato y el placer del amor en un mismo hombre? ¿Podía tolerarse que existiera tal cosa entre seres humanos? La mirada fija de la víctima. La aproximación bailoteante del perseguidor, al que ahora veía de espaldas, bestia lujuriosa. [...] Los ojos de mi hermano saliéndose de las órbitas. Y en el rostro de Aquiles el placer. El placer masculino desnudo y horrible. Si eso existe, todo es posible.” C. Wolf, *Cassandra*, pp. 86-87.

¹⁷⁸ THEOC. XIII. 65.

¹⁷⁹ P. Legrand (ed.), *Bucoliques grécs 1*, p. 55.

¹⁸⁰ Esta mimesis abreva del origen de la lírica acerca del cual Francisco R. Adrados mencionó: “La vida religiosa de Grecia y de todas las culturas agrarias está documentada por la existencia de la fiesta, de la cual forman parte el canto monódico y coral en sus diversas combinaciones. La fiesta consiste en un conjunto de ritos provistos de un significado: se trata de pedir la protección de los dioses y, más concretamente, de promover la vida vegetal y animal antes de llegar o cuando llega la buena estación [...] hay *mimesis*, esto es, individuos humanos adquieren una nueva personalidad, de héroes o divinidades: intervienen enmascarados con rasgos semianimales, así en las danzas de sátiros; en los enfrentamientos en Siracusa de los bucolistas, que llevaban cuernos de ciervo [...] La fiesta se refiere, pues, ya a hipóstasis vegetales o animales, ya a dioses diversos individuales o colectivos, del

Οἱ μὲν ἰπήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δε νάων φαῖς' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν'
οττω τις ἔραται.

Dicen que una tropa de carros unos,
otros que de infantes, de naves otros,
es lo más hermoso en la negra tierra;
yo que todo aquello de lo que uno mismo
se ha enamorado.¹⁸¹

Teócrito seguramente conoció este pasaje, pues en los primeros versos de su idilio rinde homenaje a la poeta de Lesbos, abriendo una reflexión estética sobre la percepción de la belleza:

οὐχ ἄμῖν τὰ καλὰ πρᾶτοις καλὰ φαίνεται ἡμεν¹⁸²

Nosotros no somos los primeros a los que les parece que las cosas bellas son bellas.

Este breve proemio, en el que además se diverge sobre el origen de Eros mencionando la ambigüedad de sus progenitores (ὧ̃ τινι θεῶν ποκα, v. 2) debido a las distintas versiones del mito, servirá de introducción al episodio amoroso entre Heracles e Hilas. En su fragmento 11, Minmermo había erigido la figura de Afrodita como la diosa protectora de la expedición de los Argonautas, introduciendo la vivencia erótica como un elemento central en el mundo de los héroes.¹⁸³ En las primeras líneas de *Hilas*, no sólo se declara que los seres de naturaleza semidivina también han experimentado el amor, sino que se presenta la vivencia erótica de los héroes como un precedente orientador para los seres humanos. La brevedad de la vida del mortal (οἱ θνατοὶ πελόμεσθα, v. 4), cuya comprensión lleva a los poetas a reflexionar sobre Eros –dios que permite sobrellevar la pesadez de la existencia, a pesar de que, a veces, también se comporta como un mal para el sujeto– y su incapacidad para prever el futuro (τὸ δ' αὔριον οὐκ ἔσορῶμες, *id.*), son las motivaciones para tener una visión *afrodisíaca* de la existencia humana consagrada a la búsqueda de lo bello (τὰ καλὰ) y de la mano de los mitos eróticos de los héroes.

tipo de ninfas, panes, coribantes, etc. Estos ya se encarnan miméticamente, y en la imagen o en símbolos diversos, ya se siente misteriosamente su presencia.” *Orígenes de la lírica griega*, pp. 19-20.

¹⁸¹ SAPPH. Frag. 16 P.; J. M. Rodríguez Tobal (trad.), *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁸² THEOC. XIII. 3.

¹⁸³ MIMN. Fr. 11 D.; C. García Gual (trad.), p. 38.

La primera mención con la que se alude al celebre vencedor de los trabajos es ó χαλκεοκάρδιος (“el de corazón de bronce”, v. 5); paradójicamente, el poema entero es un canto a la blandura de su corazón enamorado. El efecto buscado a través de la recreación del paradigma heroico por excelencia –constátase el pasaje de las *Argonáuticas* donde Heracles ocupa el lugar central de la nave junto con Anceo¹⁸⁴ es, probablemente, la sublimación de los valores heroicos antiguos. Éstos aparecen enlistados en la descripción del proceso de aprendizaje de Hilas conducido por Heracles:

καί νιν πάντ' ἐδίδαξε πατήρ ὡσει φίλον υἱέα,
 ὅσσα μαθὼν ἀγαθὸς καὶ ἀοίδιμος αὐτὸς ἔγεντο:
 [...]
 ὡς αὐτῷ κατὰ θυμὸν ὁ παῖς πεποναμένος εἶη,
 αὐτῷ δ' εὖ ἔλκων ἐς ἀλαθινὸν ἄνδρ' ἀποβαίη.¹⁸⁵

Y, como un padre a su querido hijo, le enseñaba todo cuanto
 –habiendo sido aprendido él mismo– lo hiciera noble y celebre.
 [...]
 para que el muchacho fuera modelado por él de acuerdo con su plan,
 y, guiado por él, alcanzara la verdadera hombría.

Estos valores son la expresión de una cultura patriarcal cimentada en la relación padre-hijo (πατήρ-υἱός), la nobleza (ἀγαθός), la fama (ἀοίδιμος) y la conducta moral recta (ἐς ἀλαθινόν). Al ocupar el papel del pedagogo, Heracles está repitiendo el mismo sistema de enseñanza que lo erigió en el héroe de sus gestas; pero, a diferencia del éxito que pudo alcanzar la educación de los maestros de la antigüedad sobre Heracles,¹⁸⁶ Hilas no se desempeñará en las labores que lo llevarían a la cúspide del heroísmo, según la paideia tradicional. La propia expedición de los Argonautas, que constituiría la primera posibilidad para el joven de obtener renombre en el mundo de las hazañas, se trocará en el rechazo a la educación antigua del héroe por parte de Hilas y la brusca separación de los amantes que sumirá a Heracles en la locura.

El poeta no deja de enfatizar que la modelación del joven (ὁ παῖς πεποναμένος) de acuerdo con el espíritu de Heracles (κατὰ θυμὸν) es un proceso que ocurre en relación con su

¹⁸⁴ A. R. *Arg.* 1. 395-400.

¹⁸⁵ THEOC. XIII. 8-9; 14-15.

¹⁸⁶ Cf. APOLLOD. 2. 4. 9. En esta fuente, se menciona la educación de Heracles: Anfitríon (conducción de carro), Autólico (lucha), Éurito (tiro con arco), Cástor (uso de armas) y Lino (cítara). Nótese cómo en el idilio XXIV (*Pequeño Heracles*) el poeta reemplaza la educación tradicional de Heracles con una serie de maestros que reflejan los saberes privilegiados por la edad helenística.

propia perspectiva (repetición de αὐτῶ en vv. 14-15). Incluso la insistencia podría interpretarse en el apego constante –mañana, tarde y noche—¹⁸⁷ entre el maestro y su discípulo (vv. 10-13) como un intento desesperado por transmitir un conocimiento a punto de desaparecer. La relación pedagógica entre Heracles e Hilas reproduce el binomio ἐραστής-ἐρώμενος (“amante-amado”); sin embargo, la diferencia estriba en el giro bucólico, es decir, en la traslación de dicha relación al *locus amoenus*. Los elementos de la expedición de Argos quedan como potencia para estos dos personajes y, en su lugar, Teócrito abunda en imágenes y acciones bucólicas: la búsqueda de agua, la fuente cubierta de juncos y hierbas aromáticas y, como corolario, las terribles ninfas con su baile frenético (vv. 36-45). En cierto sentido, las ninfas pasan a ocupar la posición de ἐραστής (“amante”) al tomar posesión del joven Hilas que sufre una metamorfosis para convertirse en el ἐρώμενος (“amado”) de los númenes de la naturaleza.

A lo largo del poema, encontramos tres reflexiones sobre la condición humana que desarticulan la ficción mitológica del idilio, pues devuelven al individuo inmerso en la utopía bucólica a la realidad terrena por medio de versos lanzados como flechas. Tales versos, eco de poetas de la lírica arcaica, subrayan la naturaleza efímera del sujeto:

οἱ θνατοὶ πελόμεσθα, τὸ δ' αὔριον οὐκ ἐσορῶμες¹⁸⁸

Los que somos mortales y no vemos el mañana.

[...]

...ἐνθα Κιανῶν

αὔλακας εὐρύνοντι βόες τρίβοντες ἄροτρα.¹⁸⁹

Allí, los bueyes de los Cíanos

ensanchan los surcos desgastando los arados.

[...]

Σχέτλιοι οἱ φιλέοντες...¹⁹⁰

Desdichados los que aman.

¹⁸⁷ El apego entre Heracles e Hilas durante las tres partes del día es descrito por Teócrito en los versos 10-13; donde se menciona el medio día, el amanecer con el acenso de la aurora y el anochecer con el símil de una madre que alimenta a sus polluelos al anochecer.

¹⁸⁸ THEOC. XIII. 4.

¹⁸⁹ THEOC. XIII. 30-31.

¹⁹⁰ THEOC. XIII. 66.

Incapacidad de predecir el futuro, caducidad –ejemplificada por el desgaste del acero del arado– y vulnerabilidad frente a las pasiones, tales son las imágenes que atan al sujeto a su realidad. El tercer extracto citado revela a qué grado el ser humano está desarmado frente a sus emociones, como nuestro Heracles, al que sólo le queda lamentarse; en otras palabras, sentimiento es destino. Frente a estas captaciones poéticas de la naturaleza humana, el heroísmo del compañero de mesa de Heracles, Telamón, resulta árido y frío. Él, que es una muestra de la “flor divina de los héroes” (θεῖος ἄωτος ἥρώων, vv. 27-28),¹⁹¹ es calificado como un ser *inquebrantable* (ἀστεμφεῖ, v. 37) que no gime, que no se lamenta ni suspira, ni siquiera se conmueve. De este calibre son los héroes que esperan a Heracles subidos en la Argo, semidioses (ἡμίθεοι, v. 69) como irónicamente los llama Teócrito. Seres fundidos a la máquina náutica de Jasón que profanan los misterios del Océano sin dejarse tocar por su profundidad transformadora y que reclaman a Heracles su deserción de la travesía como un coro descorazonado que no comprende la experiencia de Eros.

El héroe épico mira hacia lo divino siendo mortal, pero sabiendo que es mitad divino (ἡμίθεος); en cambio, el Heracles teocríteo es un héroe que mira hacia algo tan humanamente doloroso como un Eros cruel. De allí su sentido trágico; es un héroe humanizado y, por eso mismo, contradictorio que genera incompreensión en sus compañeros de guerra y sufre terriblemente al ser poseído por las fuerzas divinas de la naturaleza:

ὁ δ' ἔτι πόδες ἄγον ἐχώρει
 μαινόμενος: χαλεπὸς γὰρ ἔσω θεὸς ἦπαρ ἄμυσσεν.¹⁹²

Vuelto loco, iba a donde sus pies lo conducían.
 Pues, por dentro, un intransigente dios le arañaba el hígado.

Con la privación de su cuerpo –expresada por la fuerza que sus pies ejercen sobre él–, la locura desmantela por completo la identidad del héroe. Apolonio de Rodas describe la misma aflicción, que lleva a estar fuera de sí a Heracles, como un tábano que acosa a un toro

¹⁹¹ Aquí podemos percibir claramente un eco homérico: el héroe es definido como el individuo que se halla en la “flor de su viril juventud” (no hay héroe anciano), pues tal imagen refiere el cénit del cuerpo y de la mente (καλοκαγαθία). Trágicamente, esta imagen (héroe=“flor de su viril juventud”) es usada por Homero para describir a Patroclo (HOM. *Il.* 16. 857) y a Héctor a punto de morir (HOM. *Il.* 22. 363).

¹⁹² THEOC. XIII. 70-71.

haciéndole perder la noción de la realidad y produciéndole dolorosos mugidos.¹⁹³ Ya no es él quien rige sus actos y cumple proezas; su rostro humano ha emergido de su máscara heroica. Pero esta mutación no puede estar exenta de violencia para un ser que se ha regido por una cultura bélica. Su aspecto felino, que antes había adoptado para vencer en el combate contra otros hombres, ahora adopta la faz de un Eros que lo araña (ἄμυσσεν) y lo maltrata por dentro. Tal y como lo plasmó Jeanne Hersch en su relato sobre la lucha contra el dragón,¹⁹⁴ el héroe –convertido en dragón para vencer al monstruo– aún no ha regresado a su apariencia humana para poder relacionarse con la princesa pacíficamente. Su Eros aún tiende hacia la destrucción y, en el caso de Heracles, hacia la auto-aniquilación.

Teócrito ha llevado la antigua moral heroica, personificada por el héroe modélico de sus gestas, a observarse tal y como Marguerite Yourcenar lo plasmó teatralmente en la voz de la Muerte: Heracles, “¡ese gran idiota boxeando en el vacío!”¹⁹⁵ de un tiempo al que ya no corresponde. Pero el poeta helenístico, a pesar de condenar al arquetipo de los héroes a la locura y la soledad, también concibió la alternativa de establecer comunicación con las fuerzas indómitas de la naturaleza; acerquémonos al destino de Hilas.

II. 3. Hilas, el amado raptado por las ninfas

II. 3. 1. Una voz debajo del agua

ὄς τὸν λῆν ὑπέμεινε τὸν ἄγριον ἦρατο παιδός
El que se enfrentó al león salvaje amó a un muchacho.

Teócrito, XIII, 6.

Hilas fue un cautivo de Heracles. Éste lo arrebató siendo un niño de la morada de su padre Tiodamante, un campesino de Dríope. El héroe pidió la entrega de un buey de labor al agricultor y, negándose éste debido a su situación precaria, fue asesinado y su hijo tomado

¹⁹³ A. R. *Arg.* 1. 1265-1270. El tábano asociado a Eros como un aguijón que punza al enamorado tiene su aparición en el mito de Ío donde, a causa de una maldición lanzada por Hera, la protagonista es metamorfoseada en vaca y perseguida por un insecto hasta su encuentro con Zeus. *Vid. ESQ. Prom.* 589-592.

¹⁹⁴ J. Hersch, “El combate del dragón”, en *El nacimiento de Eva*, pp. 25-38.

¹⁹⁵ M. Yourcenar, “El misterio de Alcestes”, en *Teatro II*, pp. 196-197.

como prisionero.¹⁹⁶ Sin embargo, a causa de la irrupción de Eros en la vida de ambos personajes, la relación entre amo y siervo se invirtió transformando a Heracles en su amante: un esclavo de Eros.

El idilio XIII parece ser una declaración de amor hacia el efebo de Argos. Mientras Teócrito sólo dedica cuatro epítetos para nombrar a Heracles¹⁹⁷ y tres adjetivos y una metáfora para caracterizar la expedición marina más celebrada por la tradición mitológica,¹⁹⁸ describe a Hilas de diez maneras distintas. Lo llama “muchacho” (παιδός, v. 6; παῖς, v. 14; Ἀργεῖον παιδί, v. 49), “agraciado” (χαρίεντος, v. 7), “el que lleva la cabellera trenzada” (τῷ τὰν πλοκαμῖδα φορεῦντος, *id.*), “rubio” (ξανθός, v. 36), “mancebo” (κοῦρος, v. 46), “estrella fugaz” (πυρσὸς ἀστήρ, v. 50), “cervatillo” (νεβροῦ, v. 62) y, como si esta lista de apelativos no bastara, en los últimos versos del poema lo califica como “bellísimo” (κάλλιστος, v. 72). Podría decirse que la voz poética, que desde un primer momento advierte a Nicias de que “no sólo para los seres humanos fue creado Eros” (οὐχ ἄμῃν τὸν Ἔρωτα μόνοις ἔτεχ’, v. 1), trata de hacernos partícipes del deseo homoerótico hacia Hilas experimentado por el héroe Heracles.¹⁹⁹

El amorío con Hilas podría haber tenido dos antecedentes en la vida de Heracles. El primero se remite al tiempo de su octavo trabajo, la domesticación de las yeguas de Diomedes. Después de capturar a los animales comedores de hombres, Heracles luchó contra los bístones dejando al joven Abdero, su favorito e hijo de Hermes, cuidando a las bestias en la costa de Tracia. A su regreso, encontró las yeguas, pero su joven guardián había sido devorado. Lleno de dolor, Heracles lo enterró y fundó la ciudad de Abdera en su honor.²⁰⁰ El dolor del héroe por uno de sus sirvientes recuerda la apasionada relación con el joven dríope. Además de que su muerte es provocada por la insubordinación de fuerzas salvajes, en este caso caballos carnívoros, como se verá que ocurre en la historia de Hilas.

¹⁹⁶ A. R. *Arg.* 1. 1210-1220.

¹⁹⁷ Χαλκεοκάρδιος (“corazón de bronce”, v. 5), ταλαεργὸς ἀνὴρ (“hombre capaz de trabajar”, v. 19), Ἀμφιτρωνιάδας (“hijo de Anfitríon, v. 55), λις (“león”, v. 62).

¹⁹⁸ εὐδρον (“de buenos asientos, de perfectos bancos”, v. 21), κοίλαν (“hueca, cóncava”, v. 28), τριακοντάζυγον (“de treinta bancos de remeros”, v. 74); αἰετὸς (como un “águila”, v. 24).

¹⁹⁹ El primer verso del idilio (“No para nosotros únicamente fue creado Eros, según imaginábamos”, οὐχ ἄμῃν τὸν Ἔρωτα μόνοις ἔτεχ’, ὡς ἐδοκεῖμεν) también funciona retóricamente como un argumento que involucra al género humano por completo: ¿quién es capaz de sustraerse de Eros, para bien y para mal?

²⁰⁰ APOLLOD. 2. 5. 8.

El segundo antecedente procede del nombre de su hijo con Deyanira. Mientras Heracles servía en la corte de Ónfale, se enfrentó con el segador Litienses que competía con extranjeros en la siembra de trigo y segaba sus cabezas con una guadaña.²⁰¹ Después de aplicarle el mismo castigo que les imponía a sus perdedores, Heracles fue purificado por las ninfas en los afluentes del río Meandro,²⁰² llamados Hilo y Aqueles. En gratitud, el héroe adoptó sus nombres para llamar a sus propios hijos. Aunque el nombre Hilo (Ἰλλεῖς) no procede de la misma raíz que Hilas (Ἰλας) y designa, en todo caso, a una de las tres tribus dorias fundada por los descendientes de Heracles²⁰³, se ha querido ver una asociación en un contexto acuático con ὕλλος, el nombre de un pez. Sin embargo, la imagen de un río purificador donde habitan las ninfas presenta un caso fácil de relacionar con la escena que nos ocupa, donde los personajes también se acercan a un elemento acuático habitado por espíritus.

El nombre de Hilas proviene del verbo ὑλάω o ὑλακτέω que significa “ladrar”, “gritar”, “alborotar.” Su origen se vincula con una *armonía imitativa* en la que las onomatopeyas como “ulular”, derivada del canto de lechuzas y búhos, fueron reproducciones de sonidos naturales.²⁰⁴ Apegado a esta etimología, otro poeta helenístico, Nicandro, narra la conversión de Hilas en eco efectuada por las ninfas debido al miedo a ser descubiertas por su amante colérico.²⁰⁵ Teócrito describe esta escena introduciendo elementos que nos evocarán la nueva naturaleza del amado mancebo. El héroe ha soltado tres gritos y

τρις δ' ἄρ' ὁ παῖς ὑπάκουσεν, ἀραιὰ δ' ἵκετο φωνὰ
ἐξ ὕδατος, παρεῶν δὲ μάλα σχεδὸν εἶδετο πόρρω.²⁰⁶

tres veces, enseguida, respondió el muchacho. La debilitada voz
venía del agua; encontrándose muy cerca, parecía lejana.

Que el grito de Hilas responda “a continuación” (ἄρα) al bramido de Heracles no debe parecernos extraño. Si la etimología de Hilas revela que es “el que alborota con sus gritos”, Heracles es por consecuencia “quien padece turbación” (ταρασσόμενος, v. 55) a causa de ello.

²⁰¹ PLB. 4. 54.

²⁰² HOM. II. 24. 616.

²⁰³ Cf. HDT., en P. Chantraine, *op. cit.*, p. 1155.

²⁰⁴ P. Chantraine: “Ἰλάω doit être un vieux mot reposant sur l’harmonie imitative (Ἰλάω debe ser una palabra antigua basada en la armonía imitativa)”. *Op. cit.*, p. 1154.

²⁰⁵ Cf. ANT. LIB. 26, en R. Hard, *La gesta de los héroes*, p. 181.

²⁰⁶ THEOC. XIII. 59-60.

El héroe *se turba* como las aguas (ὕδατος) que son sacudidas por la ululación del amado. Su turbación humaniza al héroe porque lo hace renunciar a su propio nombre; no hay gloria en su metamorfosis o, mejor dicho, su gloria se disuelve en los oleajes donde danzan las ninfas y grita el joven Hilas. La propia materialidad de una superficie acuática produce un reflejo de los cuerpos que se miran a través de ella y que el poeta traslada de ser un fenómeno óptico a ser un fenómeno auditivo. La triplicación de su grito (τρις) podría estar aludiendo a los juegos del agua en movimiento que ofrecerían al que se refleja la impresión de fragmentariedad que provoca una imagen idealizante.²⁰⁷ La incapacidad de comunicación entre el héroe y su amado produce el desplazamiento de su heroísmo idealizante hacia una circunstancia desesperada y concreta.

Lo que llama nuestra atención es el vocabulario empleado desde la segunda mitad del primer verso citado. Teócrito usa las palabras ἀραιὰ φωνὰ (“suavizado sonido”) para plasmar la respuesta de Hilas desde el fondo de la fuente. El adjetivo ἀραιά se emplea para designar un tejido *holgado* o una formación militar *debilitada*, pero en este caso transmite la cualidad favorable del joven Hilas que, “disolviendo” (ἀραιόω) su perfil guerrero en la sustancia numinosa que da la vida y la muerte, entra en contacto con las potencias creativas de la naturaleza.²⁰⁸ A decir de Charles Segal: “Hilas se desplaza de una atmósfera heroica a una atmósfera bucólica, de los Argonautas a las Ninfas.”²⁰⁹

El sustantivo φωνά (o φωνή) produce un efecto inverso al uso del participio φθεγγαμένηας en el símil del león cazador y el amado-ciervo; como ya se analizó en el capítulo anterior (véase apartado II.2.2.), el verbo φθέγγομαι (“articular un sonido”) resulta demasiado humano para ser aplicado a un animal salvaje. Contrariamente, la palabra φωνά (“sonido”, “tono de voz”, “rumor”, “ruido”) imprime en quien la ejecuta un rasgo no-humano, sobrenatural o, deberíamos decir, *demasiado* natural. Así, en esta unión de palabras (ἀραιὰ

²⁰⁷ Como afirma Gaston Bachelard: “el espejo de la fuente ofrece la oportunidad de una imaginación abierta.” *El agua y los sueños*, p. 36. El espejo que crea la superficie de las aguas posee dos valencias. Por un lado, proyecta el ideal del héroe que mantiene alejado a Heracles de su amado; por otro, permite a Hilas abrirse a otro modo de habitar el mundo.

²⁰⁸C. Segal: “...water functions as a numinous substance whose presence makes man’s entrance into a world beyond his normal ken and normal powers, a world which may be the realm of artistic or prophetic inspiration or sexual vitality or death” (El agua funciona como una sustancia numinosa cuya presencia produce la entrada del hombre en un mundo más allá de su conocimiento normal y sus poderes normales, un mundo que puede ser el reino de la inspiración artística o profética, de la vitalidad sexual o de la muerte). “Death by Water: A narrative Pattern in Theocritus”, en *Poetry and Myth*, p. 60.

²⁰⁹ *Loc. cit.*

φωνᾶ) para designar un elemento misterioso que “viene del agua” (ἵκετο ἐξ ὕδατος) podemos apreciar el doble aspecto que el tránsito de Hilas al universo de las ninfas modificó en su personalidad: disolución de los valores heroicos e inmersión en el flujo de las fuerzas naturales.

El nombre de Hilas nos traslada al silencio burbujeante, donde el ser humano dialoga con el ser del mundo con algo más inasible que las palabras. “Υλαν, el sonido más espontáneo que pronunció el héroe, es la plegaria dirigida a un daimon de los campos. No significa otra cosa que lo que es –sonido y sentido han quedado fusionados, como la voz del joven con los movimientos del agua–: un grito de lamento ante la destrucción del individuo que pasa a formar parte del *continuum* de las fuerzas naturales.”²¹⁰

El lenguaje del ser que cruza este peligroso umbral, para participar en las danzas de renovación de la naturaleza, únicamente puede ser descrito por quienes lo miran desde afuera del agua con el léxico cultural de una aparición divina. “Encontrándose cerca, parecía lejana” muestra el binomio cercanía-lejanía que los dioses establecen para comunicarse con los mortales sin que éstos sean devastados por su poder hierofánico. En este instante mítico, que luego se reafirmará con su culto, Hilas ya pertenece al mundo de los númenes naturales cuya presencia, aunque en apariencia (εἶδετο) esté lejos, permea la voz y los actos humanos con la inmediatez de un eco desde un lugar más cerca (μάλα σχεδὸν) de lo que pensamos.

II. 3. 2. El joven primaveral y la mirada de Niquea

El proceso metamórfico de Heracles y de Hilas condujo a la fundación de un ritual propiciatorio en honor de este último. Robin Hard interpreta, basándose en la parte final del canto I de las *Argonáuticas*, que los habitantes de Cío solían repetir la búsqueda de Hilas en la región salvaje como parte de un ritual cíclico en el que se asimilaban con el héroe Heracles,

²¹⁰ El patetismo de la situación que experimentan Heracles e Hilas al no poder comunicarse pone de manifiesto el abismo que existe entre ambos seres, cuyas discontinuidades siguen caminos opuestos hacia su disolución. La desesperación del amado que llora la separación de su amante remite a la relación que G. Bataille detectó entre el juego erótico y la muerte: “Entre un ser y otro, hay un abismo, hay discontinuidad. [...] Sólo podemos, juntos y en común, sentir el vértigo de este abismo. Puede fascinarnos. Este abismo, en cierto sentido, es la muerte y la muerte es vertiginosa, es fascinante. [...] la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser: la reproducción conduce a la discontinuidad de los seres, pero pone en juego su continuidad, es decir que está íntimamente ligada a la muerte”. *El erotismo*, p. 25.

el primer hierofante, que lo llamó tres veces por su nombre frente al elemento acuático en el que desapareció:

La leyenda de Hilas se enraíza en la tradición local misia. Como destaca Apolonio, la gente de la región solía celebrar una búsqueda ritual de él, se suponía que para cumplir con un juramento que sus antepasados habían hecho a Heracles. La gente recorría las montañas llamándolo con frenesí durante un festival anual, y solía dirigirle sacrificios en el manantial que se suponía que había visitado, y allí el sacerdote lo llamaría por su nombre tres veces. Se le supone un origen como dios menor que desaparecía y renacía cada año con la vegetación.²¹¹

Sabemos, además, por los versos que Teócrito dedica a describir la situación meteorológica en la que los Argonautas se hacen a la mar, el momento preciso del año en el que Hilas abandonó su existencia mortal y se reunió con las Ninfas:

ἄμος δ' ἀντέλλονται Πελειάδες, ἐσχατιαὶ δὲ
ἄρνα νέον βόσκοντι, τετραμμένου εἴαρος ἤδη²¹²

En el tiempo en que salen las Pléyades, cuando los territorios que están al borde del mundo nutren de pasto al joven ganado y la primavera ya ha dado marcha atrás.

El poeta detalla con precisión el cambio de estaciones de primavera a verano; cuando las Pléyades empiezan a observarse en la noche y cuando la tierra de las orillas del globo terráqueo produce pastizales gracias al calor emanado de la inclinación en ángulo recto del sol. El solsticio de verano, que marca esta transición estacional, abre paso a los días más calurosos del año, que producirán en el medio ambiente un fenómeno muy distinto al ocurrido durante la primavera. La belleza de Hilas, que el héroe Heracles gusta cultivar en todo momento del día (véase comentario sobre vv. 10-15), podría estar en sincronía con el momento primaveral de la vegetación en el que las plantas abundan en flores y los animales buscan la cópula incitados por la temporada de calor templado. La muerte de Hilas evoca la desaparición de esta exuberancia de la naturaleza y los gritos afligidos del sacerdote-héroe dramatizan la despedida anual de esta estación juvenil, cuya eficacia estaría en relación con el retorno del joven de Tesalia en el equinoccio de la primavera.

²¹¹ R. Hard, *op. cit.*, pp. 180-181.

²¹² THEOC. XIII. 25-26.

La segunda vez que se repite en el texto la palabra primavera (ἔαρ) aparece en la mirada de la ninfa Niquea. Ella es “la que observa la primavera” (ἔαρ θ’ ὀρόωσα, v. 45) y su nombre (Νύχθεια) significa “nocturna”, “septentrional”, “la que vive de noche”. En sus ojos podría reflejarse la primavera por dos razones distintas: ya sea que ella contempla la imagen del ocaso de la primavera (τετραμμένου εἴαρος) porque observa a Hilas, el ser que personifica este esplendor de la naturaleza, que a su vez caerá para que el ciclo de las estaciones siga su marcha; o bien, Niquea anuncia la próxima resurrección de la naturaleza, su futuro inmediato, puesto que ella misma simboliza la etapa más latente y oscura de la vegetación a punto de renacer.²¹³

Esta segunda interpretación se ajustaría como el tercero de los tres estados de la naturaleza reflejados en la tríada de ninfas que raptan al mancebo. La primera de ellas, Eunica (Εὐνείκα), cuyo nombre procede de la raíz νίκη (victoria), representaría el triunfo perfecto de la vegetación sobre las fuerzas de la muerte. Malis, la segunda, cuyo nombre (Μαλίς o Μηλίς) se atribuye a cualquier fruto semejante a la manzana en estado de maduración, simbolizaría el estado de plenitud de una planta cuando la pigmentación amarilla de sus frutos determina el tiempo de su cosecha. En cambio, Niquea manifestaría un avatar de la diosa Perséfone en el último periodo de su estancia en el Inframundo, antes de volver a la tierra revistiéndola de flores junto a su madre Démeter.²¹⁴

El hecho de que el hábitat de las tres ninfas se describa como “en medio del agua” (ὔδατι δ’ ἐν μέσσω, v. 43) proporciona una cualidad del carácter atemporal de su figura que, aunque aparece dividida en tres, condensa los tres momentos esenciales de la naturaleza. Su imagen en constante transformación o *devenir*—como una de las posibles traducciones, quizá la más arcaica, que Pierre Hadot propuso para la palabra griega φύσις—²¹⁵ está suspendida en medio de las aguas mostrando el misterio de su movimiento.

²¹³ Si, como dice Apolonio, una ninfa tomó a Hilas como su esposo, seguramente ésta fue Niquea que en su mirada ya le auguraba su segundo nacimiento y su retorno a la tierra. *Vid.* A. R., Arg. 1. 1324-1325.

²¹⁴ HOM. HYMN. DEM. 401-403: “ὀπότε δ’ ἀνθεσι γαῖ’ εὐώδε[σιν] εἰαρινο[ῖσι]/ παντοδαποῖς θάλλῃ, τόθ’ ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος/ αὐτίς ἄνει μέγα θαῦμα θεοῖς θνητοῖς τ’ ἀνθρώποις (Cuando la tierra brota sus olorosas flores primaverales de todo género, subirás desde las espesísimas tinieblas, cosa estupenda para los dioses y los hombres mortales)”. R. Ramírez Torres (trad.), p. 236.

²¹⁵ P. Hadot: “No obstante, podemos preguntarnos legítimamente si no hay que comprender aquí *physis* más bien en el segundo sentido, el de proceso, es decir, en el sentido de aparición, de nacimiento de una cosa y de las cosas [...] la palabra *physis* significa el proceso por medio del cual las cosas aparecen”. *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, pp. 30-31.

II. 3. 3. La visión de Hilas

Ya hemos visto lo que el héroe escuchó cuando buscó a Hilas y lo que éste vio cuando se aproximó a las ninfas; ahora, adentrémonos en lo que el joven argivo observó antes de ser raptado por el *devenir* de la naturaleza. Desde una perspectiva más íntima del idilio, podríamos argumentar que uno de los motivos que Hilas tuvo para abandonar su existencia mortal y separarse de los Argonautas fueron los celos provocados por la camaradería entre Heracles y Telamón. Teócrito los llama “compañeros” (ἑταῖροι, v. 38) y agrega que “siempre solían comer de una misma mesa” (οἱ μίαν ἀεὶ δαίνυντο τράπεζαν, *id.*). Telamón, el inmovible héroe que, como vimos, representa el modelo de valentía épica, comparte el alimento con Heracles en calidad de par y es la búsqueda efectuada por Hilas del agua destinada a acompañar su alimento (ὔδωρ ἐπιδόρπιον, v. 36) –resaltando su subordinación a los héroes que tienen un asiento reservado en los bancos de remeros²¹⁶ el evento que introduce el episodio de su pérdida. Justo después de los versos del poema en los que se esboza la relación entre los héroes (vv. 37-38), Teócrito describe la circunstancia en la que el rubio Hilas va en busca del agua:

χάλκεον ἄγγος ἔχων²¹⁷

Llevando un cántaro de bronce.

En la mente del lector que ha seguido atentamente el desarrollo del idilio, debe generarse una asociación de ideas con el empleo del adjetivo χάλκεον (“broncíneo”, “de bronce”). Esta misma raíz aparecía en la palabra compuesta para nombrar al hijo de Anfitríon y de Alcmena en los primeros versos del poema; Heracles es χαλκεοκάρδιος (v. 5), un ser que tiene un “corazón de bronce”. El bronce funciona como metonimia del corazón para enfatizar la dureza del órgano del héroe en el que residen las emociones y los sentimientos. El broncíneo corazón de Heracles es una especie de coraza que, sin embargo, no parecería tan dura. De modo que, cuando escuchamos que el joven Hilas parte en busca de agua “llevando un cántaro de

²¹⁶ Telamón y Heracles forman parte del catálogo de los héroes reclutados por Jasón. Apolonio de Rodas nos dice que el primero acude al llamado desde Salamina (A. R. Arg. 1. 90-94) y el segundo desde Micenas (A. R. 1. 128-131).

²¹⁷ THEOC. XIII. 39.

bronce”, metafóricamente entendemos que Hilas parte *llevando su corazón* que se ha materializado en un “cántaro” (ἄγγος) entre sus manos.

El sentimiento de los celos ya había sido explorado magistralmente por Safo en su fragmento 31,²¹⁸ donde describe los síntomas de la enamorada que observa a su amada gozando de otra compañía. Aunque los celos de Hilas no se acercan a la expresión vívida y de aguda penetración psicológica con las que los trata la poeta, hay algunos rasgos que comparten. La visión del tercero como un ser semejante a los dioses en el poema de Safo (ἴσος θεοῖσιν, v. 1), en nuestro caso resaltado por el heroísmo de Telamón; la aceleración de los latidos del corazón en el pecho (καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, v. 6), reflejada por la metáfora del corazón suspendido en las manos; y la atrofia de los sentidos corporales que lleva al ser que lo padece a experimentar la cercanía con la muerte (τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδύης φαίνομ' ἔμ' αὐται, vv. 15-16), cuya expresión de forma paralela en nuestro poema podría estar ejemplificada por el sumergimiento de Hilas en las aguas que de la misma manera nublan los sentidos corporales del que lo padece, llegando incluso a perder el habla, y que efectivamente le acarrea su muerte.

Inmerso en este estado de agitación, antes de adentrarse en las ondas del manantial, Hilas observa rápidamente (τάχα ἐνόησεν, v. 39), después de separarse de los héroes, un paisaje silvestre que rodea la anhelada fuente:

περὶ δὲ θρύα πολλὰ πεφύκει,
κυάνεόν τε χελιδόνιον χλωρόν τ' ἀδιάντον
καὶ θάλλοντα σέλινά καὶ εἰλιτενῆς ἄγρωστις²¹⁹

Han crecido alrededor muchos juncos,
sombria hierba de golondrina, pálido culantrillo de pozo,
apios reverdecientes y grama que se extiende en praderas y pantanos.

La enumeración de las plantas que rodean la fuente (κράναν, v. 39) se apropia de la estructura de un catálogo que revela un profundo conocimiento botánico,²²⁰ así como los catálogos homéricos resumían un extenso saber genealógico y étnico. Los juncos (θρύα), la golondrinera (χελιδόνιον) y el apio (σέλινά) se dan actualmente en la cuenca del mediterráneo y las dos

²¹⁸ SAPPH. Frag. 31 P.

²¹⁹ THEOC. XIII. 40-42.

²²⁰ Las plantas enunciadas por el poeta reciben la siguiente clasificación genérica por orden de aparición: Juncus (L.), Chelidonium (L.), Adiantum (L.), Apium (L.) y Agrostis (L.).

últimas inclusive son oriundas de esta zona que une a través del mar las regiones que Teócrito recorrió: Sicilia y Alejandría. El culantrillo (ἀδίαντον) y la grama (ἄγρωστις) –el primero hierba y la segunda helecho– son ambas plantas que resaltan por su capacidad para adaptarse a climas húmedos. Esto queda remarcado por el adjetivo que acompaña a la grama, εἰλιπτενής (“que se propaga en praderas húmedas y pantanos”), y por la propia etimología de culantrillo: ἄ-δίαντον, “que no se humedece”, por su facultad para recibir el embate del agua sin absorberla ni ser dañada por ella.

De acuerdo con los estudios sobre coralidad del filólogo catalán Jesús Carruesco García que aluden al coro como la matriz de la cultura griega arcaica,²²¹ es posible interpretar que esta enumeración vegetal pone en escena una primera danza de plantas que será la antesala al baile de las ninfas en medio del agua. A manera de delimitadores, las palabras χώρω (“lugar”, v. 40) y χορὸν (“coro”, v. 44) encerrarían los círculos concéntricos de una danza alrededor –aquí el adverbio περὶ, “en torno”, no está posicionado enseguida de χώρω de forma gratuita, sino que acentúa la connotación de lugar– del agua que el lector, asimilado a Hilas, iría penetrando hasta llegar al *centro* (ἐν μέσσω, v. 43). El verbo con el que el poeta expresa el acto de contemplación de Hilas es νοέω que, a diferencia del verbo ὀράω (“ver”, “mirar”, “fijar la atención”), que apunta un mero sentido visual, expresa un proceso psíquico llegando a significar “percibir”, “comprender”, “meditar”. Esto nos ayudaría a entender mejor el porqué de la anomalía de una descripción tan precisa y colorida en una hora del atardecer (δειλινοί, v. 33), en la que el sentido de la vista estaría en desventaja: “It is strange that the vegetation of this *locus amoenus* is described in such detail when it cannot be seen (Es extraño que la vegetación de este *locus amoenus* sea descrita con tanto detalle cuando no es posible mirarla)”.²²² La visión de Hilas está configurada por una percepción sagrada de la realidad, gestada por un estado extático de la conciencia y producida por el llamado de la naturaleza; por eso, el paisaje que rodea la fuente sigue la coreografía de una aparición divina.

Si concebimos que, desde que se separa de los héroes (v. 39) hasta que es tomado de la mano por las ninfas (v. 47), el joven argivo realiza un recorrido de inmersión y penetración en la naturaleza, los círculos concéntricos que atravesaría se dividen de acuerdo con los nexos

²²¹ J. Carruesco García (Instituto Catalán de Arqueología Clásica y Universidad Rovira i Virgili), "Formas de la coralidad como paradigma cultural de la Grecia antigua", Seminario impartido en Centro de Estudios Clásicos, Seminario de Estudios sobre Historia de la Poesía Griega y Latina-UNAM, 2017.

²²² Cf. Mastrorarde, A. Köhnken y Serrao, en C. Segal, *op. cit.*, p. 54.

y los cambios de verso del poema; es decir, un círculo de muchos juncos, seguido de un círculo de golondrinera y culantrillo, a continuación un círculo de apio y grama, y por último el núcleo de agua que forma el manantial, en cuyo interior yace la tríada de ninfas. Hilas penetra a través de estas cinco aureolas de movimiento que, desde la primera capa vegetal que la naturaleza ofrece al joven –los juncos que más que las otras plantas nublarían su vista con sus tallos elevados–, ya lo sitúa en el inicio de una coreografía sagrada hacia cuyo centro poco a poco irá siendo atraído.



Figura 1. Diagrama de la coreografía

La secuencia de umbrales vegetales cruzados por el antiguo campesino lo lleva hacia una atmósfera de espesura creciente, en donde cada planta le provoca un padecimiento. Desde el punto de vista estético, los juncos incorporan un contexto acuático, la golondrinera oscura y el culantrillo pálido proyectan una visión lúgubre y sombría, y la exuberancia del apio y la grama que brota como plaga recuerdan el triunfo de la vida sobre la muerte, como la mirada de Niquea salida de la obscuridad. Fisiológicamente, estas plantas producirían en Hilas un estado de ensoñación propenso a recibir mensajes de los dioses. La tríada de ninfas que ocupa la parte central del diagrama propuesto nos permitiría imaginar que nos encontramos frente a

un ritual del que forma parte el consumo de plantas enteógenas, semejante al que acontecía en los misterios de Eleusis a través de la ingesta del cornezuelo, originado por un hongo (*Claviceps*) que parasitaba el centeno, como han propuesto los fundadores de la etnobotánica Richard Evans Schultes y Albert Hofmann.²²³

II. 4. Comparación del rapto de Hilas con el de Paris (HOM. *Il.* 3. 373-382)

...μὲν κάλλιστος Ὕλας μακάρων ἀριθμεῖται

...mientras el más bello de todos, Hilas, ya se cuenta entre los Bienaventurados.

Teócrito, XIII, 72.

En el breve *excursus* heroico de las proezas realizadas por los más valerosos de los hombres a bordo de la nave Argo, se narra el paso a través de las Simplégades, el pasaje del estrecho del Bósforo que los transportará de la Propóntide al Ponto Euxino. La destreza de los navegantes para no ser tocados por la sombra de “las rocas que corren a golpearse” (κυανεῶν οὐχ ἤψατο συνδρομάδων ναῦς, v. 22) los dota de su primer triunfo en el camino de las pruebas que los conducirá al vellocino de oro. Joseph Campbell interpretó este episodio como el cruce del primer umbral que sólo atraviesan quienes están dispuestos a enfrentarse con los límites marcados por su sociedad y salir hacia el encuentro de lo desconocido para su tradición.²²⁴ Frente al macrocosmos que constituye este cruce de las regiones abismales del océano, la fuente, que el joven Hilas encontrará mientras va en busca del agua, es un microcosmos de otro acercamiento a las fuerzas misteriosas que rodean la existencia del ser humano.

Las palabras con las que el poeta se refiere al escollo tortuoso, a través del cual la nave pasa como un águila (αἰετὸς ὄς, v. 24), son μέγα λαῖτμα, “el gran abismo”, y las que usa para

²²³ El junco (*Juncus*) y la grama (*Agrostis*) son plantas propensas a recibir y esparcir hongos entre los cuales son comunes los componentes que generan estados visionarios. La golondrinera (*Chelidonium*) forma parte de la familia de las amapolas (*Papaveraceae*), cuyos miembros poseen un alto grado de alcaloides que sirven para procesar, entre otras sustancias, el opio y la heroína. El culantrillo (*Adiantum*) posee una cualidad analgésica que elimina el dolor actuando sobre el sistema nervioso. De todas las plantas que menciona Teócrito, únicamente el apio (*Apium*) no produce un efecto psicoactivo en el ser humano; cuyo “reverdeciente tallo” es comestible y fue distribuido abundantemente en Europa. R. E. Schultes y A. Hofmann, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, pp. 16-19; 102-105.

²²⁴ J. Campbell: “Las parejas de contrarios (ser y no ser, la vida y la muerte, la belleza y la fealdad, el bien y el mal y todas las otras polaridades que atan las facultades a la esperanza y al temor y ligan los órganos de la acción a los actos de defensa y de adquisición) son las rocas que chocan (Simplégades) y destruyen al viajero, pero entre las cuales los héroes siempre pasan”. *El héroe de las mil máscaras*, p. 87.

describir el ojo de agua donde Hilas cae jalado por las ninfas son μέλαν ὕδωρ (v. 49), “la negra agua.” Ambas son metáforas de una profundidad insondable –ya sea por su inmensidad, en el caso del abismo (λαῖτμα), o por su ausencia de visibilidad, en el caso del agua (ὑδωρ)– y establecen entre sí un paralelo directo al tratarse de la experiencia con un elemento común: lo acuático. Mientras que el desafío de los Argonautas dependió de *lanzarse* (διεξάιξε, v. 23) al Gran Abismo e *incursionar* (εἰσέδραμε, *id.*) en la corriente Fáside a la manera de quien realiza un ataque (εἰσδρομή), el descenso de Hilas al mundo húmedo donde habitan las ninfas abre el horizonte a una nueva gama de posibilidades de ser y estar en contacto con los númenes de la naturaleza.

Ahora bien, al principio del canto tercero de la *Ilíada* (vv. 82-120), se presenta una de las últimas oportunidades para resolver el conflicto entre aqueos y troyanos sin el exterminio masivo de ambos ejércitos. Paris y Menelao se enfrentan a muerte; quien gane, se quedará con Helena, sus enemigos pagarán una cuota y la guerra terminará. Pero nada se resuelve de forma tan sencilla en el intrincado mundo de la épica homérica. Cuando Menelao está a punto de dar el golpe final y acabar con la vida de Paris, Afrodita rapta al amante de Helena y los reúne en un suntuoso lecho. Los guerreros, sentados alrededor del combate en círculo sobre la arena, observan estupefactos la desaparición del hijo de Príamo, y se vuelve a visualizar la imagen del felino desesperado en la furia de Menelao que busca en el polvo el cuerpo de su contrincante.

Momentos antes, Héctor había recriminado a su hermano Paris su cobardía ante Menelao (*Il.* 3. 39-57), al verlo retroceder de las filas como un caminante que le teme a la serpiente en el monte (*Il.* 3. 33-34):

οὐκ ἄν τοι χραίσμη κίθαρις τά τε δῶρ' Ἀφροδίτης
ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ' ἐν κονίησι μυγείης

No te socorrerán ni la cítara ni los dones de Afrodita,
ni la melena ni la galanura, cuando te revuelques en el polvo.²²⁵

Con este crudo realismo, el líder de los guerreros de Troya echa en cara a Paris su inutilidad en el ámbito bélico y desprecia las cualidades que le han granjeado tan mala fama entre los griegos: su cítara sin una afinación en la sangre de la guerra, y los placeres adúlteros de

²²⁵ HOM. *Il.* 3. 54-55; E. Crespo (trad.), p. 50.

Afrodita sin un matrimonio legítimo. En este sentido, su belleza –tipificada por su cabellera (κόμη) y su aspecto (εἶδος)– lo vuelve un ser subversivo porque pasa encima de las leyes de hospitalidad y matrimonio, entonando una música erótica que se aleja del campo de batalla y produciendo un desequilibrio en el modelo del héroe que atrae el odio de su pueblo.²²⁶ Frente a este hecho,

Paris jamás despliega la energía de una defensa, y muestra en vez de eso una lánguida aceptación de que él es sólo como le han hecho los dioses y hace sólo lo que mandan los dioses [...] Paris es antiheroico, pero no por su creencia religiosa en la actuación divina, sino por su aquiescencia pasiva ante ella; [...] el heroísmo se alcanza enfrentándose esforzadamente a un destino inexorable.²²⁷

En la misma medida en la que Paris es la antítesis del guerrero por su cobardía en el campo de batalla, Hilas es la antítesis del tripulante enlistado en la expedición de los Argonautas por su unión con fuerzas numinosas que transforman su naturaleza.²²⁸ Si bien ambos fueron pastores-campesinos a los que les tocó en suerte ser amados por seres divinos, Paris difiere de Hilas en cuanto a su origen aristocrático. El eros catastrófico que Paris introduce en el palacio de Príamo, abandonando su condición de pastor del monte Ida, adquiere en *Hilas* de Teócrito otro sentido: es la potencia humana de entrar en contacto con los entes sagrados del cosmos natural, que para nuestro poeta ya no constituye un sendero infranqueable, como lo es para Príamo la decisión pulsional de Paris en el episodio de la manzana de la discordia, tras la muerte de Héctor (*Il.* 24. 260-262).²²⁹ ¿Acaso este amor no refleja en el helenismo la herencia

²²⁶ Esto es precisamente lo que ocurre a continuación en el canto (3. 421-447): el aeda de este canto pasa a narrar el sensual encuentro entre Paris y Helena dejando a los soldados olvidados en el campo de batalla.

²²⁷ C. Alexander, *op. cit.*, p. 71.

²²⁸ A pesar de que Paris e Hilas se diferencian por el papel que ocupan de la relación erótica que marca su mito (mientras Paris ama activamente a Helena, Hilas es raptado por el amor irrefrenable de las ninfas hacia él), consideramos que ambos personajes se asemejan en su aceptación pasiva de los efectos que Eros provoca en sus vidas. Si bien Hilas llora (κοῦρον δακρυόεντ', vv. 53-54), después de ser raptado por las ninfas que se han aferrado de su mano (ταὶ δ' ἐν χερὶ πᾶσαι ἔφυσαν, v. 47), su resistencia es menor a la de Heracles y su reacción ante Eros aviva el amor de las diosas hacia el muchacho que lo acarician como si se tratara de un recién nacido.

²²⁹ K. Gutzwiller: "The son that Priam has in mind most particularly is the former cowherd Paris, who rejected the offers of kingly rule and military glory made by Hera and Athena in favour of Aphrodite's offer of a beautiful woman, the lure of pleasure to which herdsmen as 'pure bellies' are, in this cultural paradigm, particularly susceptible (El hijo que Príamo tiene en mente más precisamente es Paris, cuya vocación era el pastoreo, quien rechazó los dones de gobierno real y gloria militar ofrecidos por Hera y Atenea por el don de Afrodita de una hermosa mujer, la atracción hacia el placer a la cual los pastores como 'vientres nada más' son susceptibles en este paradigma cultural)", "The Herdsman in Greek Thought", en *Brill's companion to Greek and Latin Pastoral*, p. 13.

de un universo mitológico recibido por individuos que aspiran redirigir el sentido de su arte? La ruptura de ambos personajes con ese mundo bélico –temporal en el caso de Paris, definitiva en el de Hilas– simbolizada por el rapto, los lleva a reconocer su verdadero origen y papel en las gestas dictadas por los dioses.

Hilas escucha el llamado de las ninfas o, mejor dicho, es atraído por una fuerza numinosa al elemento acuático con el mismo arrebató con que las ninfas son atraídas a él por su belleza. En su recreación de la búsqueda del vellocino de oro, Robert Graves narra el episodio como una estratagema urdido por la ninfa Dríope y el niño Hilas para escapar del “abrazo de oso” de Heracles.²³⁰ En el idilio de Teócrito, Hilas es ese cántaro que posee mucha cabida (κρωσσὸν πολυχανδέα, v. 46) debido a la juventud indefinida, ilimitada y llena de posibilidades que lo caracteriza:

ἦτοι ὁ κοῦρος ἐπεῖχε ποτῶ πολυχανδέα κρωσσὸν
βάψαι ἐπειγόμενος²³¹

Entonces, el muchacho inclinó el cántaro que tenía
mucha cabida apresurándose a hundirlo en el agua.

El deseo de inmersión –representado en el poema por las palabras ἐπειγόμενος (“persiguiendo”, “apresurándose”, “estando deseoso de”), βάψαι (“sumergirse”, “hundirse”, “bañarse”, “mojarse”)– es el ímpetu primordial de la metamorfosis del heroísmo en Hilas o de lo que Charles Segal nombró su *heroísmo bucólico*.²³² Esta inclinación fatal, como la aceptación antiheroica de Paris del predominio de los dioses sobre las pasiones humanas, le permite incorporarse a la danza de las ninfas, que es el ritmo transformador de la naturaleza, ante cuyo abismo los otros hombres sólo ven el rostro de “diosas terribles” (δεινὰ θεὰ ἄγροιώταις, v. 44).²³³ Nada más alejado a esa danza que la pradera en la cual los héroes

²³⁰ R. Graves: “Dríope se enamoró de él. Le dijo que si quería podía ir con ella al colegio de las ninfas, donde lo disimularía entre las demás mujeres hasta que la nave hubiese zarpado. Hilas le dio las gracias con lágrimas en los ojos y ella lo abrazó, pero no de la forma en que lo hacía Hércules, como un oso; luego lo besó dulcemente.” *El Vellocino de oro*, pp. 209.

²³¹ THEOC. XIII. 46-47.

²³² C. Segal, *op. cit.*, p. 60.

²³³ La caracterización de las ninfas con los adjetivos ἀκοίμητοι (v. 44) y δεινὰ (*id.*) enfatiza su naturaleza divina. El primer adjetivo, “insomnes”, hace alusión a su movimiento incesante como las aguas en constante flujo dentro de las que bailan. El segundo adjetivo, “terribles”, alude a la potencia devastadora que las caracteriza como entidades divinas. Ellas son “diosas terribles para los campesinos”, capaces de perder al ser humano que se aproxima a sus dominios. Sin embargo, Teócrito las retrata como seres vulnerables que, como los mortales, padecen por Eros. La pasión que las hace raptar al joven mancebo aparece, desde nuestra perspectiva, a la luz de

recogen hierba para sus lechos, una imagen utilitaria de la naturaleza que les sirve de “gran ayuda” (μέγα ὄνειαρ, v. 34). Teócrito escribe:

Νύμφαι χορὸν ἀρτίζοντο²³⁴
Las ninfas preparaban una danza.

Apropiándose de un verbo que originalmente pertenece a un contexto bélico, ἀρτίζω (ἀρτέομαι o ἀραρίσκω), y que proviene de la raíz ἄρμα que significa “carro de guerra”, lo usa en un contexto coreográfico atribuyéndole un sentido de vitalidad festiva a una palabra que designaba la preparación para el enfrentamiento dentro del vocabulario homérico.²³⁵ Nada más distante a las “dulces palabras” (ἀγανοῖσι ἐπέεσσιν, v. 54), con las que las ninfas consuelan al niño Hilas, que el discurso del marinero que obliga a los héroes a subir a la nave Argo (v. 52).

‘κουφότερ’ ὃ παῖδες ποιῆσθ’ ὄπλα: πνευστικὸς οὖρος.’²³⁶
¡Disponed las jarcias, jóvenes, [hay] un viento propicio para navegar ligeramente!

Mientras este último es el único discurso directo que aparece en el idilio, las voces dulces de las ninfas son una metáfora del poder de la poesía en una nueva época en la que las emociones, entre ellas Eros, se presentan como *fenómenos colectivos* que trastocan todas las formas de vida. Eros, que dirige tras bambalinas las acciones de los personajes del poema, se presenta como un principio desestabilizador de la moral heroica que atenta ya no sólo contra los seres humanos, sino también contra los semidioses e incluso contra las ninfas.

πασάων γὰρ ἔρωσ ἀπαλὰς φρένας ἐξεσόβησεν²³⁷
Pues Eros espantó las delicadas mentes de todas ellas.

una iniciación erótico-poética que diferencia a Hilas del resto de los campesinos y permite al poeta helenístico explorar el rostro de las ninfas que aún se resiste a devastarnos.

²³⁴ THEOC. XIII. 43.

²³⁵ P. Chantraine: “Ἄρμα généralement employé au pluriel ‘char’, surtout char de combat ou de course attelé de chevaux (Hom.) (generalmente usado en plural ‘carruaje’, sobre todo carro de combate o de carreras enganchado de caballos)”, *op. cit.*, p. 110.

²³⁶ THEOC. XIII. 52.

²³⁷ THEOC. XIII. 48.

Teócrito ha vuelto a jugar con el lenguaje utilizando un verbo que se emplea para un ejército que *pone en fuga* a su enemigo, ἐξεσόβησεν (“asustar”, “amedrentar”, “producir miedo”), para hablar del padecimiento interno del deseo (ἔρως) que debido a su poder deja pasmadas las facultades de racionalización (φρένας) de las tiernas ninfas (ἀπαλάς). Ya no mediante el padecimiento trágico de Heracles, la fiereza del guerrero se ha metamorfoseado en un temblor erótico del que Hilas es víctima –como lo sería un vate inspirado por la musa–, por lo cual las ninfas ya no se le presentan con sus máscaras temibles.

La palabra que Teócrito usa para expresar el primer contacto físico entre Hilas y las ninfas es ἔφυσαν (“hacer”, “nacer”, “criar”, “engendrar”, “cogerse de”, brotar”). Las ninfas son las que realizan el acto e Hilas se deja llevar de su mano (ἐν χειρὶ, *id.*). Aunque su sentido metafórico es claro, derivado de un verbo que en su sentido más literal se aplicaría a una planta (φυτόν),²³⁸ asociando la aprensión con la que las ninfas cogen la mano de Hilas con las raíces que se sujetan de la tierra; la sutileza de usar un verbo que a su vez designa un proceso de gestación o parto nos ofrece la idea de que el joven argivo padece un segundo nacimiento o, más exactamente, una metamorfosis.

Su sentido ambivalente se refuerza con la manera maternal que tienen las ninfas de consolar a Hilas sobre sus rodillas (ἐπὶ γούνασι, v. 53), en el nuevo mundo acuático al que ahora pertenece como una fuerza despersonalizada de la naturaleza. Curiosamente, un mismo segundo nacimiento simbólico le ocurrirá a Heracles; no como dios de la vegetación, sino como dios del Olimpo.

Acostumbrados como estamos a los juegos semánticos de Teócrito, podemos volver a leer el símil de la caída de Hilas al manantial:

κατήριπε δ' ἐς μέλαν ὕδωρ
 ἄθρόος, ὡς ὅτε πυρσὸς ἀπ' οὐρανοῦ ἤριπεν ἀστήρ
 ἄθρόος, ἐν πόντῳ²³⁹

Cayó en la negra agua,
 incesante, como cuando cae la estrella fugaz del cielo,
 incesante, en el mar.

Y pensar que esta caída antiheroica de Hilas se efectúa frente a un ojo de agua que refleja los cielos, a través de cuya pupila, la realidad ha quedado invertida. Así como el cielo yace abajo

²³⁸ En este sentido lo traducimos en el verso 40: “Han crecido (πεφύκει) alrededor muchos juncos”.

²³⁹ THEOC. XIII. 49-51.

visto en el reflejo de un charco, el antihéroe se convierte en el nuevo paradigma heroico para Teócrito que apaga su bélico y fogoso (πυρσός) heroísmo en la fuente de las ninfas y adquiere una unión (ἄθροός) con la naturaleza y su emanación continua de vida y muerte.

Puesto que nuestros versos citados acaban en el mar (ἐν πόντῳ), no podemos dejar de recordar el deseo subyacente de otro compañero de tripulación del joven Hílas que también abandonó la expedición de los héroes para encontrar algo no tan celebrado, el elixir de una dicha prohibida. Nos referimos a Butes que saltó a los mares al escuchar el canto de las sirenas en la obra homónima de Pascal Quignard:

¿Qué hay en el fondo del deseo de arrojarse al agua?
¿Qué hay en el fondo del deseo de sumergirse en la cosa que obsesiona; de dar el último salto; de lanzarse sin demora y decididamente en pos de lo que se ignora; de franquear el Rubicón; de romper las amarras; de liberarse de todas las precauciones; de arrojarse a la boca del lobo; de jugar a fondo perdido? Extrañas expresiones que una misma antigüedad reúne. Todas estas metáforas de caza, de baile, de marina, de juego, de guerra, no son tanto proposiciones de la lengua natural como figuraciones de los sueños. Todas ellas nombran la imprudencia. Todas ellas dicen: no ha tratado de escapar del peligro que se presentaba. Ha salido de su escondite. Ha dimitido de su puesto. Ha abandonado su fila. Ha escalado los muros de la prisión. Ha alcanzado la espontaneidad soberana de la naturaleza.²⁴⁰

²⁴⁰ P. Quignard, *Butes*, pp. 21-22.



Los Dióscuros, M. G. Lavaniegos Solares, acuarela y tinta, 2019.

III. Cástor y Polideuces: los gemelos garantes del nuevo orden (id. XXII)

III. 1. Cástor y Polideuces en el mito

Es conocida la fiebre astronómica que contagió las mentes de la época helenística. Tan sólo en el siglo III a. C. se escribieron dos tratados monumentales sobre la medición del cielo: los *Catasterismos* de Eratóstenes y los *Fenómenos* de Arato. El interés por la clasificación de las estrellas y los astros sólo puede compararse con el estudio riguroso de la tradición literaria que los reyes ptolomeos patrocinaban para insertarse en el renacimiento de las artes griegas e inmortalizar sus figuras para ocupar un sitio en el firmamento.

Un claro ejemplo de lo anterior es la constelación del Rizo de Berenice –a la que Teócrito dedica un poema entero del que sólo conservamos algunos versos²⁴¹–, que en época alejandrina serviría para glorificar a la esposa de Ptolomeo III Evérgetes, apropiándose de las siete estrellas que anteriormente dibujaban la trenza de Ariadna, debajo de la corona que Hefesto fabricó para su boda con Dionisio.²⁴²

La décima constelación de estrellas fijas que Eratóstenes describe es Géminis, los Gemelos, acerca de los cuales menciona: “no se pelearon ni por mandar ni por ningún otro motivo, sino que lo hacían todo a la vez y juntos”.²⁴³ De acuerdo con el astrónomo de Cirene, su ascenso al cielo es un recordatorio para los mortales de una camaradería inmutable. Apolodoro cuenta que Leda yació en una misma noche con su esposo Tindáreo y con el rey de los dioses, Zeus, en forma de cisne.²⁴⁴ De su unión con el hombre nacieron Clitemnestra y Cástor, de su unión con el dios, Helena y Polideuces. En la *Ilíada*, encontramos a la hija divina de Zeus lamentándose por no ver a sus hermanos entre las filas de guerreros aqueos y atribuyendo su ausencia en la batalla a su adulterio. Homero canta:

τοὺς δ' ἤδη κάτεχεν φυσίζοος αἶα
ἐν Λακεδαίμονι αὐθι φίλη ἐν πατρίδι γαίῃ

...la tierra, germen de cereales, ya los tenía
en su seno allí en Lacedemonia, en su querida tierra patria.²⁴⁵

²⁴¹ THEOC. Fr. 3 G., *apud* ATH.

²⁴² ERATOSTH. *Cat.* 5; J. B. Torres Guerra (trad.), pp. 136-137.

²⁴³ *Ibid.* 10; p. 141.

²⁴⁴ APOLLOD. 3. 10. 7.

²⁴⁵ HOM. *Il.* 3. 243-244; E. Crespo (trad.), p. 57.

Solamente hasta el viaje de Odiseo al Inframundo, Leda desmentirá su muerte común y corriente, al explicar el pacto que los semidioses, que “han obtenido un honor igual que los dioses”²⁴⁶, establecieron con su padre Zeus. Mientras uno de ellos pasa un día en la tierra, el otro es honrado por Zeus como un héroe en el Hades; al día siguiente alternan sus papeles y así transcurre su existencia.²⁴⁷

Píndaro, por su parte, cuenta que Cástor y Polideuces, un día habitan las fosas del Terapne y, otro día, el Olimpo junto a su padre.²⁴⁸ En su *Nemea X* narra la venganza de Zeus contra el asesinato del gemelo Cástor que había sido herido por Idas a causa de un asunto de bueyes (ἀμφὶ βουσίῃν, v. 60). Los hermanos Afaretidas, Idas y Linceo, arrojan a Polideuces una piedra letal (ἄγαλμ' Ἀΐδα, v. 67), pero el gemelo divino logra esquivarla, asesta un golpe de venablo en el flanco de Linceo y su padre termina el trabajo arrojándoles un rayo con el que se consumen abrasados.²⁴⁹ Volviéndose hacia su hermano mortal, el Tindárida Cástor, Polideuces ruega a su padre Cronión repartir todo por igual entre ambos (πάντων ἀποδόσασθαι ἴσον, v. 86): la desgracia de la muerte y la dicha de la inmortalidad. De allí el simbolismo de su cariño mutuo que, en un momento de fragilidad para Cástor y de ascenso al cielo para Polideuces, éste último decide entretrejer su destino con el de su hermano pronunciando una máxima:

οἴχεται τιμὰ φίλων τατωμένῳ φωτί: παῦροι δ' ἐν πόνῳ πιστοὶ βροτῶν
καμάτου μεταλαμβάνειν

Perdido está el honor para el hombre privado de amigos,
y pocos de los mortales son fieles en la angustia.²⁵⁰

Al escribir sobre el día veinte del mes de mayo, Geminis, Ovidio cuenta un origen distinto de la lucha que le acarreó la muerte a Cástor. Los gemelos raptan a las hijas de Leucipo, Febe e Hilaíra, que estaban comprometidas con sus primos Linceo e Idas. Aferrados unos a no devolverlos y los otros a recuperarlas, el duelo tiene lugar en una llanura sin árboles llamada Afidna en Ática. Linceo clava su espada en el pecho de Cástor y el resto de la historia sigue

²⁴⁶ HOM. *Od.* 11. 304; P. C. Tapia Zúñiga (trad.), p. 187.

²⁴⁷ HOM. *Od.* 11. 301-304.

²⁴⁸ Pl. *Pit.* XI. 73-74; *Nem.* 10. 55-57.

²⁴⁹ Pl. *Nem.* X. 68-72.

²⁵⁰ Pl., *Nem.* X. 78-79; A. Ortega y F. García Romero (trad.), p. 228.

la misma resolución. El poeta latino concluye diciendo que ambas estrellas son guías para los marineros,²⁵¹ probablemente de luces intermitentes para haber inspirado su mito de empatía.

Los Dióscuros (Δίοσκουροι), como también se les conoció,²⁵² son caracterizados por Homero con dos epítetos que le atribuyen a cada gemelo una actividad en la que destacan. Cástor es domador de caballos (ἵππόδαμον) y Polideuces es excelente púgil (πύξ ἀγαθόν).²⁵³ Siendo uno un hábil conductor de carros y el otro un diestro combatiente en el pugilato, fueron reclutados para la expedición de los Argonautas. En la *Pítica* IV, aparecen enlistados a continuación de Heracles como los hijos de Leda (υἱοὶ Λήδας, vv. 171-172), antes de pasar a nombrar a los hijos de Poseidón. En el octavo libro de las *Metamorfosis*, son los primeros en figurar dentro del catálogo de héroes que “se unieron por ansia de gloria” (coiere cupidine laudis)²⁵⁴ a la cacería del jabalí de Calidón liderada por Meleagro.

Dos son los himnos dedicados a ellos, y ellos concuerdan con que fueron paridos en la cumbre del monte Taigeto tras la unión furtiva de su madre con Zeus, “el de las sombrías nubes” (κελαινεφεῖ).²⁵⁵ La razón de alabar como dioses a estos jinetes “de rápidos corceles”²⁵⁶, es la ayuda que brindan a los seres humanos que caminan sobre la tierra y a los que navegan entre las olas y las tormentas invernales.²⁵⁷ Sus alas doradas, semejantes a estrellas, aparecen en el éter como un anuncio de la mitigación de la tormenta.

En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, este doble aspecto, el de atléticos héroes y el de dioses salvadores, adquiere un amplio tratamiento que se desarrolla a lo largo de la epopeya colectiva de los navegantes de la Argo. Su transición a la esfera de los dioses protectores de la navegación es prefigurada por el rey Lico en su proyecto de erigir un altar sobre el cabo Aqueronte y dedicarles campos de labranza a los jóvenes gemelos.²⁵⁸ Llegando al final de la travesía, se los ve conduciendo la nave hacia el interior del mar Ausonio, es decir,

²⁵¹ Ov., *Fast.* 5. 695-720.

²⁵² HYM. HOM. 33 ο *Εἰς Διοσκούρους*, v. 1: “Διὸς κούρους”.

²⁵³ HOM. *Il.* 3. 237; *Od.* 11. 300.

²⁵⁴ Ov. *Met.* 8. 300; R. Bonifaz Nuño (trad.), p. 36.

²⁵⁵ HYM. HOM. 17. 4; 33. 5; G. Alenda y L. Segalá y Estalella (trad.), p. 140; p. 151.

²⁵⁶ *Ibid.* 17. 5: “ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων”.

²⁵⁷ Su culto como dioses olímpicos se hace explícito en la forma de invocación que siguen los marineros para pedir su auxilio: ubicados en la parte más alta de la popa, les sacrifican blancos corderos (HYM. HOM. 33. 10). Su proceder corresponde con una θυσία o sacrificio a las divinidades celestes que se practicaba en un altar alto (βομός) y en el que las víctimas debían tener su mirada hacia lo alto. Podríamos pensar que también recibían culto en los altares bajos (ἐσχάρα) que servían para venerar a los dioses del Inframundo y a los héroes en otra circunstancia meteorológica, enfatizando su doble naturaleza de héroes y dioses. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁸ A. R., *Arg.* 2. 806-810.

el Tirreno²⁵⁹, y hasta las islas Estécades, al borde del litoral entre Marsella y Antíbes.²⁶⁰ A partir de su actuación en estas pruebas marinas, Zeus les encargará el cuidado de todas las tripulaciones venideras. Quizá debamos asociar la primacía o ἀριστεῖα de Cástor en el control de los caballos con el timoneo de los navíos, partiendo de la popular metáfora del barco como un “caballo del mar”.²⁶¹

En cuanto a la maestría de Polideuces en el pugilato, Apolonio dedica el principio del canto segundo, después del abandono de Heracles y Posión Ilátida, tras la pérdida de Hilas, para narrar el despliegue de su técnica frente a un rival mejor dotado por mucho físicamente.²⁶² Se trata del rey de los bébrices, Ámico, que retaba a los extranjeros a un combate de boxeo en Bitinia, Asia Menor. En *Los Dióscuros*, Teócrito narra el mismo escenario, el diálogo hostil con el soberbio Ámico y la lucha a muerte entre el héroe y la bestia, pero, a diferencia de Apolonio, es introducido por un himno dirigido a los gemelos y seguido posteriormente por el enfrentamiento entre Cástor y sus primos por las hijas de Leucipo.

Al igual que con *Hilas*, es dudosa la cronología para poder determinar cuál de ambos poetas helenísticos influyó en el otro.²⁶³ Lo que es seguro es que cada uno respondía a búsquedas poéticas particulares. *Los Dióscuros* de Teócrito proyecta su horizonte de creación poética, problematiza la relación naturaleza-urbanización y emula el carácter ambivalente de los reyes ptolemaicos en la figura de los héroes violentos. En este idilio, en el que, según Máximo Briosio, “Teócrito ha creado uno de sus poemas más complejos y ambiciosos”,²⁶⁴ el poeta se aproxima a la reflexión que hace el coro al final de la tragedia *Helena* de Eurípides, luego de que los Dióscuros han salvado la vida de la sirvienta de Teónoe:

πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
πολλὰ δ' ἀέπτως κραίνουσι θεοί:
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκίτων πόρον ἦρε θεός,
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

²⁵⁹ A. R., *Arg.*, IV, 88-594.

²⁶⁰ A. R., *Arg.*, IV, 650-653.

²⁶¹ Esta metáfora se gesta en la relación entre el jinete y su montura. Los barcos son “los caballos del mar” que los marineros gobiernan y los mares son “los caballos del señor de los mares”. Esquilo nombra a Poseidón “ecuestre señor” (ἵππιος ἀναξ) que domina el mar (A., *Th.*, 130) en una plegaria proferida por el coro para que el dios que gobierna los océanos ayude a la “nave del estado” a salir de la crisis que padece la pólis. A su vez, el cuadro “Los caballos de Neptuno” (1910) del pintor Walter Crane retrata a Poseidón como un jinete que cabalga sobre oleajes equinos.

²⁶² A. R., *Arg.*, II, 1-99.

²⁶³ Cf. A. Sens, *Theocritus: Dioscuri (Idyll 22)*, p. 24-35.

²⁶⁴ Máximo Briosio (ed.), *op. cit.*, pp. 228-229.

Muchas son las formas de lo divino, y
muchas acciones ejecutan los dioses contra lo previsto:
aquello que se esperaba no se cumple y de lo
inesperado encuentra un dios la salida.²⁶⁵

En esta época de fervor apoteótico en la que los monarcas buscan obtener un trono fijo en el firmamento, la poesía de Teócrito propone un viraje hacia temas terrenales presentando las gestas de los Dióscuros bajo una luz irónica que cuestiona la noción de lo heroico y su vínculo con lo divino, de la misma forma que Eurípides hacía reflexionar sobre la naturaleza de los dioses y su intervención en el destino humano. Esta visión se refleja en la oposición entre lo bucólico y lo urbano que Teócrito explora en este idilio con un énfasis mayor que en los otros dos que analizamos. No sabemos si Teócrito reprobaba la efervescencia de la técnica astronómica que pululaba en las capitales helenísticas. No obstante, podemos trazar una relación entre el proyecto urbanizador de la élite que gobernaba las metrópolis del Oriente Próximo y el nombramiento de los astros promovido por los intereses personales de los monarcas que, al ser la contraparte de su dominio en tierra, se presenta como una colonización de los cielos o un urbanismo metafísico, en términos poéticos. Ambos responden a una misma política cuyo propósito es legitimar el poder de los nuevos reyes en un territorio extraño y, en última instancia, incomprensible para la lógica de estos recientes terratenientes, usando la cultura griega como una herramienta de imposición civilizatoria. *Los Dióscuros* presenta un caso excepcional en la obra de Teócrito, pues aborda conscientemente una cuestión política: la crítica del proyecto urbanizador de la corte ptolemaica. Recurriendo a pasajes de la épica homérica que retratan al ser no-civilizado y llevando la violencia de los héroes al extremo de la ironía, Teócrito hace emerger su postura poético-política que se basa en una cosmovisión sagrada de la naturaleza en pugna con el creciente proceso de urbanización.

III. 2. Los gemelos cantores como la imagen de la posición poética de Teócrito

¿Quiénes son realmente los hijos de Leda y Zeus (Λήδας τε καὶ αἰγίοχου Διὸς υἱά, v. 1) a los que Teócrito se dispone a alabar en su himno? Se les interpela en varias ocasiones del idilio como “amigables salvadores” (σωτήρας, v. 6; θνητοῖσι βοηθοί, v. 23; φίλοι, *id.*), pero cuando

²⁶⁵ E. *Hel.* 1688-1691; J. M. Labiano (trad.), p. 85.

se les describe nos damos cuenta de que se desarrollan principalmente en dos tipos de actividades:

ἰππῆες κιθαρισταί, ἀεθλητῆρες ἀοιδοί²⁶⁶

Jinetes, tañedores de la cítara, atletas, cantores.

Su naturaleza está integrada por una dualidad que intercala, a la vez que concilia, dos esquemas de la realidad: el bélico y el lírico. La caracterización de los gemelos divinos responde al avatar lírico de un héroe épico, como se revisó en el apartado “El héroe en la lírica”, en un contexto agónico: montan a caballo, pero al mismo tiempo tocan la cítara; se desempeñan en las actividades atléticas a la vez que cantan. Esta dualidad es también un eco del ideal educativo arcaico, como lo muestra el pasaje de la *Ilíada* donde Aquiles es retratado como un habilidoso tañedor de la lira que rememora la gloria de los héroes con su canto.²⁶⁷

El sustantivo ἀοιδοί (“cantores”) se retoma en la última estrofa del idilio para retratar a los “queridos” (φίλοι, v. 215) por los Tindáridas, Helena y los héroes de Troya y para recordar al “aedo de Quíos” (Χῖος ἀοιδός, v. 218) que guardó la gloria (κῦδος, *id.*) de esa legendaria batalla.²⁶⁸ Curiosamente, cuando el poeta se despide de los hijos de Leda (χαίρετε Λήδας τέκνα, v. 214), pide para sus himnos una “gloria saludable o notable” (κλέος ἐσθλόν, vv. 214-215) como si buscara diferenciarse de las aspiraciones de sus antiguos predecesores. Gregory Nagy traduce el adjetivo ἐσθλόν, con el que Teócrito define la gloria que la voz poética del himno anhela, como “efímera”, por tratarse del tipo de gloria a la que el ser humano común y corriente puede aspirar, a diferencia de los héroes ilíadicos que buscan la gloria

²⁶⁶ THEOC. XXII. 24.

²⁶⁷ HOM. *Il.* 9. 185-191.

²⁶⁸ El término ἀοιδός (“cantor”, “aedo”, “bardo”) tiene un origen homérico que luego será retomado por los líricos (SAPPH., *Fr.*, 92) y los trágicos (E., *HF*, 110). Homero lo emplea para referirse al hombre que Agamenón encarga *resguardar* (εἴρυσθαι, v. 268) a su esposa Clitemnestra durante su partida a Troya (HOM. *Od.* 3. 267; 270) y para describir a los seres que *preludian los trenos* (θρήνων ἐξάρχους, v. 721) junto al cadáver de Héctor (HOM. *Il.* 24. 720). En ambos casos, el aedo cumple el papel de un sacerdote que guía mediante el canto a su comunidad a través de sus padecimientos y vigila el comportamiento de sus integrantes. Asimismo, Homero caracteriza al aedo con el adjetivo θεῖος (“divino”) en dos ocasiones festivas: el banquete ofrecido por Menelao a Telémaco en Pilos (HOM. *Od.* 4. 17) y el ofrecido por Alcínoo a Odiseo entre los feacios (HOM. *Od.* 9. 87). El bardo recita las hazañas de los héroes ilíadicos y los tortuosos regresos a su tierra natal, mientras los huéspedes y los hospederos comen y beben escuchando, conmovidos, los relatos del cantor. Esta circunstancia es probablemente la más afín al contexto de los rapsodas que recitaban la *Ilíada* y la *Odisea* en la época oscura (1200 a. C- 800 a. C). Teócrito recupera la concepción homérica del aedo como sacerdote y médico del pueblo, que dentro del contexto helenístico se rearticulará en una relación personal entre el poeta y su mecenaz, de una forma plenamente consciente como lo demuestra su referencia erudita al origen de Homero (Χῖος ἀοιδός, “aedo de Quíos”, v. 218).

imperecedera (ἄφθιτον).²⁶⁹ A estos hombres que aspiran convertirse en los nuevos Aquiles y Áyax,²⁷⁰ Teócrito les enseña en *Las Gracias* que

Ἐκ Μοισᾶν ἀγαθὸν κλέος ἔρχεται ἀνθρώποισι²⁷¹

de las musas fluye la noble gloria para los seres humanos

y no de la acumulación de riquezas, en un idilio de juventud donde narra las hazañas de Hierón como comandante de la armada siracusana y por qué el aedo se debe a la musa. Posteriormente, en su idilio XVII (*Elogio de Ptolomeo*) se limita a decir que los héroes (ἥρωες, v. 5) –después de cumplir bellas empresas (καλὰ ἔργα, v. 6)– deben “encontrar sabios cantores” (σοφῶν ἐκύρησαν ἀοιδῶν, *id.*). Con la misma ironía, que en estos *elogios* utiliza para transformar al rey que busca la gloria en un servidor del poeta como intermediario de las musas, Teócrito expresa el acto que Homero realiza cantando himnos sobre los asuntos heroicos con ἐμήσατο (“pensar en”, “preocuparse”, “cuidar de”, “proteger”, “regir”, “gobernar”).²⁷² El poeta de la corte ptolemaica ha efectuado lo que en un simposio se llamaría *destronamiento del rey*, donde, durante el tiempo limitado del convivio jocosos, el mundo se pone al revés.²⁷³ El rey, que gobierna sobre todos los habitantes de su reino, es gobernado por el poeta ya que él tiene en sus manos el dominio de su memoria. Un reflejo verídico de la realidad que, fuera de la temporal ejecución del himno o sin la crisálida del mito, sería intolerable para la autoridad del monarca.

²⁶⁹ Cf. el comentario a HOM. *Il.* 9. 413 de G. Nagy, *op. cit.*, 1§21.

²⁷⁰ THEOC. XVI. 73-75: “ese hombre será el que precisará de mí como cantor, luego de realizar tan cumplida hazaña como el gran Aquiles y el tremendo Áyax en la llanada del Simoes, donde el túmulo del frigio Ilo.” M. Brioso (trad.), pp. 190-191.

²⁷¹ THEOC. XVI. 58.

²⁷² THEOC. XXII. 218.

²⁷³ M. M. Bajtín: “En la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada la idea principal del carnaval. Pero subrayemos una vez más: no se trata de una idea abstracta sino de una viva percepción del mundo que se manifiesta en las formas vividas y representadas de una acción sensorialmente concreta. [...] El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se *vive* en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la *vida carnavalesca*. Ésta es una vida desviada de su curso *normal*; es, en cierta medida, la «vida al revés», el «mundo al revés» (*monde à l'envers*).” *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 244-245; 242.

Ahora bien, si Teócrito muestra esta codependencia entre poeta y gobernante en la pervivencia de la fama de los reyes por sus habilidosos aedos,²⁷⁴ ¿esta lógica puede seguir operando en época helenística? Nuestro poeta la plantea en otros términos.

ὑμῖν αὖ καὶ ἐγὼ λιγεῶν μειλίγματα Μουσέων,
οἷ' αὐταὶ παρέχουσι καὶ ὡς ἐμὸς οἶκος ὑπάρχει,
τοῖα φέρω.²⁷⁵

A ustedes también yo, a su vez, les brindo tales calmantes
de las musas de voz clara, los cuales ellas procuran
de la mejor manera que mi arte lo permite.

La palabra que utiliza Teócrito para referirse al producto que transporta (φέρω) desde su tierra natal hasta la corte de los reyes contemporáneos es μειλίγματα (“tranquilizante”, “apaciguador”, “sustancia que calma y apacigua a alguien o vuelve propicio algo”).²⁷⁶ En la *Odisea*, Homero emplea este sustantivo para referirse al “bocado gustoso” que unos perros anhelan conseguir de un rey que deja el banquete.²⁷⁷ Esta escena aparece como un símil de la mansedumbre a la que han sido reducidos los compañeros de Odiseo por los hechizos de Circe, semejante a la pérdida de virilidad que le aconteció a Heracles en *Hilas*. En Eea, los tripulantes de Odiseo muestran con su metamorfosis el tipo de carácter al que los ha empujado la Guerra de Troya: leones y lobos monteses, que paradigmáticamente ahora se comportan mansamente después de expulsar su naturaleza salvaje y violenta en la guerra.²⁷⁸ ¿Acaso Teócrito, usando la misma palabra (μείλιγμα) del texto homérico para nombrar su poesía, no está dirigiéndose a sus clientes como fieras, amaestradas en la realidad de la guerra, que se amansan cual perros domésticos para recibir las migajas que el amo consigue en el convivio con las musas “de voz clara”?

El efecto apaciguador que producen los poemas de Teócrito se representa en los tres ámbitos donde se solicita el auxilio de los Dióscuros:

²⁷⁴ THEOC. XVI. 47-50: “¿Quién habría nunca tenido noticia de los caudillos de los licios, quién de los muertos Priámidas o de Cicno, el de tez femenina, si los poetas no hubiesen cantado los combates de los hombres de antaño?” M. Brioso (trad.), p. 189.

²⁷⁵ THEOC. XXII. 221-223.

²⁷⁶ Se trata de un φάρμακον (“filtro”, “medicina”, “veneno”, “droga”), por lo que Teócrito hace eco de la idea del λόγος ο, más específicamente, la palabra poética como algo que puede curar y/o enfermar: que lleva en sí ambas valencias. La poesía es ambigua, pues se vuelve dañina y salvífica de acuerdo con su aplicación.

²⁷⁷ HOM. *Od.* 10. 217; J. M. Pabón (trad.), p. 158.

²⁷⁸ HOM. *Od.* 10. 212: “ἀμφὶ δέ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢ δὲ λέοντες”.

ἀνθρώπων σωτήρας ἐπὶ ξυροῦ ἤδη ἐόντων,
ἵππων θ' αἱματόεντα ταρασσομένων καθ' ὄμιλον,
νηῶν θ', αἱ δύνοντα καὶ οὐρανὸν ἐξανύοντα
ἄστρα βιαζόμεναι χαλεποῖς ἐνέκυρσαν ἀήταις²⁷⁹

Salvadores de los seres humanos que ya se hallan sobre el filo de la espada,
de los caballos que se espantan entre la sangrienta turbamulta
y de las naves que, desatendiendo los astros que se sumergen
y se elevan en el cielo, se encuentran con hostiles vientos.

Los humanos (ἀνθρώπων), los caballos (ἵππων) y los barcos (νηῶν) recurren a los gemelos-cantores. Todos ellos están condicionados por el fenómeno de la guerra. Los cuatro versos citados plasman la experiencia de un combate desde tres puntos de vista distintos. La mirada del ser humano se configura por el temor a la muerte,²⁸⁰ dicho implícitamente por la experiencia de “hallarse en contacto con una espada” o en su propia punta (ἐπὶ ξυροῦ ἐόντων) como una figura del momento crítico que inclina su balanza inminentemente –resaltado por el adverbio ἤδη (ya, de inmediato, en seguida)– en contra de nosotros.

Los caballos son calificados con el mismo participio con el que se describió a Heracles en *Hilas* al comienzo de la ausencia de control sobre su cuerpo (ταρασσομένος, v. 55). Los animales “que se inquietan”, “se espantan” o “se alborotan” (ταρασσομένων) a través de la “sangrienta turbamulta” o la “multitud sangrante” (αἱματόεντα ὄμιλον), es decir, una tropa de ejército en combate, podrían ser una personificación de los impulsos incontrolables del alma.²⁸¹ Al presentar la imagen de unos caballos que se asustan en el campo de batalla, Teócrito está dando por hecho que sus jinetes también sienten esa misma turbación –aludiendo probablemente a esos hombres del verso anterior que viven arriesgando su pellejo en el filo de la espada– y se la transmiten a sus monturas, como si se trataran de una extensión de sus cuerpos.

²⁷⁹ THEOC. XXII. 6-9.

²⁸⁰ Este miedo a perder la vida se manifiesta en los marineros de la nave al momento de ser salvados por los gemelos: “ναύτησιν ὀιομένοις θανέεσθαι (a los marineros que temían perecer)”, v. 18.

²⁸¹ A. Gheerbrant: “El caballo no es un animal como los otros. Es la montura, el vehículo, el navío, y su destino es pues inseparable del humano. Entre ambos interviene una dialéctica particular, fuente de paz o conflicto, que es la de lo psíquico y lo mental. En pleno día, arrastrado por la potencia de su carrera, el caballo galopa ciegamente, y el jinete, con grandes ojos abiertos, previene sus pánicos y lo dirige hacia la meta que le ha asignado; pero de noche, cuando el caballero a su vez está ciego, el caballo se torna vidente y guía; él es entonces quien manda, pues sólo él puede rebasar impunemente las puertas del misterio inaccesible a la razón”. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos*, p. 209.

La tercera perspectiva que el poeta plantea es la de unas naves que “desatienden” el curso de los astros o que, literalmente, “ejercen violencia” (βιαζόμεναι) contra los astros. El uso de este sustantivo verbal pone en evidencia una creencia del tiempo en el que Teócrito escribió. Las naves *ignoran* el curso giratorio de los planetas –que suben y bajan en el cielo (δύνοντα καὶ οὐρανὸν ἐξάνύοντα), es decir, que son efímeros– como una aspiración a perdurar en el nombramiento de los astros desarrollado por la astronomía helenística. Esta fuerza ejercida en contra del ciclo natural de los cuerpos celestes prefigura el encuentro (ἐνέκυρσαν, “venir a encontrarse”, “implicarse”) con las potencias irritadas de los vientos. Del verso 10 al 16, Teócrito describe la cuasi destrucción de la nave efectuada por la temible descarga de violencia de los vientos sobre este artificio humano para surcar las regiones marítimas.²⁸²

El enfrentamiento de la nave contra los vientos es un reflejo invertido de la lucha que analizaremos a continuación entre Polideuces y Ámico. En este caso, las potencias naturales representadas por los “vientos adversos” – que el poeta califica con el mismo adjetivo que en *Hilas* usó para la hostil potencia (χαλεπὸς θεὸς) de Eros– derrotan a la máquina civilizadora de los océanos. Todo el ensamblaje de la nave (ἄρμενα πάντα, v. 13) es “interceptado”, “aprimado”, “excluido” (ἀποκλασθέντα, v. 14) y “cuelga en vano” (κρέματα εἰκῆ, vv. 13-14). Un aguacero se suelta encima de ella y, por si fuera poco, cae la noche (vv.14-15). Esta visión recuerda el mitologema del héroe humillado que en el capítulo anterior apreciamos en Heracles *aprimado* por el coro de la vegetación. Sin embargo, este pasaje resulta sumamente revelador del cuerpo del guerrero –ese ensamblaje (ἄρμενα) artificial de su naturaleza– como una innovación técnica susceptible de ser destruida por las fuerzas naturales. En la última etapa de la acción de los vientos sobre el navío, Teócrito invisibiliza casi por completo la construcción de los hombres:

παταγεῖ δ' εὐρεῖα θάλασσα,
κοπτομένη πνοιαῖς τε καὶ ἀρρήκτοισι χαλάζαις²⁸³

Resuena el vasto mar,
golpeado tanto por los soplos como por las irrompibles granizadas.

²⁸² Este fenómeno ya había sido descrito por la poesía lírica. En ALC. Fr. 326-208 L-P., Alceo narra las calamidades de “los que soportan” (μόχθεντες) una tormenta en alta mar.

²⁸³ THEOC. XXII. 15-16.

Una gran ola (μέγα κῶμα, v. 10), empujada (ἔρριψαν, v. 12) por los vientos, cubre con sus ataques la flota. Antes de que acuda la presencia salvífica de los gemelos, el horizonte pareciera ser la arena del combate entre los mares y los cielos en una suerte de regresión del cosmos al caos primordial, donde ya ni siquiera se menciona el barco que sufre el embate de los vientos. El sustantivo verbal con el que Teócrito acompaña al mar es κοπτομένη (“golpeado”, “herido”, “abatido”, “derribado”). El mismo verbo describe la acción de Polideuces en los últimos segundos de su enfrentamiento con Ámico:

λαιῆ δὲ στόμα κόψε²⁸⁴

le golpeó con su mano izquierda la boca.

A partir de la herida de este golpe, la batalla estará ganada para el hijo de Zeus, así como, en un primer momento, los golpes de los vientos y el granizo sobre el mar denotan la anulación de la esperanza de victoria de su enemigo náutico. Polideuces *golpea* al monstruoso Ámico de la misma forma que el vasto mar *es golpeado* por los vientos iracundos.²⁸⁵ Con este ejemplo, podemos percibir que un contexto de guerra –en este caso, lucha entre la técnica de las naves (νηῶν) y la naturaleza de los vientos (ἀήταις)– también condiciona el ámbito de la navegación donde veneran a los hermanos lacedemonios (Λακεδαιμονίους ἀδελφούς, v. 5). Para enfatizar la inutilidad de una guerra que tiene por enemigas las fuerzas celestes, el poeta califica las lluvias de granizo con el adjetivo ἀρρήκτοισι (“irrompibles”, “indestructibles”, “inquebrantables”). Una cualidad de la que se halla casi desprovisto Ámico y por la cual está al borde de perecer entre los puñetazos de Polideuces.²⁸⁶

En estas circunstancias desesperadas producidas por la guerra –de infantería en el caso de los hombres, de caballería en el de los animales y naval en el de los barcos–, la potencia pacificadora de la poesía se expresa con mayor apremio. Cuando los Dióscuros rescatan de las profundidades las naves (ἐκ βυθοῦ ἔλκετε νῆας, v. 17), se produce un fenómeno exterior equivalente al efecto interior que los poemas que apaciguan (μειλίγματα) de Teócrito provocan en los reyes.

αἶψα δ' ἀπολήγοντ' ἄνεμοι, λιπαρὴ δὲ γαλάνη

²⁸⁴ THEOC. XXII. 126.

²⁸⁵ Ambas circunstancias escenifican el poder insuperable de las fuerzas naturales y muestran que la poesía es la única capaz de actuar frente a su violencia desmedida.

²⁸⁶ Antes de que el monstruoso Ámico caiga sobre la tierra y se rinda, Teócrito escribe: “μέχρι συνηλόησε παρήια (casi le destruyó las mejillas)”, v. 128. Con esto, el poeta roza el límite de este ser natural, hijo de Poseidón, que posee en menor grado la característica de la *indestructibilidad*.

ἀμπέλαγος²⁸⁷

Rápidamente cesan los vientos y ocurre
una placentera calma a lo largo del mar.

El verbo ἀπολήγω (“cesar”, “llegar al fin”, “calmar”), que detalla la acción de cesación de los vientos (ἄνεμοι), puede funcionar muy bien como un sinónimo de μειλίσσω, el verbo de donde deriva el sustantivo μείλιγμα y que significa “apaciguar”, “aplacar”, “ablandar”. En cambio, la palabra γαλάνη, de origen marítimo²⁸⁸, designa el resultado natural tras la aplicación de un sedante divino (μείλιγμα) en una acerba tormenta. Esta sustancia pacificadora no es otra cosa que la plegaria que los mortales pronuncian en circunstancias críticas, y que Teócrito invoca con la repetición del verbo ὑμνέομεν (“cantemos un himno”) o de sus derivados en varias partes del idilio.²⁸⁹

La alegre calma (λιπαρή γαλάνη) que imbuye la atmósfera, dejando ver las constelaciones que pronostican buen tiempo para la navegación (πρὸς πλόον εὔδια, v. 22), es el mismo *ablandamiento* o sublimación que proveen las musas en el carácter de los héroes guerreros. De allí que la intervención del poeta en calidad de ὑποφήτης (“intérprete”, “sacerdote”, “mistagogo”, v. 116) de la musa (θεά, *id.*) sea tan urgente como la aparición de los Dióscuros en situaciones de vida y muerte, pues es su canto apaciguador el único que ya no busca combatir contra adversarios indestructibles, sino que invoca la calma en la mentalidad guerrera de los reyes para evitar la violencia que desata el anhelo de ascender a las estrellas.²⁹⁰

Quizá por esta razón, Teócrito no mencionó la salvación de los hombres en peligro y de los caballos en medio de los ejércitos, y se restringió a narrar la ayuda de los gemelos-cantores en el ámbito náutico, ya que la tranquilidad brindada en los océanos condensa tanto el paisaje exterior más amplio –el hombre en guerra contra la naturaleza– como el paisaje interior más profundo: la mente del hombre como un mar agitado por las aspiraciones celestes. Debido a esta compleja mezcla, los Dióscuros adquieren características

²⁸⁷ THEOC. XXII. 19-20.

²⁸⁸ Liddell & Scott's: “Stillness of wind and wave (quietud de viento y olas)”, *Greek-english Lexicon*, p. 134.

²⁸⁹ THEOC. XXII: ὑμνέομεν (v. 1; 4), ὕμνησαί (v. 135), ὕμνοις (v. 214) y ὑμνήσας (v. 219).

²⁹⁰ El empleo del término ὑποφήτης (“intérprete”) que utiliza el poeta para referirse a sí mismo conserva la tradición iniciada con Homero acerca de la consideración sagrada del aedo (*vid.* nota 266). El poeta es un intermediario de la Musa, pues, como lo expresa este sustantivo, “revela cosas ocultas” a los ojos de los mortales que el aedo es capaz de percibir debido a su relación devota con la diosa.

propias de los poetas, y su intervención divina pasa a formar parte de los efectos producidos por la poesía.

III. 3. Comparación con el lamento de Aquiles en el Inframundo (HOM. *Od.* 11. 488-491)

El aedo del canto 11 de la *Odisea* continúa el relato del penoso regreso (νόστον πολυκηδέ', 9. 37) de Odiseo después de zarpar de la costa troyana. El héroe de Ítaca combina el recuerdo de sus infortunios provocados por los dioses para presentarles a los reyes Alcínoo y Arete y a sus hospederos feacios un canto coherente.²⁹¹ Este canto está lleno de dolor y lamento –Odiseo gime y llora al mismo tiempo cuando pone en palabras su memoria (όδυρόμενος στεναχίζω, 9. 13)–, pero sólo en la narración de su descenso al Inframundo, aparece evidenciado el alto costo de la guerra. La primera visión de las almas que ascienden desde el Érebo hasta el orificio en donde Odiseo realiza el sacrificio a Tiresias, podría ser la toma de un fotógrafo de posguerra a una población devastada por la catástrofe:

νύμφαι τ' ἠίθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες
παρθενικαί τ' ἀταλαι νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,
πολλοὶ δ' οὐτάμενοι χαλκίηρεσιν ἐγχείησιν,
ἄνδρες ἀρήφατοι βεβροτωμένα τεύχε' ἔχοντες.

Recién casadas, solteros y ancianos apesadumbrados;
tiernas doncellas de corazón recién afligido;
muchos heridos por lanzas provistas de bronce,
hombres muertos en guerra, con armas manchadas de sangre.²⁹²

La guerra toca al ser humano en todas sus edades: infancia (παρθενικαί ἀταλαι, “doncellas tiernas”), madurez (ἄνδρες, “hombres”) y vejez (γέροντες, “ancianos”). Los primeros dos versos retratan la parte de la población que aguarda a los soldados y no participa activamente en el combate por dos razones: escasez o exceso de edad (niños-ancianos) y pertenencia al género femenino (niñas-mujeres). Sin embargo, el sufrimiento provocado por la guerra no les es ajeno. El aedo del canto 11 los describe de dos maneras distintas que podrían servir para clasificar a toda esta población afectada desde lejos por el fenómeno de la guerra: πολύτλητοι,

²⁹¹ HOM. *Od.* 8. 579-580: “τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεῦξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον/ ἀνθρώποις, ἵνα ἦσι καὶ ἐσσομένοισιν αἰοδῆ (Eso, sin duda, los dioses hicieron, tejieron la ruina de los hombres, a fin de que sea canto, aún para los que vendrán)”. P. C. Tapia Zúñiga (trad.), p. 137.

²⁹² HOM. *Od.* 11. 38-41; *ibid.*, p. 178.

“muy apesadumbrados”, para referirse a los ancianos, y νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι, “que tienen un corazón recientemente en luto”, para referirse a las doncellas.

El último verso citado plasma el final de los hombres reclutados por el ejército. Todos ellos han perecido en el combate (ἀρηίφατοι, “muertos por Ares”). Si seguimos imaginando la visión de Odiseo como el instante capturado por un fotógrafo de la posguerra, su muerte se mostraría con una ausencia entre los familiares, una silla vacía o el retrato de un hombre en un marco polvoso.

Las segundas mitades de los versos 40-41 (después de la cesura pentemímera; es decir, seguido de οὐτάμενοι en el v. 40 y de ἀρηίφατοι en el v. 41) no hablan más de los soldados, sino de sus armas. Se dice que las armas del contrincante han sido fabricadas de bronce (χαλκήρεσιν) y que son lanzas, picas o espadas que hieren. En el verso siguiente, los soldados –después de haber muerto en el combate– aún llevan (ἔχοντες) sus armas y están teñidas de sangre. La palabra que el aedo elige para nombrarlas es τεύχεα que, en otro contexto, podría designar un utensilio cualquiera que sirviera para las obras de los hombres,²⁹³ pero, acompañada del participio βεβροτωμένα (“manchadas de sangre”), evoca las armas homicidas de los guerreros, cuya única utilidad es derramar sangre. El bronce agudo no puede liberarse de su crimen, permanece sucio de sangre, de la misma manera en que los muertos en las artes de Ares no pueden liberarse de sus armas y continúan llevándolas como soldados traumatizados después de volver de una guerra.²⁹⁴

Aunque la terminación de los adjetivos πολλοὶ (“muchos”) y οὐτάμενοι (“heridos”) llevaría a relacionarlos sintácticamente con los hombres de los que hemos estado hablando, la afirmación en la que están contenidos sintetiza una realidad válida para todos los habitantes de un pueblo en guerra: “muchos [son] heridos por lanzas de bronce” (πολλοὶ δ’ οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγγεῖσιν), de manera directa, como los guerreros perforados por las puntas bronceas, o de manera indirecta como las mujeres, niños y ancianos en luto. Se puede

²⁹³ Τεύχεα proviene del verbo τεύχω que significa “preparar, disponer, construir”.

²⁹⁴ Nuestra interpretación de Homero como el primer reportero de guerra se colige de un mitologema que está presente a lo largo de los textos homéricos: el trauma bélico, expresado en boca de Tersites y Héctor en la *Ilíada*. El reclamo de Aquiles en el Inframundo (HOM. *Od.* 11. 488-491) condensa la visión cruda del fenómeno bélico e impregna la totalidad de la *Nekia* o descenso al Inframundo de Odiseo desde una perspectiva en contra del belicismo imperante. Creemos que la comparación de este canto con una realidad contemporánea, como lo es una situación de la posguerra, aporta herramientas para la comprensión del texto homérico. Cf. La novela mitológica *Cassandra* de Christa Wolf que plasma en su descripción de la antigua Troya las circunstancias de los territorios de Alemania en la posguerra.

imaginar que ambos grupos fueron heridos por las lanzas guerreras. A unos, la herida los transporta al Hades; a otros, los familiares, la violencia les desgarrá interiormente las entrañas (θυμὸν). Cuál de estos dos infiernos –el de los que se quedan o el de los que van a la guerra– es menos cruel, nunca se sabrá. El aedo del canto 11 los reúne en la misma geografía del Érebo, pero a ambos los rechaza la sombra de Aquiles en su condena al *modus vivendi* de la sociedad guerrera:

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω,
 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίσιος πολὺς εἴη,
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

¡Vamos, no quieras dorarme la muerte, ilustre Odiseo!
 Preferiría, estando en la tierra, trabajar a sueldo para otro,
 para un hombre sin suerte, que no tuviera muchos recursos,
 más que reinar entre todos los muertos, que han perecido.²⁹⁵

El guerrero, al que Odiseo llama “el más fuerte por mucho de los aqueos” (μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν, v. 478), le responde que, entre ser un rey (ἄναξ) que gobierna sobre cadáveres (νεκύεσσι) y un labrador (ἐπάρουρος) que alquila por un sueldo sus servicios a otro (θητευέμεν ἄλλω), optaría por el camino más humilde. En la ética post-mortem del caudillo de los mirmidones, es preferible servir a un hombre que trabaja el campo que ser servido por una tropa armada de muertos para hacer la guerra. El rechazo de Aquiles es síntoma de una percepción lírica en Homero y, aún más, de un rechazo abierto y contundente contra la pretendida καλοκαγαθία homérica.²⁹⁶ Aquiles plasma, en el retrato del campesino del que desearía ser peón, el anhelo –preferible a la muerte del guerrero– de otro orden de realidad “sin suerte” (παρ' ἀκλήρω) y “sin muchos bienes” (μὴ βίσιος πολὺς).

La palabra κληρος significa “la parte de una herencia” o “algo que se obtiene por suerte”.²⁹⁷ En la *Odisea*, κληρος es un elemento que detona siempre una acción peligrosa que

²⁹⁵ HOM. *Od.* 11. 488-491; P. C. Tapia Zúñiga (trad.), p. 193.

²⁹⁶ D. García Pérez: “Por otra parte, la queja de Aquiles bien puede considerarse como un puente hacia el ámbito de la poesía lírica y recalca la diferencia respecto de Odiseo [...] La individualidad alcanza matices que rebasan el aliento épico. La vida se aprecia en la medida en que se sabe efímera. La reflexión sobre el escaso momento en que se vive da lugar a la queja o a la celebración del poeta lírico. Siendo esto así, el sujeto de la lírica, en general, mira a la vida de frente para intensificar cada momento”. “La muerte: su significado y su representación en la poesía griega”, en *Nova Tellus*, p. 98.

²⁹⁷ *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, Maria Pantelia (Dir.), p. 959.

pone en riesgo a los involucrados en su tirada.²⁹⁸ Los tripulantes de Odiseo echan suertes para elegir quién de ellos participará en el cegamiento del cíclope Polifemo (*Od.* 9. 331) o para decidir qué expedición exploratoria partirá primero al palacio de Circe (*Od.* 10. 206). En el diálogo entre el porquerizo Eumeo y Odiseo, en que el rey de Ítaca narra en un diálogo la pobreza en la que lo ha sumido el valor y la fortaleza que los dioses le sembraron en el pecho,²⁹⁹ su historia ficticia cuenta cómo sus medios hermanos jugaron las *suertes* para dividirse la herencia de su padre (*Od.* 14. 209). El mejor soldado de la *Ilíada* arranca de tajo las aspiraciones de los guerreros: no busca acrecentar sus bienes ni obtener fama en peligrosas hazañas. Le pide al astuto Odiseo que no use palabras para consolarlo (*παράυδα*) sobre su muerte y continúa vagando por el Hades con su séquito de soldados.

La fórmula que el aedo del canto 11 utiliza para resaltar su liderazgo entre los muertos es semejante a la que usa para hablar de su mando entre los vivos: μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν (“¡asaz el más poderoso de los aqueos!”)³⁰⁰ y μέγα κρατέεις νεκύεσσιν (“ampliamente imperas entre los muertos”)³⁰¹. ¿Acaso esta metonimia del rey de los vivos y el rey de los muertos no contiene una paradoja en sí misma? El líder de un ejército gobierna sobre cadáveres armados, sobre seres humanos que *han muerto* (καταφθιμένοιισιν) al dar sus vidas a armas mortíferas inclusive antes de caer en la tierra. El aedo del canto 11 rechaza la instrumentalización de los hombres para la finalidad de la guerra, pues constituye una muerte en vida para los seres condicionados por la política corporal de una sociedad bélica.³⁰²

En *Los Dióscuros*, la separación de los gemelos del grupo de los Argonautas, que se quedan en la playa para erigir su campamento, marca un posicionamiento de la poesía *calmante* de Teócrito, que retoma el anhelo de Aquiles en el Inframundo.

ἐκβάντες δ' ἐπὶ θῖνα βαθὺν καὶ ὑπήνεμον ἄκτῃν
 εὐνάς τ' ἐστόρνυντο πυρεῖά τε χερσὶν ἐνώμων.
 Κάστωρ δ' αἰολόπωλος ὃ τ' οἰνωπὸς Πολυδεύκης
 ἄμφω ἐρημάζεσκον ἀποπλαγχθέντες ἐταίρων,
 παντοίην ἐν ὄρει θεγύμενοι ἄγριον ὕλην.³⁰³

²⁹⁸ P. C. Tapia Zúñiga, *Vocabulario y formas verbales de la Odisea*, p. 348.

²⁹⁹ HOM. *Od.* 14. 216-217: “ἧ μὲν δὴ θάρσος μοι Ἄρης τ' ἔδωσαν καὶ Ἀθήνη/ καὶ ῥηξηνορίην (Sin duda, Ares y Atenea me dieron valor, y fortaleza que rompe escuadrones)”. P. C. Tapia Zúñiga (trad.), p. 237.

³⁰⁰ HOM. *Od.* 11. 478; P. C. Tapia Zúñiga (trad.), p. 193.

³⁰¹ HOM. *Od.* 11. 485; *loc. cit.*

³⁰² La instrumentalización de los seres humanos se erige sobre la base de una instrumentalización de la naturaleza, como veremos más adelante en la construcción de un campamento de guerra por parte de los Argonautas.

³⁰³ THEOC. XXII. 32-36.

Los que desembarcaron sobre la profunda playa y la costa al resguardo de los vientos
hacían sus lechos y manejaban con sus manos los instrumentos para hacer fuego.
Cástor, domador de caballos, y Polideuces, rostro obscuro como el vino,
juntos se aislaron yendo lejos de sus compañeros,
contemplando un salvaje e indefinible bosque en un monte.

Cástor y Polideuces se han alejado de los “hijos queridos de los dioses” (θεῶν φίλα τέκνα, v. 29). La mayoría se ha quedado junto al barco allanando un sitio para dormir y manejando los utensilios para encender fuego. Ellos, en cambio, por un momento se encuentran “desprendidos de sus compañeros” (ἀποπλαγχθέντες ἑταίρων) y de las ocupaciones de la tripulación. El “estar ambos solos” (ἄμφω ἐρημάζεσκον) les permite introducirse en un mundo natural del que se veían privados como miembros de la expedición. La geografía del paisaje en el cual transitan contrasta con la del lugar donde los Argonautas montan su campamento. Mientras la playa (θῆνα) es “honda”, “amplia” y “profunda” (βαθὺν), el bosque (ῥήνην) en el que se pierden los gemelos se encuentra en una colina (ἐν ὄρει). La costa (ἀκτῆν) está “al resguardo de los vientos” (ὑπὸ νηέων) –que, como vimos, son unas de las hostiles potencias naturales (χαλεποῖς, v. 9) que atentan contra el hombre–, a diferencia del bosque, que es salvaje (ἄγριον) e indefinible (παντοίην) o, literalmente, “de muchas formas”, “de todas clases”, “polifacético”, aludiendo a las múltiples especies que habitan dentro de él y a la incapacidad de delimitarlo por estar en constante cambio.

Las acciones de los que desembarcan de la nave (ἐκβάντες) describen un proceso de civilización de los lugares salvajes: el allanamiento y el fuego acabarían rápidamente con la vegetación que los gemelos contemplan (θηεύμενοι). En este sometimiento inicial de la naturaleza se anuncia el próximo conflicto entre Polideuces y Ámico, el protector de las aguas. Pues, a pesar de separarse de los semidioses, los Díoscuros siguen cargando dentro de sí la violenta conquista de las fuerzas naturales y la ira desmedida de los combates. Los versos siguientes (vv. 37-43) describen el paisaje natural al que su soledad los conduce:

εὔρον δ' ἀέναον κρήνην ὑπὸ λισσάδι πέτρῃ
ῥοδαὶ πεπληθυῖαν ἀκηράτῳ³⁰⁴

Encontraron una fuente de perenne flujo
bajo una lisa piedra, colmada por agua pura.

³⁰⁴ THEOC. XXII. 37-38.

La primera palabra, εὔρον (“encontraron”), introduce la descripción de un universo acuático que prefigura la propuesta de la poesía de Teócrito. La fuente (κρήνην) que Cástor y Polideuces encuentran no es un elemento τυκτῆν (“preparado”, “trabajado con arte”, “hecho por las manos del hombre”), como la fuente que Odiseo y Eumeo, el porquerizo, admiran en el camino a Ítaca.³⁰⁵ Tampoco se asemeja a las “fuentes de aguas profundas” (κρήνην μελάνυδρον) del palacio de Penélope³⁰⁶ ni a las “dos fuentes” (δύω κρήναι) que fluyen en los jardines y la mansión de Alcínoo.³⁰⁷ Su *perenne flujo* (ἀέναον κρήνην) la vincula con el ámbito mágico y misterioso de las fuentes que “fluían con agua resplandeciente” (ῥέον ὕδατι λευκῷ) que entrecruzan la caverna de Calipso³⁰⁸ y la fuente de “brillante agua” (ἀγλαὸν ὕδωρ) del país de los Cíclopes.³⁰⁹

No es una fuente fabricada por la mano del hombre,³¹⁰ sino la fuente del elemento que da la vida en una pletórica manifestación. Si el lamento de Aquiles en el Inframundo es el rechazo a la moral del guerrero, el paisaje natural donde brotan las aguas es la contraposición al supramundo de los guerreros muertos donde la sangre y las lágrimas caen hacia abajo.³¹¹ El distanciamiento de unos héroes, que llevan acentuada en el rostro su faceta de cantores, de la expedición por el vellocino de oro, podría traslucir la búsqueda del poeta helenístico que rechaza la civilización de la guerra y su materialización en los palacios con fuentes artificiales de los reyes para inmiscuirse, por el contrario, en las regiones agrestes donde brota la vida como motivo de inspiración.

El último par de versos del paisaje natural que contemplan los gemelos refiere a unos diminutos animales que podrían funcionar como una imagen metapoética del quehacer

³⁰⁵ Cerca de la ciudad, divisan una fuente “bien hecha” (“κρήνην τυκτῆν”, HOM. *Od.* 17. 205-206) por Ítaco, Políctor y Nérito para que los ciudadanos beban agua.

³⁰⁶ HOM. *Od.* 20. 158.

³⁰⁷ HOM. *Od.* 7. 129.

³⁰⁸ HOM. *Od.* 5. 70.

³⁰⁹ HOM. *Od.* 9. 140.

³¹⁰ El polo contrario a la instrumentalización de las aguas sería la concepción de ellas como seres animados. Esto ocurre cuando se describe a las sirvientas (ἀμφίπολοι) de Circe y se nos dice que fueron engendradas por fuentes (κρηνέων), bosques (ἀλσέων) y ríos sagrados (ιερώων ποταμῶν), como si se tratara de entes personificados que tienen un poder y deben ser venerados.

³¹¹ Las imágenes para representar el Inframundo, en el caso de Homero, y la fuente salvaje, en el de Teócrito, son opuestas y complementarias. Mientras la primera alude a la muerte a través de una dinámica de descenso donde los sacrificios, las libaciones, la sangre y el llanto fluyen hacia abajo; la segunda simboliza la vida a través del manar de un agua pura (ἀκηράτω), es decir, ligera, que manifiesta, como el perenne flujo (ἀέναον) de la fuente, la dinámica ascendente de la vida y de la creación poética.

teocríteo. En efecto, después de describir la exuberancia de las fuentes y los árboles que la rodean, el poeta recita:

ἄνθεά τ' εὐώδη, λασίαις φίλα ἔργα μελίσσαις,
ὅσσοι ἔαρος λήγοντος ἐπιβρύει ἄν λειμῶνας.³¹²

Flores fragantes, queridos trabajos para las abejas velludas,
cuantas brotan en abundancia sobre las praderas terminando la primavera.

Las palabras φίλα ἔργα (“queridos trabajos”) se encuentran en la misma posición que en el verso 29 φίλα τέκνα (“amados hijos”), a caballo entre el cuarto y el quinto pie del hexámetro, en una sugerente equiparación. Así como los dioses (θεῶν) cuidan y protegen a sus querido hijos, los héroes, como de hecho ocurre en el himno a Cástor en la segunda mitad de nuestro idilio, las velludas abejas (λασίαις μελίσσαις) se encargan de las flores del campo igual que los poetas de sus obras.³¹³ En este caso, *Los Dióscuros* manifestarían una búsqueda estética por definir cuál es o debería ser la fuente de inspiración poética. Al separarse del grupo de los Argonautas e introducirse en la selva, Teócrito postularía una poesía que se aleja de los temas comunes de la épica y se nutre del contacto con los territorios salvajes donde se gesta la vida. Esto se apoyaría en que la guerra aparece retratada desde la ironía y el sarcasmo, como se analizará en el apartado siguiente.

La descripción de una vegetación florida vuelve a presentarse tras la primera caída del boxeador (ὁ πύκτης, v. 69) Ámico y antes de su derrota definitiva.

πᾶν δ' ἀπέσυρε μέτωπον ἐς ὀστέον. αὐτὰρ ὁ πληγῆς
ὑπτίος ἐν φύλλοισι τεθιγλῶσιν ἐξετανύσθη.³¹⁴

Le arrancó toda su frente hasta el hueso. Luego, el que había sido golpeado quedó tendido boca arriba entre plantas floridas.

En estos versos, podemos apreciar la manera en la que los poemas *apaciguadores* (μελίγματα) de Teócrito operan dentro de su poética: a través de la introducción de paisajes naturales que

³¹² THEOC. XXII. 42-43. Las abejas son una imagen común de la poética teocrítea que se asocia a los sitios donde los pastores cantan y que mantiene una relación estrecha con las musas. Cf. THEOC. V. 46; VII. 80-81, 84, 142.

³¹³ El cuadro agreste de las abejas que producen miel aparece como una analogía de los dioses que cuidan a los héroes, mediante el equilibrio de imágenes poéticas que indican la secuencia melódica del verso. Esta técnica aparece en Homero como un recurso mnemotécnico que permite la improvisación. En el caso de Teócrito, la semejanza entre los versos 29 y 42 denota el uso consciente de la métrica para establecer una relación entre el mito (relación dioses-héroes) y la naturaleza (relación abejas-flores), rasgo genuino de este poeta helenístico.

³¹⁴ THEOC. XXII. 105-106.

producen una pausa en medio de la agonía del combate. El hijo de Poseidón ha sido “derrotado” (πληγείς). Polideuces le ha arrancado (ἀπέσυρε) toda su frente (πᾶν μέτωπον) que simboliza su rostro guerrero: la naturaleza como adversaria. Si este defensor de las aguas no se volviera a levantar, el episodio terminaría en esta atmósfera apacible que llena de contraste el desenvolvimiento del conflicto con los hijos de los dioses.

La escena se desplaza de un ámbito bélico a una atmósfera vegetal que provoca en el lector una pausa en medio de la pelea de boxeo. El estatismo de la imagen de Ámico *tendido* (ἐξετανύσθη) en un césped florido se diferencia totalmente del dinamismo violento de la batalla en plena acción. De este modo, la calma natural ralentiza la sangre ardiente de la confrontación, como si expresara que Ámico también forma parte de este clima perfumado, como si sólo estuviera descansando y fuera la llegada de los héroes –su voluntad de conquista– lo que lo vuelve agresivo y desata su furia.

El proyecto poético que Teócrito desplegó en este idilio encuentra su más libre expresión en el breve trance entre las hazañas de la Argo y los conflictos de los Dióscuros con fuerzas naturales que los maltratan. Puede leerse como una poesía de la transición entre las obras bélicas y las fuentes agrestes de la vida, de la inmersión en lo salvaje, que hasta ahora no puede ser más que una efímera visión en el mundo de las gestas heroicas al que pertenece este himno.

III. 4. El enfrentamiento entre Polideuces y Ámico

La lucha entre Polideuces y Ámico refleja los contrastes entre la naturaleza, percibida como fuerza creadora y fuente de inspiración, y la urbanización, entendida como profanación de las regiones naturales sagradas. El hijo de Poseidón, Ámico, pertenece al grupo de δαίμονες o divinidades inferiores que protegen los secretos de la naturaleza, simbolizados en el idilio de Teócrito como unas fuentes con apariencia fantástica:

αἱ δ' ὑπένερθεν
λάλλαι κρυστάλλῳ ἢ δ' ἀργύρῳ ἰνδάλλοντο
ἐκ βυθοῦ

Otras [que estaban] debajo
se asemejaban a cristal y a plata

desde lo hondo.³¹⁵

En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, tanto el cristal (κρυστάλλω) como la plata (ἀργύρω) tienen un valor purificador, son metáforas de una sustancia espiritual que abre el acceso a la sabiduría divina.³¹⁶ Las fuentes que se asemejan (ἰνδάλλοντο) al cristal y a la plata –a las que Teócrito distingue con el adjetivo λάλλαι (“otras”) de la primera fuente (κρήνην, v. 37) vista en la superficie por los gemelos– aluden a un agua lúcida que recibe el influjo de fuerzas misteriosas y que es también la imagen de la creación. Estas aguas imaginarias pertenecen al ámbito oculto, remarcado por el adverbio ὑπένερθεν (“abajo”, “bajo tierra”) y el complemento circunstancial ἐκ βυθοῦ (“desde lo hondo”, “de la profundidad”) que no está a la vista de todos los mortales, sino probablemente sólo para los poetas o los iniciados. Viene a colación, en esta parte, el análisis de Roberto Calasso acerca de la inspiración poética ligada a las ninfas y al mundo acuático:

Las Ninfas son los heraldos de una forma de la consciencia, acaso la más antigua y seguramente la más arriesgada: la posesión. [...] Apolo encontró primero a la Ninfa Telfusa, después a la dragonesa Pitón. Ambas protegían una “fuente de bellas aguas” [...] En ellas se desdobra una misma potencia, apareciendo a veces bajo el encantador aspecto de una muchacha y otras como enorme serpiente enrollada. [...] Lo que las unía era aquello que custodiaban: un agua que mana. Agua potente y sapiente.³¹⁷

Charles Segal detectó la sustitución de las ninfas en *Hilas* por Ámico en *Los Dióscuros*,³¹⁸ pero no se explayó en definir en qué consistía el desdoblamiento de la naturaleza en una fuerza hostil y agresiva que busca defender su esencia profunda, su secreto más íntimo. En el recorrido heroico de la psique del ser humano, Joseph Campbell habla de los custodios de la fuerza magnificada del universo como las proyecciones inconscientes del miedo que mantiene

³¹⁵ THEOC. XXII. 38-40.

³¹⁶ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 358-360; 842-843.

³¹⁷ R. Calasso, *La literatura y los dioses*, p. 36.

³¹⁸ C. Segal: “The Nymphs of 13 are ‘goddesses fearful to country folk’ (‘δεινὰ θεαὶ ἀγροιώταις’, XIII 44); Amycus is ‘fearful to behold’ (δεινὸς ἰδεῖν, XXII, 45).” *Op. cit.*, p. 62. Acerca de otros paralelos entre *Hilas* y *Los Dióscuros* Cf. R. Hunter, “All the twos’: Idyll 22”, en *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, pp. 59 y ss.

cohesionada a una sociedad dentro de sus propios límites.³¹⁹ El encuentro entre Polideuces y Ámico corresponde al cruce del primer umbral que, como vimos con el pasaje de las Simplégades en el capítulo anterior, sólo lo atraviesan indemnes aquellos que poseen un *corazón gentil*: “sólo atravesando esos límites, provocando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea el destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia”.³²⁰ La curiosidad poética que Teócrito aloja en los Dióscuros impulsa a los hijos de los dioses a contemplar las fuentes donde se regeneran las apariencias de la naturaleza y a ser poseídos, a la manera de Hilas, como un *νυμφόλεπτος* (“cautivo de las Ninfas”) por el espíritu poético que participa en su develamiento.³²¹

Desafortunadamente, Polideuces desvía la mirada de la fantasía creadora de esas *otras* fuentes subterráneas y pide beber del agua (*τοῦδε πιεῖν ὕδατος*, v. 62) que está en la superficie del paisaje, cerrando su horizonte a un nivel estrictamente literal que reduce la metáfora del origen de la vida y la poesía a una materia profana que suple la necesidad fisiológica de su sed (*διῦρος*, v. 63). Esto es lo que, a nuestro parecer, provoca la hostilidad del hijo de Poseidón y presenta a Castor y a Polideuces como semidioses violentos que son incapaces de reconciliarse con las fuerzas naturales debido al sesgo que les imprime el progreso urbanizador de su civilización. A diferencia del temor que Pan inspira a los pastores y que los interpela a buscar la sombra y recrearse en la música, Polideuces no guarda ningún tipo de veneración hacia este numen protector y accede a la lucha de boxeo contra lo salvaje. Nada más alejado a esta forma de solucionar los problemas que las contiendas amebeas entre los seres rústicos de los idilios bucólicos de Teócrito.³²²

³¹⁹ J. Campbell: “Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes”. *Op. cit.*, p. 78.

³²⁰ *Ibid.*, p. 81.

³²¹ R. Calasso: “Ninfa significa ser presa, quedar poseído de algo, sumergirse en un elemento blanco y móvil que puede revelarse, con igual probabilidad, glorioso y funesto. En el *Fedro*, Sócrates reivindica con firmeza el ser un *νυμφόλεπτος*, ‘cautivo de las Ninfas’. Pero Hilas, amante de Heracles, fue engullido para siempre por un espejo de agua habitado por Ninfas. [...] Nada es más terrible ni más precioso que el saber que proviene de las Ninfas [...] Cada vez que se acerca la Ninfa, vibra aquella materia divina que se plasma en las epifanías y se instala en la mente, potencia que precede y sostiene a la palabra.” *Op. cit.*, p. 37.

³²² En esta manera de resolución agresiva que instaura Polideuces sobre Ámico podemos ver lo que Pierre Hadot denominó la *actitud prometeica* del hombre hacia la naturaleza: “Si el hombre experimenta la naturaleza como una enemiga, hostil y celosa, que se le resiste ocultando sus secretos, habrá entonces oposición entre la naturaleza y el arte humano, basado en la razón y en la voluntad humanas. El hombre intentará, por medio de la técnica, afirmar su poder, su dominio y sus derechos sobre la naturaleza.” P. Hadot, *op. cit.*, p. 122.

La descripción de Ámico encierra una paradoja. Por más que sea el heraldo de las fuentes de inspiración poética, su aspecto responde a una manifestación de la naturaleza encolerizada por el papel utilitarista que los hombres le imponen al reducir su esfera de significado a las fuentes de agua potable.

στήθεα δ' ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατὺ νῶτον
σαρκὶ σιδηρεΐῃ, σφυρήλατος οἶα κολοσσός³²³

Un pecho monstruoso y una amplia espalda eran vueltos esféricos
con carne de acero, cual las de un coloso trabajado a golpes de martillo.

La amplia espalda (πλατὺ νῶτον) que caracteriza a Ámico puede tener un doble sentido. La palabra νῶτον significa tanto el lomo de un ser vivo como la superficie del océano. Si además consideramos que Teócrito acompaña este sustantivo con el adjetivo πλατὺ (“ancho”, “plano”, “amplio”, “vasto”, “muy abierto”, llano”) y que juntos se aplican a un atributo del hijo de Poseidón (παῖδα Ποσειδάωνος, v. 97), podemos comprender que esta descripción es una metáfora de la subordinación del mar, ejercida por la técnica náutica, que es el trasfondo de la expedición de los Argonautas.

Teócrito compara esta personificación de la naturaleza domesticada con la imagen de un coloso trabajado a golpes de martillo (σφυρήλατος κολοσσός) que no puede más que evocarnos los monumentos colosales que se establecían en los puertos de las ciudades helenísticas y que, con su armadura de acero, cubrían los oleajes marinos como muestra de la riqueza de los monarcas. Ámico es la representación de la naturaleza monstruosa, convertida en monumento para ser vencida por el caudillo de su civilización, el combativo Polideuces.

Cuando los Dióscuros se encuentran con este ser monstruoso, se observan los prejuicios que la sociedad helenística –apoyada en el mismo rechazo a la alteridad de la sociedad griega– proyecta sobre los territorios que están fuera de su rango de influencia:

ἔνθα δ' ἀνὴρ ὑπέροπλος ἐνήμενος ἐνδιάσκει,
δεινὸς ἰδεῖν, σκληραῖσι τεθλασμένος οὔατα πυγμαῖς³²⁴

Allí dentro, un hombre de imponente fuerza se demoraba,
¡terrible de ver! Machacado de las orejas por duros puñetazos.

³²³ THEOC. XXII. 46-47.

³²⁴ THEOC. XXII. 44-45.

A partir de este punto, el poeta realizará un giro de 180 grados y, aunque aparentemente seguirá cantando la gloria de los gemelos, se posicionará en la perspectiva de la bestia poniendo en evidencia la absurda moral del guerrero-héroe tomando como antecedente la figura del cíclope Polifemo, retratado por Homero como el Otro salvaje, y recreándola de otra forma. El aspecto de Ámico es terrible (δεινός), como ya habíamos visto que se expresaban los campesinos renuentes a la iniciación respecto a las ninfas (véase apartado II. 4.). El primer adjetivo con el que Teócrito caracteriza al guardián de las aguas es ὑπέροπλος que es una palabra compuesta por el prefijo ὑπερ- (“sobre”, “encima de”, “más allá de”, “mejor”) y el sustantivo ὄπλον (“arma”, “armadura”, “instrumento”). Juntos significan “que es mejor en cuanto a herramientas”, “que es superior en armaduras” y se atribuye a alguien orgulloso e insolente por la supremacía que le otorga su fuerza. Mediante esta característica que se le imputa al ἀνὴρ (“hombre”) Ámico –que, por su naturaleza de *habitante* (ἐνήμενος, “que está adentro”) del universo natural más bien debería estar emparentado con las náyades, los cíclopes, las ninfas³²⁵ o Proteo; es decir, con los δαίμονες, las divinidades menores que pueblan la naturaleza en el imaginario griego– podemos constatar el origen del terror que inspira su imagen: como los “vientos adversos” (χαλεποῖς ἀήταις, v. 9) que atentan contra las naves de los marineros, la presencia de este numen, que mora en una región tan *inhóspita* como las llanuras del océano, produce en la psique del ser urbano el pánico frente a una fuerza más poderosa que cualquier herramienta creada por los hombres.³²⁶

Antes de que Teócrito mencione el nombre verdadero del adversario de Polideuces (v. 75), éste se llama a sí mismo “el boxeador” (ὁ πύκτης, v. 69) y, por la descripción de sus orejas (οὔατα) que le dan la apariencia de “estar aplastado” (τεθλασμένος), sabemos que no ha sido la primera vez que se ha involucrado en una batalla a golpes. En las *Argonáuticas*, Apolonio de Rodas personifica a Ámico como un ser despiadado que reta sin excepción a los forasteros al pugilato.³²⁷ Sin embargo, en *Los Dióscuros* no es evidente la tipificación de

³²⁵ En A. R. Arg. 2. 4, se dice que su madre es la ninfa Melia que habita en Bitinia.

³²⁶ Apolonio de Rodas hace un símil del enfrentamiento entre Ámico y Polideuces en el que los ataques del rey de los bébrices (Ámico) representan las olas agitadas del mar y las esquivadas del hijo de Zeus, las maniobras de un hábil timonel para salvar su nave (A. R. Arg. 2. 70-75).

³²⁷ A. R. Arg. 2. 11-19. Esto es lo que llevó a Mariano Valverde a afirmar que “la leyenda de Ámico entraña un motivo folclórico: el rey-ogro que obliga a sus huéspedes a competir en determinada prueba, cuya derrota significa la muerte”. No obstante, es bastante discutible que el motivo folclórico esté presente en Teócrito. También en Homero, con la figura del Cíclope –en la que posiblemente se inspiró Teócrito–, este tópico aparece, pero no responde a la figura del rey-ogro. M. Valverde Sánchez (introd. y trad.), *op. cit.*, p. 152.

Ámico como un rey cruel, a la manera de la interpretación alegórica que Paléfato aplicaba a los mitos, donde los temibles monstruos de la antigüedad son racionalizados como poderosos reyes que toman el sendero del mal y la desvergüenza.³²⁸ El Ámico teocríteo personifica el mito del salvaje civilizado que, por medio de un proceso de domesticación –que, en este caso, implica el aprendizaje de las reglas de la hospitalidad–, abandona su lado monstruoso y pasa a integrarse a la civilización que anteriormente le temía.

Si el héroe Polideuces que forma parte de la sociedad de los guerreros reflejara un proyecto urbanizador que consiste en destruir el halo sagrado y lleno de espíritus que resguardan los entornos naturales para someterlos a su ley y autoridad, Ámico, en cambio, sería ese “algo desconcertante, opaco y peligroso”³²⁹ que habita en las selvas y los torrentes de agua y que es propiamente la selva y lo acuático-poético en su estado salvaje y agresivo contra el orden que busca aniquilarlos y subordinarlos a los ideales de la urbe y el estado. Detrás del enfrentamiento entre Polideuces y Ámico podría enfocarse el trasfondo de una lucha civilizatoria por el agua.

En el idilio XI (*El Cíclope*), Teócrito ya había planteado este mismo fenómeno de aculturación en el cíclope-pastor Polifemo que, herido por el dardo de Afrodita, se entrega voluntariamente a un proceso de domesticación de sus instintos bestiales. En ese caso, dicho proceso concluye con su capacidad de expresar sus emociones a través del canto, y el fuego civilizatorio que erradica su aspecto monstruoso es también un fuego erótico, que suaviza la violencia de su traslado a una esfera más civilizada. En *Los Dióscuros*, la domesticación del salvaje Ámico ha querido ser representada evidenciando su brutalidad en el ejercicio de la fuerza. Los duros puñetazos (σκληραῖσι πυγμαῖς) que molieron las orejas de Ámico son las herramientas de un proyecto urbanizador que presenta con crudeza el daño que provoca sobre la naturaleza y muestra con realismo el lado destructor de la civilización: una urbanización que ha convertido a los númenes guardianes de los secretos de la naturaleza en boxeadores dispuestos al combate donde serán por fin exterminados por los héroes.³³⁰

³²⁸ Este es el caso de la Hidra, vista como una escuadra de arqueros (PALAEPH. 38), y de Ceto, visto como un rey enemigo de Troya (PALAEPH. 17). José B. Torres Guerra (trad.), pp. 54-55.

³²⁹ Vid. la crítica al sistema educativo alemán en la novela de Hermann Hesse “Bajo las ruedas” donde el párroco de Suabia se expresa con un resquemor, semejante al temor del héroe a Ámico, acerca del joven estudiante Hans Giebenrath. H. Hesse, *Bajo las ruedas*, p. 48.

³³⁰ A diferencia de *Los Dióscuros* de Teócrito donde Ámico hace un juramento en el que promete ser hospitalario de ahora en adelante y evita su muerte en manos de Polideuces, en las *Argonáuticas* el gemelo divino acaba con la vida del hijo de Poseidón (A. R. Arg. 2. 97-99.)

La derrota de Ámico pone en palabras la plasticidad de las aguas que el héroe desea domeñar. Se dice que está “ebrio de golpes” (πληγαῖς μεθύων, v. 98) y que “su rostro se hinchaba” (οἰδήσαντος προσώπου, v. 101) disolviendo sus ojos. En una especie de competencia mágica, el cuerpo húmedo de Ámico se disminuye para volver más espesos (πάσσονα, v. 113) los miembros (γυῖα, *id.*) de Polideuces y más vívido (ἀμείνων) su color de piel (χροιῆ):

σάρκες δ' αἰ μὲν ἰδρῶτι συνίζανον, ἐκ μεγάλου δὲ
αἰψ' ὀλίγος γένητ' ἀνδρός³³¹

A él, las carnes se le asentaban con sudor y, rápidamente,
de ser un hombre gigante se transformó en uno pequeño.

Es a través del sudor (ἰδρῶτι) que Ámico pierde su fortaleza y que su carne (σάρκες) deja su apariencia prodigiosa (μεγάλου) para adquirir una forma diminuta (ὀλίγος). El colonizador, en contraste, se siente fortalecido y rejuvenecido por su nueva conquista. Se ha convertido en el nuevo “boxeador” (πύκτης) –como Ámico nombra a Polideuces mientras le hace un juramento, después de haber sido vencido: ὦ πύκτη Πολύδευκες (“¡Oh, púgil Polideuces!”, v. 132)– que ostenta tener a su cargo el cuidado de las fuentes de agua bebible y de las aguas de la inspiración poética, a pesar de que la naturaleza de estas últimas jamás volverá a ser la misma. De la misma forma que Apolo fue “el primer invasor y usurpador de aquel saber que no le pertenecía”, es decir, “la materia divina que se plasma en las epifanías y se instala en la mente, potencia que precede y sostiene la palabra”³³², el hijo de Zeus es el acaparador de un entorno natural ajeno, de una región con sus habitantes mortales y divinos y sus propias costumbres para entablar comunicación entre unos y otros, sobre la que su heroísmo anhela ejercer dominio. El encuentro entre Polideuces y Ámico podría ser un reflejo del papel de la corte ptolemaica en las regiones a orillas del Nilo, pero ¿sería este proyecto colonizador-urbanizador contrario a la poética teocritea?

No podríamos afirmarlo determinadamente, pues falsearíamos nuestra hipótesis acerca de Teócrito como poeta de la corte. Sin embargo, sabemos que el lenguaje poético nunca es unívoco ni unilateral; de modo que podemos sugerir que, en este idilio, el poeta manifiesta una crisis del proyecto urbanizador de los Ptolomeos que tiende hacia la

³³¹ THEOC. XXII. 112-113.

³³² R. Calasso, *op. cit.*, p. 36.

dominación de las regiones misteriosas de la inspiración poética, sin que por ello deje de formar parte de la élite de los colonos helenos. La zona de empatía, desde la cual el poeta puede tejer su crítica, la ofrece la poesía que, como el agua en las selvas agrestes, necesita de una libertad sin condiciones para brotar espontáneamente al contacto con realidades espirituales en peligro de extinción:

ἐν δὲ μύες στερεοῖσι βραχίουσιν ἄκρον ὑπ' ὄμιον
ἔστασαν ἠύτε πέτροι ὀλοίτροχοι, οὔστε κυλίνδων
χειμάρρους ποταμὸς μεγάλαις περιέξεσε δίναις³³³

Los músculos en vigorosos brazos a la altura de sus hombros
se erigieron como bloques de piedra, a los que un río acrecentado
por las lluvias invernales pulió en derredor y viniendo con grandes remolinos.

En este símil está contenido un discurso meta-poético sobre el proceso creativo. Los “vigorosos brazos” (στερεοῖσι βραχίουσιν) de Ámico no son otros que el río (ποταμὸς) que se carga de la lluvia de las tormentas invernales (χειμάρρους). Al interior del guardián de las fuentes, también “rueda sin cesar” (κυλίνδων) el flujo que *modela* (περιέξεσε) las piedras de la tradición: músculos (μύες) que materializan la compactación de una cosmovisión. Y son, probablemente, esos “grandes remolinos” (μεγάλαις δίναις) la imagen del tiempo. La pulimentación de estas rocas acontece mediante un proceso natural, el ciclo de las aguas, que saca a relucir la belleza agreste que produce todo aquello que está integrado en la dinámica de la vida y la muerte.

A fin de comprender la idea expuesta, vale la pena hacer referencia al poema *Micenas*, donde Giórgos Seféris explora en el mismo sentido la tradición griega materializada en las “voces que vienen de la piedra”:

Húndese el que sustenta las enormes rocas;
piedras que soporté mientras podía,
piedras que amé mientras podía,
estas piedras, mi destino.

Herido por mi propio consuelo,
tiranizado por mi propia túnica,
condenado por mis propios dioses,
estas piedras.³³⁴

³³³ THEOC. XXII. 48-50.

³³⁴ G. Seféris, “Gymnopédia”, en *Poetas mediterráneos*, p. 16.

En las ruinas, a las que ha quedado reducido el pasado legendario griego, Seféris ve su exilio y, al mismo tiempo, su eterna ligazón con un legado monolítico que es simultáneamente su posibilidad de libertad y el motivo de su propio encadenamiento. Seféris se decanta por un sentimiento trágico frente a la tradición que no hallamos en *Los Dióscuros*. Nuestro poeta helenístico aborda el mismo dilema desde una perspectiva irónica que está presente en la duplicidad de los gemelos divinos: por un lado, civilizadores y, por otro, brutales y destructivos.

Polideuces interpela al monstruoso guardián de las fuentes de diversas maneras. Lo llama ξεῖν’ (“extranjero”, v. 54), ἄγριος (“salvaje”, v. 58), παλίγκοτος (“desgraciado de nuevo”, *id.*), ὑπερόπτης (“desdeñoso”, *id.*) y, paradójicamente, δαμόνι’ (“extraño”) en un tono despreciativo, a pesar de que la palabra nos deja entrever su verdadera naturaleza de ser extraordinario, divino o más precisamente *daimónico*. Sin embargo, todas estas clasificaciones peyorativas recaerán en el héroe en un cómico juego de respuestas que el numen acuático arroja sobre el hijo de Zeus.

Al habitual saludo que un extranjero dirige a los habitantes de la tierra que visita, preguntando cuáles son los mortales (τίνες βροτοί, v. 54) a los que pertenece la región, Ámico responde con otra pregunta:

χαίρω πῶς, ὅτε τ’ ἄνδρας ὄρω, τοὺς μὴ πρὶν ὄπωπα,³³⁵

¿Cómo podría alegrarme, cuando veo hombres a los que antes jamás he visto?

Su respuesta revela un desconocimiento de la lengua griega que entiende literalmente la fórmula χαῖρε ξεῖν’ (“¡Alégrate, extranjero!” v. 54) que normalmente se comprende como un “te saludo” que tiene como función abrir el canal de comunicación,³³⁶ a lo que él responde lo absurdo que sería alegrarse en semejante circunstancia: unos hombres desconocidos pisan un territorio que les está vedado. En el sistema de lengua de Ámico, que es también su sistema de costumbres, no existe el vocablo ξενός (“extranjero”, “forastero”, “huésped”) –igual que no existe en el mundo del cíclope Polifemo³³⁷ que forma el núcleo del ἥθος hospitalario de

³³⁵ THEOC. XXII. 55.

³³⁶ Este mismo desconocimiento de la lengua griega se expresa nuevamente en los versos siguientes, cuando Polideuces le dirige otra expresión formularia: θάρσει (“¡Ten confianza! ¡Anímate!” v. 56) y Ámico le responde que, en efecto, está confiado (θαρσέω), pero esto no depende de su llegada.

³³⁷ O. D. Álvarez Salas: “...en el marco lingüístico que típicamente permite establecer el contacto entre seres humanos y que, al tiempo que revela el vócos o carácter individual de cada interlocutor, da la medida exacta del

la cultura griega. A causa de esto, en su respuesta no caracteriza con ningún concepto a los Dióscuros más que llamándolos “hombres a los que no he visto antes” (ἄνδρας τοὺς μὴ πρὶν ὄπωπα). A su vez, tampoco responde a su pregunta sobre los poseedores de la tierra (ὧν ὄδε χῶρος, v. 54), pues, de acuerdo con lo que hemos analizado, estas regiones salvajes no pertenecen a ningún ser humano. Son territorios consagrados, cuya sacralidad irradia de su no-subordinación a alguna entidad cognoscible o, al menos, con la que no se puede establecer un trato directo sin mediaciones.

Una vez que Ámico le dice a Polideuces que no considera que tenga que recibir lecciones de él (κοῦκ ἐκ σεῦ με διδάσκεσθαι τόδ’ ἔοικεν, “y no me parece que en esto yo deba ser instruido por ti”, v. 57), el campeón de Zeus le plantea una pregunta retórica en la que lo insulta matizadamente con tres adjetivos negativos para la cultura a la que pertenece el héroe. Lo califica como “salvaje” (ἄγριος, v. 58), “doblemente desgraciado” (παλίγκοτος, *id.*) y “soberbio” (ὑπερόπτης, *id.*), pero Ámico no se deja llevar por estas provocaciones y responde con una sutileza espontánea:

τοιόσδ’ οἶον ὄρᾳς: τῆς σῆς γε μὲν οὐκ ἐπιβαίνω³³⁸

Soy tal y como me ves. Y no pongo un pie en tu tierra.

Dejando un vacío cognoscitivo acerca de su propio ser,³³⁹ Ámico le hace entrever a Polideuces que son sus prejuicios los que operan en la visualización de su esencia. Ámico es salvaje por el hábitat silvestre en el que mora, desgraciado por su lejanía con las normas sociales y soberbio porque resguarda las fuentes de la poesía, pero estas clasificaciones sólo son válidas desde la mirada ajena de Polideuces. Sólo como un fenómeno de percepción (ὄρᾳς: la vista) aunado al código moral de los colonizadores, estos adjetivos promueven su efecto de desprecio que margina una realidad autóctona. Los mismos adjetivos que brotan de la boca de Polideuces podrían revertirse y reflejar la crisis de un sistema ético que se falsea y deja de operar sanamente al entrar en contacto con culturas inquietantes para la cosmovisión del heroísmo arcaico. Si nos pusiéramos en el lugar de Ámico –a quien Teócrito inclusive ha disfrazado con una piel de león heracleo para facilitar nuestra identificación (vv. 51-52)–,

grado cultural y el desarrollo en que cada uno se encuentra.” “Odiseo y el Cíclope: competencia lingüística e identidad cultural”, en *Mito, épica e identidad. El presente como metáfora del ayer*, p. 54.

³³⁸ THEOC. XXII. 59.

³³⁹ Esta actitud reproduce en la antigüedad el fenómeno moderno de la deconstrucción que disuelve un canon a través de la negación y crea huecos de sentido para que la diferencia emerja a la vista.

Polideuces es *salvaje* por irrumpir en un territorio del que no conoce sus reglas, *desgraciado* por pertenecer a una cultura heroica que somete territorios ajenos y acaba con la naturaleza, y *soberbio* por pretender enseñarle sus códigos de civilidad a un ser que pertenece a otro orden de realidad en contacto con su propio camino de espiritualidad.

En la siguiente frase del verso que hemos estado analizando, Ámico pone de manifiesto la circunstancia de vulnerabilidad en la que se halla. Se trata de una invasión. Puede que el hijo de Poseidón tenga efectivamente algo de los calificativos que el miedo de la sociedad de los Dióscuros proyecta sobre él, pero en lo que respecta a los hechos él no “pisotea su territorio” (τῆς σῆς γε μὲν οὐκ ἐπιβαίνω) para que estos prejuicios se comprueben convirtiéndolo en un ser dañino. Su único crimen radica en no compartir el agua de las fuentes que resguarda y que, como hemos notado, no son simples suministros de agua potable, sino las fuentes mistericas de la poesía que probablemente demandarían una iniciación y que el hijo de Zeus desea comprar:

ἄργυρος ἢ τίς ὁ μισθός, ἐρεῖς, ᾧ κέν σε πίθοιμεν,³⁴⁰

¿Plata o cuál es el precio, tu dirás, con el que nosotros podríamos persuadirte?

Igual que un terrateniente que busca hacerse de un nuevo predio para explotarlo, Polideuces ofrece al demonio Ámico dinero (ἄργυρος) y trata de persuadirlo proponiéndole que elija el pago o la retribución (μισθός) que le parezca conveniente, como si un μισθοδότης (“pagador de sueldo”, “amo”, “señor”) estuviera tratando con uno de sus empleados (μισθωτός, “asalariado”). Esta es la segunda ocasión en la que Polideuces intenta beber de las aguas mediante una propuesta de compra-venta, unos versos antes el héroe había realizado una petición (v. 62) que había sido rotundamente rechazada diciéndole que sabría su respuesta “cuando la sed secase sus labios licenciosos” (διψος ἀνειμένα χεῖλεα τέρσει, v. 63). Luego de haber sido convertidas las fuentes de agua en un producto comprable por el adinerado hijo de Zeus, no parece haber otra alternativa que el enfrentamiento frente a frente (ἐναντίος ἀνδρὶ, v. 65), pues el propio acto de querer intercambiar un don divino por un bien material resulta una deshonra para la sacralidad de la naturaleza.

El encuentro entre Polideuces y Ámico guarda una estrecha relación con el episodio del Cíclope en el canto 11 de la *Odisea*, del que Omar Álvarez observó:

³⁴⁰ THEOC. XXII. 64.

Mientras Odiseo encarna en el episodio homérico [...] la identidad helénica portadora de todo el refinamiento cultural y el ingenio ordenador que ha logrado domesticar la naturaleza para ponerla al servicio del progreso civilizatorio, el cíclope Polifemo representa esa alteridad bárbara, cuyo primitivo salvajismo resulta más bien brutal y peligroso, pues todavía acecha para devorar crudos a los representantes de esa civilización que, al final de cuentas, busca a su vez también exterminarlo con las armas del progreso o, de no ser esto factible, cuando menos exiliarlo a los confines del mundo.³⁴¹

Con base en esta reflexión, podríamos afirmar que el héroe –se trate de Odiseo o de Polideuces– es el estandarte de un proyecto civilizatorio que tiene como meta domeñar las fuerzas indómitas de la naturaleza para usufructo del hombre. Los poetas alumbran la zona inquietante que implica esta conquista o, en otros casos, su marginación de la esfera habitable (οἰκομένη) para la psique del ciudadano que apoya dicho progreso y, de igual modo, ofrecen una crítica expresada en la agonía del salvaje que se enfrenta al emisario de la civilización. Esto es precisamente lo que hace Teócrito cuando pone en boca de Ámico lo que para él significa la pelea contra el gemelo divino:

εἴτ' οὖν ὀρνίθεσσιν ἐοικότες εἶτε λέουσι
γινόμεθ', οὐκ ἄλλω γε μαχεσσαίμεσθ' ἐπ' ἀέθλω.³⁴²

Si realmente nos volvemos parecidos a pájaros
y a leones, no deberíamos combatir por otro trofeo.

Después de que Polideuces ha querido indagar por las reglas de su enfrentamiento preguntando “qué trofeo dispuesto” (ἄεθλον ἐτοῖμον, v. 70) tendría el vencedor de la competencia y Ámico le contesta que el perdedor le pertenecería al otro (v. 71), el hijo de Zeus compara tal pelea con los “tumultos de gallos y leones” (ὀρνίθων φοινικολόφων τοιοῦδε κυδοιμοί, v. 72). En los versos que hemos citado, Ámico pone al desnudo la cruda realidad del certamen (ἀγῶν): si los hombres que compiten se transforman en orgullosos animales, no hay por qué enmascararlo con nobles palabras y premios excelsos. Así, en las últimas palabras de Ámico antes de la narración del combate, el código moral del héroe ha quedado evidenciado. En su ansia de control yace latente un miedo que lo paraliza, y, detrás de su

³⁴¹ O. D. Álvarez Salas, *op. cit.*, p. 77.

³⁴² THEOC. XXII. 73-74.

ἀριστεῖα, se agolpan las pulsiones bélicas que lo transforman en gallo de pelea y felino, pese a su encubrimiento en normas socialmente aceptadas como lo es el ἀγῶν y la hospitalidad que disfraza una estrategia de dominio.

A continuación, la narración épica de la pelea podrá ser leída en un tono irónico que, incluso, impregna la totalidad del himno donde, aunque en apariencia se venera a los hijos de los dioses, Teócrito muestra la duplicidad de los reyes helenísticos. Esta intención aparece en el contraste temático entre las hazañas de los Dióscuros que el poeta narra para alabarlos. Mientras, en el caso de Polideuces, su hazaña lo enmarca como un semidios civilizador que lleva las leyes de la hospitalidad –no sin cierta violencia y crudeza, como hemos percibido– a los habitantes de la costa de Bitinia, en el caso de Cástor, los gemelos aparecen como los destructores de las mismas leyes raptando a las mujeres que estaban comprometidas con sus primos Linceo e Idas –cuyo caso modélico es el rapto de Helena que ocasionará la Guerra de Troya– y corrompiendo al padre de ellas con dinero (vv. 149-151). De esta manera, Teócrito critica la contradicción de estos semidioses violentos y pone en boca del humilde Linceo el reclamo inútil que los seres comunes y corrientes hacen a los poderosos. Pues, pese a tener razón, la irracionalidad de los héroes y el rayo de Zeus les acarrea la muerte. Bástenos citar su conmovedor discurso y dejar esta alternativa de interpretación como una posibilidad más para la poética de este sutil autor que sabía camuflar sus puntos de vista críticos sobre la realidad en la vestidura de los mitos evadiendo la censura de sus promotores:

ἴσκον τοιάδε πολλά, τὰ δ' εἰς ὑγρὸν ᾤχετο κῦμα
πνοιῇ ἔχουσ' ἀνέμοιο, χάρις δ' οὐχ ἔσπετο μύθοις.
σφὼ γὰρ ἀκηλήτω καὶ ἀπιηέες.³⁴³

Muchas palabras semejantes les dije, a las que el soplo del viento se las llevó hacia el húmedo oleaje. Su gracia no estuvo en armonía con ellas. Pues ustedes son inflexibles y crueles.

³⁴³ THEOC. XXII. 167-169.



Tirsis, M. G. Lavaniegos Solares, acuarela, 2019.

IV. La melancolía de Dafnis (id. I)

IV. 1. Multiplicidad intratextual del Dafnis de Teócrito

Hasta ahora hemos visto cómo dos paradigmas heroicos, Heracles y los Dióscuros,³⁴⁴ han sido sutilmente criticados por nuestro poeta helenístico con la intención de dilucidar sus contradicciones e inadecuaciones para vivir la experiencia del amor (*Eros*) y para relacionarse con la faceta sagrada de la naturaleza (*Physis*). El modelo heroico épico ha entrado en una crisis profunda en el período helenístico, después de vivir su último resplandor con la figura de Alejandro Magno, de quien se dice que encarnaba a los caudillos ilíadicos en sus conquistas y dormía sobre los cantos de Homero anotados por Aristóteles en la tienda de su campamento.³⁴⁵

La poesía helenística se distingue por un cambio de dirección en la perspectiva desde la cual se apropia de la tradición mítica del pasado griego y en los temas prioritarios para su sociedad, que se traduce en una intención subyacente al espíritu poético:

El uso de la canción de Polifemo para curarse a sí mismo del amor refleja la tradicional tarea del pastor de calmar y controlar sus animales mediante la música [...] y como tal se convirtió en una imagen popular del uso de la poesía en la temprana edad helenística.³⁴⁶

En esta cita, referida al idilio I (*Tirsis*), Kathryn Gutzwiller resalta la centralidad otorgada por Teócrito a la figura del pastor (*βουκόλος*) que, aunque aparecía como una metáfora de los gobernantes (*ποιμῆν λαῶν*, “pastor de pueblos”),³⁴⁷ ocupaba un lugar marginal junto con su paisaje agreste dentro de la literatura anterior. La llamada “poesía bucólica” representa la

³⁴⁴ En los versos 8-9 del idilio IV (*Los pastores*), Heracles y Polideuces son mencionados en contigüidad por dos pastores que comparan al primero con un boyero que partió a los juegos olímpicos y al segundo con uno de los pastores, cuya madre le decía que aventajaba al gemelo divino.

³⁴⁵ C. Alexander, *op. cit.*, p. 10.

³⁴⁶ K. Gutzwiller: “Polyphemus’ self therapy for love through song reflects the traditional task for the herdsman to soothe and control his animals through music [...] and as such it became a popular imagen for the uses of poetry in the early Hellenistic age.” *Op. cit.*, p. 22.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

ruptura con el antiguo mundo bélico de las grandes hazañas para proponer un horizonte de paz y armonía donde la poesía vuelva a ocupar su lugar originario.³⁴⁸

Sin embargo, esta ruptura no se presenta más que pasando a través del caleidoscopio de los mitos y expresando sus dilemas en las máscaras de sus protagonistas. Esto es precisamente lo que ocurre con el joven Dafnis que, luego de pertenecer a una arcaica tradición de amantes de la diosa, se convierte en el último de los héroes que entregará su instrumento musical al dios más salvaje del imaginario griego para expresar con su melancolía que el mundo heroico ha por fin expirado su postrero aliento.

IV. 1. 1. Dafnis en el mito

En el *Diccionario de mitología griega y romana*, Pierre Grimal describe a Dafnis como un semidios al que se le relacionaba con una fuente donde se ofrecían sacrificios anualmente.³⁴⁹ Después de una idílica descripción de la abundante vegetación de su natal Sicilia, Diodoro, relata que Dafnis era el acompañante de Artemisa en las cacerías y deleitaba a la diosa con los sonos de su flauta de Pan y sus canciones pastoriles.³⁵⁰ En sus *Historias curiosas*³⁵¹, Claudio Eliano omite su amorío con la diosa cazadora, pero en cambio nos menciona que las vacas que apacentaba Dafnis eran ni más ni menos que las hermanas de Helios, asimilándolas a aquellas de las que Tiresias y Circe le habían advertido a Odiseo que debía de abstenerse su tripulación, si quería regresar a casa.³⁵²

Homero no menciona un lazo de parentesco fraternal entre Helios y sus rebaños, pero sí hace énfasis en la prohibición de profanar el ganado de Trinacia y el respeto sagrado que los hombres de Odiseo debían profesarles para no despertar la ira de los dioses. El episodio de las vacas de Helios está plagado de las apariciones misteriosas de seres ominosos, desde la

³⁴⁸ M. Fantuzzi: "Theocritus' shepherds live in a world that almost completely ignores the traditional gods of Olympus, and appears to be satisfied with its little pantheon composed of highly specialised countryside divinities (Los pastores de Teócrito viven en un mundo que casi ignora por completo los dioses tradicionales del Olimpo y parece estar satisfecho con su pequeño panteón compuesto por sus altamente especializadas divinidades)", "Textual misadventures of Daphnis: The pseudo-teocritean *Id.* 8 and the origins of bucolic *maner*", en *Genre in Hellenistic Poetry*, p. 63.

³⁴⁹ P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 125.

³⁵⁰ D. S. 4. 84. 4.

³⁵¹ AEL. *VH.* 10. 18; Juan Manuel Cortés Copete (trad.), pp. 217-218.

³⁵² HOM. *Od.* 11. 104-118; 12. 127-141.

“cóncava gruta” donde estaban “los bellos asientos y espacios de danza de las ninfas”,³⁵³ que sirve para resguardar la nave de los marineros, hasta el acogimiento de Odiseo por Calipso, la “diosa terrible de hermosos rizos, dotada de habla”,³⁵⁴ después de haber zarpado de la isla y de ver destrozado su navío por una atroz tormenta. Cuando Circe le advierte a Odiseo sobre la naturaleza divina de los ganados de Helios, menciona que “no mueren jamás” (οὐδέ ποτε φθινύθουσι) y que “sus pastoras son unas deidades” (θεαὶ δ’ ἐπιπομιμένες εἰσίν),³⁵⁵ unas ninfas llamadas Faetusa y Lampetia que Neera dio a luz de su cópula con Helios. De allí la naturaleza semidivina que el mitógrafo moderno le atribuye a Dafnis, pues este boyero –que recibe el nombre de Búcolo (“pastor”), según Eliano, por desempeñarse en el cuidado de rebaños– pastoreaba un ganado sagrado que exigía un trato distinto de las demás reses de los mortales.

Tanto Sículo como Eliano cuentan que Dafnis era hijo de una ninfa y que la etimología de su nombre proviene de su vínculo con el laurel (δάφνη). Desde la perspectiva idealizante de Diodoro, el sitio donde nació Dafnis era un valle siciliano donde un bosque sagrado producía laurel prolíficamente. En una clave psicológica, que ya anuncia los conflictos posteriores del atribulado pastor con la diosa, Eliano narra que su madre lo abandonó bajo la sombra de un laurel recién nacido.³⁵⁶ Una tradición lo hace hijo de Hermes y nos relata que, en un arranque de sentimiento paternal, el dios lo llevó al cielo después de su muerte.³⁵⁷ Otra, en cambio, sólo menciona que era el favorito de este dios psicopompo; a esta tradición se adhiere Teócrito ya que nunca encontramos en nuestro idilio que se refiera a él en una relación de padre-hijo. Fueron las ninfas quienes lo criaron y le enseñaron el arte de guiar rebaños³⁵⁸ y, como podemos suponer por la devolución de su siringa en *Tirsis*, Pan fue su maestro en el saber musical.

³⁵³ HOM. *Od.* 12. 317-318; P. C. Tapia Zúñiga (trad.), p. 209.

³⁵⁴ HOM. *Od.* 12. 449; *ibid.*, p. 214.

³⁵⁵ HOM. *Od.* 12. 131; *ibid.*, p. 203.

³⁵⁶ El abandono del recién nacido es un mitologema que se repite en la historia de Pan y Príapo y en el mito fundacional de Roma donde Rómulo y Remo son abandonados en el bosque y amamantados por una loba. Acerca del significado de un mitologema, K. Kerényi afirma: “Existe una materia especial que condiciona el arte de la mitología: es la suma de elementos antiguos transmitidos por la tradición –*mitologema* sería el término griego indicado para designarlos– que tratan de los dioses y los seres divinos, combates de héroes y descensos a los infiernos, elementos contenidos en relatos conocidos y que, sin embargo, no excluyen la continuación de otra creación más avanzadas.” “Del origen y fundamento de la mitología”, en *Introducción a la esencia de la mitología*, p. 17.

³⁵⁷ PARTHEN. *Narr. Am.* 29.

³⁵⁸ D. S. 4. 84. 3.

Diodoro y Eliano dedican las últimas líneas de su historia acerca de Dafnis a hablar sobre su traición a una ninfa. Su nombre era Nomia (“Pastora”) y aquél le prometió serle fiel bajo el pacto de que perdería la vista si rompía su promesa. Según Eliano, los dados del destino estaban tirados sobre este asunto:

La ninfa le hizo prometer que no se acercaría a ninguna otra mujer y le amenazó diciendo que estaba determinado por el destino que perdería la vista si violaba su juramento. Y se intercambiaron juramentos en estos términos.³⁵⁹

En un estado de embriaguez, Dafnis rompió su promesa y tuvo relaciones sexuales con la hija de un rey. Diodoro no habla de un pacto entre la ninfa y Dafnis, sino de una profecía dictada por una ninfa del campo que se enamoró del joven cantor. Pese a que el traductor de la *Biblioteca histórica*, Juan José Torres Esbarranch, atribuye este giro interpretativo a un intento del narrador por no “malograr el encanto idílico de su narración” con el infortunio de Dafnis por una “ninfa celosa”,³⁶⁰ nosotros creemos que esta versión se acopla con mayor exactitud a la naturaleza de las ninfas, para quienes suena más acorde la revelación profética en un tono de advertencia hacia los mortales que un pacto social de amor entre seres del mismo rango.

Resulta todavía más inaudito que ninguno de los comentaristas haya asociado la relación entre Nomia y Dafnis con la complicidad entre Dafnis y Ártemis, pues ambas atmósferas mitológicas orbitan alrededor de la lealtad a fuerzas superiores. Ártemis es la diosa de la naturaleza salvaje y no domable en donde circula libremente la ninfa Nomia y son, juntas, emanaciones de una misma potencia. Walter Otto relacionó a Ártemis, coreuta de las ninfas, con la diosa del Pudor (Aidós) para aludir al respeto que en el imaginario griego inspiraba lo sagrado y secreto de la naturaleza, que no debía ser hollado por la mano del hombre.³⁶¹ El contacto de Dafnis con la hija de un rey, que representa el eslabón más alto de la cadena de dominio del mundo civilizado, no puede ser visto por las fuerzas femeninas de la vegetación más que como una traición a las leyes naturales del universo bucólico.

El antiguo amante de la diosa-ninfa, en efecto, perdió la vista, y se ha interpretado este hecho como el detonador de su muerte en plena juventud. Eliano designa la canción acerca de

³⁵⁹ AEL. VH. 10. 18; J. M. Cortés Copete (trad.), *op. cit.*, p. 218.

³⁶⁰ J. J. Torres Esbarranch, *Diodoro de Sicilia. Biblioteca Histórica*, p. 207.

³⁶¹ W. F. Otto, *Las Musas*, pp. 13-14.

su ceguera como el primer poema bucólico y traza una continuidad con Estesícoro de Hímera, otro poeta que sufrió el mismo padecimiento por maldecir a la *ninfea* Helena de Troya. Pero, ¿la pérdida de la visión de Dafnis acaso no alude al abandono de las fuerzas naturales que anteriormente le profesaban amor y cariño, y no a la muerte del poeta-pastor? Su ceguera es la ausencia de la diosa: el mundo privado de ninfas. Para alguien que ha experimentado la vitalidad que imbuye todas las formas naturales, el único camino que queda conduce al Hades y los mitos han sabido expresarlo en el retrato de un ciego que cantaba en los pasajes solitarios de la naturaleza y que en su dolor se arrojó de una peña, se transformó en roca o, como lo describe nuestro poeta helenístico, *se precipitó en un río* (ἔβα ῥόον, v. 140).

Es factible trazar una comparación con la tragedia de Eurípides *Hipólito*, donde el hijo de la amazona Hipólita y Teseo es un cazador que frecuenta la compañía de Ártemis y repudia el culto de Afrodita. Para vengarse, la diosa urde una estratagema en la que Hipólito será repudiado por su padre tras enterarse de la muerte de su esposa Fedra que, trágicamente enamorada de su ahijado, deja un mensaje culpándolo falsamente de haberla violado. El cuestionamiento de la nodriza, que busca enterarse del padecimiento que lacera a su ama Fedra,³⁶² guarda una enorme similitud con las preguntas que los habitantes del campo dirigen a Dafnis de las que nos ocuparemos más adelante. Sin embargo, en *Tirsis*, el conflicto entre Afrodita y Dafnis no proviene de su pacto de castidad con la diosa cazadora, sino de una pasión exacerbada hacia la diosa Afrodita que deriva en un desbalance del orden cósmico; el mismo fenómeno que inversamente le sucede al casto cazador. La tensión planteada por Eurípides entre Afrodita y Ártemis podría concebirse como un antecedente del conflicto que aqueja al pastor Dafnis, pero en *Tirsis* el universo salvaje e indomesticado de Ártemis se combinará con el universo erótico de Afrodita, provocando una simbiosis del mito que sugiere releer la tragedia de *Hipólito* como el destino fatal de un amante de la diosa cazadora. Afrodita y Ártemis podrían ser los rostros de una misma diosa que rige la naturaleza en su aspecto benévolo y cruel, que incita a los lazos conyugales y pide su abstención en determinados periodos del ciclo natural.

³⁶² E. *Hipp.* 174-191.

IV. 1. 2. Dafnis en Teócrito (VI, VII) y Pseudo-Teócrito (VIII, IX)

El meollo de la figura mítica de Dafnis en los *Idilios* de Teócrito es el amor. ¿Y cómo no habría de serlo si, como afirma Cioran, “la melancolía se hace más pura cuando el amor la arropa y la nutre”?³⁶³ Y, en *Tirsis*, nos encontramos, sin lugar a duda, ante los padecimientos de un carácter melancólico. Dafnis aparece diseminado en una polifonía de voces que abarcan los idilios I, VI, VII de Teócrito y los pseudo-teocríteos VIII y IX. En cada uno de ellos se respira una atmósfera de tensión y distensión erótica que nos lleva a enfocar nuestro análisis como una antropología del sentimiento amoroso.

Como bien lo notó Marco Fantuzzi en su ensayo sobre el idilio VIII, Teócrito juega con dos personificaciones complementarias de Dafnis, la *mítica* y la *mímica*.³⁶⁴ Si, en el idilio VII, Dafnis es retratado por el cabrero Lícidas como *el pastor* (ὁ βούτας, v. 73) que *alguna vez* (ποκα, *id.*) se *enamora* (ἠράσσατο, *id.*) de la ninfa Jenéa y, en torno al cual, *el monte se apesadumbra* (ὄρος ἄμφ’ ἐπονείτο, v. 74) y *las encinas le lloraban* (δρῦες αὐτὸν ἐθρήνευν, *id.*), en el idilio VI, por otro lado, tenemos a un joven Dafnis con barba *semi-crecida* (ἠμυγένειος, v. 3) que *reta en primer lugar* a un certamen (πρῶτος ἔρισδε, v. 5) al boyero Dametas y canta las alternancias del amor entre el cíclope Polifemo y la nereida Galatea.³⁶⁵ En el primer caso, sale a relucir la faceta mítica del atribulado Dafnis, “trágicamente en conflicto con abrumadoras fuerzas divinas”,³⁶⁶ como en *Tirsis*, y emparentado con su pasado como acompañante de Artemisa y su desamor con la ninfa Nomia, cuyo nombre en el idilio de Teócrito podría ser Jenéa. En el símil que Teócrito establece entre Dafnis y la nieve (χιῶν, v. 76) del Hemo, Ato, Ródope y Cáucaso, una pasión es común: ambos *se disuelven, se deshacen, se derriten y se consumen por completo* (κατετάκετο, *id.*); estamos frente a una imagen poética que puede tener su explicación en las palabras de Cioran:

Cuando estamos melancólicos, ¿no sentimos que nuestra alma se abre a indeterminados reclamos? ¿Y no son esos reclamos presagios

³⁶³ E. M. Cioran, *El libro de las quimeras*, p. 55.

³⁶⁴ M. Fantuzzi: “. . . the living Daphnis has nothing of the heroic proximity to the divine, which is, on the contrary, a characteristic of the mythical Daphnis of *Id. 1.*” (El Dafnis viviente no tiene nada de la proximidad heroica de lo divino, la cual es en cambio una característica del Dafnis mítico del *Id. 1*) *Op. cit.*, p. 73.

³⁶⁵ Una creativa interpretación de la pasión entre estos seres de naturalezas discordes se encuentra en las notas introductorias de Antonio González Laso al *Id. VI*, que los ubica como símbolos de los anhelos más profundos del imaginario griego: el campo y el mar. A. González Laso, *Teócrito. Idilios*, p. 85.

³⁶⁶ M. Fantuzzi: “The death of Daphnis tragically in conflict with overwhelming divine forces is the theme of the song of the shepherd Thyrsis in *Id. 1.*” *Ibid.*, p. 62.

de inquietudes placenteras? ¿Y no se desprende acaso de nuestra descomposición un suave aroma? Y es que el alma se nos abre con una voluptuosa e indolora descomposición, con una caricia indefinida, con una aspiración hacia lo inconcreto [...] Y durante ese hechizo de placentera descomposición de la melancolía, ¿no nos embelesan soledades sonoras, nacidas de lo infinito, que se insinúan por doquier, chocan con las cosas y vuelven luego bajo la forma de haces sonoros, en un insensible reflujó hacia lo infinito del que partieron, hacia el silencio del que procede el ser?³⁶⁷

Estas visiones, nacidas del fenómeno de descomposición del alma que opera en los melancólicos, podrían ser el telón de fondo de las apariciones divinas de *Tirsis*. La simpatía natural o *falacia patética* que le manifestaban las montañas y las encinas al enamorado³⁶⁸ Dafnis ahora se proyecta en un sentido inverso: el ser humano siente a imagen y semejanza de la naturaleza. Se derrite igual que la nieve y esta empatía con una etapa del ciclo de las aguas es un acto de despersonalización, de renuncia a la individualidad y de acceso a una dimensión infinita, origen y culminación de la vida. Este proceso fenomenológico de lo poético, donde las emociones humanas se asimilan a procesos naturales y viceversa, es una herencia de la lírica arcaica³⁶⁹ que, en este pasaje, expresa una cualidad de la bucólica: la melancolía del enamorado.

Esta breve alusión al dolor de Dafnis acontece en la canción de Lícidas, entonada durante su encuentro con Simíquidas, *alter ego* teocríteo y voz narradora del idilio VII que se dirige junto con sus dos amigos a celebrar la fiesta de Deméter. Lícidas lo recuerda como uno de los mitos que desearía escuchar de la voz del pastor Títiro, acompañada por el son de un par de flautistas, mientras aguarda en alegre convivio el retorno de su amado Ageanacte. Enseguida, se narra el mito del divino Comatas, encerrado en un arca de cedro por un amo siniestro y alimentado por abejas con miel de las musas.³⁷⁰ Si tomamos en cuenta que ambos mitos abordan el misterio del amor ligado a la consagración musical, ¿acaso no podríamos leerlos como relatos de una misma iniciación poética? ¿El consumirse de Dafnis como nieve

³⁶⁷ E. M. Cioran, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁶⁸ Hemos optado, en nuestra interpretación, definir la disfuncionalidad erótica de Dafnis como un enamoramiento de la diosa que convertiría al cantor en un amante encolerizado, enemigo del eros que lo aqueja.

³⁶⁹ Acerca de la mimesis entre lo humano y lo vegetal *vid.* nota 180.

³⁷⁰ Esta situación de encierro podría compararse con el enamoramiento de Dafnis, cuyo “amo siniestro” no es sino Eros y cuyo sacrificio a las musas trae la salvación en los avatares del tiempo.

de los montes no es precisamente el retorno del poeta al elemento que le otorgó la inspiración y lo consagró en la gracia de la musa?³⁷¹

En cambio, en el idilio VI, Dafnis no aparece como una evocación lejana que los pastores del campo gustan recrear en sus cantares –la misma distancia frente al mítico pastor se establece en *Tirsis*, donde los dolores de Dafnis son el tema elegido por Tirsis para su canción bucólica–,³⁷² sino que son Dafnis mismo junto con su amigo Dametas quienes ocupan la escena inicial y deciden entablar un breve certamen poético, *ambos sentados cerca de alguna fuente a la mitad de un día de verano*.³⁷³ Son ellos quienes dramatizan en su tierna juventud el eros cambiante entre Galatea y Polifemo, actuando Dafnis de consejero y Dametas personificando al Cíclope, en una contienda que no tendrá perdedor, sino el amigable trueque de instrumentos y un beso lleno de exaltación.³⁷⁴

La faceta mímica de Dafnis presenta al joven pastor desde una perspectiva cotidiana del mundo pastoril que lo dota de un halo “viviente, pacífico y casi realista”.³⁷⁵ Es curioso que este Dafnis sea caracterizado como un conocedor de los asuntos amorosos y los peligros de ser *δύσερως* (“desgraciado en el amor”), mientras que en el idilio VII lo vemos aquejado por su enamoramiento de la ninfa Jenéa y consumiéndose de deseo como la nieve en el verano. En el idilio VI, volvemos a encontrar el verbo *τάκεται* (“se derrite”, “se consume”, v. 27) que Teócrito había aplicado al fenómeno de descomposición de Dafnis, pero esta vez expresa los padecimientos de la nereida Galatea que, no bien se entera de que Polifemo *tiene otra mujer* (*ἄλλαν τινὰ φαμί γυναῖκ’*, v. 26), *siente celos* (*ζαλοῖ*, v. 27) y *se enfurece* (*οἰστρεῖ*, v. 28)

³⁷¹ En el idilio VII, se refiere en dos ocasiones al monte como un lugar privilegiado para la creación poética. Antes de que Lícidas inicie su canción, menciona que la compuso en el monte (“ἐν ὄρει ἐξεπύνασα”, v. 51) y Simíquidas arranca su canto diciendo que también él fue enseñado por las ninfas cuando pastoreaba en los montes (“ὄρεα βουκολέοντα”, v. 92).

³⁷² C. Segal: “The realm of Daphnis, despite its actual place names, stands at the furthest remove from reality. The workaday world of the cup is the closest. In between stands the shepherd world of Thyrsis and the Goatherd (El reino de Dafnis, a pesar de sus nombres de lugares existentes, permanece en la parte más alejada de la realidad. El mundo cotidiano de la copa es el más cercano. Entre ellos yace el mundo pastoril de Tirsis y el Cabrero)”. “Since Daphnis Dies: The Meaning of Theocritus’ First *Idyll*”, en *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, p. 27.

³⁷³ THEOC. I. 3-4: “ἐπὶ κράναν δέ τιν’ ἄμφω/ ἐζόμενοι θέρεος μέσφ’ ἄματι τοιάδ’ ἄειδον”.

³⁷⁴ La resolución amistosa-erótica de este idilio ha sido leída desde una mirada menos ingenua que interpreta esta interacción como la antesala de un intercambio sexual. Cf. E. Bowie, *Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7*, en *Theocritus*, p. 112.

³⁷⁵ M. Fantuzzi: “However, they might have appeared to be quite admissible developments, and not at all innovations, to an author who did not perceive the various motivations that had, as we have seen in detail above, prompted Theocritus to give a totally different characterisation and setting to the mythical, restless, paradoxical, heroic Daphnis of *Id.* 1 and the living, pacific, almost ‘realistic’ Daphnis of *Id.* 6”. *Op. cit.*, p. 73.

espiando su cueva y sus rebaños.³⁷⁶ A este amante, que está a punto de ver a través de su único ojo el cumplimiento de su deseo de yacer con quien anteriormente le rehuía, Dafnis aconseja que *cuide* (φράζω, v. 13) que su perro *no se abalance* (μὴ ὀρούσῃ, *id.*) *sobre las piernas* (ἐπὶ κνάμαισιν, *id.*) de su amada y le *arañe* (ἀμύξῃ, v. 14) su *bella piel* (χρῶα καλὸν, *id.*).

En todo este idilio, el perro pastor de Polifemo tiene una connotación erótica que simboliza la atracción sexual y el deseo orientado hacia la nereida Galatea que es evocada en los paisajes agrestes.³⁷⁷ De modo que, cuando el joven pastor Dafnis advierte a Polifemo acerca de la vigilancia del can, quiere que preste atención sobre los efectos que produce su juego de seducción y el riesgo de caer de la gracia de Eros, si su deseo contenido hiere a la nereida enamorada.

Tirsis posee similitudes directas con el idilio VI. El discurso que Príapo le dirige al Dafnis mítico emplea varios adjetivos del léxico con el que el joven pastor se refiere a Polifemo en su canción. Canta que Galatea lo califica de *δυσέρωτα* (“desgraciado en el amor”, v. 7), la misma palabra con la que el dios describe a Dafnis (*δύσερός*, I, 85) y le atribuye el oficio de *cabrero* (*αἰπόλον ἄνδρα*, v. 7) con el mismo tono peyorativo que Príapo se lo otorga a Dafnis al observar su aspecto y señalar un descenso de rango de boyero a cuidador de cabras (*νῦν δ’ αἰπόλῳ ἄνδρὶ ἔοικας*, I, 86). La repetición del adjetivo *τάλαν* (*τάλαν τάλαν*, “Infeliz, infeliz”, v. 8) empleada por el Dafnis mímico para dirigirse a Polifemo alude inmediatamente a las palabras con las que el dios interpela al acuitado cantor: *Δάφνι τάλαν* (“Infeliz Dafnis”, I, 82) en la segunda visita de un ser divino que recibe. Sin embargo, entre estas dos facetas de Dafnis –la del idilio VI y la de los idilios I y VII– se extiende un amplio abismo.

El jovencito medio barbado que se regocija con Dametas después de pastorear sus rebaños es diametralmente opuesto al infeliz cantor que conmueve a montes y árboles con su

³⁷⁶ En el análisis de *Hilas*, se había mencionado el uso de un término semejante (*οἰστρον*, “aguijón”, “tábano”, “frenesí”, v. 1269) para describir el padecimiento de Heracles provocado por la búsqueda de Hilas en el símil de un toro aguijoneado por un tábano (A. R. Arg. 1. 1265-1270). En Esquilo, una palabra compuesta por la misma raíz (*οἰστροδινήτου*, “fustigada por el tábano”, v. 589) se aplica a Ío, la hija de Ínaco, para expresar el malestar enviado por Hera a causa de la pasión que aquella despertó en Zeus (ESQ. *Prom.* 589-592). En ambos casos, como en el idilio VI de Teócrito refiriéndose a Galatea, la locura insuflada por el tábano refleja el sentimiento contradictorio de la pasión amorosa que *enfurece* (*οἰστροεῖ*) al enamorado causándole los dolores de un ser punzado por el aguijón de un tábano al mismo tiempo que representa la sublimación de todos sus deseos. El aguijón (*οἰστρος*) como una metáfora sexual es incorporado a los avatares del amor que es la suma de vivencias dulces y amargas; el término griego sintetiza la experiencia ambivalente de esta pasión humana.

³⁷⁷ En la canción de Dametas, Polifemo asocia su estado de enamoramiento (*ἤρωον*, v. 29) con el gesto canino de aullar (*ἐκνυξείτο*, v. 30) teniendo el hocico en las caderas de Galatea (*ποτ’ ἰσχία ῥύγχος ἔχοισα*).

resistencia al amor. Mientras el primero se erige como maestro en materia erótica, entonando versos de una sabiduría compendiada como

καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει³⁷⁸

Y huye del que la ama y persigue al que no la ama,

el legendario creador de la poesía bucólica se halla invadido por violentos oleajes de erotismo y rebasado por sus padecimientos. Como si, después de ser un diestro conocedor de los sentimientos humanos a través del aprendizaje musical durante su juventud, la temprana madurez de Dafnis estuviera condicionada por la vivencia trágica de unas emociones demasiado pasionales ante las que ya no puede apelar a la distancia que le procuraba la canción. Inclusive, pareciera que el joven Dafnis se dirige directamente a su avatar futuro en agonía, enmascarado en la apariencia de Polifemo. Teócrito podría haber creado este nuevo perfil del pastor idílico siciliano, como una contraparte del oscuro sino al que había condenado al más sublime de sus pastores-cantores. Posiblemente, en la proyección de este Dafnis, el poeta refleja la experiencia de su propio proceso amoroso y poético. El apesadumbrado Dafnis del idilio I es la personificación del amante incapaz de expresar sus dolencias, y remite al lector a una etapa de la vida de Teócrito en la que el poeta aún no ha encontrado su vocación y sufre al ignorar el justo medio para pacificar las emociones que sacuden su alma. Las aflicciones que padece el amante pueden sobrevivirse y transformarse en algo positivo siempre y cuando el canto acompañe al enamorado en las vicisitudes de la pasión erótica, como el risueño Dafnis del idilio VI acompaña al fiero Polifemo desde una infancia idílica en la cual Teócrito proyecta la sabiduría de los que han conocido el eros y han sabido cantarlo.

Los idilios VIII y IX han sido descalificados como obras de la autoría de Teócrito.³⁷⁹ Sin embargo, a pesar de ser espurios, sus creadores fueron imitadores de un agudo

³⁷⁸ THEOC. VI. 17. Este verso por sí solo constituye un *mitema*, es decir, una breve unidad significativa en la composición mayor de un mito, pues su recurrencia se puede constatar en numerosos pasajes literarios. Por ejemplo, en las *Elegías* de Teognis, donde el poeta compara la mente de un muchacho con el voluble milano (ἰκτίνου ἀγγιστρόφου) que cambia rápidamente de amantes (THGN. 2. 11. 1257-1258; 2. 12. 1259-1262) o la *Oda a Afrodita* de Safo, donde Afrodita acude a solventar las penas amorosas de la poeta susurrándole que “la que le huye” (αἰ φεύγει) “rápidamente la perseguirá” (ταχέως διώξει) por medio de sus artimañas divinas (SAPPH. Fr. 1 P.).

³⁷⁹ Máximo Brioso enuncia una serie de filólogos que niegan la autenticidad del *Id.* VIII y IX (Valckenaer, Kattein, Wilamovitz, Latte, Perrota, Gavalotti, Rosi). Cf. M. Brioso (ed.), *op. cit.*, pp. 121; 128-129.

conocimiento filólogo-mitológico y audaces en la experimentación literaria. Marco Fantuzzi ha insistido en la síntesis que el creador del idilio VIII llevó a cabo entre el Dafnis mítico y el Dafnis mímico, y en el sentimiento idealizante de armonía entre pastores y naturaleza, inspirado en parte por el idilio VI.³⁸⁰ Algo parecido podríamos afirmar del creador del idilio IX, en donde la relación con *Tirsis* resulta evidente a través de las invocaciones dirigidas esta vez al propio Dafnis (IX, vv. 1-2), en lugar del famoso estribillo a las musas bucólicas,³⁸¹ y a través del inicio de la canción del Dafnis pseudo-teocríteo que nos recuerda al comienzo de *Tirsis*, donde Tirsis también hace una enumeración de las sonoridades dulces (‘Αδύ, vv. 1-2) que se encuentran en la campiña. Todo esto ocurre en el idilio IX frente al contexto de un encuentro entre pastores-cantores que la voz poética contempla y premia a continuación; éstos son ni más ni menos que Dafnis y Menalcas.

El autor del idilio IX no describe su aspecto, pero nos da la impresión de estar en presencia de experimentados cantores por la forma en la que se refiere a ellos y a la inspiración que esta efímera reunión suscitó en él (vv. 28-29). Con su lenguaje invocador, el proemio a la canción imbuje al pastor Dafnis de un halo sagrado; como si se tratara de la epifanía de una musa o una ninfa, el poeta llama a Dafnis y le pide que arranque su canto:

Βουκολιάζω Δάφνι, τὸ δ’ ᾠδᾶς ἄρχω προῖτος,
ᾠδᾶς ἄρχω Δάφνι, συναψάσθω δὲ Μενάλκας³⁸²

Pastorea un canto bucólico, Dafnis. Tú en primer lugar
inicia los cantos, Dafnis, y que Menalcas vaya detrás.

Este idilio apenas roza el tema erótico, lo sustituyen las descripciones idílicas de los entornos campestres donde los pastores se recrean después de cumplir sus respectivas labores. El propio Dafnis compara su preocupación por *el verano que tuesta* (θέρευς φρύγοντος, v. 12) con los *relatos* (μύθων, v. 13) que un *enamorado* (ἐρῶντε, *id.*) escucha de sus padres. Él mismo se

³⁸⁰ M. Fantuzzi: “an author in whom the perception of the realism maintained to a varying extent in Theocritus’ bucolic poems was clouded by the tendency to a primitivistic idealisation, according to which all shepherds appear to be heroes of an Utopian harmony between man and nature of the Golden Age (Un autor en el cual la percepción del realismo mantenida en una medida variable en los poemas bucólicos de Teócrito fue eclipsada por la tendencia a una idealización primitivista, de acuerdo a la cual todos los pastores parecían ser héroes de una armonía utópica entre el hombre y la naturaleza de la Edad de Oro)”. *Op. cit.*, p. 73.

³⁸¹ THEOC. VI. 64: Ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλοι ἄρχετ’ ἀοιδᾶς. En el apartado siguiente abordaremos con más detalle este tema.

³⁸² THEOC. IX. 1-2.

ubica en un plano indemne a Eros, semejante al “alma virginal” (παρθένον ψυχὴν)³⁸³ del soberbio Hipólito, que lo vincula con el sabio mancebo del idilio VI o, más probablemente, con un Dafnis del universo de los númenes del campo que ha superado la muerte y vive calmadamente en armonía con las fuerzas naturales. Esta armonía natural parece ser retratada en el canto final del poeta, quien invocó en un primer momento al espíritu de Dafnis, pronunciado después de escuchar las voces de estos dos seres arquetípicos, cuyos rasgos físicos no aciertan a dibujarse:

τέττιξ μὲν τέττιγι φίλος, μύρμακι δὲ μύρμαξ,
ἴρηκες δ' ἴρηξιν, ἐμὴν δέ τε μοῖσα καὶ ᾠδή.³⁸⁴

La cigarra es amada por la cigarra, la hormiga por la hormiga,
los halcones por los halcones y, por mí, la musa y el canto.

En una ruptura de la interrelación de seres animados motivada por la estructura de este priamel que nos haría suponer al final del verso: “el ser humano es amado por otro ser humano”, el poeta ha introducido a la musa y al canto como seres amados por un elemento ausente que ocupa la primera persona y que es claramente el mismo Teócrito, el cantor que se consagra a su arte. Lo que alcanzamos a ver en este idilio es el himno a los pastores-cantores que han superado la condición de su muerte sacrificándose por la tranquilidad de las musas. Una paz más intensa que *el sueño* (ὕπνος, v. 33) y *la primavera* (ἔαρ, v. 34) y que supera el gozo de las abejas por las flores (vv. 34-35). La unión con la musa de estos pastores iluminados es un erotismo *post mortem* en armonía con la naturaleza. Un Eros que sólo puede experimentarse después de la vida o, quizá, como una pequeña muerte en vida.

Como ya hemos mencionados, el creador del idilio VIII combinó las dos facetas del pastor-cantor Dafnis en un ingenioso poema de arriesgados vuelos. Al igual que en el idilio VI de Teócrito, Dafnis aparece retratado junto con su querido Dametas en una etapa de su juventud temprana. Ambos tienen el pelo rojizo (ἄμφω πυρροτρίχῳ, v. 3) y viven su juventud (ἄμφω ἀνάβῳ, *id.*). Son expertos, porque *han sido instruidos* (δεδαμημένῳ, v. 4), en tocar la siringa (συρίσδεν, *id.*) y en cantar (ἀείδεν, *id.*). Dafnis es *guardián* (ἐπίουρε, v. 6) de vacas mugidoras (μυκητᾶν βοῶν, *id.*) y Dametas un *pastor* (ποιμῆν, v. 9) de ovejas de abundante

³⁸³ E. Hipp. 1006.

³⁸⁴ THEOC. IX. 31-32.

lana (εἰροπόκων ὄϊων, *id.*). La primera parte del idilio la ocupa el diálogo entre los dos pastores que debaten sobre el premio adecuado para su certamen poético y así elegir al juez apto para dirimir en su competencia (vv. 11-29). La cotidianidad aunada a la familiaridad con la que se presentan produce un efecto de cercanía en el lector que sólo empezará a romperse cuando irrumpen en el paisaje agreste los cantos bulliciosos de los muchachos. En los *Prolegomena* a la obra de Teócrito leemos lo siguiente:

La poesía bucólica nació de los certámenes de canto
entre seres rústicos, llevados a cabo durante los festivales
en honor a Ártemis en Siracusa.³⁸⁵

No hay que perder de vista que, en todo el mundo griego antiguo, la poesía estaba vinculada estrecha y necesariamente con alguna deidad. Así como en los líricos la presencia de Afrodita es invocada por las súplicas de los recitadores, en la épica el rapsoda es inspirado por la musa y frente a las máscaras de los trágicos la danza embriagante de Dionisio se manifiesta en las enredaderas que cubren los asientos de mármol, Ártemis podría ser la diosa patrona de la poesía bucólica.³⁸⁶ Cuando el primero de los pastores entona su canto, inmediatamente vemos establecerse otro orden de realidad provocado por el uso ritual de un lenguaje que nombra a los valles (Ἄγκεια, v. 33) y a los ríos (ποταμοί, *id.*) linaje divino (θεῖον γένος, *id.*), y a las fuentes (κρᾶναι, v. 37) y a los pastizales (βοτάναι, *id.*) *creaturas dulces* (γλυκερὸν φυτόν, *id.*). Los escritores de los *Prolegomena* partían de la misma concepción del canto bucólico que el poeta del idilio VIII, pues ambos atribuyen a la poesía pronunciada por los seres rústicos un poder fertilizador.

Los muchachos exigen a la naturaleza que, si su melodía (μέλος, v. 34) le ha resultado *digna de amarse* (προσφιλὲς, *id.*) y desempeñándose en las artes de la musa (μουσίσδει, v. 38) igualan a los *ruiseñores* (ἀηδονίσι, *id.*), nutra a sus rebaños con jugoso pasto. Dentro de su imaginario pastoril, la escasez, la sequía y la hambruna son efectos de la ausencia de la persona amada porque en la figura del ser que suscita deseo a través de su belleza palpita la presencia fecundante de la diosa. Cuando el *bello Milón* (καλὸς Μίλων, v. 43) viene y pasa (βαίνει, *id.*),

³⁸⁵ Wender (ed.), *Scholia in Theocritum vetera*, apud. M. Fantuzzi, *op. cit.*, pp. 69-70.

³⁸⁶ A pesar de que somos conscientes de que la poesía de Teócrito ya no es ritual ni performativa en el sentido de la época arcaica, sino estrictamente literaria, consideramos que este hecho no impide que en un poeta de la época helenística la concepción de la poesía como un arte ligada a los dioses siga teniendo repercusión en una cultura erudita-libresca.

para Dafnis las ovejas (ὄις, v. 41) y las cabras (αἴγες, *id.*) son *paridoras de mellizos* (διδυματόκοι, *id.*), las abejas (μέλισσαι, *id.*) *llenan* sus panales (σμήνεα πληροῦσιν, v. 42) y las encinas (δρῦες, *id.*) son *más elevadas* (ὑψίτεραι, *id.*). Para Menalcas, cuando una bella *náyade* (καλὰ Ναΐς, v. 47) corre por allí (ἐπινίσσεται, *id.*), *en todas partes* (παντᾶ, v. 45) hay primavera (ἔαρ, *id.*), pastizales (νομοί, *id.*), las ubres (οὔθατα, v. 46) rebosan de leche (γάλακτος πλήθουσιν ο πιδῶσιν, vv. 45-46) y los recién nacidos (τὰ νέα, v. 46) se alimentan (τρέφεται, *id.*). En cambio, cuando uno u otra se marcha o se haya lejos (ἀφέρπη, vv. 43;47), ambos pastores (ποιμήν, v. 44; βῶς βόσκών, v. 48), los campos (βοτάναι, v. 44) y los rebaños (βόες, v. 48) se vuelven *áridos* (ξηρὸς, v. 44) y *se desecan* (αὔοτεραι, v. 48).

Tal y como, al final del idilio VI, las novillas (πόρτιες, VI, 45) saltan y danzan (ὠρχεῦντ', *id.*) al escuchar la música de la flauta y la siringa tocadas por Dafnis y Dametas, los pastores comulgan con un reino animal y vegetal que refleja los padecimientos eróticos del ser humano. “La naturaleza es imaginada para participar coralmente en los sentimientos de los dos pastores”³⁸⁷ y, por ello, esta imagen se proyecta a través de una mirada pasional, desde la cual la sintonía de afectos entre dos seres revive la fertilidad del cosmos.

Sin embargo, ésta no es la única visión del amor que opera en el universo bucólico. En una lista en la que Dametas enumera el *mal temible* (φοβερὸν κακόν, v. 57) para cada uno de los seres del campo, el *deseo* (πόθος, v. 59) por una tierna muchacha (παρθενικᾶς ἀπαλᾶς, *id.*) figura como *la tempestad* (χειμῶν, v. 57), *la sequía* (ἀνῆξις, *id.*), *la trampa para aves* (ὄρνισιν ὕσπλαγξ, v. 58) y *la red para las fieras* (ἀγροτέροις δὲ λῖνα, *id.*). Otra vez, Dafnis se nos muestra como el sabio en materia erótica que, frente a las insinuaciones de una joven hermosa de uniceja (σύνοφρυς κόρα, v. 72), sigue de largo con su rebaño y su *mirada baja* (κάτω βλέψας, v. 75). Después de mencionar la dulzura de los sonidos que producen los animales que apacienta, Dafnis elogia el dormir a la intemperie (αἰθριοκοιτεῖν, v. 78) junto a un río que fluye (παρ' ὕδωρ ῥέον, *id.*) en pleno verano (θέρεος, *id.*); como si en esta imagen del pastor, envuelto por el seno de la naturaleza fluctuante, estuviera contenida una enseñanza sobre cómo alcanzar la paz espiritual durante el ardor veraniego del deseo con el apoyo de los ríos fluidos de la poesía.

No obstante, es tan embriagante la calma que respira, que cometerá el exceso de afirmar que el κόσμος (“ornamento”, “orden”, “mundo”, v. 79) del vaquero (βουκόλω, v. 80)

³⁸⁷ M. Fantuzzi: “...nature is imagined to take part chorally in the feelings of the two shepherds”. *Op. cit.*, p. 62.

son *sólo sus vacas* (βόες αὐταί, *id.*). El cabrero, elegido como jurado, no vacila en nombrarlo vencedor y pretende obtener incluso lecciones musicales bajo su tutela. En esta ocasión, el joven Dafnis ha sido erigido con sus canciones como vencedor de Eros. En su carácter no se asoma un rasgo mínimo de su melancolía futura y los temas de sus cantos están rebosantes de un impulso apasionado hacia la vida. Pero el autor del idilio VIII deja una muestra de la sombra que le cernirá la mente y dice, al final de su poema, que *siendo aún joven* (ἄκρηβος ἐὼν ἔτι, v. 93) se casó con una ninfa-náyade (Νύμφαν Ναΐδα γᾶμεν, *id.*) y se transformó en el *primero* entre los pastores (πρᾶτος παρὰ ποιμέσι, v. 92), haciéndonos vislumbrar la soberbia latente en este joven cantor que lo enemistará con las fuerzas naturales que antes lo procuraba, como veremos en el análisis de *Tirsis*.

IV. 2. Un héroe rebelde al ritmo cósmico erótico-priapeo

πάντα δ' ἑναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι.
Δάρφνις ἐπεὶ θνάσκει.

Que todo se trueque al revés y el pino se vista con peras,
pues Dafnis ya muere.

Teócrito, I, 134-135

¿Qué es lo que fascina tanto al espectador que escucha el lamento de Dafnis en el claro del bosque, a pesar de que ignora la causa precisa de su muerte y los pasos que lo han conducido a esa atmósfera de extrema soledad donde el alma humana dialoga con las fuerzas naturales en el lenguaje musical del canto? Probablemente, tal fascinación se deba al canto mismo –territorio de convergencia entre los límites de la civilización y los flujos salvajes de la naturaleza– que, en un momento cercano a la muerte del hombre, muestra un registro de emociones que habíamos olvidado. Ciertas literaturas ha orbitado alrededor de ese instante, cuando la individualidad que nos mantenía atados a la ética de la vida se rompe para dar lugar a las efervescentes llamadas del reino de los espíritus y las potencias despersonalizadas, desde el *diálogo en el umbral* de Sócrates con sus discípulos antes de ser ejecutado³⁸⁸ hasta la

³⁸⁸ Sobre el “diálogo en el umbral” (*Schwellendialog*) vid. M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 158; cf. PL., *Phd.*

conmovedora actuación de un bufón baudelairiano a punto de caminar a la horca de los sentenciados.³⁸⁹

El *Problema XXX* de Aristóteles ha llamado la atención sobre la melancolía como un estado creativo de la consciencia. Sin embargo, no se ha ahondado lo suficiente sobre la caracterización de Dafnis como un ser melancólico en el idilio I de Teócrito para poder visualizar los padecimientos de este personaje como un testimonio poético del estado onírico que la melancolía produce y los temores que esta percepción de la realidad genera en quienes la contemplan desde una perspectiva ajena.

Dafnis encarna la separación del ser humano de las potencias que animan su entorno natural. No obstante, esta ruptura del pastor-cantor con el medio que lo circunda se revela a la luz de un hecho erótico: “La negligencia del amor por Dafnis equivale a su supresión de las energías vitales del mundo que lo rodean.”³⁹⁰ En su artículo sobre *Tirsis*, Eva Anagnostou-Laoutides y David Konstan han comprobado la modelación de Dafnis como el consorte moribundo de la diosa Afrodita, inspirada en Adonis y en otras figuras de la tradición del Oriente Próximo (Dumuzi, Tammuz).³⁹¹ Su investigación resulta esclarecedora por ofrecer al lector una serie de paralelos con la poesía erótica oriental que hacen reenfocar el conflicto de Dafnis con Eros como el padecimiento de un ser enamorado de la diosa Afrodita, quien absorbe las valencias de una diosa de la fertilidad, semejante a Cibeles en la tradición griega y a Inanna-Ishtar en la tradición sumeria-acadia. El conflicto de Dafnis con el eros que busca *doblegar* (λνγιξεῖν, v. 96) se manifiesta como una crisis de orden cósmico en la manera de relacionarse del ser humano con la potencia de Eros que permea toda la naturaleza. En las preguntas de los seres que acuden a visitarlo durante su padecimiento, queda plasmado un abanico de concepciones acerca del fenómeno erótico que experimenta el joven pastor y contra el que lucha inútilmente.

Hermes es *el primero* (πράτιστος, v. 77) de los dioses que se acerca al entristecido cantor. Desciende del monte (ἀπ’ ὄρεος, *id.*) y lo interroga:

τίς το κατατρύχει; τίνοσ ὄγαθὲ τόσσον ἐρᾶσαι;³⁹²

³⁸⁹ C. Baudelaire, “Une mort héroïque” (XXVII), *Les Fleurs du mal*, pp. 198-202.

³⁹⁰ C. Segal: “Daphnis’ neglect of love here parallels his removal from the life-energies of the world which surrounds him”. *Op. cit.*, p. 33.

³⁹¹ E. Anagnostou-Laoutides y D. Konstan, “Daphnis and Aphrodite: A love affair in Theocritus *Idyll 1*”, en *The American Journal of Philology*, 129, núm. 4, pp. 497-527.

³⁹² THEOC. I. 78.

¿Quién te fatiga? ¿De quién, oh amigo mío, te enamoraste tan fuertemente?

El mensajero de Zeus es el único que le pregunta a Dafnis por el ser numinoso que lo *consume*, *agota* y *oprime* (κατατρύχει) con el pronombre interrogativo τίς (“quién”), probablemente por su mirada psicopompa que advierte a los espíritus que rondan en el mundo de los vivos. La respuesta no se dejará esperar; en su segunda pregunta, queda explícito a qué divinidad se refiere en la utilización del verbo ἐρᾶσαι (“estar enamorado”, “desear vivamente”) que comparte raíz con el sustantivo Ἔρως (Eros) que, más tarde en el poema, se mostrará como la personificación del enemigo de Dafnis (vv. 97-98; 103). Tal y como si, en la breve pausa de la cesura pentemímera después de pronunciar su primera pregunta, Hermes contemplara la silueta de Eros anidando en el pecho del joven pastor y desplegando sus letales herramientas para desgastar a los amantes.³⁹³

Los siguientes visitantes son seres humanos. Pastores de bueyes (βοῦται, v. 80), pastores de cabras (ὄπόλοι, *id.*) y pastores sin más (ποιμένες, *id.*) que se aproximan al apesadumbrado muchacho.

πάντες ἀνηρώτευν, τί πάθοι κακόν.³⁹⁴

Todos ellos preguntaban qué mal padecía.

Su pregunta resulta aún más tenue e inaudita que las interrogaciones del dios mensajero. Teócrito ni siquiera se molesta en transcribir su discurso y se limita a emplear un lacónico estilo indirecto para expresar sus palabras dirigidas a Dafnis. Debemos suponer que el cuestionamiento de los seres rústicos se desprende de la preocupación que la visión del joven pastor, inconsolable junto a sus rebaños, suscita en ellos, pues la pregunta que le hacen adopta la terminología de un lenguaje clínico, en el que los pastores toman el papel del médico y Dafnis es visto como la parte enferma. Para ellos, el eros que *fatiga* al pastor no pasa de ser un *mal* (κακόν), una calamidad que acecha con destruir el ritmo cotidiano de las labores

³⁹³ El efecto de Eros expresado como un *agotamiento* (κατατρύχει, “fatiga, agota, consume”) que agobia a los seres humanos ya había sido explorado por Arquíloco y por Safo que lo caracterizan con la palabra compuesta λυσιμέλης, “que afloja los miembros”. Tomando un epíteto que Homero había usado para referirse al sueño (HOM. *Od.* 20. 57; 23. 343), Arquíloco lo emplea para referirse al deseo (πόθος) que lo *domina* (δάμναται) en el ARCH. Fr. 196 W. y Safo lo utiliza para describir a la “fiera agridulce” (γλυκύπικρον ὄρπετον) de Eros que la *sacude* (δόνει) y frente al cual es imposible oponer resistencia (ἀμάχανον) en el SAPPH. Fr. 130 L-P. En ambos poetas, el malestar amoroso es provocado por el numen Eros que toma posesión de sus facultades físicas y los consume por dentro.

³⁹⁴ THEOC. I. 81.

pastoriles. A diferencia de lo que ocurre en el idilio X, donde el anciano frívolo Milón aconseja al joven enamorado Buceo destilar sus penas amorosas cantando mientras prosigue sus labores de segador para no descuidar sus campos, el eros que se ha implantado en Dafnis es *tan fuerte* (τόσσον, v. 78) que le imposibilita retomar sus ocupaciones de pastor y verbalizar su dolor frente a sus semejantes. Se trata de la agonía de un carácter melancólico que sólo se articulará en el momento culminante de su padecimiento.

El segundo dios que viene a visitarlo es Príapo; sobre este ser, permítasenos hacer un breve paréntesis con el propósito de comprender por qué nuestro poeta dedica tantos versos (vv. 82-91) en su discurso dirigido a Dafnis. Príapo es un dios originario de Lámpsaco.³⁹⁵ Según Diodoro, fue hijo de Afrodita y Dionisio; aunque otras versiones dicen que sus padres fueron o bien Adonis y Afrodita, o bien Dionisio y una ninfa.³⁹⁶ La deformidad perenne que lo caracteriza hizo que se le nombrara Itifalo, “falo en erección”, y que su madre, asustada, lo abandonara en el monte.³⁹⁷ Diodoro lo relaciona con el dios egipcio Min –nacido del miembro de Osiris, a quien los Titanes habían descuartizado– y menciona que, además de ser honrado en los campos como guardián de viñas y jardines, es también una divinidad iniciática que goza los sacrificios acompañados de risas y juegos. En *Tirsis*, el cabrero y Tirsis, quien entonará los lamentos de Dafnis (τὰ Δάφνιδος ἄλγε', v. 19), *se sientan* (ἐσδώμεθα, v. 21) frente a una representación del dios erigida a la intemperie del campo (τῷ τε Πριήπῳ, *id.*). Como Dafnis, Príapo fue abandonado en el reino de lo salvaje y criado por pastores. Su aspecto físico simboliza el instinto sexual y la fuerza generadora de la naturaleza.³⁹⁸

Las palabras del dios agreste no están exentas de cierta comicidad y de un impulso hacia la festividad, que contrastan con el cabizbajo pastor ensimismado:

Δάφνι τάλαν, τί τὸ τάκεαι, ἃ δέ τε κόρα
πάσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται
[...]
ζάτεισ'; ἃ δύσερός τις ἄγαν καὶ ἀμήχανος ἐσσί.³⁹⁹

Dafnis sufrido, ¿qué te derrite? La muchacha es transportada por sus pies
a lo largo y ancho de todos los bosques y de todas las fuentes echándote de menos.

³⁹⁵ P. Grimal, *op. cit.*, p. 453.

³⁹⁶ D. S. 4. 6. 1.

³⁹⁷ D. S. 4. 6. 4.

³⁹⁸ J. J. Torres Esbarranch, *op. cit.*, p. 33.

³⁹⁹ THEOC. I. 82-83; 85.

¡Ay! Eres alguien con un eros demasiado desgraciado y sin remedio alguno.

Mientras Hermes percibe la circunstancia del joven pastor como la posesión anímica del ser humano por Eros dentro de un mundo intercedido por fuerzas numinosas, y los pastores circunscriben sus síntomas a los malestares de un enfermo que requiere curación inmediata, la voz de Príapo describe los efectos de Eros sobre el cuerpo de Dafnis desde la perspectiva de la materia. El verbo con el que el dios le pregunta por su agonía es *τάκεαι* que significa “fundirse”, “disolverse”, “derretirse”, “evaporarse” y “consumirse”, aludiendo al padecimiento interior que el muchacho experimenta. Príapo utiliza en dos ocasiones más este verbo (*τήκω* o *τᾶκω*), acompañado del sustantivo *ὀφθαλμῶς* que, de forma literal, significa “en cuanto a los ojos”, “en lo que respecta a la vista”, puesto que la raíz de la que deriva (*ὄψ*) expresa tanto la idea de ojo como de vista.⁴⁰⁰ Estas palabras juntas traducen metafóricamente el padecimiento de Dafnis bajo los efectos de Eros: *se funde mirando, se derrite con la mirada*⁴⁰¹ o, como lo vertió Antonio González Laso, *se le inflaman los ojos*.⁴⁰² Este efecto se produce en dos situaciones que Príapo relaciona a través de un símil. Le ocurre al cabrero (*ὀπόλος*, v. 87) que *observa* (*ἔσορῆ*, *id.*) a las cabras baladoras (*μηκάδας*, *id.*), y le ocurre al triste Dafnis cuando *ve* (*ἔσορῆς*, v. 20) a las doncellas ninfeas (*παρθένος*, *id.*) riendo (*γελᾶντι*, *id.*).

⁴⁰⁰ P. Chantraine, *op. cit.*, p. 813.

⁴⁰¹ Como en el Fr. 31 P. de Safo –del que ya hemos hablado comparando los síntomas amorosos que experimenta la voz poética con los padecimientos del joven Hílas (*Hílas*)– la pasión ingresa por los ojos y es *tan pronto como ve* (*ἴδω βρόχε'*) a su amada en la cercanía de otro hombre que pierde la voz y empieza a experimentar una desposesión de su cuerpo que agudiza sus sentidos. De allí que la célebre canción de Etta James “I’d rather go blind (Preferiría estar ciega)” cante los versos: “Something told me it was over/ When I saw you and her talking (Algo me dijo que se había acabado, cuando los vi hablando a ti y a ella)” y “I don’t want to watch you leave me (No quiero verte dejándome)”, pues es través de la percepción visual que Eros penetra en el alma humana causándole tormentos al cuerpo y a la mente. La súplica de la cantante norteamericana por perder la vista antes de mirar a la persona que ama alejarse de ella busca liberarse de los sufrimientos de la separación y los celos que forman parte del fenómeno erótico a través de la pérdida de su visión. Sin embargo, no debemos olvidar que en el imaginario griego el verbo *ὀράω* (“mirar”, “ver”, “observar”) está ligado al verbo *οἶδα* (“saber”, “reconocer”), que funciona como su tiempo perfecto. De este hecho se desprenden dos reflexiones: por un lado, que la mirada de Dafnis va aunada a un reconocimiento de la naturaleza de las ninfeas que en su estado libre danzan y ríen entre la vegetación y, por otro, que la renuncia al sentido visual implica el rechazo a una atrofia de las facultades mentales promovida por un eros que encuentra su camino a la interioridad del ser humano a través de la vista. Cuando Etta James canta que no desea *ver* a su amado partir, también expresa de forma implícita que no quiere ni siquiera *saber* que se fue, como si en esta embriaguez de los sentidos o locura erótica prolongara su pasión sin fin.

⁴⁰² A. González Laso (trad.), *op. cit.*, p. 31.

En la visión del cabrero y en la de Dafnis se manifiestan dos realidades imbuidas por el sentimiento de una intensa vitalidad. La primera representa el escenario veraniego de la reproducción de la vida en la cópula de las cabras; la segunda muestra a los númenes intangibles de los entornos naturales riendo –de la misma manera que, unos versos más adelante (v. 95), aparecerá Afrodita– con una risa que canta a la vez la derrota de las potencias destructoras de la muerte y afirma el gozo perenne de los espíritus del campo. El erotismo desplegado en estas visiones es un presagio de la llegada del reino de Eros, que arroja sus redes sobre la materia de los seres y, tocándolos con un anhelo de *fusión*, los impulsa a recrearse. Esta fuerza erótica es tan poderosa que invade incluso la corporeidad sutil de la *doncella* (κώρα) que recorre fuentes (κράνας) y bosques (ἄλσέα) *buscando, tratando de hallar y echando de menos* (ζάτεισ') a su amado Dafnis. Debido a los lugares que esta “muchacha” frecuenta, no podemos evitar concebirla como una joven ninfa; probablemente, aquella de la que Dafnis se enamoró y que, a diferencia de él, sí se deja llevar (φορεῖται, “es llevada”) por el eros que se ha apoderado de su cuerpo.

Dafnis lucha y se resiste frente a la fuerza ineluctable de Eros, como lo expresa el adjetivo τάλαν (“desgraciado”, “penoso”, “triste”, “insolente”) –que deriva del verbo τλάω que quiere decir “sufrir”, “aguantar”, “soportar”, “atreverse a”– con el que Príapo acompaña el nombre del pastor. Su enfrentamiento a muerte contra Eros aparece retratado en el efecto de *agotamiento* que el pastor experimenta por la intrusión del *daimon* en su cuerpo (v. 78), en el adjetivo πικρόν (“amargo”, “cruel”, “aborrecible”) con el que se describe al eros que termina de cumplirse para él (v. 93), y en el binomio dominador-dominado con el que Afrodita describe el combate llevado a cabo entre Dafnis y Eros (vv. 97-98). De acuerdo con nuestro análisis, esta actitud se debe al remanente de una identidad heroica que afianza su pervivencia en la caracterización de los personajes de la mitología griega:

Este Dafnis ya había sido caracterizado en la tradición legendaria y literaria pre-teocrítea como una figura “heroica” como resultado de la compañía divina atribuida a él (Ártemis) y en vista de su sentido remoto en el tiempo. Existió o se dice que existió antes de Estesícoro y por ende poseía el halo fabuloso de los πρώτοι εὑρεται (“primeros inventores, fundadores”).⁴⁰³

⁴⁰³ M. Fantuzzi: “This Daphnis was thus already characterised in pre-Theocritean legendary and literary tradition as a ‘heroic’ figure, both as a result of the company attributed to him (Artemis), and in view of his remoteness

Ahora bien, este sentido heroico se experimenta en *Tirsis* como la resistencia de Dafnis a participar en la danza erótica de la naturaleza. Las últimas palabras con las que Príapo califica al joven Dafnis expresan el estado del mundo de los hombres, nutrido por la moral heroica. El primer adjetivo que emplea es δύσερως, cuya traducción ha presentado serios problemas, pues significa desde “estar perdidamente prendado de alguien”, hasta experimentar un mal de amores. En su análisis de *Tirsis*, Charles Segal ha querido conservar su ambigüedad transcribiéndolo como “tener dificultades con el amor”⁴⁰⁴ y Máximo Brioso ha optado por traducirlo como “enfermo de amor”.⁴⁰⁵ La condición de Dafnis, agobiado por el amor, revela una enfermedad trágica: luchar contra Eros es síntoma de *hybris*, nadie en su sano juicio se opone a las fuerzas de la naturaleza, pero, aún cediendo al eros, Dafnis no podrá ser amado por Afrodita. El adjetivo δύσερως guarda cierta similitud con δύσθεος que significa “odiado por los dioses” y δυσδαίμων, “desdichado”, “infortunado”. Los tres expresan en un sentido negativo, determinado por el prefijo δυσ-, al sustantivo que los compone y califican a la persona que acompañan como la portadora de esta negatividad proveniente de la enemistad con los dioses, con el destino o, en el caso que nos atañe, con Eros. El ser *demasiado* (ἄγαν) δύσερως imprime en Dafnis una actitud intolerable para Eros, que trae a colación el segundo adjetivo con el que se refiere a él: ἀμήχανος (“imposibilitado”, “incapaz”, “irreparable”, “sin remedio”).⁴⁰⁶

Sin embargo, no debemos pensar que esta enemistad con Eros y esta ausencia de recursos sean rasgos intrínsecos e insuperables de la personalidad de Dafnis. Lo condicionan, ciertamente, de la misma manera en que a un ser humano lo moldea el contexto histórico al que pertenece; pero lo que conmociona al lector moderno y convierte la figura de Dafnis en un eslabón necesario para las generaciones posteriores es su entrega absoluta a la contemplación de Eros y su forma de obrar en la naturaleza. El ser δύσερως (“desgraciado en el amor”) claramente alude a un malestar que atañe a toda la humanidad, manifiesto en la concepción del amor como patología que tienen los pastores al ver a Dafnis. Frente a esta “enfermedad”, producto de un alejamiento de la naturaleza, la humanidad se halla *irreparable*

in time (he lived, or was considered to have lived, before Stesichorus, and then he possessed the fabulous halo of the πρῶτοι εὕρεται)”, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰⁴ C. Segal: “He has some sort of difficulty with love.” *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁰⁵ M. Brioso (trad.), *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰⁶ Como en *Hipólito*, Ártemis y Afrodita se confrontan en un campo de batalla en el que Eros sale a relucir como motor de la disputa en un simple mortal.

(ἀμήχανος) o, recuperando el significado original de la palabra, *sin arte o técnica* alguna para salir de su pobreza sentimental. La melancolía, en este sentido, restablecería la vía de acceso a la comunión con Eros en su fusión, en forma de lamento, con las presencias que animan la naturaleza. El distanciamiento de Eros al que alude el adjetivo δύσερος, con el que Teócrito califica a Dafnis, lleva entretejida su semántica con una emoción complementaria que podríamos clasificar con los neologismos: ἔν-ερος (“el que lleva a Eros adentro”) o σύν-ερος (“unido a Eros”). Ambas características nos hablan de la experiencia religiosa de un devoto de la ninfa que se encuentra *separado* de ella, debido a la naturaleza divina de la musa y a la condición mortal del ser humano, y es precisamente de esta distancia –de esta *diferencia radical*– que surge la adoración del cantor convirtiéndolo en un *poseído de amor*, un ser que lleva al Eros de la diosa adentro. Una y otra, la añoranza de la diosa y la posesión que sigue a su llegada, dejan al amante *sin recursos* (ἀμήχανος): el canto sagrado es lo único que permanece en el momento fulminante de su revelación.

A veces olvidamos que la heroicidad de Dafnis radica principalmente en un saber mitopoético que emana de su contacto con la naturaleza habitada por espíritus divinos, cuya proximidad ha engendrado un ancestral lenguaje al cual Robert Graves consagró parte de su búsqueda filológica:

Mi tesis es que el lenguaje mito poético, corriente en la Antigüedad en la Europa Mediterránea y Septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor a la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, “verdadera” en el moderno sentido nostálgico de “el original inmejorable y no un sustituto sintético”.⁴⁰⁷

Y, refiriéndose a lo que esta “verdadera poesía” resguarda íntimamente de la potencia invocadora de la diosa, escribe:

No recuerdo poeta auténtico alguno, desde Homero en adelante, que no haya registrado independientemente su experiencia de ella. Se podría decir que la prueba de la visión de un poeta es la exactitud de su descripción de la Diosa Blanca y de la isla en la que gobierna. El motivo de que los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca cuando se escribe o se lee un

⁴⁰⁷ R. Graves, *La Diosa Blanca – Gramática histórica del mito poético*, p. 10.

verdadero poema, es que un verdadero poema es necesariamente una invocación de la Diosa Blanca, o Musa, la Madre de Toda Vida, el antiguo poder del terror y la lujuria, la araña o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte.⁴⁰⁸

Ella es la cazadora Ártemis que vigila los lugares salvajes donde merodean las ninfas y la inspiración a la que invitan las musas, cuyo nombre el pastor Tirsis pronuncia en un estribillo que se repite a lo largo de la canción de Dafnis y con el que les solicita que *inicien los cantos bucólicos* (Ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι ἄρχετ' αἰοιδᾶς, vv. 64; 70; 76; 79; 84; 89), que *los retomen* (πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς, vv. 94; 99; 104; 108; 111; 114; 119; 122) y que *les den final* (ἴτε λήγετ' αἰοιδᾶς, vv. 127; 131; 137; 142). Su esencia metamórfica queda representada en las múltiples apariencias que toma cuando Dafnis se despide de la naturaleza. Loba (λύκοι, v. 115), chacal (θῶες, *id.*), osa cavernaria (ἀν' ὄρεα φωλάδες ἄρκτοι, *id.*), fuente Aretusa (Ἀρέθουσα, v. 117) y río que derrama su bella agua por la pendiente del Tigris (ποταμοί τοὶ χεῖτε καλὸν κατὰ Θύμβριδος ὕδωρ, v. 118) son algunas de las encarnaciones de la diosa a las que Dafnis grita *adiós*. (χαίρεθ, v. 116; χαῖρ', v. 117). Por si fuera poco, Dafnis pronuncia sus nombres en plural, como si quisiera enfatizar que el hálito estremecedor de la diosa-ninfa que espiritualiza la espesura (ὄλαν, v. 116), el bosque (δρυμός, v. 117) y los recintos sagrados a la intemperie (ἄλσεα, *id.*) –en los que él no pasará *ya jamás* (οὐκέτ', vv. 116; 117)– es polimorfo y abarca una amplia variedad de voces y naturalezas.

La *inflexibilidad* de Dafnis en el amor lo convierte en un ser extraordinario que desafía con su silencio las leyes de los dioses olímpicos y de los pastores, más que las leyes de Eros, Príapo y Hermes, para quienes su rebeldía es sinónimo de su devota entrega. Parecería un ser antediluviano o un titán que será inmolado por los oleajes brutales de la naturaleza. A pesar de que se haya visto en él la actitud de un Hipólito que con su castidad desafía a la diosa del amor, nosotros sostenemos que el conflicto de Dafnis con las fuerzas femeninas naturales proviene de una antigua tradición narrada en la leyenda del pastor-amante de la diosa que, después de haber roto sus promesas y participado del mundo civilizado, siente una culpa profunda que lo sume en un estado melancólico y lo acerca invariablemente al elemento inspirador por antonomasia, la naturaleza, donde exhala su último aliento en un arranque pasional de erotismo a la diosa. Y es, al mismo tiempo, en el trayecto antropológico un hombre

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

simple y llano que rompe con la naturaleza y se reencuentra con ella a través de la locura insuflada por Eros.

La visita de Príapo expone a Dafnis a otro orden de realidad, anclada en el deseo sexual instintivo de la vida animal, que incorpora al ser humano que la contempla dentro de la dinámica cíclica de muerte-resurrección, amor-desamor, apareamiento-esterilidad. Cuando este pícaro dios se burla del joven pastor comparándolo con el cabrero que *se derrite en sus ojos mirando* a sus cabras montarse, le menciona que esto ocurre

ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο⁴⁰⁹

porque no aconteciera que él mismo fuera macho cabrío

y, tratándose de la mirada de Dafnis a las ninfas rientes, expresa sus razones de la siguiente manera:

ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις⁴¹⁰

porque no bailas con ellas.

Es decir, porque no te dejas llevar por la locura erótica. Como ya hemos mencionado, ambas visiones –la del cabrero y la de Dafnis– representan pintorescas imágenes de la presencia de Eros en la naturaleza; pero es en el gesto de los pastores donde acontece con mayor intensidad la esencia del numen gobernador del universo bucólico. La sensación de que los ojos *se vaporicen* materializa la emoción del deseo (ἔρωσ) contenido en la parte del cuerpo que alberga el sentido predilecto del pensamiento griego, la vista. Ellos *desearían* mezclarse con las cabras baladoras y bailar con las ninfas risueñas, pero, en vez de eso, *observan* a unas y a otras ardiendo de deseo y es justamente de esa contención erótica de donde emana el canto y la poesía de los pastores. Esta distancia y la tensión de un deseo que no alcanza a satisfacerse posibilitan la creación del universo bucólico, ese

espacio intermedio entre el primero y el segundo nacimiento;
el reino que permite la sabiduría y la imaginación, pero no la
decisión; la esfera intermedia que es la de las palabras y la de
los versos, la del sueño más allá del sueño y, por eso mismo,
la meta de nuestra fuga: el país de la poesía.⁴¹¹

⁴⁰⁹ THEOC. I. 88.

⁴¹⁰ THEOC. I. 91.

⁴¹¹ Cf. Hermann Broch, *apud*. Rosario Castellanos, *Rito de iniciación*, p. 7.

Así como la cópula y la danza comparten un dinamismo común, pues ambas implican el acompañamiento con el ritmo corporal de los participantes, el eros del cabrero y de Dafnis parten de un anhelo común: la fusión con los seres que pueblan la naturaleza no domable. Juntos desean metamorfosearse con los machos cabríos –cuyas patas velludas, pezuñas y cuernos son los atributos de los salvajes sátiros– y unirse a los coros místéricos de las ninfas del bosque. Sus deseos afloran de una búsqueda de lo imposible que altera el orden natural y los convierte en unos seres rebeldes al ritmo cósmico erótico-priapeo. Si la intervención de Príapo en el ocaso de Dafnis pretende hacerlo olvidar su desamor con la diosa Afrodita y la ruptura del pacto con los espíritus campestres para ritmar sus emociones con el sentimiento veraniego y amoroso de la vegetación y los animales, el joven pastor no cederá ante la incitación del dios de la fertilidad y, en cambio, pronunciará un conjuro subversivo que va a contracorriente con el ciclo natural e invierte su lógica con una impulsividad propia de una voluntad melancólica:

νῦν δ' ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,
 ἅ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι:
 πάντα δ' ἑναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτυς ὄχνας ἐνεΐκαι.
 Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει: καὶ τὼς κύνας ὄλαφος ἔλκοι,
 κῆξ ὀρέων τοὶ σκῶπες ἀηδόσι γαρύσαιντο.⁴¹²

Ahora que las zarzas lleven sobre sí cardos y los cardos lleven
 sobre sí zarzamoras, que el bello narciso corone los enebros.
 ¡Y todas las cosas se vuelvan otras! Que el pino se vista con peras,
 pues Dafnis ya muere. Que el ciervo maltrate a los perros
 y los búhos de los montes canten a los ruiseñores.

Éstas son las últimas palabras del pastor Dafnis antes de fundirse con el silencio de la naturaleza y, en ellas, se expresa la agonía final de su melancolía. En el *Problema XXX*, la melancolía se asocia a la sustancia de la bilis negra, presente en menor o mayor medida en cada cuerpo de acuerdo con la teoría hipocrática de los cuatro humores, y a las transformaciones que ésta experimenta alterada por la temperatura y el aire.⁴¹³ El calor en la mirada, comprendido como el deseo que hace que *se derritan los ojos* (τάκεται ὀφθαλμῶς, v. 88) de Dafnis, podría ser interpretado como un síntoma provocado por el ascenso de

⁴¹² THEOC. I. 132-136.

⁴¹³ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, pp. 29-41.

temperatura de la bilis negra. Los efectos de la bilis negra sobre el carácter melancólico se asemejan con los padecimientos del joven pastor:

Si (la bilis negra) se calienta demasiado produce animación con cánticos, éxtasis, y la erupción de úlceras y cosas semejantes [...] los que poseen mucha bilis caliente son exaltados y brillantes o eróticos o prestos a la ira y al deseo, mientras que algunos se hacen más locuaces. Muchos, también, son proclives a accesos de exaltación y éxtasis, porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto; y así como se elevan las sibilas y los adivinos y cuantos están inspirados por los dioses, cuando son así no por enfermedad sino por temperamento natural.⁴¹⁴

Exaltación (μανικοί), brillantez (εὐφρεῖς) y erotismo (ἐρωτικοί), tales son los rasgos detectables en la personalidad de Dafnis, enfatizados por los seres que acuden a visitarlo y podemos pensar que estas características son también las que atraen a los animales que se asientan *junto a sus pies* (πὰρ ποσσὶ, v. 74) para llorarle. En cuanto a la propensión a la ira (εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμούς), no podría quedar mejor ilustrada que a través de las frases (ποταμείβετο, v. 100) que Dafnis dirige a Afrodita. Hasta ese instante del idilio, el joven pastor no había manifestado la más mínima intención de formular una respuesta a las gentes que lo visitan. No responde las preguntas de Hermes ni a los diagnósticos de los hombres ni mucho menos a las propuestas picantes de Príapo, pero, cuando Afrodita lo atiza recordándole su fallido intento de *domeñar a Eros* (τὸν Ἔρωτα λυγίξειν, v. 97) y demostrándole que ha sido *domeñado por él* (Ἔρωτος ὑπ' ἐλυγίχθης, v. 98), el carácter de Dafnis no puede seguir conteniéndose y estalla en una locución cargada de ira. En un principio, sus palabras poseen el mismo espíritu colérico con el que Teócrito describe la llegada de Cipris, *llevando un ánimo pesado* (βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχουσα, v. 96), y llenan de insultos a la diosa nombrándola βαρεῖα (“molesta”, v. 100), νεμεσσατά (“indignante”, v. 101) y ἀπεχθής (“odiosa”, *id.*). Sin embargo, a medida que su discurso prosigue, su voz empieza a adquirir el vuelo extático del que nos habla el *Problema XXX* como propio de los adivinos y de las sibilas que son inspiradas por los dioses.

El catálogo de hechos antinaturales o *impossibilia* (en griego, ἀδύνατον) que Dafnis provoca con su muerte no es sólo la afirmación explícita del *pathos* individual del joven

⁴¹⁴ ARIST. *Pr.* 954^a (24-25; 32-36); *ibidem*.

pastor, desligado de la realidad e inmerso en un reino de la imaginación.⁴¹⁵ Es sobre todo un canto de regeneración que insta una realidad caótica donde los arbustos mezclan su producción y los animales invierten su cadena de supremacía. Los pinos (πίτυς), que normalmente no producen frutos comestibles, se llenan de peras (ῥήγας), los temerosos ciervos (ῶλαφος) cobran venganza de sus perseguidores caninos (κύνας) y el oloroso enebro (ἀρκεύθουσι) florea amarillos narcisos (νάρκισσος). Estos fenómenos sobrenaturales parecieran ser un ajuste de cuentas de la naturaleza consigo misma y, paralelamente, la emanación de una percepción inclinada fatalmente hacia su abismo que escucha en el cantar de los búhos (σκῶπες γαρούσαινο) la llegada de su muerte.⁴¹⁶ Se produce una atmósfera de entrecruzamiento con especies anteriormente separadas y el mundo se acerca al instante originario de la creación donde no estaba dado qué animal cazaría a otro ni qué pájaro tendría el canto más bello. *Todo se vuelve otra cosa* (πάντα δ' ἕναλλα γένοιτο) porque este era el anhelo del pastor Dafnis, que quería convertirse en un saltarín sátiro y jugar con las ninfas, tal y como se lo plantea Príapo. Al haber roto la posibilidad de este paisaje idílico, invierte el orden cósmico provocando un desastroso torbellino con una peligrosa atracción hacia la destrucción debido al despertar de fuerzas creadoras descontroladas y, cuando el caos resulta tan inconcebible que los ruseñores se callan para escuchar a los búhos, el cantor que ha provocado tal desorden se sacrifica en las fuentes de la vida cerrando su ciclo y permitiendo que la naturaleza vuelva a adoptar su curso.

La melancolía de Dafnis nos predispone a un estado onírico donde es natural recibir las visitas de Hermes, Príapo y Afrodita en un mundo *entreverado* con la realidad cotidiana de los pastores, un universo compuesto por hierofanías y revelaciones de la materia animada:

El modo que los espíritus y su mundo tienen para presentarse a los humanos es el de las imágenes mentales [...] Se trata de un mundo, más que paralelo, entreverado con el mundo material, o mejor aún, que impregna y habita desde dentro, mediante múltiples hierofanías, la materia en sus más diversas

⁴¹⁵ C. Segal, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹⁶ Esta alteración del orden natural, provocada por el canto melancólico de Dafnis, guarda una relación estrecha con la metamorfosis del joven Hílas que se integra al mundo acuático de las ninfas en el *Hílas*. El territorio perceptual en el que Dafnis se desplaza es un área intermedia entre la plena asimilación del amado de las ninfas a la danza de la naturaleza, en el universo de Hílas, y la maniática sacudida del héroe Heracles que se revuelve sin alcanzar a describir a los númenes naturales, en un terreno hostil y desconocido.

manifestaciones orgánicas e inorgánicas, es decir, ese mundo es otro, pero siempre ha estado en éste.⁴¹⁷

Así como la risa de las ninfas “atenúa los pesares y las nostalgias y confiere al amor por la soledad un toque de íntima delicadeza”⁴¹⁸, la mirada melancólica de Dafnis confiere, al gozo exacerbado de la naturaleza estimulada por Príapo, el balance para que dos visiones complementarias de la existencia humana encuentren su equilibrio. Las danzas de las ninfas y el apareamiento de las cabras –al igual que el baile del ganado al son de las flautas pastoriles al final del idilio VI y el festejo al que se dirigen Simíquidas y sus amigos como destino final en el idilio VII– son la representación de una visión cómica del mundo, donde gobierna “el júbilo bárbaro, descuidado e inagotable de la vida invencible”.⁴¹⁹ Dafnis, *el que aquí* –en este fértil y revitalizante paisaje– *daba de beber a los toros y las terneras* (ὁ τὸς ταύρωσ καὶ πόρτιας ὧδε ποτίσδων, v. 121), como él mismo se autorretrata en un prematuro epitafio fúnebre, podría muy bien pasar por ser parte de este júbilo vitalicio, si no fuera por su mirada que revela su estado anímico.⁴²⁰

Esta es la segunda significación que podemos atribuirle a la expresión de “se le inflaman los ojos” (τάκεται ὀφθαλμῶς, v. 88). Por un lado, es la materialización de un deseo contenido que se mantiene siempre como potencia, el autodomínio de la pasión que lo consume es el símbolo de la mirada creadora que sublima sus impulsos interiores a través de la creación poética y que, en lugar de satisfacer sus necesidades de forma inmediata, prolonga la fuerza de sus deseos y alcanza un mayor grado de concentración de erotismo; por otro, es la reacción física de una visión trágica del mundo donde acontece “el rompimiento de las formas y de nuestra unión con ellas.”⁴²¹ En todos los idilios donde se le nombra, Dafnis aparece retratado en una etapa juvenil y, aunque no hay una mención explícita de su juventud

⁴¹⁷ J. Glockner, *La mirada interior. Plantas sagradas del mundo amerindio*, p. 13.

⁴¹⁸ E. M. Cioran, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹⁹ J. Campbell, *op. cit.*, p. 34.

⁴²⁰ El mismo contraste buscado por el escrito Yasunari Kawabata al retratar la recuperación física de Otoko, una joven de 16 años que perdió a su bebé, y su incapacidad de sanar sus emociones, es el efecto buscado por Teócrito al exponer la incompatibilidad de la melancolía de Dafnis con el alegre concierto de la naturaleza floreciente que nutre también su propio cuerpo, pero no llega a disolver la sombra en su mirada: “La juvenil capacidad de recuperación de su cuerpo convertía a sus lacerados sentimientos en algo incongruente. A no ser por la mirada melancólica de sus ojos, cuando pensaba en Oki, nadie habría advertido su tristeza. Y hasta esa ocasional sombra sólo contribuía a acentuar su belleza.” Yasunari Kawabata, *Lo bello y lo triste*, p. 141.

⁴²¹ J. Campbell, *op. cit.*, p. 34.

en *Tirsis*, Teócrito posiblemente lo imaginó caminando hacia la muerte en una etapa temprana de su vida, a semejanza de los héroes griegos.

Esta mirada es el don y el castigo de haber visto lo que está vedado para los seres humanos: la felicidad de la eterna armonía presente en la naturaleza que se ha perdido para siempre. Ella se manifiesta a través de un desarrollo, cuya etapa inicial la ejemplifica la tristeza frente a lo ausente. Esto es lo que, en el mito de Dafnis, se ha interpretado como su ceguera y que simboliza la ausencia de las ninfas para calmar sus penas.

πᾶ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὅκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα Νύμφαι;
ἢ κατὰ Πηνειῷ καλὰ τέμπεα; ἢ κατὰ Πίνδῳ;
οὐ γὰρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπω,
οὐδ' Αἴτνας σκοπιάν, οὐδ' Ἄκιδος ἱερὸν ὕδωρ.⁴²²
Ninfas, ¿dónde estaban, dónde, cuando Dafnis se derretía?
¿Acaso en las bellas cañadas del Peneo o en las del Pindo?
Pues no guardaban en verdad la gran corriente del río Anapo,
ni el observatorio del Etna, ni el agua sagrada del Acis.

Con la nostalgia que Schiller escribió los versos: “ninguna divinidad se ofrece a mi mirada/ de aquella imagen cálida de vida/ sólo quedan las sombras”,⁴²³ lamentándose por la reducción del campo a un área desierta de dioses, el pastor Tirsis interroga a las ninfas preguntándoles a dónde se fueron cuando Dafnis *se iba muriendo de un amor que consume* (ἐτάκετο).⁴²⁴ Sus antiguas moradas, los montes (Peneo, Pindo y Etna) y ríos (Anapo y Acis), se encuentran deshabitadas o, mejor dicho, *desanimadas* de las presencias numinosas que se entreveraban con el paisaje natural. Este sentimiento desértico no es meramente metafórico; las ninfas son quienes *protegen* (εἶχετ', “cuidaban”, “tenían bajo su cuidado”, “mantenían sanos y salvos”) la gran corriente (μέγαν ῥόον) del Anapo, el mirador (σκοπιάν) del Etna y el agua sagrada (ἱερὸν ὕδωρ) del Acis. La ausencia de las ninfas de sus lugares predilectos, donde antiguamente fungían como auténticos lares dotando de un alma los sitios a los que se hallaban

⁴²² THEOC. I. 66-69.

⁴²³ F. Schiller, *Poesía filosófica*, pp. 14-23.

⁴²⁴ Ya desde el inicio de su canción podemos ver que Teócrito privilegia la visión de Príapo acerca de los padecimientos del joven pastor, pues la voz narrativa ocupa el mismo verbo que más tarde empleará el dios itifálico para dirigirse a Dafnis. El verbo ἐτάκετο (“se fundía, se derretía, se disolvía”) expresa una aflicción erótica en la poesía lírica griega que alcanza su sentido metafórico pleno –“se consumía, fenecía” – en el Fr. 3 P. de Alcmán, donde el poeta caracteriza al “deseo que afloja los miembros” (λυσιμελεῖ πόσῳ) como algo *más liquidador* (τακερότερα) que el sueño y que la muerte. Cf. E. Anagnostou-Laoutides y D. Konstan, *op. cit.*, p. 497-498.

vinculadas, equivale a una catástrofe espiritual debido a la pérdida de un lenguaje para relacionarse con la naturaleza y, con ella, el ocaso de una percepción estética de la realidad, inspirada en las presencias misteriosas de la vegetación, los ríos y las montañas.

La separación de Dafnis de estas potencias naturales manifiesta la ruptura del vínculo entre el ser humano y la naturaleza en el contexto helenístico, constructor de grandes ciudades y carente de un léxico para legitimar su dominio sobre tierras extrañas.⁴²⁵ De allí que esta crisis espiritual se traduzca mitológicamente en la ceguera de Dafnis, como producto de haber roto su promesa de fidelidad con una ninfa del bosque y caer, embriagado, en los brazos de la urbe provocándole ambas cosas la llegada a un universo desacralizado y desierto de númenes. Teócrito presenta la dicotomía campo-ciudad en el divorcio entre Dafnis y la naturaleza como una oposición entre un espacio sagrado y un espacio profano, donde el poeta ha perdido la comunicación con las fuerzas que rodean el misterio de la vida y la muerte. Es interesante que nuestro poeta, que vivió y construyó su obra en la urbe de Alejandría, plantee de manera tan drástica la ausencia de un vínculo con los númenes naturales en el hábitat urbano, como si los cultos institucionales de la Cosmópolis no satisficieran su sed espiritual a pesar del sincretismo religioso que promovía la corte de los ptolomeos. El desarrollo posterior de esta tristeza-ceguera, alimentada por vivir en un mundo sin ninfas, es lo que convierte a Dafnis en un ser plenamente melancólico. La canción de Tirsis, enfocada en narrar la trágica muerte del pastor Dafnis, puede ser leída como el éxtasis melancólico de ya no un iniciado órfico como lo había argumentado G. Wojaczek,⁴²⁶ sino de un suplicante de la trinidad formada por Príapo, Eros y Pan, cuyo templo es la propia naturaleza. La mirada interior de Dafnis, su melancolía provocada por Eros, lo conduce a escuchar las voces de Hermes y Príapo lejos del *modus vivendi* urbano, a intercambiar palabras con Afrodita y, quizá lo más importante, a percibir la naturaleza impregnada de la presencia de la diosa y expresarlo en un canto sagrado plagado de erotismo.

¿Debemos leer este canto melancólico que subvierte el ritmo cósmico-priapeo como un remanente del egoísmo del héroe que atenta contra el orden de la naturaleza? La construcción de imágenes mentales puede volverse igual de dañina que el orgullo cimentado

⁴²⁵ A pesar de que los montes y los ríos tienen ubicaciones geográficas precisas (Tesalia, Epiro y Sicilia), es factible pensar que, en el imaginario de Teócrito, los paisajes bucólicos de Sicilia y Grecia son proyectados a los territorios naturales aledaños al contexto urbano en el que habitó.

⁴²⁶ Cf. G. Wojaczek, *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik*, apud. Charles Segal, *op. cit.*, p. 25.

en las acciones, pues ambos refuerzan la idea del individuo autosuficiente y conquistador del mundo. Sobre la melancolía, esa “enfermedad de héroes”⁴²⁷, se dice:

Así, asociada con los mitos, la disposición melancólica empezó a ser vista como, en cierto grado, heroica; y se la idealizó aún más cuando se la equiparó con el «furor», en la medida en que el «humor melancholicus» empezó a figurar como fuente, aunque fuera peligrosa, de la más alta exaltación espiritual tan pronto como la propia idea de furor se interpretó (o mejor dicho, se reinterpretó) en ese sentido.⁴²⁸

Efectivamente, Dafnis carga con esta *enfermedad de héroes* que lo dispone a un comportamiento extremo que, en ocasiones, peca de *hybris* como lo vimos en su actitud vencedora del eros en el idilio VI y como lo demuestra su exaltado conjuro que acecha con desatar un caos ilimitado. No obstante, el ímpetu de Dafnis resulta salvífico para la humanidad en su conjunto, pues es seguido por una disposición al sacrificio que purifica con su muerte los comportamientos excesivos del heroísmo y restablece una comunicación con los dioses de la naturaleza.

El sacrificio es la suprema afirmación de una suprema renuncia. Sacrificarse por algo significa descubrir un valor por el que se puede renunciar a todo cuanto la vida ofrece [...] Mi reducción a la nada reclama a la existencia otra forma de vida que se erige sobre mí, que me ha convertido en nada. El sacrificio es un intento de salvar la vida por medio de la muerte. Mi muerte es la condición de supervivencia o de nacimiento de los valores o de un ser.⁴²⁹

¿Cuál es la causa del sacrificio de Dafnis? Nunca lo sabremos con certidumbre y, sin embargo, cualquiera querría precipitarse a su fin de la mano de las canciones del joven pastor que retó a Eros. Si, como suponen Eva Anagnostou-Laoutides y David Konstan, el dilema de Dafnis es la búsqueda por conciliar su pasión por Afrodita y sus celos por su desplazamiento como consorte de una diosa que debe constantemente renovar sus amantes por la vitalidad que la

⁴²⁷ GELL. 17. 7. 4.

⁴²⁸ R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, p. 40.

⁴²⁹ E. M. Cioran, *op. cit.*, p. 53.

caracteriza,⁴³⁰ es probable que, en su entrega a las fuerzas corruptoras de la vida, exista la esperanza de reencontrarse con su amada en una unión místico-erótica con un universo que sigue su curso ininterrumpido de regeneración.⁴³¹ Su muerte es la última tirada de un juego erótico con la Gran Diosa, la ninfa Jenéa y la diosa Afrodita. Ha superado su muerte porque no teme morir. Sabe que lo recibirán las tiernas manos de Afrodita *queriéndolo levantar* (ἦθελ' ἀνορθῶσαι, v. 139). Conoce que su aniquilación cerrará la estela de los héroes guerreros y abrirá la senda de los cantores consagrados a la diosa, que aprenden su ferocidad de Pan y se recrean en el amor ninfeo, lejos del campo de la batalla.

IV. 2. 1. Comparación con la cólera de Aquiles (HOM. *Il.* 1)

Como ya mencionamos brevemente en nuestra aproximación al héroe épico, Aquiles es uno de los personajes de la *Ilíada* donde con mayor fuerza los oleajes del lirismo estallan contra el ideal imperturbable del guerrero o “servidor de Ares” (θεράποντες Ἄρης, 2. 110). En el canto noveno, lo observamos tañendo una forminge (φόρμυγγι, 9, 186) y cantando la gloria de los héroes (ᾄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν, 9. 189) frente a su amado Patroclo que permanece en silencio escuchándolo. La caracterización de Aquiles como *un hombre en constante pena*⁴³² llevó a Gregory Nagy a afirmar que el hijo de Peleo no sólo posee una gloria épica, sino también una gloria lírica que lo dota de una identidad compleja y conmovedora a lo largo del poema.⁴³³ En su capítulo titulado *Aquiles y la poética del lamento*, el filólogo advierte lo que este penar del héroe significa dentro del mundo de la épica:

Cuando la gente en una cultura de la canción llora, *se lamenta*.
Esto quiere decir que cantan mientras lloran, lloran mientras
cantan; y así como esta manera de cantar *es llanto*, esta manera de
llorar *es canto*.⁴³⁴

⁴³⁰ E. Anagnostou-Laoutides y D. Konstan, *op. cit.*, p. 522.

⁴³¹ La unión entre Dafnis y las fuerzas regeneradoras del cosmos, encarnadas por su amada Afrodita, no acontece en un Más Allá después de la muerte, sino que es el canto mismo de Dafnis el sitio de encuentro entre los amantes. Un canto que expresa el sentido efímero de la vida y las pasiones humanas, pero afianza la pervivencia de lo experimentado en ese mundo en constante cambio como memorias invulnerables al tiempo.

⁴³² G. Nagy: “a man of constant sorrow”. *Op. cit.*, 1§54.

⁴³³ *Ibid.*, 4§6.

⁴³⁴ *Ibid.*, 3§10.

En *Tirsis*, son los animales quienes sonorizan el llanto de Dafnis. En ellos comienza su lamento desde que se presentan ante él, y no podemos evitar sentir que sus gemidos bestiales aún lo acompañan en sus últimas palabras antes del silencio, pues Dafnis incluso se dirige a ellos ensayando una despedida en los versos 115-116, como si quisiera con ello mitigar las voces de lamento.

τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,
τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.⁴³⁵

Por él los chacales, por él los lobos aullaron.
A él, que moría, el león lloró desde la selva.

En los versos siguientes (vv. 74-75), *Tirsis* menciona la presencia de bueyes (βόες), toros (ταῦροι), terneras (δαμάλαι) y terneros (πόρτιες), enfatizando su cercanía con el joven pastor (πὰρ ποσσὶ, “junto a sus pies”, v. 74). Con esto, el lamento por la muerte de Dafnis abarca dos órdenes del reino animal: seres salvajes y seres domesticados. Empero, son las muestras de dolor de la fieras caninas y felinas las que provocan una sorpresa en el lector. De la misma forma que en nuestro análisis de *Hilas* vimos que el león es una figura común en los símiles de enfrentamiento, el espectro de estos animales, sanguinarios cazadores por naturaleza, podría funcionar como una metáfora de guerreros movidos al llanto. Las lágrimas del león (ἔκλαυσε, “lloró”) producen un efecto de humanización semejante al generado por la tristeza de Aquiles, el guerrero más fiero de los aqueos. Teócrito utiliza el verbo ὠρύσαντο, que significa “dar alaridos de dolor”, para describir la acción de los chacales y los lobos. De esta manera, podemos comprender que el canto de Dafnis es a su vez un lamento ritual, acompañado por los aullidos y las lágrimas de los animales salvajes.

Aquiles llora y se lamenta tras la muerte de Patroclo y lo mismo hace a lo largo de los cantos de la *Ilíada* junto a las *naves de ligero curso* (νηυσὶ ὠκυπόροισι, 1. 488), después de enemistarse con Agamenón y decidir abstenerse del combate (πολέμου δ’ ἀποπαύεο, 1. 422) hasta recuperar su dignidad. Esta resistencia a la guerra fue lo que llevó a Caroline Alexander a visualizar su figura, portadora de un escudo que simboliza todos los bienes de la vida,⁴³⁶

⁴³⁵ THEOC. I. 71-72.

⁴³⁶ Quizá Homero tomó las imágenes que aluden al campo de composiciones populares, anteriores y subyacentes a la épica, acerca de las cuales C. Alexander lanza la siguiente hipótesis: “Hombres segando seguidos por niños que recogen espigas cortadas; un viñedo con uvas negras en racimos y muchachos y muchachas que las llevan en cestos trenzados; un joven que canta acompañado de una lira; ganado y corrales; leones acechando a los

como una voz en contra del absurdo que constituye el fenómeno bélico.⁴³⁷ Dafnis comparte con Aquiles la agonía interior frente a un mundo humano gobernado por la injusticia, a pesar de que –a diferencia del héroe ilíadico– el joven pastor no se enfrenta a un adversario concreto. Aquiles se opone a los designios del Átrida Agamenón que, como lo hizo notar Kathryn Gutzwiller, degenera su perfil de *pastor de pueblos* (ποιμὴν λαῶν) hasta convertirse en un *rey que devora a su gente* (δημοβόρος βασιλεύς, 1. 231) a los ojos del Périda que critica sus actos voraces de avaricia.⁴³⁸ En efecto, Dafnis pastorea rebaños ya no compuestos de hombres, sino de bueyes, toros y vacas (vv. 120-121). Los conflictos con la manada que guía y protege parecen haber quedado olvidados en un tiempo pasado; sin embargo, los conflictos internos con el mundo que le rodea y con sus habitantes divinos parecen latir con una intensidad desconcertante, incluso en la paz de la campiña.

Antes analizar un fragmento del canto primero de la *Ilíada*, retomemos el esquema de Gregory Nagy sobre las tres características básicas del héroe y apliquémoslo a Dafnis para visualizar si nuestra interpretación del joven pastor como el último de los héroes tiene algo que ver con la naturaleza de Aquiles.⁴³⁹

El primer elemento es la intemperividad (“unseasonal”), que podría ser descrita como la mirada melancólica de Dafnis frente a la realidad festiva que le muestra Príapo. Si, en Aquiles, su esencia desfasada (παναώριον, 24. 540) lo convierte en un ser efímero que constantemente anhela la batalla sin poder participar de ella hasta que, al entrar en ella, muere dejando su reverdeciente juventud, Dafnis es un ser inadecuado para el ritmo natural del cosmos bucólico que anhela profundamente fundirse con los númenes que lo habitan y, cuando por fin cruza el umbral misterioso de los secretos naturales, termina inmolado con toda su belleza juvenil.

El segundo elemento es el carácter extremo que en el idilio VIII habíamos visto expresado en la figura de Dafnis como *el primero entre los pastores* (πρῶτος παρὰ ποιμέσι, VIII, 92). En *Tirsis*, el joven pastor también aparece mencionado como el ser que *llegó a un*

rebaños; y «un gran prado en un deleitoso valle en el que brillan trémulos rebaños de ovejas»; hombres y doncellas de largas y claras vestiduras bailando...; en suma, el escudo que Hefesto forja para Aquiles contiene todo lo que hay en la vida.” *Op. cit.*, p. 188.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁴³⁸ K. Gutzwiller, *op. cit.*, p. 5. Ambas expresiones parten de la metáfora del gobernante como cuidador de rebaños, de allí que en la recreación del arquetipo del pastor por Teócrito no pueda ser ignorada la carga de la tradición que involucran sus paisajes bucólicos.

⁴³⁹ G. Nagy, *op. cit.*, 1§50.

estadio superior de la musa bucólica (τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεόν ἵκεο μοίσαας, I. 20). Así como la *aristeia* de Aquiles consiste en ser el mejor en la guerra superando al propio Agamenón, la supremacía en el canto convierte a Dafnis en el fundador de la poesía bucólica y lo dota de esa soberbia que también se convertirá en su mayor obstáculo.

Por último, el tercer elemento es el antagonismo con un dios al cual el héroe se asemeja y combate hasta adquirir su reconciliación. Para Dafnis, su antagonista divino más evidente es Eros en una tríada que lo reúne junto con Príapo y Pan. Aunque aparentemente se erige como su más álgido combatiente, es innegable que Dafnis comparte con los tres dioses un erotismo divino, que atrae a las ninfas y a los animales, y que lo vuelve la más apta encarnación de sus presencias en el mundo de los mortales. Esto mismo le acontece a Aquiles con el dios Apolo, con el que comparte más de una semejanza física y al que se debe su muerte en el combate intercediendo en el tiro de flecha de Paris.⁴⁴⁰ Sin embargo, la figura de Dafnis no sólo posee un antagonismo con la triada de los dioses de la fertilidad, sino que al mismo tiempo opera en él un antagonismo con la diosa Afrodita y las ninfas. Hemos visto de qué manera la ausencia de las ninfas en el paisaje inicial de la canción de Tirsis es el principal detractor de Dafnis y la causa simbólica de su ceguera. No obstante, en el momento de su muerte se dice que este hombre no era *odiado por las ninfas* (τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ, v. 141) y era, en cambio, *amado por las musas* (τὸν Μοίσαις φίλον ἄνδρα, idem), que son a su vez avatares de la Gran Diosa que, en forma de Afrodita, le menciona su derrota frente a Eros y, como una amante apasionada, lo recoge en el abrazo de su muerte. La relación de Dafnis con la triada femenina ninfas-Afrodita-musas es tan dinámica como la historia entre Heracles y Hera, cuyo desarrollo sirvió a Nagy como modelo de la idea del héroe.

El canto primero de la *Ilíada* está saturado de manifestaciones coléricas de parte de los hombres y los dioses; por lo cual no resulta extraño que la primera palabra del poema, μῆνιν (“cólera”)⁴⁴¹, haya bautizado todo el canto como su tema central.⁴⁴² Tras escuchar el designio de los dioses de la voz del adivino Calcante que le recomienda devolver su hija al sacerdote Apolo, Agamenón se pone de pie *disgustado* (ἀχνύμενος, v. 103) con una *gran furia* (μένεος

⁴⁴⁰ P. Citati: “Como Apolo, Aquiles está poseído por la fuerza de lo extremo: lleva hasta el colmo de la tragedia sentimientos, ideas, instituciones y verdades, sobre todo si le ofenden, a él y a los demás.” *Op. cit.*, p. 82.

⁴⁴¹ Si bien el español “cólera” sirve para traducir μῆνιν (“ira”, “furia”, “rabia”), χόλος es el término del que deriva naturalmente “cólera”. Sin embargo, debido a su asociación con contextos que refieren pasiones oscuras como es la furia de Agamenón y la irritación de Apolo traducimos ambos casos con la palabra “cólera”.

⁴⁴² E. Crespo (introd. y trad.), *Homero. La Ilíada*, p. 1.

μέγα, *id.*) que llena (πίμπλαντ', v. 104) sus *negras entrañas* (φρένες ἀμφιμέλαιναι, v. 103). El propio Apolo, al ver deshonrado a su sacerdote, había descendido del Olimpo unos días antes, tan *encolerizado* (χωομένοιο, v. 46) que se asemejaba a la noche (νυκτὶ ἑοικώς, v. 47) caminando por la costa, “negro de ira”, hacia el campamento aqueo. Pero en ambos, héroe y dios, la cólera que tiende hacia la negrura –color que absorbe las valencias opuestas a la vida por su vínculo con la obscuridad– es momentánea y su salud emocional se estabiliza en el desarrollo del poema. Agamenón entra en razón al ver sus ejércitos siendo aniquilados por la ausencia del líder de los mirmidones, depone su furia y ofrece una remuneración al injuriado Aquiles. Apolo acepta los sacrificios de Odiseo en nombre de los caudillos aqueos y, por intermediación de Crises, perdona la falta del Átrida y detiene la peste que había lanzado sobre sus campamentos. En cambio, la cólera de Aquiles es intempestiva. *Le viene la aflicción al Pélida* (Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', v. 188) después de escuchar el discurso orgulloso de Agamenón en la asamblea y no lo abandonará hasta transformarse en una locura marcial, a causa de la pérdida de Patroclo, que lo precipitará hacia su propia muerte.

En Dafnis, esta aflicción –escenificada por el llanto de los animales– que lo convierte en un ser *enemistado con Eros* (δύσερωσ) deviene en una situación *sin salvación* (ἀμήχανος) que lo hace afirmar:

Δάφνις κῆν Ἴαίδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι.⁴⁴³

Dafnis, incluso en el Hades, será un dolor dañino para Eros.

Resulta difícil concebir que esta declaración de guerra al dios flechador de los instintos eróticos sea en realidad un canto de amor dirigido a la diosa. Vamos a tratar de argumentar por qué lo interpretamos de esta forma. El descenso al Hades –representado en el verso anterior con el pensamiento (φράσδη, v. 102) de Afrodita: *todo sol* (πάνθ' ἄλιον, *id.*) *se oculta para nosotros* (ἄμμι δεδύκειν, *id.*)– simboliza la pérdida de nuestras facultades físicas, a causa del desmoronamiento de la unidad que constituía nuestro cuerpo y su unión con el hálito vital (ψυχή). Únicamente a través del sacrificio y la memoria de los vivos, las sombras de los antepasados pueden recuperar momentáneamente el habla y comunicarse con los que aún no se han ido. Es por eso por lo que, en las *culturas de la canción*, morir de forma bella para las

⁴⁴³ THEOC. I. 103.

musas es primordial, pues en ellas, como lo afirmó Amos Segala, “componer es un acto de cooperación entre el cantor y su fuente ultramundana”.⁴⁴⁴

Quien cruza el umbral del Hades no puede seguir amando. Recordemos la tristeza que experimentan Odiseo y su madre Anticlea, a la que busca abrazar en tres ocasiones consecutivas escapándosele como *una sombra* (σκῆῃ, 11. 207) o *un sueño* (ὄνειρφο, *id.*) en el reino de los muertos. Sólo existe una excepción a esta regla y éste es justamente la que aplica en el caso de Dafnis: amar *muriendo*, que configura la antítesis de morir *amando*. Si esta última fórmula tiende hacia la decaída del individuo al presentarse la muerte como el evento crucial de la vida y al acto amoroso como un acontecimiento circunstancial, cuya única finalidad parece ser ocupar el tiempo antes del instante definitorio: el eros se inscribe en un proceso de descomposición intransigente; contrariamente, amar *muriendo* equivale a la afirmación del ser humano dentro del marco temporo-espacial que lo circunda, a pesar de ser consciente de que su “unidad corporal va a deshacerse en la muerte”⁴⁴⁵: *vivir muriendo*, que no es otra cosa que *cantar* robándole al tiempo y a la muerte sus preciados instantes mientras la vida sigue su marcha natural hacia el ocaso. El mismo sentido revitalizante que el lamento tiene para Dafnis –al ser recordado por los pastores y salir de las tinieblas del olvido–⁴⁴⁶ lo tiene la guerra para Aquiles, quien sólo la concebirá como un medio para conseguir la gloria de las musas y quien, *incluso en el Hades*, será un enemigo de Ares como hemos visto en nuestro análisis de su reclamo a Odiseo.

La aceptación pasiva de las fuerzas daimónicas enviadas por los dioses no place a los moradores del Olimpo; su poder y su soberanía se fortalece en el enfrentamiento interior que éstas provocan en los seres vivos. De allí que Dafnis alcance la culminación del sentimiento erótico en los límites de su propia vida y se metamorfosee en la encarnación de Eros en el Hades al presentar su resistencia a él –y, por ende, la pervivencia de Eros en el reino de los muertos, pues sus labores aún no han domeñado al pastor moribundo– en la antesala de su muerte.

⁴⁴⁴ A. Segala, *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*, p. 239.

⁴⁴⁵ H. Prigent: “...la pose qui deviendra l’emblème de la mélancolie, la tête appuyée au creux de sa main droite, symbole de tristesse mais aussi de l’unité corporelle qui va se défaire dans la mort (La posición que se convertirá en el emblema de la melancolía, la cabeza apoyada en la palma de su mano derecha, símbolo de tristeza, pero también de la unidad corporal que va a deshacerse en la muerte)”. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, p. 19.

⁴⁴⁶ Recuérdese la exhortación del cabrero a Tirsis de *no guardar* (οὐ φυλαξεῖς, v. 63) para el Hades (εἰς Ἄϊδαν, *id.*) su canción (τὸν ἄοιδόν, v. 62) que dará pie a la narración de las penas de Dafnis.

ἀλλὰ τὸν αὐτῶ
ἄννε πικρὸν ἔρωτα, καὶ ἐς τέλος ἄννε μοίρας⁴⁴⁷

Pero, para sí mismo, se cumplía el amargo eros
y se cumplió hasta el final de su destino.

La metamorfosis de Dafnis en un ser divino, amante de la diosa, se expresa como una muerte en vida o un segundo nacimiento, en el que la parte mortal del individuo, así como sus formas efímeras de experimentar el eros, llega a su límite para acceder a un erotismo sagrado, que lo conduce a la *hierogamia* o matrimonio sagrado con la parte complementaria de las energías que, ahora, él mismo encarna.⁴⁴⁸ La experiencia de ese erotismo sagrado imbuje las relaciones amorosas de los mortales y se manifiesta con mayor intensidad en las sensibilidades que cultivan la fusión de elementos cósmicos aparentemente contradictorios.⁴⁴⁹ En un recuerdo de su infancia, el escritor contemporáneo Nikos Kazantzakis narra la simbiosis que alguna vez contempló entre la mujer, la muerte y la danza:

Cargada de brazaletes, de zarcillos, de pedrería, de ajorcas de oro en los tobillos, la mujer danzaba lentamente, con un terror místico, como si danzara al borde del precipicio, o de Dios, y jugaba con él, se acercaba, se alejaba, lo provocaba y temblaba todo su cuerpo por temor a caer...De pronto se apoderó de mí el temor: no era una mujer la que allí bailaba al borde del precipicio; era nuestra propia alma que jugaba con la muerte al juego del amor.⁴⁵⁰

Esta enigmática visión guarda ciertas similitudes con la visión que busca despertar el incitante Príapo en el ciego Dafnis. ¿Esa sensación embriagante de *ser llevados* por nuestros propios

⁴⁴⁷ THEOC. I. 92-93.

⁴⁴⁸ J. Campbell: “La última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico (ἱερὸς γάμος) del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo. Ésta es la crisis en el nadir, en el cenit, o en el último extremo de la Tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la obscuridad de la cámara más profunda del corazón.” *Op. cit.*, p. 104.

⁴⁴⁹ En el Fr. 130 L-P de Safo, la poeta califica a Eros con el adjetivo γλυκύπικρον (“agridulce”), compuesto por la misma palabra con la que Teócrito califica a la terrible deidad (πικρὸν, “amargo”). Con esta suerte de oxímoron, Safo busca reunir en una misma palabra las dos naturalezas contradictorias de Eros que, por un lado, es dulce y deseable y, por otro, aborrecible y nefasto. Al encontrarse Dafnis en el culmen de su *áspero eros* (πικρὸν ἔρωτα) o, como coloquialmente decimos, “muriendo de amor”, esto implica que se halla próximo a un renacimiento que lo conducirá a un *dulce eros* en el que se reencontrará con la diosa, tras haber trascendido su naturaleza efímera y las trabas que cercaban su propia capacidad de amar.

⁴⁵⁰ Cf. Nikos Kazantzakis, *España. Viva la muerte*, en Goyita Núñez Esteban, *Kazantzakis*, p.69.

pies (ποσσι φορεῖται, v. 83) a través de bosques guardados por fuentes sacras no es la más nítida expresión de la danza? Y aquello *que se busca* (ζάπεισ', v. 85) ¿no es, para el joven, la presencia de la ninfa y, para la muchacha, la aparición del jugueteón Eros, cuyo encuentro para ambos supone la pérdida de control sobre sus cuerpos en un trance intenso de posesión erótica? En esta danza mística “al borde del precipicio” de la muerte, el ser humano contempla su propia alma bailando con los númenes eternos que resguardan los poderes regeneradores de la vida. El alma de Dafnis encarna simultáneamente a Anquises *en el Idas* (ποτ' Ἴδαν, v. 105) y al *agraciado Adonis* (ώραῖος χῶδωνις, v. 109). Es el amante de Afrodita entre *encinas* (δρύες, v. 106) y *juncias* (κύπειρος, *id.*) donde zumban las abejas y es guardador de *rebaños* (μᾶλα νομεύει, v. 109) y cazador de *aves* (πτῶκας βάλλει, v. 110) y *fieras* (θηρία διώκει, *id.*). De igual forma, las almas de las ninfas, deseosas de corporizarse, toman posesión de él y, en un arrebató metamórfico, danzan al son de la flauta de Pan, disfrutan el néctar del aguijón de Eros y juegan con el cándido Príapo en los bosques imaginarios de la visión extática de Dafnis.

La mirada de Aquiles también está ejercitada en este tipo de contemplación que presupone al mismo tiempo un dominio del canto para invocar a los espíritus y para poner en palabras las visiones sagradas con el fin de transmitírselas a los otros hombres y mujeres. Durante la asamblea de los aqueos, cuando Aquiles está a punto de empuñar su espada contra Agamenón la diosa Atenea se le *aparece* (φαινομένη, l. 198) *sin que ninguno de los otros la pueda ver* (τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρᾶτο, *id.*) y le aconseja que mitigue su ira (παύσουσα τὸ σὸν μένος, l. 207). Una comunicación semejante con una diosa se repetirá unas horas más tarde cuando Aquiles, desconsolado ante la soberbia del Átrida, *invoque con muchas plegarias* (πολλὰ ἠρήσατο, l. 351) a su madre Tetis. La cercanía entre el héroe y la legendaria náyade alcanza un tono íntimo y familiar que no se repetirá en toda la *Ilíada* con seres de tan diversas naturalezas (l. 356-361). Sin embargo, es un pasaje anterior a la llegada de la diosa lo que nos gustaría releer para comprobar si algo del gesto de Aquiles puede tener relación con el carácter del Dafnis de *Tirsis*:

αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθείς,
θῆν' ἔφ' ἄλως πολιῆς, ὀρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον

A su vez, Aquiles
se apartó al punto de sus compañeros y se echó a llorar sentado

sobre la rivera del canoso mar, mirando el ilimitado ponto.⁴⁵¹

Al igual que los Dióscuros se alejan de los Argonautas en *Los Dióscuros* para adentrarse en las regiones salvajes donde habita Ámico, Aquiles *se aparta* (λιασθείς) de sus compañeros (ἐτάρων νόσφι) para sentarse a llorar su pena (δακρύσας ἔζετο). Aunque no se dice en *Tirsis* en qué preciso lugar se encontraba Dafnis *cuando se consumía* (ὄκα Δάφνις ἐτάκετο, v. 66) ni en qué posición corporal estaba al recibir la visita de los dioses, podemos pensar que, como Aquiles, se hallaba *sentado y apartado* de los hombres puesto que los pastores tienen que desplazarse (ἤνθον, v. 80) para acudir a él. Además de que el diverso cortejo de animales que lo rodean hace suponer que existe una quietud solitaria de por medio para que dicho acercamiento sea posible.

Aquiles se encuentra sobre la orilla (θῖν' ἔφ') del *canoso mar* (άλὸς πολιῆς), como quien yace frente a su propia muerte. De ese mismo mar saldrá la náyade Tetis para anunciarle que su “sino es breve y nada duradero”⁴⁵² (ἐπεὶ νύ τοι αἴσα μίνυθά περ οὔ τι μάλα δῆν, 1. 416) arrepintiéndose de haberlo alumbrado para un desgraciado destino (κακῆ αἴση τέκον, 1. 418). La *sal grisácea* del mar junto a la que llora Aquiles y de donde surge su madre Tetis –origen y fin se entremezclan en la visión de la maternidad que profetiza al hijo su propia muerte– suple el mismo aspecto destructivo que para Charles Segal representa el “agua misteriosa de la corriente letal para Dafnis”,⁴⁵³ en la que el pastor se sumerge tras finalizar su canción. No obstante, este aspecto en declive del mar como imagen de la mortandad es, a su vez, un *océano ilimitado* (ἀπείρονα πόντον); Aquiles lo *observa* (ὀρόων) a pesar de yacer junto al fantasma de su muerte y esta mirada comparte una enorme similitud con el canto de Dafnis. La entrega del joven pastor a las fuerzas indómitas de la naturaleza es fascinante porque nos enseña que detrás de la apariencia destructora de la identidad humana hay un *mar infinito* de vida en constante regeneración. El llanto de Aquiles se dirige al *canoso mar* porque es consciente de la muerte que debe enfrentar su condición humana, pero su mirada enfoca el *ilimitado ponto*, pues intuye que detrás de su anulación existe el canto y la memoria que hacen renacer a los héroes innumerables veces. Si la canción de Dafnis es el acto de acompasamiento con el infinito curso regenerador de la naturaleza, su sacrificio nos dice “he aquí lo que me

⁴⁵¹ HOM. *Il.* 1. 348-350; E. Crespo (trad.), p. 12.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵³ C. Segal: “...mysterious water of Daphnis’ deadly «stream»”, *op. cit.*, p. 31.

diferencia de los demás: que yo he muerto innumerables veces, mientras ellos no han muerto nunca.”⁴⁵⁴

IV. 3. La siringa de Dafnis y Pan

Hemos titulado nuestra investigación con el nombre del instrumento que el joven pastor Dafnis entregó al final de su melancolía y con el nombre de su nuevo poseedor. Este apartado lleva el mismo título porque en él deseamos analizar el sentido que este gesto comporta para el universo mitológico de la poesía teocrítea.

Pan es una divinidad característica de los paisajes bucólicos. En el idilio VII, se le representa en una escena pastoril como un dios que puede favorecer *al ardiente de deseo* (αἶθετ' ἔρωτι, v. 102) Arato. Si así lo hace, el cantor Simíquidas le promete que los *muchachos de Arcadia* (παῖδες Ἀρκαδικοὶ, vv. 106-107) no *azotarán* (μαστίζοιεν, v. 108) sus costillas y hombros, como suele ocurrir cuando la carne (κρέα, v. 109) es escasa (τυτθὰ, *id.*) en la comunidad campesina. Su simbiosis con este mundo es tal que llevó a afirmar a Pierre Grimal que “encarna no sólo los gustos de los pastores, sino los de sus rebaños”.⁴⁵⁵ En *Tirsis*, se le imagina *tomando un descanso* (ἀμπαύεται, v. 17) al medio día (μεσαμβρινόν, v. 15), *agotado de la cacería* (ἀπ' ἄγρας κεκμακῶς, vv. 16-17). Sin embargo, Pan es una presencia caótica dentro de la geografía bucólica y, como enfatizó Thomas G. Rosenmeyer, su hábitat natural son los montes, en donde suele residir como una amenaza inquietante para los pastores.⁴⁵⁶ El cabrero que invita a Tirsis a cantar los dolores de Dafnis lo caracteriza como un ser *cruel* (πικρός, v. 17) y *en cuya nariz siempre se asienta penetrante bilis* (οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται, v. 18), manifestándole el terror general que provoca (τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες, v. 16) y recomendándole *no tocar la siringa* (οὐ θέμις ἄμμιν σφρίσδεν, vv. 15-16) para no despertarlo. En el *Himno homérico a Pan*, se dice que fue hijo de Hermes y una ninfa hija de Dríope que, al igual que le ocurre a Príapo y a Dafnis, lo abandona después de su nacimiento, atemorizada por su aspecto barbado y velludo. A su vez, se cuenta que frecuentaba las regiones

⁴⁵⁴ E. M. Cioran, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵⁵ P. Grimal, *op. cit.*, p. 402.

⁴⁵⁶ T. G. Rosenmeyer: “Pan is a hunter. [...] It infringes on the privileged status of all animate life; the latent aggressive instincts that cannot be entirely silenced are roused afresh to vex the calm of the grove (Pan es un cazador. [...] Quebranta el estado privilegiado de toda la vida animada; los instintos agresivos latentes que no pueden ser silenciados por completo son despertados de nuevo para trastornar la calma de la arboleda)”. *Op. cit.*, p. 241.

escarpadas, los matorrales y las corrientes de agua, que al atardecer gritaba y soplabla su flauta con un sonido más sublime que el lamento del ruiseñor y que, llevado por esa misma excitación, saltaba entre los coros de las ninfas, embriagadas por su música, y las acompañaba bailando con su piel roja de lince entre praderas floridas.

En el idilio I de Teócrito, Dafnis se figura que Pan *camina* (ἔσσι, v. 123) en las elevadas montañas de Liceon (κατ' ὄρεα μακρὰ Λυκαίω, *id.*) o que *ronda* (ἀμφιπολεῖς, v. 124) en el gran monte Ménalo (μέγα Μαίναλον, *id.*) y lo exhorta a *venir* (ἔνθ', *id.*) a la isla de Sicilia (ἐπὶ νᾶσον τὰν Σικελάν, vv. 124-125) donde yace él mismo al borde de la muerte. Paradójicamente, le pide que *deje* (λίπε, v. 125) el escarpado promontorio (ρίον αἰπύ, *id.*) donde estaba enterrada Hélice, la madre de Árcade y, según Pausanias, de Pan también,⁴⁵⁷ y la tumba (σᾶμα, *id.*) de Licaón, *amada por los dichosos dioses* (μακάρεσσιν ἀγητόν, v. 126), para acudir a otro funeral más reciente en el que se le solicita. La devoción con la que el joven pastor invoca a Pan y le entrega la ofrenda de su flauta es algo que no se repetirá en ninguno de los idilios de Teócrito:

ὦ Πᾶν Πάν [...]

ἔνθ' ὄναξ καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπουν

ἐκ κηρῶ σύριγγα καλάν, περὶ χεῖλος ἐλικτάν.⁴⁵⁸

¡Oh, Pan! ¡Pan! [...]

¡Oh, señor! Ven y coge esta bella siringa, modulada con cera,

cuyo soplo es de miel y es curva para que la toquen tus inclinados labios.

Pan es la segunda entidad numinosa a la que se remite Dafnis. Lo hace unos versos antes de que *cese* su canto –cesación (ἀπεπαύσατο, v. 138) equiparable a su muerte–, después de plantarle la cara a Afrodita y de despedirse de las otras manifestaciones de la diosa-ninfa en los seres naturales. Este giro inesperado, antecedido por el canto erótico a la amada divina, se debe a que la ofrenda de su flauta a Pan representa el acto simbólico de unión entre el lado salvaje e indomesticado de la naturaleza, escenificado por el dios cabruno, y la parte heroica-civilizada, interpretada por Dafnis. El aspecto irascible y brutal de Pan que los pastores temen –semejante a la furia marcial que Aquiles despliega en la batalla contra los troyanos, después de su pacífica abstención de la guerra– es la otra cara del héroe que, al vincularse con su complementario, asegura la revivificación de la mitología.

⁴⁵⁷ PAUS. 8. 35. 8.

⁴⁵⁸ THEOC. I. 123; 128-129.

Para Marco Fantuzzi, la síntesis entre el mítico Dafnis, cuya imagen remota en el tiempo parecía ajena a los malestares de los mortales, y el trágico Dafnis, que padece una agonía que lo sume en la melancolía, simboliza el mito de la tradición, cuya recreación necesariamente implica la coerción entre estas dos realidades.⁴⁵⁹ La dulce flauta que Dafnis entrega a Pan –de quien Walter Otto afirmó que era “la más poderosa aparición de la libre naturaleza”–⁴⁶⁰ es el mito que, después de haber recorrido un largo trayecto de hazañas bélicas en las que sólo marginalmente se refieren a los espíritus del campo, por fin regresa a su lugar de origen. La musa épica se transforma en una *musa bucólica* (βουκολικῆς μοῦσας, v. 20). Al devolverle su instrumento musical, Dafnis reivindica el universo de las potencias salvajes en donde gobiernan las ninfas y donde “se escucha el silencio primigenio, cuando Pan sopla su flauta”.⁴⁶¹

Este *silencio primigenio* restablece un mundo en el que la naturaleza y el ser humano viven en armonía y esto sólo puede ocurrir cuando el mito es el lenguaje a través del cual se relacionan. Creemos haber demostrado en algunos aspectos la influencia que la poesía homérica ejerció en Teócrito; la apertura del universo bucólico recrea el mito del héroe fragmentando su personalidad en dos figuras, el pastor-cantor y el salvaje Pan, que producirán la tensión adecuada de este cosmos natural en el que la mitología recobra un genuino hálito vital. Si Dafnis se dirige a Pan, significa que Pan está vivo y cuando eso ocurre “también lo está la naturaleza, y está llena de dioses, de modo que una lechuza es Atenea y una concha en la orilla, Afrodita.”⁴⁶² La melancolía de Dafnis, que le permite escuchar las voces de los dioses y tejer su lamento alterador del mundo, es producto de ese sueño que invade a Pan cuando *reposa* (ἀμπαύεται, v. 17) al medio día. El trágico fin de Dafnis se expresa con una palabra derivada de la misma raíz que describe su reposo, ἀπεπαύσατο (“cesar”, v. 18), y podemos pensar que la *penetrante hiel* (δριμεῖα χολὰ, v. 18) es la sustancia que provoca las visiones de Dafnis y, muy posiblemente, los cantos de los otros pastores de los idilios bucólicos de Teócrito que gustan recrearse en el mismo momento del día y bajo la sombra de los mismos árboles.

⁴⁵⁹ M. Fantuzzi, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁶⁰ W. F. Otto, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶² J. Hillman, *Pan y la pesadilla*, p. 44.

Joseph Campbell analizó al dios arcádico como una manifestación violenta del inconsciente del héroe que resguarda el territorio sagrado de la fuente universal y lo describió como una “peligrosa presencia que vive fuera de la zona protegida de los límites de la aldea.”⁴⁶³ *Nosotros tememos a Pan* (τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες, v. 16) porque un pánico se apodera de nosotros frente a la inescrutable aparición de una fuerza magnificada que habita en las regiones intocables por la civilización y la certidumbre de que ella misma tiene su residencia en nosotros mismos, en lo más hondo de nuestras personalidades. Para el ser urbano que se introduce en sus dominios, “cualquier motivo trivial, una rama que se rompe, el movimiento de una hoja, hará que la mente se estremezca con un peligro imaginario y en el esfuerzo enloquecido por escapar de su propio inconsciente despierto la víctima expira en su fuga aterrorizada”.⁴⁶⁴

Solamente aliándose con Pan puede la consciencia humana escapar de ser la víctima de sus impulsos inconscientes y penetrar en las regiones donde se oculta el misterio de la vida. El trayecto del héroe no puede evadir este tormentoso pasaje inscrito en su ADN y en la historia de la psique humana que, de ser exitoso, concluirá en una reconciliación con los deseos irracionales que laten en su interior y en su colaboración con la musa-ninfa para, en su compañía, forjar un espejo donde la naturaleza se observe a sí misma. En la unión entre el joven pastor y el salvaje numen se halla “la raíz de la transformación de la naturaleza en arte. Por medio de la imaginación es posible dar otra forma a las desgracias absurdas y lamentables de la naturaleza” y, junto con Dafnis, “Pan puede convertir el disturbio en baile, el clamor en música, la fuerza de su pesadilla busca una expresión mejor (eufemística) para conferir a su aspereza y crudeza un significado ulterior, un valor poético y religioso”.⁴⁶⁵

Esta capacidad creadora de símbolos que insemna Dafnis en su contacto con el dios bicorne es lo que parece estar contenido en el lenguaje que emplea Teócrito –*mitologizante* hasta sus últimas consecuencias– para describir la muerte del joven pastor:

χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο: τὸν δ' Ἄφροδίτα
ἦθελ' ἀνορθῶσαι: τὰ γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει
ἐκ Μοῖρᾶν, χὼ Δάφνις ἔβα ῥόον. ἔκλυσε δῖνα

⁴⁶³ J. Campbell, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶⁵ J. Hillman, *op. cit.*, pp. 86-87.

τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ.⁴⁶⁶

Tras decir esto, cesó. Afrodita deseaba levantarlo,
pero todos los hilos de las Moiras lo habían abandonado
y Dafnis cruzó la corriente. El oleaje bañó
al hombre amado por las musas, el que no era odiado por las ninfas.

Los escolios especifican que esa *corriente* (ῥόον) es el Aqueronte,⁴⁶⁷ rivera que separa a los vivos de los muertos y por la que deben cruzar las almas de los difuntos con la ayuda de los ritos funerarios para encontrar descanso en su sepultura.⁴⁶⁸ Dafnis atraviesa ese río liminal *caminando* (ἔββα), lo que ya nos hace percatarnos de la variación física de este complejo mitológico del Inframundo que Teócrito realiza en su idilio. El *oleaje* (δίνα) que lo baña (ἔκλυσε) con sus corrientes cumple una función purificadora, mucho más cuando se trata de limpiar a un hombre apreciado por musas y ninfas. El segundo elemento mitológico con el que se simboliza su muerte son los *hilos* (λίνα) de la vida que literalmente por designio de las Parcas (ἐκ Μοιρῶν) abandonan (λελοίπει) al joven pastor. Estas diosas tejedoras hilaban, medían y cortaban el destino de los seres; de modo que cuando ellas lo creían conveniente terminaban con sus vidas, se tratara de mortales o dioses. El destino de Dafnis es el canto, así que cuando su lamento religioso va diluyendo en el silencio primigenio de la llegada del dios, también se deshilvana el último hilo que lo mantenía atado a la vida. Pero lo que tiñe al pastor de un heroísmo trágico es que, como las cigarras en temporada de apareamiento, canta muriendo.⁴⁶⁹ En un ritual de muerte o de paso al Más Allá, morir acompañado del canto significa reunirse con la unidad acústica del cosmos que, en el caso de Dafnis, se manifiesta como la unión con la diosa a través de un canto erótico que le permite superar su condición mortal.⁴⁷⁰ A su vez, es el anhelo subyacente a la moral heroica de ser recordado después de la

⁴⁶⁶ THEOC. I. 138-141.

⁴⁶⁷ C. Segal, *op. cit.*, p. 25

⁴⁶⁸ Cf. el discurso que le dirige Elpénor a Odiseo cuando baja al Inframundo, en el que le especifica los pasos que se deben seguir para que su alma descansa (HOM. *Od.* 11. 60-78).

⁴⁶⁹ Platón había descrito el origen de las cigarras como un grupo de seres humanos anterior a las Musas que, embelesados por el nacimiento de éstas y del canto, se olvidaron de comer y beber dedicándose a la música. El filósofo elogia su capacidad de subsistir sin necesitar otro alimento que el rocío y de vivir consagradas al canto desde el momento de su nacimiento hasta su muerte, y propone reflexionar en ellas al medio día en lugar de tomar la siesta como las intermediarias de las Musas que les llevan los rumores sobre los mortales que las procuran. PL. *Phdr.* 259b-259c; C. García Gual (trad.), *Mitos. Platón*, p. 100.

⁴⁷⁰ M. Schneider: “Al principio, el muerto se separa difícilmente de su cuerpo, porque su sombra ‘que se extingue solamente poco a poco’ sigue atándolo a la vida. Por esto es menester cantar y tamborilear en honor del muerto ‘para facilitarle’ el paso al mundo acústico puro. También se recomienda presentarle a menudo ‘un cuerpo

muerte que ya empieza a transformarse en lo que Bruno Snell describirá como el ideal que motivó la escritura de las *Églogas* para Virgilio: la exigencia de “que su existencia sentimental sea aceptada por los demás con semejante sentimiento”.⁴⁷¹ Dafnis desea ser recordado como un poeta, es decir, como un amante de la diosa y que su canto, al repetirse, rememore su unión con ella le es suficiente para aceptar placenteramente la muerte. Este acontecimiento es propiamente lo *dáfnico* dentro del paisaje desmedido de Pan o lo *pánico* dentro de la melancolía de Dafnis. Musas y ninfas están allí donde el alma del cantor va a exhalar su último aliento, son los espíritus que fluyen en el río Aqueronte; y las Moiras que sueltan los hilos de la vida son simultáneamente la diosa Afrodita que recoge en su abrazo amoroso la voz poética que fallece.⁴⁷²

La flauta de Pan es la materialización de esta entrega en la que el héroe perece, para que la música siga viviendo en el mundo animal y vegetal, tras cruzar el trance poetizado de la muerte. No hay un pasaje del idilio que describa con mayor precisión lo que este pacto entre lo humano y lo sagrado significa: el pánico de la muerte, su carácter destructivo y corruptor de la vida humana, ha sido sublimado por la flauta mitológica del joven Dafnis que con su sacrificio nos muestra otra tipología heroica que ya no oscila entre la guerra y la locura, sino que hunde sus raíces en la reconciliación con la naturaleza:

Y sin embargo no me suicidé
¿Alguna vez vieron a un abeto bajar solo al aserradero?
Nuestro lugar es aquí adentro en este bosque
con las ramas cortadas y los troncos medio quemados
entre las piedras encajadas las raíces.⁴⁷³

humano, especialmente el del mago médico, y cantarle sus canciones propias o preferidas, mientras siga siendo una sombra, para que pueda ejecutar sus bailes macabros’, hasta que haya pasado a ser un espíritu puro.” *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, p. 23.

⁴⁷¹ B. Snell: “...desde tiempos más antiguos es motivo de consolación en la muerte el que el nombre del que muere permanezca vivo en el canto de los venideros; asimismo, según una creencia remota, es un honor para el muerto ser llorado desconsoladamente por los suyos...; pero que un hombre se complazca imaginando cómo su desgracia excitará la compasión de los demás y que encuentre en esto su situación, es algo que sucede aquí por primera vez.” “Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual”, en S. Aquino (comp.), *op. cit.*, pp. 218-219.

⁴⁷² R. Graves ya había observado la relación entre la diosa del amor y la tríada de diosas destinales asociándolas con la triple diosa Luna: “Los atenienses llamaban Afrodita Urania a ‘la mayor de las Parcas’ porque era la diosa ninfa a la que el rey sagrado, en la antigüedad, era sacrificado en el solsticio de verano. ‘Urania’ significa ‘reina de las montañas.’” *Mitos griegos I*, p. 57.

⁴⁷³ A. Alexandrou, “Entre las piedras”, en *La Jornada Semanal*, núm. 1207, 22/IV/2018, p. 14.

V. Epílogo

La poesía de Teócrito puede ser considerada como un puente entre la época clásica y el naciente helenismo: las formas literarias cultivadas en la democracia ateniense, específicamente el género dramático, dieron un giro que volvió la mirada a la antigua épica homérica y a los líricos arcaicos, fundiendo en sus versos las características “de una sociedad supercivilizada”, para los estándares de aquellos tiempos, “con una rustica sencillez imaginaria”.⁴⁷⁴ Heredero de tal tradición poética, Teócrito supo reformular las estructuras del verso y los temas mitológicos para dar paso a una serie de idilios, en los que se observa la reconfiguración del héroe –personaje central que recorre toda la *mitopoeisis* de la Antigüedad griega– que bajo el cálamo teocríteo oscila entre el héroe por antonomasia, Heracles, y la figura de Tirsis, quien en el estribillo del idilio I se propone cantar temas pastoriles. Una vez dado este paso, la proyección de la bucólica se manifestó como una forma muy estilizada, pues en gran medida fue la puerta al refinamiento que distinguió cierto estilo alejandrino de la escritura poética que influyó de manera determinante a la poesía latina en esta vertiente.⁴⁷⁵

Así pues, la metamorfosis del héroe en los *Idilios* de Teócrito es el motivo constante que hemos expuesto en esta tesis para analizar cómo la bucólica es el resultado de una búsqueda de nuevas formas poéticas y la renovación de los temas heredados de la épica homérica. En este sentido, Heracles es poseído nuevamente por la sangre envenenada del centauro Neso.⁴⁷⁶ Su pasión por el joven Hilas, que ha desaparecido del mundo y se ha hundido en la fuente de las ninfas, provoca la caída de su heroísmo y su trágico extravío entre espesuras indómitas. Los hijos gemelos de Zeus, Cástor y Polideuces, se apartan del resto de los Argonautas y se introducen también en esos parajes no hollados por la mano del hombre. Sin embargo, su adentramiento en los paisajes que aportan calma a los seres humanos y apaciguan su espíritu bélico sólo durará un instante. En los ojos de Ámico, un ser monstruoso que protege las aguas de la poesía, se reconocen como intrusos y ponen al descubierto el proyecto urbanizador de la corte ptolemaica, que se impone sobre otras culturas y profana sus regiones sagradas.

⁴⁷⁴ M. García Teijeiro, “Notas sobre poesía bucólica griega”, en *Cuadernos de filología clásica*, 4, p. 404.

⁴⁷⁵ Acerca de la influencia de la bucólica en la literatura occidental cf. M. Dolç, “Sobre la Arcadia de Virgilio”, en *Estudios Clásicos* 23-4, pp. 242-266; y, más recientemente, C. Cusset, *Présence de Théocrite*.

⁴⁷⁶ E. HF. 431-432; 488-489. Vid. Charles Segal, “Mito, poesía y valores heroicos en las *Traquinias*”, en *El mundo trágico de Sófocles*, p. 58.

La forma teocrítea de percibir la naturaleza será modificada a través de la distancia alegórica desde la cual Virgilio contempló a las ninfas, a Pan y a Apolo.⁴⁷⁷ Sin embargo, en Teócrito late una presencia inquietante en los sitios aislados de la civilización que convierte la vida idílica de Sicilia en una frágil capa de la realidad y a la naturaleza pacífica de los númenes del campo en un tenue velo que fácilmente se remueve, agitado por el viento de las pasiones humanas, para mostrar la faz amenazante de potencias que acechan el supuesto progreso de la humanidad y el dominio de la naturaleza del que hacen gala sus héroes. La naturaleza en los *Idilios* de Teócrito posee un poder hierofánico, “que hace aparecer lo sagrado”, y provoca un desajuste en la identidad del héroe épico. La naturaleza se devela con toda su magnitud como dadora de la vida y la muerte, garante de los flujos creativos que inspiran al poeta y núcleo central del cosmos bucólico, alrededor del cual orbitan las diferentes deidades que influyen en el espíritu de los seres humanos. Ella es la piedra de toque en la que se prueban los héroes y, al mismo tiempo, a través de su reconciliación con las fuerzas indómitas que la habitan –produciendo la sublimación de su heroísmo– se vislumbra un nuevo avatar de la figura del héroe, que rinde culto y entrega su voluntad a la diosa salvaje.

La sabiduría de Teócrito emana de un pensar en imágenes que podríamos comprender en nuestra actualidad como la dilucidación de una crisis ecológica, la pérdida de la espiritualidad, la caducidad del modelo heroico y la postulación de un héroe bucólico que reconcilie a la humanidad con el halo sagrado de la naturaleza. Una lectura moderna de los idilios que hemos analizado (I, XIII, XXII) no puede admirar con poco asombro la recreación de la mitología griega en la literatura helenística por un poeta como Teócrito. Su audacia para plantear dilemas que son aún contemporáneos exige nuestra entera concentración para leer entre líneas el fenómeno de la vida que se revela en un río de imágenes míticas que guardan una estrecha relación con nuestra época y que podrían servirnos de orientación en este aciago tiempo. Ya James Hillman había evaluado la posibilidad de desprender a Pan de su armadura literaria y de experimentar *lo salvaje* en un contexto urbano donde “Arcadia se nos muestra cual ciudad romántica, brumosa, lánguida, nostálgica, evocadora –París, Manhattan, Venecia, Dresde” o la monstruosa Ciudad de México– “la siringa de Pan se convierte en saxofón, Selene en anhelos lunares, la ciudad en un lugar frecuentado por ninfas y ninfolepsia”.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ B. Snell, “Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual”, en S. Aquino (comp.), *op. cit.*, p. 230.

⁴⁷⁸ J. Hillman, *op. cit.*, pp. 103-104.

La filología, como las otras disciplinas que pretenden hacer una ciencia de la literatura, podría abrirse al sendero hermenéutico que James Hillman conceptualizó con el verbo *desliteralizarse*,⁴⁷⁹ como un esfuerzo paralelo al análisis objetivo del fenómeno histórico-literario y las técnicas que en él se desglosan, para tratar de imaginar la configuración del universo mitológico a través del cual producían sus obras los poetas. La lectura de un poema desde una perspectiva estrictamente textual o *aséptica*, que no traiga a colación nada que no sea parte del texto, no puede hacer menos que alejarse del momento creativo en cual la obra tuvo origen y con ello olvidarse del fenómeno poético que alguna vez significó esa partitura que no sabemos cómo interpretar. La postulación del *poeta doctus* (“creador erudito”), tan importante en los estudios helenísticos y, a su vez, tan cercana a nuestra forma de leer las obras literarias de la Antigüedad –de la cual nos separa un profundo vacío religioso y simbólico–, parece haber sido entendida sólo en un sentido intelectual. Se lee la poesía de los creadores helenísticos llevando una amplia gama de saberes científicos, pero no se experimentan sus creaciones como un imaginario mitológico vivo y en constante rearticulación. El concepto de *poeta doctus*, un ser que recopila, ordena, critica y a la vez recrea los textos del pasado, parecería ante todo un imperativo a volver a vivir la herencia espiritual del mundo griego reapropiándose, reactualizándola y restableciendo el mito como el puente poético poroso entre el ser humano y su contexto político-social. Simultáneamente a volverse un científico de la lengua, sería deseable que el filólogo se atreviera a ejercitar la comprensión poética (estética, fenomenológica, espiritual), es decir, que fuera capaz de revivir –sintiéndola– la cosmovisión que originó el texto que estudia.⁴⁸⁰

La única mención de Pan en la obra homérica es el himno al que nos hemos referido al principio del apartado pasado. En un sentido inverso, Zeus apenas es mencionado en la obra de Teócrito. Esto se debe a que Pan es la voz, intolerable para la civilización, que se burla de sus héroes y canta el absurdo al que éstos la han dirigido. No obstante, algunos autores han revalorado la necesidad de tenerlo cerca de sus dioses, tal y como aparece al ser recibido con

⁴⁷⁹ *Loc. cit.*

⁴⁸⁰ Aunque existe el riesgo de falsear el mensaje de un texto a través de una imaginación sobreinterpretativa que solamente usa la literatura como pretexto para tratar cuestiones contemporáneas del contexto del intérprete, consideramos que un equilibrio entre la crítica literaria y la comprensión poética llevaría a poner el énfasis en la imaginación creativa del estudioso y la asimilación de los límites de esta facultad para construir, a través de una perspectiva de análisis crítico, los puentes posibles para que el pasado se exprese hasta donde la arqueología de los textos clásicos lo permita.

gozo en el *Himno homérico a Pan* por los habitantes del Olimpo. Esquilo colocó en igualdad de términos a Pan, Apolo y Zeus⁴⁸¹ y en la época renacentista, como argumentó Ramón Andrés, su figura pretendía “describir el cuerpo universal de la naturaleza”.⁴⁸² En un poema del campesino y pintor Jörgen Nash, Pan aparece como la personificación del Hades en su aspecto irascible que denuncia el colapso de una planta minera en el pueblo Ruhr de Dinamarca en 1954:

Los poetas del pasado tenían muchos héroes:
dioses, enanos, burros, caballos, perros y gatos.
Yo conocí una mano aguda y rápida como el rayo.
Cuidaba el laminador, nuestro domador de víboras,
dirigía el hierro perfilado ardiente a su hogar,
dentro del próximo cilindro
a cincuenta kilómetros por hora
año tras año. Murió de repente a los 30 años.

Todos conocieron a Pan.

[...] Voy a entonar el canto del cisne,
para que conozcas la felicidad que esconde la vida cotidiana,
hollín, herrumbre, sangre, viejo resentimiento y hierro mutilado.
Entonces, abrirás los ojos para ver tristes restos
de dedos carbonizados, cinturones, trapos y huesos
en la verde provincia, en el escenario del drama.
[...] “Es emocionante el acero”, dijo el ingeniero.
“Échanos ese cuento
a la bolsa de paga el jueves”, dijo el personal.
No tenía uniformes de trabajo ni cascos de seguridad.

Todos conocieron a Pan.⁴⁸³

Tal es el reclamo de “la verde provincia convertida en el escenario del drama” por un despiadado capitalista. Y, si Pan no ha muerto como trató de hacérselo creer Plutarco bajo el imperio del romano Tiberio,⁴⁸⁴ tampoco faltarán nuevas encarnaciones de Dumuzi, el amante de Ishtar, que con su pastoril canto llamen al mundo de los seres humanos a la

⁴⁸¹ A. Ag. 55-56.

⁴⁸² R. Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, p. 1297.

⁴⁸³ J. Nash, “Pan y el silbato de la fábrica”, en *Material de lectura*. 193, p. 28.

⁴⁸⁴ PLU. *Mor.* 17.

renovación.⁴⁸⁵ Frente al grito desolador “El gran dios Pan ha muerto” que anuncia el final del paganismo, *Tirsis* es la flauta que Dafnis regaló a Pan y que, como la mitología teocrítea, ha sido *ajustada* (πακτοῖο) con cera de abejas (ἐκ κηρῶ), ya que su origen proviene de los ritmos naturales que le dan su *dulce aroma* (μελίπνουν). El ser que desee tocarla debe poder *retorcer* (ἐλκτάν) su esencia en una melancolía que lo reúne con Pan para que sus labios puedan pronunciar el lamento amoroso de la Diosa Naturaleza. La entrega de su flauta a Pan y su consecutiva muerte podría volver a pensarse a la luz de la pregunta planteada por Robert Graves “¿Cuál es la utilidad o la función de la poesía en la actualidad?”:

La función de la poesía es la invocación religiosa de la Musa; su utilidad es una mezcla de exaltación y de horror que su presencia suscita. ¿Pero «en la actualidad»? La función y la utilidad siguen siendo las mismas; sólo la aplicación ha cambiado. Ésta era en un tiempo una advertencia al hombre de que debía mantenerse en armonía con la familia de criaturas vivientes entre las cuales había nacido, mediante la obediencia a los deseos del ama de casa; ahora es un recordatorio de que no ha tenido en cuenta la advertencia, ha trastocado la casa con sus caprichosos experimentos en la filosofía, la ciencia y la industria, y se ha arruinado a sí mismo y a su familia. La «actual» es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león y el águila corresponden a la carpa de circo; el buey, el salmón y el jabalí a la fábrica de conservas; el caballo de carrera y el lebrél a las pistas de apuestas; y el bosquecillo sagrado al aserradero. En la que la Luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como «personal auxiliar del Estado». En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad.⁴⁸⁶

En la actualidad, la poesía de Teócrito es el resplandor del ocaso de una concepción sagrada de la naturaleza, cuya geografía y temporalidad siguen las metamorfosis de una teofanía. Los paisajes bucólicos que sus héroes y sus pastores recorren están repletos de revelaciones acerca del poder curativo de la música, la esencia del amor y los deseos que laten en lo más profundo del alma humana y que parece develarse en el claro del bosque, al entrar en contacto con un

⁴⁸⁵ R. Andrés: “El sumerio Dumuzi (Tammuz) tal como aparece en la *Epopéya de Gilgameš*, esposo de Inanna (Ištar), es un pastor sabio, un pastor celeste apacentador de estrellas como también lo son Krsna en la India y Zaratustra en las tierras iránias.” *Op. cit.*, p. 1297.

⁴⁸⁶ R. Graves, *op. cit.*, pp. 16-17.

elemento común. Teócrito, como todo verdadero poeta, es una voz visionaria que, en una época marcada por el desplazamiento del campo a la ciudad y la subordinación de un modo de vida rural a uno urbano, pudo entrever el cambio que este fenómeno provocaría y cantó en sus *Idilios* una forma de relacionarse con la naturaleza mediante ese universo simbólico de imágenes, que desde tiempos antiguos había modelado su forma de manifestarse a los seres humanos:

Y tú dame la cabra y el vaso, que quiero ordeñarla
y libar a las musas. ¡Salud mil veces, oh musas,
salud! Yo os cantaré en el porvenir más dulces canciones.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ THEOC. I. 143-145.

VI. Bibliografía

VI. 1. Fuentes antiguas

A. R., Arg., Mariano Valverde Sánchez (introd. y trad.), *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid, Gredos, 1982.

AEL., VH, Juan Manuel Cortés Copete (trad.), *Eliano. Historias Curiosas*, Madrid, Gredos, 2006.

AHRENS, H. L. (ed.), *Bucolicorum graecorum. Theocriti, Bionis, Moschi reliquiae*, Leipzig, Teubner, 1861.

ARIST., Po., Juan David García Bacca (trad.), *Aristóteles. Poética*, México, UNAM, B.S.G.R.M., 2000.

ARIST., Pr., W. D. Ross (ed.), Raymond Klibansky, PANOFSKY, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, (trad. María Luisa Balseiro), Madrid, Alianza, 1991.

BRIOSO, Máximo (ed.), *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal, 1986.

CALVO MARTÍNEZ, José Luis, *Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Cátedra, 2009.

CAMPBELL, D. A. (ed.), *Greek Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, Bristol, Bristol Classical Press, 1991.

CHOLMELEY, R. J. (ed.), *Idylls. Theocritus*, M.A. London, George Bell & Sons. 1901.

D. S., Juan José Torres Esbarranch (trad.), *Diodoro de Sicilia. Biblioteca Histórica (IV-VIII)*, Madrid, Gredos, 2004.

DIEHL, E., *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig, Teubner, 1954.

DIELS, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1903.

E., Hel., Juan Miguel Labiano (trad.), *Eurípides. Tragedias*, Madrid, Cátedra, 2007 (2000).

E., HF., Esteban Calderón Dorda (trad. y ed.), *Eurípides. Tragedias (Vol. 5)*, Madrid, Alma mater, 2002.

ERATOSTH., Cat., José B. Torres Guerra (trad.), *Mitógrafos griegos*, Madrid, Gredos, 2009.

GARCÍA GUAL, Carlos (trad.), *Antología de la poesía lírica griega (S. VII-IV A.C.)*, Madrid, Alianza, 1980.

GARCÍA TEJEIRO, Manuel y MOLINOS TEJADA, Ma. Teresa (introd. y trad.), *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, 1986.

GONZÁLEZ LASO, Antonio (trad.), *Teócrito. Idilios*, Pamplona (España), Aguilar, 1963.

- GOW, A. S. F. (ed.), *Bucolici Graeci*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- HEROD., *Mimiambos*, (trad. José Luis Navarro González y Antonio Melero), Madrid, Gredos, 1981.
- HES., *Op.*, Paola Vianello (trad. e introd.), *Hesíodo. Los Trabajos y los Días*, México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, 1979.
- HOM., *Homeri Opera in five volumes*, Oxford, Oxford University Press, 1920.
- HOM., *Il.*, Emilio Crespo (trad.), *Homero. La Ilíada*, Madrid, Gredos, 1982.
- HOM., *Od.*, Pedro C. Tapia Zúñiga (trad.), *Homero. La Odisea*, México, B.S.G.R.M., UNAM, 2013.
- J. M. Pabón (trad.), *Homero. La Odisea*, Madrid, Gredos, 2015 (1982).
- HOM., *Od.*, *The Odyssey*, A.T. Murray (trad.), Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.
- Hymni Homerici*, Rafael Ramírez Torres (trad.), México, Jus, 1963.
- L. PAGE, D., *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Teubner, 1962.
- LEGRAND, Ph. (ed.), *Bucoliques grécs*, Paris, Belles Lettres, 1927, 2 vols.
- LUCIO ANEO CORNUTO “Repaso de las tradiciones teológicas de los griegos”, José B. Torres Guerra (trad.), *Mitógrafos griegos*, Madrid, Gredos, 2009.
- PALAEPH., “Historias increíbles”, José B. Torres Guerra (trad.), *Mitógrafos griegos*, Madrid, Gredos, 2009.
- PL., *Pit.; Nem.*, Alfonso Ortega y Fernando García Romero (trad.), *Píndaro. Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2016 (1982).
- Rubén Bonifaz Nuño (trad.), *Píndaro. Odas*, México, B. S. G. R. M., UNAM, 2005.
- PL., *Phdr.*, Carlos García Gual (trad.), *Mitos. Platón*, Madrid, Siruela, 1998.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (ed.), *Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Barcelona, Alma Mater, 1959.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel (trad.), *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*, Madrid, Hiperión, 2005.
- S., *Tr.*, José Vara Donado (trad.), *Sófocles. Tragedias Completas*, México, Cátedra, 1988.
- SAPPH., Juan Manuel Rodríguez Tobal (trad.), *Safo. Poemas y fragmentos*, Madrid, Hiperión, 1990.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (introd. y trad.), *Yambógrafos griegos*, Madrid, Gredos, 2002.

WEST, M. L., *Iambi et Elegi Graeci*, Oxford, Oxford University Press, 1971-1972.

VI. 2. Bibliografía especializada

ADRADOS, Francisco R., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Coloquio, 1986.

ALEXANDER, Caroline, *La guerra que mató a Aquiles*, (trad. J. M. Álvarez-Flórez), Barcelona, Acontilado, 2015.

ÁLVAREZ SALAS, Omar D., “Odiseo y el Cíclope: competencia lingüística e identidad cultural”, *Mito, épica e identidad. El presente como metáfora del ayer*, Shekoufeh Mohammadi Shirmhaleh (ed.), México, UNAM, 2019.

AMBÜHL, Annemarie, “Narrative Hexameter Poetry”, *A Companion to Hellenistic Literature*, Inglaterra, Blackwell, 2010.

ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, Eva y KONSTAN, David, “Daphnis and Aphrodite: A love affair in Theocritus *Idyll* 1”, *The American Journal of Philology*, Vol. 129, No. 4, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2008.

ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, 2012.

BAJTÍN, Mijaíl M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, (trad. Tatiana Bubnova), México, FCE, 2012 (1979).

BIEBER, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, Columbia University Press, 1961.

BUXTON, Richard, *El imaginario griego*, (trad. César Palma), Madrid, Cambridge University Press, 2000.

CALASSO, Roberto, *La literatura y los dioses*, (trad. Edgardo Dobry), Barcelona, Anagrama, 2002.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil máscaras*, (trad. Luisa Josefina Hernández), México, FCE, 2013 (1949).

CASHFORD, Jules y BARING, Anne, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, (trad. A. Piquer, S. Pottecher, F. del Río, P. A. Torijano, I. Urzáiz), México, FCE-Siruella, 2005 (1991).

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1977.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de Símbolos*, (trad. Manuel Silvar & Arturo Rodríguez), Barcelona, Herder, 1991 (1969).

CHRISTOFORIDOU, Maria, “Mythological Figures in the Bucolic Idylls of Theocritus”, *Materiali e discussion per l'analisi dei testi classici*, No. 55, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2005.

- CUSSET, Christophe, *Présence de Théocrite*, Lyon, Clermon-Ferrand, 2017.
- DEFOREST, Mary Margolies, *Apollonius' Argonautica: A Callimachean Epic*, Leiden, Brill, 1994.
- DOLÇ, Miquel, “Sobre la Arcadia de Virgilio”, *Estudios Clásicos* 23-4, 1958.
- DUMÉZIL, Georges, *Mito y Epopeya* (Vol. II), (trad. Sergio René Madero Báez), México, FCE, 2016.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, (trad. Luis Gil), Barcelona, Labor, 1985 (1957).
- FANTUZZI, Marco, “Textual misadventures of Daphnis: The pseudo-teocritean *Id.* 8 and the origins of bucolic *maner*”, *Genre in Hellenistic Poetry*, M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (ed.), Groninga (Países Bajos) Egbert Forsten Publishing, 1998.
- FINLEY, Moses I., *El mundo de Odiseo*, (trad. Mateo Hernández Barroso), México, FCE, 1954.
- FLACELIERE, Robert, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, Fayard, 1962.
- FRÄNKEL, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, (trad. R. Sánchez Ortiz de Urbina), Barcelona, Visor, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Diccionario de Mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *La muerte de los héroes*, Madrid, Turner, 2016.
- GARCÍA PÉREZ, David, “La muerte: su significado y su representación en la poesía griega”, *Nova Tellus*, México, UNAM, Febrero, 2009.
- GARCÍA PÉREZ, David (trad.), *Prometeo encadenado*, México, UNAM, 2014.
- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel, “Los poetas bucólicos”, en Juan Antonio López Férez, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GARCÍA TEIJEIRO, Manuel, “Notas sobre poesía bucólica griega”, *Cuadernos de filología clásica*, 4, 1972.
- GENTILI, Bruno, *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.
- GIANGRANDE, Giuseppe, “El carácter de la poesía helenística”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984.
- GLOCKNER, Julio, *La mirada interior. Plantas sagradas del mundo amerindio*, México, Penguin Random House, 2016.
- GRAVES, Robert, *La Diosa Blanca – Gramática histórica del mito poético*, (trad. Luis Echávarri), Madrid, Alianza, 1984 (1948).
- GRAVES, Robert, *Mitos griegos* (Vol. I), (trad. Luis Echávarri), Madrid, Alianza, 1985.

- GRIFFITHS, Frederick T., *Theocritus at court*, Leiden, Brill, 1979.
- GUTZWILLER, Kathryn, “The evidence for Theocritean Poetry Books” en Harder, Walker & Regtuit, 1996.
- GUTZWILLER, Kathryn, “The Herdsman in Greek Thought”, *Brill’s companion to Greek and Latin Pastoral*, Marco Fantuzzi & Theodore Papanghelis (ed.), Leiden (Países Bajos), Brill, 2006.
- GUTZWILLER, Kathryn, *A Guide to Hellenistic Literature*, Oxford, Blackwell, 2007.
- HADOT, Pierre, *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, (trad. Maria Cucurella Miquel), Barcelona, Alpha Decay, 2015.
- HALPERIN, David M., *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, West Hanover, Massachusetts, Yale University Press, 1983.
- HARD, Robin, *La gesta de los héroes*, (trad. Jorge Cano Cuenca), Madrid, La esfera de los libros, 2012.
- HARDER, Annette, REGTUIT, R. F. y WAKKER, G. C., *Theocritus*, Groningen, E. Forsten, 1996.
- HERNÁNDEZ OÑATE, Leonor, *La construcción literaria del género bucólico*, México, UNAM, 2017. (Tesis de Maestría inédita)
- HILLMAN, James, *Pan y la pesadilla*, (trad. Cristina Serna), Girona, Atalanta, 2007.
- HUNTER, Richard, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- KERÉNYI, Karl, “Del origen y fundamento de la mitología”, C. G. Jung & K. Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, (trad. Brigitte Kiemann & Carmen Gauger), Madrid, Siruela, 2004.
- KERÉNYI, Karl, *Los Héroes griegos*, (trad. Cristina Serna), Girona (España), Atalanta, 2009.
- KESSLER, D., “Historia política de los Ptolomeos y del Imperio Romano en Egipto”, *Egipto. El mundo de los faraones*, Colonia, Könnemann, 1997.
- KIRK, G. S., *La naturaleza de los mitos griegos*, (trad. Isabel Méndez Lloret), Barcelona, Labor, 1992.
- KIRK, G. S., *Los poemas de Homero*, (trad. Eduardo J. Prieto), España, Paidós, 1985.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía*, (trad. María Luisa Balseiro), Madrid, Alianza, 1991.
- KURTH, Dieter, “El orden del mundo petrificado. Los templos tardíos”, *Egipto. El mundo de los faraones*, Colonia, Könnemann, 1997.
- LÉVÊQUE, Pierre, *El mundo helenístico*, (trad. Julià de Jòdar), Barcelona, Paidós, 2005.

- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, “La tradición clásica en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 5, No. 2 (Apr.-Jun., 1951), México, Colegio de México, 2014.
- LIDDELL & SCOTT’S, *Greek-english Lexicon*, Londres, Oxford, 1964.
- MÁLEK, Jaromír y BAINES, John, *Egipto. Dioses, templos y faraones*, Barcelona, Folio, 1992.
- MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature. Women, ecology and scientific revolution*, Nueva York, Harper One, 1989 (1983).
- MIRALLES, Carles, *El Helenismo*, Barcelona, Montesinos, 1981.
- MURRAY, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*, (trad. Alfonso Reyes), México, FCE, 1951 (1913).
- NAGY, Gregory, *The Ancient Greek Hero in 24 hours*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.
- OTTO, Walter F., *Las Musas*, (trad. Hugo F. Bauzá), Madrid, Siruela, 2005.
- PANTELIA, Maria (Dir.), *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, Universidad de California.
- PARRY, Milman, “Studies in the epic technique of oral verse-making” en *Greek Literature (Vol. I): The Oral Traditional Background of Ancient Greek Literature*, Cambridge, Routledge, 2001.
- PFEIFFER, Rudolph, “El futuro de los estudios en el campo de la poesía helenística”, Silvia Aquino (comp.), *Lecciones helenísticas*, México, UNAM, 2007.
- PIGEAUD, Jackie, *Aristóteles. El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX*, (trad. Cristina Serna), Barcelona, Acantilado, 2007.
- PRÉAUX, Claire, *El mundo helenístico: Grecia y Oriente, desde la muerte de Alejandro hasta la conquista de Grecia por Roma (323-146 a.C.)*, (trad. Juan Faci Lacasta), Barcelona, Labor, 1984.
- PRESCOTT, H. W., “A Study of the Daphnis-Myth”, *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 10, Cambridge, Harvard University, 1899.
- PRIGENT, Hélène, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, 2005.
- ROBERTSON, Martin, *El arte griego*, (trad. María Castro), Madrid, Alianza, 1985.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981.
- ROSENMEYER, Thomas G., *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, London, Bristol Classical, 2004.
- SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998.

SCHULTES, Richard Evans y HOFMANN, Albert, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*, (trad. Alberto Blanco, Gastón Guzmán, Salvador Acosta), México, FCE, 2000.

SEGAL, Charles, “Death by Water: A narrative Pattern in Theocritus”, *Poetry and Myth*, New Jersey, Princeton, 1981.

SEGAL, Charles, “Mito, poesía y valores heroicos en las *Traquinias*”, *El mundo trágico de Sófocles*, (trad. Albino Santos Mosquera), Madrid, Gredos, 2013 (2002).

SEGAL, Charles, “Since Daphnis Dies: The Meaning of Theocritus’ First *Idyll*”, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, New Jersey, Princeton, 1981

SENS, Alexander, *Theocritus: Dioscuri (Idyll 22). Introduction, Text and Commentary*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

SISTAKOU, Evina, *Tragic Failures. Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016.

SNELL, Bruno “Arcadia: el descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual”, Silvia Aquino (comp.), *Lecciones helenísticas*, México, UNAM, 2007.

SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de estética*, (trad. I. G. Adé, X. M. Pita, C. Mercandal y A. Ruiz), Madrid, Akal, 1998.

STEPHENS, Susan, “Ptolemaic Alexandria”, *A Companion to Hellenistic Literature*, Singapore, Blackwell, 2010.

TAPIA ZÚÑIGA, Pedro C., *Vocabulario y formas verbales de la Odisea*, México, B.S.G.R.M., UNAM, 2013.

TURNER, E. G., “Ptolemaic Egypt”, *The Cambridge Ancient History (Vol. VII): The Hellenistic World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua (Vol. II)*, (trad. Ana Iriarte) Madrid, Taurus, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres*, (trad. Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, 2000.

WELLECK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, (trad. José Ma. Gimeno), Madrid, Gredos, 1985.

VI. 3. Lecturas complementarias

BACHERLAD, Gaston, *El agua y los sueños*, (trad. Ida Vitale), México, FCE, 2005.

BATAILLE, George, *El erotismo*, (trad. Toni Vicens), Barcelona, Tusquets, 1980.

- BAUDELAIRE, Charles, “Une mort héroïque”, XXVII, *Le spleen de Paris. Poèmes en prose, Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket, 2011.
- CASTELLANOS, Rosario, *Rito de iniciación*, México, Alfaguara, 2012.
- CAVAFIS, Constantino, *El resplandor del deseo*, José María Álvarez (trad.), Salamanca, Renacimiento, 2011.
- CIORAN, E. M., *El libro de las quimeras*, (trad. Joaquín Garrigós), México, Tusquets, 2013.
- CITATI, Pietro, *Ulises y la Odisea: el pensamiento iridiscente*, (trad. José Luis Gil Aristu), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- FRANCE, Anatole, *Thais, la cortesana de Alejandría*, México, Gernika, 1995.
- GOYITA NÚÑEZ, Esteban, *Kazantzakis*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997.
- GRAVES, Robert, *El Vellochino de oro*, (trad. Lucía Graves), Barcelona, Edhasa, 1983.
- HERSCH, Jeanne, “El combate del dragón”, *El nacimiento de Eva*, (trad. Rosa Rius Gatell), Barcelona, Acantilado, 2008.
- HESSE, Hermann, *Bajo las ruedas*, (trad. Genoveva Dieterich), Madrid, Alianza, 1978 (1967).
- KAWABATA, Yasunari, *Lo bello y lo triste*, (trad. N. M. de Machain), Buenos Aires, Emecé, 1985 (1961).
- LOUYS, Pierre, *Afrodita*, Madrid, Felmar, 1974.
- LUQUE, Aurora (recop. y trad.), *Aquel sentir del mar*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- NASH, Jörgen, “Pan y el silbato de la fábrica”, (trad. Andrés King Cobos), *Material de lectura. 193*, México, UNAM, 1996.
- QUIGNARD, Pascal, *Butes*, (trad. Carmen Pardo y Miguel Morey), Madrid, Sexto Piso, 2011.
- RILKE, Rainer Maria, *Poesía*, (trad. José María Valverde), Castellón, España, Ellago, 2007.
- SCHILLER, Friedrich, *Poesía filosófica*, (trad. Daniel Innerarity), Madrid, Hiperión, 2002.
- SEFÉRIS, Giórgos, “Gymnopédia”, (trad. Jaime García Terrés), *Poetas mediterráneos*, México, UNAM, 1969.
- WOLF, Christa, *Cassandra*, (trad. Miguel Sáenz), Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013.
- WOOLF, Virginia, *Relatos completos*, (trad. Julian Bell, Quentin Bell & Angelica Garnett), Madrid, Alianza, 1994.
- YOURCENAR, Marguerite, “El misterio de Alcestes”, *Teatro* (Vol. II), (trad. Silva Burón Supervielle), Barcelona, Lumen, 1986.

Agradecimientos

A mis padres, Blanca y Manuel, por sembrar en mí, desde la temprana infancia, la curiosidad por las culturas antiguas, el mito y el misterio inefable de nuestra existencia. Esta tesis es el fruto de haber presenciado con no poco extrañamiento el campo de batalla de ideas, teorías y reflexiones en el que se convertía la mesa del comedor, el sillón de la sala, la barra de la cocina y los paseos nocturnos en los que tantas veces nos demoramos como amigos que pierden la noción del tiempo.

Al doctor David García Pérez, quien fue responsable de que llevara el estudio de la literatura griega a un plano más personal y de que me preguntara por la función de ésta en nuestra época, cuya interrogante sin resolver me hizo una tarde olvidar mi bicicleta en la facultad y recorrer a pie la ciudad. Gracias por la dedicación con la que siguió el hilo de este trabajo y el entusiasmo con el que me planteó polémicas sustanciales para la escritura de esta tesis.

Al profesor Juan Carlos Rodríguez, una de las mentes más audaces que he conocido para internarse en los reinos de la poesía, por guiarme durante varios años a través de mi viaje por la literatura latina. Agradezco profundamente las observaciones que me hizo sobre esta tesis así como sus cuestionamientos que, sin duda, ameritarían el emprendimiento de una nueva investigación en un sendero más afín a la crítica literaria, cuya esencia pude entender y amar gracias a sus enseñanzas.

A la doctora Cecilia Jaime González, quien fue una madre y una hermana para mí a lo largo de toda la carrera, por mostrarme que el aprendizaje de la lengua griega puede volverse un asunto político, ligado al compromiso con una comunidad y a la responsabilidad que tiene nuestra marcha por el mundo. Le agradezco particularmente por su magnífico curso de iconografía-fuentes griegas para el estudio del arte que, junto con las agudas miradas de mis compañeras Arantza Arteaga Moctezuma, Mariana Morales González, María de los Ángeles y Dhamar, me hicieron revalorar la riqueza de la mitología griega en las manifestaciones artísticas de la era moderna.

A la maestra Leonor Hernández Oñate, a quien debo completamente el reenfoque de mi proyecto, por mostrarme el dulce estilo de Teócrito y orientarme en la compleja herencia de los poetas helenísticos y en el fértil período en el que estos vivieron. Gracias por la cuidadosa lectura de este trabajo, por la constante comunicación que mantuvo conmigo durante su elaboración y por hacerme ver que la erudición puede combinarse con un amor a compartir y a pensar en conjunto.

A la maestra Lourdes Santiago por hacerme partícipe del placer por la docencia y por enseñarme la lucha apasionada y la dosis de ironía pertinentes para salir adelante en la atmósfera agónica de la academia. A mi colega y amigo Erick Yair Sánchez por el aprendizaje mutuo que obtuvimos conduciendo a un grupo de alumnos a través de los meandros de la sintaxis latina, y al profesor José Montiel por permitirme acompañarlo en su curso sobre el héroe griego y por darme la oportunidad de poner a prueba mis avances de esta investigación exponiéndolos frente a un grupo.

A la maestra Patricia Villaseñor y al maestro Gabriel Sánchez Barragán por su lectura atenta y cuidadosa de esta tesis, a pesar del tiempo a contracorriente del que disponíamos para concluirla. Gracias por la solidaridad que manifestaron y por su fértil labor en la formación de alumnos de la que fui partícipe durante sus cursos. A las doctoras Elsa Brondo y Yazmín Huerta por la pasión y la paciencia que, me mostraron, son indispensables para introducir a alguien al ámbito de la crítica literaria y el aprendizaje de una lengua.

Al doctor Lluís Duch (†), quien me hizo comprender en sus visitas periódicas que lo sagrado puede residir en el amor, la amistad y la soledad, y quien me transmitió la pasión por los versos de Rilke, cuya sabiduría me acompañó en este como en otros esfuerzos. Gracias por los diálogos y por enseñarme a experimentar tanto los bellos acontecimientos de la vida como los tristes.

Al maestro Manuel Cruz y a los integrantes de su taller de Teatro Participativo del Chopo y del montaje “Páramo de ánimas”, Lorena, Antonio, Nury, Alan, Richard, Alicia, Marta, Maricela, Grace, Verena, Ariel, Joseph, Lúa, Geraldine, Noemí, por revelarme que cualquier texto puede ser escenificado debido a su intrínseca facultad de acontecer en la carne de sus lectores y de impactar en el alma de los espectadores. Gracias por encontrar siempre una nueva pregunta frente a mis inquietudes.

Al Círculo Nahui Olin, cuyo infatigable empeño por analizar obras literarias, musicales, pictóricas y cinematográficas, notas periodísticas y vestigios históricos de la ciudad, aunado a un revitalizante deseo de crear y compartir experiencias, no dejó de motivarme en la redacción de este trabajo. Gracias a José Luis por la titánica labor de formación que emprendió con nosotros y por su capacidad de llevar al límite mi razonamiento poniendo en crisis mi concepción del mundo; a Mar por invitarme a participar de estas reuniones y por la lectura crítica de la realidad que desplegaba en las mismas y que nunca estuvo separada de una calidez que hacía habitable el espacio donde abrevábamos; a Arantza por volverse dentro de mí una figura ejemplar de la firmeza para sostener un argumento y por su rigurosa lectura de nuestros ensayos; a Sabina por su valioso ímpetu de discutir y confrontar las ideas, y por su inmenso don de hacernos sentir a través de sus palabras; a Alejandro por su inextinguible sentido del humor en las más disímiles circunstancias y por sus dotes poéticos que a medida que maduran no dejan de sorprenderme; a Santiago por su seguridad para emitir juicios profundos sobre nuestro horizonte histórico-social y por enseñarme el verdadero valor de la amistad. A todas estas personas por haberme revelado que el conocimiento y la comunión están conectados orgánicamente.

Al doctor Eduardo Menache y a los vampiros aztecas, Carlos, David, Javier, Pablo, Rodrigo, Alan, Alejandro y Violeta, por llevarme a dos viajes de los que aún no regreso y por las veladas de lectura en voz alta de textos sacros, cuyas visiones estuvieron constantemente merodeando entre los apuntes para llevar a cabo esta investigación. A Trinidad y a su cariñosa familia por trabajar activamente en la conclusión de esta tesis desde la Sierra Mazateca.

A mi primo Pablo, cómplice de esta travesía, y Emiliano, con quienes sellé un pacto a principios del año para reunirnos a cantar frente a una fogata acerca de la trilogía de nuestros exámenes de titulación. Gracias a ellos por su camaradería y a mis tíos, Jorge y Claudia, mi

abuela Helena, mi hermana Sandra y mi prima Sofía por hacerme apreciar el candor de la sangre familiar cuando las relaciones se cultivan y por aportar su granito de sal desde su propio campo del saber.

A todos los compañeros que se cruzaron en mi camino durante las clases y entre los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras. A Alex Molina y a Montserrat Quintanilla, cuya sintonía de afectos en mis primeros momentos en la universidad me sirvió de aliento durante toda la carrera. A Alan, Alejandra, Reza, Viviana, Berenice, Andrea, Maximiano, Xilú, Omar, Jared, Isra, Axel y, especialmente, a Santiago Morales, cuya compañía sostenida en los últimos años de estudio me nutrió intensamente y me tendió una mano cuando la carga de tareas me hacía venirme abajo, por sus formas particulares de apropiarse el mundo grecolatino y su pasión para expresar sus puntos de vista.

A mis maestros Valentín y Elías, quien me hizo prometer el día que hice mi examen para entrar a la universidad que acabaría la carrera a pesar de las vicisitudes que se presentaran. Agradezco de todo corazón a ambos por hacer del caos urbano una geografía llena de magia y misterio en cuyas esquinas late una fuente de sueños ancestrales. Gracias a Alejandra Fuentes y a Less por su cariño invaluable a lo largo de todos estos años.

A Doña Eufemia y Don Demetrio, seres antiguos que me introdujeron en la sabiduría de la vida del campo desde que era un niño, por su paciencia y su cariño que me convirtieron en parte de lo que soy ahora. A mi perro Ludovico (†), de quien aprendí no pocos gestos que me caracterizan, por hacerme percibir la mirada melancólica de los animales: elemento primordial de la poesía bucólica.

A Mariana M. González, sin quien esta tesis no hubiera arribado jamás a buen puerto, por ser mi compañera en un sinfín de vivencias que me hicieron ahondar en la esencia de la poesía teocritea y por ser mi interlocutora principal en nuestras preguntas acerca del porqué de la filología, el arte y el destino de los estudios sobre el mundo antiguo. Gracias por los sueños compartidos, el sendero hacia la madurez que descubrí a su lado y por contagiarme del amor a la responsabilidad que tiene nuestra existencia de seres letras que sufren pasiones, escriben y buscan hallar un sentido al mundo que les ha sido heredado.

A mis amigos Ismael, Darío, Daniel y Steeve, cuyos diálogos no cesaron de ser mis refugios a lo largo de esta aventura, por su insobornable confianza y el tiempo de escucha que me dedicaron para exponerles mis dudas y alcanzar a poner el punto final a esta tesis.

