



Joaquín V. Flores González

Coros, funerales y asambleas en Homero

COROS, FUNERALES Y ASAMBLEAS
EN HOMERO

Joaquín V. Flores González

COROS, FUNERALES Y ASAMBLEAS
EN HOMERO

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarián, Aníbal Parodi y Sergio Martínez ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2019.

Imagen de tapa

02 2020 Grecia foto Paolo Villa (Museo Arqueológico de Atenas) Terracota pintada, Ánfora del Maestro de Dipylon (detalle), obra funeraria geométrica con un catafalco, procesión de dolientes, motivos serpenteantes, cuadrículados, procedentes del barrio de Kerameikos en Atenas, año 60 del siglo VIII a.C., sin gimp
PAOLO VILLA VERONA ITALY (primera edición commons.wikimedia.org)

<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons

© Joaquín V. Flores González, 2019

© Universidad de la República, 2021

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (ucur)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1815-0

e-ISBN: 978-9974-0-1816-7

CONTENIDO

Presentación de la Colección Biblioteca Plural, <i>Rodrigo Arim</i>	7
---	---

Agradecimientos.....	9
----------------------	---

Introducción.....	11
-------------------	----

A. Apéndice: Escenas corales en la poesía hexamétrica arcaica.....	13
--	----

IL. 1.472-474 [A.13]; 601-604 [A.20]; 3.391-394 [A.17]; 16.179-183 [A.15]; 18.490-497 [A.3]; 561-572 [A.5]; 590-606 [A.1]; 22.391-394 [A.14]; *OD.* 4.15-19 [A.2]; 6.99-109 [A.9]; 8.246-267 [A.18]; 367-380 [A.19]; 18.192-194 [A.16]; 23.131-136 [A.21]; 141-151 [A.21]; *HES. TH.* 1-11 [A.22]; 36-52 [A.22]; 63-71 [A.22]; *SC.* 201-6 [A.6]; 270-286 [A.4]; *H.AP.* 146-164 [A.11]; 182-206 [A.10]; 513-519 [A.12]; *H.MERC.* 425-428 [A.23]; 450-452 [A.23]; 475-482 [A.23]; 496-499 [A.23]; *H.VEN.* 117-120 [A.7]; *H.HOM.* 27. 11-20 [A.8]; *H.PAN.* 19-29 [A.24]

B. Lamento fúnebre.....	41
-------------------------	----

B.1. CONTEXTO Y SIGNIFICADO RITUALES DEL LAMENTO FÚNEBRE	41
B.2. LAMENTO Y MÚSICA; SONORIDAD DEL LAMENTO	44
B.3. DIRECCIÓN DEL LAMENTO.....	50
B.4. ANTIFONÍA DEL LAMENTO.....	56
B.5. SELECCIÓN DE PARTICIPANTES.....	58
B.6. GESTUALIDAD Y DISCURSO.....	60
B.7. DISPOSICIÓN ESPACIAL DEL FUNERAL.....	63
B.8. VESTIMENTA EN EL FUNERAL.....	68

C. Asambleas y Consejos.....	71
------------------------------	----

C.1. LAS MUSAS, LA GRACIA Y LA ASAMBLEA	72
C.2. MODELO Y PATRONAZGO DIVINOS	77
C.3. SONORIDAD	80

C.4. DIRECCIÓN: EXÁRKHO, ARTÚNO 83

C.5. ANTIFONÍA 92

C.6. SELECCIÓN DE PARTICIPANTES 103

C.7. ORDEN 109

C.8. DISPOSICIÓN ESPACIAL..... 116

D. Orden 121

Referencias bibliográficas..... 129

EDICIONES Y TRADUCCIONES CITADAS..... 129

DICCIONARIOS..... 129

ESTUDIOS..... 129

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim

Rector de la Universidad de la República

Agradecimientos

Este estudio surgió en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República (Udelar) (Proyecto csic I+D 437). En el año 2017 una beca interna de la Universidad de la República me hizo posible una estancia de investigación en la Universitat de Barcelona (UB), sin cuya biblioteca no habría podido llevar a cabo esta búsqueda, y donde pude beneficiarme de valiosos comentarios de reconocidos especialistas.

Debo al Prof. Adrián Castillo (Udelar) buena parte de mi concepción general de la música griega, si bien debo eximirlo de la tesis específica de este estudio. Exculpación similar vale para el Prof. Xavier Riu (UB), a quien agradezco por las valiosas observaciones que hizo a un primer manuscrito de este estudio. Agradezco también al Prof. Daniel Rinaldi (Udelar) sus pacientes consejos de traducción, meticulosos, y su impulso constante para la realización de este libro. Por último, mi agradecimiento a Iara López por sus valiosos comentarios durante las etapas finales del proceso.

Introducción

Lo que sigue es un estudio de la coralidad en Homero. En uno de los sentidos, por *chorós* ‘coro’ se entiende la actividad de un grupo de individuos reunido con una finalidad musical que incluye típicamente el baile, el canto, y la ejecución de un instrumento, de acuerdo a determinadas normas, algunas de las cuales se observan no solamente en los coros musicales sino también en otras instituciones que parecen tomar de la coralidad elementos constitutivos de su forma.

El siguiente examen viene a remarcar la importancia del coro en la época arcaica de Grecia, como símbolo y modelo de la virtud de una comunidad y perfección de sus instituciones, y se aproxima a la música como expresión la más pura del orden.

Entiendo por instituciones los principios supraindividuales de determinados conjuntos de reglas eficaces que rigen en ocasiones específicas y repetibles. El latín *institutio* se forma del verbo *statuere*, de misma raíz que el griego *hístemi* ‘poner en pie’. En el diccionario de Liddel-Scott-Jones (*LSJ*) una acepción de *hístemi* es ‘establecer, instituir’. Los objetos del verbo en esa acepción son: χοροί ‘coros’, παννυχίς ‘festividad que dura toda la noche’, ἑορτή ‘fiesta’, ἥθεα y νόμοι ‘costumbres y leyes’, ἀγών ‘competición’, Ὀλυμπιάς ‘Olimpíadas’, κτερίσματα ‘funerales’, ἀγορή ‘asamblea’, λόγος ‘argumento’. De modo que según *LSJ* un mismo valor del verbo *hístemi* se aplica a esos objetos pues justamente sus referentes son ‘instituidos’;¹ ese es el sentido que tomamos. Se configuran por la enumeración anterior determinados ámbitos: el musical, el competitivo, el legal, el funerario, y el político. Esos ámbitos pueden combinarse de varias maneras. En el escudo de Aquiles, por ejemplo, se representa una escena judicial que es también una competición y una asamblea, y los funerales convocan con frecuencia actividades musicales y competitivas.

Me propongo mostrar algunos aspectos de continuidad entre esas instituciones a través de lo que puede verse en Homero, y concretamente sostendré que el coro musical, como *forma mentis*, es la manifestación más pura de una estructura que se presenta también en los funerales y las asambleas especialmente.²

1 Salvo el último caso, ‘establecer un mal argumento’, cuya inserción en ese lugar parecería por ese mismo motivo incorrecta.

2 Este estudio puede parecer algo heterogéneo, ya que la relación que existe entre coros y funerales aparenta ser mucho más semejante a una relación género-especie que la que existe entre coros y asambleas. Sobre todo gracias al desarrollo *post-homérico* del treno como una especie en la lírica coral (Píndaro, Simónides), y el desarrollo trágico, es normal la inclusión del lamento fúnebre (post-homérico) en el género coral. Podría preguntarse, pues, si la continuidad que señalo no es como la continuidad entre las frutas y las manzanas. Pero la

El punto de partida de este estudio es la hipótesis de que el verbo *exárkho* ‘iniciar, dirigir’, típico de los coros, vincula a los coros con los lamentos fúnebres y las asambleas, pues esos tres (coros, lamentos, asambleas) son *los únicos objetos del verbo en Homero*. Se verá que también el verbo *artúno* ‘articular, disponer, ordenar’ revela una relación entre los coros y el consejo, así como otros términos. Uno de los puntos centrales al observar los rasgos corales de los funerales y las asambleas será el hecho indicado por los verbos *exárkho* y *artúno*: la interacción jerárquica entre un director y un grupo.

Por conveniencia expositiva he incluido al inicio, como apéndice (sección A), el conjunto de pasajes hexamétricos arcaicos que representan escenas corales. Debajo de las traducciones llamo la atención sobre ciertos rasgos de la coralidad que tomo por criterio a la hora de examinar los funerales (sección B) y las asambleas (sección C). El conocedor de Homero puede saltarse el apéndice y comenzar en la sección B. Creo que las páginas más valiosas de este escrito son las de la sección C, relativas a la asamblea, y las de la sección D, que hace algunas consideraciones amplias sobre la función de la coralidad en la concepción del orden en la cultura arcaica.

coralidad de los lamentos fúnebres se percibe mucho más fácilmente por las pinturas de vasos que a partir de Homero. En Homero la palabra *khorós* no es utilizada nunca en contexto funerario, y si bien no hay mayores problemas en detectar los episodios propiamente corales (musicales) en la poesía hexamétrica arcaica, la proyección de varios aspectos de la coralidad al ritual fúnebre puede pasar desapercibida, y así ha sido mayormente. Hasta donde sé, por otra parte, la coralidad de la asamblea no ha sido señalada.

A. Apéndice

Escenas corales en la poesía hexamétrica arcaica

Transcribo a continuación los principales pasajes de Homero, Hesíodo, los *Himnos homéricos* y el *Escudo de Heracles* que presentan coros musicales. Debajo de cada uno llamo la atención sobre rasgos a que aludiré constantemente en las secciones B y C.³

1) *Il.* 18.590-606. En el escudo de Aquiles, Hefesto diseña la siguiente escena:

590] ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,
τῷ ἵκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἥσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
ἐνθα μὲν ἡῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι
ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.
595] τῶν δ' αἱ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
εἶατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
καὶ ῥ' αἱ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεςσι
600] ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν
ἐξόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἱ κε θέησιν·
ἄλλοτε δ' αὖθρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.
πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος
τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
605] φορμίζων· δοιὼ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.

590] En él forjó el ilustre rengo un coro
parecido a aquel que una vez en la vasta Cnosos
Dédalo fabricó para Ariadna de bellas trenzas.
Aquí jóvenes y doncellas que reciben bueyes
bailaban tomados de las manos unos de otros por las muñecas.
595] Ellas llevaban vestidos de fino lino, y ellos vestían
bien hilados quitones que brillaban suavemente del aceite,
y ellas tenían bellas coronas, y ellos tenían
dagas doradas que colgaban de tahalíes de plata.
En ocasiones corrían con habilidosos pies
600] muy ligeramente, como cuando un alfarero se sienta
y prueba el torno ajustado entre sus palmas a ver si corre,

3 El texto griego de Homero es, por defecto, el de Oxford, en su tercera edición de 1920. Las traducciones son mías. No recojo la totalidad de los pasajes *musicales* del corpus sino solo los relevantes para el estudio de la *coralidad*. El orden que establezco no es de aparición sino expositivo.

y otras veces corrían en filas enfrentadas.
 Gran multitud rodeaba al excitante coro,
 deleitada; entre ellos cantaba un divino aedo,
 605] tañendo la fórmige, y dos bailarines que entre ellos
 dirigían la danza [μολπῆς ἐξάρχοντες] daban vueltas por el centro.

a. Los participantes de la actividad son jóvenes y solteros de ambos sexos.⁴ Si no son por completo nobles, al menos los reviste ahora alguna nobleza, señalada por el epíteto de las jóvenes, ἀλφεσίβοιαι, que evoca los bueyes que constituirán la dote en su matrimonio. (Entre los participantes, según se desprende del conjunto de escenas corales, el corego goza de un status social superior). La distinción de las jóvenes, además de por la condición social que les suponemos, es resaltada por las vestimentas y los adornos, lo que es muy frecuente en las escenas de este tipo y de rigor en las representaciones visuales arcaicas de coros.

b. En el v. 590 la palabra *chorós* parece designar un espacio o quizás más concretamente una cierta estructura material.⁵ En el v. 603 esto no es claro, algunos entienden que aquello rodeado es el conjunto de personas que integran el grupo.

c. El espacio donde se desarrolla la actividad no es homogéneo sino que está semantizado en partes, estructurado. La oposición principal distingue, por un círculo, el ‘centro’ y el entorno. El centro, la estructura espacial designada por la palabra χορός en el v. 590, es dicho de manera enfática. Más allá de cuál sea el significado preciso de χορός en el v. 603, allí también es esencial al χορός la forma circular del espacio, implicada por el verbo περιίσθμι ‘estar alrededor’. Tal vez no debe tomarse en sentido geométrico tal circularidad, pues si bien muchas veces el círculo se presenta como forma indudable del evento, es posible pensar que en otras ocasiones la expresión «ἐν μέσσω» designa un espacio vagamente rodeado (por la forma que sea, por ejemplo un rectángulo) o, en general, un espacio de importancia principal en el evento (de importancia ‘central’, podemos decir) y al cual puedan acceder las miradas.⁶ Aquí se trata, en cualquier caso, de un círculo.

4 Sobre la edad de los miembros de los coros, Calame (1997:26ss.). Sobre el sexo de los miembros de los coros, Calame (1977:25ss. y 244ss.).

5 Cf. Hes. *Th.* 63, χοροί con significado espacial. Véase Carruesco (2016:72s.). Acerca de la arqueología de coros en la Creta minoica, Lonsdale (1993:115-6).

6 Debo esta observación al Prof. X. Riu.

En el centro están el coro de jóvenes y los dos bailarines o saltimbanquis⁷ que dirigen la danza,⁸ y vienen a interpretar el rol de coregos,⁹ lo que es expresado por el verbo *exárkho*. El entorno está integrado por la multitud («πολλὸς... ὄμιλος») de los espectadores. Entre ellos («μετά... σφιν», que es oscuro por la ambigüedad de μετά —cf. por ejemplo *Il.* 16.179-83— y por el antecedente de σφιν) está el aedo (verso discutido, *vide infra*).

d. El movimiento del coro, que evoluciona durante un transcurso de tiempo indicado por «ὅτε μὲν» (v. 599) y «ἄλλοτε δ'» (v. 602), alterna entre una formación circular y una formación lineal, de filas que interactúan entre sí de alguna forma no muy clara para nosotros.¹⁰ La figura resultante del primer tipo de movimiento y el movimiento mismo son ilustrados con un símil que facilita una representación visual.¹¹ El giro del torno tiene la característica de mantener una misma figura mientras la sustancia está en constante movimiento. El símil coloca la forma móvil en primer plano.¹² En conclusión, la estructura general consiste tal vez en un círculo (el de la multitud) que contiene a otro (el del coro, presumiblemente giratorio), en cuyo centro están los dos bailarines solistas. Puede compararse esta escena a la de *Od.* 8.367ss. (*vide infra* A.19).

e. Es importante la mención del coro de Dédalo y Ariadna pues revela un correlato mítico como los que los coros reales actualizan o recrean, y sugiere el conocimiento por el poeta de un tipo similar de danzas cretenses.¹³

7 Cf. oinochoe Boston 25.42, ca. 735-720 a.C.; puede verse un dibujo en Carruesco (2016:98).

8 Es un problema saber si *μολπή* puede designar solo la danza y no también la música —en sentido específico. Dos versos antes el verbo *μέλπομαι* implica justamente la música. Sobre este verbo, véase Calame (1997:86-87 y n.º 234) y Richardson (2011:15-16).

9 En el sentido performativo, previo al sentido que el término adquiere en el contexto de la tragedia ática y que equivale a lo que hoy llamamos 'productor'.

10 Webster (1970:47), Barker (1984:23) y Calame (1997:37-39) entienden que «ἀλλήλοισιν» refiere un movimiento de filas que avanzan una contra la otra. Sobre estas formaciones y una hipotética formación en forma de V, véase Calame (*idem*). Véase también Carruesco (2016:75).

11 Sobre las representaciones de coros en vasos, véase en general Webster (1970:155.), con una tipología de los coros. *E.g.* p. 5, numerosas referencias a representaciones de danzas en que los participantes se toman de las manos —una de las acciones más características de los coros en el arte arcaico.

12 Algunos comentarios interesantes sobre el símil del torno en Carruesco (2016:83ss.). Además este autor sostiene y desarrolla de manera convincente que hay una relación entre el vaso hecho en el torno y sus contextos, típicamente corales, y que las letras escritas sobre los vasos geométricos y la disposición de los elementos decorativos son imitación y evocación de los distintos tipos de movimiento coral.

13 Webster (1970:46-7): «In the seventh century a Euboean artist and in the sixth century Klitias painted the dance which celebrated the victory of Theseus over the Minotaur as a dance of the Athenian girls and boys alternating with linked hands». Sobre estos versos véase Burns (1974), que plantea la hipótesis de un modelo visual en las ruinas del palacio

Carruesco (2016:73) observa que Ariadna constituye un modelo para los jóvenes y las jóvenes que bailan en el coro del escudo de Aquiles, «which, given its status as an ideal representation of the *polis* at peace, itself constitutes the paradigm for every choral performance in the real world».

f. La frase de los vv. 604-605 («μετὰ δέ... φορμίζων», ‘entre ellos cantaba un divino aedo, tañendo la fórminge’) es discutida. Se ha pensado —no lo sostengo— que surge de Ateneo: la presencia del aedo tañendo la fórminge, es decir, la presencia explícita de la instrumentación en la escena, no es transmitida por los manuscritos y los papiros, surge tal vez del pasaje que transcribiré a continuación (A.2) y es restaurada por algunas ediciones pero en general suprimida.¹⁴

Hay otras menciones de situaciones corales en este escudo, así como en el de Heracles en el poema hesiódico; las comentaré luego del pasaje siguiente.

2) *Od.* 4.15-19. Telémaco llega a Lacedemonia y encuentra a Menelao celebrando el banquete nupcial de su hijo y de su hija.

15] ὥς οἱ μὲν δαίνυντο καθ' ὑπερεφές μέγα δῶμα
γείτονες ἥδ' ἔται Μενελάου κυδαλίμοιο,
τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδὸς
φορμίζων· δοιὼ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.

15] Así celebraban el banquete bajo el gran palacio de alto techo
los vecinos y compañeros del glorioso Menelao,
deleitados; entre ellos cantaba un divino aedo,
tañendo la fórminge, y dos saltimbanquis que entre ellos
dirigían la danza daban vueltas por el centro.¹⁵

Los vv. 17-19 parecen adecuarse a este contexto con menor naturalidad que al anterior. Precisamente la estructura centrada referida por el v. 19 no tiene ahora una explicación clara. En este caso la muchedumbre circunstante está conformada por los asistentes a las bodas. En el centro falta el coro, parecen estar solo los coregos. La escena musical en un contexto nupcial es común.

Puede verse paralelamente el pasaje siguiente.

de Cnosos. Véase también Calame (1997:53ss. y 124) sobre el coro de Teseo al salir del Laberinto, paralelo propuesto por un escolio a 590ss. Calame observa la asociación en diversos lugares de Ariadna con Afrodita.

14 Sobre el texto de estos versos, Revermann (1998). Sobre ἀοιδός, Maslov (2009).

15 Ateneo (5.180d-e), incómodo con la idea de que sean los bailarines y no el aedo quienes conducen la danza, modifica el participio en este verso por un genitivo absoluto, y es seguido por algunas ediciones modernas.

3) *Il. 18.490-497*. Algunos versos antes del primer pasaje comentado (A.1):

490] Ἐν δὲ δὺω ποίησε πόλεις μερόπων ἀνθρώπων
καλάς. ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστνυ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
495] αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῖην ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.
λαοὶ δ' εἰν ἀγορῇ ἔσαν ἀθρόοι· ...

490] En él [el escudo] [Hefesto] hizo dos ciudades de hombres mortales,
bellas. En una había bodas y banquetes,
y desde las alcobas, bajo la luz de las antorchas, a las novias
conducían a través de la ciudad, y se había levantado un gran himeneo.
Muchachos que danzaban daban vueltas, y entre ellos
495] sonaban *auloi* y fórminges, y las mujeres,
de pie cada una ante su puerta, se admiraban.
Los ciudadanos estaban reunidos en el ágora...

a. En el escudo las bodas representan la vida de una ciudad feliz; seguirá a esta imagen la celebración de un juicio.

b. Se aprecia en los últimos versos el criterio de selección sexual de la fiesta, por el cual los participantes tienen funciones distintas según su sexo.

c. Si los muchachos danzantes giran formando un círculo, los ejecutores de instrumentos musicales se colocan en el espacio interior del círculo («ἐν... τοῖσιν»).

Estos versos pueden cotejarse con los que siguen:

4) *Hes. Escudo de Heracles («Sc.») 270-286*.

270] ... παρὰ δ' εὐπυργος πόλις ἀνδρῶν·
χρύσειαι δέ μιν εἶχον ὑπερθυρίοις ἀραρυῖαι
ἐπὰ πύλαι· τοὶ δ' ἄνδρες ἐν ἀγλαΐῃς τε χοροῖς τε
τέρψιν ἔχον· τοὶ μὲν γὰρ ἐυσσώτρου ἐπ' ἀπήνης
ἦγοντ' ἀνδρὶ γυναῖκα, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
275] τῇλε δ' ἀπ' αἰθομένων δαΐδων σέλας εἰλύφαζε
χερσὶν ἐνὶ δμῶν· ταὶ δ' ἀγλαΐη τεθαλυῖαι
πρόσθ' ἔκιον· τῇσιν δὲ χοροὶ παίζοντες ἔποντο.
τοὶ μὲν ὑπὸ λιγυρῶν συρίγγων ἴεσαν αὐδὴν
ἐξ ἀπαλῶν στομάτων, περὶ δὲ σφισιν ἄγνυτο ἡχώ.
280] αἱ δ' ὑπὸ φορμίγγων ἄναγον χορὸν ἱμερόεντα.
ἔνθεν δ' αὖθ' ἐτέρωθε νέοι κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ,
τοὶ γε μὲν αὖ παίζοντες ὑπ' ὀρχηθμῶ καὶ αἰοιδῇ
τοὶ γε μὲν αὖ γελῶντες ὑπ' αὐλητῇρι ἕκαστος
πρόσθ' ἔκιον· πᾶσαν δὲ πόλιν θαλῖαι τε χοροὶ τε

285] ἀγλαῖαι τ' εἶχον. τοῖ δ' αὖ προπάροιθε πόλῃος
νῶθ' ἵππων ἐπιβάντες ἐθύνεον. (...)

270] ... Al lado había, de buenas torres, una ciudad de hombres.
Doradas la contenían, provistas de dinteles,
siete puertas. Sus varones, en celebraciones y coros
se deleitaban, pues unos, por un lado, sobre un carro de buenas llantas
conducían a la mujer hacia el varón, y un gran himeneo se había levantado.¹⁶

275] —A lo lejos la llama de las ardientes antorchas giraba
en manos de esclavos—. Ellas, por otro, florecientes en la ceremonia,¹⁷
avanzaban. Las seguían coros danzando [παίζοντες].

Aquellos, al son de las claras siringas proyectaban la voz
desde sus bocas suaves, y rompía el eco a su alrededor.

280] Aquellas, al son de las fórminges, guiaban [ἄναγον] al excitante coro.
Al otro lado, a su vez, unos jóvenes festejaban un *kómos* al son del *aulós*.

Quiénes divirtiéndose [παίζοντες]¹⁸ al son de la danza y canto,
quiénes riendo, al son de un auleta cada uno,

avanzaban.¹⁹ Toda la ciudad llenaban las celebraciones, los coros

285] y las ceremonias. Había quienes frente a la ciudad
se lanzaban montados en las espaldas de sus caballos.

a. Hay una conexión clara entre estas dos escenas del escudo de Heracles
en el poema atribuido a Hesíodo y la que transcribí justo antes (A.3), repre-
sentada en el escudo de Aquiles.²⁰

b. Se marca la división de los ciudadanos en grupos, aunque esta no es
siempre clara, por constante anáfora («τοί», «ταί») o por deixis (si se imagina
que el poeta está describiendo lo que ve y lo hace como si señalara). Hay dos
partes del grabado. En la primera, por un lado están los hombres en coro pro-
cesional con la novia (vv. 272-273) —la boda suele implicar lírica coral. El
conductor de la novia no era distinguido en la escena del escudo de Aquiles;
aquí son varones. A lo lejos están los esclavos (vv. 275-6).²¹ Por otro lado

16 Esta fórmula aparecía también en la escena anterior, *Il.* 18.493 (A.3).

17 Cf. v. 272 y vv. 274-275. Hay un juego de palabras con *θάλλω* (*τεθαλῶ*) y *θαλίαι*.

18 Cf. v. 277. El verbo *παίζω*, cuyo significado general es 'jugar', tiene un significado es-
pecífico 'danzar'. Otro significado específico es 'ejecutar (un instrumento)'. Su presencia
aquí y en lo que sigue es, pues, bastante compleja y rica de sentido. Las traducciones que
propongo de ese verbo son defectuosas. Sobre el sentido coral del verbo, véase Calame
(1997:87).

19 Cf. v. 277. Otra interpretación del enunciado en Barker (1984:37).

20 O bien los versos del poema hesiódico son imitación y ampliación de los homéricos, o
bien los homéricos son imitación reducida de los hesiódicos, o bien ambos tienen uno o
varios modelos comunes. En contra de la suposición más familiar, la poca claridad de la
escena homérica hace pensar que si el modelo es uno de los dos pasajes, es el hesiódico,
desarrollado de manera más natural.

21 Posiblemente las antorchas giratorias en esta escena nocturna configuran también un
círculo.

están las mujeres, que bailan con música de fórminge, y su coro procesional es seguido por otro coro con integrantes masculinos que bailan y cantan con música de siringa (vv. 276-280). En la segunda parte del grabado hay un *kómos* integrado por jóvenes, de los cuales algunos bailan y cantan y otros acompañan (vv. 281-284).²² Finalmente el poeta vuelve a poner la vista sobre la ciudad en general (vv. 284-285), y termina con los jinetes que están ya fuera de ella (vv. 285-286). Se trata, pues, de una escena en que las funciones ceremoniales de cada grupo social están netamente distinguidas, y jerarquizadas (cada una y en general) mediante un sistema de conducción sumamente complejo (obsérvese que la preposición *ὑπό*, que implica conducción y que traduzco por ‘al son de’, aparece cinco veces en el pasaje, vv. 278, 280, 281, 282, 283). La coralidad de la ciudad manifiesta su orden y su civilización.

c. En efecto, es un elemento esencial de los coros su conducción, aquí explícita. Se trata de una procesión (anáfora de «*πρόσθ’ ἔκιον*», vv. 277 y 284) que, a su vez, está integrada por coros.²³ Parece haber primero la conducción general de la procesión, a cargo de quienes conducen («*ἡγοντ’*») a la novia hacia el novio. Luego siguen las mujeres que, sometidas a la conducción de las fórminges, conducen («*ἄναγον*») un coro con siringas. Por otro lado hay un coro de jóvenes con *aulós*, cuya conducción no es clara. En cualquier caso la jerarquía propia de la conducción está implicada por las construcciones *ὑπό* + *genitivo* (vv. 278, 280, 281) y *ὑπό* + *dativo* (vv. 282, 283).

d. La procesión no parece tener un centro, pero puede suponerse que el coro que sigue a las mujeres tiene sí algún centro instrumental, ya que se menciona el eco que rompe alrededor de («*περί*») los ejecutores de siringa. En cualquier caso cierta circularidad rodea la escena, ya que el escudo de Heracles, al igual que el de Aquiles en Homero, redondos por cierto, presentan, distribuidas en círculos concéntricos, representaciones de variadas escenas que tienen en común la forma circular.

Por otra parte, la composición misma de estos versos sugiere cierta circularidad. Si bien no es plenamente anular, el principio y el fin coinciden: vv. 272-273: «...*τοὶ δ’ ἄνδρες ἐν ἀγλαΐῃς τε χοροῖς τε / τέρψιν ἔχον...*»; vv. 284-285: «...*πᾶσαν δὲ πόλιν θαλαῖαι τε χοροὶ τε / ἀγλαΐαι τ’ εἶχον...*». En el medio, vv. 276-277: «...*ταῖ δ’ ἀγλαΐῃ τε θαλυαῖαι / πρόσθ’ ἔκιον...*» Además hay fuertes encabalgamientos (vv. 272, 273, 276, 277, 284, 285) que al desfazar el discurso respecto del verso relacionan lo que el verso quiebra. Son versos especialmente cuidados.²⁴

²² *kōmos*, cf. *h.Mer.* 481.

²³ Por la distinción entre la forma procesional y la circular, Calame (1997:37) y Carruesco (2016:79ss.). Se desarrollará este asunto más abajo.

²⁴ Estas observaciones cobran especial interés en la hipótesis de David (2006), según quien el hexámetro se origina de una danza circular. West (2008) la descarta completamente

5) *Il. 18.561-572*. Hefesto y el escudo de Aquiles.

ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῇσι μέγα βρίθουσιν ἀλώην
 καλὴν χρυσεῖν· μέλανες δ' ἀνὰ βότρυνες ἦσαν,
 ἐστήκει δὲ κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέησιν.
 ἀμφὶ δὲ κυανέην κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε
 565] κασσιτέρου· μία δ' οἷ᾽ ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν,
 τῇ νίσοντο φορῆες ὅτε τρυγόφεν ἀλώην.
 παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἀταλά φρονέοντες
 πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπὸν.
 τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
 570] ἡμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν αἶδε
 λεπταλέῃ φωνῇ· τοῖ δὲ ῥήσσοντες ἁμαρτῇ
 μολπῇ τ' ἰυγμῷ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

En él hizo una viña, de uvas muy cargada,
 bella, dorada. Negros eran los racimos a lo largo
 y se mantenía erguida por horquillas de plata.
 De ambos lados una zanja azul y alrededor un cerco forjó
 565] de estaño. Un solo sendero llevaba a aquella,
 por el que iban los portadores al cosechar la viña.
 Tanto doncellas como muchachos, pensando en mocedades,
 llevaban en trenzadas cestas el fruto melifluo.
 En medio de ellos un niño con la clara fórminge
 560] tañía seductoramente, y bellamente la cuerda cantaba en respuesta²⁵
 con fina voz. Ellos golpeando al unísono
 con danza y gritos lo seguían retozando con los pies.

a. Sigo a Silva (2016), que dice con sólidos argumentos que la interpretación común entre los modernos de que se trata de un *Linos* es incorrecta, y que el término *línōn* refiere la cuerda de la lira.²⁶

b. Lo que se describe es claramente un coro. Sus integrantes son de ambos sexos y jóvenes (no desposados). El músico es un niño. Los muchachos y las doncellas que transportan las uvas lo hacen retozando: *ἀταλά* es plural neutro de un adjetivo que describe la edad de la niñez así como la inquietud y el brincar de los potrillos.

c. Otra vez parecen coexistir de algún modo no muy claro la evolución rectilínea de la procesión, y la ronda, señalada primero por el cerco que envuelve a la viña, y luego por el centro donde el músico desempeña su función de director musical del coro. Pero qué signifique 'centro' no es seguro, como dijimos: puede haber habido en el término un desplazamiento

del ámbito de la ciencia y lamenta su publicación por *Oxford University Press*. David responde a West en su sitio web.

25 *Cf. Od. 21.411*, el arco de Odiseo.

26 Calame (1997:80) entiende que este *Linos* puede considerarse un *nómos* citaródico. Sobre el *Linos*, Barker (1984:23), Lonsdale (1993:236ss.), Alexiou (2002:55ss.).

semántico afuera de la geometría, para significar una ubicación de importancia principal o ‘central’.²⁷

d. Los últimos versos explicitan la dinámica de la conducción musical, expresada sobre todo por «ἔποντο» en el v. 572 (*cf. h.Ap. 516, infra, A.12*).

6) *Hes. Sc. 201-206*. Describe el escudo:

ἐν δ' ἦν ἀθανάτων ἱερὸς χορὸς· ἐν δ' ἄρα μέσσω
 ἱμερόεν κιθάριζε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱὸς
 χρυσεῖη φόρμιγγι· [θεῶν δ' ἔδος ἀγνὸς Ὀλυμπος·
 ἐν δ' ἀγορῇ, περὶ δ' ὄλβος ἀπείριτος ἐστεφάνωτο
 205] ἀθανάτων ἐν ἁγῶνι·] θεαὶ δ' ἐξῆρχον αἰοιδῆς
 Μοῦσαι Πιερίδες, λιγὴν μελπομένης ἐκκυῖται.

En este había un sagrado coro de inmortal. En el centro
 tañía seductoramente el hijo de Zeus y de Leto
 con la dorada fórminge. [Y había la sede de los dioses, el puro Olimpo,
 y también el ágora: una riqueza sin fin la coronaba
 205] en la reunión de los inmortal] ²⁸ Y unas diosas dirigían [ἐξῆρχον] el canto,
 las Musas Píerides, que parecían estar cantando con claridad.²⁹

a. La distinción social de los participantes, divinos, es evidente.

b. Hay un centro de la asamblea, donde se ubica Apolo ejecutando la fórminge, y un contorno formado de infinita riqueza, formando una corona en torno a la asamblea que a su vez rodea presumiblemente a un centro (*cf. el pasaje siguiente*).

c. La conducción (verbo *exárkho*) del canto del coro está a cargo de las Musas, cuya ubicación en la asamblea de los dioses no es aclarada. La figura más arquetípica del rol que están cumpliendo es Apolo.³⁰

²⁷ Puede compararse esta escena con la representada en el vaso minoico del ‘Cosechador’ (Heraklion C 184), *ca.* 1550-1500, que muestra un grupo de hombres cantando mientras regresan de trabajar el campo. Véase Webster (1970:4). Buboltz (2002:53) comenta que los elementos del pasaje homérico son «strongly reminiscent of images of choral performance on early archaic vase-painting».

²⁸ El segmento señalado de los vv. 203-205 es generalmente rechazado. Por lo demás, su construcción es desarreglada.

²⁹ He intentado traducir unas mismas palabras griegas por unas mismas palabras castellanas, pero no he encontrado un término castellano único para la polivalencia de μέπομαι. Tampoco uno para παίζω.

³⁰ Sobre la función coral de las Musas, la de Apolo, y la relación entre estas, véase Nagy (1997: cap. 12, § 45), con una hipótesis evolutiva. *Cf. Himno a Apolo (infra); Pi. N. 5.22-26 y la lira en P. 1.* Véase también Calame (1997:49). Sobre la relación entre mito y ritual de Apolo y Ártemis en la coralidad, Kowalzig (2007: *passim*). La autora sostiene un principio básico de la religión griega (p. 393): «Myth and ritual’ typically interact through performance, perhaps cannot even relate without a performative event. It is in choral performance that they become closely bound up with one another, and it is

7) *h. Ven. 117-120.*

νῦν δέ μ' ἀνήρπαξε χρυσόρραπις Ἀργειφόντης
ἐκ χοροῦ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου, κελαδαινῆς.
πολλαὶ δὲ νύμφαι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι
120] παίζομεν, ἀμφὶ δ' ὄμιλος ἀπείριτος ἐστεφάνωτο.

Ahora el Argifonte de áureo caduceo me arrebató
del coro de la sonora Ártemis de áurea rueca.
Muchas ninfas y doncellas que recibimos bueyes
120] bailábamos, y una multitud infinita nos coronaba alrededor.

En el pasaje anterior (A.6) la corona era la riqueza; en este, es la multitud, que forma un círculo en torno al coro («ἐστεφάνωτο»). El adjetivo de la multitud, 'infinita, ilimitada', como la riqueza en el pasaje anterior, la opone a la selección implicada en los coros. Las ninfas y doncellas que reciben bueyes en sus matrimonios forman el espectáculo de la parte ante la totalidad.

8) *h. Hom. 27.11-20. A Ártemis.*

αὐτὰρ ἐπὶν τερφθῇ θηροσκοπὸς ἰοχέαιρα,
εὐφρήνη δὲ νόον, χαλάσας' εὐκαμπέα τόξα
ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτοιο φίλοιο,
Φοίβου Ἀπόλλωνος, Δελφῶν ἐς πύονα δῆμον,
15] Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνέουσα.
ἐνθα κατακρεμάσασα παλίντονα τόξα καὶ ἰοῦς
ἡγεῖται χαρίεντα περὶ χοροῖ κόσμον ἔχουσα,
ἐξάρχουσα χορούς· αἱ δ' ἀμβροσίην ὅπ' ἰεῖσαι
ὑμνεῦσιν Λητῶ καλλίσφυρον, ὥς τέκε παῖδας
20] ἀθανάτων βουλῇ τε καὶ ἔργμασιν ἔξοχ' ἀρίστους.

Pero cuando la flechadora, acechadora de fieras, está ya satisfecha
y alegre está su espíritu, luego de relajar el flexible arco
va hacia el gran palacio de su querido hermano
Febo Apolo, hacia el rico pueblo de Delfos,
15] articulando [ἀρτυνέουσα] el bello coro de las Musas y las Gracias.
Allí, tras haber colgado el arco de tensiones opuestas y las flechas,
conduce [ἡγεῖται] con gracioso adorno en torno a la piel,
dirigiéndolos [ἐξάρχουσα], los coros. Ellas, emitiendo su voz inmortal,
cantan un himno a Leto de bellos tobillos: cómo engendró hijos
20] los mejores de los inmortales en el consejo y en las obras.

a. La función musical de Ártemis es señalada por tres verbos diferentes: primero va a Delfos y 'articula' (verbo ἀρτύνω) el coro de las Musas y las Gracias. Luego, una vez dispuesto el coro, controla su funcionamiento: conduce (verbo ἡγέομαι) y dirige (verbo ἐξάρχω) los coros. Estos dos últimos verbos parecen

through choral performance that myth and ritual become socially effective, for it offers a medium for myth and ritual to come together».

expresar acciones diferentes, pero la diferencia no es evidente.³¹ Por otra parte el objeto de estos dos últimos verbos, que es el mismo, «χορούς», es un plural, ‘coros’. ¿Se trata de un coro de las Musas y otro de las Gracias? —Volveré a esto.

b. Las Musas y las Gracias cantan un himno que es un elogio a los hijos de Leto: Apolo y Ártemis. Es decir, elogian a la directora, su propio corego. Este es un paralelo mítico de la función de las coregas tal como es presentada en el partenio de Alcmán, por ejemplo, en que son celebradas por el coro.

c. La distinción de los participantes de eventos corales a través de la vestimenta es, como se dijo, un elemento común.

d. Hay una oposición entre la función cazadora de Ártemis y su función musical. Los versos que describen la oposición imitan probablemente el *h.Ap.* (5ss), poema con el cual este tiene cercana relación, como se verá enseguida. La compañía de Ártemis compuesta de Musas y Gracias parece remplazar a su compañía silvestre de *Od.* 6.99-109, versos que también guardan relación con estos.

9) *Od.* 6.99-109. Descripción de Nausícaa.

αὐτὰρ ἐπεὶ σίτου τάρφθεν δμῳαί τε καὶ αὐτή,
 100] σφαίρῃ ται δ’ ἄρ’ ἔπαιζον, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι·
 τῇσι δὲ Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς.
 οἷη δ’ Ἄρτεμις εἴσι κατ’ οὔρεα ἰοχέαιρα,
 ἢ κατὰ Τηϋγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
 τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισι·
 105] τῇ δέ θ’ ἅμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
 ἄγρονόμοι παίζουσι, γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
 πασάων δ’ ὑπὲρ ἥ γε κάρη ἔχει ἡδὲ μέτωπα,
 ρεῖα τ’ ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·
 ὥς ἢ γ’ ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμῆς.

Mas luego de saciarse del almuerzo, sus esclavas y ella
 100] bailaban [ἔπαιζον] con la pelota, despojadas de sus mantillas.
 Entre ellas Nausícaa de blancos brazos dirigía el baile [ἤρχετο μολπῆς].
 Como Ártemis flechadora recorre los montes,
 ya el altísimo Taigeto, ya el Erimanto,
 deleitándose con jabalíes o con rápidos ciervos,
 105] y junto a ella las ninfas, muchachas de Zeus portador de la égida,
 bailan [παίζουσι] agrestes, regocijándose Leto en su espíritu,
 y por sobre todas se destacan su cabeza y su frente [las de Ártemis],
 y fácilmente se la reconoce, aunque todas son bellas;
 —así se distinguía entre sus sirvientas la virgen doncella.

31 Calame (1997:49) entiende que «ἐξάρχουσα» aquí significa ‘dar comienzo’ al canto y la danza.

Para destacar la distinción de Nausícaa entre sus sirvientas el poema la compara con Ártemis y su séquito de ninfas. La expresión «ἤρχετο μολπῆς» es una versión ligeramente modificada (en el verbo, ἄρχω en lugar de ἐξάρχω) de una expresión típica de la acción de dirigir un coro (razón por que elijo traducir ‘dirigía’ en lugar de ‘iniciaba’). La comparación con Ártemis, celebrando a Nausícaa, ilustra además la distinción del corego con respecto al coro. Qué sea exactamente en este caso la *molpé* no es claro, ni tampoco en qué consiste el baile (o ‘juego’) con pelota —el verbo παίζω admite significados relacionados con la música así como la pelota. El ‘juego’ es descrito más como un baile que como un deporte.

10) *h.Ap.* 182-206. Los versos del *Himno* 27 a Ártemis (A.8) pueden con-
tejarse con estos del *Himno* a Apolo.³²

εἴσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς
 φόρμιγγι γλαφυρῇ πρὸς Πυθῶ πετρήεσσαν,
 ἄμβροτα εἶματ' ἔχων τεθυμένα· τοῖο δὲ φόρμιγξ
 185] χρυσέου ὑπὸ πλήκτρον καναχὴν ἔχει ἱμερόεσσαν.
 ἔνθεν δὲ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονός, ὥστε νόημα,
 εἴσι Διὸς πρὸς δῶμα θεῶν μεθ' ὁμήγυριν ἄλλων.
 αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ αἰοιδή·
 Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπλ' ἀκαλῇ
 190] ὕμενῶσιν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἢ δ' ἀνθρώπων
 τλημοσύνας, ὅς' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
 ζώουσ' ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται
 εὐρέμεναι θανάτοιο τ' ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ·
 αὐτὰρ ἐνπλόκαμοι Χάριτες καὶ εὐφρονες Ὠραι
 195] Ἀρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη
 ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρὰς ἔχουσαι·
 τῇσι μὲν οὗτ' αἰσχυρὴ μεταμέλεται οὗτ' ἐλάχεια,
 ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγητή,
 Ἄρτεμις ἰοχέαιρα ὁμότροφος Ἀπόλλωνι.
 200] ἐν δ' αὖ τῇσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπος Ἀργειφόντης
 παίζουσ'· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
 καλὰ καὶ ὕψι βιβάζ· αἴγλη δέ μιν ἀμφιφαίνει
 μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ ἐνκλώστοιο χιτῶνος.
 οἱ δ' ἐπιέρπονται θυμὸν μέγαν εἰσορόωντες
 205] Λητῷ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεὺς
 υἷα φίλον παίζοντα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι.

32 Lonsdale (1993:65): «the description is a prototype of all choral performance; taken together with the Delian description, which interacts with it on several planes —linguistic, thematic, and structural— the composite portrait reveals a number of combinations of choral performance, as well as the principal religious and cultural concerns underlying choruses in the archaic period».

Va tañendo el glorioso hijo de Leto
con la hueca fórminge hacia la rocosa Pito,
vistiendo un perfumado atuendo inmortal. Su fórminge
185] tiene, al plectro de oro, un sonido excitante.
Desde allí, desde la tierra hasta el Olimpo, como el pensamiento
va hacia el palacio de Zeus a reunirse con los otros dioses.
Bien pronto la cítara y el canto ocupan a los inmortales.
De un lado las Musas, respondiendo [ἄμειβόμεναι] todas juntas con bella voz,
190] cantan un himno sobre los inmortales dones de los dioses, y de los hombres
las miserias, cuantas tienen por los dioses inmortales,
y cómo viven sin inteligencia y sin recursos y no pueden
encontrar remedio contra la muerte ni defensa contra la vejez.
De otro lado las Gracias de buenas trenzas y las alegres Horas
195] y Harmonía y Hebe y Afrodita hija de Zeus
bailan tomadas de las manos unas de otras por las muñecas.
Entre las primeras canta y baila, ni fea ni pequeña
sino muy alta a la vista y maravillosa de aspecto,
Ártemis flechadora, hermana de Apolo.
200] Dentro de las segundas,³³ a su vez, Ares y el Argifonte de buena visión
bailan. Mientras, en el centro Febo Apolo toca con la cítara [ἐγκιθαρίζει]
cosas bellas, con un pie en alto.³⁴ Brilla el resplandor en torno a él:
los fulgores de sus pies y de su bien hilado quitón.³⁵
Mucho se deleitan [ἐπιτέρπονται] en su ánimo al observar,
205] tanto Leto de doradas trenzas como el providente Zeus,
al querido hijo ejecutando [παίζοντα] entre los dioses inmortales.

a. Apolo, en músico, se desplaza de Pito al Olimpo, dirigiendo ahora los coros de los dioses.³⁶ Si bien el rol director de Apolo no es enfatizado, se desprende de la acción de ‘responder’ por parte de las Musas. El verbo ἄμειβω posibilita la idea de alternancia (podría traducirse ‘respondiéndose’ en el v. 189), pero «ἅμα πᾶσαι» ‘todas juntas’ da a entender que la performance de las Musas es homogénea y la alternancia se da con respecto a la

33 La preposición, si equivale al prefijo del verbo ἐγκιθαρίζω, debe entenderse en sentido concreto: dentro de un espacio interior delimitado.

34 Difícil traducción. Cf. *h.Ap.* 516. Webster (1970:49) traduce «with fair and lofty step», y comenta: «Apollo’s fair and lofty step suggests the prancing lyre-players on vases from the sixth century and later [Louvre E 861 y Beazley A.B.V. 865], and perhaps on one geometric vase [Atenas, N.M. 291]». De igual modo lo entienden Barker (1984:41, «stepping with fine high steps») y Lonsdale (1993:54), probablemente siguiendo a Webster. Pienso que podría imaginarse también una pequeña plataforma en la que apoyar un pie, como se ve en un fragmento de la Acrópolis de Atenas (N.M. 291) que refiere el mismo Webster (1970:7).

35 Cf. *Il.* 19:595-6.

36 Acerca de estas escenas del *Himno* a Apolo como paradigma de festividades y en especial para las festividades dramáticas, y como prototipo de toda performance coral, Lonsdale (1995). Véase también el libro del mismo autor, Lonsdale (1993:51ss).

performance de Apolo.³⁷ En los versos anteriores a estos, *Od.* 6.99-109 (A.9), «ἅμα» se empleaba para describir la acción de παίζειν por la compañía de Ártemis. Aquí sugiere una emisión vocal unificada de las Musas (cf. Hes. *Th.* 29, las Musas «ἀρτιέπειαι»). Pueden compararse a estos los versos de *Il.* 1.493-495, en que ocurre la expresión «πάντες ἅμα» con un significado relevante: «ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτῃ γένητ' ἡώς, / καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλύμπῳ ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες / πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε». [Pero cuando desde entonces llegó la duodécima aurora, / entonces hacia el Olimpo iban los dioses sempiternos, *todos juntos*; los dirigía Zeus]. La expresión «ἅμα πᾶσαι / πάντες ἅμα» parece tener, pues, una vinculación especial con el acto de obedecer colectivamente a una dirección.

b. Las Musas y las Gracias, estas últimas junto con las Horas, Harmonía, Hebe y Afrodita, forman quizá dos grupos distintos que se consagran a actividades diferentes.³⁸ (Tal vez el primero canta, el segundo baila). Entiendo que eso es señalado por «μὲν» (v. 189) y «αὐτὰρ» (v. 194), y luego otra vez, aunque no es necesario, por «τῇσι μὲν» (v. 197) y «ἐν δ' αὖ τῇσιν» (v. 200). Esto permite pensar que en el *Himno* a Ártemis (transcrito arriba, A.8) el plural «χορούς» refiere efectivamente dos coros distintos, uno de las Musas y otro de las Gracias. Se entiende así que Ares se integre al segundo grupo, en donde está Afrodita, su amante, así como su hija Harmonía y su servicial hermana Hebe. Pero también puede asociarse a Ares con el coro por la danza con armas. No es tan fácil explicar la inclusión allí de Hermes. —¿Se debe también a su relación con Afrodita? ¿A su función mítica de inventor de instrumentos? ¿A que es una figura tentada por el coro?³⁹

c. El segundo coro mencionado tiene una estructura circular. Las Gracias, las Horas, Harmonía, Hebe y Afrodita bailan tomadas de las manos, como en *Il.* 18.590-606 (A.1), donde jóvenes y doncellas bailaban formando una figura comparada al torno del alfarero. Ares parece bailar (si es que el verbo παίζω adquiere allí ese significado específico) en el centro marcado por ese círculo. (Quizás lo mismo ocurre con Ártemis en el coro de

37 Así lo entiende Barker (1984:41n8). Otra traducción en Lonsdale (1995:26). Cf. Barker (2010:14-15). Richardson (2011:18): «These references to amoebean song perhaps suggest a form of metrical responsion, as in lyric poetry». Traduce, discutiblemente: «and all the Muses together, answering one another with lovely voice...»

38 Lonsdale (1993:53): «It is unlikely that the poet thinks of all participants performing together at all times».

39 Lonsdale (1995:31): «Hermes' presence in the dance could be an allusion to the literary *topos* of the visual delight taken in dancing that leads to the abduction of the young girl from the dancing ground of Artemis by a god or hero. The theme is first attested in an episode in *Iliad* 16 in which Hermes is so fascinated by the dance of young Polymele that he steals her right off the dancing floor of Artemis» (*Vide infra*, A.15). Es decir que la presencia de Hermes se explicaría en función de enfatizar la potencia atractiva del baile.

las Musas, según se entienda μεταμέλπεται.⁴⁰) En cuanto a Apolo, él también se ubica en un centro (verbo ἐγκιθαρίζω), pero es difícil saber si se trata de un mismo centro o de otro, exterior al segundo coro y general. (Estar en ‘el centro’ puede significar estar ubicado no necesariamente en el punto central sino en cualquier lugar de ese espacio de forma más o menos circular distinguido del resto). La figura de Apolo resalta extraordinariamente en el conjunto de la escena, así como la de su hermana Ártemis en el grupo de las Musas, al igual que en *Od.* 6.99-109 (A.9), y el orgullo de Leto al contemplar la performance central de un hijo suyo es también común a ambos pasajes (y señala una marca etaria: los adultos admiran el espectáculo de los jóvenes). Se veía más arriba, en Hes. *Sc.* 201-206 (A.6), una escena en que Apolo instrumentista tiene una ubicación central en el coro del Olimpo pero son las Musas quienes dirigen el canto. Aquí es más bien Ártemis quien desempeña ese rol en su propio coro.

d. El asunto del canto de las Musas es también típicamente apolíneo, marcando la oposición entre mortales e inmortales (cf. Platón, *Leyes* 653). De igual forma en el *Himno* a Ártemis (A.8) el coro cantaba un himno asociado con la propia Ártemis.⁴¹

11) *h.Ap.* 146-164. Descripción de la fiesta delia.

ἀλλὰ σὺ Δῆλῳ, Φοῖβε, μάλιστ' ἐπιτέρπει ἦτορ,
 ἔνθα τοι ἑλκεχίτωνες Ἰάονες ἡγερέθονται
 αὐτοῖς σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίῃς ἀλόχοισιν.
 οἱ δέ σε πυγμαχίῃ τε καὶ ὀρχηθμῷ καὶ ἀοιδῇ
 150] μνησάμενοι τέρπουσιν, ὅτ' ἂν στήσωνται ἀγῶνα.
 φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρω εἴμεναι αἰεὶ,
 ὃς τόθ' ὑπαντιάσει, ὅτ' Ἰάονες ἀθρόοι εἶεν·
 πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
 ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας
 155] νῆάς τ' ὠκείας ἢ δ' αὐτῶν κτήματα πολλά.
 πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται,
 κοῦραι Δηλιάδες, ἑκατηβέλεταο θεράπναι·
 αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
 αὐτίς δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
 160] μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἢ δὲ γυναικῶν
 ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.
 πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ κρεμβαλιαστὴν
 μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος
 φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή.

40 Las composiciones verbales con preposiciones como prefijos son sumamente cuidadas y encantadoramente expresivas a lo largo de este pasaje: μεταμέλπομαι, ἐγκιθαρίζω, ἀμφιφαιίνω, ἐπιτέρπωμα.

41 Cf. *h.Hom.* 4.57-59, donde Hermes canta el amor de Zeus y Maia, es decir, su estirpe.

Pero tú, Febo, te deleitas en tu corazón con Delos especialmente,
donde por ti se reúnen los jonios que arrastran túnicas,
junto a sus hijos y sus púdicas esposas,
y con el pugilato y la danza y el canto
150] te deleitan cuando instituyen la competición acordándose de ti.
Le parecerían ser inmortales y no envejecer nunca
a quien se encontrara a los jonios cuando están reunidos,
pues de todos vería la gracia y se deleitaría en el ánimo
al contemplar a los hombres y las mujeres de bella cintura
155] y las rápidas naves y sus muchas riquezas.
Además de esto hay una gran maravilla, cuya gloria nunca perecerá:
las doncellas delias, servidoras del que flecha de lejos.
Ellas, cuando hubieron cantado primero un himno a Apolo,
y luego a Leto y a la flechadora Ártemis,
160] acordándose de los hombres antiguos y de las mujeres
cantan un himno (a estos) y encantan a las tribus de los hombres.
Las voces y el repiqueteo⁴² de todos los hombres
saben representar; a cada uno le parecería que es él mismo
quien habla. Con tal belleza está ajustado su canto.

Hay muchos elementos destacables en estos versos, me referiré a algunos de ellos más adelante. Se describe primero a los jonios como espectáculo; luego, el espectáculo de las Delíades; por último (después de los versos que transcribo) se describirá al ocupante del círculo central, el aedo ciego de Quíos. Pero lo más singular es la mención de la competición musical. Dice Barker (1984:38): «There is no reason to doubt that it means what it says, and that at least the Delian part was performed as an element in the regular festival of Apollo at Delos, which included the famous dances of Delian maidens».

12) *h.Ap.* 513-519. Sección délfica del himno.

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
βάν ῥ' ἵμεν' ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Απόλλων,
515] φόρμιγγ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων,
καλὰ καὶ ὕψι βιβάζ' οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο
Κρηῆτες πρὸς Πυθῶ καὶ ἰηπαιήον' ἄειδον,
οἷοί τε Κρητῶν παιήονες, οἷσί τε Μοῦσα
ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

Cuando hubieron satisfecho el deseo de bebida y de comida,
se pusieron a marchar. Los dirigía el señor Apolo, hijo de Zeus,
515] sosteniendo en sus manos la fórminge, tañendo seductoramente
cosas bellas y con un pie en alto. Lo seguían, marcando el paso,
los cretenses hacia Pito, que cantaban *Ie Paieon*

42 Concretamente el repiqueteo producido por los *krém̐bala*, semejantes a *krótala*, comparables a nuestras castañuelas. Sigo en esta lección (en lugar de «βαμβαλιαστύν») a Peponi (2009); véase allí una concienzuda justificación.

como los cantores de peanes cretenses, a quienes la Musa les colocó en los pechos, la diosa, el canto de sonido de miel.

Como en el Olimpo, Apolo conduce el coro marchando ‘con un pie en alto’ —la fórmula, si es correcto traducirla así, describe probablemente un paso de baile procesional.⁴³ La conducción es aquí aclarada por la reacción que suscita: los cretenses lo siguen («ἔποντο», cf. *Il.* 18.572) marcando el paso («ρήσσοντες»). Se trata de un peán procesional, cuyo refrán es probablemente transmitido en parte («Ie Paieon»). Nótese además el canto ‘de sonido de miel’ (μελίγηρυν). El adjetivo volverá a aparecer más adelante, en la sección C, relacionado a la oratoria.

13) *Il.* 1.472-474. Otro peán de función apotropaica explícita:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο
καλὸν αἰείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
μέλποντες ἐκάεργον· ὃ δὲ φρένα τέρπετ’ ἀκούων.

Durante todo el día aplacaban al dios por medio del canto y la danza cantando un bello peán los hijos de los aqueos, celebrando al que obra de lejos, que se deleitaba en su espíritu al escucharlos.

14) *Il.* 22.391-394. Otro peán.

νῦν δ’ ἄγ’ αἰείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
νηυσὶν ἐπὶ γλαφυρῇσι νεώμεθα, τόνδε δ’ ἄγωμεν.
ἡράμεθα μέγα κῦδος· ἐπέφνομεν Ἑκτορα δῖον,
ὃ Τρῶες κατὰ ἄστρ’ ἔω εὐχετόωντο.

Ahora, vamos, cantando un peán, jóvenes de los aqueos, regresemos a las huecas naves y conduzcámoslo [el cuerpo] allí. Obtuvimos una gran gloria, matamos al divino Héctor, a quien los troyanos suplicaban por la ciudad como a un dios.

El peán que Aquiles propone, esta vez de agradecimiento al dios, es una procesión. Eustacio (1275.17-36) sugirió que los vv. 393-394 representan el contenido del peán, o su refrán.

15) *Il.* 16.179-183. En el contexto de la formación de los mirmidones se menciona el coro de Ártemis.

τῆς δ’ ἐτέρης Εὐδωρος ἀρήϊος ἡγεμόνευε
180] παρθένιος, τὸν ἔτικτε χορῶ καλῇ Πολυμήλῃ
Φύλαντος θυγάτηρ· τῆς δὲ κρατὺς ἀργεῖφόντης
ἡράσατ’, ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν μετὰ μελπομένησιν
ἐν χορῶ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδεινῆς.

43 Véase la nota 34.

De la otra (fila [στίξ]) era conductor el marcial Eudoro,
180] soltero, a quien engendró Polimela bella en el coro,
hija de Filante. De ella el fuerte Argifonte
se enamoró, tras verla con sus ojos entre las que cantaban y bailaban
en el coro de la sonora Ártemis de áurea rueca.

16) *Od.* 18.192-194. Atenea otorga dones divinos a Penélope dormida.

κάλλει μὲν οἱ πρῶτα προσώπατα καλὰ κάθηρεν
ἀμβροσίῳ, οἷον περ εὐστέφανος Κυθέρεια
χρίεται, εὖτ' ἂν ἦ Χαρίτων χορὸν ἱμερόεντα·

Primero con belleza⁴⁴ purificó su bello rostro,
(con belleza) inmortal,⁴⁵ como aquella con que Citerea de buena corona
se unge, cuando va al excitante coro de las Gracias.

Esto concuerda con el *Himno* a Apolo visto antes, en que Afrodita integraba el coro de las Gracias.

17) *Il.* 3.391-394. Afrodita dice a Helena, luego de sustraer a Paris del combate con Menelao:

κεῖνος ὃ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι
κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν· οὐδέ κε φαίης
ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορὸν δὲ
ἔρχεσθ', ἥ ἐ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.

Allí está él en la alcoba y en los torneados lechos,
resplandeciente por su belleza y por sus vestidos, y no dirías
que viene de luchar con un varón sino que al coro
está por ir o que recién acabado el coro, se sienta.

a. La acción de sentarse puede ser más que un reflejo espontáneo del cansancio. Puede tener un significado, convencional, propio de ciertas instituciones, por oposición al muy notorio de ponerse en pie, que significa participar, como se ve en la escena que se transcribe a continuación. En otras instituciones el valor de esa gestualidad es muy claro, lo examinaré más adelante; en los coros no está tan desarrollado.

b. La vestimenta es un elemento característico.

c. La oposición entre la guerra y el coro puede verse también en *Il.* 24.261, cuando Príamo se queja de sus hijos sobrevivientes: «ψεῦσταί τ' ὀρχησταί τε χοροῖτιυπήσιον ἄριστοι», 'mentirosos y bailarines, excelentes en

44 Belleza o, en sentido concreto, un producto externo al cuerpo, asociado a la belleza.

45 O «con ambrosía».

marcar el ritmo'.⁴⁶ También en *Il.* 15.508 Áyax dice arengando a sus compañeros: «οὐ μὰν ἔς γε χορὸν κέλετ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ μάχεσθαι», [Héctor] no os llama para ir a un coro sino para pelear'.

18) *Od.* 8.246-267. Habla Alcínoo, rey de los feacios, a Odiseo.

οὐ γὰρ πυγμάχοι εἰμὲν ἀμύμονες οὐδὲ παλαισταί,
ἀλλὰ ποσὶ κραιπνῶς θέομεν καὶ νηυσὶν ἄριστοι,
αἰεὶ δ' ἡμῖν δαῖς τε φίλη κίθαρις τε χοροὶ τε
εἵματά τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί.
250] ἀλλ' ἄγε, Φαιήκων βητάρμονες ὅσσοι ἄριστοι,
παίσατε, ὥς χ' ὁ ξεῖνος ἐνίσπη οἷσι φίλοισιν
οἴκαδε νοστήσας, ὅσπον περιγινόμεθ' ἄλλων
ναυτιλίῃ καὶ ποσσὶ καὶ ὀρχηστῷ καὶ ἀοιδῇ.
Δημοδόκῳ δέ τις αἴψα κιὼν φόρμιγγα λίγειαν
255] οἰσέτω, ἥ που κεῖται ἐν ἡμετέροισι δόμοισιν
ὥς ἔφατ' Ἀλκίνοος θεοεἰκελος, ὦρτο δὲ κῆρυξ
οἷσων φόρμιγγα γλαφυρὴν δόμου ἐκ βασιλῆος.
αἰσυμνῆται δὲ κριτοὶ ἐννέα πάντες ἀνέστην
δήμιοι, οἳ κατ' ἀγῶνας ἐν πρήσσεσκον ἕκαστα,
260] λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὐρυναν ἀγῶνα.
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι
πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο,
πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
265] μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.
αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεῖδεν
ἀμφ' Ἄρεος φιλόητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης,

«Pues no somos intachables boxeadores ni luchadores,
pero corremos velozmente con los pies y somos excelentes con las naves,
y siempre nos son gratos el banquete y la cítara y los coros
y los cambios de atuendo y los baños calientes y los lechos.
250] Pero vamos, cuantos sois entre los feacios los mejores en el baile,
bailad [παίσατε], para que el huésped refiera a los suyos
de regreso en su casa cuánto superamos a los otros
en la navegación y con los pies y en la danza y en el canto.
Que a Demódoco alguien, yendo inmediatamente, la clara fórminge
255] le traiga, que yace en algún lado en nuestros palacios».
Así habló Alcínoo parecido a un dios, y un heraldo se levantó
para traer la cóncava fórminge del palacio del rey.
En total se levantaron nueve jueces árbitros
populares —que en los certámenes organizaban todo,
260] pulían la pista [χορόν] y despejaban el espacio del certamen [ἀγῶνα].
El heraldo se acercó trayendo la clara fórminge

46 Cf. *h. Mer.* 31, «χοροῖτύπε» llama Hermes a la tortuga a la que transformará en lira, por la potencia conductora del instrumento.

a Demódoco. Enseguida este fue al centro. De ambos lados unos muchachos muy jóvenes se levantaban, diestros en la danza, y golpeaban la divina pista [χορόν] con los pies. A su vez Odiseo 265] observaba los fulgores de sus pies y se admiraba en su ánimo. A su vez aquel, tañendo la fórminge, reanudó [ἀνεβάλλετο]⁴⁷ bellamente el canto acerca de la amistad de Ares y Afrodita de buena corona.

a. La performance de los feacios representa la ciudad a los ojos del huésped (que lo admira, como las mujeres en *Il.* 18.490-497, A.3), para que pueda referir en su propia ciudad y donde pueda la gracia de aquella, una ciudad eminentemente pacífica.⁴⁸ Tal demostración, diseñada con esmero, transmite el orden social de la polis a través de las especializaciones ceremoniales de sus participantes.⁴⁹ Se revela un profundo espíritu agonal (Alcínoo quiere que Odiseo refiera cuánto los feacios *superan* a los otros) que curiosamente tiene por objeto la felicidad y la paz de la ciudad. Como si hubiera una guerra por probar quién más descolla en la paz, Alcínoo ordena sus huestes de bailarines que a su vez compiten también. En el centro, Demódoco tañe la fórminge que acompaña su canto y el baile. Hay nueve jueces (αἰσυμνήτης es *hápax* en Homero) ‘populares’ (δῆμοι) que más que juzgar un vencedor se limitan a despejar y preparar una pista para el baile.⁵⁰ Bailan a su vez unos jóvenes probablemente impúberes escogidos por ser los mejores de los feacios en pisar con armonía («βητάρμονες».)⁵¹

b. Se hace mención explícita del espacio central («ἐς μέσον», «ἀμφί», v. 262), ocupado por Demódoco y probablemente también por los jóvenes bailarines. (Tal vez evoque cierta circularidad la estructura del episodio, modelado cuidadosamente en forma anular: asamblea / canto de Demódoco / juegos / canto de Demódoco / juegos / canto de Demódoco / asamblea.⁵²) No se dice si la danza es circular.

47 Cf. *h. Hom.* 4.426. Me referiré a este verbo en B.3.1.

48 Sobre la representación de la polis en el coro, véase Nagy (1997: cap. 12, §§ 2-3 y 17). Nótese además el elogioso epíteto *euríkhōros* ‘(ciudad) de anchos coros’, *Il.* 2.498, *Od.* 15.1.

49 Cuando digo ‘polis’ en este texto lo hago en un sentido débil, sin comprometerme con la idea de una ideología de la *polis* en Homero posterior a una de los *géne*.

50 No hay indicaciones sobre las características de este χορός, es decir, de este espacio dedicado al baile (aquí χορός y ἄγών designan ya la actividad, ya el espacio consagrado a ella). Puede ser una simple delimitación del suelo o una especie de estructura como la que Dédalo construye para Ariadna en *Il.* 19.590-592 (A.1). No es claro si el adjetivo δῆμοι significa aquí ‘escogidos de entre el pueblo’ o ‘escogidos por el pueblo’. Siguiendo el paralelo con Baquilides 13.91ss., si se entiende que allí «ἐπιχωρίαν ἄθυρσιν» significa un ‘baile del lugar’, aquí «δῆμοι» podría tener ese mismo significado —la hipótesis es bastante débil.

51 Pausanias (3.18.11) reconoce esta escena en el trono de Apolo en Amiclas pero no la describe.

52 Véase David (2006:204).

c. Tres veces en esta escena se describe la acción de levantarse (vv. 256, 258, 263); la tercera parece tener una significación específica con relación a la participación en la performance. En *Il.* 7.161 la misma fórmula designa un acto significativo de participación bélica.

19) *Od.* 8.367-380. Luego de la historia de Ares y Afrodita, el poema continúa la relación del mismo evento:

ταῦτ' ἄρ' αἰδὼς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἧσιν ἀκούων ἡδὲ καὶ ἄλλοι
 Φαίηκες δολιχέρετμοι, ναυσίκλυτοι ἄνδρες.
 370] Ἀλκίνοος δ' Ἄλιον καὶ Λαοδάμαντα κέλευσεν
 μουνᾶξ ὀρχήσασθαι, ἐπεὶ σφισιν οὐ τις ἔριζεν.
 οἱ δ' ἐπεὶ οὖν σφαῖραν καλὴν μετὰ χερσὶν ἔλοντο,
 πορφυρέην, τήν σφιν Πόλυβος ποίησε δαΐφρων,
 τὴν ἕτερος ρίπτασκε ποτὶ νέφεα σκιάοντα
 375] ἰδνωθεὶς ὀπίσω, ὃ δ' ἀπὸ χθονὸς ὑψὸς ἄερθεὶς
 ῥηιδίως μεθέλεσκε, πάρος ποσὶν οὐδας ἰκέσθαι.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σφαῖρην ἄν' ἰθὺν πειρήσαντο,
 ὥρχείσθην δὴ ἔπειτα ποτὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
 ταρφέ· ἀμειβομένω· κοῦροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι
 380] ἐστεῶτες κατ' ἀγῶνα, πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει.

Estas cosas cantaba el eximio cantor. Odiseo a su vez se deleitaba en su espíritu escuchando, así como los otros feacios de largos remos, varones gloriosos en la navegación.
 370] Ordenó Alcínoo a Laodamante y Halio que bailasen solos, porque ninguno rivalizaba con ellos.
 Entonces tomaron con sus manos el bello balón, purpúreo, que el habilidoso Pólipo les fabricó, y uno lo arrojaba hacia las nubes que dan sombra,
 375] doblándose hacia atrás, y el otro, elevándose de la tierra, sin esfuerzo lo atrapaba antes de alcanzar el suelo con los pies.
 Una vez que se hubieron probado arrojando el balón, entonces bailaron sobre la nutricia tierra, alternándose ininterrumpidamente. Los otros jóvenes batían palmas
 380] de pie dentro de la pista y se había levantado un gran estruendo.

Probablemente «ἀμειβομένω» ‘alternándose’ debe entenderse como refiriendo una alternancia posicional (sería el único caso en que en este contexto la alternancia no refiere al sonido). Richardson (2011:28) traduce «frequently exchanging position».⁵³

53 Sobre este pasaje, véase Nagy (1997:cap.12,§30). Aunque muy sugerente para este estudio, es arriesgado lo que dice Webster (1970:51): «In the description of the two soloists the phrasing of ‘the other boys shout thereto’ is parallel to the formula ‘the woman groan thereto’ in laments, so that here the solo dancers are the leaders of the shouting chorus just as in laments the professional singers or the members of the family are the leaders of

20) *Il. 1.601-604*. La alternancia se dice también en los versos que siguen:

ὥς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἡέλιον καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵσης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ' αἶ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῇ.

Así durante todo el día hasta la puesta del sol
celebraron un banquete, y nadie echó en falta su equitativa porción,
ni la bellísima fórminge, que sostenía Apolo,
ni a las Musas, que cantaban alternándose con bella voz.⁵⁴

21) *Od. 23.131-136 y 141-151*. Luego de la matanza de los pretendientes Odiseo dice a Telémaco y su compañía:

πρῶτα μὲν ἄρ λούσασθε καὶ ἀμφιέσασθε χιτῶνας,
δμῶς δ' ἐν μεγάροισιν ἀνώγετε εἴμαθ' ἐλέσθαι·
αὐτὰρ θεῖος ἀοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ἡμῖν ἡγείσθω φιλοπαίγμονος ὀρχηθμοῖο,
135] ὥς κέν τις φαίη γάμον ἔμμεναι ἐκτὸς ἀκούων,
ἢ ἂν' ὁδὸν στείχων, ἣ οἱ περιναιετάουσι·

Primero lavaos y vestid los quitones,
y ordenad a las esclavas en los palacios que tomen sus vestidos.
Luego, que el divino aedo, sosteniendo la clara fórminge,
nos conduzca [ἡγείσθω] en la retozona danza,
135] de modo que a alguno que escuche de afuera le parezca que hay una boda,
ya un transeúnte, ya un vecino.

[...]

ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα τοῦ μάλα μὲν κλύον ἡδ' ἐπίθοντο
πρῶτα μὲν οὖν λούσαντο καὶ ἀμφιέσαντο χιτῶνας,
ὄπλισθεν δὲ γυναῖκες· ὁ δ' εἴλετο θεῖος ἀοιδὸς
φόρμιγγα γλαφυρήν, ἐν δέ σφισιν ἕμερον ὦρσε
145] μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο.
τοῖσιν δὲ μέγα δῶμα περιστεναχίζετο ποσσὶν
ἀνδρῶν παιζόντων καλλιζώνων τε γυναικῶν.
ὦδε δὲ τις εἶπεσκε δόμων ἔκτοσθεν ἀκούων·

the groaning chorus». (Nos detendremos en esto más abajo.) El verbo ἐπι-ληκέω es marcar el ritmo con las palmas. La idea de responsión es, de todos modos, plausible. El mismo autor encuentra paralelos a esta danza en vasos geométricos (Boston 25.43, Kerameikos 8.12, Atenas N.M. 14447, Copenhagen 727), y extrañamente comenta: «Whether the Phaeacian chorus, like those on three of the vases, clapped as well as shouted we cannot say». En esto, en cambio, es tal vez demasiado cauto: la respuesta parece claramente afirmativa, por el verbo. Incluso se trata más de un batir de palmas que de gritos.

54 Barker (1984:23) anota: «*Ameibomenai*. The reference may be to a form of antiphonal singing, perhaps an ancestor of the practice mentioned at *Hymn to Hermes* 55-6. But they may be simply 'answering' the sound of Apollo's instrument: cf. *Hymn to Apollo* 189».

ἢ μάλα δὴ τις ἔγῃμε πολυμήστην βασιλείαν·
 150] σχετλίη, οὐδ' ἔτλη πόσιος οὗ κουριδίοιο
 εἶρυσθαι μέγα δῶμα διαμπερές, ἥος ἵκοιτο.

Así habló, y ellos mucho lo escucharon y le obedecieron:
 primero se lavaron y vistieron los quitones,
 y las mujeres se arreglaron; el divino aedo tomó
 la cóncava fórminge, y dentro de ellos suscitó el deseo
 145] del dulce canto y de la danza intachable.⁵⁵
 En torno a ellos resonaba el gran palacio por los pies
 de los varones bailando [παιζόντων] y de las mujeres de bello ceñidor.
 Alguno que escuchaba desde afuera decía:
 'Por fin alguno desposó a la muy pretendida reina
 150] —cruel, que no esperó hasta que su marido esposo
 llegara y librara de una vez el gran palacio.'

a. Se ve de nuevo la importancia de una vestimenta marcada para la participación en los eventos musicales. La pequeña y no selecta compañía de Odiseo se transforma, principalmente mediante el cambio de atuendos y el baño, en un coro, conducido [verbo ἡγέομαι] por el aedo con la fórminge.

b. Los muros del palacio vienen a constituir el círculo que normalmente está formado por los espectadores; aquí los muros impiden justamente la visión de los espectadores, liberándose solo el sonido. Por eso el baile de hombres y mujeres es considerado principalmente en su aspecto sonoro.

22) *Hes. Th. 1-11, 36-52, 63-71.*

μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν,
 αἴθ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζᾷθεόν τε
 καί τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν
 ὀρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος.
 5] καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησσοῖο
 ἢ Ἵππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο
 ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο
 καλοὺς, ἱμερόεντας· ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
 ἔνθεν ἀπορνύμεναι, κεκαλυμμέναι ἡέρι πολλῇ,
 10] ἐννύχαι στείχον περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι,
 ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην...

Por las Musas Helicónidas empecemos a cantar,
 que tienen el grande y sagrado monte Helicón
 y en torno a la fuente violácea con delicados pies
 bailan, y al altar del muy poderoso Cronida,
 5] y, tras lavar su tierna piel en el Parmesos
 o en la fuente del Caballo o en el sagrado Olmeios,
 en la cima del Helicón hacen sus coros,
 bellos, excitantes, moviéndose con vigorosos pies.

55 Cf. *Il.* 13.637. Cf. también *h.Hom.* 4.420-423.

Desde allí suben, cubiertas por densa niebla,
10] y marchan en fila durante la noche, proyectando su bellísima voz,
cantando himnos a Zeus que tiene la égida, y a la señora Hera...

[...]

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
εἰρεῦσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
φωνῇ ὁμηρεῦσαι· τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
40] ἐκ στομάτων ἡδεῖα· γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς
Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὅπῃ λειριόεσση
σκιδναμένη· ἡχεῖ δὲ κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου
δώματά τ' ἀθανάτων. αἱ δ' ἄμβροτον ὅσσαν ἰεῖσαι
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῇ
45] ἐξ ἀρχῆς, οὓς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ἔτικτεν,
οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοί, δωτῆρες ἑάων.
δεύτερον αὖτε Ζῆνα, θεῶν πατέρ' ἡδὲ καὶ ἀνδρῶν,
ἀρχόμεναί θ' ὑμνεῦσαι καὶ ἐκλήγουσαι αἰοιδῆς,
ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κράτει τε μέγιστος.
50] αὐτίς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων
ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

Vamos, empecemos por las Musas, que de Zeus padre,
al cantar himnos, deleitan el gran intelecto en el Olimpo
diciendo lo que es, lo que será, y lo que fue,
armonizando con la voz. Incansable fluye el verbo
40] de sus bocas, dulce. Ríen los palacios del padre
estruendoso Zeus, por la voz de lila de las diosas
que se esparce; resuenan las cimas del nevado Olimpo
y los palacios de los inmortales. Ellas, proyectando su voz inmortal,
celebran con su canto primero la venerable raza de los dioses,
45] desde el principio, los que Gaia y el ancho Urano engendraron
y los dioses que por ellos fueron engendrados, dadores de bienes.
En segundo lugar a Zeus, padre de los dioses y de los hombres,
cantan himnos al comenzar y al terminar el canto:
cuánto es el más fuerte y el más poderoso de los dioses.
50] Luego, a la raza de los hombres y de los fuertes Gigantes
cantan himnos, y deleitan el intelecto de Zeus en el Olimpo
las Musas Olímpíades, hijas de Zeus que tiene la égida.

[...]

ἐνθα σφιν λιπαροί τε χοροὶ καὶ δώματα καλά.
πὰρ δ' αὐτῆς Χάριτές τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν
65] ἐν θαλίῃς· ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὅσσαν ἰεῖσαι
μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ
ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὅσσαν ἰεῖσαι.
αἱ τότε ἴσαν πρὸς Ὀλυμπὸν ἀγαλλόμεναι ὅπῃ καλῇ,

ἀμβροσίη μολπῇ· περι δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα
 70] ὑμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦπος ὁρώρει
 νισσομένων πατέρ' εἰς ὄν'

Ahí están sus brillantes coros y sus bellos palacios.
 Junto a ellas las Gracias y el Deseo habitan,
 65] en celebración. Proyectando por sus bocas su voz seductora,
 cantan las leyes de todos, y las costumbres nobles
 de los inmortales celebran, proyectando su seductora voz.
 Iban luego hacia el Olimpo, exultantes por su bella voz,
 con canto y baile inmortales. La negra tierra resonaba en torno
 70] a las que cantaban himnos, y bajo sus pies se levantaba un estruendo seductor
 mientras iban hacia su padre.

a. En sus dos proemios Hesíodo describe primero una formación coral circular de las Musas en el Helicón, en torno a la fuente y al altar de Zeus. Esta formación parece repetirse luego, en el v. 63, donde se mencionan las pistas de baile (*khoroi*). Luego dos veces describe formaciones procesionales del coro de las Musas: en el v. 10 ascienden en fila; en 68-71 avanzan en procesión hacia Zeus.

b. Estos versos están compuestos mediante un denso aparato formula-rio típicamente musical que coincide con otros lugares aquí transcritos. El énfasis en todo el pasaje está en el sonido, y este es no solo el del canto sino también el del baile, como se ve en 68ss.⁵⁶

c. Es curiosa la comparación con el pasaje anterior: en este, el palacio de Zeus en el Olimpo 'ríe'; en aquel, los muros del palacio de Odiseo 'gemían alrededor'.

23) *h. Mer.* 425-428, 450-452, 475-482. Todo el himno es muy interesante para este asunto. La rivalidad entre Hermes y Apolo se canaliza en dos ámbitos muy relacionados: el rebaño y el coro. Se da un intercambio —Hermes da la lira a Apolo, Apolo da el látigo a Hermes— muy sugerente de la conducción, ya coral, ya ganadera. Pero retendré solo unos pocos versos.

425] ... τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων
 γηρύετ' ἀμβολάδην — ἐρατὴ δέ οἱ ἔσπετο φωνή —
 κραίνων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν,
 ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος.

425] ... Rápidamente, tañendo la cítara con claridad,
 [Hermes] reanudó⁵⁷ el canto —encantadora lo seguía [ἔσπετο] la voz—

⁵⁶ Véase Barker (2010:12).

⁵⁷ Sobre la traducción de ἀμβολάδην, B.3.1.

celebrando [κραίνων] ⁵⁸ a los dioses inmortales y a la oscura tierra, cómo primero se originaron y cómo obtuvo su parte cada uno.

[...]

450] καὶ γὰρ ἐγὼ Μούσῃσιν Ὀλυμπιάδεσσιν ὀπηδός,
τῇσι χοροὶ τε μέλουσιν καὶ ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς
καὶ μολπὴ τεθαλυῖα καὶ ἱμερόεις βρόμος αὐλῶν·

450] Pues también yo [Apolo] soy seguidor de las Musas Olímpicas, a quienes ocupan los coros y el camino espléndido de la canción y el floreciente canto [μολπή] y el excitante sonido de los *auloi*.

[...]

475] ἀλλ' ἐπεὶ οὖν τοι θυμὸς ἐπιθύει κιθαρίζειν,
μέλπεο καὶ κιθάριζε καὶ ἀγλαίας ἀλέγυνε
δέγμενος ἐξ ἐμέθεν· σὺ δέ μοι, φίλε, κῦδος ὄπαζε.
εὐμόλπει μετὰ χερσὶν ἔχων λιγύφωνον ἐταίρην,
καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον ἐπιστάμενος ἀγορεύειν.
480] εὐκῆλος μὲν ἔπειτα φέρειν ἐς δαῖτα θάλειαν
καὶ χορὸν ἱμερόεντα καὶ ἐς φιλοκυδέα κῶμον
εὐφροσύνην νυκτός τε καὶ ἡματος.

475] Pero puesto que tu ánimo ansía tañer la lira [κιθαρίζειν], canta [μέλπεο] y táñela, y ocúpate de la celebración, recibiendo de mí [Hermes], y tú, amigo [Apolo], concédeme gloria. Canta bien, sosteniendo en las manos esta compañera de clara voz; sabes declamar cosas bellas y bien, de acuerdo al orden.

480] De aquí en más llévala sin miedo al opíparo banquete y al excitante coro y a la gloriosa fiesta, alegría en la noche y en el día.

24) *h.Pan.* 19-29. A juzgar por el culto, se trata de un himno tardío, probablemente del siglo V a.C.

σὺν δέ σφιν τότε Νύμφαι ὄρεστιάδες λιγύμολποι
20] φοιτῶσαι πύκα ποσσὶν ἐπὶ κρήνῃ μελανύδρῳ
μέλπονται· κορυφὴν δὲ περιστένει οὖρεος Ἥχῳ·
δαίμων δ' ἔνθα καὶ ἔνθα χορῶν, τοτὲ δ' ἐς μέσον ἔρπων,
πυκνὰ ποσσὶν διέπει, λαῖφος δ' ἐπὶ νῶτα δαφονὸν
λυγρὸς ἔχει, λιγυρῆσιν ἀγαλλόμενος φρένα μολπαῖς
25] ἐν μαλακῷ λειμῶνι, τόθι κρόκος ἦδ' ὑάκινθος
εὐώδης θαλέθων καταμίσγεται ἄκριτα ποίῃ.

58 Este uso del verbo es incierto (*e.g.* West, 2003:147, traduce «he spoke authoritatively»), y mi traducción pretende ser algo ambigua: puede entenderse que Hermes ‘culmina’ (la historia de) los dioses y de la tierra, o que los ‘honra’ con su preludio (‘lleva a cabo’ un acto de distribución de honor hacia ellos), que es lo mismo que hacen los propios himnos homéricos, por lo que la representación de la canción de Hermes podría ser una representación de los propios himnos homéricos. Véase, en ese sentido, Calame (2011).

ὕμνευσιν δὲ θεοὺς μάκαρας καὶ μακρὸν Ὀλυμπον·
οἷόν θ' Ἑρμείην ἐριούνιον ἔξοχον ἄλλων
ἔννεπον, ὥς ὃ γ' ἅπασι θεοῖς θοὸς ἄγγελός ἐστι,

Entonces junto a él las Ninfas montañosas de claro canto
20] que van y vienen justas [πύκα]⁵⁹ con sus pies sobre la fuente de oscuras aguas,
cantan, y el eco resuena en torno a la cima del monte.⁶⁰

Yendo el dios aquí y allá en los coros, y a veces yendo al centro,
(los) conduce [διέπει] ajustadamente [πυκνά] con sus pies. En su espalda lleva
una leonada piel de lince, exaltado en su espíritu por las claras canciones,
25] en el suave prado donde el azafrán y el jacinto
fragante, floreciente, se confunden indistintos con el pasto.

Y cantan himnos a los felices dioses y al gran Olimpo:
de qué modo Hermes benefactor sobresale entre los demás
contaban, y cómo es rápido mensajero de todos los dioses...

a. Pan conduce (verbo διέπω) coros (en plural, como ya se ha visto en otros dos pasajes) de Ninfas. Presumiblemente conduce ya no mediante un instrumento musical sino con sus pies.

b. La formación demarca un espacio central asociado a la conducción. De algún modo hay otro centro, el ocupado por el coro en general —que es presentado como análogo a la cima del monte (expresada precisamente por el término κορυφή, de donde el ‘corifeo’ de los coros ditirámicos y dramáticos)—; desde el centro se emite el sonido que resuena alrededor («περιστένει», cf. περιστεναχίζω, *Od.* 23.146).

c. De nuevo el asunto del himno celebrado por los coros de Ninfas es la gloria y el linaje de su conductor, en este caso por la exaltación de Hermes, padre de Pan. La idea de ‘sobresalir entre los demás’ suele estar presente en tales ocasiones.

59 Haré más adelante algunos comentarios sobre el difícil significado de este término.

60 Cf. *Hes. Sc.* 279 y *Od.* 23.146.

B. Lamento fúnebre

En las últimas décadas varios autores han notado la coralidad del lamento fúnebre griego, más por la arqueología que por la literatura.⁶¹ El arte arcaico tiene en los funerales un tema predilecto, y se conservan numerosas representaciones visuales de coros en contexto funerario; en la literatura, empero, el hecho se hace evidente *después* de Homero, con el desarrollo del treno como género poético. La palabra *khorós* no se usa en los poemas homéricos en ocasiones funerarias.⁶²

Para exponer la coralidad del funeral en Homero haré algunas observaciones sobre: 1. *Contexto y significado rituales del lamento fúnebre*. 2. *Lamento y música; sonoridad del lamento*. 3. *Dirección del lamento*. 4. *Antifonía del lamento*. 5. *Selección de participantes*. 6. *Gestualidad y discurso*. 7. *Disposición espacial del funeral*. 8. *Vestimenta en el funeral*.

Las tres principales relaciones de funerales en Homero son las concenientes a Patroclo (*Il.* 23), a Héctor (*Il.* 24), y a Aquiles (*Od.* 24).

B.1. Contexto y significado rituales del lamento fúnebre

En la antigua Grecia ciertos ritos de pasaje, como los ritos de iniciación femeninos —la pubertad, las bodas, el parto—, son ocasiones típicas de ceremonias corales. Remarcando la esencialidad del coro en el ritual, Kowalzig (2007:394-395) dice: «the chorus... supplies the fundamental communal aspect of religious ritual (...) without the chorus, neither community nor communal re-enactment could exist». De hecho, nota Bloch (1989:21), el discurso ritualizado, el canto y la danza son actividades que implícitamente los antropólogos toman como marca a la hora de distinguir los rituales.⁶³

De entre las escenas corales transcritas al principio, las que ocurren en el mundo de los mortales son frecuentemente motivadas por las bodas: *Od.* 4.15-19 (A.2), *Il.* 18.490-7 (A.3), *Hes. Sc.* 270-86 (A.4), *Od.*

61 El principal estudio actual de las escenas corales en vasos es Buboltz (2002). Vasos corales de contexto fúnebre en pp. 57ss. y 93ss. de esa obra.

62 Webster (1970:6-7 y *passim*) reconoce en la iconografía, desde Micenas en adelante, coros en los lamentos fúnebres, y fácilmente se traslada a Homero. Autores como Lonsdale, Garland o A. Barker se refieren sin vacilación a los lamentos homéricos como coros o actividades corales. Lonsdale (1993:234ss.) dedica un capítulo a la coralidad de los lamentos fúnebres en Grecia pero no hace un estudio específico de Homero. Lejos estoy, pues, de pretender descubrir un hecho novedoso al examinar la coralidad de los lamentos en Homero, pero no hay, hasta donde sé, un estudio integral de esta. Menos antecedentes tiene la consideración de la coralidad de las asambleas: hasta donde sé, ninguno.

63 Bloch (1989:38): «[W]e (...) find dance, as well as formalized body movements, typical of religion».

23.131-136 y 141-151 (A.21).⁶⁴ En *Il.* 18.561-572 (A.5) el coro se efectúa durante la cosecha de una viña, momento ritual típico asociado al cambio de las estaciones.

La muerte (un hecho más que meramente fisiológico) es también ocasión de ritos de pasaje en todas las culturas.⁶⁵ La iconografía revela elementos corales en los rituales funerarios desde la Edad de Bronce (Buboltz, 2002:53-54). El ritual sugiere, pues, una solución de continuidad entre las dos ocasiones —coro y funeral— en el aspecto que ahora nos convoca. Podría contestarse a esto que no ocurrirá lo mismo con las asambleas, mucho más profanas, y que por tanto el énfasis en la ritualidad de los hechos es argumento endeble. Se verá que esa contestación es endeble.

La función de los coros líricos y la de los lamentos fúnebres coinciden en su carácter *eficaz*.⁶⁶ Un ritual obligatorio en torno a la muerte —y podemos tomar esta última expresión, ‘en torno a’, en su sentido locativo más literal— es detalladamente presentado en Homero. Consta de un programa divisible en tres fases: *próthesis* (preparación del cuerpo), *ekphorá* (transporte del cuerpo), y cremación, que no acompañan el tránsito desde el mundo de los vivos hacia el de los muertos tanto cuanto son ellas mismas realizadoras del tránsito, o son el tránsito mismo —en especial la segunda etapa.⁶⁷ Donde más claramente se ve que el desempeño funerario de los vivos en torno al muerto es *constitutivo* de la muerte es en la aparición de la *psykhé* de Patroclo a Aquiles en *Il.* 23.62ss.: Patroclo no puede sin ser enterrado (*i.e.* quemado) terminar de morir y agregarse al conjunto de los muertos ya cremados y llorados.⁶⁸

Diversas formas de lamento acompañan todo el proceso de la muerte (que comienza con la muerte fisiológica).⁶⁹ De entre las numerosas expresiones homéricas del lamento (ἄχνυσθαι, ὀδύρεσθαι, μύρεσθαι, στενάχειν, κωκύειν, κλαίειν, οἰμώζειν, ὀλολύζειν, ὀλοφύρεσθαι), dos sustantivos designan específicamente lamentos funerarios *rituales*: *góos* (γόος) y *thrénos* (θρήνος)

64 Sobre la música en las bodas, Webster (1970:73ss.). Por una asociación entre bodas y lamentos funerarios, Lonsdale (1993:234ss.).

65 La obra clásica sobre el asunto es van Gennep (2008). Sobre ritos de pasaje ligados al matrimonio, pp. 165ss. de esa obra; sobre funerales, pp. 204ss. Puede notarse además que determinadas categorías de ritos de pasaje simbolizan una suerte de muerte metafórica, aunque no seguiré esa vía.

66 Píndaro muestra la importancia del canto para la victoria agonal. Véase *N.* 3.6-8, *P.* 1.97-100, *N.* 7.12-16.

67 Sobre las tres etapas, véase Webster (1955:46-47); Kurtz & Boardman (1971:58ss. y 143ss.); Garland (1982 y 1985); Vermeule (1984); Sourvinou-Inwood (1996), Hermay & Jaeger (2012). Sobre el programa ritual, véase por ejemplo *Il.* 23.43-48, detalle del programa de Aquiles: 1) colocar a Patroclo en la pira, 2) erigirle un túmulo, 3) cortarse la cabellera, 4) lavarse. Cf. vv. 26-29.

68 Sobre este tema puede verse Bremmer (2002:60ss.).

69 Véase Pl. *Phd.* 117c. Sobre la muerte como proceso, véase Garland (1985:13ss.); la idea está desarrollada plenamente ya en Fustel de Coulanges.

(las otras designan lamentos que frecuentemente ocurren en los funerales, o lamentos fúnebres no rituales).⁷⁰

Bacon (1994:18) hace una lúcida analogía entre el coro epinicio y el funeral en razón de su eficacia:

A choral performance is an action, a response to a significant event, and in some way integral to that event. Without the victory ode neither the athlete nor his fellow citizens would experience the glory which his achievement sheds on him and on his city. It is in the act of celebration, shared by performers and audience, that the evanescent moment of victory achieves some kind of permanence and meaning. The dead must be appeased by choral lament which is as much their due as burial, and, just as important perhaps, the living must come to recognize the finality of death as they speed the dead to Hades with their songs.

Una expresión homérica de difícil traducción es ante todas características de la importancia del lamento en el funeral y en la muerte misma, *γέρας θανόντων* ‘*géras* de los muertos’. (*Géras* designa, por ejemplo, aquello —aquella— de que Aquiles es privado y que motiva su alejamiento del combate y todo el asunto de la *Iliada* —concretamente Briseida, que es un signo de *timé*). Sin siquiera considerar el aspecto purificadorio del asunto, puede anticiparse que tanto el funeral en general como el lamento en particular son constitutivos de un acto de reconocimiento social del valor del muerto obligatorio para sus allegados. Creemos que Burkert (2007:258) lo ha dicho con acierto: «Reconocer los derechos del difunto significa afirmar la identidad del grupo, aceptar sus reglas y, por tanto, asegurar su continuidad».

En *Il.* 23.8-9 Aquiles dice que congregarse los guerreros y llorar a Patroclo (en oposición a ponerse antes a desatar los caballos) es ‘*géras* de los muertos’. En *Od.* 24.186-190 uno de los pretendientes dice a Agamenón:

ὥς ἡμεῖς, Ἀγάμεμνον, ἀπωλόμεθ’, ὧν ἔτι καὶ νῦν
σώματ’ ἀκηδέα κεῖται ἐνὶ μεγάροις Ὀδυσῆος·
οὐ γάρ πω ἴσασι φίλοι κατὰ δώμαθ’ ἐκάστου,
οἳ κ’ ἀπονίψαντες μέλανα βρότον ἐξ ὠτειλέων
190] κατθέμενοι γοοοίεν· ὃ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.

Así nosotros, Agamenón, perecimos, y todavía
nuestros cuerpos yacen desatendidos en los palacios de Odiseo,
pues los familiares de cada uno, en sus casas, todavía no lo saben,
quienes lavarían la negra sangre de nuestras heridas
190] y tras enterrarnos nos llorarían, ya que ese es el *géras* de los muertos.

El *géras*, es decir, ‘*lo que se debe* a los muertos’, ‘*lo que les corresponde*’ —en el sentido más literal se trata de un objeto. La misma frase dirige Zeus a Apolo cuando la muerte de Sarpedón en *Il.* 16.675: *géras* de los muertos es

70 Sobre esos términos, véase Arnould (1990:144ss.), Spatafora (1997), Derderian (2001), Alexiou (2002), Tsagalis (2004b), Olivetti (2010). Sobre los lamentos espontáneos (no rituales), Petersmann (1973).

que sus familiares cercanos les ofrezcan un funeral debido y les erijan una tumba y una estela. En rigor podría distinguirse entre, al menos, dos funciones funerarias diferentes: por un lado la destrucción del cuerpo mediante el fuego y la consiguiente mayor separación de alma y cuerpo (separación que nunca es total).⁷¹ Pero parece legítimo negar que lo único necesario del funeral sea la cremación por su resultado material, pues por otro lado está el honor del muerto: lamentarlo como se debe es reconocer su importancia social, su *timé* (véase claramente en *Od.* 24.43-94). En los actos las funciones se confunden.⁷²

Así como en una competición el coro culmina la victoria, o como el coro culmina las bodas o el culto a los dioses,⁷³ con equivalente función ritual el lamento fúnebre culmina la muerte. En ambos casos el signo de la valoración o del honor constituye a la causa de la valoración o del honor: la celebración hace a la victoria, el duelo hace a la muerte.

Sirvan estas observaciones de preámbulo a la búsqueda de la coralidad de los lamentos funerarios.

B.2. Lamento y música; sonoridad del lamento

B.2.1. Lamento y música

Antes de buscarse rasgos corales en lo que no es reconocidamente musical cabe remarcar que los funerales coexisten con hechos propiamente musicales.

Junto a los grandes *thóloi* cretenses de época protominoica (sepulturas familiares) se hallan ocasionalmente estructuras pavimentadas construidas como pistas de baile, es decir *khoroí* (Burkert, 2007:48). Sospechando una danza fúnebre, Kurtz & Boardman (1971:60) anotan:

A chain dance of men, sometimes holding weapons, and of women, regularly holding sprays, occurs on many late Geometric vases, sometimes in association with a *prothesis* scene. The dance may be funerary, but we cannot be certain.

Parece haber indicios de que la ocasión funeraria es desde antiguo una ocasión musical. El pseudo Plutarco autor del *De musica* (1133e) atestigua el *nómos* aulético «Del carro» que atribuye al primer Olimpo; este *nómos* era llamado así por su vinculación a la competición de carros en los funerales (probablemente fuera ejecutado durante su transcurso). La atribución a Olimpo,

71 Sobre esto siguen siendo fundamentales Fustel de Coulanges (1905), Rohde (1925), y Snell (1953). Más recientemente, Sourvinou-Inwood (1996); Bremmer (2002).

72 Véase Garland (1985:30). Por otra parte, Derderian (2001) opone la efemeridad del lamento a la permanencia del *séma*, la marca, la tumba. Me parece discutible. Léase por ejemplo *Od.* 24.43-94, donde es manifiesta la importancia del funeral en la permanencia de la gloria del muerto.

73 Sobre los *Himnos homéricos* como obsequios a los dioses, véase Calame (2011).

aunque posiblemente tardía e históricamente insípida, habla de la antigüedad que se le suponía a la pieza fúnebre.

* * *

Cuando el cuerpo de Héctor es introducido en la ciudadela y en su palacio para la *próthesis* (Il. 24.720-722), es depositado en un lecho junto al cual se sientan aedos que entonan trenos, a los que las mujeres responden.

720] ... παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοὺς
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσιν ἀοιδῶν
οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

720] Junto a él sentaron aedos,
directores de trenos; por un lado, ellos un gimiente canto
trenaban, y, por otro, las mujeres respondían con gemidos.

Interpongo unos breves comentarios: el hecho de que los aedos dirijan los trenos parece implicar que no son ellos los únicos encargados de ejecutarlos, por oposición a las mujeres que ejecutan sus *góoi*, sino que el lamento conjunto y alternante de cantores y mujeres es llamado, todo él, trenos.⁷⁴ (Resulta sorprendente que esta sea la única vez que se emplean en *Iliada* los términos ἀοιδός, θρήνος, θρηγεῖν y ἐξάρχος). Pero la oposición entre la actividad de los cantores y la de las mujeres es marcada («μὲν... δὲ...» ayuda a señalar una división y una responsión o una antifonía, expresada por «ἐπι-στενάχοντο»).

Otra proto-trenodia figura en *Od.* 24.60-62, en la segunda *nékuia*, donde el alma de Agamenón se encuentra con la de Aquiles y le cuenta de su funeral.

60] Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅππῃ καλῇ
θρήνεον· ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας
Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.

60] Todas las nueve Musas, alternándose [ἀμειβόμεναι] con bella voz, cantaban un treno. Allí no habrías percibido a ninguno que no llorara de los argivos, pues sentimientos de tal clase suscitaba la clara Musa.

Es un problema en el primer verso, así como en otros semejantes, el significado del verbo ἀμείβομαι. Los dos sentidos posibles considerados en estos casos son 'alternándose' y 'respondiendo'. La distinción es importante pues según el primer sentido puede imaginarse una concatenación de intervenciones de las distintas Musas, y según el segundo, una respuesta colectiva de las Musas ante un corego. Por el contexto, aquí hace mejor sentido la idea de alternancia concatenada que la de respuesta. Richardson (2011:25) entiende que «at Achilles' funeral the Muses sing as a group, probably antiphonally,

74 W. Alexiou (2002:11). Tsagalis (2004b:3) es ambiguo pero parece entenderlo como Alexiou.

whilst the Nereids lament». En *Od.* 8.378 (A.19), donde se emplea el mismo verbo, probablemente se trate de una alternancia entre los dos bailarines solistas (no sonora sino posicional) —más difícil es imaginar que se trate de una responsión ante los golpes de quienes dentro del espacio central marcan el ritmo en la oración siguiente. Pero en *h.Ap.* 189 el sentido parece ser no la alternancia sino la respuesta colectiva ante Apolo. Cf. *Il.* 1.601-604 (A.20).

Es sorprendente asimismo la evocación indistinta de *las nueve Musas*, en plural, remarcándose su actividad alternante o responsiva en conjunto, y de *la clara Musa*, en singular. ¿Refiere esta última forma a una Musa directora de las demás? Es remarcable también este último epíteto, *lígeia*, que comentaré más adelante (B.2.2 y C.3).

B.2.2. Sonoridad del lamento fúnebre

El adjetivo βαρύς (y adv. βαρύ, βαρέα) significa primariamente ‘pesado’.⁷⁵ Una de sus derivaciones es ‘penoso, difícil de soportar’.⁷⁶ Pero (aun sin tener en cuenta su posterior significado sin dudas técnico, notorio a partir de la época clásica —Platón, Aristóteles, Aristóxeno) *barús* tiene ya en Homero un sentido específico relativo a la tonalidad de un sonido, por oposición a ὀξύς ‘agudo’. Me detengo en esta constatación pues las traducciones que consulto optan por otras versiones. Por ejemplo, la cuidada edición crítica de la *Iliada* por García Blanco & Macía Aparicio (2009) traduce el adverbio, al describir este la acción de lamentarse, por ‘profundamente’ (gemir *profundamente*).

En *Il.* 18.323 el poeta introduce un lamento de Aquiles: ὥς ὁ βαρὺ στενάχων μετεφώνεε Μυρμιδόνεσσιν. [Así él, gimiendo *gravemente*, decía entre los Mirmidones...]. Véase también βαρύς/βαρύ con el mismo verbo στενάχειν en *Il.* 8.334, 13.423, 538, 14.432 (un herido gime *gravemente*), *Il.* 9.16 (Agamenón, en lágrimas, va a hablar gimiendo *gravemente* entre los griegos); *Od.* 4.516 (Agamenón gime *gravemente* regresando a su patria); 5.420 y 429, 10.76 y 23.317 (*graves* gemidos de Odiseo errante), etc.⁷⁷ En *Il.* 23.60, cuando luego de la cena los guerreros se marchan a sus tiendas a dormir, Aquiles permanece entre los mirmidones lamentándose en un claro en la orilla, «βαρὺ στενάχων» ‘gimiendo *gravemente*’.

Es evidente el componente de dolor en el lamento, por lo cual la idea de ‘pesado, penoso’ puede estar presente en βαρύς, pero hay algo más: todas

75 Con sentido concreto se emplea en Homero diez veces, en referencia a manos.

76 En *Il.* 5.417 en referencia a un dolor (dolores también pueden ser ‘agudos’); en *Il.* 10.71 en referencia a un mal; además, βαρεῖται Κλῶθες, βαρεῖ ἔρις, βαρεῖ ἄτη, *Il.* 20.55, 2.111 = 9.18, *Od.* 15.233.

77 Cf. el sustantivo *στοναχή*, que ocurre en contexto funerario en *Il.* 24.509-512, 696, 18.314, 354 y *Od.* 16.144. Véase también *Od.* 9.257, caso interesante por la relación con el tamaño del Cíclope.

las veces el adjetivo o el adverbio califica el gemido masculino, como notan Arnould (1990:150) y Tsagalis (2004a:13).

En cambio, en *Il.* 18.70-71, cuando Tetis acude a acompañar el lamento de su hijo por la muerte de Patroclo: «τῷ δὲ βαρὺ στενάχοντι παρίστατο πότνια μήτηρ, / ὃξὺ δὲ κωκύσασα κάρη λάβε παιδὸς ἑοῖο» [Junto a él, que gemía *gravemente*, se paró la augusta madre / y lamentándose *agudamente* tomó la cabeza de su hijo]. Hay una oposición clara entre «βαρὺ στενάχοντι» y «ὃξὺ... κωκύσασα», que se corresponde con la diferencia entre hombre y mujer. El verbo κωκύειν denota un lamento funerario específicamente femenino (Arnould, 1990:150; Derderian, 2001:28n56). La oposición en dos versos sucesivos entre el lamento masculino y el lamento femenino indica no una diferencia en el grado de dolor (ambos lamentos, suponemos, son igualmente dolorosos) sino una diferencia en la tonalidad de la voz. Indica, pues, que hay en Homero conciencia del elemento *tonal* que existe en los lamentos fúnebres, como reconoció Arnould.⁷⁸ No estamos aquí, sin embargo, todavía en el plano colectivo.

* * *

También es esencialmente acústico el significado del adjetivo *ligús*. Arnould considera que ese adjetivo se inscribe dentro de la oposición tonal recién mencionada. Derderian (2001:28n56) retoma la idea de Arnould:

[The opposition] indicates not only gender but also register of sound: with its onomatopoeic κ-reduplication, κωκύειν suggests a piercing (ὃξὺ) or high and modulated (λιγύ) repetitive sound as opposed to στενάχειν, which implies resonant sound associated with the physical weight of grief.

La familia de λιγύς (λιγυρός, adv. λίγα y λιγέως, algunos compuestos) es en estos ámbitos muy importante, pero el significado de agudeza tonal («*high* and modulated») que parece decir Derderian es insatisfactorio: no tiene cabida, por ejemplo, en las aplicaciones del adjetivo al contexto de la asamblea.⁷⁹ *Ligús* describe sonidos emitidos tanto por hombres como por mujeres, así como por otros objetos o fenómenos. Se vio en la sección

78 Derderian (2001:24ss.) distingue los modos «gender-neutral» de lamento y los lamentos femeninos; el *góos* ritual formaría parte de la segunda categoría, a diferencia del lamento expresado por ἄχνησθαι, por ejemplo. Los códigos de acción son diferentes para hombres y mujeres en los lamentos (Derderian, 2001:53). El lamento de Aquiles por Patroclo es, en estos aspectos, extraordinario (Derderian, 2001:53-60; Murnaghan, 1999:210).

79 Un argumento podría ser Hes. *Sc.* 233: la marcha de las Gorgonas resuena en el escudo con gran ruido, «ὄξεα καὶ λιγέως», «aguda y claramente». Pero justamente se dicen ambas cosas, como si «λιγέως» no fuera suficiente para transmitir lo que debe expresarse con «ὄξεα», es decir la agudeza.

A que *ligús* es frecuente en las escenas corales.⁸⁰ He traducido siempre la familia de *ligús* por la de ‘claro’, aunque el significado en realidad no lo es, y las traducciones varían según los traductores y, en los mismos traductores, según los contextos. Las interpretaciones alternan entre la idea de volumen o intensidad (*grito*, *ruido*, *e.g.* Bérard, Crespo, Pabón), la de tonalidad (*agudo*, *e.g.* Pabón, Derderian, García Gual), la de continuidad o repetición (*e.g.* Crespo), y la de claridad (*LSJ* «clear, shrill», Murray). Esta última, la interpretación de ‘claridad’, la más abstracta, parece la menos riesgosa. Chantraine (1968: s.v.) entiende ‘au son clair, pénétrant, aigu’, pero por lo demás la etimología no da pistas sobre el significado de esta palabra, más allá de la que propone Platón. Es cierto que hay una asociación general de los usos de la familia de *ligús* en el ámbito de la música con el género femenino, y eso puede llevar a pensar en la agudeza tonal —la cual por otra parte ya está cubierta por el par βαρύς / ὀξύς—, pero la agudeza tonal no es necesariamente esencial al significado de *ligús*.

El adjetivo, con sus variantes, se usa igualmente en el ámbito del lamento, en relación a la voz.⁸¹ Sus principales ámbitos son, precisamente, la *música*, el *lamento*, y la *oratoria* (como se verá en la sección C). Es decir, la esfera de *ligús* señala precisamente la continuidad que este estudio quiere mostrar. En contexto de lamento, modifica los verbos κωκύειν y κλαίειν.⁸²

80 Con frecuencia describe el sonido (o por metonimia la ejecución) de un instrumento. En Hes. Sc. 277-9 (A.4): «Las seguían *khoroí* danzantes; / ellos proyectaban la voz, bajo la conducción de las *claras* siringas [λιγυρῶν συρίγγων], desde sus suaves bocas, y en torno a ellos rompía el eco». En Il. 18.569-571 (A.5): «En medio de ellos un niño con la *clara* fórminge [φόρμιγγι λιγείη] / tañía seductoramente, y la cuerda cantaba en respuesta bellamente / con fina voz». También en Od. 8.67 ocurre «φόρμιγγα λίγειαν», «la *clara* fórminge». En el h.Mer. 425-426 (A.23): «Rápidamente, tañendo la cítara con *claridad* [λιγέως κιθαρίζων], / [Hermes] retomó el canto...» En el v. 478: «Canta bien, teniendo en las manos esta compañera de *clara voz* [λιγύφωνον]». Este último caso refiere al sonido del instrumento pero metafóricamente; lo ‘claro’ (suponiendo que esa traducción sea correcta) es literalmente la ‘voz’ del instrumento. Pues otras veces λιγύς describe voces: además de la ‘clara Musa’ recién vista, en Hes. Sc. 205-206 (A.6): «Y diosas dirigían el canto, / las Musas Piérides, que parecían estar cantando con *claridad* [λιγὴ μελομένης]». En el h.Pan. 19 (A.24) se menciona a las «Νύμφαι... λιγύμολποι», «Ninfas de *clara canto*», y en el v. 24 las «*claras* canciones», «λιγυρῆσιν... μολπαῖς». En Od. 10.254-5: «Allí alguien, tejiendo una gran trama, cantaba *claramente* [λίγ’ ᾄδειν], / fuera una diosa o una mujer». Y en Od. 12.44 y 183 se menciona la «λιγυρῇ αὐτοῖδῃ» de las Sirenas.

81 Otros empleos de λιγύς en Homero describen vientos (Il. 14.17, 23.215, Od. 3.176, 4.357, 567) y pájaros (Il. 19.350).

82 En Il. 19.282-286: «Entonces Briseida, parecida a la dorada Afrodita, / al ver a Patroclo atravesado por el agudo [ὄξεί] bronce, / en torno a él se derramó, lamentándose *claramente* [λίγ’ ἐκώκυε], y con las manos se arañaba / el pecho y el suave cuello y el bello rostro. / Dijo entonces llorando [κλαίουσα] la mujer parecida a las diosas...» En Od. 8.521-531, cuando Odiseo llora por el canto de Demódoco: «Esas cosas cantaba el ilustre cantor. Pero Odiseo / se derretía, y una lágrima desde sus párpados mojaba sus mejillas. / Como una mujer que llora cayendo abrazada a su querido esposo / que frente a su ciudad y a su pueblo cayera, / defendiendo a su aldea y a sus hijos del día cruel / —ella lo mira que

En *Od.* 4.259 Helena cuenta el engaño de Odiseo en Troya: «ἐνθ' ἄλλαι Τρωαὶ λίγ' ἐκόκουν». [Entonces las otras troyanas se lamentaban *con claridad*]. ¿‘Con claridad’? ¿Qué es tal claridad? ¿‘Intensamente’? ¿‘Agudamente’? ¿‘Audiblemente’? ¿Todas esas cosas al mismo tiempo, como entiende Montiglio (2000:77)? Es difícil decirlo. Basta observar aquí que *ligús* en el ámbito del lamento señala un aspecto sonoro. Examinaré más detenidamente su significado en la sección C, por la aplicación de *ligús* a la voz de los oradores; postergo hasta entonces este análisis.

* * *

Algunos términos empleados para designar lamentos tienen en el nivel del significante una representación de su sonoridad, derivados de bases onomatopéyicas. En Homero es el caso de ὀλολύζειν (sustantivo ὀλολυγή), un lamento estridente, femenino, con un sonido probablemente cercano al del significante (que tiene una reduplicación).⁸³ Algo similar sucede con el verbo οἰμῶζειν, derivado de οἶμοι (como el sustantivo οἰμωγή), exclamación de sufrimiento compuesta de la interjección οἶ y del dativo de primera persona μοι, algo así como ‘¡ay de mí!’.⁸⁴ El lamento está definido por el sonido que lo caracteriza. Nótese el inicio de los *góoi* de *Il.* 18.54 («ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσσαριστοτόκεια») y de *Il.* 22.432 («ὦ μοι»), cf. *Il.* 22.431. Algo análogo vale para κωκύειν, cuyo significante reduplicado sugiere una repetición del sonido representado por —κ—. Con esto remarco la importancia del sonido vocal en la definición de los lamentos: οἶμοι, ὀλολύζειν, κωκύειν tienen una forma y una semántica vinculada al sonido. Esto por sí mismo no habilita a hablar de música, pero conduce a una identidad *material* entre lamento y música.

muere y jadea, / y derramada en torno a él se lamenta *claramente* [λίγα κωκύει]; y (los enemigos) por detrás / golpeándole con las lanzas la espalda y los hombros / la conducen a la esclavitud, para soportar trabajo y miseria, / y sus mejillas se consumen en el más patético dolor; / así Odiseo patéticamente derramaba lágrimas de sus ojos». Con el verbo κλαίειν, es parecido al pasaje anterior el de *Od.* 16.213-219: «Tras hablar así [Odiseo] se sentó, y Telémaco / abrazado a su noble padre se lamentaba, derramando lágrimas, / y en los dos se levantó deseo de *góos*. / Lloraban *claramente* [λιγέως], de manera más compacta que aves, / quebrantahuesos o buitres de corvas garras, cuyas crías / los labriegos les robaron antes de que pudieran volar; / tan patéticamente, en efecto, derramaban lágrimas de sus ojos». (Cf. «λιγυφώνω» en referencia al graznido de un pájaro en *Il.* 19.350.) En *Il.* 19.4-5: «[Tetis] encontró a su querido hijo yaciendo abrazado a Patroclo, llorando *claramente* [λιγέως]». En *Od.* 10.201 Odiseo hace acordar a sus amigos de los lestrigones: «Lloraban *claramente*, derramando robustas lágrimas». En *Od.* 11.391, cuando el alma de Agamenón ve y reconoce a Odiseo: «Lloraba *claramente*, derramando robustas lágrimas, / habiendo estirado sus manos hacia mí, deseoso de alcanzarme». Y en *Od.* 21.55-6 Penélope, cogiendo el arco de su habitación y apoyándolo sobre sus rodillas, «κλαίει μάλα λιγέως» [Lloraba muy *claramente*].

83 Sobre el sentido coral de este término, Calame (1997: 77-78).

84 Sobre su significado, véase Olivetti (2010:73ss.).

Asimismo en *Od.* 19.513-525 Penélope se lamenta por el esposo cuya existencia es incierta. Es comparada en su lamento al ruiseñor que derrama su voz ‘de muchos sonidos’ (πολυλήξ, v. 521) (cf. *AP.* 9.504, la voz ‘de muchos sonidos’ del coro trágico). Segal (1989:339) comenta: «The language here indicates the oral poet’s greater sensitivity to the vocality of lament, to its physical reality as sound, ‘a much-sounding voice’».⁸⁵

B.3. Dirección del lamento

B.3.1. Exárkho ‘dirigir’

El verbo *exárkho* se aplica al ámbito de la música así como al del lamento, y en la sección C se verá su aplicación al del consejo. Este estudio intenta mostrar que estos tres ámbitos, los únicos asociados al verbo en Homero, lo son por su coincidencia. El significado de *exárkho* apunta a la relación, esencial a la coralidad, entre un director y un grupo de dirigidos. Webster (1970:49) observa: «The leader-chorus relationship is very clear in Homeric laments». Digo ‘corego’ y ‘coro’ fúnebres en función de ese verbo, que se emplea frecuentemente en contexto de lamento fúnebre. La interpretación del verbo es uno de los puntos centrales en el desarrollo de esta exposición. *Propongo que su significado es siempre ‘dirigir, iniciar’*.⁸⁶

Estos son los empleos del verbo en contexto fúnebre —siempre en una misma fórmula de final de verso:

1. En *Il.* 18.50-51, cuando las Nereidas se congregan en torno a Tetis: «τῶν δὲ καὶ ἀργύρεον πλήτο σπέος· αἱ δ’ ἅμα πᾶσαι / στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ’ ἐξήρχε γόοιο». [La plateada gruta estaba llena de ellas, y todas al mismo

85 Algunos otros elementos del vocabulario característico de la música están presentes también en el lamento. El verbo *τέρπομαι*, característico del ámbito musical (al punto que da nombre a dos de las Musas, Terpsícore y Euterpe, y a Terpando y a Terpiades), como pudo verse en la sección A, tiene aplicación también en el lamento. Su significado general puede formularse como ‘encontrar plena satisfacción de un deseo’, e.g. de alimento o de amor físico. De manera para nosotros paradójica, el lamento es sentido como un deseo, lo cual se manifiesta principalmente en dos estructuras. Por un lado, ‘τέρπεσθαι γόοιο’, ‘saciarse de *góos*’: *Il.* 23.10, 98, 24.523, *Od.* 11.12, 19.213, 21.57, etc. (Cf.: γόοιο/κλαυθοῖο ἄσαι, ‘saciarse de *góos*/κλαυθμός’, *Il.* 23.157, 24.717; cf. 19.312, 313.) Por otro lado, la expresión «ἔμπερον γόοιο», ‘deseo de *góos*’: *Il.* 23.14, 153, 24.507, *Od.* 16.215, 4.113, etc. Es recurrente la idea de que los dolientes habrían pasado toda la noche llorando si no hubiera sido porque algo o alguien se los impidió (e.g. *Il.* 23.152ss.). Es decir que el lamento es paradójicamente descrito como un hecho con cierta voluptuosidad, en eso comparable a la música.

86 Puede pensarse que ‘dirigir’ e ‘iniciar’ son ideas muy diferentes, y que sería importante decidirse por una de las dos, pero por ‘iniciar’ no debe entenderse simplemente ‘comenzar’ o ‘ser el primero’ sino que implica ser seguido; es determinar un inicio performativo que de suyo supone una reacción coordinada con el inicio. ‘Iniciar’ sería ‘iniciar y ser seguido’. Tal vez así debe entenderse el prefijo ἐξ- del compuesto verbal.

tiempo se golpeaban el pecho, y Tetis dirigía [ἐξῆρχε] el *góos*. (Sigue a eso el lamento de Tetis).

La directora congrega a las Nereidas así como también controla la disolución del ‘coro’, vv. 65-66: «ὥς ἄρα φωνήσασα λίπε σπέος· αἱ δὲ σὺν αὐτῇ / δακρυόεσσαι ἴσαν» [Tras hablar así, abandonó la gruta. Ellas, junto con aquella [Tetis], llorando, iban].

Luego (v. 68) ascienden a la orilla de Troya formando una fila que imaginamos encabezada por Tetis (*vide infra*), en lo que sería un coro procesional.

Presumiblemente el golpe en el pecho, que efectúan todas juntas («αἱ δ’ ἅμα πᾶσαι»), emite un sonido que repetido se asemeja a un ritmo.

2. En *Il.* 18.316-318 los aqueos pasan toda la noche llorando a Patroclo: «τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἄδινου ἐξῆρχε γόοιο / χεῖρας ἐπ’ ἀνδροφόνους θέμενος στήθεσιν ἐταίρου / πυκνὰ μάλα στενάχων...» [Entre ellos el Pelida dirigía [ἐξῆρχε] un compacto *góos*, habiendo colocado sus manos homicidas sobre el pecho de su compañero, gimiendo muy ajustadamente⁸⁷]. (Sigue a eso, previo un símil, el lamento de Aquiles).

«τοῖσι δὲ» ‘entre ellos’⁸⁸ destaca la individualidad del corego (cf. v. 323, «μετεφώνεε Μυρμιδόνεσσιν», «decía [Aquiles] entre los Mirmidones»).

Después del *góos*, Aquiles, maestro de ceremonias, disuelve el evento.⁸⁹

3. En *Il.* 22.430, muerto Héctor: «Τρωῆσιν δ’ Ἑκάβη ἄδινου ἐξῆρχε γόοιο». [Entre las troyanas Hécabe dirigía [ἐξῆρχε] un compacto *góos*]. (Sigue a eso el discurso de Hécabe).⁹⁰

4. En *Il.* 23.3-4, cuando los aqueos se diseminan, Aquiles retiene a los mirmidones: «οἱ μὲν ἄρ’ ἐσκίδναντο ἐὴν ἐπὶ νῆα ἕκαστος, / Μυρμιδόνας δ’ οὐκ εἶα ἀποσκίδνασθαι Ἀχιλλεύς» [Se dispersaban cada uno hacia su nave, pero Aquiles no permitió a los mirmidones disperarse].

Luego, tras recordar a los suyos que el funeral es *géras* de los muertos y fijar un programa ritual, *Il.* 23.12-18:

...οἱ δ’ ὦμωξαν ἀολλέες, ἦρχε δ’ Ἀχιλλεύς.
οἱ δὲ τρεῖς περὶ νεκρὸν εὐτριχας ἦλασαν ἵππους
μυρόμενοι· μετὰ δέ σφι Θέτις γόου ἱμερον ὥρσε.
15] δεύοντο ψάμαθοι, δεύοντο δὲ τεύχεα φωτῶν
δάκρυσι· τοῖον γὰρ πόθειον μῆστωρα φόβοιο.

87 Me referiré más adelante al sentido de *puknós* ‘ajustado’.

88 Richardson (2011) traduce este tipo de dativos como «amid these», «among them» y «thereafter», según el caso. Creo que esa traducción, por otra parte usual, y que adopto, puede justificarse fácilmente, cf. *Il.* 1.57, 68, 101, etc.

89 Vv. 343-4: [Tras hablar así, el divino Aquiles ordenaba a los compañeros / poner un gran trípode sobre la pira...]

90 El *góos* por Héctor es anticipado en *Il.* 6.499ss., con el héroe todavía vivo. Allí el término γόος es objeto de ἐνόρνυμι: ‘levantar un *góos*’. Por una definición y una tipología del *góos*, véase Tsagalis (2004b).

τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινούῃ ἐξήρχε γόοιο
χεῖρας ἐπ' ἀνδροφόνους θέμενος στήθεσσιν ἐταίρου·

Y ellos se lamentaron todos juntos, los dirigía [ἦρχε] Aquiles.
Tres veces condujeron los caballos de bellas crines alrededor del muerto,
lamentándose. Entre ellos Tetis excitó el deseo de *góos*.
15] Se mojaban las arenas, se mojaban las armas de los hombres
por las lágrimas, pues tal era su añoranza del incitador de la huida.
Entre ellos el Pelida dirigía [ἐξήρχε] el compacto *góos*,
colocadas sus manos asesinas sobre el pecho de su compañero.

La función de Aquiles como director del lamento es integral. En primer lugar es director del programa ritual general del funeral de Patroclo. Además reúne o articula el coro, haciendo permanecer a los mirmidones (como hacía Ártemis con el coro en el *h. Ap.*, acción designada allí por el verbo ἀρτύνω). Por último, lo dirige: se emplean los verbos ἄρχω y ἐξάρχω. Entiendo que en este caso, como en el que sigue, el primero está funcionando igual que el segundo. En el v. 12 Aquiles abre el lamento (οἰμώζειν) concordante (ἀολλέες ‘todos juntos’) de los mirmidones; luego el coro da tres vueltas; por último, en el v. 17 dirige el *góos* excitado por Tetis. Nuevamente (en unos versos repetidos), como en los coros musicales, la expresión «τοῖσι δὲ» marca la individualidad del corego, y esta vez se emplea también la expresión «μετὰ δέ σφι» en referencia a Tetis. Es interesante, pues la presencia de Tetis aquí evoca el funeral del propio Aquiles, en que ella, por madre, cumple la función directora que aquí cumple su hijo. Tetis parece ser evocada, precisamente, por su característico rol de corego, que antes se presumía en relación a las Nereidas.

5. En la *próthesis* de Héctor en *Il.* 24.720-724:

720] ... παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσιν ἀοιδῆν
οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῇσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο
Ἕκτορος ἀνδροφόνου κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα·

720] Junto a él sentaron aedos,
directores [ἐξάρχους] de trenos, que gimiente canto
trenaban, y las mujeres respondían con gemidos.
Entre ellas Andrómaca de blancos brazos dirigía [ἦρχε] el *góos*
del homicida Héctor, sosteniendo la cabeza de este en sus manos.

Por un lado el sustantivo ἐξάρχος (v. 721) describe la función de los cantores, que dirigen los trenos; las mujeres responden a aquellos con gemidos. *Éxarkhos* tiene en esa ocasión un sentido estrictamente musical, idéntico al que se constató en la sección A (el pasaje pertenece propiamente a la sección A). Por otro lado, el verbo ἄρχω (v. 723) designa la actividad directriz de

Andrómaca, quien pronunciará inmediatamente después de estos versos unas palabras constitutivas del *góos* dirigido a Héctor.⁹¹ Que *árkho* aquí funciona igual que *exárkho* se comprueba por la comparación de los vv. 273-274 de este pasaje con los vv. 17-18 del pasaje anterior. Nuevamente la expresión «τῆσιν δ'» distingue al corego de los coreutas.

6. Al lamento de Andrómaca sigue el de Hécabe. Se lee en *Il.* 24.746-747: «ὥς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. / τῆσιν δ' αὖθ' Ἑκάβη ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο». [Así hablaba llorando, y las mujeres respondían con gemidos. / Entre ellas, a su vez, Hécabe dirigía [ἐξῆρχε] el compacto *góos*]. Parece inadecuado entender aquí *exárkho* como estricto 'iniciar', pues es este un lamento en una serie continuada. Antes bien entendemos que toca el turno a Hécabe de tomar el papel de solista o conductora, conductora momentánea en el sentido de que a ella responderán las demás.

7. Luego de Hécabe, en *Il.* 24.760-761: «ὥς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ' ἀλίσσων ὄρινε. / τῆσι δ' ἔπειθ' Ἑλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο». [Así hablaba llorando, y levantó un incesante *góos*. Entre ellas, después, Helena, la tercera, dirigía [ἐξῆρχε] el *góos*]. Acaso el empleo de γόος es algo laxo, pudiendo designar un conjunto de lamentos o un lamento general así como los lamentos particulares que lo conforman.

* * *

Se ve por los pasajes anteriores que el lamento es una actividad colectiva, propia de un grupo heterogéneo, dirigido por una figura de autoridad cuyas principales funciones son, en terminología musical: a) la congregación de los coreutas, b) el control del comienzo y del fin de la performance general, c) la conducción del proceso del lamento, de manera en general poco explícita en los poemas, pero claramente 'solista'; d) la disolución de los coros.⁹²

El corego es una figura de mayor valor social que los coreutas o, en el caso del funeral, una figura socialmente ascendida en la circunstancia específica por causa de una especial proximidad familiar respecto del difunto. En el caso del lamento por Patroclo, el director es el mejor de los aqueos. En el de Héctor, las tres mujeres son su esposa, su madre, y su cuñada. Esta jerarquía se verifica netamente en los coros musicales, que funcionan como microcosmos de la sociedad, y así de la jerarquía social.⁹³ La superioridad del corego,

91 Cf. *Il.* 22.416-428, 431-436 y 477-514. Sobre los tres lamentos por Héctor de *Il.* 24, Richardson (1993: *ad loc*), Alexiou (2002), Pantelia (2002).

92 Cf. Ps.-Aristóteles, *Problemata* XIX, 22.

93 Véase Calame (1997). Nagy (1997: cap. 12, § 17): «the *khōros* is by nature a microcosm of society. (...) As a microcosm of society (...) the *khōros* is also a microcosm of social hierarchy».

una de las características más esenciales de la coralidad homérica, se respeta de manera necesaria y ofrece un modelo de jerarquía.

* * *

De acuerdo con lo anterior, se hace relevante un término que suele no ser comprendido correctamente por los modernos. En *Il.* 22.476 Andrómaca, al recordar de su desmayo: «ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ Τρωῆσιν ἔειπεν». El adverbio ἀμβλήδην (que aparece aquí por única vez en Homero y casi no vuelve a aparecer en la literatura) ha sido traducido de maneras diversas. A. T. Murray ofrece: «she *lifted up her voice* in wailing, and spake among the women of Troy»; asimismo Lattimore, «she... *lifted her voice* among the women of Troy in mourning»; Mazon, «avec un *profond* sanglot»; Richardson (1993) «with *deep* sobs»; Crespo, «llorando con *entrecortados* sollozos». Tsagalis (2004b:57) traduce «with deep sobs» y explica: «ἀμβλήδην seems to belong to those corporeal signs of disorder which are typical of the lament, as they illustrate the mourner's personal crisis, dissolution and figurative death»; citando a Seremetakis, agrega:

ἀμβλήδην γοόωσα signifies Andromache's passage from life to death and back again, but also represents a 'poeticization of her ritual screaming'. By acoustically violating the linguistic norms of her personal lament, this sob infiltrates Andromache's language, endowing the speech that ensues with a special emotional pitch.

La diversidad de las traducciones señala la falta de certeza sobre el significado del término, que ha sido traducido por contexto y por imaginación. Más sólido es el único escolio (bT) sobre ἀμβλήδην: «ἀντὶ τοῦ οὐκ ἀπὸ τῶν παρεστῶτων, ἀλλ' ἐκ προοιμίων». [No 'a partir de lo que acaba de ser dicho' sino 'desde el proemio']. Sea, ¿pero qué proemio? ἀμβλήδην puede leerse como una forma poética de ἀναβλήδην o, mejor, ἀναβολάδην, de ἀναβολή.⁹⁴ El término ἀμβολάδην se vio más arriba en *h. Mer.* 426, y ocurre también en *Pi. N.* 10.34 (según se entiende comúnmente, designa cantos de victoria que los atenienses cantan como 'preludio' para el vencedor Theaios).

Egan (2006) estudia detalladamente la familia de ἀναβολή y ἀναβάλλομαι y sustituye al sentido de 'preludio' basado en la tradición de glosadores, el sentido de 'nuevo inicio luego de un intervalo'. El escolio, tal vez retomando explicaciones tradicionales a partir de la idea de 'preludio' o 'proemio', no hace sentido. La explicación de Egan es completamente convincente, e *Il.* 22.476 debe traducirse: «[Andrómaca,] *reanudando* el lamento, dijo entre las troyanas...» Por lo tanto ἀμβλήδην se asemeja a ἐξάρχειν en este contexto, con

94 La primera modificación fonética se consigna, en Homero, en *Il.* 21.364: ἀμβολάδην por ἀναβολάδην (allí con otro significado, 'hervir', por una derivación semántica independiente de la que nos ocupa).

el rasgo específico de seguir a un intervalo.⁹⁵ Implica la función directora de un corego del lamento.⁹⁶

B.3.2. Corego fúnebre en la iconografía

El verbo principal de que nos ocupamos en el apartado anterior revela la función central de un *éxarkhos*, es decir de un director de la performance funeraria, al que podemos llamar ‘corego’. Csapo (2006) identifica la figura del *éxarkhos* en las pinturas de vasos y placas de acuerdo a los criterios siguientes: 1. Las figuras aparecen a la cabeza de una procesión; 2. Se distinguen por su apariencia, de alguna manera, de los otros miembros del coro; 3. Se enfrentan posicionalmente al coro; 4. Gesticulan con sus manos en maneras que sugieren comunicación con el coro.

Csapo detecta la presencia de un *éxarkhos* en representaciones iconográficas con escenas funerarias, deteniéndose en la cratera de Dipylon de Sydney (Museo Nicholson 46.41) y en una placa funeraria ática de figuras negras (Louvre MNB 905 L4). En esos dos casos y en otros el *éxarkhos* se distingue además por su altura superior a la de los ‘coreutas’ a quienes se enfrenta. Recuérdese, a propósito de esto, *Od.* 6.107-109 (A.9), donde Nausícaa es comparada a Ártemis: «por sobre todas se destacan su cabeza y su frente [las de Ártemis], / y fácilmente se la reconoce, aunque todas son bellas. / Así se distinguía entre sus sirvientas la virgen doncella». Y en el *h.Hom.* 3.197-199 (A.10) Ártemis es descrita de la siguiente manera: «Entre las primeras [las Musas] comparte el canto, ni avergonzante ni pequeña, / sino muy alta a la vista y maravillosa de aspecto, / Ártemis flechadora, hermana de Apolo». Es decir que la figura de Ártemis, modelo de corego, resalta por su altura; el mismo recurso se emplea en los vasos para distinguir al *éxarkhos* funerario (Csapo, 2006:57).

La diferenciación sexual de grupos corales, manifiesta en la poesía arcaica, se atestigua también en la pintura ática del siglo VI, por ejemplo en la placa del Louvre (Csapo, 2006:57), en la que un hombre llamado «padre», enfrentado a una procesión masculina en pares, con un brazo levantado, es director del coro masculino, mientras que una mujer llamada «madre», sosteniendo la cabeza del muerto con una mano, y con la otra en alto, se conforma a las prácticas representadas por Andrómaca, Hécabe y Helena en Homero, quienes ‘dirigen’ los lamentos.

95 Cf. *Od.* 8.266, *h.Mer.* 425-426 (cf. Barker, 1984:44); *Od.* 1.155, 17.262-3: Egan (2006:57-58 y 60-61, respectivamente). Sobre Píndaro, Egan (2006:63-65), Barker (1984:56). Por ἀνάβλησις, *Il.* 2.379, 24.655.

96 Coherentemente con la tesis de Egan, la familia de ὑποβλήδην, que el autor no considera, significa la idea de interrupción de una performance. Véase *Il.* 1.292, 19.79, cf. Barker (2009:81).

Por otra parte, así como hay dos tipos de coros, el estacionario y el procesional, en círculo el primero y en fila el segundo, también en las representaciones visuales de escenas funerarias se aprecian, además de círculos, procesiones. El primer tipo de coro, circular, corresponde a la *próthesis*, y el segundo, en fila, a la *ekphorá*. El arte representa *éxarkhoi* de coros procesionales en varios géneros de performance ritual: peanes, ditirambos, procesiones fálicas, procesiones de *mystai*, *komoi* de victoria (Csapo, 2006:58).

En una palabra, Csapo (2006) muestra que la figura del *éxarkhos*, director coral, tiene un lugar destacado en las representaciones artísticas de escenas fúnebres, arreglando un conjunto (un círculo en la *próthesis* o una fila en la *ekphorá*), habitualmente de coreutas fúnebres de su mismo sexo.

B.4. Antifonía del lamento

Empleo el término ‘antifonía’ en sentido laxo, sin implicar una identidad formal entre estrofa y antistrofa sino designando una mera dinámica *responsiva* entre distintos elementos del coro, sea cual sea su forma precisa.⁹⁷

Garland (1985:30) reconoce con acierto la antifonía funeraria y señala elementos fundamentales del paralelo que evaluamos:

In Homer the singing of the ritual lament is antiphonal, the hired singers leading off with their formal dirge, and the kinswomen following with their *goös*. In accompaniment to both parts of the lament, a chorus of women utter a refrain of cries. In the Archaic period dirges appear to have been sung in chorus (...). The singing of the lament involved movement around the bier, as is perhaps indicated in those scenes of Geometric *prothesis*...

El lamento se ‘canta’ en coros: los cantores guían, los parientes siguen; un coro de mujeres responde; el movimiento físico parece ser una parte esencial del acto. Nótese la literalidad de la referencia a los lamentos como coros, por parte de Garland.

Como en cuanto hace a los coros líricos, la respuesta de los ‘coreutas’ fúnebres al ‘corego’ o la alternancia en la emisión vocal no es muy descrita ni explícita en Homero. En *Od.* 24.60-62 (*supra*, B.1), en el funeral de Aquiles, las Musas parecen cantar trenos *alternándose* —el pasaje es una combinación de una escena propiamente lírica y una escena funeraria. Tsagalis (2004b:4-5) traduce: «The Nine Muses chanted your dirge in sweet antiphony»; Richardson (2011:17): «the Muses, nine in all, replying to one another with lovely voice, led the dirge».⁹⁸ Acaso este verbo sea la expresión de la más sofisticada antifonía homérica, la concatenación de intervenciones. Pero hay

97 Lo mismo hacen Barker, Alexiou, Tsagalis, Richardson, o Pantelia. «Antifonía» del lamento fúnebre con un sentido más estricto: Pucci (1993).

98 También en *Il.* 1.601-604 (A.20) se emplea el verbo ἀμείβομαι para referir la actividad coral de las Musas, así como en el *h.Ap.* 189 (A.10).

algunos otros elementos que dan cuenta del comportamiento responsivo de los coreutas con respecto al corego.

Leíamos en *Il.* 23.12: «...οἱ δ' ὄμωξαν ἀολλέες, ἦρχε δ' Ἀχιλλεύς». [Y ellos [los mirmidones] se lamentaron todos juntos [ἀολλέες], los dirigía [ἦρχε] Aquiles]. El adjetivo ἀολλέες '(todos) juntos' no se repite en contextos funerarios ni líricos; su empleo aquí es, en ese sentido, fuerte, y se asocia estrechamente al verbo ἦρχε, que viene a explicar la conducta conjunta de un grupo: en este caso los mirmidones se lamentan todos juntos *porque* Aquiles los dirige. Acaso la traducción más común del verso diría que Aquiles *fue el primero* (entendiendo el verbo *árkho* como 'comenzar'). No creo que sea una traducción equivocada, pero por ser el primero entiendo lo mismo que ser el principio del movimiento de los otros.⁹⁹

En cualquier caso, la principal expresión de una respuesta coral al conductor de un lamento es el verbo ἐπι-στενάχειν 'gemir en respuesta'. En *Il.* 4.153-154 Agamenón, sosteniendo la mano de su hermano, gime grave («βαρὺ στενάχων») porque Menelao fue herido, y sus compañeros *gimen en respuesta* («ἐπεστενάχοντο δ' ἐταῖροι»). En *Il.* 19.301, luego que Briseida se lamenta (κωκύειν, κλαίειν) al ver a Patroclo muerto, las mujeres *gimen en respuesta* («ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες»), lamentándose por Patroclo así como cada una por los suyos. Esto ha sido bien observado. Webster (1970:50) traduce «the women groaned *thereto*», y observa que la fórmula «implies a considerable solo followed by short response by the chorus». Barker (1984:20) anota: «These laments... were antiphonal, the leader (*exarchos*) uttering a phrase or sometimes an extended song of lamentation, the other mourners responding with exclamations or sentences of grief». En *Il.* 19.338, luego que Aquiles dispersa a los reyes aqueos y solo permanecen Agamenón, Menelao, Odiseo, Néstor, Idomeneo y Fénix, estos *responden al gemido* de Aquiles con los suyos («ὥς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γέροντες»), recordando cada uno lo que dejó en Grecia —Aquiles recuerda su juventud en Ftía y a su padre y a su hijo. En *Il.* 22.429, luego de un lamento de Príamo por Héctor: «ὥς ἔφατο κλαίων, ἐπὶ δὲ στενάχοντο πολῖται».¹⁰⁰ [Así hablaba llorando, y los ciudadanos *respondían con gemidos*]. En *Il.* 24.776, terminado el lamento de Helena: «ὥς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δ' ἔστενε δῆμος ἀπείρων». [Así hablaba llorando, y

99 La serie «ἀολλέες ἦρχε δ'» es una fórmula homérica que ocurre otras tres veces en *Iliada*. En *Il.* 13.136-137: «Τρῶες δὲ προὔτυψαν ἀολλέες, ἦρχε δ' ἄρ' Ἑκτωρ / ἀντικρὺ μεμαώς, ὀλοοῖτροχος ὥς ἀπὸ πέτρης» [Los troyanos arremetieron todos juntos, los dirigía Héctor [o «era el primero»], / que se había arrojado recto, como una piedra que se desprende de una roca...]. El v. 136 se repite en *Il.* 15.306 y en *Il.* 17.262, esta última vez también seguido de un símil (*vide infra*). Calame (1997:49) traduce el sentido musical de ἄρχω por 'to give the signal' o 'to give the note' (= 'beginning'). Tsagalis (2004b:69) recoge la distinción entre el uso literal y el metafórico del verbo: el literal 'to begin'; el metafórico 'to have a leading role'. Véase también Nagy (1997: cap. 12, § 47).

100 Los escolios Did/A y T dan la versión con «γέροντες» en vez de «πολῖται» (= *Il.* 19.338). Se profundiza en la versión más abajo.

el pueblo infinito *respondía con gemidos*]. Con una composición verbal ligeramente distinta se vio en *Il.* 18.314-318 que los aqueos, ejecutando *góoi*, gimen («ἀνεστενάχοντο») toda la noche («παννύχιοι», que recuerda el nombre de las festividades nocturnas). Aquiles dirige el *góos*.¹⁰¹

Es de notar que en los anteriores pasajes el verbo ἐπιστενάχειν (y quizás lo mismo vale para ἀναστενάχειν o στένειν) designa una respuesta a un lamento sin atención a si este es referido por στενάχειν, κλαίειν, κωκύειν, γόος o θρήνος (no hay que confundir automáticamente los términos del lamento con géneros de lamento).¹⁰² En todos los casos la respuesta grupal al lamento individual es expresada de modo de marcar la composición del ‘coro’: los coreutas son ‘las mujeres’, ‘los compañeros’ (*i.e.* los mirmidones), ‘los aqueos’, ‘los ciudadanos’ (*i.e.* los troyanos), ‘el pueblo infinito’, ‘los ancianos’, etc.¹⁰³ Lo que nos lleva al siguiente aspecto.

B.5. Selección de participantes

En efecto, en casi todas las escenas de lamento la composición del ‘coro’ obedece a determinados criterios que definen un grupo selecto por oposición al conjunto total de una comunidad.¹⁰⁴ Un criterio de evidente regularidad es que director y dirigidos sean de un mismo sexo.¹⁰⁵ En *Il.* 18.50-51 Tetis congrega un coro de Nereidas. En *Il.* 19.338 permanece con Aquiles el selecto grupo de los ‘ancianos’ (esta palabra adquiere un valor técnico que se separa del sentido etario, véase C.6). En *Il.* 22 Hécabe y Andrómaca dirigen *góoi* con coreutas femeninas, las troyanas; en *Il.* 24 las troyanas profieren gemidos como respuesta a la dirección de Hécabe, Andrómaca y Helena, allí con la compañía de un cantor. En *Il.* 23.155. los aqueos se dispersan pero Aquiles

101 Lugares semejantes son *Il.* 18.354-355, 22.515, 23.1, 24.746, 24.722, *Od.* 9.467. Observaciones sobre la antifonía de los lamentos de *Il.* 24 en Alexiou (2002:11-13). No me comprometo con la caracterización del treno que propone la autora.

102 Sobre ἐπιστενάχειν en respuesta a diferentes lamentos (o verbos), véase Derderian (2001:26n46).

103 Derderian (2001:27n47) considera que el verbo μύρεσθαι, también frecuente, probablemente expresa el lamento colectivo desde una perspectiva general como el proceso de intercambio de preferencias entre miembros del grupo o entre coreutas y corego, teniendo así también un componente de antifonía.

104 Cf. este aspecto de los coros musicales es contemplado en el importante estudio de Calame (1997:48). En algunas ocasiones la selección está a cargo del corego funerario. En *Il.* 18 Tetis congrega a las Nereidas (*vide supra*); en *Il.* 23 Aquiles deja dispersarse a los aqueos y retiene a los mirmidones. Otras veces no se indica quién articula el coro fúnebre o si este se articula espontáneamente o de acuerdo a condiciones predefinidas.

105 Véase Webster (1955:46-7), Tsagalis (2004b:69n214). Otro criterio sexual, Richardson (2011:18): «As a rule we do not seem to find male gods portrayed as singers in early hexameter poetry. The exception is the *Hymn to Hermes*, where Hermes sings solo... however, this is a different style of music».

retiene a los mirmidones para ofrecer a Patroclo el lamento funerario. El grupo de los mirmidones es referido en esos versos por el plural de *ἐταῖρος*, término asociado (etimológicamente o no) a *ἔτης*.¹⁰⁶ Ambas voces designan en Homero compañeros de un mismo grupo social (por ejemplo, pueden implicar la pertenencia a un mismo grupo etario y moral), sin la necesidad de parentesco.¹⁰⁷

El coro, pues, es selecto. Hay dos pasajes, sin embargo, en apariencia problemáticos, para nosotros y para los antiguos. En *Il.* 22.429 Príamo se lamenta por Héctor, y quienes responden con gemidos son los ciudadanos, «πολῖται». ¿Refiere el plural masculino a la ciudad entera o solo a los ciudadanos hombres, respetándose una vez más la selección por sexo del lamento? Los escolios Did/A y T citan la variante «γέροντες» en lugar de «πολῖται» (= *Il.* 19.338), que repararía la rareza de este verso; el escolio T adhiere a «γέροντες», considerando el discurso de Príamo acorde a los padres (Richardson, 1993: *ad loc.*).

Por otra parte, en *Il.* 24.776, al lamento de Helena responde no un grupo selecto de individuos marcados por condiciones definidas, ya etarias, ya sexuales, sino «el pueblo ilimitado», «δῆμος ἀπείρων» (es decir, todo el pueblo de Troya).¹⁰⁸ El escolio bT observa: «οὐ μόνον αἱ γυναῖκες· πλείονα γὰρ ἐκίνησεν οἶκτον. ἐπὶ πλείστῳ δὲ ἔλεῳ καταστρέφει τὴν Ἰλιάδα». [No solo las mujeres, pues suscitó un lamento mayor. Con el mayor patetismo concluye la *Ilíada*]. El escoliasta nota, pues, la cierta indefinición de la extensión de lo selecto: si la multitud participa respondiendo, de algún modo pasa a integrar el coro y el espectáculo, que por lo tanto deja de serlo un poco. Que el pueblo entero sea coreuta parece un recurso patético: sobrepasando la medida normal de un duelo (básicamente a cargo de familiares y compañeros, lo que prescribirán las leyes posteriores progresivamente), la muerte de Héctor mueve el lamento de toda la ciudad. Lo mismo se aprecia en el *Escudo de Heracles*, v. 472: el ‘pueblo ilimitado’ (los habitantes de varias ciudades vecinas, «λαὸς ἀπείρων», sinónimo de «πολλὸς... λαός», v. 475) se reúne para

106 Véase Chantraine (1968: s.v. *ἐταῖρος* y *ἔτης*); Donlan (1985:300, 2007:33). Vs. Beekes (2010: s.v. *ἐταῖρος*). A pesar de la etimología, la vinculación entre los conceptos puede mantenerse. Véase siempre Glotz (1904:85-93).

107 El término *ἔτης* se emplea, por ejemplo, en *Il.* 16.457 («κασίγνητοί τε ἔται τε», ‘hermanos y compañeros’) en referencia a quienes llevarían a cabo el lamento fúnebre por Sarpedón (v. 458, «τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων», precisamente como en *Il.* 23.9). La misma fórmula («κασίγνητοί τε ἔται τε») ocurre en *Od.* 15.273 designando a quienes podrían tomar verganza por un asesinato intra-familiar que perpetró Teoclímeno. (Cf. *Il.* 6.237-41). Es decir que el *ἔτης* parece tener una función especial en el cuidado de los funerales de un muerto. En ese sentido *ἐταῖρος* en *Il.* 23 puede tener un valor especialmente asociado al cuidado de Aquiles por el funeral de Patroclo. Sobre la relación de parentesco entre los integrantes del coro lírico, véase Cuartero (1972:55). Véase Trypanis (1963:295ss.) sobre Aquiles y Patroclo como *hetairoi*.

108 Por otros comentarios sobre el pueblo ilimitado, véase Elmer (2013:198ss.).

realizar el funeral de Cicno junto a su madre.¹⁰⁹ El término ἀπείρων designa precisamente la ausencia de las condiciones que normalmente determinan la selección de determinados individuos *dentro* de la comunidad; el grupo de escogidos se extiende a la ciudad entera e incluso a otras ciudades, que todos son dolientes y familia, y la comunidad de espectadores ulteriores es la de los hombres. El círculo que separa lo de adentro de lo de afuera en la purificación es la comunidad entera; es ella la purificada.¹¹⁰

B.6. Gestualidad y discurso

El lamento fúnebre incluye, como se ha visto, un componente tonal. Sus otros componentes principales son discursivos, gestuales, y posicionales (me referiré a estos últimos en el capítulo siguiente). Es una actividad de idénticos *lenguajes* que la de los coros líricos.

B.6.1. Gestualidad

Las pinturas de vasos áticos coinciden en sus rasgos generales con las representaciones homéricas de funerales y muestran más que estas. En la *próthesis*, primera instancia de lamento, la iconografía muestra una ubicación marcada de los participantes, según el sexo y la relación con el difunto. Muestra también algunos gestos cuya regularidad permite tomar como necesarios al ritual.

Tratando de darle realidad, Alexiou (2002:6) ve sugestivamente el lamento como una danza:

The archaeological and literary evidence, taken together, make it clear that lamentation involved movement as well as wailing and singing. Since each movement was determined by a pattern of ritual, frequently accompanied by the shrill music of the *aulós*, *the scene must have resembled a dance*, sometimes slow and solemn, sometimes wild and ecstatic.

109 (Cf. la asamblea del opuesto «πολυπείρων λαός» ‘el pueblo muy limitado’, ‘muy selecto’, en *Himno a Deméter* 296; *Himno a Afrodita* 120.)

110 Recuérdese a propósito la ‘dicha ilimitada’ que rodea la asamblea musical de los dioses en Hes. *Sc.* 204 (A.6), y la ‘multitud ilimitada’ que rodea al coro en *h. Ven.* 200 (A.7). Por otra parte, podría destacarse el status especial de los objetos de los lamentos fúnebres, que son héroes sobresalientes. Por ejemplo, solo Aquiles y Héctor son objeto de trenos. Y Tsagalis (2004b:74): «There is no γόος by the brother or father of any minor warrior who fall on the battlefield. [...] The γόοι constitute a ‘highly privileged’ speech form reserved for significant figures». No hay lamentos fúnebres por guerreros de la muchedumbre. Sin embargo, el olvido del hombre del montón es algo ubicuo y constante en los poemas homéricos; pienso que sería aventurado considerarlo como específicamente propio de las instituciones que estudio.

El gesto más frecuente, y sin dudas antiguo, es el de levantar los brazos,¹¹¹ aunque su significado permanece oscuro; Homero no lo representa explícitamente.¹¹² Sí es homérico otro gesto de los brazos: tocar o sostener la cabeza del muerto. En *Il.* 24.710-712, cuando el cuerpo de Héctor es ingresado a la ciudad:

710] πρῶται τόν γ' ἄλοχός τε φίλη καὶ πότνια μήτηρ
τιλλέσθην ἐπ' ἄμαξαν ἐϋτροχον αἴξασαι
ἀπτόμεναι κεφαλῆς· κλαίων δ' ἀμφίσταθ' ὄμιλος.

710] Primeras su querida esposa y su augusta madre,
lanzándose sobre el carro de buenas ruedas, se mesaban los cabellos,
tocando su cabeza [la de Héctor]; una multitud las rodeaba llorando.

Poco después los cantores dirigen los trenos y Andrómaca dirige el primer lamento, sosteniendo entre sus manos la cabeza de Héctor homicida (v. 724). Csapo (2006:56) percibe la conducción vinculada al gesto: «After Andromache, Hecuba and then Helen 'lead' the keening. We are not explicitly told, but should perhaps imagine that, as they lead, each in turn takes up the dead man's head, or at least extends her hands over the corpse». Se trata de un gesto ritual femenino. Aquiles, cuyo desempeño funerario, por otra parte, es singular en su adecuación a los patrones de comportamiento masculino y femenino, lleva a cabo él mismo un gesto algo semejante en *Il.* 18.316-7 = *Il.* 23.17-18: «τοῖσι δὲ Πηλεΐδης ἀδινοῦ ἐξήρχε γόοιο / χεῖρας ἐπ' ἀνδροφόνους θέμενος στήθεσσιν ἐταίρου» [Entre ellos el Pelida dirigió un compacto lamento, colocando sus manos homicidas sobre el pecho de su compañero].¹¹³ Pero el significado de este gesto —colocar las manos sobre el pecho del difunto— no tiene por qué ser equivalente al del anterior. Tsagalis (2004:13) lo entiende como un gesto marcadamente masculino que significa compañía en el dolor y una promesa de vengar la muerte del fallecido con otra muerte. En cualquier caso es muy poco revelador Homero en esto, y tales ordenamientos semióticos terminan siendo explicados *ad hoc*, por lo que tal vez conviene dejar inciertos ciertos detalles.

Otro gesto, golpearse el pecho, parece en Homero propio más de lamentos espontáneos que del lamento ritual. Por ejemplo en *Il.* 18.30-31 las cautivas de Aquiles «χερσὶ δὲ πᾶσαι / στήθεα πεπλήγοντο, λύθεν δ' ὑπὸ γυῖα ἐκάστης». [Todas se golpeaban el pecho con las manos, y los miembros de cada una se aflojaron].¹¹⁴ Y en *Il.* 18.51, mientras Tetis dirige el lamento, las

111 Se documenta desde finales de la Edad de Bronce en sarcófagos de arcilla pintada de Tanagra (Kurtz & Boardman, 1971:27). Véase Webster (1970:6-7).

112 Alexiou (2002:6). Cf. Kurtz & Boardman (1971:59).

113 Cf. A. Ch. 8-9. Véase también Alexiou (2002:6n27).

114 Parecen oponerse los finales de verso «πᾶσαι» y «ἐκάστης». Si es así, podría haber una oposición entre la coordinación de los golpes de pecho de todas y el acto de derrumbarse de cada una.

nereidas se golpean el pecho. Debe suponerse para los golpes en el pecho una sonoridad, tal vez constitutiva de un ritmo, equivalente al marcado por los pies en los coros líricos, pero esto ni es desarrollado en los poemas ni se relaciona con un orden y una jerarquía institucionalizados como los que deben suponerse para un coro. En todo caso, se revelan elementos de una suerte de sistema gestual, mucho más claro en el arte visual, naturalmente, que hace del lamento fúnebre un evento con un soporte común a la lírica: el movimiento del cuerpo, una suerte de baile.

B.6.2. Discurso

Otro elemento del lamento fúnebre es el discurso. En Homero el elemento discursivo (es decir, poético) de los coros líricos no es reproducido, pero a veces se hace mención del tema general del canto.

En el *h. Hom.* 27.11-20 a Ártemis (A.8) la diosa dispone y dirige el coro de las Musas y de las Gracias; el canto consiste en un elogio de Leto, y «cómo engendró hijos / los mejores de los inmortales en consejo y en obras». La canción es un elogio del corego. Lo mismo se comprueba en el *h. Pan.* 19-29 (A.24): los coros de Ninfas celebran la gloria y el linaje del corego mediante la exaltación de su padre Hermes.

De igual modo el elemento discursivo de los lamentos fúnebres contiene un elogio, concretamente un elogio del difunto. El paralelo entre coros líricos y ‘coros’ funerarios sería mayor si, en los segundos, se considerara al difunto como una especie de corego; haré algunas observaciones en ese sentido en los dos capítulos siguientes. De cualquier modo debe tenerse en cuenta que nuestros testimonios corales son oscuros y escasos; el hecho que señalo se ve en Alemán, por ejemplo, pero difícilmente pueda afirmarse con certeza que se trata de un elemento esencial a la coralidad, siendo quizás circunstancial, aunque frecuente.

El elogio del difunto se aprecia por ejemplo en los lamentos por Héctor de *Il.* 22. En *Il.* 22.431-436 Hécabe dirige el *góos*:

τέκνον ἐγὼ δειλή· τί νῦν βείομαι αἰνὰ παθοῦσα
σεῦ ἀποτεθνηῶτος; ὃ μοι νύκτας τε καὶ ἡμαρ
εὐχολή κατὰ ἄστυ πελέσκεο, πᾶσί τ’ ὄνειρα
Τρωσί τε καὶ Τρωῆσι κατὰ πτόλιν, οἳ σε θεὸν ὥς
435] δειδέχατ’ ἥ γὰρ καὶ σφι μάλα μέγα κῆδος ἔησθα
ζῶδς ἐών· νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει.

Hijo, desgraciada de mí; ¿por qué he de vivir sufriendo horriblemente cuando tú has muerto? Noche y día eras para mí motivo de orgullo por el pueblo, y provecho para todos los troyanos y las troyanas en la ciudad, que te saludaban 435] como a un dios; también para ellos eras una grandísima gloria cuando vivías; pero ahora la muerte y la *moira* te alcanzaron.

También en *Il.* 24 las mujeres elogian al difunto Héctor.¹¹⁵ Algunos han buscado en estos lamentos finales de *Ilíada*, y en los lamentos fúnebres homéricos en general, una estructura definida del discurso.¹¹⁶ Podría ser este un indicio de la existencia de una suerte de género de composición poética definido en sus contenidos lingüísticos. Murnaghan (1999:208-209) propone que el lamento de Helena en *Il.* 24 compite con el de Hécabe:

Like other speech forms embedded in the Homeric epics, lament is an agonistic genre, and mourning can be a competitive event. Helen's jibe at the previous speaker, Hecuba, brings to light a normally hidden world of competition among women, centered on the validating attention of men.

Considerando el potencial competitivo de los coros líricos homéricos (la frecuencia del término ἄγών; las competiciones del *Himno* a Apolo, vv. 146ss. —boxeo, danza, canto—, y el himno de las Deliades; la jactancia de los feacios por sobresalir en la coralidad; etc.), la bella hipótesis de la competición lamentatoria es especialmente interesante para este estudio, pero no he hallado en Homero elementos suficientes para sostenerla, por lo que debo abandonarla.

B.7. Disposición espacial del funeral

Los coros líricos se despliegan en dos formas básicas, la ronda y la fila, que se ven, por ejemplo, en *Il.* 18.590-606 (A.1): en el escudo de Aquiles un coro mixto de jóvenes alterna entre una formación en círculo (recuérdese el símil que compara la forma y el movimiento del coro con el torno de alfarero) y una en filas.¹¹⁷ A su vez el coro en dicha escena es rodeado por una gran multitud que viene a conformar un círculo que abarca al ocasional círculo del coro. Resultan un espacio central (el del espectáculo) y uno periférico (el de los espectadores) —ambos circulares. El verso 604 no es del todo claro acerca de la ubicación del aedo, pero en todo caso dos bailarines se ubican en el centro del coro («κατὰ μέσσοις»), ya que dirigen la danza.

La forma circular del coro, enfatizada de diversas maneras por el poeta, es una constante en *todas* las escenas desarrolladas de coros líricos en *Ilíada*,

115 Por un tratamiento más detallado de esos pasajes, puntualmente acerca de la diferencia entre lamentos femeninos y lamentos masculinos y la diferente relación de ellos con el elogio del difunto, véase, además de los textos ya mencionados: Monsacré (1984), Murnaghan (1999), Weinbaum (2001), Perkell (2008), Stevanovic (2009). Véase también Pantelia (2002).

116 Richardson (1993, *ad loc.*); Alexiou (2002:132ss.); Derderian (2001:35ss.), Tsagalis (2004b:passim).

117 Estrictamente, por 'fila' podría entenderse el elemento básico de toda formación, incluso la circular, siendo la fila, en ese caso, curva, pero el griego στίχος designa la fila recta. Coro procesional en Hes. *Th.* 68-71. Cf. Barker (2012:12). Por una tipología clásica, véase Calame (1997).

Odisea, los *Himnos*, *Teogonía* y el *Escudo de Heracles*: la formación circular es expresada por el poeta, a menudo de manera especialmente enfática.¹¹⁸

Pues bien, mencioné en B.3 que Csapo (2006:58) distingue en la iconografía ática de tema funerario las dos formas, una estacionaria y circular y la otra procesional, correspondientes a la *próthesis* y la *ekphorá*. En los poemas estudiados las escenas funerarias incluyen principalmente estructuras circulares. Las distintas fases del funeral de Patroclo suponen repetidos círculos.

En *Il.* 18.354-355: «παννύχιοι μὲν ἔπειτα πόδας ταχὺν ἄμφ’ Ἀχιλῆα / Μυρμιδόνες Πάτροκλον ἀνестενάχοντο γοῶντες». [Durante toda la noche *en torno a* Aquiles de pies ligeros / los mirmidones, lamentándose, gemían por Patroclo]. Se observa ahí un primer círculo en torno a (ἄμφι) Aquiles, que por su posición, podemos decir, es el corego. Quizá teniendo en cuenta esos versos puede leerse el 323: «...βαρὺ στενάχων μετεφώνεε Μυρμιδόνεσσιν» [gimiendo gravemente dijo *entre* los Mirmidones], donde el valor de μετά (como prefijo) no es del todo claro si se considera el verso por sí solo (*cf.* por ejemplo *Il.* 23.14). Por contexto, presumiblemente Aquiles se encuentra ubicado junto a Patroclo, por lo cual el centro del círculo está ocupado por ambos.

Más adelante, en *Il.* 23.12-16 (*supra*), los mirmidones, reservados del conjunto de los aqueos por Aquiles, forman un círculo en torno a Patroclo: todos juntos («ἀολλέες»), bajo la dirección de Aquiles («ἥρχε»), dan tres vueltas alrededor de Patroclo, con los caballos, lamentándose. «Se mojaban las arenas, se mojaban las armas de los hombres / por las lágrimas»: el detalle patético supone al mismo tiempo un círculo de lágrimas en torno a Patroclo. En el centro, Aquiles, director, pone sus manos sobre el pecho del difunto. El espacio central, que en los coros líricos es el del director o el del músico, en el funeral es compartido por el director del lamento y el difunto.

Pocos versos después (v. 34) la sangre derramada de las bestias sacrificiales forma un círculo en torno al muerto («ἄμφι νέκυν»).

Más tarde, en *Il.* 24.14-18:

ἀλλ’ ὃ γ’ ἐπεὶ ζεύξειεν ὕφ’ ἄρμασιν ὠκέας ἵππους,
15] Ἴκτορα δ’ ἔλκεσθαι δησάσκετο δίφρου ὀπισθεν,
τρίς δ’ ἐρύσας περὶ σῆμα Μενoitιάδαο θανόντος
αὐτὶς ἐνὶ κλισίῃ παυέσκετο, τὸν δέ τ’ ἔασκεν
ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηνέα ...

Entonces, luego que uncía al carro los rápidos caballos,
15] [Aquiles] ataba a Héctor detrás de la caja para arrastrarlo,
y cuando lo había halado tres veces en torno al túmulo del difunto Menecíada,
volvía a descansar en su tienda, y a aquel lo dejaba
tendido de bruces en el polvo.

118 *Il.* 18.490-497, 561-572, *Od.* 4.15-19, 8.246-267, 367-380, 23.141-151, *Hes. Sc.* 201-206, 270-286, *h. Vén.* 117-120, *h. Ap.* 182-206, *h. Pan.* 19-29. (En la sección A me referí a la circularidad en cada una de esas escenas.)

Esta vez Aquiles dibuja el círculo en torno al difunto central sirviéndose del cuerpo del propio Héctor, el matador del muerto. Es claro que no se trata de un acto espontáneo de Aquiles sino de un acto ritual; el círculo en torno al muerto es más que un mero accidente o residuo, y se repite en fases distintas del funeral.¹¹⁹ En *Il.* 23.241 Aquiles explica que los huesos de Patroclo son fáciles de distinguir porque son los que están *en el centro* de la pira, y los demás se encuentran apartados. En los vv. 255-256 se marca un círculo («τορνῶσαντο») para el establecimiento de una base de piedras que luego serán cubiertas con tierra para construir el túmulo.

Por otro lado —esta asociación tiene una importancia solo secundaria— en la segunda parte de *Il.* 23, donde tienen lugar los juegos por Patroclo, el círculo tiene una presencia esencial, demarcando un espacio central con significados específicos. Aquiles, director de los juegos (ἄγωνοθέτης), coloca los premios en el espacio central antes de cada certamen, lo cual, como señalan Gernet (1947) y Detienne (1981: 89ss.), tiene un significado específico por oposición al gesto de dar en mano. Se toma un premio del centro como se despojaría a un rival vencido en batalla, es decir por medio de la victoria, y no como resultado de una donación. Además el espacio central, por su visibilidad, sirve a la homologación, por parte de la sociedad, de la adquisición de lo que al estar en el centro es propiedad común del grupo. En *Il.* 23.257-258 Aquiles «allí hizo sentar en ancho *agón* a la tropa». Primero, ¿qué significa que sea ancho el espacio de la competición sino que el espacio central es ancho? En efecto, en el v. 507 un competidor vuelve de la carrera de carros y se para en el centro del *agón* («στῆ δὲ μέσῳ ἐν ἄγῳνι»). Segundo, ¿a qué refiere «allí» («αὐτοῦ»)? El centro del *agón*, donde están los premios, parece ser distinto al que se configura en torno a Patroclo. No quiero dejar de notar, en este punto, que en la carrera de carros los competidores deben dar la vuelta en torno a una señal (σημα) (un tronco impeccedero sostenido por dos piedras blancas), de la cual Néstor dice que quizás es el túmulo (σημα) de un hombre antiguo (v. 331). Lo más común es entender que se emplea el término «σημα» en dos sentidos distintos: 1) señal, 2) túmulo. Pero para la señal en torno a la cual debe darse la vuelta hay otra palabra pocos versos después, «νύσσα». Es posible que «σημα» signifique en ambos casos ‘túmulo’, y que dé cuenta de una tradición consistente en dar la vuelta en torno a un túmulo en las competiciones fúnebres de carros. Con certeza ese túmulo no es el de Patroclo sino uno lejano —recuérdese que los competidores se ven tan lejos que no pueden distinguirse—, y el centro del *agón* está probablemente próximo al túmulo de Patroclo.

El círculo se observa asimismo en el funeral de Aquiles (descrito a él por Agamenón en la segunda *nékuia*).¹²⁰ En *Od.* 24.43-46 se lee:

119 Por otras orientaciones del círculo ritual en Grecia véase Stewart (1994).

120 En ese pasaje de *Odisea* un primer círculo en torno a Aquiles se forma quizás antes del funeral, cuando recién ha muerto y los mejores de los troyanos y de los aqueos combaten ‘en torno a él’ (v. 39, «περὶ σείῳ»), pero la preposición *περὶ* no tiene aquí necesariamente

αὐτὰρ ἐπεὶ σ' ἐπὶ νῆας ἐνείκαμεν ἐκ πολέμοιο,
 κάτθεμεν ἐν λεχέεσσι, καθήραντες χροά καλὸν
 45] ὕδατι τε λιαρῶ καὶ ἀλείφατι· πολλὰ δέ σ' ἄμφι
 δάκρυα θερμὰ χέον Δαναοὶ κείροντό τε χαίτας.

Después, luego que te llevamos a las naves, fuera de la batalla,
 te recostamos en un lecho, habiendo limpiado tu bella piel
 45] con agua tibia y aceite. Muchos dánaos
 en torno a ti derramaban cálidas lágrimas y se cortaban mechones.

El circunstancial «σ' ἄμφι» podría referirse a la formación de los dolientes, recordando el círculo de lágrimas alrededor de Patroclo, o al objeto del culto que representa el acto de derramar lágrimas (*i. e.* 'por ti', más que 'en torno a ti'). Lo primero parece ser el caso si se considera que enseguida acude Tetis con su coro de nereidas, y vv. 58-61:

ἄμφι δέ σ' ἔστησαν κοῦραι ἄλίοιο γέροντος
 οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι, περὶ δ' ἄμβροτα εἵματα ἔσσαν.
 60] Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῇ
 θρήνεον· ...

A tu alrededor se colocaron las muchachas del anciano del mar,
 lamentándose patéticamente, y te envolvieron con prendas inmortales.
 60] Las musas todas, las nueve, alternándose con bella voz
 cantaban trenos...

Es claro, pues, que en la *próthesis* el difunto Aquiles se ubica en el centro de un espacio circular, y en este caso, el círculo («ἄμφι δέ σ'») es un coro musical en sentido estricto.¹²¹ Y en la fase final, la cremación, una o dos veces se menciona la forma circular, *Od.* 24.65-70:

65] ὀκτώκαιδεκάτῃ δ' ἔδομεν πυρὶ, πολλὰ δέ σ' ἄμφι
 μῆλα κατεκτάνομεν μάλα πίονα καὶ ἔλικας βοῦς.
 καίεο δ' ἔν τ' ἐσθῆτι θεῶν καὶ ἀλείφατι πολλῶ
 καὶ μέλιτι γλυκερῶ· πολλοὶ δ' ἥρωες Ἀχαιοὶ
 τεύχεσιν ἐρρώσαντο πυρὴν πέρι καιομένοιο,
 70] πεζοὶ θ' ἱππῆές τε· πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει

un sentido espacial sino que puede significar el objeto de la lucha, los guerreros combatiendo 'por él'.

121 Sobre este pasaje, véase Barker (2010:19). Por otra parte, es interesante que el duelo por Aquiles dura dieciocho días, es decir, dos veces nueve días. El nueve coincide con el número de las Musas explicitado justo antes. *Cf. Il.* 24.784-787, el cuerpo de Héctor es quemado en el noveno día. *Cf.* también los nueve jueces árbitros en *Od.* 8.258. Kurtz & Boardman (147): «On the ninth day after the burial, family and friends again gathered at the tomb to perform the customary rites —*τὰ ἐνάτα*. We know nothing about the rites except that they were well enough known to be mentioned in law courts without any explanation and sufficiently formalized that one could perform them properly or improperly». Sin entusiasmo motivo en esta nota conjeturas que no puedo sostener.

65] Al decimoctavo [día] te dimos al fuego, y *en torno a ti*
sacrificamos muchas pingües ovejas y curvos bueyes.
Eras quemado en la vestimenta de los dioses, con mucho aceite
y con dulce miel. Muchos héroes aqueos
se movían armados *alrededor* de la pira mientras te quemabas,
70] unos a pie y otros en el carro, y un gran estruendo se había levantado.

Un primer círculo, dudoso, es delineado, como en el funeral de Patroclo, por los sacrificios de animales;¹²² el segundo, certero, se asemeja a una danza de guerreros, acerca de la cual se mencionan las vestimentas y el medio de transporte. También se explicita el aspecto sonoro de la evolución circular de los guerreros, que provocan un gran estruendo. Luego de la cremación, los huesos son recogidos y ‘en torno a ellos’ (v. 80, «ἄμφ’ αὐτοῖσι») se construye una tumba. Por último, Tetis organiza los juegos en honor a Aquiles, colocando los premios ‘en el medio del *agón*’ (v. 86, «μέσῳ ἐν ἄγῳνι»).

En conclusión, la diferenciación del espacio en centro y periferia, y la asignación de lugares a las distintas funciones ‘corales’ —elementos esenciales de los coros líricos según son representados en los poemas estudiados— se da igualmente, con frecuencia, en las diversas fases del funeral. En el espacio central funerario, el centro mismo pertenece, más que a nadie, al difunto, que, si seguimos el paralelo con los coros líricos, ocupa el lugar del corego. A menudo el principal doliente (*e.g.* Aquiles en el funeral de Patroclo), el corego real, o material, lo acompaña en el centro.

Cuando propongo una asociación del difunto con la función del corego no afirmo la existencia de una conducción real por parte del difunto (la conducción real pertenece al doliente, aquí Aquiles): se trataría de un corego simbólico. A esta asociación contribuyen otros dos elementos: las vestimentas especiales del difunto —una distinción en su aspecto y en sus accesorios, ausente o invertida en el caso del principal doliente— y ser el difunto objeto del elogio.

Ha sido señalada la función de Patroclo (el portador de las armas de Aquiles) como doble de Aquiles. Una identificación de roles semejante se aprecia en *Iliada* 24: cuando Iris va a Troya encuentra grito y lamento por Héctor; los hijos de Príamo lloran alrededor del padre (vv. 160–163), y este se ubica entre ellos, cubierto con un velo. La escena parece una *próthesis*, como observa Herrero (2011:49). A la *próthesis* sigue la *ekphorá*. En la hipótesis de Herrero, que postula una katábasis de Príamo en *Il.* 24, «Priam is playing Hector’s role in the symbolic funeral in order to gain back his body and give him a real funeral. He needs to die (or ‘go to Hades’) symbolically to give his son a proper death».

En cuanto a la disposición en filas, propia de una evolución procesional (en los funerales, la procesión de la *ekphorá*), ella se atestigua en la iconografía, pero en los poemas estudiados se consigna escasamente. Se la reconoce

122 De nuevo, este primer círculo es dudoso, pues «σ’ ἄμφι» podría significar tanto «en torno a ti» (*cf.* *Il.* 3.146, 11.706, 24.588) como «por ti» (*cf.* *Il.* 18.339).

en *Il.* 18.50-51 cuando Tetis se lamenta con el coro de nereidas. Estas se golpean el pecho y Tetis dirige el lamento («αἶ δ' ἄμα πᾶσαι / στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο»). Terminado el *góos*, vv. 65-69:

65] ὥς ἄρα φωνήσασα λίπε σπέρος· αἶ δὲ σὺν αὐτῇ
δακρυόεσσαι ἴσαν, περὶ δὲ σφισι κῦμα θαλάσσης
ρήγνυτο· ταὶ δ' ὅτε δὴ Τροίην ἐρίβωλον ἴκοντο
ἄκτῃν εἰσανέβαινον ἐπισχερώ, ἔνθα θαμειαὶ
Μυρμιδόνων εἴρυντο νέες ταχὺν ἄμφ' Ἀχιλλῆα.

65] Tras hablar así, abandonó la cueva. Las demás junto a ella iban, derramando lágrimas, y en torno a ellas la espuma del mar rompía. Cuando llegaron a la fértil Troya ascendieron el cabo *en fila*. Allí apiñadas las naves de los mirmidones eran tiradas en torno a Aquiles.

Las nereidas, siempre lamentándose, forman una procesión en fila, curiosamente rodeada por la espuma. Pero la estructura no se repite de manera clara.

Es notoria y profunda la coincidencia de funerales y coros en cuanto a las formaciones de los participantes.

B.8. Vestimenta en el funeral

Los funerales suponen un código de vestimenta. Eso no es por sí mismo un hecho que los vincule esencialmente a los coros líricos, puesto que no son estos últimos la única actividad que requiere de una vestimenta marcada, pero en conjunto con los otros elementos que los funerales comparten con los coros líricos, el vínculo adquiere una significación especial.

Se vio en la sección A que en los coros líricos las vestimentas y los adornos contribuyen a distinguir la condición social superior de los coreutas en general y, en especial, de los coregos. (En las representaciones visuales este rasgo se presenta rigurosamente). En *Il.* 18.595-598:

595] τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας
εἶατ' ἐϋνήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.

595] Ellas llevaban vestidos de fino lino, y ellos vestían bien hilados quitones que brillaban suavemente del aceite, y ellas tenían bellas coronas, y ellos tenían dagas doradas que colgaban de tahalíes de plata.

En el *h. Hom.* 27.17 (A.8) Ártemis conduce («ἡγεῖται») y dirige («ἐξάρχουσα») los coros «con gracioso adorno en torno a la piel» [«χαρίεντα περὶ χροῖ κόσμον ἔχουσα»]. En el *h. Ap.* 184 (A.10) Apolo se dirige a Pito «vistiendo un perfumado atuendo inmortal» [«ἄμβροτα εἶματ' ἔχων τεθυωμένα»], y en los vv.

202-203, mientras ejecuta la cítara en el centro del coro, «resplandor brilla en torno a él —los fulgores de sus pies y de su bien hilado quitón» [«αἴγλη δέ μιν ἀμφιφαίνει / μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ ἐνκλώστοιο χιτῶνος»]. En *Il.* 3.391-394 (A.17), dirigiéndose a Helena, Afrodita compara a Paris con alguien que va o que viene de un coro, en razón de su belleza y sus vestidos («εἵμασιν»). En *Od.* 18.192-194 (A.16) Atenea purifica el rostro de Penélope con una ‘belleza’ como aquella con que Afrodita se unge cuando va al coro de las Gracias. En *Od.* 8.248-249 (A.18) Alcínoo habla por los feacios: «siempre nos son gratos el banquete y la cítara y los coros / y los cambios de vestimentas [«εἵματά... ἐξημοιβά»] y los baños calientes y los lechos». En *Od.* 23.131-136 (A.21), tras la matanza, Odiseo quiere ocultarla y fingir una boda, por lo que ordena: «Primero lavaos y vestid los quitones [«χιτῶνας»], / y ordenad a las esclavas en los palacios que tomen sus vestidos [«εἵμαθ’»]». En los vv. 142-143 le obedecen, y «las mujeres se arreglaron» [«ὄπλισθεν δὲ γυναῖκες»].

En los funerales la vestimenta y el adorno son también de la mayor importancia. Por un lado, la vestimenta y el adorno de los ‘coreutas’, es decir de los agentes subalternos del ritual funerario; por otro, la vestimenta y el adorno del ‘corego’, es decir, del difunto —en este aspecto, de nuevo, la función del corego con respecto a los coreutas viene a estar ocupada por el difunto y no por el principal doliente, sobre cuyas vestimentas y adornos los poemas homéricos no se paran.

En la *próthesis* de Patroclo, Aquiles ordena a sus compañeros lavar las heridas (*Il.* 18.345). Estos obedecen, vv. 350-351: «lo ungieron con graso aceite, / y cubrieron las heridas con ungüento de nueve años» [«καὶ τότε δὴ λοῦσάν τε καὶ ἤλειψαν λίπ’ ἐλαίῳ, / ἐν δ’ ὠτειλὰς πλῆσαν ἀλείφατος ἐννεώροιο»]. (Nótese que el término «ἐλαίῳ» a final de verso coincide con el recién transcrito *Il.* 18.596, de contexto musical). Luego lo colocan sobre un lecho y «lo cubrieron con un fino velo de lino, de pies a cabeza, y, por encima, con un sudario blanco». [«ἐανῶ λιτὶ κάλυψαν / ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς, καθύπερθε δὲ φάρεϊ λευκῶ»].

Más adelante, en la *ekphorá* de Patroclo en *Il.* 23 (su *pompé* hacia el Hades, v. 137), Aquiles ordena a los mirmidones «vestir el bronce» [v. 130, «χαλκὸν ζώννυσθαι»] y preparar sus carros. Los mirmidones «vistieron las armas» [v. 131, «ἐν τεύχεσιν ἔδυνον»]. No es una mera metáfora. Se percibe que los ‘coreutas’ de la *ekphorá* (que puede concebirse como un coro procesional) tienen un código de vestimenta y adorno marcado: aquí visten las armas (cf. la *mákhaira* de la escena coral en *Il.* 18.597).¹²³

A continuación se dice que los mirmidones «vistieron» (v. 135, «καταείνυσαν») el cadáver con los cabellos que se cortaron.

¹²³ En las pinturas de vasos geométricos también se ven con regularidad hombres armados que guían la procesión (Kurtz & Boardman, 1971:60 y pl. 5). Danzas armadas, fúnebres y no fúnebres, en las pinturas de vasos: Webster (1970:7 y 52).

En *Il.* 24 Aquiles entrega a Príamo el cadáver de Héctor. Se reservan para ello «dos sudarios y un bien hilado quitón» (v. 580, «δύο φάρε' ἐϋννητόν τε χιτῶνα»), con que envolverlo (v. 588, «ἀμφὶ δέ μιν φᾶρος καλὸν βάλων ἦδ' ἐ χιτῶνα», «lo envolvieron con un bello sudario y un quitón»). (La mención del sudario es formularmente semejante a la de la escena coral, musical, de *Il.* 18.596-597: «χιτῶνας / εἶατ' ἐϋννήτους»). Antes de hacerlo, las esclavas lo bañan y lo ungen con aceite (v. 582, «λοῦσαι... ἀμφὶ τ' ἀλείψαι»; v. 587, «λοῦσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ»). Luego de ser Héctor devorado por el fuego, sus huesos son recogidos y envueltos en «suaves velos púrpura» (v. 796, «πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες μαλακοῖσιν»).

En cuanto al funeral de Aquiles, Agamenón le dice, *Od.* 24.67-68: «καίεο δ' ἔν τ' ἐσθῆτι θεῶν καὶ ἀλείφατι πολλῷ / καὶ μέλιτι γλυκερῷ» [«te quemabas con la vestimenta de los dioses, con abundante ungüento y con dulce miel»]. El difunto 'corego' se abrasa vestido de dios y acicalado.

Acerca de los 'coreutas', relata Agamenón, vv. 68-70: «πολλοὶ δ' ἦρωες Ἀχαιοὶ / τεύχεσιν ἐρρώσαντο πυρὴν πέρι καιομένοιο, / πεζοὶ θ' ἱππῆές τε». [«Muchos héroes aqueos con las armas se movían en torno a la pira mientras ardías, así infantes como caballeros»]. Por otra parte, la expresión «τεύχεσιν ἐρρώσαντο» recuerda Hes. *Th.* 7-8 (A.22), en que las Musas ejecutan sus encantadores coros «con vigorosos pies»: «ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν». Webster (1950:52) describe «ἐρρώσαντο» como «a dance word». Este es un argumento poderoso para considerar el movimiento de los aqueos como propio de un evento *coral*, y autoriza su denominación de 'coreutas'.

En conclusión, durante las varias etapas del ritual funerario (*ekphorá*, *próthesis*, cremación), el difunto (que, como se vio en el capítulo anterior, ocupa un lugar céntrico) es vestido y acicalado, con atributos de belleza. (El tejido de Penélope es precisamente un sudario para Laertes). Los dolientes circunstantes, que vienen a funcionar como coreutas, no se presentan de cualquier manera sino que en determinadas instancias del funeral deben vestir sus armas.¹²⁴ Todo el evento en torno a la muerte tiene pinceladas del mundo de placer y de la contemplación del espectáculo, y esto se verifica en coincidencias léxicas o formularias. El lamento fúnebre es la instancia más coral del funeral, pero todo el funeral está permeado de elementos comunes a la actividad lírica.

124 Sobre las épocas arcaica y clásica, Kurtz & Boardman (1971:144) dice, refiriéndose a la *ekphorá*: «As at the prothesis the attendance of women was limited by age and family relation; even their dress was prescribed by law».

C. Asambleas y Consejos

Hay en Homero dos clases de asamblea: 1) la designada principalmente por *agoré*, que traduzco como ‘asamblea’ o ‘ágora’; 2) la designada principalmente por el término *boulé*, que traduzco por ‘consejo’.¹²⁵ La distinción fundamental es que el ágora es una reunión general y el consejo es una reunión de participantes selectos, los jefes.¹²⁶ Pero dicha distinción importa al menos dos problemas, uno semántico y otro cultural.

El semántico es la polisemia de ἀγορή y de βουλή. Por un lado es claro que en cierto sentido de los términos ellos se oponen (en *Od.* 3.127 Néstor dice: «Odiseo y yo nunca estuvimos en desacuerdo ni en el ágora ni en el consejo»), pero en otros lugares *agoré* y *boulé* son empleados indistintamente, cuando designan de manera no específica la actividad de reunirse un conjunto de individuos a deliberar. βουλή designa ya una institución —lo que llamo consejo—, ya una acción o un pensamiento; en los últimos casos puede traducirse como ‘plan’, ‘voluntad’, ‘deliberación’. Se emplea por ejemplo en típica oposición a la acción de combatir físicamente.¹²⁷ El término ἀγορή (de misma raíz que ἀγείρω ‘reunir’ y ἀγών ‘reunión, competición’) designa ya la reunión, ya el lugar de la reunión (lo mismo que ocurre con el término χορός), y el verbo ἀγορεύειν designa de manera no específica el acto de hablar en una reunión deliberativa, sea una asamblea o un consejo.

El problema cultural a que me referí es el estado de las instituciones de la asamblea y el consejo en Homero y en los poemas hexamétricos arcaicos: parece tratarse de instituciones no completamente decantadas o invariables, difiriendo respecto de esto *Iliada* y *Odisea*, y la asamblea hesiódica tiene a su vez un carácter netamente diferente. Estas cuestiones han sido abordadas en estudios específicos, a los cuales remito de manera general para concentrarme en algunos objetos puntuales.¹²⁸

Estos, análogos a los de la sección anterior, son: 1. *Las Musas, la gracia y la asamblea.* 2. *Modelo y patronazgo divinos.* 3. *Sonoridad.* 4. *Dirección:* exárkho, artúno. 5. *Antifonía.* 6. *Selección de participantes.* 7. *Orden.* 8. *Disposición espacial.*

¹²⁵ En Homero el término *agoré* no tiene nada que ver con el mercado como posteriormente.

¹²⁶ El principal estudio de las asambleas es Ruzé (1997). Por la identificación de las escenas de asamblea, Barker (2009:31-39).

¹²⁷ *Il.* 12.211-214, 16.630, 2.202, 13.726-747.

¹²⁸ Sobre las asambleas homéricas véase Moreau (1893), McDonald (1943:20ss.), Martin (1951), Solmsen (1954), Schofield (1986), Lengauer (1990), Ruzé (1997), Barker (2009), Elmer (2013).

C.1. Las Musas, la gracia y la asamblea

En la concepción homérica, y de manera más clara en Hesíodo, la poética y la retórica *avant la lettre* se asocian en tanto artes que causan ciertos efectos en los oyentes y espectadores. Posteriormente Isócrates, Platón y Aristóteles encuentran paralelos entre poética y retórica por su efecto de conducción de las almas (*psykhagogía* en Pl. *Phdr.* 261a), y la gracia (*kháris*) constituye la virtud de ambas técnicas. La relación entre estas dos artes en Homero requiere un tratamiento vasto que no puedo emprender aquí, donde me limito a algunas observaciones básicas.

En *Il.* 1.247-249, la primera aparición de Néstor en el poema, se lee: «τοῖσι δὲ Νέστωρ / ἥδυεπὴς ἀνόρουσε λιγὺς Πυλίων ἀγορητής, / τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή». [Entre ellos Néstor / de suave palabra se levantó, claro orador de los Pilios, / de cuya lengua el verbo fluía más dulce que la miel]. Néstor es en *Ilíada* el mayor modelo de buen consejero. Para describirlo vienen las ideas de suavidad en la palabra («ἥδυεπής») y de claridad, y se describe su hablar que supera a la miel en su dulzura. Los versos recién citados permanecen en el recuerdo de todos quienes han leído los poemas homéricos, tal vez por estar al comienzo, mas acaso también porque no se espera el lector moderno que la descripción de un discurso deliberativo del tipo del que dará Néstor sea caracterizado de ese modo, por su sonoridad. La fórmula del final del verso 249 ocurre también en *h.Hom.* 25.5 a Apolo y las Musas: vv. 4-5: «ὁ δ' ὄλβιος ὃν τινα Μοῦσαι / φίλωνται γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή». [Dichoso aquel a quien las Musas aman; dulce, de su boca fluye el verbo].¹²⁹ La voz que fluye dulce —describe al típico *orador*, el modelo de consejero, *así como* al poeta inspirado por las Musas y Apolo. De igual modo Tirteo 9.8 (D) refiere «la lengua de sonido de miel de Adrasto» («γλώσσαν δ' Ἀδρήστου μελιχόγηρυν»¹³⁰), que Platón (*Fedro* 269a) recuerda como μελίγηρς (como en *h.Ap.* 519). La voz de miel de Adrasto no se relaciona con ninguna actividad poética, en el sentido musical, sino con su virtud oratoria, al convencer a los tebanos de devolver los cuerpos que habían caído ante los muros de Tebas. *Por su persuasión, su voz de miel*. En contextos corales, el mismo adjetivo que usa Platón para el orador, adjetivo hermano del hápax de Tirteo, es empleado en *Odisea* para describir a las Sirenas (12.187), y en el *h.Ap.* 513-519 (A.12) Apolo conduce («ἤρχε») musicalmente a los cretenses hacia Pito, vv. 518-519: «οἷσί τε Μοῦσα / ἐν στήθεσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν». [La Musa, / la diosa, les colocó en los pechos el canto de

129 Probablemente el himno es tardío, aunque su fecha es incierta y no se puede decir verdaderamente. Cf. Hes. *Th.* 39.

130 Otra lección: «μελιχόγηρυν», relacionado con μελιχίη; la traducción en ese caso sería 'de voz amable o suave'. Sobre la etimología de μελιχίη en relación a la miel, Beekes (2010: s.v. μελιχος). Véase un argumento en *Il.* 7.410.

sonido de miel]. También lo emplean Alcmán (*PMG* 26) y Píndaro (*O.* 11.4, «μελιγάρυες ὕμνοι», ‘himnos de sonido de miel’).

Esta descripción común nos muestra un vínculo entre la oratoria y la música que tal vez nosotros, modernos, no anticipamos de entrada.

Al principio de *Odisea* Telémaco convoca la asamblea de Ítaca, que no se había reunido en veinte años. *Od.* 2.1-14:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
 ὄρνυτ' ἄρ' ἐξ εὐνῆφιν Ὀδυσσεύος φίλος υἱός
 εἵματα ἐσάμενος, περὶ δὲ ξίφος ὅξυ θέτ' ὦμῳ,
 ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
 5] βῆ δ' ἵμεν ἐκ θαλάμοιο θεῶ ἑναλίκιος ἄντην.
 αἶψα δὲ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
 κηρύσσειν ἀγορήνδε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς.
 οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοὶ δ' ἠγείροντο μάλ' ὦκα.
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἦγερθεν ὀμηγερέες τ' ἐγένοντο,
 10] βῆ ῥ' ἵμεν εἰς ἀγορήν, παλάμη δ' ἔχε χάλκεον ἔγχος,
 οὐκ οἶος, ἅμα τῷ γε δῶ κύνες ἀργοὶ ἔποντο.
 θεσπεσίην δ' ἄρα τῷ γε χάριν κατέχευεν Ἀθήνη.
 τὸν δ' ἄρα πάντες λαοὶ ἐπερχόμενον θεῶντο·
 ἔζετο δ' ἐν πατρὸς θώκῳ, εἴξαν δὲ γέροντες.

Cuando apareció la temprana Aurora de rosados dedos,
 se levantó de la cama el querido hijo de Odiseo,
 vistió sus vestidos, se puso la aguda espada alrededor del hombro,
 calzó bellas sandalias bajo sus pies ungidos
 5] y marchó saliendo de su habitación, parecido a un dios.
 Pronto ordenó a los heraldos de voz clara
 convocar al ágora a los aqueos de larga cabellera.
 Estos los convocaban; aquellos se reunían a toda prisa.
 Una vez que fueron reunidos y congregados,
 10] marchó para ir a la asamblea, llevando en su palma una lanza de bronce
 —no iba solo, pues lo seguían dos perros brillantes junto a él.
 Maravillosa era la gracia que sobre él derramó Atenea.
 Lo contemplaban todos quienes formaban la multitud,
 y él se sentó en el asiento de su padre, le cedieron el lugar los ancianos.

La narración anterior es sumamente expresiva de la afinidad entre la asamblea y la música. La preparación de Telémaco y su entrada en la asamblea tienen elementos típicos de las escenas corales, que se vieron en la sección A y en el capítulo B.8: la atención a las vestimentas, el accesorio de la espada, los pies ungidos, las bellas sandalias; que Telémaco se presente parecido a un dios;¹³¹ que sea seguido («ἔποντο», verbo de uso coral), como en una procesión, por dos perros brillantes; que la multitud lo contemple; y, sobre todo, la gracia divina, «θεσπεσίην χάριν». La gracia, objeto de la admiración de los presentes, es un don divino, que aquí surge de Atenea, quien prepara a Telémaco para

131 Cf. la fórmula θεῶφιν μῆστωρ ἀτάλαντος en *Od.* 3.110, 409, *Il.* 7.366, 14.318, 17.477.

una performance. Así en *Od.* 18.192-194 (B.8) Atenea purificaba el rostro de Penélope con una ‘belleza’ como aquella con que se unge Afrodita cuando va al coro de las Gracias. Además de participantes de la asamblea, los presentes son espectadores de la performance de Telémaco —no estrictamente oratoria sino también apariencial, plástica, estética.

Píndaro (*O.* 14.5-12) canta a las Gracias en su epinicio a Asópico de Orcómeno (donde las Gracias tenían un santuario):

5] ...σὺν γὰρ ὕμιν τὰ τερπνὰ καὶ
τὰ γλυκὲ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,
εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνὴρ.
οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέουσιν χοροὺς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι
10] ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι παρὰ
Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,
ἀέναν σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.

5] Pues con vosotras se logran
los deleites y todas las dulzuras para los mortales:
si un varón es sabio, si bello, si preclaro.
Pues ni los dioses sin las Gracias venerandas
pueden gobernar [κοιρανέουσιν] sus coros ni sus banquetes sino que todo
10] ellas lo dispensan en el cielo. Colocados sus tronos
junto a Apolo Pitio de arco dorado,
veneran el honor sempiterno de su olímpico padre.

Las Gracias son imprescindibles para el efecto de la perfección intelectual y estética en los hombres, y ni siquiera los dioses pueden pasarse sin ellas para conducir sus coros y sus banquetes. Es decir que *la gracia* es esencial a los placeres musicales. Píndaro llama a Eufrosine «amiga del canto» («φιλησίμολπε», v. 14), y a Talía la invoca como «que ama los cantos» («ἐρασίμολπε», v. 16). En *I.* 8.17 Píndaro llama a su canto ‘flor de las Gracias’, y en *O.* 9.26-27, «selecto jardín de las Gracias». Asimismo en *Od.* 24.197-198 se dice que los dioses inspirarán graciosas canciones que alaben la constancia de Penélope.¹³² Se trata de la misma gracia que reviste Telémaco en la asamblea.

Nos muestra elocuente la gracia oratoria un pasaje de *Od.* 8, próximo a ciertos versos de Hesíodo que referiré enseguida. Cuando Odiseo se presenta a los feacios, Laodamante propone que se pregunte al huésped si conoce algún juego, ya que por su natural no parece vil (κακός). Odiseo primero se niega, y Euríalo lo aguijonea diciéndole «no pareces atleta». El héroe responde, vv. 166-179:

ξεῖν', οὐ καλὸν εἶπες· ἀτασθάλῳ ἀνδρὶ ἔοικας.
οὕτως οὐ πάντεσσι θεοὶ χαρίεντα διδοῦσιν
ἀνδράσιν, οὔτε φυῆν οὔτ' ἄρ φρένας οὔτ' ἀγορητύν.

132 Cf. *Od.* 9.5-6, h.Hom. 24.5.

ἄλλος μὲν γὰρ τ' εἶδος ἀκιδνότερος πέλει ἀνὴρ,
 170] ἄλλὰ θεὸς μορφὴν ἔπεισι στέφει· οἱ δὲ τ' ἐς αὐτὸν
 τερπόμενοι λεύσσουσιν, ὃ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύει,
 αἰδοῖ μελιχίῃ, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισιν,
 ἐρχόμενον δ' ἀνὰ ἄστῳ θεὸν ὥς εἰσορόωσιν.
 ἄλλος δ' αὖ εἶδος μὲν ἀλίγκιος ἀθανάτοισιν,
 175] ἄλλ' οὐ οἱ χάρις ἀμφὶ περιστέφεται ἐπέεσσιν,
 ὥς καὶ σοὶ εἶδος μὲν ἀριπρεπές, οὐδέ κεν ἄλλως
 οὐδὲ θεὸς τεύξειε, νόον δ' ἀποφώλιός ἐστι.
 ὦρινάς μοι θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν
 εἰπὼν οὐ κατὰ κόσμον·

Huésped, no es bello lo que hablaste, hiciste lo que un tonto.
 Los dioses no otorgan las gracias a todos los varones por igual,
 ni en cuanto al natural, ni al espíritu, ni a la oratoria [ἀγορητύν],
 pues un varón es inferior en cuanto a su figura
 170] pero un dios envuelve su forma con palabras, y los otros
 lo observan con recogijo, y él habla en público sin vacilar,
 con un respeto afable, y causa impresión entre la muchedumbre,
 y cuando va por la aldea lo admiran como a un dios;
 otro varón, en cambio, es semejante a los inmortales en la figura
 175] pero la gracia no es envuelta en torno a sus palabras.
 Precisamente tu figura es muy distinguida, y ni siquiera
 un dios la haría otramente, pero, en inteligencia, tienes pocas luces.
 Me has excitado el ánimo en el pecho,
 al no hablar según el orden.

Las gracias son dadas por los dioses.¹³³ Son de tres tipos, o tienen tres asientos: el aspecto, el espíritu, la palabra, que en el caso humano compiten entre sí. Puede ocurrir que el que a la vista no tiene gracia, la revele en la palabra. La idea de que de las gracias no se puede tener todas está profundamente arraigada en una estructura del pensamiento arcaico, que no admite en las cosas morales la infinitud; hay un total de valor que se reparte, y varios participantes de un mismo valor.¹³⁴

Creo que uno de los argumentos más impactantes de la asociación que quiero mostrar es el pasaje siguiente. En versos muy cercanos a los homéricos, al principio de la *Teogonía*, tras el catálogo de las Musas que termina con Calíope ('la de bella voz'), Hesíodo dice, vv. 79-97:

¹³³ A Telémaco lo paraba Atenea (*Od.* 2.12, 17.63), y también Atenea realza a Odiseo en *Od.* 6.237 (ante Nausícaa) y *Od.* 23.159ss. (ante Penélope); aquí, se trata simplemente de 'los dioses'; se verá enseguida que Hesíodo coloca allí a las Musas.

¹³⁴ Por una comparación de este pasaje con Hes. *Th.* (vide infra), véase Solmsen (1954:10ss.). Sobre la etimología de χάρις y diversas consideraciones sobre sus empleos homéricos, Scott (1983). Cf. αἰδώς y χάρις como atributos de los reyes que dispensan justicia en h.Hom. 2.213-215. Por otra parte, es remarcable la función poética en estos cuidadísimos versos pronunciados por Odiseo, tanto por su estructura como por su sonoridad.

... ἥ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.
 80] ἦ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
 ὄν τινα τιμήσωσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο
 γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλῆων,
 τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἐέρσην,
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ρεῖ μείλιχα· οἱ δέ τε λαοὶ
 85] πάντες ἐς αὐτὸν ὁρῶσι διακρίνοντα θέμιστας
 ἰθείησι δίκησιν· ὃ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύων
 αἰψά κε καὶ μέγα νείκος ἐπισταμένως κατέπαυσεν·
 τοῦνεκα γὰρ βασιλῆες ἐχέφρονες, οὔνεκα λαοῖς
 βλαπτομένοις ἀγορῇφι μετὰτροπα ἔργα τελεῦσι
 90] ῥηδίως, μαλακοῖσι παραιφάμενοι ἐπέεσσιν.
 ἐρχόμενον δ' ἄν' ἀγῶνα θεὸν ὧς ἰλάσκονται
 αἰδοῖ μείλιχίη, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισιν·
 τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.
 ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 95] ἄνδρες αἰοῖδοι ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὃ δ' ὄλβιος, ὄν τινα Μοῦσαι
 φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ρέει αὐδή.

Esta [Calíope] es la más importante de todas,
 80] pues acompaña también a los augustos reyes.
 A aquel a quien honran las hijas del gran Zeus
 y ven que ha nacido de los reyes vástagos de Zeus,
 sobre la lengua le derraman dulce rocío
 y de su boca las palabras fluyen afables, y todos
 85] los del pueblo lo miran juzgar sentencias
 con dictámenes rectos, y él, declarando sin vacilar,
 bien pronto pondría fin sabiamente al mayor de los pleitos.
 (Pues por eso los reyes son inteligentes: porque para los hombres
 agraviados, en el ágora hacen cumplir actos compensatorios
 90] fácilmente, apaciguándolos con blandas palabras).
 Y cuando va al tribunal, como a un dios lo veneran
 con un respeto afable y causa impresión entre la muchedumbre.
 Tal es el sagrado don de las Musas a los hombres.
 Pues es por las Musas y por el flechador Apolo
 95] que hay varones aedos sobre la tierra, y citaristas;
 pero los reyes vienen de Zeus. Feliz aquel a quien las Musas
 aman. Dulce, de su boca fluye el verbo.

Con un lenguaje y un aparato formulario muy cercanos a los de los versos en que Odiseo se dirige a Euríalo,¹³⁵ Hesíodo presenta a los reyes¹³⁶ como expresión máxima del agraciado orador —y se verá que los reyes son los

135 Véase el paralelo en Solmsen (1954:5ss.), donde se discute también la relación de modelo-imitación entre ambos pasajes.

136 Los reyes de Hesíodo no son los mismos reyes desprovistos de poder político de Odisea, véase Halverson (1985).

directores de las asambleas y los consejos.¹³⁷ Para Hesíodo el don que hace encantadores a los reyes proviene de las Musas, al igual que el que hace encantadores a los aedos y a los citaristas (y al propio Hesíodo). Detrás de un gran rey están las Musas. Si bien el aparato formulario es común a Homero y Hesíodo, esta concepción de las Musas parece ser una innovación propia del segundo. El don proviene no solamente de Calíope, que funciona como transición y justificación de la innovación de Hesíodo, sino del conjunto de las Musas. La gracia de los reyes parece descansar de manera preponderante en su virtud oratoria (en su ‘lengua’): dos veces se describe la manera en que fluyen de sus bocas las palabras, y recurre la metáfora de la dulzura. Por el don de las Musas el agraciado se convierte en espectáculo: «todos los del pueblo lo miran juzgar sentencias», «lo veneran como a un dios», «causa impresión entre la muchedumbre».¹³⁸

C.2. Modelo y patronazgo divinos

Se vio en la sección A que las escenas corales que ocurren entre los mortales tienen un correlato divino o mítico.¹³⁹ «En los grupos de ‘Ninfas’ o ‘Gracias’, en los de los ‘Curetes’ e incluso en el caso de los sátiros amantes de la danza, el modelo divino y la realidad humana son a menudo virtualmente inseparables» (Burkert, 2007:141). También para las asambleas o consejos de los mortales se

137 Sobre este pasaje y la historia de la retórica, véase Walker (1996).

138 Sobre el diferente tratamiento que hace *Trabajos y días* de este punto, Solmsen (1954:14). Podríamos aplicar aquí lo que dice Lonsdale (1993:66) a propósito del *Himno homérico a Apolo*: «The insistence on the reception of the spectacle by an audience encourages an interpretation of the passages on the level of performance. The Olympian and Delian descriptions focus on the visual act of watching the spectacle by introducing into the text various internal observers: Zeus and Leto in the Olympian passage, Apollo and a hypothetical witness in the Delian passage. Each time the act of seeing is mentioned, it is complemented with a description of the pleasurable effect of the spectacle on the innermost emotions of the observer. The centerpiece of the Delian spectacle, the Deliades, is called a great wonder (*mega thauma*)».

139 En Hes. *Sc.* 201-206 (A.6) se describe un coro de inmortales, en cuyo centro está Apolo con fórmige y cuyo canto es dirigido por las Musas Piérides. El himno refiere el ‘ἄγών’ de los inmortales, al cual llama también ‘ἄγορή’. En el *h. Hom.* 27.11-20 (A.8) Ártemis articula y conduce en Delfos los coros de las Musas y las Gracias. En el *h. Ap.* 182-206 (A.10) los dioses en asamblea («ὁμήγησιν») forman coros: por un lado, las Musas y Ártemis; por otro, las Gracias, las Horas, Harmonía, Hebe, Afrodita, Ares y Hermes; en el centro, Apolo. Otras alusiones importantes a coros divinos se encuentran en el *h. Mer.* 425-428, 450-452, 475-482, 496-499 (A.23) y en el *h. Pan.* 19-29 (A.24), y hay otras varias menciones hexamétricas menos desarrolladas. Platón, en *Leyes* 654, hace al ateniense sostener que la educación a través de la música y la danza (χορεία) tiene un origen divino en Apolo y las Musas. Sobre este asunto, véase Lonsdale (1993:48ss.). Sobre la relación de la coralidad con ritual y mito, la principal obra es Kowalzig (2007), a la cual remito por un estudio específico de un aspecto que en este estudio paso mayormente por alto.

verifica un correlato mítico o al menos divino, pues no son ajenas a los dioses las disputas políticas ni las instituciones que ordenan en vistas al arreglo las disensiones de las voluntades, de acuerdo a una estructura jerárquica.¹⁴⁰

Elmer (2013:146ss). observa el paralelo entre las asambleas humanas y las divinas, *e.g.* la asamblea divina de *Il.* 4.1-72 y la humana de *Il.* 2, con Zeus y Agamenón:

Once again, the politics of the gods shadow the situation of their Achaean counterparts. The two communities seem to be so closely tied together that the gods are compelled to revisit essentially the same problems faced by the Achaeans, albeit from a different perspective.

En dicha asamblea, en ocasión del duelo de Paris y Menelao, primero Zeus increpa a Hera y a Atenea porque mientras que Afrodita ayuda constantemente a Héctor ellas no hacen nada para ayudar a los griegos, y luego pone a consideración si se hará cesar la guerra o se dejará que los hombres se sigan matando, proponiendo él, Zeus, de su parte, que se deje en pie la ciudad de Troya y que Menelao, habiendo vencido, se lleve a Helena. Luego que el padre habla, Atenea guarda silencio irritada, y Hera, también irritada, lo desaprueba, aunque reconociendo que en último término la decisión es de Zeus —*Haz, pero no todos los otros dioses te aprobamos* («ἔρδ'· ἀτὰρ οὐ τοι πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι», v. 29).¹⁴¹ La ausencia de *épainos* 'aprobación' en el consejo generaría un conflicto y tendría un costo; debe procurarse el elogio de la aceptación.¹⁴² Hera entonces propone a Zeus una negociación, que resuelve idealmente un conflicto como el que Agamenón y Aquiles no pudieron resolver. La escena se repite en otra asamblea divina, en *Il.* 22; es Atenea esa vez quien niega el *ἔπαινος* a Zeus (vv. 179-181).

Algunos paralelos son especialmente remarcables, como el que se da entre la asamblea divina al comienzo de *Il.* 20 y la humana de *Il.* 19.40-46 (que comentaré en C.6): en esta última, un criterio de selección de participantes es superado por la excepcionalidad de la circunstancia (el retorno de Aquiles), y todos quienes antes se mantenían excluidos de las asambleas, *e.g.* pilotos y dispenseros, entonces asisten. De igual modo en *Il.* 20.4-16:

Ζεὺς δὲ Θέμιστα κέλευσε θεοὺς ἀγορῇν δὲ καλέσσαι
5] κρατὸς ἀπ' Οὐλύμποιο πολυπτύχου· ἦ δ' ἄρα πάντη
φοιτήσασα κέλευσε Διὸς πρὸς δῶμα νέεσθαι.
οὔτε τις οὖν ποταμῶν ἀπέην νόσφ' Ὀκεανοῖο,
οὔτ' ἄρα νυμφῶων αἵ τ' ἄλσεα καλὰ νέμονται

140 Sobre las asambleas divinas, véase Barker (2009: 75-78). (La expresión griega, no específica, hace hablar de 'asambleas de los dioses', pero cabría a estas congregaciones también el nombre de 'consejos'.)

141 Cf. v. 55, 'eres muy superior'.

142 Véase Nagy (1997: cap. 6) sobre el ainos: puede revestir varias formas poéticas; es cantado y bailado en Píndaro por coros, es recitado por rapsodas en Arquíloco y Teognis.

καὶ πηγὰς ποταμῶν καὶ πίσσα ποιήεντα.
 10] ἔλθόντες δ' ἐς δῶμα Διὸς νεφεληγερέταο
 ξεστῆς αἰθούσῃσιν ἐνίζανον, ἃς Διὶ πατρὶ
 Ἥφαιστος ποίησεν ἰδυίῃσι πραπίδεσσιν.
 ὧς οἱ μὲν Διὸς ἔνδον ἀγγέρατ'· οὐδ' ἐνοσίχθων
 νηκούστησε θεᾶς, ἀλλ' ἐξ ἁλὸς ἦλθε μετ' αὐτούς,
 15] Ἴξε δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι, Διὸς δ' ἐξείρετο βουλὴν·
 τίπτ' αἴτ' ἀργικέραυνε θεοὺς ἀγορὴν δὲ κάλεσσας;

Zeus ordenó a Themis convocar a los dioses al ágora,
 5] desde la cima del Olimpo de muchos valles, y aquella, yendo y viniendo
 por todas partes, ordenó regresar al palacio de Zeus.
 Ninguno de los ríos permaneció apartado, excepto Océano,
 ni ninguna de las ninfas que habitan los bellos bosques
 y las fuentes de los ríos y los herbosos prados.
 10] Cuando hubieron llegado al palacio de Zeus que reúne las nubes,
 se sentaron en los labrados pórticos que para Zeus padre
 fabricó Hefesto con habilidoso ingenio.
 Así se reunieron en lo de Zeus. Tampoco el que sacude la tierra
 desoyó a la diosa, sino que saliendo del mar vino entre ellos
 15] y se sentó en el medio, e inquirió el consejo [βουλή] de Zeus:
 ‘¿Por qué otra vez, el de rayo brillante, convocaste a los dioses al ágora?’

Al igual que la asamblea humana de la rapsodia anterior, esta es totalmente
 inclusiva. El consejo de Zeus es que cada dios ayude a los suyos, y así proce-
 den a hacer, sin una aclamación conjunta final, al igual que en la asamblea de
 la rapsodia anterior, como nota Elmer (2013:157).

Se observan en las asambleas divinas los varios elementos asociados a la
 corralidad que trataré en los siguientes capítulos.

Las asambleas de dioses son además documentadas por la arqueología,
 que revela la existencia de lugares destinados a tales efectos (lugares dife-
 rentes al ágora de la ciudad), donde, radicados en sus altares o en estatuas o
 piedras, los dioses protectores de la ciudad celebran asamblea permanente:
 se hallan ágoras de dioses en Tera, Argos, Pérgamo, y hay referencias a
 ágoras en Cícico, Eleusis y Atenas, situadas generalmente en sitios elevados
 (Martin, 1951:169ss).

Por otra parte, y es un movimiento que toma impulso con la consolida-
 ción de las *póleis*, cabe destacar que al ágora de las ciudades griegas se asocian
 determinados dioses que tutelan las actividades que el ágora representa y
 encarnan la conciencia colectiva de las comunidades. En la poesía arcaica,
 así como en el culto, Zeus, Themis y Dike tienen una relación especial con
 el ágora. Martin (1951:164ss). recuerda que en época clásica el ágora es un
 sitio sagrado que exige pureza a quien ingresa. Las leyes de Dracón impi-
 den la entrada a los asesinos; en el siglo V, quienes son culpables hacia sus
 padres son excluidos; en el IV, en los días de fiesta se colocan vasos sacros
 en cada entrada del ágora con agua purificatoria; los límites del ágora están

demarcados por términos, *horoi*. Ciertos dioses recibieron de hecho el epíteto de ‘ἀγοραῖοι’: Zeus (en toda Grecia), Atenea (en Esparta), Ártemis (en Olimpia), Afrodita (en Cícico), Hermes (en toda Grecia). En Atenas, así en el ágora como en la Pnyx o en el teatro, se ofrecen sacrificios a Zeus ‘Agoraios’ antes de las asambleas.¹⁴³ Sobre Zeus ‘Agoraios’ escribe Martin (1951:176):

Il est le dieu protecteur de la communauté, des institutions, garant du bon ordre, des tribunaux, de la justice, en un mot de toute l’organisation sociale harmonieuse. Il laisse à d’autres le soin de parer aux dangers extérieurs. Il intervient dans les assemblées, moins pour en présider les débats... que pour leur éviter les souillures et les parjures qui entacheraient les décisions et pourraient opposer les citoyens les uns aux autres.

Así como los coros se llevan a cabo con la tutela de las Musas, de Apolo o de Ártemis, ciertas divinidades funcionan como patronas de la asamblea y son veneradas en el ágora por medio de hechos rituales: en primer lugar Zeus; en segundo lugar, Themis,¹⁴⁴ y posteriormente Dike. También la propia Ártemis recibe el epíteto de ‘*Agoraia*’ en varias ciudades, así como otros epítetos de evocación política, y Apolo, principalmente en la tradición dórica, tiene funciones asociadas a la vida política y a la asamblea (Martin, 1951:185-190).

Homero, junto a otras fuentes, muestra un correlato divino y presumiblemente mítico de la asamblea, que posibilita el carácter de ritual y de performance, o *re-enactment*, de la asamblea.

No pretendo con estas observaciones haber demostrado la coralidad de las asambleas sino que quise situarlas primero en una esfera ni profana ni prosaica, ya que donde hay coros hay sagrado.

C.3. Sonoridad

Las asambleas son instituciones que tienen un medio fundamentalmente lingüístico; su sonido es, luego, esencial. Pero no solo por el dominio lingüístico el sonido tiene importancia en la asamblea sino también por lo que hay de no lingüístico en lo vocal.¹⁴⁵

Se vio en la sección A y en el capítulo B.2 que la familia del adjetivo λιγύς tiene una presencia importante en los pasajes de contexto coral y musical. En B.2 se vio, además, que la misma familia se emplea para describir lamentos fúnebres. Un tercer contexto en que tiene una presencia considerable

¹⁴³ Por las funciones y cultos a Zeus ‘Agoraios’, véase Martin (1951:177-183).

¹⁴⁴ Por themis y ágora, véase *Il.* 11.806-809 (y escolio A al v. 807: «pues Themis es supervisora de las asambleas»), *Il.* 9.63 (infra), *Od.* 9.112, *Il.* 16.384-388, etc., cf. Hesíodo.

¹⁴⁵ Este breve apartado, como el anterior, sugiere de manera menos fuerte que los restantes la asociación entre asambleas y coros; es relativamente trivial; pero lo que diré de λιγύς, pienso, debe ser remarcado. Por lo demás, algunos elementos destacados de la sonoridad de la asamblea serán mencionados en los capítulos restantes.

es la asamblea. (El término es uno de los que reúnen a estas tres instituciones: coros, funerales, y asambleas).

Parece ser una de las principales virtudes en el dominio de la oratoria cierta ‘claridad’, que parece ser la idea básica expresada por la familia de λιγύς.¹⁴⁶ Por la consideración de los contextos musicales y fúnebres de *ligús*, debe entenderse que en sus aplicaciones al contexto de la asamblea su significado no es específicamente el de claridad conceptual o de contenidos. Puede tratarse de claridad conceptual o de contenidos también, pero es principalmente una claridad sonora, virtud de la audición y quizás más que eso, también razón de una virtud sonora de naturaleza estética. Es verosímil que la distinción entre claridad conceptual y claridad sonora no esté del todo establecida en época arcaica, pero la continuidad entre los diferentes contextos homéricos conduce más bien al aspecto *sonoro* de la claridad expresada por *ligús*.¹⁴⁷

En C.1 me referí a los versos de *Il.* 1.247-249: «Entre ellos Néstor / de dulce palabra, se levantó, *claro* [λιγύς] orador de los Pilios, / de cuya lengua el verbo fluía más dulce que la miel». Y en *Il.* 4.293-294: «Entonces [Agamenón] encontró a Néstor, *claro* [«λιγύν»] orador de los Pilios, que a sus compañeros aprontaba y exhortaba a combatir». En *Il.* 2.246-247 Odiseo dice a Tersites en la asamblea: «Θερσίτῃ ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής, / ἵσχεο, μὴδ’ ἔθελ’ οἷος ἐρίζεμεναι βασιλεῦσιν». [Tersites, hablador sin juicio, aunque seas orador *claro*, / contente, y no quieras rivalizar tú solo con los reyes]. Kirk (1985: *ad loc.*) describe la cláusula «λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής» como sarcástica, en oposición a «ἀκριτόμυθε» y a «ἀμετροεπής» (v. 212), seguramente siguiendo el escolio AbT a 246: «ἀκριτόμυθε’ μετὰ εἰρωνείας, ὥς καὶ τὸ ‘λιγύς’» [‘Hablador sin juicio’ con ironía, al igual que ‘claro’]. En mi opinión no es certero el sentido específico de λιγύς aquí, ni puede asegurarse que sea dicho con ironía. Por otra parte, los gritos de reproche de Tersites a Agamenón son descritos en el v. 222 como ὀξεῖα ‘agudos’, tal vez con un sentido estéticamente negativo, como ‘estridentes’.

El adverbio λιγέως se oye en *Il.* 3.212-224, versos que describen, por oposición, las virtudes oratorias de Menelao y Odiseo:

ἀλλ’ ὅτε δὴ μύθους καὶ μῆδεα πᾶσιν ὕφαινον
ἦτοι μὲν Μενέλαος ἐπιτροχάδην ἀγόρευε,
παῦρα μὲν ἀλλὰ μάλα λιγέως, ἐπεὶ οὐ πολύμυθος
215] οὐδ’ ἀφαμαρτοεπής· ἦ καὶ γένει ὕστερος ἦεν.

¹⁴⁶ Este significado es discutido, como se vio en la sección B. Un escolio a *Il.* 2.50, por ejemplo, glosa ‘λιγυφθόγγοισι’ (referido a los heraldos, ‘de voz *λιγεία*’) como ‘ὄξυφώνοις’ ‘de voz aguda’.

¹⁴⁷ Esta orientación del adjetivo se observa, por ejemplo, en los sentidos del verbo *λιγαίνω* ‘cry out with a loud, clear voice’ (*LSJ*): *Il.* 11.685 (heraldos). Cf. Barker (2010:17). Por lo demás, se desprende de la cantidad de ocasiones en que el adjetivo se emplea en referencia a sonidos inarticulados (como los que surgen de instrumentos musicales). En aplicación a sonidos articulados, pues, afecta a los significantes más que a los significados.

ἀλλ' ὅτε δὴ πολύμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεὺς
 στάσκειν, ὑπαὶ δὲ ἶδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,
 σκῆπτρον δ' οὔτ' ὀπίσω οὔτε προπρηνὲς ἐνώμα,
 ἀλλ' ἄστεμφές ἔχεσκεν αἶδρεῖ φωτὶ ἐοικώς·
 220] φαίης κε ζάκοτόν τέ τιν' ἔμμεναι ἄφρονά τ' αὐτως.
 ἀλλ' ὅτε δὴ ὅπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἶη
 καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν,
 οὐκ ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ γ' ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·
 οὐ τότε γ' ὦδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.

Pero cuando para todos tejían discursos y planes,
 ciertamente Menelao hablaba con fluidez,
 (diciendo) pocas (palabras) pero muy *claramente*, ya que no era locuaz
 215] ni palabrero; era también menor en edad.
 Pero cuando el astuto Odiseo se levantaba,
 se quedaba de pie, mirando abajo con los ojos fijos en el suelo,
 y al cetro ni hacia atrás ni hacia adelante lo agitaba
 sino que lo sostenía quieto, como lo haría un hombre estúpido:
 220] te habría parecido que era un bruto y un tonto.
 Pero cuando desde el pecho arrojaba su gran voz
 y sus palabras semejantes a copos de nieve,
 entonces ningún otro mortal habría rivalizado con Odiseo.
 Nunca nos admiramos tanto al ver la figura de Odiseo.

Acerca de este pasaje Montiglio (2000:66) comenta:

... the audience does not appreciate this speaker's parsimony and Laconic conciseness, as Antenor makes clear by opposing Menelaus' style to the sonorous clarity of his voice: 'with a few words, but very sonorously'. What makes up for Menelaus' *oligomuthia* is his capacity to hit the target, the fluidity of his words that rapidly move from one point to the next (*epitrochadên*), and finally his speaking *ligéos*.

Observa también (2000:67) que luego de Homero el adjetivo *ligús* es relegado a la esfera de la música y distanciado del ideal oratorio, que pasa a privilegiar la claridad de contenidos por sobre la audibilidad: claridad al concepto y ya no al oído. Esto se correspondería con el pasaje de la oralidad a la escritura.

En *Il.* 19.78-82 Agamenón toma la palabra ante la asamblea:

ὦ φίλοι ἦρωες Δαναοὶ θεράποντες Ἄρης
 ἐσταῶτος μὲν καλὸν ἀκούειν, οὐδὲ ἔοικεν
 80] ὑββάλλειν· χαλεπὸν γάρ ἐπισταμένῳ περ ἔοντι.
 ἀνδρῶν δ' ἐν πολλῷ ὁμάδῳ πῶς κέν τις ἀκούσαι
 ἢ εἴποι; βλάβεται δὲ λιγύς περ ἔων ἀγορητής.

Oh, amigos, héroes dánaos, servidores de Ares:
 al que se ha puesto de pie, bello es escucharlo, y no corresponde
 80] interrumpirlo; pues es algo difícil, aun para el hábil:
 ¿cómo alguien podría en un gran escándalo de hombres escuchar
 o hablar? Se lo estorba por más *claro* orador que sea.

El contexto conduce a otro aspecto de la semejanza entre coros y asambleas con respecto al sonido: la necesidad, en ambas instituciones, del silencio por parte de los espectadores y oyentes. El tema no es desarrollado en las escenas corales homéricas, pero sí adquiere importancia en las asambleas; me referiré a él más adelante.

La fórmula final se repite con una ligera variación en *Od.* 20.273-4, donde dice Antínoo en referencia a Telémaco: «οὐ γὰρ Ζεὺς εἶασε Κρονίων· τῷ κέ μιν ἦδη / παύσαμεν ἐν μεγάροισι, λίγυν περ ἐόντ’ ἀγορητήν». [Pues Zeus Cronión no lo permitió; de otro modo, ya lo habríamos callado en los palacios, aunque sea un orador *claro*].

Se verán en lo que sigue otros lugares en que se describe el sonido en la asamblea. La asamblea y los coros musicales tienen, por así decirlo, una misma materia y comparten sus posibles virtudes.

C.4. Dirección: *exárkho*, artúno

En los contextos de asamblea el verbo *exárkho* suele ser comprendido, traducido y editado de manera diferente a como suele hacerse en los contextos líricos o funerarios. Por ejemplo, el *DGE* considera a los empleos de ἐξάρχω en contextos de asamblea constitutivos de una acepción específica, 3. ‘proponer’. *Toda esta sección propone, al contrario, que el sentido del verbo en los diferentes contextos es el mismo: ‘dirigir, iniciar’.*

En la segunda rapsodia de la *Ilíada* —que traeré a menudo—, luego que Agamenón tuvo un sueño con la forma de Néstor, convoca un consejo de ancianos, les relata el sueño, Néstor dice su opinión (que el sueño es verdadero), y van los consejeros y los demás a formar una asamblea general. La primera aparición de *exárkho* en una asamblea en la *Ilíada* es problemática desde el punto de vista crítico.

Aunque la edición de Oxford establece *Il.* 2.84: «ὥς ἄρα φωνήσας βουλῆς ἐξῆρχε νέεσθαι» (con el verbo «ἐξῆρχε»), la traducción común es algo como ‘tras hablar así, [Néstor o Agamenón] inició la salida del consejo’. Otras veces se escribe en dos palabras «ἐξ ἤρχε», decisión acorde a como se entiende el verso desde antiguo. Aristarco entiende que describe la salida del *bouleuterion* (escolio bT).¹⁴⁸ En la tradición francesa, Mazon edita «ὥς ἄρα φωνήσας βουλῆς ἐξ ἤρχε νέεσθαι» —así también más recientemente la erudita publicación de García Blanco & Macía Aparicio (2009). Según eso debe entenderse como sintagma «ἐκ βουλῆς», siendo el consejo (*boulê*) el punto de partida desde el cual se regresa («νέεσθαι»). Todas las traducciones que he consultado dan este sentido. El problema de edición se remonta a un problema de interpretación.

¹⁴⁸ Kirk (ad loc.) comenta: «Aristarchus was surely right that we should normally expect Agamemnon to be the first to leave...».

Si se lee, en cambio, «ἐξῆρχε» como una sola palabra, dándose al verbo compuesto el mismo sentido de ‘dirigir’ que se desprende de los otros contextos, la traducción es: «Tras hablar así, [Néstor o Agamenón] dirigió el consejo para regresar (a Grecia)» —ya que el asunto del consejo será, precisamente, *regresar a Grecia*. El verbo νέεσθαι no refiere al consejo como punto de partida sino a Troya como punto de partida y a Grecia como destino; en efecto Agamenón comenzará la asamblea proponiendo regresar a Grecia (v. 115). La consideración de los dos pasajes siguientes viene en apoyo de esta lectura y de esta interpretación.

Interpongo una observación sintáctica: que «ἐξῆρχε νέεσθαι» significara «inició la salida» sería extravagante. Este no se parecería a ningún otro empleo homérico del verbo *exárkho*, que casi siempre tiene un complemento en genitivo, excepto una vez que lo tiene en acusativo.¹⁴⁹ Nunca tiene un complemento en infinitivo (y la interpretación en cuestión comprende un objeto en infinitivo que a su vez tiene un complemento en genitivo). Si consideramos, pues, que nuestra oración es «βουλῆς ἐξῆρχε νέεσθαι», con «ἐξῆρχε» en lugar de «ἐξ ἤρχε», el complemento de *exárkho* es el genitivo «βουλῆς», es decir, el consejo. El infinitivo «νέεσθαι» sería un típico infinitivo de finalidad. Para entender «inició la salida», debe leerse «ἐξ ἤρχε» como dos palabras. Por ese motivo, la edición de Oxford es probablemente incongruente, aunque este estudio intenta justificarla.

Cuando Odiseo golpea a Tersites, dice un anónimo de la multitud, que encarna el sentir general, *Il.* 2.272-275:

ὦ πόποι ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε
βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσω·
νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,
275] ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.

¡Oh dioses!, ya mil cosas nobles ha hecho Odiseo,
tanto *dirigiendo buenos consejos* como preparando la guerra;
pero esto, ahora, es con mucho lo mejor que hizo entre los argivos:
275] reprimir de las asambleas a este injurioso difamador.

Esta vez Benner, por ejemplo, edita unido «βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς», y traduce «taking the lead in good counsels». También García Blanco & Macía Aparicio edita ahora unido, cuando antes separado, y traduce «entonando buenos consejos» (traducción libre del verbo). Segalá traduce «dando consejos saludables» (*idem*); Mazon, «en ouvrant de bons avis»; Lattimore, «bringing forward good counsels». Es una expresión formularia. ¿Por qué la edición de

149 Se vio en la sección A, en contexto coral, *Il.* 18.606: «μολπῆς ἐξάρχοντες»; Hes. *Sr.* 205: «ἐξῆρχον αἰοιδῆς»; *Il.* 24.721: «θρήνων ἐξάρχους» (y, con ἄρχομαι, *Od.* 6.101: «ἤρχετο μολπῆς»). En cuanto a los lamentos, se vio en la sección B.3 la fórmula de final de verso «ἐξῆρχε γόοιο» (así como «ἤρχε γόοιο» en *Il.* 24.723). En la asamblea, se verá a continuación «κακῆς ἐξήρχετο βουλῆς» y, único caso con acusativo, «βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς».

García Blanco & Macía Aparicio, por ejemplo, que antes había entendido dos palabras, ahora entiende que es una?¹⁵⁰

Nuevamente el verbo se emplea en contexto de asamblea en *Od.* 12.339. Tras lo de Escila y Caribdis, Odiseo y sus compañeros arriban a la isla del Sol, donde pasan un mes hasta que se les acaba el alimento. Odiseo se adentra solo en la isla, esperando ayuda de los dioses, quienes, según relata, le vierten en los ojos un plácido sueño. *Od.* 12.339-352 dice:

Εὐρύλοχος δ' ἐτάροισι κακῆς ἐξήρχετο βουλῆς·
340] κέκλυτέ μεν μύθων κακά περ πάσχοντες ἐταῖροι.
πάντες μὲν στυγεροὶ θάνατοι δειλοῖσι βροτοῖσι,
λιμῷ δ' οἴκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν.
ἀλλ' ἄγετ', Ἡελίοιο βοῶν ἐλάσαντες ἀρίστα
ῥέζομεν ἀθανάτοισι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν.
345] εἰ δέ κεν εἰς Ἰθάκην ἀφικοίμεθα, πατρίδα γαῖαν,
αἰνῶν κεν Ἡελίῳ Ὑπερίονι πίονα νηὸν
τεύζομεν, ἐν δέ κε θεῖμεν ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά.
εἰ δὲ χολωσάμενός τι βοῶν ὀρθοκραιράων
νῆϊ ἐθέλῃ ὀλέσσαι, ἐπὶ δ' ἔσπωνται θεοὶ ἄλλοι,
350] βούλομ' ἅπαξ πρὸς κῆμα χανῶν ἀπὸ θυμὸν ὀλέσσαι,
ἢ δηθὰ στρεῦγεσθαι ἐὼν ἐν νήσῳ ἐρήμῃ.
ὥς ἔφατ' Εὐρύλοχος, ἐπὶ δ' ἦνεον ἄλλοι ἐταῖροι.

Entonces Euríloco *dirigió un funesto consejo* entre sus compañeros:¹⁵¹

340] 'Escuchad mis palabras, compañeros, aunque padezcáis males:
todas las muertes son odiosas para los míseros mortales,
mas de hambre morir y alcanzar la muerte es lo más patético.
Pero vamos, tras arrear las mejores vacas de Helios
hagamos sacrificios a los inmortales que tienen el vasto cielo.
345] Si acaso llegáremos a Ítaca, nuestra propia tierra,
inmediatamente un rico templo a Helios Hyperión
levantaremos, y allí colocaremos muchas y nobles ofrendas.
Y si acaso irritado por sus vacas de rectos cuernos
quisiera destruir nuestra nave y lo consintieran los otros dioses,
350] yo preferiría perder mi vida de una vez tragado por la espuma
antes que consumirme lentamente en una isla solitaria.'
Así dijo Euríloco, y lo aclamaron los demás compañeros.

García Gual traduce, como es habitual, el v. 339 «comenzó a dar un malicioso consejo» (nótese que debe añadir por sí mismo el infinitivo «dar»); Pabón, «mas Euríloco en tanto inició funestísima traza»; Segalá, «comenzó

150 La primera cláusula del verso 273 ('dirigiendo buenos consejos') es paralela a la segunda («πόλεμόν τε κορύσσω» 'preparando la guerra'), y la acción referida por ἑάρχων 'dirigir' sobre la asamblea es análoga a la referida por κορύσσω 'preparar' (literalmente 'vestir' o 'hacer vestir el casco') sobre la guerra. Como se conduce un combate, así el consejo.

151 Es la única vez que el verbo aparece en voz media en Homero, lo que hace su interpretación sintáctica algo incierta, sobre todo por la función del dativo «ἐτάροισιν».

a hablar con los amigos para darles este pernicioso consejo»; Huddleston, «broached an evil plan».

¿Qué querría decir, primero, que Euríloco *inició* el plan? Por no haber respuesta viable es que García Gual añada lo suyo. Por otra parte, ciertamente el discurso de Euríloco propone un ‘plan’ o una ‘traza’, pero aquella traducción es innecesaria, pues se trata de hecho de una suerte de asamblea o consejo, donde el individuo que toma la palabra propone algo que está sujeto a la aprobación de los demás. La proposición de Euríloco es por ellos aprobada (verbo ἐπαινέω). El ámbito de la proposición, que es la asamblea, surge además por iniciativa del propio Euríloco, que como articulador del ámbito y del plan, es director del pequeño consejo.

En los tres casos examinados, en que se usa *exárkho* en contexto de asamblea, el verbo puede entenderse con el mismo sentido que antes: ‘dirigir’, más que meramente ‘ser el primero’. Deberemos dar sustancia a esta proposición inicial, que por sí sola puede parecer poco motivada.

Vale remarcar, de paso, como anteriormente, que el verbo ἄρχω sin prefijo admite un empleo algo relacionado, en la fórmula «μύθων ἤρχε», ampliada en «τοῖς ἄρα μύθων ἤρχε» y en «μύθων ἤρχε Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ». Hay casos en que el verbo puede asumir, por su referencia si no por su significado, un sentido institucional. Por ejemplo en *Il.* 10 Néstor despierta a los jefes griegos para celebrar un consejo (v. 147, «βουλὰς βουλευεῖν»; v. 195, «ὅσοι κεκλήατο βουλήν»). En el v. 202 se dice: «τοῖσι δὲ μύθων ἤρχε Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ» [Entre ellos *dio comienzo a* los discursos Néstor, caballero gerenio]. Al discurso de apertura de Néstor siguen otros, en una antifonía que comentaré en el capítulo siguiente. El consejo de *Il.* 7 es también interesante en este punto. Vv. 324-325: «τοῖς ὁ γέρον πάμπρωτος ὑφαίνειν ἤρχετο μῆτιν / Νέστωρ, οὗ καὶ πρόσθεν ἀρίστη φαίνετο βουλή» [Entre ellos [los griegos], primero que nadie comenzó a tejer un plan [μῆτιν] / Néstor, cuyo consejo [βουλή] también antes se había mostrado el mejor]. Paralelamente, entre los troyanos, *Il.* 7.345-347:

345] Τρώων αὖτ' ἀγορὴ γένητ' Ἰλίου ἐν πόλει ἄκρῃ
δεινὴ τετρηχυῖα, παρὰ Πριάμοιο θύρῃσι·
τοῖσιν δ' Ἀντήνωρ πεπνυμένος ἤρχ' ἀγορεύειν·

345] De troyanos, a su vez, se celebraba en la acrópolis de Ilión una asamblea terrible y agitada junto a las puertas de Príamo,
y entre ellos comenzó a hablar [ἤρχ' ἀγορεύειν] el lúcido Antenor.

Al primero, de Antenor, siguen otros discursos deliberativos. Se trata, pues, en *Il.* 10.202 y en 7.347, de casos en que el verbo ἄρχω expresa un acto de *apertura* del consejo. Pero, a diferencia de los usos de *exárkho* en asamblea, los de *árkho* no son más que accidentales, y en general *árkho* se emplea libremente: en el caso de discursos, para expresar el inicio de los discursos, que no tienen por qué ser deliberativos ni pertenecer al contexto de asamblea sino

que puede tratarse de una conversación puramente informativa —en *Odisea*, por ejemplo, la conversación entre Néstor y Telémaco. Podemos pensar, a lo más, que ocasionalmente el verbo *árkho* se tiñe, por así decirlo, del valor de su hermano *exárkho*.

* * *

Además de *exárkho*, otro verbo que refiere al acto de instituir coros líricos tiene también aplicación en la asamblea: *artúno*.¹⁵² En *h.Hom.* 27.15 (A.8) Ártemis *articula* («ἀρτυνέουσα») el coro de las Musas y las Gracias. De manera similar, en *Il.* 2.50-55:

50] αὐτὰρ ὃ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
κηρύσσειν ἀγορὴν δὲ κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς·
οἳ μὲν ἐκήρυσσον, τοῖ δ' ἡγείροντο μάλ' ὄκα·
βουλὴν δὲ πρῶτον μεγαθύμων ἴξε γερόντων
Νεστορέη παρὰ νηϊ Πυλογενέος βασιλῆος·
55] τοὺς ὃ γε συγκαλέσας πυκινὴν ἀρτύνετο βουλὴν·

50] Pronto aquel [Agamenón] ordenó a los heraldos de voz clara convocar al ágora a los aqueos de largas cabelleras.

Aquellos los convocaban, estos se reunían a toda prisa.

*Pero primero sentó un consejo de magnánimos ancianos
junto a la Nestórea nave del rey de los pilios.*

55] *Luego de haberlos convocado, articuló el ajustado consejo.*¹⁵³

Hay varios puntos problemáticos en los últimos tres versos transcritos. El más relevante concierne al último, v. 55, que traduzco y entiendo de manera diferente a como se lo hace siempre. En el v. 53 Agamenón ‘hace sentar’ un consejo;¹⁵⁴ luego de eso tiene lugar lo referido por el v. 55. Crespo traduce:

152 En voz activa puede tener como objeto, en Homero, un coro (vide infra), guerreros o una batalla (*Il.* 1.1.216, 1.2.43, 86, 1.3.152, 1.5.303, *Od.* 14.469), una asamblea (vide infra), dotes y bodas (*Od.* 1.277, 2.196), engaños (*Od.* 1.366) y muerte (*Od.* 24.153); en voz pasiva, remos (*Od.* 4.782, 8.53). Hay varias asociaciones, que aquí no estudio, entre coros y ejércitos; la danza y la guerra.

153 No estoy empleando el verbo ‘articular’ en el sentido lingüístico, como en ‘articular palabras’, sino en su sentido más general, de ‘ordenar partes’, ni digo ‘consejo’ en el sentido de ‘recomendación’ sino en su sentido institucional.

154 El v. 53 plantea tres problemas que son discutidos por un buen número de escolios. Varios de estos (Did., A, bT) transmiten que la lección «βουλὴν» es la de las versiones que surgen de Zenódoto, pero que la mayoría y las mejores, incluyendo a Aristarco y a Aristófanes, escriben «βουλή» en nominativo. Es decir, la palabra que refiere al consejo es ya objeto (acusativo), ya sujeto (nominativo) de «ἴξε». En el primer caso, el verbo es transitivo y significa ‘hacer sentar, establecer’ (*LSJ* se decanta por esta y entiende ‘make to seat, seat, place, set’). Así lo edita Monro, y esa es la lección que sigo, según la cual Agamenón ‘hace sentar’, i.e. ‘establece’ el consejo. Sentarse es un término técnico, así como para nosotros ‘declarar’ tiene un sentido técnico en el ámbito jurídico. En el segundo caso, el verbo sería intransitivo y el consejo ‘se sentó’. El segundo punto crítico del v.

«A estos convocó y les expuso su sagaz plan». (Nótese que traduce *artúno* por ‘exponer’, *pukinós* por ‘sagaz’, y *boulé* por ‘plan’, y que en lugar de traducir el primer hemistiquio como el participio que es, hace dos oraciones independientes). Murray traduce: «And when he had called them together, he contrived a cunning plan, and said...» (Agrega también por su propia cuenta la cláusula «and said»). En García Blanco & Macía Aparicio se encuentra «tras convocarlos, articuló sutil consejo» —‘articular’ tiene una útil ambigüedad, por su posible sentido de verbo de decir. Mazon traduce «Il les réunit, combinant un subtil dessein».

Comúnmente se supone, pues, que en el v. 55 βουλή significa ‘plan’; ἄρτύνω, ‘tramar’; πυκινός, ‘sagaz’. Por mi parte entiendo diferentemente *los tres* términos griegos.

El *DGE s.v.* ἄρτύνω propone como acepción II.3: «de pensamientos, intenciones *tramar* ψεύδεται τ’ ἄρτύνοντος *Od.* 11.366, μνηστῆρσιν θάνατον κακὸν ἄρτύναντε *Od.* 24.153; en v. med. πυκινὴν ἄρτύνετο βουλὴν tramó un astuto plan, *Il.* 2.55...». Esa hipótesis sobre ἄρτύνω, junto con la del sentido de πυκινός como ‘sagaz’ en ese verso, es natural y esperable si se entiende por βουλή ‘plan’; un plan es algo perfectamente articulable. (En el caso de πυκινός, la hipótesis es natural en tanto toma un sentido metafórico corriente del adjetivo en Homero, que describe por ejemplo la mente de Zeus, «πυκινὰς φρένας»).

Pero por lo que expongo en este estudio es legítimo buscar una asociación de este verso con el sentido que tiene *artúno* en contexto coral, como en el *Himno* a Ártemis. Propongo que el verdadero sentido de ἄρτύνω aquí entra, más bien, en la acepción II.1 del *DGE*:

juntar, ordenar, organizar esp. para la batalla, c. ac. de pers. σφέας αὐτοῦς *Il.* 12.43, 86, 13.152, (...) grupos humanos λόχον *Od.* 14.469, καλὸν χορόν h.Hom.l.c., de la batalla misma ordenar, organizar, trabar ὑσμίνην *Il.* 15.303 (...) en v. med.-pas. ἄρτύνθη δὲ μάχῃ y se trabó el combate, *Il.* 11.216.

Si no se parte del supuesto de que βουλή significa ‘plan’, como en otros casos homéricos, sino que se supone que significa ‘consejo’, esta hipótesis es completamente viable. Se articula el consejo como se articula un ejército o un coro; en fin, un grupo humano de acuerdo a una determinada función y determinadas reglas. Interesantemente, la acepción I que da *DGE* es: «solo en v. med. *Ajustar, encajar, armar... armar los remos en sus estrobos de cuero...*». El sentido primario de *artúno* sería ‘hacer (a algo) *pukinós*’. Se nos revela una auténtica solidaridad entre estos dos términos.

Daré a continuación cinco argumentos en favor de que para el final del v. 55 una traducción más acertada que ‘tramó un plan sagaz’ es ‘articuló un

53, sin mayor relevancia para este estudio, es sobre si debe leerse «ἴζε», alargado, o «ἴζε», breve. El tercero, de naturaleza semántica, es sobre el sentido de «γερόντων», que tiene un uso técnico (‘consejeros’) que comentaré más abajo (C.6).

firme consejo’, aunque el único argumento definitorio será acaso el último. La argumentación me llevará al problema del significado de *pukinós*.

1. Es un problema la ausencia en el verso de algún verbo de expresión, como ‘dijo’. *Artúno* no es ‘decir’. Como se vio, Murray y Crespo son concientes del problema e intentan superarlo añadiendo ‘y dijo’ de su propia cosecha. La validez de ese añadido es discutible. Es interesante, a este respecto, que Zenódoto suprime los vv. 54 y 55 y los sustituye por los versos formularios ‘luego que se hubieron juntado y reunido / entre ellos el fuerte Agamenón se levantó y dijo...’ (cf. *Il.* 1.57-58), los cuales fueron objetados por Aristarco (Kirk, 1985; *ad loc.*).. Comenta Kirk: «Zenodotus’ motives are unknown, but *he may have found* *πικινὴν ἀρτύνετο βουλὴν puzzling*». De algún modo la interpretación que yo hago del verso, si bien no resuelve del todo el problema, introduce mejor que la común el discurso directo (aunque no tan bien como la versión alternativa de Zenódoto), pues la común (‘tramó un plan sagaz’) ni siquiera implica la presencia de otras personas, en principio ocurre dentro de la mente, pero la que propongo significa justamente la disposición de un grupo por parte de un director que tiene entre sus funciones, en general, dar inicio performativo a los actos.

2. Según la interpretación corriente *boulé* tendría un sentido en el v. 53 y otro diferente en el v. 55. Podría ocurrir que así fuera, como prueban para otros términos otros casos homéricos vistos más arriba, pero no hay motivos forzosos para pensar que el poeta no se está refiriendo las dos veces a una misma cosa. No es que el contexto haga evidente que el sentido del segundo uso debe ser otro que el del primero. Antes podemos suponer que es el mismo βουλή ‘consejo’ el que primero Agamenón hace sentar (*i.e.* establece) y luego articula; lo más simple y esperable es que así sea, y más bien una interpretación diferente debería justificarse. Parece faltar el hecho que obligue a distinguir dos sentidos en estos dos usos.

3. El sentido de *πικινός* va especialmente bien con algo que tiene partes (*e.g.* si un plan, los distintos actos a realizar; si un coro, los integrantes), y es adjetivo afín a los contextos corales, como se vio en las secciones A y B. Su sentido es especialmente solidario del de *ἀδινός* ‘compacto’, un término relacionado a la coralidad. *Pukinós* significa primariamente ‘ajustado, firme’. En sentido concreto describe edificaciones o constructos humanos consistentes en el arreglo de partes (*e.g.* δόμος, θάλαμος, λέχος, o el arreglo de esos constructos al cuerpo humano, *e.g.* θώρηξ, χλαῖνα), y también describe agrupaciones susceptibles de orden (στῖξ, φάλαγξ). Se constata, pues, que tanto *artúno* como *pukinós* tienen un uso habitual en relación a grupos susceptibles de orden, por ejemplo grupos de soldados o coros. Se vio en el *h. Hom.* 19.20 (A.24) que las Ninfas, junto a Pan, bailan y cantan, moviéndose ‘ajustadamente’ («πύκα»). Enseguida, en el v. 23, se leía que Pan se mueve dentro del coro y las conduce ‘ajustadamente’ («πυκνά»). Y en *Il.* 18.318 Aquiles dirige

un lamento fúnebre de características corales, gimiendo ‘muy ajustadamente’ («*πυκνὰ μάλα*»). En los tres casos es una idea predominante la conducción del grupo por parte de un director, y hay una posible dimensión posicional de las cosas, pero no es la única posibilidad. Si la ‘justeza’ o ‘firmeza’ expresada es de orden físico, es decir, una justeza posicional, o si incluye, por un uso metafórico en los casos ‘corales’ (*e.g.* falanges bélicas), características algo morales —como una virtud en cierto aspecto de la grupalidad misma—, o si ambas cosas, o si significa una firmeza aplicada al sonido, es difícil asegurarlo.¹⁵⁵ Volveré sobre esto luego de exponer los dos argumentos restantes.

4. Si el sentido de la fórmula «*πυκινὴν ἄρτύνετο βουλὴν*» fuera ‘tramó un plan sagaz’, no sería necesario que ocurriera en contextos de asamblea o consejo. Alguien podría por ejemplo transmitirle un plan a otro individuo en secreto, para actuar los dos en conjunto (como Odiseo y Telémaco), o podría tramarlo en su mente para sí mismo. Pero el otro contexto homérico donde se inscribe la fórmula «*πυκινὴν ἄρτύνετο βουλὴν*» es también un consejo. Parece tratarse, pues, de un dispositivo narrativo adecuado a la asamblea. Luego que quien articula el consejo habla, se espera de los otros participantes una respuesta. Aquí, en efecto, luego de hablar, Agamenón se sienta, y se levanta Néstor a tomar la palabra, etc.

En *Il.* 10.299-302 Diomedes y Odiseo acaban de iniciar su expedición:

οὐδὲ μὲν οὐδὲ Τρῶας ἀγήνορας εἶασεν Ἔκτωρ
 300] εὔδειν, ἀλλ’ ἄμυδις κυκλήσκετο πάντας ἀρίστους,
 ὅσσοι ἔσαν Τρώων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες·
 τοὺς ὃ γε συγκαλέσας πυκινὴν ἄρτύνετο βουλὴν·

Pero no, tampoco Héctor permitió a los heroicos troyanos
 300] dormir, sino que convocó todos juntos a todos los mejores,
 cuantos eran jefes y caudillos de los troyanos.

Luego de haberlos convocado, *articuló el firme consejo*.

Las traducciones comunes del v. 302 son similares a las del caso anterior (*Il.* 2.55). Hainsworth (*ad loc.*) está de acuerdo con Kirk en que estos versos corresponden, por contexto, mejor aquí que al pasaje anterior. Traduce «shrewd plan». Para este pasaje vale, pues, lo mismo que para aquel. ‘Tramó un plan sagaz’. ¿Por qué pensar que βουλή toma aquí el sentido de ‘plan’ si se trata de un consejo? En efecto hay implicado un plan, pero el hecho es que Héctor manda llamar a los jefes troyanos y los convoca para fijar un curso de acción en conjunto. Les hace una proposición y es un elemento esencial del resultado la respuesta de los otros participantes: quién se atreverá, a cambio de un premio, a ir hasta las naves de los griegos para examinar su situación (Dolón).

¹⁵⁵ En época clásica *πυκνός* tiene un sentido técnico en aplicación a la música, designando un intervalo estrecho entre notas. El término podría tener un sentido específico en aplicación a la música desde antiguo: es posible interpretar que en varios pasajes describe un acto que emite algún sonido característico. Pero ese sentido no podría ser el básico.

Es decir, βουλή puede significar también aquí ‘consejo’ con total naturalidad; el contexto es de nuevo la asamblea.

5. El argumento más fuerte es el del contexto inmediato de «πυκνὴν ἀρτύνετο βουλήν»: tiene en el mismo verso un circunstancial, «τοὺς ὃ γε συγκαλέσας» ‘tras haberlos convocado’. ¿Por qué se diría que Héctor primero convocó a los jefes y luego tramó un plan sagaz? Es presumible que *primero* tramó un plan sagaz (lo cual no se está diciendo pero se da por supuesto¹⁵⁶) y *luego* convocó a los jefes, no al revés. Lo que se está diciendo ocurre cuando los jefes ya están ahí y hay que ordenarlos o ponerlos en acción de algún modo, según una virtud de ‘firmeza’ o ‘justeza’. Salvo que «tramó» tenga un sentido metafórico, y signifique ‘expresó’, pero tal hipótesis *ad hoc* es innecesaria y forzada. Ciertamente que la temporalidad en los versos homéricos puede comportarse de manera para nosotros ilógica, pero eso ocurre más bien con oraciones independientes que con complementos circunstanciales que marcan una referencia temporal como este.

Hay razones para pensar, pues, que el sentido es ‘articuló un firme consejo’. Ahora bien, ¿qué significa concretamente tal firmeza o justeza? Dije que era difícil asegurarlo: puede tratarse de varias cosas.

Quizás sea tan solo una manera de hablar y ya no esté presente en la enunciación el significado estricto de firmeza o justeza, sino por ejemplo uno técnico: que en las reuniones se usa la palabra *pukinós* para designar la adecuación a una determinada normativa más o menos implícita y que integra la esencia misma de la institución (asimismo un deporte no es más que un conjunto de reglas). La ‘firmeza’ de *artúno* en Homero puede tener un sentido específico en contexto de consejos o de reuniones en general; este estudio tiende a que ese sentido técnico, como en el caso de ἐξάρχειν, podría no ser tan técnico que se distinguiera de un ámbito abarcativo cuyo arquetipo es el coro; que el coro es una suerte de estructura en el pensamiento arcaico que proyecta su forma a otras instituciones (o por lo menos es la forma más desarrollada de un principio que en las otras es más controlado), y de algún modo conforma junto con ellas una idea al servicio de un ideal: el orden, realizado en la jerarquía grupal. No digo que ese sea, puramente, el significado de πυκινός, sino que una determinada virtud coral puede fundamentar el sentido técnico de *pukinós* al describir una asamblea.

En todo caso la justeza podría ser posicional, de los participantes (están próximos unos de otros), o tal vez incluso moral, entendiendo por eso que expresa una virtud en la grupalidad misma de un acto grupal; y tratándose de actos principalmente sonoros —es el caso de los coros, el de los lamentos fúnebres y el de las asambleas— es natural que la principal manifestación de dicha virtud grupal sea sonora. Podría tratarse, por ejemplo, del requerimiento del silencio o de la quietud grupales. Es difícil saber qué sería concretamente

¹⁵⁶ Podría decirse como en *Il.* 10.17: «ἦδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή».

tal justeza sonora. ¿Acaso se explica la idea de firmeza o justeza porque diacrónicamente las distintas intervenciones del corego y los coreutas se ajustan entre sí de modo virtuoso? A continuación daré motivos para esta última hipótesis, que no deja de ser una entre otras.

Lo dicho sobre *pukinós* como firmeza o justeza en la cláusula «*πυκινήν ἀρτύνετο βουλήν*» se hace extensivo al significado de *ἀρτύνω*, término que expresa la actividad cuya virtud es el establecimiento de esa misma justeza. *πυκινός* parece ser la virtud de *ἀρτύνω*. Algo está bien articulado si queda ajustado.

En cuanto al posible sentido de ‘quietud’ o ‘silencio’, es verosímil que *pukinós* tenga un sentido asociado al término *ἄστεμφής* tal como se lo emplea en *Il.* 2.344 (*vide infra*, C.5). Allí Néstor propone que Agamenón tome a su cargo (*ἔχω*) un firme consejo («*ἄστεμφέα βουλήν*»). El adjetivo *ἄστεμφής* se forma por la negación de *στέμβω* ‘agitar’; significa, pues, ‘inmóvil, quieto’. Parece designar, por tanto, lo opuesto a la agitación expresada por los símiles de movimiento que característicamente describen la disolución de la asamblea (*vide infra*). En *Od.* 4.419 se halla la expresión similar ‘*ἄστεμφέως ἔχειν*’, allí con el sentido de ‘sujetar firmemente (a alguien)’. No aseguro, sin embargo, que el sentido de *pukinós* sea solo la quietud física. De hecho parece no tener cabida fácilmente en el ámbito coral.

La dificultad que tenemos para comprender con certeza el sentido preciso de *pukinós* es independiente de la interpretación que hagamos de «*πυκινήν ἀρτύνετο βουλήν*». *Pukinós* no deja de ser problemático, por ejemplo en sus aplicaciones corales. ¿Qué quiere decir que las ninfas en el coro se muevan «*πύκτα*» y que Pan las conduzca «*πυκνά*»? La dificultad de *pukinós* es semejante a la dificultad que tenemos para comprender el sentido del término *hadinós*, que los traductores traducen sin fundamento (y cuyo significado requiere un examen extenso que emprendo en otro sitio). Los dos términos son muy próximos en sus significados más precisos y en nuestra ignorancia de estos.

C.5. Antifonía

Se vio que la antifonía es un elemento característico de los coros homéricos. La asamblea y el consejo, de su lado, son necesariamente responsivos, *antifónicos*. Son en esencia, como es obvio, instituciones que definen un procedimiento de decisión colectiva. En ellas, al igual que en los coros, la participación es ya individual, ya colectiva —cuando los individuos se expresan en un acto colectivo indiferenciado individualmente, sea mediante la aprobación grupal o mediante el silencio, o en comentarios de anónimos que encarnan el sentir colectivo (*Il.* 2.270ss), que son una suerte de corifeo.¹⁵⁷ Ruzé (1997:55-56) distingue cuatro etapas en la toma de decisión de

157 Hay dos tipos de silencio en la asamblea, que podemos llamar silencio positivo y silencio negativo. El silencio positivo ocupa un lugar de la antifonía: en función de respuesta, la

la asamblea: 1) se presenta la información, 2) un consejero emite una opinión, 3) la muchedumbre aclama, 4) el jefe sigue la opinión avalado por la masa.

Para explicar la antifonía deliberativa me detendré en tres de las asambleas homéricas más desarrolladas: la de *Il.* 1, la de *Il.* 2, y la de *Il.* 9.

En el capítulo anterior transcribí los versos de *Od.* 12 en que Euríloco *dirige un consejo* con los demás compañeros de Odiseo cuando este se quedó dormido en la isla de Helios. Luego que se reproduce el discurso inicial (y único) de Euríloco, el v. 352 dice: «ὥς ἔφατ' Εὐρύλοχος, ἐπὶ δ' ἦνεον ἄλλοι ἑταῖροι». [Así habló Euríloco, y lo aclamaron los demás compañeros]. El verbo *ἐπαινέω*¹⁵⁸ refiere la expresión de una aprobación formal, en este caso los compañeros aprueban de modo manifiesto y performativo la proposición de Euríloco. Tal aprobación es esencial a la puesta en funcionamiento de un plan; por su defecto, puede no ponerse en funcionamiento ninguno.¹⁵⁹

La antifonía en esta escena —como ocurre otras veces— es mínima: hay una proposición individual inicial y una aclamación colectiva en respuesta. En medio de esas dos instancias pueden introducirse proposiciones-respuestas individuales o colectivas en número indefinido, y puede no haber una aclamación colectiva final.

* * *

Il. 1. La larga asamblea de *Il.* 1 («ἀγορή», v. 54) tiene la siguiente estructura: 1) Aquiles propone llamar a un adivino/sacerdote; 2) el adivino Calcas exige garantías para responder; 3) Aquiles jura garantías; 4) Calcas responsabiliza a Agamenón y propone solución; 5) Agamenón acepta con condiciones; 6) Aquiles expresa reserva sobre las condiciones; 7) Agamenón reafirma sus condiciones, con amenaza; 8) Aquiles rechaza las condiciones y expresa su alejamiento del colectivo; 9) Agamenón acepta el alejamiento y refuerza su amenaza; [interludio: duda de Aquiles sobre si atacar y diálogo de Aquiles con

respuesta es silencio. El negativo existe en función del sonido: un requisito para el orden es que los participantes hagan silencio; no se espera que emitan sonido sino que permitan una vacancia para el sonido de otros. Sobre el negativo trataré más abajo. El silencio positivo: *Il.* 9.95, 7.92, 3.98, 8.28, 9.29, 430, 693, 10.218, 313, 23.676, *Od.* 7.154, 8.234, 11.333, 13.1, 16.393, 20.320. Sobre la fórmula que lo expresa, véase Elmer (2013:28ss.).

158 Véase Nagy (1997, cap. 6). Véase también Elmer (2013:passim), quien considera que este verbo expresa un procedimiento de ratificación formalmente reconocible, que tiene el efecto de actualizar la proposición a la cual se refiere. Es decir, no designa un simple sentimiento de conformidad sino un acto de habla performativo, en el sentido de Austin. El estudio de dicho verbo es el núcleo de su libro. Elmer (2013:26ss.) estudia las cinco expresiones formularias que en *Ilíada* designan la respuesta colectiva (lo llama 'gramática de la recepción'), y las ordena según su eficiencia performativa. El verbo *ἐπαινέω* expresa la mayor eficiencia.

159 Obsérvese que el prefijo *ἐπι-* expresa ya una respuesta, como en el verbo *ἐπι-στενάχω*, el vehículo lingüístico más usual de la antifonía de los lamentos fúnebres, véase B.3.2.

Atenea]; 10) Aquiles jura su alejamiento; 11) Néstor propone conciliación; 12) Agamenón la rechaza; 13) Aquiles la rechaza. El periplo se cierra así, vv. 304-305: «ὥς τῷ γ' ἀντιβίοισι μαχεσσαμένῳ ἐπέεσσιν / ἀνστήτην, λῦσαν δ' ἄγορην παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν». [Entonces, cuando los dos hubieron combatido con palabras opuestas, / se levantaron, disolviendo la asamblea junto a las naves de los aqueos].

El ágora celebrada consiste en la alternancia de discursos (que vendrían a ser los momentos solistas) y de respuestas colectivas (de los coreutas). En la asamblea la palabra es un hecho institucional (como decimos ‘tener la palabra’), que por naturaleza avanza y lo hace de un modo que por momentos parece determinado. La alternancia solista puede ser oscilación entre dos o avanzar al estilo del escolio simpótico. Tomando el caso anterior, el esquema de transmisión de palabra sería: 1] Aquiles > Calcas; 2] Calcas > Aquiles; 3] Aquiles > Calcas; 4] Calcas > Agamenón; 5] Agamenón > Calcas; 6] Aquiles > Agamenón; 7] Agamenón > Aquiles; 8] Aquiles > Agamenón; 9] Agamenón > Aquiles; 10] Aquiles > Agamenón; 11] Néstor > Agamenón y Aquiles; 12] Agamenón > Néstor (refiriendo a Aquiles); 13] Aquiles > Agamenón.

A primera vista, por cierto, hay una concatenación que se rompe en 6] por parte de Aquiles, en 11] por parte de Néstor, y tal vez en 13] por parte de Aquiles nuevamente. Esta última interrupción es dicha así en el v. 292: «τὸν δ' ἄρ' ὑποβλήδην ἡμείβετο δῖος Ἀχιλλεύς». [Interrumpiéndolo, le respondió el divino Aquiles...]. Pero la interrupción no está en que Aquiles no respetara una dirección de la palabra (ya que seguía vigente la cesión de la palabra por Néstor en 11]) sino en que comenzó a hablar antes de que Agamenón concluyera, es decir en que tomó la palabra por la fuerza; prueba de esto es que la interrupción de Aquiles en 6], al contrario, es expresada en el v. 121 de esta manera: «τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς». [Le respondió entonces el divino Aquiles de pies ligeros...]. Es decir que la ruptura de la oscilación previa es considerada, indistintamente, ‘respuesta’. De algún modo Aquiles estaba implicado desde el principio, y su posibilidad de tomar la palabra está desde el principio latente, siempre que no quite a otro la palabra. (Esto puede quizás extrapolarse a todos los jefes). La intervención de Néstor se describe como perfectamente adecuada a la norma, vv. 247-253; el último de estos versos es «ὃ σπιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν» [Queriéndoles bien,¹⁶⁰ tomó la palabra e intervino diciendo...]. En efecto, el anterior esquema esbozado no es del todo fiel a la realidad, puesto que debe considerarse igualmente abarcada por la norma cierta ruptura en la cadena, y que el esquema pasa por alto la posibilidad de la indefinición del transcurso consiguiente por parte de cada discurso: se puede liberar la palabra de manera indeterminada, sin dirigir su transcurso, pero motivando su

160 Otra traducción posible es ‘con buen sentido’ (Kirk, 1985: ad loc.). Considero que ese uso valorativo de «ἐν» suponiendo una valoración por parte del poeta narrador es en Homero menos probable, cf. Griffin (1986).

avance;¹⁶¹ el esquema da una idea binaria del funcionamiento de la asamblea, pero en la mayoría de las intervenciones la muchedumbre es también, con mayor o menor claridad, posible dominio de la palabra, y puede intervenir como los caudillos, aunque a diferencia de los caudillos su intervención es, sí, binaria: aclamación o silencio.¹⁶²

* * *

II. 2. Después del sueño, Agamenón ordena a los heraldos convocar una asamblea (v. 51, «ἀγορή»), celebrando previamente un consejo (vv. 53-83). Tiene lugar entonces una primera asamblea (o una primera instancia de la asamblea), breve y extraña (la falta de coherencia entre el consejo previo y esta asamblea ha sido muy discutida), que consiste solamente en un discurso inicial de Agamenón (vv. 110-141), en que propone huir, probándolos, y en la perdedora obediencia de los demás griegos, que se disponen a disolver la asamblea y marcharse (vv. 142-154).

La reacción de la multitud al discurso de Agamenón es descrita, además de por su efecto visual (al que me referiré más abajo), por su efecto sonoro, vv. 149-150: «τοὶ δ' ἀλαλητῶ / νῆας ἔπ' ἐσσεύοντο» [Ellos con un alarido / partían hacia las naves], y v. 153: «ἀϋτὴ δ' οὐρανὸν ἵκεν» [El grito llegaba al cielo].

Con intervención de Hera y Atenea y con la colaboración de Odiseo, que hace lo suyo sosteniendo el cetro de Agamenón (vv. 185-186) —símbolo y accesorio de la política (*vide infra*)—, la disolución de la asamblea logra detenerse, pues Odiseo hace sentarse a quienes se disponen a marcharse. (Sentarse tiene un significado institucional en que me detendré luego). La asamblea se reanuda (vv. 207-211).

Entonces ocurre lo de Tersites, que violenta el orden (*kósmos*) institucional. Es Tersites quien reanuda la asamblea con su discurso. Por este hecho algunos han querido ver en él a un noble caído en desgracia,¹⁶³ pero se trataría de un caso incómodo de héroe que en *Iliada* (a diferencia de otros

161 No es lo mismo (institucionalmente) invitar a la palabra a la muchedumbre, como tal, que dejar libre la palabra para quien quiera tomarla. El dominio o rango en estos últimos casos es la clase de los jefes —por ejemplo cuando el director hace una proposición que implica un participante para una misión.

162 La finalidad de estos comentarios es constatar un aspecto del orden supuesto por la norma de la asamblea; pero la sistematización de las normas, como ocurre a todos quienes intentan detectar la normativa de la asamblea, pronto deviene un lecho de Procusto, acaso por causa del estado de construcción institucional de esta en Homero (el cual reconoce Martin, 1951:149 y *passim*). Elmer (2013:63ss.) considera la asamblea de *II. 1* como excepcional en cuanto procedimiento de decisión colectiva. Barker (2009:*passim* y pp. 83ss.) se esfuerza por presentar la asamblea no como una institución ya acabada («ready-made») sino como una exploración progresiva de la posibilidad y del valor del diseño.

163 Contra la interpretación del episodio de Tersites como un conflicto basado en una diferencia de clase, véase Marks (2005). Otras referencias en Elmer (2013:256n22 y 23).

lugares¹⁶⁴) no tiene patronímico ni lugar de origen, y con un nombre parlante especialmente adecuado a este episodio. En cualquier caso es claro que en Homero, si bien es un personaje conocido de todos, no es jefe de nadie (a pesar del v. 231). La anomia institucional de Tersites consiste en que, siendo de la muchedumbre, interviene como jefe. Su intervención es una respuesta —aunque mediata— al primer discurso de Agamenón, y eso no es estrictamente contrario a la norma, ya que si Aquiles dijera lo que Tersites dice, no sería desorden.¹⁶⁵ En este caso, *pace* Marks (2005), es desorden que lo diga Tersites, como aclara la respuesta de Odiseo a este (sobre todo, vv. 246-247), que incluye una amenaza de expulsión de la asamblea (vv. 257-264).¹⁶⁶

Tersites (al igual que Iro en la *Odisea*) ha sido entendido en las últimas décadas, a partir de Nagy (1979), como representación del poeta de reproche («blame poetry»), *psógos*. Tersites funcionaría como el opuesto al poeta de elogio («praise poetry»), *ainos*, *épainos*. Rosen (2003) modifica la interpretación de Nagy, observando que la audiencia no está del lado de Tersites sino del contrario: «The Iliadic Thersites (...) behaves less like the blamer than the one blamed». El Tersites de *Ilíada*, explica, se distingue del de *Etiópida*: el de este último poema se comporta como un satirista que reprocha de acuerdo a ciertos protocolos genéricos y performativos, mientras que el de *Ilíada* representa una amenaza para la estabilidad social. Riu (2008:86) destaca que el sistema griego se sostiene en una oposición entre poesía de elogio y poesía de reproche, cada una de estas dos pudiendo contener a su vez elogios y reproches. Homero es el poeta de elogio por excelencia junto a Píndaro. «In praise poetry (...) there are two kinds of blame: one acceptable, uttered by ‘the noble’, and one unacceptable, uttered by ‘the base’, but it is the whole that is ‘praise poetry’». Tersites representaría el reprochador bajo en el poema de elogio. La reacción del grupo reforzaría el elogio por la negativa, un elogio de lo elevado. De ese modo el episodio de Tersites puede entenderse, más que como un comienzo en falso, como una reafirmación del elogio y una oposición al disenso permitido y propio de una asamblea. Escribe Riu (2008:86): «in praise poetry there is a place for blame, but subservient to the ends of praise».

164 éase Rosen (2003).

165 Podría ser calamitoso para los griegos, saludable para los troyanos, pero no sería contrario al orden institucional; la discrepancia no es en principio mala, pero si no evoluciona, es un vicio coral; como viciosa sería cuestionable, y así la cuestiona pesaroso Néstor en varias ocasiones: ¡al fuego los consejos y los pactos!, ¡sin fratría, sin ley y sin hogar aquel que ame la guerra intestina!, etc. *cf.* el solo uno gobierne, solo uno sea rey de Odiseo, vide infra.

166 En este punto me alejo de Moreau (1893:221-2), que sostiene firmemente que cualquiera puede tomar la palabra en una asamblea. Cita, como argumentos, *Il.* 1.230 y 9.308s., que no son en absoluto válidos (en el último caso habla precisamente Diomedes, no es cualquiera). En apoyo de lo que digo véase *Il.* 12.211-216 (vide infra, C.6), donde se explicita que no corresponde a quien es del ‘pueblo’ oponerse en la asamblea al jefe.

Con homologación por el cetro y contribución de Atenea (v. 279), Odiseo reanuda la asamblea normal (v. 283, «Queriéndoles bien, tomó la palabra e intervino diciendo...»). En un largo discurso (vv. 284-332) Odiseo se dirige primero a Agamenón, retomando la cadena de la palabra, y luego a todos los presentes, recordándoles el vaticinio de Calcas y proponiendo permanecer en Troya. Toma la palabra desde Agamenón y la hace avanzar hacia la muchedumbre, y en efecto es la muchedumbre que responde a continuación, vv. 333-335:

ὥς ἔφατ', Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον, ἀμφὶ δὲ νῆες
 σμερδαλέον κονάβησαν ἀϋσάντων ὑπ' Ἀχαιῶν,
 335] μῦθον ἐπαινίσαντες Ὀδυσσῆος θεῖοιο·

Así habló, y los Argivos daban fuertes gritos, y alrededor las naves resonaron terriblemente por los clamores de los aqueos, 335] como estos aclamaron el discurso del divino Odiseo.¹⁶⁷

Enseguida toma la palabra Néstor,¹⁶⁸ para hacer un discurso cuya función se integra mal al episodio, principalmente por ignorar en la primera parte (337-344) lo que ya ha sido propuesto por Odiseo y aclamado por todos (cf. escolio bT a 337). Parece haber aquí una combinación de dos versiones distintas del poema.¹⁶⁹ Pero el discurso respeta la concatenación de la palabra, ya que en la primera parte se dirige a los aqueos, increpándoles haber aceptado la huida (la función parece ser, pues, de reproche moral), y en la segunda (vv. 344-368) se dirige principalmente a Agamenón (aunque incluye una amenaza a todos), y le propone ordenar el ejército de modo de hacer manifiestos los elementos cobardes (lo cual, extrañamente, es aceptado pero luego no vuelve a ser mencionado en el poema). El discurso de Néstor comienza así, vv. 337-347:

ὦ πόποι ἦ δὴ παισὶν εἰκότες ἀγοράασθε
 νηπιάχοις οἷς οὐ τι μέλει πολεμήϊα ἔργα.
 πῇ δὴ συνθεσῆαι τε καὶ ὄρκια βήσεται ἡμῖν;
 340] ἐν πυρὶ δὴ βουλαί τε γενοίατο μήδεά τ' ἀνδρῶν
 σπονδαί τ' ἄκρητοι καὶ δεξιάι, ἧς ἐπέπιθμεν·
 αὐτῶς γὰρ ἐπέεσσ' ἐριδαίνομεν, οὐδέ τι μῆχος
 εὐρέμεναι δυνάμεσθα, πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἐόντες.
 Ἀτρεΐδῃ σὺ δ' ἔθ' ὥς πρὶν ἔχων ἀστεμφέα βουλὴν
 345] ἄρχειν Ἀργείοισι κατὰ κρατερὰς ὑσμίνας,
 τοῦσδε δ' ἔα φθινύθειν ἕνα καὶ δύο, τοί κεν Ἀχαιῶν
 νόσφιν βουλεύωσ'· ἄνυσις δ' οὐκ ἔσσεται αὐτῶν·

167 Hay en estos versos otra pequeña coralidad estructurada en círculos concéntricos. De adentro hacia afuera: Odiseo-los aqueos-las naves. Así se explica el empleo de la preposición ὑπό, como expresión de la jerarquía coral conductor-conducido. Cf. *Escudo de Heracles* 279-280.

168 V. 336, «Entre ellos intervino el caballero gerenio Néstor».

169 La intervención de Néstor parece desconocer la anterior de Odiseo también por su mención a un presagio diferente del que recordó largamente este.

¡Ay, dios mío, tomáis la palabra como niños
 infantiles que en nada se preocupan por los hechos de la guerra!
 ¿En qué acabarán nuestros tratados y juramentos?
 340] ¡Vayan al fuego los consejos [βουλαί] y los planes de varones
 y las libaciones puras y los pactos que habíamos acordado!
 Pues en vano disputamos con palabras, y ninguna solución
 podemos hallar, estando aquí desde hace mucho tiempo.
 Atrida: tú, teniendo ahora como antes el firme [ἄστεμφέα] consejo,
 345] dirige [ἄρχεν'] a los argivos en las violentas batallas
 y deja que se mueran aquellos de los aqueos, uno o dos,
 que deliberen [βουλευῶσ'] apartados; no lograrán nada.

Lo acordado con anterioridad no se respeta, dice Néstor: al diablo los consejos y los acuerdos. El rey debe oír consejos, pero el consejo está en el rey, dirá luego con otras palabras (*vide infra*). Néstor denuncia que la deliberación de los consejos no culmina en ninguna solución, por causa de las discordias que en ellos tienen lugar; es decir, permítasenos decir, por falta de armonía. La primera solución que Néstor propone es que Agamenón conduzca (v. 344 «ἔχων») como antes el firme consejo en vistas a combatir y dirija al ejército (verbo *árkho*, v. 345), y que quienes mantengan un consejo apartados, por fuera de la asamblea —es decir, quienes no estén de acuerdo con continuar la guerra—, que se mueran —lo cual enseguida será reforzado por una amenaza de muerte a quienes se dispongan a huir. El discurso de Néstor trata, pues, de la jerarquía en la asamblea. Su tema es la asamblea misma. *Está bien que cantemos alternándonos, pero que el conductor disponga*, parece decir.

Por la incoherencia en la composición o en la versión, Néstor desconoce el discurso previo de Odiseo y su consiguiente aclamación por la muchedumbre. Su punto de partida es el exabrupto de Tersites, y por eso hace énfasis en la jerarquía. Pero aquí los roles se confunden, pues Agamenón, en otro momento incoherente de la composición, proponía huir, no quedarse;¹⁷⁰ en cualquier caso, Tersites proponía también huir y dejar a Agamenón en Troya, solo, un general sin ejército. De este modo, Tersites funciona como doble de Aquiles, permitiendo a Néstor criticar la actitud discordante de Aquiles a través de la suya —la de Tersites. El doble de Aquiles es un anti-Aquiles en su valor social.

El empleo de βουλευῶ ‘deliberar’ en el último verso es algo irónico: una deliberación que no afecta a la comunidad es una deliberación inútil, que pierde su razón de ser (*cf.* Diomedes y Esténelo en *Il.* 9, *vide infra*).

Al discurso de Néstor responde Agamenón, elogiándolo. v. 369: «τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων». [Respondiéndole, se dirigió a él el poderoso Agamenón...] (Volveré a esos versos más adelante). Comenta Agamenón, vv. 379-380: «εἰ δέ ποτ' ἔξ γε μίαν βουλευσομεν,

170 Acaso la versión a que perteneció este discurso de Néstor omitía la prueba de la moral de los guerreros por parte de Agamenón.

οὐκέτ' ἔπειτα / Τρῶσιν ἀνάβλησις κακοῦ ἔσσεται οὐδ' ἡβαιόν». [Si alguna vez deliberáremos poniéndonos de acuerdo, entonces ya no habrá / para los troyanos aplazamiento alguno del mal]. También Agamenón considera, pues, que lo que impide la victoria de los aqueos es una falta de armonía en la deliberación: de algún modo, un defecto de coralidad en la asamblea, siendo la antifonía un procedimiento que debe culminar idealmente en una concordancia —una concordancia coral, idealmente la de los coreutas. El objetivo es la justeza de las voces: primero diacrónicamente, en las alternancias, y metafóricamente podemos decir en las *armonías* de los coreutas. La aclamación de una multitud no es otra cosa (Cf. *Il.* 1.253-257).¹⁷¹

En otras palabras, la guerra intestina impide la victoria en la guerra externa, y la coralidad es forma de pensamiento que representa precisamente el logro de la paz intestina. La virtud en la coralidad representa, pues, la salvación. La variedad en las voces es un defecto si es persistente disonancia, pero es también la materia de la virtud posible, la cual consiste en arreglarlas —y deliberar culminando en un acuerdo, idealmente el canto armónico de los coreutas que elogian a los coregos. En clave coral, adquiere un nuevo sentido simbólico el hecho de que Aquiles, apartado, se entretenga cantando solo, no queriendo someterse a la persona del conductor que encarna la regla, ni elogiarlo.

Concluye Agamenón indicando la preparación a la guerra y amenazando al cobarde. Responde, por último, la multitud, vv. 394-398, cuyo grito motiva, aparentemente, un símil que la compara con el mar.

* * *

Il. 9. Al principio de esta rapsodia, el ejército griego en crisis, Agamenón ordena a los heraldos convocar una asamblea y pronuncia el discurso inicial.¹⁷² Nuevamente propone la retirada, alegando la voluntad de Zeus. Luego leemos, vv. 29-31:

ὥς ἔφαθ', οἳ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ.
30] δὴν δ' ἄνεφ' ἦσαν τετιηότες νῆες Ἀχαιῶν·
ὀψέ δὲ δὴ μετέειπε βοὴν ἀγαθὸς Διομήδης·

Así dijo, y todos se quedaron sigilosos, en silencio;
30] por largo rato permanecieron callados, afligidos, los hijos de los aqueos, hasta que intervino Diomedes, excelente en el grito.

¹⁷¹ Tal es, formulada de otro modo, una de las tesis principales del libro de Elmer (2013): que el resultado ideal de la deliberación colectiva en la *Iliada* es el consenso, como superación de las discrepancias. Cf. Barker (2009).

¹⁷² V. 16: «ὥς ὁ βαρὺ στενάχων ἔπε' Ἀργείοισι μετηύδα». [El cual, gimiendo gravemente, pronunció un discurso entre los argivos...].

La intervención de Diomedes comienza, vv. 32-33: «Ἀτρεΐδῃ σοὶ πρῶτα μαχήσομαι ἀφραδέοντι, / ἢ θέμις ἐστὶν ἄναξ ἀγορῇ· σὺ δὲ μὴ τι χολωθῆς». [Atrida, lucharé primero contra ti, que desatinas, / lo cual es legítimo, rey, en la asamblea; tú no te irrites]. El comienzo de Diomedes es opuesto al de Tersites en su respeto a la norma: toma la palabra con total legitimidad, se dirige al jefe reconociendo su supremacía («ἄναξ»),¹⁷³ le pide que no se irrite, y, lo más importante, le recuerda la *thémis* del ágora: combatir con palabras (tal vez Agamenón había olvidado esto con Aquiles en *Il.* 1). Reconociéndose habilitado por la *themis* del ágora, Diomedes es ahora muy duro con Agamenón (vv. 37-41). A continuación (vv. 42ss.) le ofrece que se retire si así lo desea, pero otros se quedarán —aunque solo sean él y Esténelo.¹⁷⁴ La discordia sobre la guerra introduce otra vez la posibilidad de un general sin ejército o, mejor dicho, de un ejército sin su general. Cuando Diomedes concluye, la multitud aclama su discurso (vv. 50-51; verbo ἐπιάχω ‘aclamar en respuesta’).

Luego interviene Néstor (vv. 52ss), elogiando, como la multitud, el discurso de Diomedes.¹⁷⁵ Dice, v. 56: «ἀτὰρ οὐ τέλος ἵκεο μύθων» [Pero no has llegado al fin del discurso], y añade, vv. 60-64:

60] ἀλλ’ ἄγ’ ἐγὼν, ὃς σεῖο γεραίτερος εὖχομαι εἶναι,
ἐξείπω καὶ πάντα διίξομαι· οὐδέ κέ τίς μοι
μῦθον ἀτιμήσει, οὐδέ κρείων Ἀγαμέμνων.
ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος
ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος.

60] Pero vamos, yo, que me precio de ser más viejo que tú,
declararé y llegaré al fin de todo, y ninguno
podría deshonorar mi discurso, ni siquiera el poderoso Agamenón.
¡Sin fratría, sin ley y sin hogar es aquel
que ama la horrible guerra intestina!¹⁷⁶

Con el mismo espíritu que en *Il.* 2, Néstor maldice la discordia. La forma que tiene de expresarlo es diciendo su discurso como la continuación natural del de Diomedes, o como la continuación ‘real’ del de Diomedes, si el discurso que Diomedes pronuncia *preexiste* de algún modo a su pronunciación por Diomedes —estaba allí y alguien debía o podía decirlo.

Como si se tratara de una tonada o una canción, que uno pudiera retomar donde otro la dejó, Néstor declarará¹⁷⁷ cómo sigue el discurso y lo llevará

¹⁷³ Aunque muy recatadamente en comparación con la adulación de Néstor, poco posterior.

¹⁷⁴ Compárese todo este episodio con *Il.* 14.61-134, donde se lleva a cabo una asamblea muy semejante a los anteriores: Agamenón propone huir, Odiseo lo reprende, Diomedes lo reprende, etc.

¹⁷⁵ Paso por alto aquí algunos versos del discurso de Néstor porque los comentaré más abajo.

¹⁷⁶ Sobre la traducción de «ἀφρήτωρ» véase Donlan (1985).

¹⁷⁷ Cf. *Il.* 24.654 y *Od.* 15.443: en el sentido de ‘revelar’, i.e. Néstor no inventará nada sino que dirá lo que ya existe.

hasta el final.¹⁷⁸ Va a proponer que se prepare la cena, que se establezca una guardia nocturna y que Agamenón ofrezca un banquete a los ‘ancianos’.

Este término ‘ancianos’ (γέροντες) es, como anuncié, un término técnico, que comentaré en el próximo capítulo. Su referencia no es ya etaria sino que designa a los consejeros, ya que el banquete propuesto es de hecho un consejo, vv. 74-76:

πολλῶν δ' ἄγρομένων τῷ πείσειαι ὅς κεν ἀρίστην
75] βουλὴν βουλεύσῃ· μάλα δὲ χρεὼ πάντας Ἀχαιοὺς
ἐσθλῆς καὶ πυκινῆς...

De los muchos reunidos, obedece al que mejor
75] consejo aconseje, que gran necesidad tienen todos los aqueos
de uno noble y ajustado [πυκινῆς]...¹⁷⁹

El consejo (proposición) mejor, que, como observa Hainsworth (1993:69), es demasiado humillante para una asamblea y conviene mejor a un consejo (institución), es persuadir a Aquiles. *Il.* 9.93-103:

τοῖς ὁ γέρων πάμπρωτος ὑφαίνειν ἤρχετο μῆτιν
Νέστωρ, οὗ καὶ πρόσθεν ἀρίστη φαίνεται βουλή·
95] ὃ σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
‘Ἀτρεΐδῃ κύδιστε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον
ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι, οὐνεκα πολλῶν
λαῶν ἐσσι ἄναξ καὶ τοι Ζεὺς ἐγγυάλισε
σκήπτρόν τ' ἡδὲ θέμιστας, ἵνα σφισι βουλεύῃσθα.
100] τῷ σε χρή περὶ μὲν φάσθαι ἔπος ἡδ' ἐπακοῦσαι,
κρηγῆναι δὲ καὶ ἄλλω, ὅτ' ἂν τινα θυμὸς ἀνώγῃ
εἰπεῖν εἰς ἀγαθόν· σέο δ' ἔξεται ὅττι κεν ἄρχῃ.
αὐτὰρ ἐγὼν ἐρέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα.

Entre ellos, primero que todos, comenzó a tejer un plan el anciano
Néstor, cuyo consejo ya antes se había mostrado el mejor.
95] Queriéndoles bien, tomó la palabra e intervino diciendo:
Atrida, gloriosísimo rey de hombres Agamenón,
por ti acabaré y por ti comenzaré, porque de muchas
huestes eres rey y Zeus puso en tu mano
el cetro y las leyes, para que con ellos deliberes.
100] Por tanto conviene a ti más que a nadie decir un discurso y luego escuchar,
y también llevar a cabo lo de otro, cuando el ánimo ordene a alguno
decir algo beneficioso. De ti dependerá lo que otro inicie.
Pero yo diré lo que me parece que es mejor.

Y lo mejor es: resarcir a Aquiles. La función como consejero de Néstor aquí es peculiar, ya que en cierta medida dirige el consejo, pero atribuyendo de manera muy honrosa a Agamenón toda autoridad y el papel preponderante

178 Así interpretan «διίջομαι» los escolios A y bT.

179 Cf. *Il.* 10.43.

en el consejo mismo. Parece haber en ello una única finalidad práctica: el reconocimiento de la autoridad de Agamenón para no contribuir a la humillación que supone tener que reparar el ultraje a Aquiles.

Pues la materia primordial del consejo como institución es la jerarquía, al igual que la de los coros. La forma primordial de la jerarquía es la regla, que implica un sometimiento colectivo; el medio primordial del sometimiento es la conducción, por la cual *el sometimiento a la regla* consiste en un *sometimiento a una persona* —el corego. La tarea de la conducción goza de un estatus social privilegiado. En esa clave puede entenderse el comentario de Néstor a Agamenón.

«Por ti acabaré y por ti comenzaré» dice Néstor. Lo mismo diría un cantor al cantar un himno a algún dios.¹⁸⁰ Es expresión muy honrosa y musical. Todo el discurso de Néstor tiene un aroma de *himno* a Agamenón. Hay también implicada en aquella expresión cierta circularidad: la palabra comenzará por Agamenón y terminará en él. ¿Tiene eso el sentido concreto de que se dejará a Agamenón comenzar a hablar, luego se dará lugar a que hablen otros, y luego se volverá a Agamenón que tendrá, literalmente, la última palabra? Eso parece querer decir la continuación «conviene a ti más que a nadie decir un discurso y luego escuchar, / y también llevar a cabo lo de otro (...) De ti dependerá lo que otro inicie». Esa interpretación anti-fónica conviene especialmente a este estudio; cierto que en cualquier caso tal círculo no se lleva a cabo sino que, mera cortesía (estratégica), Néstor comienza por sí mismo. Por cortesía que se explica como estrategia es que Néstor se ve conducido a una digresión sobre el funcionamiento de un consejo y puntualmente su jerarquía. Pero el punto de Néstor es justamente acerca de una actitud en la asamblea. Que Agamenón y Aquiles, antes excesivos en la asamblea, se reconcilien; para eso, hay que dejarse de nuevas guerras de asamblea y Agamenón tiene que actuar. Debe corregirse el vicio coral, el defecto de armonía entre corego y coreutas; de sometimiento a la regla, que es un sometimiento a la persona.¹⁸¹

180 Cf. invocación al principio y al final del himno a Zeus en Hes. *Th.* 34, 36, 48; cf. Teognis 1-4.

181 Néstor es quien más se cuida de la consonancia en la asamblea. Otro pasaje igualmente relevante es *Od.* 3.126-150, donde Néstor cuenta a Telémaco la partida de los griegos desde Troya en clave de consenso-disenso, e.g. vv. 126-129: «Durante todo ese tiempo yo y el divino Odiseo / nunca disentimos ni en la asamblea ni en el consejo, / sino que teniendo un (mismo) espíritu, con inteligencia y prudente consejo / aconsejamos a los argivos sobre cómo se haría lo mejor». Vv. 136-138: «quien [Atenea] puso discordia entre ambos Atridas, / y estos convocaron al ágora a todos los aqueos, / descuidadamente y no según el orden [οὐ κατὰ κόσμον], sino a la puesta del sol...» Etc. Véase Elmer (2013:42).

C.6. Selección de participantes

Al igual que los coros, así el consejo como la asamblea se conforman de integrantes selectos. Me referiré primero al consejo y después a la asamblea. Seré suscito pues el tema ha sido tratado con detenimiento en otros estudios.

La especificidad del consejo es su restricción. Eso lo distingue de la asamblea: es una reunión deliberativa formada por unos pocos participantes selectos. Se vio en *Il.* 2.53-55 (C.4): «Pero primero (Agamenón) sentó un consejo de magnánimos ancianos / junto a la Nestórea nave del rey de los pilios. / Luego de haberlos convocado, articuló el ajustado consejo». El consejo es de γέροντες, literalmente ‘ancianos’. La *expresión* que designa a los consejeros implica un criterio de selección etario. El criterio etario es uno de los elementos más básicos de la coralidad griega, aunque no sea, evidentemente, exclusivo de ella. Se mantiene —al menos en la expresión— en el consejo, pero invertido: este ‘coro’ no es de jóvenes sino de viejos, y el más viejo no es necesariamente el ‘corego’ sino que puede estar entre los ‘coreutas’, como en el caso de Néstor. Ahora bien, como dije antes, el término *gérontes* no designa ya estrictamente por su sentido literal sino que ha adquirido uno técnico, ‘consejeros’ (*cf.* ‘senado’, ‘señor’): la superioridad etaria parece ser condición favorable al ejercicio de la función de consejero (escolio bT a *Il.* 2.53), pero la mayoría de los llamados *gérontes* griegos no cumplen la condición etaria. En *Il.* 2.404-408, por ejemplo, los consejeros son: Néstor, Odiseo, Diomedes, Idomeneo, los dos Ayantes y Menelao (Agamenón no contaría como consejero en cuanto no es ‘coreuta’ sino ‘corego’).¹⁸² Aun cuando un buen consejero no cumple la condición etaria, se parece a uno que la cumpliera, tal como muestran *e.g.* *Od.* 4.204-205, *Il.* 9.58, y 10.239-278. Entre los troyanos el criterio etario parece ser más aplicable: en *Il.* 3.146-153 se catalogan los ancianos troyanos (δημογέροντες) que ya no están en edad de combatir pero son buenos oradores comparables a la cigarra.

Otro criterio de selección, más importante que el etario, es el de la autoridad y la virtud (que no son cosas separadas). Se vio en C.4 que en *Il.* 10.299-302: «Tampoco Héctor permitió a los heroicos troyanos / dormir, sino que convocó todos juntos a todos los más excelentes, / cuantos eran jefes y caudillos de los troyanos; / luego de haberlos convocado, articuló el ajustado consejo». El director convocó ‘a todos los mejores (ἄριστοι), cuantos eran...’, es decir que, según parece, seleccionó no por extensión sino por intensión. El criterio de ἄριστοι ‘los mejores’ es la condición social de ‘ἡγήτορες’ y ‘μέδοντες’.

182 Sobre γέροντες véase Ruzé (1997:63-8), Lengauer (1990:195-6), Schofield (1986:10), Moreau (1893:223ss.),

El *coro* está formado, pues, solo de jefes, y el *corego* es el jefe de jefes — todo esto es característica del coro musical (entendiendo por los jefes los exponentes del mayor valor social), que realiza de manera específica y concreta una estructura abstracta presente en otras instituciones como los funerales y las asambleas, o el ejército.¹⁸³ No es que esas sean propiamente ‘corales’, pero el coro es la recreación pura de dicha estructura, es incluso la educación en la estructura, *forma mentis* del orden, y como tal sirve más que ninguna otra cosa para concebirla.

En la primera parte de *Il.* 10, mientras el ejército duerme, Agamenón, que no puede, decide consultar a otros y reforzar la guardia (dice a Menelao en los vv. 43-44: «Es necesario, para mí y para ti, Menelao criado de Zeus, un consejo / provechoso...»). Cuando va en busca de Néstor, este sugiere (vv. 108ss.) que se celebre un consejo con Diomedes, Odiseo, los dos Ayantes, Megetes, e Idomeneo (y probablemente también Menelao), selección esta por extensión. En los vv. 146-147 dice Néstor a Odiseo: «Pero sígueme, para que despertemos a otro, *a quien corresponda*» («ὅν τ' ἐπέοικε») deliberar consejos («βουλὰς βουλευέειν»), sobre si huir o combatir». A la enumeración extensional anterior se añade un criterio intensional, canalizado en la idea de ‘corresponder’, «ἐπέοικε», término que también podría ser traducido por la de ‘dignidad’. En los vv. 194-203:

ὥς εἰπὼν τάφροιο διέσσυτο· τοὶ δ' ἅμ' ἔποντο
195] Ἀργείων βασιλῆες ὅσοι κεκλήατο βουλὴν.
τοῖς δ' ἅμα Μηριόνης καὶ Νέστορος ἀγλαὸς υἱὸς
ἦϊσαν· αὐτοὶ γὰρ κάλεον συμμητιάσθαι.
τάφρον δ' ἐκδιαβάντες ὀρυκτὴν ἐδριόωντο
ἐν καθαρχῷ, ὅθι δὴ νεκρῶν διεφαίνετο χῶρος
200] πιπτόντων·...

[...]

202] ἔνθα καθεζόμενοι ἔπε' ἀλλήλοισι πίφανσκον·
τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε Γερήνιος ἱππότης Νέστωρ...

Tras hablar así, [Néstor] saltó la fosa. Lo seguían
195] los reyes de los argivos, cuantos habían sido convocados al consejo.
Junto a ellos iban Meriones y el brillante hijo de Néstor [Trasímedes],
pues aquellos los habían convocado para que deliberaran con ellos.

183 Por no dar más que un ejemplo, en *Il.* 13.833-836 se ve cómo Héctor *conduce* al ejército: verbo ἡγέομαι, de amplio uso en contexto coral. Los primeros soldados lo siguen: verbo ἔπομαι, igualmente usado en contexto coral. Más precisamente (v. 834), lo siguen con un grito *maravilloso* («θεσπεσίη»), otro término de especial relevancia musical. Detrás de ellos, la multitud (*laós*) grita en respuesta («ἐπι-ῖαχη»), lo cual evoca una responsión semejante a la coral. Desde el otro lado, los argivos a su vez gritan en respuesta («ἐπίαχον»). El *kósmos* de la asamblea se asemeja al *kósmos* del ejército, implicado por el empleo en el *Catálogo de las naves* de los verbos *kosmeîn* y *diakosmeîn* para expresar el ordenamiento de las tropas. Dice Elmer (2013:52) sobre esos casos: «the *kosmos* of the army is in this way tied directly to Agamemnon's use of authoritative evaluation».

Luego de atravesar la cavada fosa, se sentaron
en un claro, donde el terreno estaba libre de cadáveres
200] muertos....

[...]

202] Allí sentados, se decían palabras unos a otros.

Entre ellos dio comienzo a los discursos el caballero gerenio Néstor...

No es claro el motivo por que los consejeros atraviesan el foso, pero en cualquier caso se distancian del ejército formando un conjunto bien definido por un criterio de autoridad y virtud. Otros personajes siempre eminentes pueden ser agregados al selecto grupo por decisión de los consejeros que lo son de manera consagrada.

Hay una serie de términos que designan al grupo de los selectos para el consejo. Los *γέροντες* ‘ancianos’ de *Il.* 2.53 (cf. *Il.* 9.89) y *ἡγήτορες* ‘jefes’ y *μέδοντες* ‘caudillos’ de *Il.* 2.79 son también llamados *σκηπτοῦχοι βασιλῆες* ‘reyes que portan cetro’ en *Il.* 2.89 (cf. *βασίλῆες* en *Il.* 7.344, 9.710, 10.166, 195 —*vide supra*), y en *Il.* 2.404 se dice *γέροντες ἀριστῆες Παναχαιῶν*, así como en *Il.* 7.327 Néstor se refiere a los consejeros como *ἄλλοι ἀριστῆες Παναχαιῶν* (*vide infra*), y en *Il.* 13.740 los consejeros son *πάντες ἀριστοί*, como en *Il.* 10.300. En *Od.* 6.60 son llamados *πρῶτοι* ‘los primeros’.

Sobre algunos de estos términos dice Moreau (1893:236): «Ils attestent l’existence d’une assemblée choisie et d’une catégorie d’hommes appelés à y siéger; ils ne donnent aucun renseignement sur le contenu soit de l’assemblée soit de la catégorie». Pero que no den indicios sobre el contenido de la asamblea es normal (sorprendente sería lo contrario), y sí que dan indicios sobre la categoría: es la de los jefes y los mejores, es decir, la de individuos con mayor valor social. Moreau (1893:238) considera, con algún fundamento, que no todos los reyes eran convocados al consejo.¹⁸⁴ El argumento de Moreau es *Il.* 2.188-194 (versos por lo demás muy problemáticos y discutidos, que no pueden ser argumento decisorio). Su solución es que el criterio de selección no es intensional sino extensional: el rey convoca libremente al consejo a quienes desea consultar. ¿Pero no se pliega ese deseo a un criterio?

De hecho hay un término que designa específicamente la clase de los consejeros: *βουλευφόρος*.¹⁸⁵ En *Il.* 1.144 Agamenón propone que se prepare una nave con Briseida, y «que uno solo, un varón *boulephóros*, sea el capitán»,

184 Tal vez esto se reduce a un problema de palabras: en ‘todos los mejores’, ¿prima el ‘todos’ o el ‘mejores’? El concepto de ‘mejores’ en plural implica por sí mismo un ‘todos’, pero es móvil en su referencia. Algo similar ocurre con los reyes, como expresa la fórmula bíblica ‘rey de reyes’ o ‘señor de señores’, una recurrencia que desplaza el nivel de la jerarquía sin negar la jerarquía de los niveles superados; como expresa también el superlativo *βασιλεύτατος* —se puede ser más rey que otros y el más rey de los reyes, o sumamente rey, es decir que el título admite una gradación. Igualmente varios son *ἄναξ*, pero solo uno es el *ἄναξ*.

185 Cf. *βουλευτής*, *Il.* 6.114.

ya sea Ajax, Idomeneo, Odiseo o Aquiles. En *Il.* 2.24 (=2.61) el Sueño, con la forma de Néstor, reprocha a Agamenón que esté durmiendo: «no conviene que un varón *boulephóros* duerma toda la noche». En *Il.* 10.414-416 dice Dolón a Odiseo: «Héctor, entre ellos, cuantos son *boulephóroi*, / delibera consejos («βουλὰς βουλευει») junto al túmulo del divino Ilo, / lejos del barullo». En *Il.* 24.650-652 Aquiles dice a Príamo: «Acuéstate fuera, querido anciano, no sea que alguno de los aqueos / venga aquí, algún *boulephóros* de los que siempre / deliberan consejos («βουλὰς βουλευουσι») sentados junto a mí, como es *thémis*». Y en todas las apariciones restantes del término, este designa una propiedad *estable* de determinados individuos, referida a su dominio político local. En *Il.* 5.180 = 17.485, en 13.463 y en 20.83 Eneas es llamado *boulephóros* de los troyanos; en *Il.* 13.219 Idomeneo es llamado *boulephóros* de los cretenses; en *Il.* 10.518 Hipocoonte lo es de los tracios; en *Il.* 5.633, Sarpedón de los licios, y en *Il.* 12.414 es llamado *boulephóros* y ἄναξ ‘rey’ de los licios; en *Il.* 7.126 Peleo es llamado noble consejero y orador (βουλευφόρος y ἀγορητής) de los mirmidones. En *Odisea* el término es raro: en 13.12 Alcínoo refiere los presentes que llevaron para Odiseo los βουλευφόροι de los feacios, y en *Od.* 9.112 se dice que los Cíclopes no tienen ‘asambleas consejeras’ (ἀγοραὶ βουλευφόροι)¹⁸⁶ ni *thémistes*. En oposición a estas aplicaciones *locales* de *boulephóros* —consejero de una tribu— debe entenderse ‘panaqueos’ en *Il.* 2.404 (γέροντες ἀριστῆες Παναχαιῶν) y 7.327 (ἄλλοι ἀριστῆες Παναχαιῶν): consejeros de todos los griegos.

* * *

La asamblea, que en la oposición consejo/asamblea funciona como el término no marcado por el rasgo de la selección, por así decirlo, no es sin embargo ajena al principio de la selección.

Hay dos instancias de selección en la asamblea. Una primera opera en la distinción de funciones entre los individuos: quiénes pueden intervenir como solistas, quiénes solo de modo colectivo. El primero de los conjuntos así definidos es más o menos coextensivo con el de los consejeros. Una buena ilustración de la distinción y su coextensión con el consejo puede leerse en *Il.* 2: cuando Odiseo retiene la retirada del ejército, se dirige de manera muy diferente a los unos y a los otros. A los reyes y hombres sobresalientes (v. 188 ἔξοχος ἀνὴρ) los reprende recordándoles las exigencias de su superioridad social, v. 200: «δαιμόνι’ οὐ σε ἔοικε κακὸν ὥς δειδίσσεσθαι» [Querido, no es digno de ti temer como un cobarde]. En cambio, vv. 198-206:

ὄν δ’ αὖ δῆμου τ’ ἀνδρα ἴδοι βοόωντά τ’ ἐφεύροι,
τὸν σκήπτρῳ ἐλάσασκεν ὁμοκλήσασκέ τε μύθῳ·
200] δαιμόνι’ ἀτρέμας ἦσο καὶ ἄλλων μῦθον ἄκουε,

¹⁸⁶ Única hipálage del adjetivo en Homero. Comentaré este último verso más adelante.

οἱ σέο φέρτεροί εἰσι, σὺ δ' ἀπτόλεμος καὶ ἄναλκις
οὔτε ποτ' ἐν πολέμῳ ἐναρίθμιος οὔτ' ἐνὶ βουλῇ·
οὐ μὲν πως πάντες βασιλεύσομεν ἐνθάδ' Ἀχαιοί·
οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη· εἷς κοίρανος ἔστω,
205] εἷς βασιλεύς, ᾧ δῶκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω
σκηπτρόν τ' ἡδὲ θέμιστας, ἵνα σφίσι βουλευῇσι.

Pero cada vez que veía a un hombre del pueblo y lo encontraba gritando, lo golpeaba con el cetro y lo amenazaba diciendo:

200] 'Hombre, siéntate quieto y escucha las palabras de otros que son mejores que tú, pues tú eres ni belicoso ni fuerte, y no se te tiene en cuenta ni en la guerra ni en el consejo. De ningún modo reinaremos todos los aqueos aquí; no es bueno que muchos gobiernen; uno (solo) sea gobernante, 205] uno (solo) rey, a quien el hijo del sinuoso Crono dio el cetro y las *thémistes* para que con ellos deliberara.'

La menor selección de la asamblea, que permite la participación de los hombres del montón (que no son sin embargo lo más bajo de la sociedad), no debe confundirlos: a ellos corresponde *escuchar*; ¹⁸⁷ no son ἐναρίθμιοι 'contados en el número' ni en la guerra ni en el consejo. Un rasgo específico de la asamblea con respecto al coro como género es la función desdoblada de la muchedumbre. Si el coro genérico se forma, en orden decreciente de jerarquía, por: 1) corego, 2) coreutas, 3) espectadores, en el 'coro' especial de la asamblea el 'pueblo' (que en el contexto de la *Ilíada* es el ejército) cumple funciones de 2) (coreutas) y de 3) (espectadores). Pues el último anillo (véase C.8) tiene una participación activa y decisoria en la performance, es decir, participa de la performance (se verá más abajo que los poemas describen a la multitud plásticamente), pero al tiempo que tiene algún valor (porque es de hecho materia de la acción deliberada), el valor de su participación es desdeñado y su función es reducida a *escuchar*. ¹⁸⁸ En Ítaca el 'pueblo' de los itacenses admira la presencia de Telémaco en la asamblea como un espectáculo (*Od.* 2.1-14, C.1); los itacenses son espectadores de la performance de Telémaco. ¹⁸⁹

A propósito, en *Il.* 12.211-216, cuando Héctor duda si atravesar el foso, Polidamante le dice:

Ἕκτορ ἀεὶ μὲν πῶς μοι ἐπιπλήσσεις ἀγορήσιν
ἐσθλὰ φραζομένῳ, ἐπεὶ οὐδὲ μὲν οὐδὲ ἔοικε
δῆμον ἐόντα παρὲς ἀγορευέμεν, οὔτ' ἐνὶ βουλῇ

¹⁸⁷ Cf. *Il.* 7.381.

¹⁸⁸ Sobre esto, véanse referencias en Elmer (2013:3, 234n7, y 65).

¹⁸⁹ En el mismo sentido dice Lenguaer (1990:203): «L'incident provoqué par Thersite... semble indiquer que les soldats n'ont en principe aucun droit, pas même de prendre la parole. Leur rôle dans l'assemblée se limite à entendre la décision des chefs, les *basiléas*. Même la possibilité de l'accepter ou de la rejeter est assez illusoire...».

οὐτέ ποτ' ἐν πολέμῳ, σὸν δὲ κράτος αἰὲν ἀέξειν·
 215] νῦν αὖτ' ἐξερέω ὥς μοι δοκεῖ εἶναι ἄριστα.
 μὴ ἴομεν Δαναοῖσι μαχησόμενοι περὶ νηῶν.

Héctor, siempre me reprimes en las asambleas
 aunque proponga cosas nobles, ya que de ningún modo corresponde a
 quien es del pueblo intervenir (ἀγορευόμεν) en contra, ni en el consejo
 ni en la guerra, sino siempre acrecentar tu poder.
 215] Ahora bien, declararé lo que a mí me parece que es mejor.
 No vayamos a combatir contra los dánaos en torno a sus naves...

Estos versos son muy problemáticos. Por un lado, Polidamante no intervino antes de este canto en la *Ilíada*, y la única vez que lo hizo en este canto fue acogido favorablemente. No se entiende, pues, su queja. Por otro, este pasaje se contradice en espíritu con el de *Il.* 18.249-253, donde Polidamante es presentado muy otramente, y en *Il.* 15.453 es llamado ἄναξ. Es decir, fuera de este pasaje Polidamante es noble.¹⁹⁰ Este problema conduce a la segunda instancia de selección en la asamblea.

Lengauer (1990:194ss). recoge y evalúa una solución de Andreev según la cual 'δῆμος' puede designar dos capas sociales diferentes. Una es la integrada por Tersites, a quien considera representante de una masa de soldados anónimos, casi sin derechos políticos e incondicionalmente sometida a la aristocracia. La segunda es el 'δῆμος' aristocrático («Volksadel»), una capa relativamente numerosa cuyos miembros gozan de derechos políticos. Tal 'δῆμος' puede aplicarse al grupo que por lo demás es calificado por 'ἔσθλοί', 'ἄγαθοί' o 'ἄριστοι'.¹⁹¹

La segunda selección de la asamblea, en efecto, es la que define quiénes pueden participar en la función más baja (la multitud), e implica precisamente una discusión sobre el significado de δῆμος. Ruzé (1997:70-2) recoge tres hipótesis: 1. δῆμος designa el conjunto de la población libre con exclusión de los jefes; 2. designa «la classe possédante» formada de terratenientes (H. van Effenterre); 3. designa a los aristócratas, incluyendo a los jefes (Halverson, aunque el autor no lo formula en esos términos). Concluye Ruzé:

Malgré les divergences, ces points de vue se rejoignent sur l'existence... d'un groupe, le dêmos possesseur de terres, duquel émerge à son tour un groupe de dirigeants qui l'emportent grâce à leur richesse, leur naissance ou leurs capacités et qui constituent le conseil proche du roi...

190 Sobre estos problemas véase Lengauer (1990:194ss). Hainsworth *ad Il.* 12.213 recoge la proposición de Allen de escribir «δήμων(α)», acusativo de δήμων 'prudente'. Eso resolvería la contradicción sobre Polidamante pero dejaría muy difíciles estos versos, pues se vio por ejemplo que Diomedes en otro sitio dice que es thémis disentir en el ágora.

191 Halverson (1985) propone una interpretación contraria del dêmos en Odisea. Pienso que lo que dice para Odisea no es aplicable a *Ilíada* —en que varias veces el término implica necesariamente, creo, una distinción de estatus social. Entiendo de modo distinto, por ejemplo, *Il.* 2.198, que el autor descarta en p. 131, n. 4. Cf. Donlan (1985:298), demos como la más amplia unidad social que incluye a todos los libres.

Entiendo que a pesar de que el significado de δῆμος es problemático la asamblea no está integrada por todos los miembros de la sociedad sino por un grupo selecto de ellos (*vs.* Halverson, 1985). (En *Ilíada* los sectores más bajos de la sociedad de los griegos no son casi mencionados, porque mayormente se quedaron en Grecia; en general el criterio de selección puede por ello pasar desapercibido más fácilmente en el caso de los griegos que en el de los troyanos —se torna imposible, por ejemplo, evaluar el criterio sexual de la asamblea de los griegos, pues las mujeres no viajaron a Troya). Hay una excepción que confirma la regla, al presentarse precisamente como una excepción, en el *climax* del poema, el retorno de Aquiles: *Il.* 19.40-46:

40] αὐτὰρ ὁ βῆ παρὰ θῖνα θαλάσσης δῖος Ἀχιλλεύς
 σμερδαλέα ἰάχων, ὄρσεν δ' ἥρωας Ἀχαιοὺς.
 καὶ ῥ' οἱ περ τὸ πάρος γε νεῶν ἐν ἁγῶνι μένεσκον
 οἳ τε κυβερνῆται καὶ ἔχον οἰήϊα νηῶν
 καὶ ταμίαι παρὰ νηυσὶν ἔσαν σίτοιο δοτῆρες,
 45] καὶ μὴν οἳ τότε γ' εἰς ἀγορὴν ἴσαν, οὔνεκ' Ἀχιλλεύς
 ἔξεφάνη, δηρὸν δὲ μάχης ἐπέπαυτ' ἀλεγεινῆς.

40] Pero el divino Aquiles marchaba junto a la ribera del mar
 gritando terriblemente, y excitó a los héroes aqueos.
 Incluso aquellos que antes solían permanecer en la asamblea de las naves,
 tanto los que eran pilotos y tenían los timones de las naves
 cuanto los despenseros que junto a las naves se encargaban de distribuir el pan,
 45] incluso ellos iban esta vez a la asamblea, porque Aquiles
 se aparecía, que por mucho tiempo se había tenido alejado del doloroso combate.

En conclusión, aun la asamblea, que por oposición al consejo se caracteriza por su ausencia de selección, descansa sobre una selección de grupos sociales que excluye normalmente a los más bajos.

C.7. Orden

La coralidad exalta de un grupo el orden como el sometimiento voluntario de las voluntades individuales a una normativa ejecutada por un director. Es una exaltación del orden que lo presenta de manera central. La institución de la asamblea (comprendido el consejo) comparte con los coros el protagonismo del orden, se sirve de la coralidad como forma del orden, y se verá que no es ajena a percepciones estéticas del orden.

Expondré en este capítulo algunas expresiones y herramientas de dicho orden que aproximan a las asambleas a la coralidad. Lo haré superficialmente; es tal la importancia del orden en estas instituciones que casi todos los demás capítulos de este estudio podrían figurar bajo este título.

C.7.1. El cetro

El cetro, cuyo valor simbólico ha sido difícil de definir, tiene diversas funciones. Kirk (1985: *ad Il.* 2.109) distingue: 1) símbolo de realeza, 2) símbolo del sacerdote o del profeta, 3) símbolo del derecho de hablar en la asamblea, 4) es sostenido por legisladores en sesión, 5) símbolo del oficio de heraldo, 6) medio de inspiración divina, 7) acompañamiento en la declamación, 8) soporte en que sostenerse, ayuda para caminar, 9) golpear personas.¹⁹² Ruzé (1997:48) añade una función profiláctica del cetro: en el ámbito de la asamblea, protege ante las violentas oposiciones del público. Benveniste (1969,2:29-31) intenta conciliar las diversas funciones del cetro y reconoce en él una insignia de legitimación, propia de un mensajero. En el caso de Agamenón, por ejemplo, el cetro que el epíteto homérico atribuye a los reyes y en el cual se apoya circula desde Zeus (su primer poseedor luego del fabricante Hefesto, *Il.* 2.110ss.) hasta él, legitimando el dios la palabra del Atrida. Para Benveniste el cetro tiene una función primaria especialmente ligada a la palabra —como la palabra, podemos agregar, el cetro mismo circula también, autorizándola; la circulación de la palabra se sostiene, como Agamenón, en el cetro que circula. Ruzé remarca que el cetro de los oradores no les pertenece sino que solo lo detentan en cuanto tienen la palabra; ese cetro, dice, es el cetro real (está ligado a las *thémistes* que provienen de los reyes). Así como un solo jefe, un solo cetro debe haber, susceptible de señalar al poseedor del poder de la palabra.¹⁹³

Puede atribuirse al cetro la función simbólica de asegurar la jerarquía en que se sostiene el orden que posibilita la virtud de la antifonía. En la asamblea el cetro confiere a los discursos más importantes (véase Combellack, 1948) un valor institucional que de cierto modo desdobra al orador, el cual deviene, además de individuo, expresión de la institución. Hay en ello, ya, una suerte de drama o, en todo caso, de representación, análoga a la que se atestigua en el coro celebrado por el primer Partenio de Alcmán, donde el corego real es *al mismo tiempo* un corego mítico.

Por otra parte la manipulación del cetro es susceptible de valor y puede dar cuenta de una cierta virtud. Como se vio en *Il.* 3.212-224, la virtud oratoria de Menelao es de tipo lacónico, y la de Odiseo, insuperable, se opone sin embargo a su apariencia, que es la de un idiota, vv. 216-221: «Pero cuando el astuto Odiseo se levantaba, / se quedaba de pie, mirando abajo

192 1) *Il.* 2.46, 109, 206, 6.159, 9.38, 9.156, 9.298, 18.556s., *Od.* 3.412, 1.279, etc. 2) *Il.* 1.14s., 28, *Od.* 11.91. 3) *Il.* 2.279, 23.567-9, *Od.* 2.37s., *Il.* 1.245s., *Od.* 2.80, *Il.* 7.412, 10.321, 328. 4) *Il.* 1.237-9, 2.206, 9.99, *Od.* 11.569. 5) *Il.* 7.277, 18.505, 23.567s. 6) *Il.* 13.59, 24.343, *Od.* 5.47, etc., cf. Hes. Th. 30. 7) *Il.* 3.218s. 8) *Il.* 18.416, *Od.* 13.437, 14.31, 17.199, 18.103. 9) *Il.* 2.199, 265, 24.247.

193 Sobre el cetro, véase también Moreau (1893: 224), Combellack (1948), Havelock (1978: 99-100).

con los ojos fijos en el suelo, / y al cetro ni hacia atrás ni hacia adelante lo agitaba / sino que lo sostenía quieto, como lo haría un estúpido; / te habría parecido que era un bruto y un tonto. / Pero cuando arrojaba su gran voz desde el pecho...» Se trata de la función 7) en la lista de Kirk. El pasaje revela que el cetro está ligado a la gesticulación y asume las virtudes de esta, lo que manifiesta el elemento visual de la oratoria, aclarado en el verso que sigue a los anteriores: «Nunca nos admiramos tanto al ver la figura de Odiseo». A este aspecto estético de la oratoria me referí en el capítulo C.1 y lo haré luego en C.8. En numerosas escenas corales de vasos del período Geométrico tardío tanto hombres como mujeres sostienen una rama (o un objeto con forma de rama), aun si están tomados de las manos; la rama es sostenida siempre en sentido vertical (Buboltz, 2002:75). Parece tratarse de lo nuestro.

C.7.2. Levantarse y sentarse. Competición

No constituye un motivo homérico desarrollado el acto de levantarse para participar en un coro, ni el acto opuesto de sentarse, aunque ciertos indicios apuntan sí a un significado institucional de dichos actos, ligado a la coralidad.¹⁹⁴ Por ejemplo, se vio que en *Il.* 3.391-4 (A.17) Afrodita dice a Helena, refiriéndose a Paris: «Allí está él en el tálamo y en los torneados lechos, / resplandeciente por su belleza y por sus vestidos, y no te parecería / un varón que viene de luchar sino uno que al coro / está por ir, o un joven que acabado el coro *se sienta*». Y cuando Alcínoo ordena organizar un evento coral para mostrar a Odiseo la virtud musical de los feacios, primero ‘se levantan’ nueve jueces (*Od.* 8.258, A.18) y luego «De ambos lados unos muchachos / muy jóvenes *se levantaban*, diestros en la danza, y golpeaban la divina pista con los pies» (vv. 262-264). Es posible que exista un significado específico del acto de ‘levantarse’ (y de su opuesto) que en relación a la institución coral expresa *participación* (o su opuesto). Tal significado de levantarse y sentarse se manifiesta con la mayor claridad en las competencias, a lo cual me referiré enseguida, y acaso de allí pasa a la coralidad.

En la asamblea sí están claramente establecidos los significados institucionales de levantarse y sentarse. Los poemas homéricos hacen énfasis en que debe ponerse de pie quien tomará la palabra y debe estar sentado quien escuchará la palabra de otro.¹⁹⁵ El respeto de esta norma es indispensable para el funcionamiento de la asamblea.

En *Il.* 2, cuando el primer consejo, Agamenón habla de pie. Al terminar de hablar, se sienta (v. 76), y Néstor, para tomar la palabra, se pone de pie (vv. 76-77). Se disuelve el consejo y los reyes se levantan (v. 85). Cuando los

¹⁹⁴ Bremmer (1991) estudia la gestualidad de estar de pie y de sentarse en la Antigüedad griega, pero (si bien se refiere al acto de yacer en el suelo durante el funeral) omite cualquier referencia al sentido de estos gestos en el contexto coral.

¹⁹⁵ Sobre los asientos en las asambleas, McDonald (1943:30s.).

griegos van a formar la consiguiente asamblea, convocados por Rumor (ὄσσα, v. 93), hija de Zeus, se aprecia la dificultad que implica establecer el orden y la importancia de esta gestualidad, vv. 95-101:

95] τετρήχει δ' ἀγορή, ὑπὸ δὲ στεναχίζετο γαῖα
λαῶν ἰζόντων, ὄμαδος δ' ἦν· ἐννέα δὲ σφεας
κήρυκες βοῶντες ἐρήτυον, εἴ ποτ' αὐτῆς
σχοίατ', ἀκούσειαν δὲ διοτρεφέων βασιλῆων.
σπουδῇ δ' ἔζετο λαός, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας
100] παυσάμενοι κλαγγῆς· ἀνὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
ἔστι σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.

95] Estaba agitada la asamblea, debajo gemía la tierra¹⁹⁶
al sentarse las huestes, había un gran escándalo. Nueve
heraldos los contenían a gritos, intentando detener
las voces, para poder escuchar a los reyes criados por Zeus.
Con dificultad se sentó el ejército y fueron contenidos en sus asientos,
100] poniendo fin al estruendo. El poderoso Agamenón
se levantó sosteniendo el cetro que Hefesto fabricó con industria.

La necesidad de que todos estén sentados obedece seguramente a un objetivo visual y quizá también a la de un orden sonoro, es decir un silencio negativo que permita la performance de quien se levantará. Agamenón hace uso de la palabra de pie, apoyándose en el cetro (v. 109). A continuación se da el conato de retirada de los griegos, y cuando Odiseo los va increpando, lo que les exige es concretamente *que se sienten*. A los nobles les dice, v. 191: «ἀλλ' αὐτός τε κάθησο καὶ ἄλλους ἴδρυε λαούς». [Pero tú mismo siéntate y haz sentar a los otros guerreros]. A los villanos les dice, v. 200: «δαιμόνι' ἀτρέμας ἦσο καὶ ἄλλων μῦθον ἄκουε». [Querido, siéntate intrémulo y escucha las palabras de los otros]. Resultado, v. 211: «ἄλλοι μὲν ῥ' ἔζοντο, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας» [Todos se sentaron, y fueron contenidos en sus asientos (salvo Tersites...)].

No hace falta multiplicar los ejemplos, que se encuentran en cada episodio de asamblea. La rigurosidad con que los poemas destacan la observación de estos gestos señala que, lejos de ser accidentales, son cuanto hay de más esencial a la dimensión física de la conformación de la asamblea. No hay asamblea si los asistentes no se sientan (en silencio) y quien toma la palabra no se pone de pie. Es claro que esta norma obedece en buena medida a una finalidad práctica: ver y escuchar (cf. *Il.* 8.223). Pero hay razones para pensar que no se agota en ello (por ejemplo, en un consejo formado por una decena de participantes, no tendrían utilidad práctica ninguna los actos de sentarse y

196 Probablemente haya que entender ὑπο-στεναχίζετο, cf. *Il.* 2.781. ¿Pero cuál es el sentido del prefijo ὑπο- allí? ¿Solo 'debajo'? Recuérdese que la preposición ὑπό permite expresar una jerarquía como la que existe en una conducción, por ejemplo en el ámbito musical. Podría tratarse, pues, de un gemido de la tierra que es, por analogía con la música, guiada por la 'conducción' musical de los soldados que se sientan, o al menos de una evocación en este sentido.

levantarse), y que dichos gestos tienen un significado institucional, el cual se aprecia, como anuncié, llevando esta institución al ámbito agonal.

La rapsodia 23 de la *Ilíada* expone por excelencia la gestualidad de la competición, en la cual los actos de levantarse y sentarse tienen un significado institucional de *participación*. Levantarse *significa* haber de participar.¹⁹⁷ La aproximación de las asambleas a los juegos fúnebres de *Il.* 23 no es arbitraria; hay cierta continuidad entre ambas instituciones, señalada de entrada por la polisemia de la voz griega ἀγών que reúne asamblea y competición.¹⁹⁸

La asamblea tiene una dimensión agonal, que puede constituir otro vínculo con la coralidad, la cual desde el punto de vista histórico, si no desde el homérico, tiene un contexto competitivo —el ejemplo más notable es, junto con las Panateneas, las fiestas Delias, que se remontan por lo menos a la época de Solón (cf. *h.Hom.* 3).¹⁹⁹ Se vio precisamente que en *h.Ap.* 149 (A.11) los delios realizan competiciones de pugilato, danza y canto. El primer *Partenio* de Alcman, de mediados del siglo VII, ofrece otro testimonio antiguo de la competitividad coral. Además del hecho evidente de que las asambleas son el sitio de una discusión y parten de un disenso de las voluntades, y ya por eso son en cierta medida agonales, algunos pasajes épicos dan cuenta del elemento competitivo de las asambleas, que las asemeja a certámenes. Por ejemplo, en *Il.* 2.370, luego que Príamo hace uso de la palabra, Agamenón le responde: «ἢ μὲν αὖτ' ἀγορῇ νικᾷς γέρον υἱᾶς Ἀχαιῶν» [Otra vez, anciano, has *vencido* en la asamblea a los hijos de los aqueos]. El verbo empleado es νικάω, propio de la guerra o más generalmente de la competición. Asimismo en *Il.* 15.283-284 se menciona a Toante: «ἀγορῇ δέ ἐ παῦροι Ἀχαιῶν / νίκων, ὅπότε κοῦροι ἐρίσσειαν περὶ μύθων». [En la asamblea pocos de los aqueos / lo *vencían*, cuando los muchachos *contendían* en torno a los discursos]. En *Il.* 9.53-54, luego que Diomedes habla, Néstor responde: «Τυδεΐδῃ περὶ μὲν πολέμῳ ἐνὶ καρτερὸς ἔσσι, / καὶ βουλῇ μετὰ πάντας ὁμήλικας ἔπλευ ἄριστος». [Tidida, en los asuntos de la guerra eres fuerte, y en la asamblea eres *el mejor* entre todos los de tu edad]. En *Il.* 1.490 la asamblea (ἀγορή) es dicha

197 *Il.* 23.228, 448, 488, 491, 495, 496, 535, 542, 566, 658, 664, 677, 706, 707, 708, 709, 752, 753, 754, 811, 812, 831, 832, 848, 887.

198 Sobre este término, véanse las referencias en Barker (2009:8-9, n.º 31 y n.º 32, y *passim*).

199 Son reveladoras estas líneas de Lonsdale (1995: 30): «The Delian festival consists of a throng of human spectators whose very act of gathering (ἀγείρονται, 147) is related linguistically (ἀγείρω, cf. ἀγών) to the assembling of choruses who are ideal representatives of the larger, undifferentiated group of festival participants. The competing choral groups become further differentiated in the agonistic context in which they perform. The act of gathering and the collective but competitive activities that ensue lead to an extraordinary outcome: the Ionians become (or so an ideal observer would say) immortal and ageless forever. By assembling, as the Olympians do at Zeus' home, and also by segregating themselves into choral groups after the divine model, they become temporarily godlike». (Aunque véase Kowalzig, 2007: 69ss.). Sobre la competición de coros, véase también Lonsdale (1993:2, 36), y sobre las fiestas Delias, Lonsdale (1993: 65ss.).

«κυδιάνειρα», es decir, *que da gloria a los hombres*, y en *Il.* 9.441 se dice que por la asamblea los hombres se hacen muy distinguidos, «ἀριπρεπέες».²⁰⁰

Un cuadro interesante y complejo es, en el escudo de Aquiles, la representación de la primera de las dos ciudades, *Il.* 18.490ss. Tiene lugar en el ágora una escena proto-judicial (v. 497) —se combinan en ella la institución de la asamblea, en su dimensión política, y la institución judicial. Gernet (1947), al final de un breve artículo ya citado, propone una arriesgada aproximación institucional entre las competiciones (juegos fúnebres por Patroclo) y el surgimiento de la justicia, entendiendo la gestualidad presente en las competiciones (*e.g.* levantarse, sentarse, dar en la mano, tomar el premio del centro) como un *lenguaje* —podemos decir— común a ambas instituciones. Algo análogo puede aplicarse a este estudio, intentándose combinar lo señalado en el apartado C.7.2 (levantarse y sentarse como significantes propios de la competición) con la asociación entre asamblea y justicia sugerida por esta escena del escudo de Aquiles.²⁰¹ En el ágora los ciudadanos asisten a un proto-juicio que tiene un funcionamiento semejante al de una asamblea: las partes toman la palabra individualmente y la multitud aclama, luego los jueces se alternan dictando sentencias en antifonía, y se decide un vencedor de entre los jueces. *Il.* 18.497-508:

... ἔνθα δὲ νεῖκος
ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἵνεκα ποινῆς
ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὃ μὲν εὖχετο πάντ' ἀποδοῦναι
500] δῆμῳ πιφάυσκων, ὃ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἐλέσθαι·
ἄμφω δ' ἰέσθην ἐπὶ ἵστορι πείραρ ἐλέσθαι.
λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήτυον ἀμφὶς ἄρωγοί·
κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
εἶατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ,
505] σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἡεροφώνων·
τοῖσιν ἔπειτ' ἦϊσσον, ἀμοιβηδὶς δὲ δικάζον.
κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα,
τῷ δόμεν ὃς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἶποι.

200 Por último, la continuidad entre la asamblea y las instituciones agonales puede ser favorecida por el contexto espacial en la ciudad, siendo el ágora también un espacio de competiciones, y acogedor con ello a la coralidad. Señala Martin (1951:202-3): «Cette fonction [agonale de l'agora] remonte à une haute époque; elle est attestée déjà sur l'agora homérique, associée au souvenir des choroï crétois. Sans doute ne sont-ils pas expressément présentés sur l'agora, ces chœurs de danse que l'habile Héphaïstos cisèle sur le Bouclier d'Achille..., mais ces évolutions se déroulent sur des esplanades publiques qu'entoure le cercle pressant d'une foule 'nombreuse et ravie'. Les rapprochements possibles avec les scènes analogues de l'époque historique permettent d'évoquer le cadre de ces danses sur les places publiques de la Grèce archaïque, voire même au-delà, sur les esplanades des forteresses mycéniennes ou dans les cours des palais minoens».

201 McDonald (1943:23): «the same body carried out both political and judicial functions under religious sanctions in the same meeting place»; (1943: 28n63): «Such passages as *Il.* 11.807 and *Od.* 12.439, 440 prove that political and judicial business was carried on in the same place of meeting. The polished stones are mentioned in connection with both, but they seem to have had special significance in connection with the dispensing of justice».

Allí una disputa
 se había suscitado; dos varones disputaban por causa de la pena
 (a pagar) por el asesinato de un varón: uno, en su declaración al pueblo,
 500] pedía poder pagarlo todo, y el otro se negaba a recibir nada;²⁰²
 los dos reclamaban recibir sentencia²⁰³ por parte de un árbitro.
 Los hombres reunidos aclamaban a ambos, ya en favor de uno o del otro;
 los heraldos intentaban contenerlos; los ancianos [γέροντες]
 estaban sentados en pulidas piedras, en un círculo sagrado,
 505] y sostenían en sus manos los cetros de los estentóreos heraldos
 con los cuales se levantaban vivamente y juzgaban alternándose [ἀμοιβηδῖς].
 Yacían en el centro dos talentos de oro,
 para dárselos a aquel que entre los ancianos pronunciara la sentencia más recta.

Se observa que el funcionamiento del proto-juicio tiene similitudes con el de la asamblea y que los *lenguajes* institucionales son similares. Son similares los significados de los gestos como levantarse, sentarse, sostener el cetro, aclamar. ‘Los ancianos’ evoca los *gérontes* que integran los consejos. Las intervenciones, legitimadas por herramientas institucionales como la gestualidad de levantarse con el cetro —que se asemeja a una danza coral—, se alternan. Se presume que tal alternancia consiste en que los jueces juzgan por turnos. Primero alternan implícitamente los contendientes, así como los espectadores en su aclamación; luego explícitamente los ‘ancianos’ que compiten con proposiciones de dictámenes.²⁰⁴ El clamor de los presentes, a quienes controlan heraldos, es decisivo así en la sentencia de los contendientes del juicio como, presumiblemente, en la competición de los jueces; estas dos evaluaciones vienen a ser una misma. La riqueza de este episodio consiste, entre otras cosas, en que unifica asamblea, juicio, y competición, con un funcionamiento y un lenguaje comunes a las distintas instituciones, y con una disposición espacial y una alternancia que recuerdan las de los coros.²⁰⁵ El objeto del acto es, además, la evaluación del valor (podríamos decir la *timé*) del hombre asesinado. El objeto se materializa en el espacio central: los dos talentos; el centro evoca al muerto (así como en los funerales) y al corego en los coros musicales.

202 La interpretación de este verso es muy discutida. Más tradicional es: ‘uno (...) declaraba haber pagado todo, y el otro negaba haber recibido nada’. Véase una discusión detallada en Westbrook (1992), que incluye una sección comparativa.

203 *Peîrar* es un término de significado oscuro en este caso. Lo más prudente, según sus otros usos, es ‘límite’.

204 Edwards (1991: ad loc.): «Presumably the surrounding crowd decide which elder wins the award».

205 Carruesco (2016:79) propone que en esta escena se representa una de las mitades de la ciudad en el escudo: antes, luego de la descripción de los cuerpos celestes, que a su vez evoca el orden cósmico, las mujeres, los niños y los jóvenes celebran las bodas (divididos en subgrupos a su vez); y aquí los hombres adultos (también subdivididos) celebran el juicio.

C.8. Disposición espacial

Hay elementos para pensar que en el imaginario de los poemas homéricos las asambleas se despliegan en una formación circular. Me refiero al ‘imaginario’ de las asambleas puesto que la arqueología conduce más bien a algo diferente: las ágoras (el espacio de las asambleas en las ciudades) suelen no ser circulares, ni lo son los teatros arcaicos —véase McDonald (1943), Bosher (2009) y Martin (1951:42-50). Este último autor hace sin embargo una sugerencia muy interesante: la idea de la circularidad del ágora puede remontarse a época micénica, habiendo una estrecha asociación entre los lugares de asamblea y las sepulturas. El círculo funerario podría ser, pues, razón del círculo de la asamblea; los poemas homéricos mantendrían el recuerdo micénico de una asamblea formada en torno a un túmulo o un grupo de tumbas (Martin, 1951:55, *cf.* McDonald, 1943:31).

En el episodio recién referido —el proto-juicio en el escudo de Aquiles— el sitio de reunión es el ágora. Los jueces se sientan en asientos de piedra (los feacios se sientan en pulidas piedras en la asamblea, *Od.* 8.6) dispuestos en forma de círculo (el poema dice «ἱερῶ ἐνὶ κύκλῳ», ‘en sagrado círculo’).²⁰⁶ Puede imaginarse que este círculo está rodeado a su vez por la multitud, que formaría otro círculo mayor. Dentro del círculo menor («ἐν μέσσοισι») se ubican los ‘premios’; no es claro si también los litigantes, quienes probablemente depositaron los premios.²⁰⁷ De cualquier modo esta escena es institucionalmente muy compleja, por lo cual su carácter de testimonio es algo débil —su circularidad puede ligarse más que nada a su dimensión competitiva— y sin embargo ha sido considerada válida para concluir la circularidad de la asamblea. Por ejemplo Moreau (1893:220) escribe: «Il n’est pas téméraire d’imaginer... que l’*agora* affectait une forme exactement ou à peu près circulaire, que les pierres polies destinées aux chefs délimitaient un cercle intérieur; que le peuple s’asseyait derrière les chefs, au milieu desquels siégeait le roi». Y Ruzé (1997:47):

Insistance sur les sièges polis, sur le cercle sacré qu’ils dessinent, barrière psychologique entre leur groupe et la foule des participants à l’assemblée: tout cela témoigne à la fois du rapprochement géographique des lieux de réunion —le conseil se tenant au cœur de l’agora et se poursuivant en présence du reste de la communauté— et du besoin de bien marquer la différence entre deux catégories de citoyens. Les membres du conseil, assis sur des sièges réservés,

206 Parece inspirarse en este verso homérico E. *Or.* 919 (un campesino que rara vez frecuenta ‘el círculo del ágora’), *cf.* S. *O. T.* 161 (‘el trono circular del ágora’, de Ártemis). Sobre el círculo sagrado, Edwards (1991: ad loc.) dice: «The circle is sacred because Zeus presides over judicial matters (...) and the public altars would be close to the assembly-place».

207 Sobre los círculos en esta escena, véase Nagy (2003:85ss.), y Elmer (2013:197ss.).

s'isolent au milieu de la foule debout, assise par terre ou peut-être installée sur des bancs mobiles.²⁰⁸

Otros episodios homéricos son más simples institucionalmente. En *Il.* 7 los troyanos deciden enviar a Ideo a proponer una conciliación a los griegos, ofreciéndoles riquezas a cambio de Helena. Ideo halla a los griegos en asamblea,²⁰⁹ y, vv. 383-384: «αὐτὰρ ὁ τοῖσι / στὰς ἐν μέσσοισιν μετεφώνεεν ἡπύτα κῆρυξ». [Entonces, de pie en el centro, dijo entre ellos el estentóreo heraldo...] Luego de la respuesta negativa de los griegos, Ideo retorna a Troya y encuentra a los troyanos sentados en asamblea (v. 414); les transmite la contestación de los aqueos «de pie en el centro» (v. 417, «στὰς ἐν μέσσοισιν»). Asimismo en *Od.* 2 los itacenses celebran la primera asamblea en veinte años, convocada por Telémaco, y cuando este va a tomar la palabra, no pudiendo ya permanecer sentado, se pone de pie en el centro de la asamblea (v. 37: «στῆ δὲ μέσση ἄγορῃ»), y un heraldo le pone el cetro en la mano. En *Od.* 24, en la asamblea final acerca de la matanza, Medonte y el aedo se ponen de pie en el centro para tomar la palabra, v. 441: «ἔσταν δ' ἐν μέσσοισιν». Extrañamente, al principio de la rapsodia 20 de *Ilíada*, cuando Zeus convoca la asamblea de los dioses, Poseidón asiste y, para inquirir a Zeus su *boulé*, se *sienta* en el centro (v. 16: «ἴζε δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι, Διὸς δ' ἐξείρετο βουλὴν»). La regularidad del gesto institucional de colocarse de pie en el centro parece confirmarse por la excepción que se explicita, como con énfasis, en *Il.* 19.77: tras renunciar Aquiles a la cólera, Agamenón toma la palabra en la asamblea sentado en su asiento, «sin colocarse de pie en el medio» («οὐδ' ἐν μέσσοισιν ἀναστάς»); que el poeta lo aclare explícitamente conduce a pensar en el carácter extraordinario del hecho.²¹⁰

Se desprende de los pasajes anteriores que en la asamblea el 'centro' (sea eso lo que sea) tiene un sentido institucional análogo al que tiene en la corralidad, aunque aparentemente funcional, más que a la conducción, a la performance solista, por así decirlo —la cual depende, por lo demás, de una

208 En la misma página dice, contra Detienne y Gernet: «L'assemblée se dispose autour d'un point de convergence des regards: c'est le milieu, où se tient l'orateur, debout. M. Detienne a fait remarquer que le butin à partager ou le prix des jeux étaient également déposés au milieu de l'agora, en mesei agorei, et que la recherche d'une telle disposition s'appuie sur 'deux notions complémentaires: la notion de publicité et celle de communauté'. Mais ne devons-nous pas, ici, privilégier la valeur pratique du 'centre' plutôt que sa valeur symbolique? En effet, un tel dispositif permet d'assurer aux assistants la meilleure audition possible, et ceci d'autant plus qu'il n'y a pas de gradins. Un espace plat et ouvert manque de qualités acoustiques...» Cf. Barker (2009:18): valor simbólico del centro además de su función práctica.

209 La expresión «εἰν ἄγορῃ» en el v. 382 no tiene por qué significar 'en el ágora', que sería el lugar de las asambleas junto a la nave de Agamenón, o según otro pasaje junto a la de Odiseo: surge de esos versos que se trata de una verdadera asamblea; el episodio presenta los elementos gestuales y funcionales típicos de las asambleas.

210 Sobre ese verso véase Barker (2009:80 y n.º 151 y 152).

conducción, del respeto de la jerarquía, etc. Pero parece haber más. No poco sugestivo nos resulta el ritual de los *peristíarkhoi* que al inicio de la asamblea en Atenas conducen cerdos *alrededor* del ágora, los degüellan, vierten su sangre sobre los asientos y los castran (Burkert, 2007:113). Cuenta Polibio (4.21) que los de Mantinea, para purificarse de la visita de los homicidas cinetenses, «hicieron una purificación ritual y *llevaron en círculo* a las víctimas por toda su ciudad y todo su territorio». Rodear con sangre es una manera de purificar. También la asamblea es cosa de pureza. Y el coro, forma misma del límite entre adentro y afuera, lo ajeno y lo propio, es festejo del círculo.

* * *

Por otra parte la asamblea, sobre todo durante su formación y su disolución, es presentada por el poeta como un espectáculo: la asamblea es percibida plástica o estéticamente, y su dimensión visual evoca extensos símiles. Este tratamiento se observa por excelencia en *Il.* 2. En un episodio ya varias veces citado, luego del sueño de Agamenón y el consiguiente consejo, los griegos se disponen a celebrar una asamblea. *Il.* 2.84-94:

Tras hablar así, [Néstor o Agamenón] dirigía el consejo para regresar (a Grecia; 85] tras él se pusieron de pie y obedecían al pastor de huestes
los reyes portadores de cetro, y se apresuraban las huestes.
Como salen las tribus de compactas abejas
de una hueca roca, siempre renovándose,
y vuelan en racimo sobre las flores de la primavera,
90] y unas revolotean apiñadas por aquí, otras por allá;
—así, muchas tribus desde las naves y las tiendas
frente a la profunda costa marchaban en fila,
en tropas, hacia el ágora. Entre ellas ardía Rumor,
mensajera de Zeus, instándolas a acudir, y ellas se reunían.

El pasaje describe una suerte de procesión de los que van a formar la asamblea; la procesión es encabezada por Agamenón, seguido por los reyes, y tras estos van los demás griegos.²¹¹ El poeta se detiene en la descripción visual del evento por medio de un símil que compara el movimiento grupal de los

211 Aquí Agamenón es llamado ‘pastor de huestes’, fórmula muy frecuente en la poesía hexamétrica arcaica, principalmente en Homero, que sobre todo designa a Agamenón y a Néstor, y ocasionalmente a otros jefes, e.g. Aquiles, Eneas, Odiseo, Menelao, Héctor, Glauco, etc. Sobre la fórmula véase Haubold (2000:17ss.). Es interesante que en las tablillas en Lineal B el término ágora (a-ko-ra) designa rebaños, con el nombre del propietario en genitivo, al igual que el adjetivo a-ko-ra-i-ja / a-ko-ra-i-jo (Ruzé, 1997:26s.). Cf. ἄγελη ‘rebaño’, las agelai espartanas (véase Píndaro, fr. 112 M), de misma raíz que *khōragós*. Calame (1997:214) traduce ἄγελη: «group that is by nature to be led». Véase el escolio b a *Il.* 2.285b. Véase también Ar. *V.* 30ss., Benveniste (1969:2,90), Cuartero (1972:50-56), Lonsdale (1993:121). Sobre la expresión o la idea ‘pastor de pueblos’ en otras culturas, Aubert (2009:126ss.).

griegos al de las abejas. El verbo *στιχάομαι* (v. 92) significa ‘avanzar en filas (o columnas)’ (cf. **στίξ*), lo cual en cierto grado se opone al anterior símil de las abejas (que no avanzan en una formación por columnas sino en racimos); a esto se suma que el verbo *στιχάομαι* es modificado por el adverbio *ἰλαδόν* ‘en tropas’; por lo cual en conjunto la descripción es un tanto confusa, pero ciertamente visual o plástica. Pocos versos más tarde, cuando Agamenón hace su prueba, se recurre a dos símiles consecutivos, vv. 144-151:

Se agitó la asamblea como las grandes olas del mar,
 145] del ponto Icario, que el Euro y el Noto
 levantan al arrojarse desde las nubes de Zeus padre.
 Como cuando el Zéfiro, al venir, agita el profundo cultivo,
 precipitándose con violencia, y las espigas del maíz se encorvan,
 así se agitó toda la asamblea. Gritando
 150] se apresuraron hacia las naves, y desde abajo de sus pies el polvo
 se levantaba alto.

La asamblea toda, en circunstancias determinadas, es un espectáculo de naturaleza visual para quien escucha el poema. La forma del hecho que los poetas en tanto mortales solo conocen de oídas —recordando *Il.* 2.484— y que las Musas, en tanto diosas que conocen por *estar allí* (y ver), pueden transmitir a los poetas por ser ellas testigo —la forma del hecho, decía, es transmitida del poeta a quienes lo escuchan mediante la evocación de la forma de un hecho familiar a estos últimos: el movimiento de las abejas en el primer pasaje, y sucesivamente el del mar y el del campo de maíz en el segundo. El movimiento de la asamblea es un espectáculo, como los coros en el escudo de Aquiles, cuyo movimiento era comparado por un símil al del torno de alfarero (*Il.* 18.590ss).. Este argumento puede ser algo falaz, pues por sí solo implicaría que todos los otros hechos descritos en la épica por medio de un símil son, en algún grado, espectáculos; que la muerte de un guerrero es representada como espectáculo. Tal vez así sea. Pero lo relevante aquí es que, en el caso de la asamblea, lo descrito por medio de un símil es siempre su actuación grupal, no en la manifestación positiva del orden sino en una manifestación negativa, a través del desorden cuya negación es la asamblea. (Lo mismo puede decirse de la formación de los guerreros para ir a pelear). En el último pasaje citado, el hecho concreto es la desintegración de la asamblea —caótica y apresurada, en contraste a la necesidad previa de estarse sentado. (En cuanto al símil de las abejas, aunque complejo por la mención de la formación en filas, apunta quizás también al desorden, pero de manera secundaria, ya que el punto principal del símil es la compacidad o la densidad de los integrantes del grupo). Luego que la asamblea de *Il.* 2 se reanuda, tras las intervenciones de Tersites, Odiseo, Néstor y Agamenón, los griegos se levantan para dispersarse, vv. 394-397:

Así habló [Agamenón], y los argivos producían un gran sonido, como las olas 395] contra un alto promontorio —cuando las agita el Noto al venir—, prominente atalaya que nunca dejan en reposo las olas (producidas) por toda clase de vientos que vienen de aquí y allá.

Hay un cuidado especial en la caracterización plástica del actuar colectivo en la asamblea.

D. Orden

El orden es no solo un medio imprescindible de los coros musicales sino también un objeto primordial de su representación, integrando centralmente su significado. Los eventos corales se inscriben en contextos rituales (las bodas son un caso típico) y tienen materias circunstanciales. El coro nupcial, por ejemplo, celebra la boda, ciertamente. Pero también se celebra a sí mismo, basado en el principio del placer inherente al espectáculo y, acaso una misma cosa, en el placer de su recepción por los espectadores. Tal placer consiste al menos parcialmente en la percibida coordinación sostenida por la realización de una jerarquía, manifiesta esta en la selección de participantes y en la selección de un director individual, y en la relación entre estos. Siendo el coro una representación de la *polis*, la sumisión del conjunto a la dirección de un corego representa una sumisión del conjunto de la sociedad (en general) y la comunidad (en particular) a las jerarquías en que se sostienen.²¹² Diríamos que es una celebración del *pactum societatis*.

Los coros musicales, en tanto se celebran a sí mismos, son la manifestación más pura de una forma que penetra en otras instituciones como la asamblea. La asamblea es un hecho semiótico, al igual que los coros líricos. La forma en que la deliberación se sostiene supone una celebración implícita del orden, igualmente basada en la jerarquía —que es a veces enfocada. La celebración de la jerarquía es más eficaz si la jerarquía se presenta como la solución a una discordia. Esto vale para la asamblea y se verifica en algún grado en los coros musicales, ya que si representan en sí mismos la paz, es decir el orden interno, o más precisamente la *consecución* de la paz y del orden internos, son afines a la representación de la discordia interna y también a la externa en su relación con otros grupos: paz interna como solución a la guerra interna, para enfrentar la guerra externa (simbolizada por ejemplo en la guerra interna que es la competición coral).²¹³

Los Cíclopes no tienen asambleas, no aceptan las reglas de la sumisión voluntaria imprescindible para la sociedad. Los feacios muestran a Odiseo

²¹² Cf. Nagy (1997: cap. 12, § 1): «The *khōros* ‘chorus’ of choral lyric is a group that represents, by way of singing and dancing, a given community. In Archaic choral lyric poetry, the community can be represented as the city-state, the polis itself».

²¹³ Kowalzig (2007:397): «All the songs’ cult groups are themselves in crisis or involved in conflicts with others: the Delian theoric community in its songs reveals a deep ambiguity about the constituency of that community; the Argives undergo a kind of reformation of their divine patrons and mythical ancestors; Aigina looks for a role on the greater Panhellenic stage. The ever-chanting Boiotians reveal that they are in search of a regional identity while the Akhaïans wander between different ethnic allegiances; and the Rhodian chorus give away a rivalry with Athens over ‘which was the better island’». Véase también Carruesco (2016:79).

su danza civil para que pueda narrarla en otras tierras y darles una existencia imaginaria feliz. Son, estos, dos polos de la coralidad política. Va con su civilización que los hombres civilizados celebren funerales superiores a todo en importancia: Aquiles puede matar al rey de Troya en su propia tienda pero la regla de la civilización, guardada por los inmortales, es superior a la victoria. Las manifestaciones de civilización están permeadas por los valores que el coro celebra, y a menudo revisten formas corales.

El propio Aquiles antes, comparado por un símil al león, se mantenía, por causa de una mala asamblea, alejado de la asamblea, y dedicándose a la monodía, que no a la coralidad (*Il.* 9.182-194), por no aceptar la jerarquía en que se sostenía aquella; pero no había de ciclópeo en Aquiles, que finalmente, en el último tramo de la *Iliada*, es presentado como corego, notablemente del funeral de Patroclo, y en ese contexto y con el aura de esa función es que Aquiles devuelve el cuerpo de Héctor a Príamo.

Hasta mediados del siglo XX los estudios de la danza griega la han marginalizado, según señala Buboltz (2002:42), no reconociéndosele una función esencial en la cultura sino considerándosele un simple entretenimiento. La coralidad es, sin embargo, un principio variadamente penetrante en la Grecia arcaica, constituyendo eventos esenciales en las celebraciones del nacimiento, de la muerte, de las bodas, de los cultos religiosos, de las competiciones atléticas, etc. Jaeger escribe en *Paideia* (1986:228): «Singing and choral dancing used to be the musical education of early Greece».²¹⁴ En las *Leyes* (653d y ss.) de Platón se encuentra el primer gran desarrollo acerca de la importancia de la música, y específicamente de la coralidad, en la educación, y ello en vinculación al orden. Según el ateniense de las *Leyes* es propio del hombre el sentimiento del ritmo y de la armonía en el movimiento, es decir el sentimiento de la ordenación (τάξις). Dichos sentimientos fueron dados a los hombres por los dioses ('nuestros compañeros de coro', «συγχορευταί») junto con el sentimiento del placer (ἡδονή); de tal modo los dioses causan que los hombres se muevan y conduzcan sus coros (χορηγεῖν) encadenándose unos a otros por medio del canto y la danza. (Platón hace derivar χορός de χάρα 'alegría'). Así es que, en *Leyes*, la educación debe su origen a Apolo y las

214 Kowalzig (2007:5): «Choral song was everywhere in the Greek world, and even if we attempt to avoid the risk of viewing the entirety of Greek civilization through the choral lens, it is nevertheless clear that dancing in the Greek khoros was a ubiquitous, and culturally highly prolific, social practice. One reason for this ubiquity lies no doubt in the chorus being a representation of 'community' and closely related to questions of group identity on many possible levels: local civic identity within the framework of the ancient city, but also on the Panhellenic stage and even beyond. Class, gender, and age identity are also formulated within the chorus. Singing in the chorus is often seen as typical of the archaic polis world and as much a feature of the aristocratic community as a way of handling conflict arising from it, for example in the way it commands ambitious individuals to dance along to a common tune. However, the khoros is bound to the same type of dynamic in the Greek city from the archaic to the Hellenistic period and later».

Musas, lo que conduce a la doctrina del *ethos* musical. Para Platón, siguiendo acaso en esto el pensamiento pitagórico, la música, en tanto actividad placentera y deseable por sí misma, es un medio para enseñar a los niños la *areté* y el gusto y el disgusto por las cosas buenas y malas antes de formada la razón. Recuérdese la sinonimia *akhóreutos-apaídeutos* de Platón (654ab), según la cual quien no ha sido instruido en la coralidad no es persona educada. Más adelante en la misma obra (700ss.) se desarrolla la idea de que la desobediencia a las reglas de la música (desobediencia consagrada en la *teatrocracia*), es decir el desorden musical, la ausencia del respeto de la jerarquía, la independencia crítica, influyen sobre los caracteres de los hombres, por no decir que les ‘enseñan’ algo, y la independencia del juicio se traslada de la música a los otros ámbitos, de manera que el desorden musical genera desobediencia a los magistrados, desprecio al poder paterno, a la ancianidad, falta de respeto por las promesas y los juramentos, desconocimiento de los dioses, etc., es decir insumisión general.²¹⁵

La tesis de este estudio supone que la confianza en la importancia de la música, a través del orden, en el funcionamiento virtuoso de las sociedades no es creación de un Platón sino que está implicada ya en Homero, Hesíodo, y arraigada cuanto menos en la mente arcaica, cuya vertiente monumental está signada por el ideal de la delimitación y limitación de los humanos y de los seres en general.²¹⁶

Ciertos episodios míticos y pseudo-históricos vinculan la música con el orden social. El músico cretense y espartano Taletas (s. VII), tras salvar a Esparta de una plaga por medio de su música, solucionó con su canto las discordias civiles en esa ciudad y en Creta.²¹⁷ Terpandro reconcilió facciones rivales en Esparta por medio de la música.²¹⁸ En la misma Esparta, el ágora, o el espacio cívico de la ciudad, recibía precisamente el nombre de *chorós*.²¹⁹ No somos más rotundos que Gregory Nagy (1997: cap. 12, § 55), que dice: «The very constitution of society, as visualized in the traditions of a polis like Sparta, is choral performance».

En la *Titanomaquia* la danza viene a coronar (probablemente) el establecimiento de un nuevo orden, el orden olímpico: Zeus celebra su victoria con

215 La misma consideración de la *khoreia* como actualización del orden se aprecia en el Timeo. Véase Lonsdale (1993:45ss.).

216 Y pervive: Lonsdale (1993:48) escribe: «Plato's linking of the divine origins of choreia as an ordering force in society to the spontaneous attachment of human beings to rhythm and harmony fits into a larger pattern of Greek thought. (...) Indeed, the belief in choreia as a means for persuading order out of chaos led dance to become a metaphor of peace, stability, and social harmony throughout classical and Christian antiquity». Véanse otras referencias a textos antiguos en el mismo sentido en Lonsdale (1993:50s.).

217 Filodemo, *De musica* 86 Kemke; Plutarco, *Licurgo* 4.

218 Filodemo, *De musica* 18, 86 Kemke.

219 Pausanias 3.11.5.

una danza coral, ubicado él en una posición central, si a eso se refiere Ateneo (I.22c).²²⁰ Lonsdale (1993:50) nota que el mito de origen de la danza humana refiere precisamente al nacimiento de Zeus: luego que Rea oculta al hijo en Creta, los Curetes danzan armados alrededor del niño.

In their cultic embodiment the Couretes were celebrated as upholders of the civilizing institutions that made flourish the fields, flocks, and citizens. By protecting Zeus at his birth with dancing the Couretes put an end to the cycle of violent succession of fathers by sons. The stability in the divine community in turn fostered balance among human groups. In the mythological as in the philosophical tradition dance became a metaphor for social as well as cosmic order.

La danza, dice, es metáfora del orden. Si han parecido exageradas nuestras líneas cuando hablamos de la importancia del coro en las formaciones sociales, nos consuela en tal caso observar que participamos de una manía colectiva que en ocasiones ha ofuscado también a reconocidos filólogos que admiramos nosotros y tantos otros.

El funeral considerado en su totalidad es una institución que, adoptando una forma algo artística, manifiesta y celebra el orden, el cual requiere de una sumisión inserta en una jerarquía. Algunos rasgos de los funerales permiten pensar que en ellos el difunto deviene una suerte de corego simbólico. De ser así, debería verificarse una sumisión simbólica a su persona, trasunto de la sumisión del orden social. La obligatoriedad de los funerales, tema de *Antígona*, va en ese sentido: no eligen los vivos, sino en todo caso los muertos, atados a su vez por la civilización misma. Por otra parte, durante los funerales el muerto en tránsito no ha terminado de morir —es decir que no es paradójica la creencia en una agencia por parte del difunto— y aun después de culminados los funerales el muerto conserva alguna vida y ciertamente una posibilidad de agencia, en las cuales se basan los cultos de los muertos. La tregua funeraria de Aquiles y Príamo al final de la *Iliada* coloca a las reglas de la civilización, vigiladas por Zeus, encima de cualesquiera voluntades personales, implicando así una necesaria sumisión de todo hombre civilizado al funeral, que implica a su vez la sumisión de los individuos a uno de ellos: el pacto social, diríamos, define un gobierno monárquico. En este sentido la institución del funeral, decreto de un soberano máximo según la regla de la civilización, se asemeja a la de la hospitalidad: son propias de la civilización al colocar por encima de toda voluntad y jerarquía local la necesidad del respeto a valores de objetos ajenos a la propia tribu, es decir el respeto inter-*géné*, si hablamos con la escuela de Fustel.

Por otra parte el corego más material y vivo del funeral, el principal doliente (como tal vez también los principales dolientes, adoptando la función por turnos) ordena el procedimiento fúnebre en sus tres fases, que dista de ser caótico: dispone el orden de los hechos rituales y el momento y el modo

220 Así lo entiende Tsagalis (2017, ad loc.).

en que se llevarán a cabo, y durante el lamento fúnebre observa una función solista y directiva ante la respuesta colectiva del resto del conjunto coral.

El lamento fúnebre, en su aspecto coral y musical, mantiene una relación compleja con el orden. Mencioné antes la asociación de los coros musicales con la reparación de una discordia. De esa manera pueden interpretarse ciertos elementos míticos relacionados con los instrumentos musicales. En el *nómos pítico* el sonido del *aulós* imita la muerte de la serpiente; probablemente el *nómos policéfalo* imita también el silbido de las serpientes de las gorgonas, al ser Medusa decapitada por Perseo, y Atenea inventó el *aulós* imitando el lamento fúnebre de Euríale tras la muerte de su hermana —lamento fúnebre que es también el silbido lamentatorio de una serpiente—, según cuenta Píndaro en la *Pítica* 12.²²¹ En el *Himno* a Hermes se describe la creación de la lira a partir del caparazón de una tortuga: los instrumentos musicales, símbolos del orden a través de la técnica humana, parecen asociarse a la destrucción de animales ajenos al orden social (véase Lonsdale, 1993:328). De manera análoga puede entenderse la relación entre los coros y la muerte. Lonsdale (1993:241) escribe: «Death, being a biological transition, means a temporary rupture in the cosmic and social order». Si la muerte es una ruptura, podemos comprender a los coros fúnebres como su reparación. Permítaseme transcribir estas valiosas líneas de Lonsdale (1993:242):

The laceration of the cheeks, the pulling of the hair, the pummeling of the breast all imply the undoing of the parts of the body that are otherwise adorned and emphasized in the choral dance in order to bring pleasure to Aphrodite, Artemis, or other presiding divinity. This is the very reversal of the cosmetic component of the dance personified by the 'fair-haired' and 'fair-cheeked' Charites and Harmony in the divine prototype. Instead of crowning their hair with flowers the woman tear it; where the cheeks were before fair they now stream with blood; the linen garments so lovingly spun, dyed, and scented are now rent. The women are no longer followers of Artemis or Aphrodite. Hades is their lord.

El funeral funciona, pues, como un coro musical a la inversa: lo que en la música se embellecía y se cuidaba, aquí se humilla y se daña.

Añado a la observación de Lonsdale que si el funeral contiene en sus actos una negación o una inversión de los de los coros musicales, el acto positivo no desaparece completamente, pues es, sí, ajeno a los coreutas, pero se traslada al difunto, acicalado, vestido como un dios, protagonista en la ubicación central. *El difunto como corego simbólico conserva la versión positiva ante la negación que afecta al resto de los participantes del funeral*. El difunto ha sufrido la mayor ruptura; la coralidad fúnebre parece venir a repararla o superarla en su persona, como el *aulós* repara o supera, al representarla, la muerte de la serpiente imitándola.

221 Véase Perrot (2012).

De su lado, la asamblea que los Cíclopes no conocen, símbolo de civilización, se rige igualmente por un principio esencial de orden. Por la negativa lo ilustra bien la disrupción de Tersites, ‘el temerario’, a quien me referí varias veces antes. Tersites ‘sabe palabras *ákosma* y copiosas’ (*Il.* 2.213) para disputar ‘vanamente y *no según el orden*’ («οὐ κατὰ κόσμον», v. 214) con los reyes. Dos veces el poeta opone Tersites y *kósmos*. La segunda instancia se expresa en una fórmula («μάψ, ἀτὰρ οὐ κατὰ κόσμον») que ocurre también en *Od.* 3.148 para describir precisamente una convocatoria intempestiva de los Atridas a la asamblea, intempestiva pues la efectúan cuando ya se está poniendo el sol y con el ejército ya ebrio. Comenta Du Sablon (2012:368) sobre Tersites: «son affront à l’Atride est en même temps une atteinte à la hiérarchie sociale et aux convenances qu’elle implique, convenances qui devraient imposer une déférence particulière des λαοί envers leurs supérieurs». Vimos que el episodio puede leerse en clave coral.

La expresión κατὰ κόσμον tiene un significado complejo (que no puedo analizar por extenso aquí).²²² Du Sablon, en el valioso artículo citado, propone (p. 378ss.) que la fórmula expresa una idea de adecuación, en vistas al mantenimiento de vínculos entre miembros de una comunidad humana o divina.²²³ En su versión negativa, pues, el giro expresa, según esa tesis, relaciones sociales problemáticas: *katà kósmon* y *ou katà kósmon* significan respectivamente la unión y la división de una comunidad. Concluye:

Plus que l’expression d’une simple convenance morale ou éthique, la formule κατὰ κόσμον revêt dans ces passages une portée sociale bien concrète: elle évalue l’effet de discours ou de comportements sur la relation qui unit deux personnages en fonction de leur statut, ou encore leur impact sur les relations adéquates propres à maintenir l’unité d’une collectivité. De telles actions n’étaient jugées κατὰ κόσμον que si elles contribuaient efficacement à la constitution ou à l’entretien d’un ensemble relationnel dans lequel chaque participant occupait et reconnaissait la place qui était la sienne par rapport à autrui. (Du Sablon, 2012:392)

El orden, como la adecuación de los elementos a los lugares que les son propios (adecuación que depende necesariamente de una conducción jerárquica), tiene en la asamblea una representación privilegiada; su canal primordial es allí la palabra. En esos términos la descripción homérica de lo que Tersites hace es especialmente elocuente.

222 El problema yace principalmente en el sentido de *kósmos*. Sobre la discutida etimología de esta palabra, véanse referencias y reflexiones en Elmer (2013:51ss.) y García Ramón (1992).

223 *Kósmos* expresa «l’idée d’une convenance soutenue par une efficacité sociale effective de gestes devant concrétiser le maintien de liens adéquats entre membres d’une communauté, humaine ou divine». García Blanco & Macía Aparicio (ad loc.) traduce *ákosma* por ‘inadecuadas’.

Soy conciente de que el estudio que ofrezco es incompleto, queda mucho por hacer. Muchas veces vislumbré caminos que no seguí, y de seguro hay muchos otros que ni siquiera he percibido. Quedo satisfecho si la idea que intenté mostrar inspira en algo el trabajo de otros más esforzados, más inteligentes y más conocedores.

Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones citadas

- BENNER, A. R. (1904). *Selections from Homer's Iliad. With an introduction, notes, a short homeric grammar, and a vocabulary*. New York: Appleton and company.
- BÉRARD, V. (1947). *Poésie Homérique. L'Odyssée*. 3 tomos. París: Les Belles Letres.
- CRESPO GÜEMES, E. (1996) [1991]. *Homero. Iliada*. Madrid: Gredos.
- EVELYN-WHITE, H. G. (1914). *Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCÍA GUAL, C. (2008). *Homero. Odisea*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA BLANCO, J. & L. M. MACÍA APARICIO. (2009). *Homero. Iliada*. Madrid: CSIC.
- HUDDLESTON, J. (2006). *Odyssey*. Proyecto *The Chicago Homer* [<http://homer.library.northwestern.edu>].
- LATTIMORE, R. (2011). *The Iliad of Homer*. University of Chicago Press.
- MAZON, P. (1937). *Homère. Iliade*. 4 tomos. París: Les Belles Letres.
- [Oxford] MONRO, D. B. & T. W. ALLEN. (1920). *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press.
- MURRAY, A. T. (1924). *The Iliad*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1919). *The Odyssey*. Cambridge: Harvard University Press.
- PABÓN, J. M. (1993) [1982]. *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1954). *Obras completas de Homero*. Buenos Aires: El Ateneo.
- TSAGALIS (2017). *Early Greek Epic Fragments I: Antiquarian and Genealogical Epic. Trends in Classics. Supplementary Volumes*, 47. Berlín, Boston: De Gruyter.
- WEST, M. L. (2003). *Homeric hymns, Homeric apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge, London: Harvard University Press.

Diccionarios

- BEEKES, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden, Boston: Brill.
- CHANTRAINE, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Éditions Klincksieck.
- [LSJ] LIDDELL, H. G., R. SCOTT & R. & H. S. JONES. (1940), 9.^a edición. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- [DGE] RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (ed). (1989-). *Diccionario griego-español*. Madrid: CSIC.

Estudios

- ALEXIOU, M. (2002) [1974]. *The ritual lament in Greek tradition*. New York, Oxford: Rowman & Littlefield.
- ARNOULD, D. (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. París: Belles Lettres.

- AUBERT, B. (2009). *The shepherd-flock motif in the Miletus discourse (Acts 20:17-38) against its historical background*. New York: Peter Lang.
- BACON, H. H. (1994). «The chorus in Greek life and drama». *Arion*, vol. 3, N.º 1, pp. 6-24.
- BARKER, A. (1984). *Greek musical writings. Vol. 1. The musician and his art*. Cambridge University Press.
- BARKER, A. (2010). «The music of the Muses». *Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Vol. 9, N.º 2, pp. 11-19.
- BARKER, E. T. E. (2009). *Entering the Agon. Dissent and authority in Homer, historiography and tragedy*. Oxford University Press.
- BENVENISTE, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Vol. 2. París: Éditions de Minuit.
- BLOCH, M. (1989) [1974]. *Symbols, song, dance and features of articulation: is religion an extreme form of traditional authority?*, en M. Bloch, *Ritual, history, and power: selected papers in anthropology*, pp. 19-45. Londres: Athlone.
- BOSHER, K. (2009). «To dance in the orchestra: a circular argument», *Illinois Classical Studies* 33-34, pp. 1-24.
- BREMMER, J. (1991). *Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture*, en J. BREMMER & H. Roodenburg (Eds), *A cultural history of gesture from Antiquity to the present day*, Cambridge, Polity Press, pp. 15-35.
- (2002). *El concepto del alma en la antigua Grecia*. Madrid: Siruela.
- BUBOLTZ, L. A. (2002). *Dance scenes in early archaic Greek vase-painting*. Tesis. Cambridge: Harvard University.
- BURKERT, W. (2007) [1977]. *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada.
- BURNS, A. (1974). «The chorus of Ariadne». *The Classical Journal*. Vol. 70, N.º 2, pp. 1-12.
- CALAME, C. (1997) [1977]. *Choruses of young women in Ancient Greece. Their morphology, religious role, and social function*. Rowman & Littlefield Publishers.
- (2011). *The Homeric Hymns as poetic offerings: musical and ritual relationships with the gods*, en A. Faulkner (Ed), *The Homeric Hymns. Interpretative essays*. Oxford University Press.
- CARRUESCO, J. (2016). *Choral performance and geometric patterns in epic poetry and iconographic representations*. En V. Cazzato & A. Lardinois (eds), *The look of lyric: Greek song and the visual. Studies in archaic and classical greek song, Vol 1*. Leiden, Boston: Brill.
- COMBELLACK, F. M. (1948). «Speakers and scepters in Homer», *The Classical Journal* 43, 4, pp. 209-217.
- CSAPO, E. (2006). «The iconography of the 'exarchos'». *Mediterranean Archaeology*. Vol. 19/20, pp. 56-65.
- CUARTERO, F. (1972). «El partenio del Louvre (Fr. 1 Page)». *Boletín del Instituto de Estudios helénicos*, 6, 2, pp. 23-76.
- DAVID, A. P. (2006). *The dance of the Muses. Choral theory and ancient Greek poetics*. Oxford University Press.
- DERDERIAN, K. (2001). *Leaving words to remember. Greek mourning & the advent of literacy*. Leiden, Boston, Köln: Brill.
- DETENNE, M. (1981) [1967]. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.
- DONLAN, W. (1985). «The social groups of Dark Age Greece», *CP* 80, 4, pp. 293-308.

- DONLAN, W. (2007). «Kin-groups in the Homeric epics», *The Classical World* 101, 1, pp. 29-39.
- DU SABLON, V. (2012). «Sur le sens de la formule κατὰ κόσμον chez Homère», *REG* 125, 2, pp. 365-395.
- EDWARDS, M. W. (1991). *The Iliad: a commentary. Vol. V*. Cambridge University Press.
- EGAN, R. B. (2006). «Αναβολή, ἀναβάλλομαι etc.: technical terms in music and poetics». *Glotta* 82, pp. 55-69.
- ELMER, D. F. (2013). *The poetics of consent. Collective decision making & the Iliad*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Fustel de Coulanges, N. D. (1905) [1864]. *La cité antique*. Paris: Hachette.
- GARCÍA RAMÓN, J. L. (1992). *Homérico κόσμος, κεδνός y las pretendidas raíces IE *kes- '(an)ordnen' y *ked- 'id.'* en E. Crespo et. al. *Homerica. Estudios lingüísticos*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- GARLAND, R. S. J. (1982). «'Geras thanonton': an investigation into the claims of the homeric dead». *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, N.º 29, pp. 69-80.
- (1985). *The Greek way of death*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GERNET, L. (1947). «Jeux et droit (remarques sur le XXIIIe chant de l'Iliade)». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, N.º 4, pp. 572-574.
- GLOTZ, G. (1904). *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*. Paris: Albert Fontemoing.
- GRIFFIN, J. (1986). «Homeric words and speakers», *JHS* 106, pp. 36-57.
- HAINSWORTH, B. (1993). *The Iliad: A commentary. Vol. III*. Cambridge University Press.
- HALVERSON, J. (1985). «Social order in the 'Odyssey'», *Hermes* 113, 2, pp. 129-145.
- HAUBOLD, J. (2000). *Homer's people. Epic poetry and social formation*. Cambridge University Press.
- HAVELOCK, E. A. (1978). *The Greek concept of justice from its shadow in Homer to its substance in Plato*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- HERMARY, A. & B. JAEGER (Eds). (2012). «Addendum to vol. VI. Death and burial» en ThesCRA, vol. VIII. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, pp. 363-84.
- Herrero de Jáuregui, M. (2011). «Priam's catabasis: traces of the epic journey to Hades in *Iliad* 24», *TAPA* 141, 37-68.
- HEUBECK, A. & A. Hoekstra. (1989). *A commentary on Homer's Odyssey. Vol. II*. Oxford: Clarendon Press.
- JAEGER, W. (1986). *Paideia: the ideals of Greek culture. Vol. 3. The conflict of cultural ideals in the age of Plato*. Oxford University Press.
- JANKO, R. (1994). *The Iliad. A Commentary. Vol. IV*. Cambridge University Press.
- KIRK, G. S. (1985). *The Iliad. A commentary. Vol. I*. Cambridge University Press.
- KOWALZIG, B. (2007). *Singing for the gods. Performances of myth and ritual in archaic and classical Greece*. Oxford University Press.
- KURTZ, D. C. & J. BOARDMAN. (1971). *Greek burial customs*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- LENGAUER, W. (1990). «La notion d'égalité chez Homère». *Mélanges Pierre Lévêque* 5. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 429.
- LONSDALE, S. H. (1993). *Dance and ritual play in Greek religion*. Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press.

- LONSDALE, S. H. (1995). «Homeric Hymn to Apollo»: prototype and paradigm of choral performance». *Arion*, Third Series, Vol. 3, N.º 1, *The Chorus in Greek tragedy and culture*, One, pp. 25-40.
- MARKS, J. (2005). «The ongoing neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles», *The American Journal of Philology* 126, 1, pp. 1-31.
- MARTIN, R. (1951). *Recherches sur l'agora grecque. Études d'histoire et d'architecture urbaines*. Paris: E. de Boccard.
- MASLOV, B. (2009). «The semantics of ἀοιδός and related compounds: towards a historical poetics of solo performance in Archaic Greece», *Classical Antiquity* 28, 1, pp. 1-38.
- MCDONALD, W. A. (1943). *The political meeting places of the Greeks*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- MONTIGLIO, S. (2000). *Silence in the land of logos*. Princeton University Press.
- MONSACRÉ, H. (1984). *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris: Albin Michel.
- MOREAU, F. (1893). «Les assemblées politiques d'après l'Iliade et l'Odyssée». *Revue des Études Grecques*, 6, 22, pp. 204-250.
- MURNAGHAN, S. (1999). «The poetics of loss in Greek epic». En: BEISSINGER, M., J. TYLUS & S. WOFFORD. *Epic traditions in the contemporary world. The poetics of community*. University of California Press, pp. 203-220.
- NAGY. (1997) [1990]. *Pindar's Homer*. The John Hopkins University Press.
- (1979). *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- (2003). *Homeric responses*. Austin: University of Texas Press.
- OLIVETTI, P. (2007). «Musical features of the ritual lament in Ancient Greece». *Rosetta* 2:2 1-31.
- (2010). *Uses and interpretations of ritual terminology: goos, oimoge, threnos and linos in Ancient Greek literature*. Tesis doctoral, The University of Birmingham.
- PANTELIA, M. C. (2002). «Helen and the last song for Hector». *Transactions of the American Philological Association*, 132, 1/2, pp. 21-27.
- PEPONI, A.-E. (2009). «Choreia and aesthetics in the *Homeric Hymn to Apollo*: the performance of the Delian maidens (lines 156-64)», *ClAnt* 28, 1, pp. 39-70.
- PERKELL, C. (2008). *Reading the laments of Iliad 24* en A. Suter (Ed.), *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and beyond*. Oxford, pp. 93-117.
- PERROT, S. (2012). «Le sifflement du serpent: du son inarticulé à la mise en musique», *Anthropozoologica* 47, 1, pp. 345-361.
- PETERSMANN, G. (1973). «Die monologische Totenklage der Ilias». *Rheinisches Museum für Philologie*. 116, pp. 3-16.
- PUCCI, P. (1993). «Antiphonal lament between Achilles and Briseis». *ColbyQ* 29, 3, pp. 258-272.
- REVERMANN, M. (1998). «The text of Iliad 18.603-6 and the presence of an ἀοιδός on the Shield of Achilles». *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 48, N.º 1, pp. 29-38.
- RICHARDSON, N. (1993). *The Iliad: a commentary. Volume VI*. Cambridge University Press.
- (2011). *Reflections of choral song in early hexameter poetry*. L. ATHANASSAKI & E. BOWIE (eds.), *Archaic and classical choral song. Performance, politics and dissemination*. Berlin, Boston: De Gruyter.

- RIU, X. (2008). *On the difference between praise and invective*. En D. Katsonopoulou et. al., *Archilochos and his age, Paros II*, Atenas: Institute for archaeology of Paros and the Cyclades, pp. 73-82.
- ROHDE, E. *Psyche*. (1925). *The cult of souls and belief in immortality among the Greeks*. Londres. Kegan Paul, Trench, Trubner & C.
- ROSEN, R. P. (2003). «The death of Thersites and the sympotic performance of iambic mockery», *Pallas*, 61, pp. 121-136.
- RUSO, J. (1976). «How, and what, does Homer communicate? The medium and message of Homeric verse», *CJ* 71, 4, pp. 289-299.
- RUZÉ, F. (1997). *Délibération et pouvoir dans la cité grecque, de Nestor à Socrate*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- SCHOFIELD, M. (1986). «Euboulia in the Iliad». *The Classical Quarterly*, 36, 1, pp. 6-31.
- SCOTT, M. (1983). «Charis in Homer and the Homeric Hymns», *Acta Classica* 26, pp. 1-13.
- SEGAL, C. (1989). «Song, ritual, and commemoration in early Greek poetry and tragedy». *Oral Tradition*, 4/3, pp. 330-359.
- SILVA, J. (2016). *No Linos-song in Achilles' shield*. En L. Bravi et. al. *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*. Pisa, Roma: Fabrizio Serra, pp. 285-296.
- SKULSKY, S. D. (1975). «ΠΟΛΛΩΝΠΕΙΡΑΤΑΖΥΝΤΑΝΥΣΑΙΣ: Language and meaning in Pythian 1», *CPh* 70, 1, pp. 8-31.
- SNELL, B. (1953). *The discovery of the mind. The Greek origins of European thought*. Oxford.
- SOLMSEN, F. (1954). «The 'gift' of speech in Homer and Hesiod». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 85, pp. 1-15.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1996). *'Reading' Greek death to the end of the classical period*. Oxford: Clarendon Press.
- SPATAFORA, G. (1997). «Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poeti omerici (Studio sul significato di κλαίω, γοάω, στένω, οἰμώζω/ κωκύω, ὀδύρομαι)». *AC* 66, pp. 1-23.
- STEVANOVIC, L. (2009). «Funeral ritual and power: farewelling the dead in the Ancient Greek funerary ritual». *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA LVI I* (2), pp. 37-50.
- STEWART, C. (1994). «Magic circles: an approach to Greek ritual». *JASO* 25/1, pp. 91-101.
- TRYPANIS, C. A. (1963). «Brothers fighting together in the Iliad», *Rheinisches Museum für Philologie*, 106, 4, pp. 289-297.
- TSAGALIS, C. (2004a). «The poetics of sorrow: Thetis' lament in *Iliad* 18, 52-64». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Vol. 76, N.º 1, pp. 9-32.
- (2004b). *Epic grief. Personal laments in Homer's Iliad*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- VAN GENNEP, A. (2008 + 1969). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- VERMEULE, E. (1984). *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. Trad. José L. Melena. México: FCE.
- WALKER, J. (1996). «Before the beginnings of 'poetry' and 'rhetoric': Hesiod on eloquence», *Rhetorica* 14, 3, pp. 243-264.
- WEBSTER, T. B. L. (1955). «Homer and Attic Geometric vases». *The Annual of the British School Athens*. Vol. 50, pp. 38-50.
- (1970). *The Greek chorus*. Londres: Methuen.

- WEINBAUM, B. (2001). «Lament ritual transformed into literature: positing women's prayer as cornerstone in Western classical literature». *The Journal of American Folklore*. Vol. 15, N.º 451, pp. 20-39.
- WEST, M. L. (2008). Reseña de A. P. DAVID, *The Dance of the Muses*, en *JHS* 128, 182-3.
- WESTBROOK, R. (1992). «The trial scene in the Iliad», *HSPH* 94, pp. 53-76.
- WILSON, P. (2000). *The Athenian institution of the Khoregia. The chorus, the city and the stage*. Cambridge University Press.

El lector encontrará aquí un estudio de la coralidad en la Grecia arcaica y especialmente en Homero. La idea central es que los funerales, por un lado, y las asambleas, por otro, son instituciones que deben mucho de su forma a los coros musicales, entendidos estos como la actividad de grupos de individuos reunidos con una finalidad musical que involucra el baile, el canto, y la ejecución de instrumentos, de acuerdo a determinadas normas. La primera aproximación, entre coros y funerales, es poco sorprendente, pero su estudio en Homero no había sido emprendido de manera específica. La segunda, entre coros y asambleas, es la mayor novedad de este libro, que viene a remarcar la importancia de la coralidad en la Grecia arcaica como símbolo y modelo de virtud de una comunidad y perfección de sus instituciones. La música, expresión la más pura del orden, se revela aquí constitutiva de la civilización y la política.

ISBN: 978-9974-0-1815-0



9 789974 018150