

**MEMORIA Y ESCRITURA EN LA POESÍA GRIEGA ANTIGUA**

**JEYVER RODRÍGUEZ BAÑOS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**BUCARAMANGA**

**2008**

**MEMORIA Y ESCRITURA EN LA POESÍA GRIEGA ANTIGUA**

**JEYVER RODRÍGUEZ BAÑOS**

**MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE FILÓSOFO**

**DIRECTOR:**

**PEDRO GARCÍA OBANDO  
MAGISTER EN LINGÜÍSTICA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**BUCARAMANGA**

**2008**

## **DEDICATORIA**

Este trabajo es el fruto de varios años de lectura intensa y apasionada. De muchas horas de cansancio y esfuerzos, en ocasiones, inútiles. El camino no ha sido fácil sino escarpado y difícil, pero justo en las horas de mayor cansancio pude contar con el respaldo incondicional de mis padres y de toda mi familia. A ellos dedico estas líneas que no pueden ser más largas ni más breves.

## **AGRADECIMIENTOS**

A los maestros que infundieron en mí el amor por la filosofía...

Al profesor Pedro Antonio García Obando, Magíster en Lingüística y actual Director de la Escuela de Filosofía por su confianza y amistad.

A todos aquellos que con su lectura rigurosa y atenta resaltaron las fortalezas y debilidades de este trabajo que actualmente concluyo.

Y en especial, a la Doctora Judith Nieto López, profesora de la Escuela de filosofía, por enseñarme el difícil oficio de la investigación a través del ejemplo.

## CONTENIDO

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	9
1. PLATÓN Y LA ELECCIÓN: ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA	12
2. SIMÓNIDES: DE LA <i>MUSA</i> AL AUTOR Y DE <i>MNEMOSÝNE</i> A MNEMOTÉCNIA.	38
3. LA CONCEPCIÓN DE LA ESCRITURA COMO FÁRMACO DE LA MEMORIA.	63
5. CONCLUSIONES	92
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	

**TÍTULO:** MEMORIA Y ESCRITURA EN LA POESÍA ANTÍGUA GRIEGA

**AUTOR:** JEYVER RODRÍGUEZ BAÑOS

**PALABRAS CLAVE:** Cultura, Oralidad, Memoria, Mnemosyne, Civilización, Escritura, fármaco, mnemotécnica.

## RESUMEN

Este trabajo se ocupa de la memoria y la escritura en la poesía griega antigua. Su objetivo es ilustrar cómo se desarrolló el tránsito de la cultura oral a la civilización de la escritura y las consecuencias que dicho cambio supone en lo que respecta a la relación del hombre con el mundo y su representación. La nueva noción de memoria que inaugura Simónides de Ceos, proporciona un hilo conductor que permite articular el proceso de secularización de la palabra poética con la desvalorización progresiva de la memoria y la verdad, y arrojar luz sobre el horizonte cultural en el que Mnemosyne, la divinidad portadora de la memoria, termina siendo reemplazada por la escritura.

En época de Platón la escritura había alcanzado un predominio relativo sobre la oralidad y, en consecuencia, el estilo de aprendizaje dialogal entre maestro y discípulo se veía seriamente amenazado; pues el libro empezaba a convertirse en el instrumento privilegiado para transmitir y almacenar el saber. Para Platón la mejor forma de aprender era a través del diálogo vivo entre maestro y discípulo. Su reflexión en torno a la escritura, así como su constante crítica a la actividad de los *rapsodas* y los poetas debe observarse a luz de una serie de transformaciones que se evidencian en todos los niveles del mundo griego.

La problemática de la palabra deja sentir sus efectos no sólo en el campo de la retórica y la sofística, además, en la esfera del derecho, la historia y la política de la Grecia antigua se observan grandes cambios. En lo que a la poesía antigua griega se refiere, la mutación más decisiva es aquella en la cual Mnemosyne, la antigua diosa de la memoria a la que determinados poetas estaban facultados para interrogar con ayuda de las musas, queda degradada a ejercicio técnico de la memoria\*.

---

\* Memoria y Escritura en la Poesía griega antigua.

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía.

Director: Pedro García Obando. Magíster en Lingüística.

**TITLE:** MEMORY AND WRITING POETRY IN ANCIENT GREEK.

**AUTHOR:** JEYVER RODRÍGUEZ BAÑOS

**KEYS WORDS:** Culture, Orality, Memory, Mnemosyne, Civilization, writing, medicine, mnemotécnia.

### **ABSTRACT**

This work is about memory and writing poetry in ancient greek. Its aim is to illustrate how they developed the transit of oral culture to the civilitation of writing and the consequences that implies in terms of man's relationship with the world and its representation. The new concep of memory that opens Simónides of Ceos, provides a common thread that allows articulate the process of secularization of the poetic word with the gradual devaluation of memory and truth, and shed light on the cultural horizon in which Mnemosyne, divinity carrier of memory, ends up being replaced by writing.

In epoch of Plato the writing had reached a relative predominance on the orality and, in consequence, the style of learning dialogal between teacher and disciple was meeting seriously threatened; since the book was starting turning into the instrument favoured to transmit and to store to know. For Plato the best way of learning was across the alive dialog between teacher and disciple. His reflection concerning the writing, as well as his critical constant to the activity of the rapsodas and the poets must be observed to light of a series of transformations that are demonstrated in all the levels of the Greek world.

The problematics of the word stops to feel his effects not only in the field of the Rhetoric and the Sophistic, in addition, in the sphere of the Law, the History and the Politics of the ancient Greece observe big changes. In what to the poetry refers, the most decisive mutation is that one in which Mnemosyne, the former goddess of the memory to which certain poets were authorized to interrogate with help of the muses, stays degrades to technical exercise of the memory\*.

---

\* Memory and Writing Poetry in ancient greek.

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Philosophy.

Director: Pedro García Obando. Magister in Linguistics.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es delimitar el horizonte histórico y cultural que le confiere importancia de primer orden al problema de la memoria y la escritura en la poesía antigua griega. Sin embargo, quiero señalar que algunos de los interrogantes que han motivado la actual indagación surgieron a partir de la lectura del mito de Theuth y Thamus que se encuentra en la segunda parte del *Fedro* de Platón.

En este mito, Theuth, el inventor de las letras, dice que la escritura hará más sabios y más memoriosos a los hombres, pues se ha inventado como una manera de contrarrestar el olvido y como un fármaco de la memoria y la sabiduría. Pero el rey Thamus defiende la idea contraria. Aquellos que aprendan las letras no llegarán a ser sabios ni más memoriosos sino justamente lo contrario, olvidarán con mayor facilidad y se convertirán en sabios aparentes, ya que llegarán al conocimiento desde fuera y no desde dentro.

Platón, en boca de Sócrates, realiza una crítica de la escritura que puede recogerse sucintamente en los siguientes argumentos: Una de las características fundamentales de la escritura es que está concebida como una técnica independiente de la memoria; como un artefacto que posee la ventaja de proyectar lo que se dice hacia el futuro de los posibles lectores evitando así que las palabras se diluyan en la temporalidad inmediata.

La fijeza de la escritura brinda los paradigmas necesarios que hay que tener a la vista para encaminar correctamente el curso dialéctico; pero, es precisamente dicha fijeza e inmutabilidad la que ocasiona el abandono de la memoria; pues los

hombres se fían en los caracteres ajenos y llegan al recuerdo desde fuera, no desde dentro; desde ellos mismos y por sí mismos. No es pues, un fármaco de la memoria lo que ha hallado el artificiosísimo Theuth, como le nombra Sócrates en el *Fedro*, sino un simple *recordatorio* reflejo de otro tipo de discurso; aquél que se escribe con ciencia en el alma del que aprende.

No obstante, Platón no critica la escritura sin apelación posible. Antes bien, adelantándose a su tiempo, la describe como el medio de comunicación inevitable desde ese momento y eventualmente, recordando su estatuto inseguro, señala los límites y los criterios que se deben tener en cuenta a la hora de poner en letra a las palabras, si lo que se busca es escribir con belleza y propiedad.

Para comprender lo anterior, conviene tener en cuenta la posición que ocupa nuestro filósofo en el arco de tiempo que va de los últimos decenios del siglo V al IV a.C.; pues, precisamente en la época de Platón se cumplía una de las mayores transformaciones de la historia humana: el tránsito de la cultura de la oralidad a la civilización de la escritura, con todas las grandes consecuencias que ello supone; y en particular con el cambio decisivo en los modos de pensar y hablar de los hombres.

Para desarrollar a cabalidad este trabajo se tuvieron en cuenta, las investigaciones realizadas por Juan Signes Codoñer<sup>1</sup>, P. E. Easterling y B.M.W. Knox<sup>2</sup>, matizados con las propuestas de Giorgio Colli<sup>3</sup> y Marcel Detienne<sup>4</sup>. Estos estudios proporcionan algunos precedentes indispensables que ayudan a reconstruir el horizonte específico que le otorga sentido al problema de la memoria y la escritura en la poesía griega antigua.

---

<sup>1</sup> *Escritura y Literatura en la Grecia arcaica*. Madrid: Akal, 2004.

<sup>2</sup> *Libros y lectores en el mundo Griego*, Madrid: Gredos, 1990

<sup>3</sup> *El nacimiento de la Filosofía*. Barcelona Tusquets Editores, 2000.

<sup>4</sup> *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Mexico: Editorial Sexto Piso, 2004.

El primer capítulo recorre de manera general la época de transición que va de una sociedad oral a una plenamente alfabetizada y señala la posición *excepcional* que Platón ocupa en la misma. Situado en un lugar, a mitad de camino entre la oralidad y la escritura, el filósofo ateniense elige la forma del *Diálogo* para contrarrestar de manera simultánea, el carácter recitativo de la poesía anterior y el devenir inmovilizador de la escritura, con el fin de señalar los límites del decir hablado y el escrito.

En la segunda parte se ilustra concienzudamente el paso de la *poesía oral* a la *poesía escrita*, en cuyo marco el poeta Simónides de Ceos, rival de Píndaro, es una figura clave, esencial para comprender el proceso de desacralización de la palabra poética y por ende, la génesis de una de las ideas más importantes que estaba en boga en tiempos de Platón: *la idea de la escritura como fármaco de la memoria*.

El tercer capítulo indaga el origen de esta concepción común a la retórica y a la tragedia. Para avanzar en este sentido, examino algunos fragmentos de Simónides y Píndaro, extraídos del libro de Bruno Gentili<sup>5</sup> y del estudio de Neus Galí<sup>6</sup>.

En estos tres capítulos se abordan distintas cuestiones que tienen que ver directamente con la problemática de la palabra en la poesía griega antigua y que pueden servir como marco fundamental para un posterior análisis acerca de uno de los tópicos aquí planteados. Pero especialmente, a través de ellos se ha querido ofrecer un esquema general que proporcione un hilo conductor a partir del cual se pueda avanzar una lectura de la segunda parte del *Fedro*. Diálogo en el Platón nos habla de cómo es de difícil hacer filosofía en la vida de la ciudad y en diario trasegar de los hombres.

---

<sup>5</sup> *Poesía y Público en la Grecia antigua*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1996.

<sup>6</sup> *Poesía silenciosa pintura que habla*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1999.

## 1. PLATÓN Y LA *ELECCIÓN*: ENTRE ORALIDAD Y ESCRITURA

*“La mejor defensa es, no escribir, sino aprender de memoria, pues es imposible que lo escrito no acabe por divulgarse. Esta es la razón por la que yo no he escrito nunca acerca de estos temas, y no hay obra alguna de Platón ni la habrá. Las que ahora se dice que son tuyas son de Sócrates en la época de su bella juventud. Adiós, y hazme caso; de momento, tan pronto como hayas leído esta carta, quémala”.*

Platón: Carta II

El objetivo específico de este capítulo es brindar algunos indicios que ayuden a ilustrar, en primer lugar, la época de transición que va de una sociedad oral a una civilización escrita en la Grecia antigua y luego, la posición privilegiada que Platón ocupa en la misma, situado en el vértice de la cultura oral – la cual ofrecía grandes prerrogativas a la actividad del poeta en cuanto emisario de aliento divino; es decir, en tanto que maestro de verdad por don de las *musas* y *Mnemosyne*—. A lo largo de toda su vida, Platón critica sistemáticamente la oralidad mimético-poética y subvierte los fundamentos en los que se basaba, o sea, la memorización y el aprendizaje oral-auditivo de los grandes poetas, empezando por Homero.

Entonces ¿cómo puede Platón volver a defender la oralidad y proclamarla superior a la escritura? Dicho inversamente ¿cómo puede uno de los más exquisitos estilistas de la prosa antigua, censurar tan agudamente el oficio de escribir después de que se pasó gran parte de su vida escribiendo?, ¿Acaso la crítica de la escritura expresada en boca de Sócrates en el *Fedro*, no está en consonancia con el cuidado que, de manera deliberada, puso en sus propias composiciones? Estas son las preguntas básicas que han motivado la actual investigación. El objetivo de éste trabajo no es responder a cabalidad a cada una de ellas, sino brindar algunas indicaciones que ayuden a una mejor comprensión del problema.

A propósito del tránsito de la cultura oral a la civilización de la escritura en la Grecia antigua, Emilio Lledó cita en la introducción al *Fedro* las siguientes palabras de Luther: “La época de la palabra hablada acaba en Grecia con Tucídides, quien reprocha a su predecesor Heródoto, la búsqueda del éxito entre sus oyentes. En el campo de la filosofía tiene también lugar, con Aristóteles, un cambio decisivo. Platón llama a su discípulo, con marcada ironía por su saber de libros, *anagnóstes*, el “lector””<sup>7</sup>.

Con relación a lo anterior, conviene advertir que el libro del historiador ateniense vio la luz hacia el último cuarto del siglo V a.C. Tucídides, es consciente de la diferencia; dice que su obra no es una pieza con premios para un público inmediato sino una posesión que dura para siempre. Aunque en época de Herodoto, la ejecución oral comenzaba a perder su lugar privilegiado con respecto a la escritura, no es difícil imaginar al “padre” de la Historia leyendo su obra en voz alta ante un auditorio. Lo mismo no se puede decir de Tucídides; la suya es una tarea proyectada hacia el futuro. Está pensando, si se permite la expresión, en el “lector virtual” y en la posible *utilidad* que su obra pueda brindar “a quienes quieran indagar los acontecimientos futuros o pasados”<sup>8</sup>.

De otra parte, en el siglo IV a.C. estamos con Aristóteles y en consecuencia, con el establecimiento del Liceo y de la primera Biblioteca seria en el sentido moderno de la palabra. La elaboración de antologías de diversos escritores es recomendado por el propio Aristóteles. Estamos ante un apasionado lector, teniendo en cuenta sus constantes citas de escritores anteriores: más de treinta filósofos y poetas citados en la *Metafísica* y de autores trágicos, cómicos y épicos, de los oradores y tratados retóricos en la *Retórica*.

---

<sup>7</sup> W. LUTHER, Citado por Emilio Lledó Iñigo en la Introducción al *Fedro*. Madrid: Gredos, 1997. p. 305.

<sup>8</sup> TUCÍDIDES, *Historias*. Traducción de Francisco Romero Cruz. Madrid: Cátedra, 1988. p. 122.

Hay datos de que a finales del siglo IV a.C. la representación pública, como puntal esencial de la cultura griega más antigua anterior al uso de la escritura, había perdido su posición predominante y casi exclusiva como medio de comunicación y preservación de la memoria: “En cualquier caso, las tragedias, siguieron escribiéndose y representándose después del siglo V a.C., pero la energía creativa, la preocupación ética y la exploración teológica que produjeron las grandes obras se encaminaba ya hacia la filosofía y la historia. Los espectadores de Esquilo y Sófocles son también ahora lectores de Platón y Aristóteles”<sup>9</sup>.

Aristóteles, por ejemplo, dice que “aún sin gesticulación produce la tragedia su peculiar efecto, lo mismo que la epopeya; *porque la simple lectura descubre su calidad*” y más adelante agrega: “la tragedia tiene todo cuanto la epopeya –porque hasta de su métrica puede servirse–; y además, lo que no es poco, la música y el espectáculo, origen de los más límpidos placeres; *añádase el que tan clara resulta leída como representada*”<sup>10</sup>.

De lo anterior se infiere que la superioridad real de la tragedia sobre la epopeya, consiste, según Aristóteles, en que la tragedia aún haciendo uso de los recursos propios de la epopeya: la métrica, la música y el espectáculo, la supera en la medida en que puede causar su efecto en ausencia de gesto y movimiento; esto es, incluso sin ser representada pues la simple lectura evidencia su profundidad.

Con este ejemplo he querido hacer notar la importancia que tenía la lectura en época de Aristóteles y el desplazamiento decisivo que empezaba a sufrir la representación pública como soporte esencial de la cultura griega, anterior al uso de la escritura.

---

<sup>9</sup> SEGAL, Charles. *El Hombre Griego*. Traducción de Pedro Vádemas. Madrid: Alianza Editorial, 1992. p 244.

<sup>10</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción directa de Juan David García Bacca. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1982. p. 146. (La cursiva es mía).

En esta misma línea, Tucídides, polemiza contra la finalidad hedonística del discurso oral, destinado a “contentar” al público más que a la investigación rigurosa de la verdad y califica de forma unánime y definitiva los fines y los modos de comunicación de su obra, compuesta no para el breve espacio de una declamación pública ante un auditorio, sino para constituir una adquisición intelectual perenne, confiada al escrito y a la lectura meditada.

La restricción del horizonte social (vital e inter-subjetivo) lleva, particularmente, a la poesía, a expresarse en una dimensión más privada y secularizada, ante un público escogido, capaz de entender su sutil y elaborado mensaje. No es ninguna casualidad que el mismo *rapsoda* sea en ocasiones: actor, recitador y exegeta. Se abre una grieta insalvable entre la experiencia poética y los grandes problemas de la vida en sociedad que serán ya objeto de estudio para la filosofía y la historia.

Pero ese paso de la representación pública de la poesía, a la nueva experiencia visual que se instaura con la escritura, no es un problema para Tucídides, quien confía en que su obra pueda alcanzar un público lejano tanto en el tiempo como en el espacio. Tampoco lo es para Aristóteles, quien establece las diferencias entre ambas jurisdicciones. Sí lo es para Platón, pues, aparece apenas en su época, el lector solitario:

El libro en esta temprana fase de una sociedad oral a una plenamente alfabetizada, sirve como libreto de un recitado más que como texto para el estudio individual; aunque ahora se escribe, la literatura aún es una experiencia común, y debe recordarse su impacto directo y poderoso sobre los sentimientos del público, tan vivamente descrito en el *Ion*, para entender el vehemente ataque contra la poesía con el que Platón termina su *República*<sup>11</sup>.

¿Por qué le parecía peligroso y preocupante el papel que la poesía jugaba en la organización de la *polis*? Es evidente que la concepción platónica de la poesía poco tiene que ver con la actual. Por lo tanto, sólo podemos comprender el

---

<sup>11</sup> NOX, B. M. *Libros y lectores en el mundo Griego*. En: *Historia de la literatura Griega*. Traducción de Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990. p 19.

rechazo de Platón si tratamos de reconstruir el horizonte social y cultural griego, donde esta poseía una importancia de primer orden.

En nuestra sociedad, la función e importancia pedagógica de la experiencia poética es prácticamente nula, pero no siempre fue así. Lo que ocurre, como apunta Gentili<sup>12</sup> es que nuestra familiaridad con la poesía libresca, nos ha desacostumbrado a la dimensión colectiva de una poesía que se *hace* en la colaboración e interacción entre poeta y público. Pero el elemento que distancia radicalmente la poesía griega de la moderna es el tipo de comunicación, no destinada a la lectura sino a la *representación* ante un auditorio, confiada a la ejecución de un *rapsoda* quien, con el don que las *musas* le otorgan y acompañado de un instrumento musical, canta lo que ha sido y lo que será.

De esta forma, apunta Gentili, “sería impropio denominarla “literatura oral”, expresión que es de por sí un oxímoron, puesto que “literatura” de *littera* “letra del alfabeto”, está conectada en su etimología con la escritura entendida en un contexto de civilización libresca como un auténtico y propio acto literario”<sup>13</sup>. En tanto que la literatura, en el sentido estricto de la palabra, nace sólo con el helenismo. El discípulo del “gran hablador” Sócrates, por el contrario, está inmerso todavía en un mundo que le concede grandes privilegios a la palabra oral y en consecuencia, al poeta como emisario del aliento divino que él transmite a su auditorio.

En la Grecia arcaica (siglos VIII-VI a. C.) e incluso en época de Platón, cuando la escritura había alcanzado un predominio relativo sobre la oralidad (siglos V-IV), su función fue esencialmente didáctica y paidéutica, de forma más explícita, bien cuando operó en los ámbitos de los Simposios y las grades celebraciones festivas como las *Dionisiacas* y las *Panateneas*, estrechamente relacionadas con los ritos

---

<sup>12</sup> GENTILI, Bruno. *Poesía y Público en la Grecia antigua*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1996. pp. 20-41.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 20.

de iniciación a la vida social y conyugal . Cuando se trasladó al escenario, asumió los modos y las formas de la representación dramática. Esta función paidéutica debe ser entendida no en una acepción banalmente pedagógica sino como una experiencia formativa única e irrepetible que involucraba vitalmente al espectador hasta hacerle partícipe y actor de la acción mimética.

En Grecia, la poesía era aquella región privilegiada en donde la comunidad entera restablecía sus vínculos más remotos con el mundo de los dioses y los héroes. Así, los legendarios fundadores de las *poleis* griegas revivían en la voz de los *rapsodas* y bajo las máscaras de los actores trágicos. En la épica, en los himnos, las odas corales y en la tragedia se concentraban las nociones del origen y constitución de la comunidad griega.

En un ámbito mucho más solemne, los cultos místicos, en especial los de Eleusis, representaban dramas religiosos de muerte y renovación que iban acompañados de música y poesía himnica. A través de los poemas, los niños aprendían a convertirse en miembros de la sociedad. Los adultos acudían en masa al teatro, recitaban versos en los banquetes y escuchaban a los *rapsodas* recitar a Homero y Hesíodo durante las grandes celebraciones

A propósito de lo anterior Neus Galí apunta lo siguiente: “el público griego en general no conocía las composiciones poéticas (épicas, líricas o dramáticas) a través de los libros sino a través de los actores, recitadores y cantores. Aunque desde Hesíodo los poetas se servían de la escritura para componer sus obras, éstas iban destinadas a un público de oyentes no de lectores”<sup>14</sup>.

Para el periodo más antiguo (siglos VII-VI a.C.), habría que distinguir entre una época cuando la poesía era desde luego escrita, pero no ampliamente leída sino

---

<sup>14</sup> GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa pintura que habla*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1999.

recitada, declamada, cantada y oída; y otra que empieza mucho después (siglo IV a.C.), cuando en un contexto de civilización libresca la poesía se transforma en un auténtico acto literario y como tal, es para leer.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la Tragedia jugó un papel preeminente en la vida de la *polis*. Tanto así que las representaciones dramáticas se desarrollaban en el marco de fiestas religiosas y en el teatro se reunía toda la ciudad, hombres libres, metecos, mujeres, forasteros de paso y probablemente algunos esclavos domésticos. Los campesinos, que habitaban en *demos* vecinos, también acudían a Atenas para participar de los festivales. Como dice Platón, gente de toda clase y condición concurría allí; se trataba pues, de un espacio cívico donde la comunidad entera podía forjar lazos de solidaridad y reconocimiento a pesar de sus diferencias.

De acuerdo con Galí<sup>15</sup>, durante las grandes celebraciones se suspendía cualquier actividad político-administrativa y como una forma de motivación los ciudadanos recibían el *theôrikon*, compensación monetaria que les resarcía del trabajo perdido. Todo lo anterior hace pensar que el teatro en Atenas no era únicamente un entretenimiento, sino una institución política. A propósito del marco cívico que poseía el festival dramático en la Grecia clásica, Charles Segal, dice lo siguiente:

Era uno de los principales magistrados quien seleccionaba a los tres trágicos cuyas obras habrían de representarse en los festivales ciudadanos de las Dionisias y las Leneas. El propio teatro era un edificio público y en él, al día siguiente de terminar las Dionisias, la asamblea se reunía para decidir si el festival había tenido una dirección adecuada. Junto con las representaciones dramáticas de las Dionisias, además, se exhibía el tributo pagado por los aliados, se proclamaban a los benefactores de la ciudad y, a los huérfanos de los ciudadanos muertos en combate se les hacían desfilar con su equipo militar facilitado por el estado [...]<sup>16</sup>

Sin embargo, la Tragedia no es sólo una parte más de este espectáculo ciudadano pues, con su extraordinaria apertura, permite a la ciudad reflejar lo que

---

<sup>15</sup> GALÍ, Op. cit., p. 354.

<sup>16</sup> SEGAL, Op. cit., p 239.

no está en correspondencia con sus intereses. La representación dramática no sólo confiere a los viejos mitos una sorprendente actualidad, también los redimensiona en situaciones de crisis<sup>17</sup>.

Los mitos presentados por la tragedia ya no reflejan los valores tradicionales de una remota e idealizada época. En vez de esto, se transforman en el campo de batalla de los conflictos contemporáneos dentro de la ciudad: concepciones más antiguas de una venganza de sangre se enfrentan al nuevo legalismo cívico (*Orestíada*); las obligaciones de la familia se contraponen a las de la ciudad (*Antígona*); aparte de esto tenemos los conflictos entre sexos y generaciones (*Alcestris*, *Medea* y *Las bacantes* de Eurípides) y las diferencias entre autoritarismo y orden democrático (*Las suplicantes* de Esquilo, el *Ayante* y el *Edipo en Colono* de Sófocles).

Desde nuestro punto de vista, la poesía es una actividad inofensiva, en Grecia por el contrario, se la valoraba como un vehículo privilegiado de conocimiento y verdad. En ella confluía todo el saber jurídico, religioso, político y técnico de su tiempo. Un saber no expuesto de manera abstracta y sistemática sino perfectamente incorporado dentro del tejido del relato.

Es precisamente esta función educativa y formadora de la poesía la que Platón rechaza tajantemente. Desde la infancia, una parte esencial de la educación consistía en el aprendizaje de memoria de las composiciones de los grandes poetas de la tradición griega, como Homero y los trágicos del siglo V a.C.<sup>18</sup>. En este contexto puede entenderse mejor el rechazo de Platón a la poesía sin pretender atenuarlo o disimularlo como si hubiese cometido una injusticia al expulsar de su *República* ideal a Homero, el padre de la tragedia y en su nombre a todos los poetas.

El filósofo ateniense consideraba peligrosas las representaciones teatrales justamente porque, al estar organizadas y avaladas por la *polis*, no constituían solamente un fenómeno de tipo lúdico enmarcado en la esfera del ocio y del

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 240.

<sup>18</sup> PLATÓN, *Leyes* VII. 808e -812a, y IX 858d-859a. Traducción de Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1999.

entretenimiento, sino sobre todo y fundamentalmente, un fenómeno de orden político en el cual los ciudadanos además de divertirse se educaban. En consecuencia, el grado de participación que tenía la poesía en la formación y en la vida social de los ciudadanos, en la *paideia*, no es por tanto equiparable con otros periodos de la historia occidental.

De manera semejante, la actual comprensión de los sistemas democráticos poco nos dice acerca de la democracia griega. Menciono esto porque la tragedia tiene sus primeros comienzos bajo la tiranía de Pisístrato (534 a.C.); pero, entra en funcionamiento y se perfecciona con los nuevos interrogantes y conflictos que trae consigo la democracia del siglo V a.C.

Es innegable que el conocimiento de la escritura se difundió en Atenas paralelamente a la democracia; según Codoñer<sup>19</sup>, sería desatinado pensar que la escritura *sólo* se desarrolló gracias al sistema democrático y que ambas estaban ligadas en el mundo griego, a tal punto que el progreso de la una implicaba automáticamente el progreso de la otra.

Se suele creer, en efecto, que la escritura como fijación de las leyes representó el ejercicio democrático por excelencia; pues lo que está escrito en Atenas se vuelve del dominio público. Los decretos aprobados por las asambleas se transcribían de inmediato y aumentaban día a día con los continuos cambios en la política de la *polis*. Pero ¿quiere decir esto que la relación entre escritura y democracia es indiscutible?

Un reciente estudio realizado por Deborah Steiner<sup>20</sup> cuestiona la vinculación de la democracia con la cultura escrita. Los resultados de su trabajo demuestran de manera fehaciente que, a ojos de los griegos, además de ir pareja al sistema

---

<sup>19</sup> SIGNES CODOÑER, Juan, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid: Akal, 2004. p. 113.

<sup>20</sup> STEINER, Deborah. *Tyrans's Writ. Myths and Images of Writing in Ancienne*. Citado por Codoñer. Op. cit., pp. 114-115.

democrático, la escritura está ligada a formas de gobierno despótico y tiránico que amenazan, por lo tanto, la existencia del propio funcionamiento de la democracia.

Para los griegos, la más pura esencia de la democracia es el *logos*; es decir, la capacidad de expresarse libremente, oralmente, en el ágora, en el teatro, en fin en todos aquellos espacios de participación pública, ligados a la esfera de la oralidad. Por el contrario, la escritura solamente refuerza el poder del gobernante sobre sus súbditos a través de los registros, los sellos, las notas y las monedas que son símbolos del poder y cuya apropiación facilita la acción estratégica en el orden político-militar. Así queda suficientemente demostrado en la obra de Heródoto.

Para ilustrar lo anterior, Steiner subraya cómo, durante la batalla de Salamina, Jerjes observa a distancia sobre el monte Egaleo el escenario de la lucha, mientras un escriba toma nota de los nombres de los guerreros persas más destacados. En este ejemplo, la escritura aparece como un medio de control que le permite al soberano estar lejos de sus súbditos; según la máxima de gobierno de los reyes persas, consistente en verlo todo mientras ellos mismos están a resguardo de toda mirada<sup>21</sup>.

Pero no sólo aquí Heródoto asocia la tiranía a la escritura, también hay otros pasajes de interés; en donde el historiador habla de la correspondencia escrita entre tiranos como Polícrates de Samos e Histieo de Mileto con egipcios y persas y de la dificultad de los griegos retenidos para comunicarse por escrito con sus ciudades; pues la escritura es monopolio del estado entre los equeménidas; o de la obediencia ciega que prestan los persas a los decretos escritos del Gran Rey leídos ante ellos sin que él esté presente<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 112 y Nota 114.

<sup>22</sup> HERODOTO, *Historia*. (Libro VII. 90. 4; Libro III. 40. 1; Libro I. 123. 3-4; y Libro III. 128. 2-5 respectivamente) Traducción de Carlos Shrader. Madrid: Gredos, 1985.

En los trágicos existen también numerosos pasajes en los cuales la escritura aparece asociada al tirano de turno. Un caso muy conocido es un fragmento de *Las suplicantes*<sup>23</sup> de Esquilo en el que el Rey Pelasgo se niega a las pretensiones del heraldo egipcio de llevarse a las danaidas refugiadas en Argos porque la asamblea del pueblo ha tomado la resolución de darles asilo. Los versos conflictivos dicen:

Ésta es la decisión que la ciudad ha tomado con el voto unánime del pueblo: jamás entregar, cediendo a la violencia, a esta comitiva de mujeres. De parte a parte de esto, está clavado un clavo con toda precisión, de modo que pueda permanecer clavado con firmeza absoluta. *No está escrito en tablillas, ni sellado en un rollo de papiro, sino que estás oyéndolo con toda claridad de la lengua que tiene libertad para hablar.*

Es clara aquí la contraposición entre un modo de comunicación escrita representado por los documentos sellados de los egipcios y la declaración pública, libremente expresada ante la asamblea griega. Sin embargo, no se trata únicamente de interpretar el pasaje como una prueba de la extensión de la escritura ni de contraponer la escritura egipcia a la escritura griega, sino de dar cuenta de un conflicto que se produjo en la sociedad ática a lo largo de los siglos VII y VI a.C., en torno a la escritura y la oralidad, dado el recurso constante de la tragedia de utilizar el mito como excusa para reflejar los problemas o situaciones conflictivas al interior de la *polis*.

El pasaje de Esquilo pone de manifiesto la necesidad de proclamar de viva voz un discurso con el fin de preservarlo. Así, la declaración oral de la asamblea se opone tanto a la escritura en papiro de los egipcios como a la escritura en tablillas propia de los griegos; es decir, se opone a todo tipo de escritura en tanto que ésta, por más detenida y mineralizada que pueda llegar a estar, transformada en objeto, es en realidad sumamente móvil y frágil. Una vez que el escriba ponía en circulación copias del decreto, éste escapaba a su control. La declaración pública aparecía en contextos extraños e incluso, podía de ser mutilada o alargada.

---

<sup>23</sup> ESQUILO. *Suplicantes*. Traducción de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1986. p. 359. vv. 940-945. (La cursiva es mía).

A propósito del proceso de secularización de las formas de pensamiento, que se produce durante este periodo, Marcel Detienne advierte: “la decadencia de la palabra mágico-religiosa coincide señaladamente con un momento privilegiado en la historia del derecho”<sup>24</sup>. El advenimiento de la ciudad griega marca el fin de un sistema que empieza a parecer anacrónico conforme avanzan las nuevas leyes.

Los juramentos que decidían, mediante su fuerza religiosa, ceden su lugar a la discusión y el diálogo. Pero, simultáneamente, la antigua palabra (la del poeta, el mago o el adivino) se desplaza de su anterior centralidad. La obra de Esquilo ratifica fielmente lo que está pasando cuando el coro celebra a Pelasgos, rey de Argos y le canta:

—Tú eres la ciudad, tú eres el pueblo. Tú eres un jefe inviolable. Gobiernas el altar – hogar de este país– con los únicos votos de tus gestos, y, sentado en tu trono, sin más cetro que el tuyo, resuelves cualquier cosa necesaria” [...]. —No me elijas por juez – responde Pelasgo. Y además te lo dije ya antes; no podría hacer eso a espaldas del pueblo, ni siquiera teniendo un poder absoluto [...]”<sup>25</sup>.

De acuerdo con Detienne<sup>26</sup>, Pelasgo rehúsa el homenaje que le ofrece su antiguo prestigio; pues él se proclama delegado del pueblo. De ahí que para defender a las *danaides*, el rey acuda a la persuasión en su calidad de ciudadano de la *polis* y como un orador más que se dirige al *ágora* con el propósito de hablar en interés de todos. La decisión definitiva la toma el pueblo por “voto unánime” y el rey únicamente ratifica dicha resolución.

La dificultad de las asociaciones y usos tiránicos de la escritura, según Codoñer<sup>27</sup>, son complejos en tanto que el régimen tiránico ateniense evoluciona a lo largo del siglo V a.C. hacia una democracia gracias a las reformas Clístenes y Efiltes. Dentro de este marco ha de considerarse la oposición a las leyes escritas que se

---

<sup>24</sup> DETIENNE, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Traducción de Juan José Herrera. Mexico: Editorial Sexto Piso, 2004. p. 159.

<sup>25</sup> ESQUILO. *Suplicantes*. Op cit. p. 336. vv. 370.

<sup>26</sup> DETIENNE, Op. Cit., p. 160

<sup>27</sup> CODOÑER, Op. cit., p. 114-115.

observa, por ejemplo, en la *Antígona* de Sófocles<sup>28</sup> en dónde Antígona y Teseo invocan a la ley no-escrita y a la ley escrita como medio de hacer frente a la tiranía.

El problema planteado en esta pieza se comprende sólo si se sabe que en la Atenas del siglo V a.C. se prohibía enterrar a los traidores en la ciudad. Desde este ángulo, el conflicto entre los derechos tradicionales de la aristocracia y las nuevas leyes dictadas en la *polis*, es expresado por Sófocles a través de un mito y los deseos de Antígona de enterrar a su hermano Polinices en la ciudad de Tebas, por la que ha combatido; aunque resulta un traidor a los ojos de su patria.

Según el investigador italiano Giovanni Cerri, “la *polis* que, para afirmar su supremacía, osa golpear el linaje aristocrático contra el dictado de las leyes no escritas y, por lo tanto, inalterables, aún siendo democrática en su forma es tiránica en su sustancia”<sup>29</sup>, lo cual explica la caracterización como tirano de Creonte, gobernante de Tebas, quien en la obra hace apelación a las leyes escritas.

Desde otro punto de vista, es sintomático que en la tragedia de Sófocles, los ancianos del coro se hallen incapaces, como cualquier ciudadano de la *polis*, de aprobar la falta de Antígona o de reprenderla. Las palabras del coro reflejan la impotencia del hombre para juzgar una situación insoluble, es decir, una situación trágica.

Hasta aquí puede decirse que el juicio moral se mantiene inflexible, pues ya no existe una norma social vinculante sobre las acciones humanas. Con lo que la sociedad toma conciencia de los problemas sociales y de los valores éticos de la

---

<sup>28</sup> SÓFOCLES. *Antígona*. Traducción de Jose Lasso de la Vega. Madrid: Gredos, 1981. pp. 250 y ss.

<sup>29</sup> CERRI, Giovanni. Citado por Codoñer, Op cit., p.115.

ciudad a través de los diferentes puntos de vista y de los intereses contrastantes de que son portadores los actores que actúan en escena.

Cada personaje obra en nombre de su propia *díkē* o justicia retributiva. El gobernante de Tebas, Creonte, actúa en consecuencia con la razón de estado que le obliga a hacer valer las leyes escritas contra el dictado de la tradición oral y el vínculo familiar. Como portavoz de las costumbres y usos ancestrales, Antígona no puede hacer otra cosa que defender las leyes paternas en nombre de un código de honor que “redime” o “purifica” la sangre por la sangre.

De manera pues que el éxito de la *Antígona*, no tiene sólo que ver con las cualidades literarias de la obra, sino con la defensa que en ella hizo Sófocles de ciertos privilegios de la tradición aristocrática, cuestionada mediante las leyes escritas impuestas por los sectores más renovadores de la democracia ateniense.

No es por ello de extrañar que en la obra homónima, Eurípides, diera la vuelta al tema tal como lo planteaba Sófocles y aludiera en boca de Teseo, rey de Atenas, a la garantía que ofrecían las leyes escritas para enterrar no ya a un aristócrata como Polinices, sino a todos los argivos de Adrasto caídos contra Tebas<sup>30</sup>. De lo anterior se colige que en el proceso de elección del mito que constituía la trama de la tragedia, intervenían motivaciones conectadas con la vida social y política de la ciudad y también la confrontación dramática con otros autores que habían tratado el mismo tema; el debate en que estaba implicado el público de la entera comunidad.

Me he detenido en este punto por la necesidad de señalar una serie de tensiones que posibilitan el advenimiento de la “palabra-diálogo” y el hundimiento definitivo de la palabra “mágico-religiosa”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> EURÍPIDES. *Suplicantes*. Traducción de Eduardo Mier. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 1946. p. 867 y ss.

<sup>31</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 137 y ss.

Luego de sus orígenes y reglamentación en época de los pisistrátidas, la Tragedia, con su marco cívico abierto al debate y a las relaciones constantemente cambiantes entre el héroe y la comunidad representada por el coro, es la institución artística por excelencia de la democracia. En síntesis, podríamos decir que el espectáculo dramático es la forma distintiva de la *polis* democrática.

El hogar doméstico que perpetúa el culto familiar es el microcosmos que simboliza la morada común de la *polis*. Pero la ciudad democrática también se ha formado por oposición a las grandes familias de la aristocracia<sup>32</sup>. Según lo anterior, se puede concluir que una de las funciones esenciales de la tragedia es expresar esta tensión entre el *oikos* y la *polis*; entre el juramento y la razón; entre las leyes escritas y las leyes no escritas.

Anticipaciones de la postura platónica, en relación con la poesía, se advierten ya en la tragedia de Eurípides, quien reflejó el clima intelectual correspondiente a la época de los sofistas. Es sabido, por ejemplo, que en *Medea*<sup>33</sup>, el poeta condena a la poesía del pasado sobre el presupuesto de no haber cumplido su función primordial de mitigar las penas de los hombres.

En esta concepción del quehacer poético Eurípides seguía la estela de la tradición oral que reconocía como preeminente la función social y religiosa del poeta, considerado maestro de *alétheia* y servidor de las *musas* y *Mnemosyne*; pero negaba que la poesía hubiese cumplido con su función, precisamente por la ausencia en el análisis de las vicisitudes humanas. La poesía del pasado habría tenido sólo un papel hedonístico, el de satisfacer los deseos del público y olvidar aquel otro, esencial, como es el de liberar al hombre del dolor. No es por tanto una casualidad que el último de los grandes trágicos, habiendo transpuesto ya el umbral de la vejez, haga decir a uno de sus coros:

---

<sup>32</sup> VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL NAQUET, Jean-Pierre. *Mito y Pensamiento en la Grecia antigua*. Traducción de Mauro Mariño. Barcelona: Paidós, 2002. 171-172.

<sup>33</sup> EURÍPIDES. *Medea*. Traducción de Eduardo Mier. Buenos Aires: El Ateneo, 1946. p. 323 y ss.

No cesare de adorar a las Gracias y a las Musas, unidas en dulcísimo consorcio. Que yo no viva sin las nueve hermanas, y que las coronas ornén siempre mis sienas. Todavía el anciano poeta celebra a Mnemosyne<sup>34</sup>.

Acudo a estos versos de Eurípides, con el fin de resaltar dos hechos, especialmente significativos para el problema actual, el primero de ellos tiene que ver con la relación existente entre las *gracias* y las *musas*; el segundo, se refiere a la función que desempeña cada una de las *musas* en el marco de la tradición oral.

El canto poético tal y como se desprende de los versos de Eurípides está estrechamente relacionado con dos nociones fundamentales: la *musa* y la memoria. Pero ¿quiénes eran propiamente las musas?; y ¿qué tipo de relación existe entre la palabra del poeta y la memoria entendida en el contexto de la tradición griega anterior al uso de la escritura? A propósito de la relación entre las *musas* y las *ninfas* o *gracias*, Martín Zubiria nos presenta la siguiente descripción:

“Las musas están emparentadas con las “ninfas”, unas doncellas divinas que moraban en las grutas de los montes, junto a las fuentes y los ríos, en las praderas y los bosques, visibles sólo para los ojos de los mortales a quienes amaban...Para los poetas y los pensadores griegos fueron diosas dignas de veneración, desde Homero en adelante, hasta las mismas postrimerías de la antigüedad. Al igual que a las ninfas, se las llamaba “hijas de Zeus”. Pero en el caso de las Musas este vínculo con el dios supremo posee un significado particular, porque ellas tienen no sólo un padre sino una madre común: Mnemosine (Μνημοσύνη)”<sup>35</sup>.

Con relación al segundo punto, es importante indicar que las *musas*, según se desprende del prólogo de la *Teogonía* de Hesíodo<sup>36</sup>, son hijas de *Mnemosyne* y por lo tanto, tienen el poder de “hacer olvidar las penas” y remediar las diarias vicisitudes de los hombres. Pero, al mismo tiempo, ellas alegran el inmenso corazón de Zeus narrando al unísono el pasado, el presente y lo porvenir.

---

<sup>34</sup> EURÍPIDES. *Hércules Furioso*. Traducción de Eduardo Mier. Buenos Aires: El Ateneo, 1946. p. 444.

<sup>35</sup> Martín Zubiria. *Platón y el comienzo de la Filosofía Griega*. Buenos Aires: Quadrata, 2004. p. 35.

<sup>36</sup> HESÍODO. *Teogonía: Obras y Fragmentos*. Traducción de Arelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1983. p. 73 y ss.

El primer hecho notable es, pues, la dualidad de la poesía; duplicidad que se desprende de la doble facultad que poseen las hijas de Zeus y *Mnemosyne*: las *musas*, quienes pueden hacer olvidar los males y las preocupaciones son, paralelamente, las únicas diosas que tienen el don de recordar todo lo ha sido y de anticipar lo que será<sup>37</sup>.

Los *aedos* y citaristas, según Hesíodo, descienden directamente de las *musas* y del flechador Apolo. Por eso, quien cae víctima de la desdicha, después de escuchar a un aedo cantar las gestas de los antiguos y ensalzar a los felices dioses, olvida sus penas y no se acuerda de ninguna desgracia.

También Homero comienza la *Iliada* con sendas exhortaciones a la diosa: Invocada siempre al comienzo y al final del canto, la *musa* es quien insufla su voz al poeta, una voz de “divino aliento”. Ella es la única deidad capaz de dar a conocer los acontecimientos del pasado:

Decidme ahora, Musas que poseéis olímpicos palacios y como dioses lo sabéis y lo presenciáis todo, mientras nosotros oímos sólo la fama y nada cierto sabemos, cuáles eran los caudillos y jefes de los dánaos. A la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla aunque tuviera diez lenguas, diez bocas y corazón de bronce: sólo las Musas Olímpicas, hijas de Zeus que lleva la égida, podrían decir cuantos fueron a Ilión<sup>38</sup>.

Para Homero únicamente las *musas* podrían decir cuántos y quienes fueron los héroes que comandaban los ejércitos que lucharon en Ilión; pues ellas tienen el poder de recordar todo lo que ha sucedido, mientras que el hombre tiene que conformarse con la fama y el rumor que se transmite de boca en boca.

En distintos lugares de Grecia, junto al monte Helicón, lo mismo que en Sición y en Delfos, las *musas* eran veneradas como las *gracias* en número de tres<sup>39</sup>, y eran

---

<sup>37</sup> HOMERO. *Iliada*. I, v. 68. Op. cit. p. 47. HESÍODO. *Teogonía*, vv. 30-40. Op. cit., p. 71-72.

<sup>38</sup> HOMERO. *Iliada*.: Obras Completas. Traducción de Luis Segalá. Buenos Aires: El Ateneo, 1957. p. 72.

<sup>39</sup> ZUBIRIA, Op. cit., p. 36.

designadas con los nombres de: *Meleté*, quien designa la disciplina indispensable para el menester de *aedo*, la atención, la concentración y el ejercicio mental. *Mnemé*, quien evoca la función psicológica que posibilita la recitación y la improvisación; y *Aoide*, quien simboliza el canto urdido, acabado<sup>40</sup>.

Como nueve hermanas aparecen por primera vez en un verso de la *Odisea*: “las nueve Musas entonaron el canto fúnebre, alternando con su hermosa voz, y no vieras a ningún argivo que no llorase: ¡tanto les conmovía la cantora Musa”<sup>41</sup>. Luego en la *Teogonía*, en donde Hesíodo llama a cada una por su nombre: “Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Érato, Polimnia, Urania y Caliópe. Esta es la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes”<sup>42</sup>. Siguiendo esta misma tradición, en el mito de las cigarras, Sócrates dice que las mayores son estas dos últimas, pues a ellas anuncian a quienes pasan la vida en la filosofía y honran su música<sup>43</sup>.

De lo anterior, puede deducirse que la palabra del poeta, como don de las musas es inseparable de la memoria, cabría preguntarse entonces: ¿Cuál es la significación de la memoria en el contexto de la tradición oral?; y ¿qué tipo de relación guarda con el canto poético?

A este respecto Detienne afirma: “En primer lugar, la sacralización y divinización de la memoria, su culto en los medios de los *aedos* y su importancia en el pensamiento poético, no puede entenderse si no se tiene en cuenta que, del siglo IX al VII a.C., la cultura griega no va a fundirse en la tradición escrita, sino en las tradiciones orales”<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 58 y ss.

<sup>41</sup> HOMERO. *Odisea*. Op. cit., p. 740.

<sup>42</sup> HESÍODO. Op. cit., p. 73.

<sup>43</sup> PLATÓN. *Fedro*. Madrid: Gredos, Traducción de Emilio Lledó Iñigo. 1997. p. 373.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 60.

En el siglo VI a.C., cuando la escritura empieza a tomar fuerza, “es difícil imaginar una obra como la epopeya homérica, más abierta y disponible en el devenir de su larga historia, a las manipulaciones efectuadas con fines políticos o sin ellos”<sup>45</sup>.

Con relación a lo anterior, vale la pena mencionar que el *aedo* o el *rapsoda* podría haber memorizado la versión de un poema, pero ello no garantizaba que éste se conservara íntegro en su expresión original; pues el *aedo*, por su situación ambulante debía adecuar el recitado de acuerdo a las diversas exigencias del público y el auditorio.

Como dice Gentili<sup>46</sup>, el adiestramiento riguroso de la memoria constituyó el soporte de la cultura griega más antigua, anterior al uso de la escritura, como muestran claramente las descripciones que hallamos en la *Iliada* y la *Odisea* a propósito de la actividad de los *aedos* Demódoco y Femio, la cual se desarrollaba con acompañamiento musical y danza en el marco de los simposios. Más tarde, cuando se empezó a practicar la escritura esta fue sentida más bien como don divino – sobre todo de la *musa* y *Mnemosyne* – que como obra humana.

“Avanzado el tiempo, el primero que la interpretó como una *tékhne* propiamente dicha fue Simónides de Ceos (siglos VI-V a.C.): Su definición de la poesía como pintura parlante y de la pintura como poesía muda”<sup>47</sup>, documenta perfectamente el proceso de desacralización de la palabra poética.

Para comprender la fractura decisiva que se operó en época de Simónides en el mundo de la poesía, es necesario tener en cuenta lo siguiente: “el poema de Hesíodo, principal testigo en Grecia de este tipo de relato, señala precisamente su decadencia, pues se trata de una obra escrita o, al menos, dictada, y no ya de un relato oral, pronunciado en ocasión de una fiesta ritual. No obstante, tendríamos

---

<sup>45</sup> GENTILI, Op. cit., p. 48-49.

<sup>46</sup> GENTILI, p. 25.

<sup>47</sup> Ibid., p. 25.

en la persona de Hesíodo, al único y último testigo de una palabra cantada consagrada a la alabanza del personaje real”<sup>48</sup>.

Ahora bien, una cultura oral exige un desarrollo y un adiestramiento riguroso de la memoria, tal y como puede extraerse de los pasajes de Homero conocidos con el nombre de “catálogos”: “El catálogo de los ejércitos griego y troyano, por ejemplo, ocupa la mitad del segundo canto de la *Iliada*, es decir, cuatrocientos versos que constituyen para un aspirante a *aedo* una auténtica proeza”<sup>49</sup>.

Como ha destacado Detienne, la “memoria” divinizada de los griegos poco o nada tiene que ver con la memoria tal y como la entendemos desde Simónides, una memoria secularizada, articulada con normas precisas vinculadas al espacio y las imágenes. Aquella que no responde a los mismos fines que la nuestra ni tiende en absoluto a reconstruir el pasado según una perspectiva temporal.

En la cultura oral, la memoria, es un don que las *musas* otorgan al poeta que han elegido como portavoz. Gracias a este don, el poeta puede descifrar lo invisible, entrar en contacto con el otro mundo, suspender o disminuir la distancia que media entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres, sujeto al cambio e inmerso en la temporalidad.

En efecto, la palabra cantada, pronunciada por un poeta dotado con un don de videncia es una palabra eficaz; pues el poeta en el acto de cantar, deviene intermediario directo del aliento divino que él transmite a su auditorio. El poeta desaparece y en su ausencia, brota la voz de la divinidad, es en ese momento y sólo ahí cuando el cantor es llamado divino al igual que el canto, porque instituye un mundo que es lo real mismo. ¿Cuál es, desde entonces, la función del poeta y con qué fines utiliza su don de videncia?

---

<sup>48</sup> DETIENNE, Op. cit. p. 64.

<sup>49</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 61.

Tradicionalmente la función del poeta es doble: celebrar las gestas de los antiguos y ensalzar a los felices inmortales. Como se ha podido observar, lo primero que resulta paradójico y digno de atención es el principio dual del menester poético; a la vez palabra que glorifica la hazaña humana y palabra que canta las gestas de los dioses. El himno homérico a Hermes puede ilustrar el primer registro:

Tocando, pues, amablemente la lira, el hijo de Maya cobró ánimo y se puso a la izquierda de Febo Apolo; y pronto, además de tocar melodiosamente, cantaba un preludio –una agradable voz salía de su garganta- y celebraba a los inmortales dioses y la tierra oscura, cómo las primeras cosas empezaron a existir y de qué manera alcanzó cada ser lo que estaba destinado. Honró con el canto, antes que a las demás deidades, a Mnemosyne, madre de las Musas<sup>50</sup>.

El poeta, de acuerdo con Detienne, “es un funcionario de la soberanía: recitando el mito de aparición, colabora directamente en la ordenación del mundo”<sup>51</sup>. La verdad religiosa del poeta se configura aquí como una forma de legitimar el poder soberano. Se va perfilando, progresivamente, la figura del poeta cortesano que trabaja por encargo de un rey o de las grandes familias a cambio de un salario y de seguridad social. En este marco cabría preguntar ¿Qué función desempeñan las musas?

Reivindican las *musas* el privilegio de “decir la verdad”<sup>52</sup>. En este contexto, *alétheia* cobra pleno significado en relación con la *musa* y la memoria; pues la verdad se define como no-olvido y como capacidad de re-memorar en el sentido de volver a hacer presentes los acontecimientos del pasado. Son las musas quienes le otorgan un valor sagrado y omnisciente a la palabra del poeta.

Ahora bien, de acuerdo con Detienne<sup>53</sup>, al lado de las historias que ensalzan a los dioses existe en toda la tradición griega una palabra cantada que celebra las hazañas de los guerreros más destacados en las gestas. En este plano fundamental el poeta no es ya “funcionario de la soberanía” sino que está al

---

<sup>50</sup> *Himno homérico a Hermes*. Op. cit., p. 794-795.

<sup>51</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 65.

<sup>52</sup> HESÍODO. Op. cit., p. 70. v. 28.

<sup>53</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 66-67.

servicio del grupo de los guerreros que combaten por conseguir la gracia divina (*kudos*), la gloria (*kléos*) tal y como se desarrolla de boca en boca, el rumor que asciende hasta los dioses. Serán los maestros de la alabanza y los servidores de las *musas* quienes, en últimas, decidirán si el valor de un guerrero debe perdurar en la memoria o debe permanecer en el olvido. La declaración de Héctor tiene un valor ejemplar:

Ya la Parca me ha cogido. Pero no quisiera morir cobardemente y sin gloria, sino realizando algo grande que llegará a conocimiento de los venideros<sup>54</sup>.

¿Cuál es el estatuto de la alabanza? En el mundo antiguo el elogio es obligatorio y aristocrático. Los poemas de Píndaro muestran el alcance de lo anterior: no son sino cantos de adulación al coraje de los nobles, a la riqueza de los valientes, a la fuerza de los vencedores en los Juegos:

Oh Musas...Preludiad los dulces conciertos de vuestros himnos; he aquí que el vencedor, en pie en su carro glorioso, nos invita a cantar a Latona y a sus dos hijos, que reinan juntos en la célebre Delfos. Dicen a menudo que una ilustre hazaña no conviene que ruede por los suelos y se pierda en el olvido; pero la voz divina de la poesía se asocia a la gloria<sup>55</sup>.

Por el poder de su palabra, el poeta hace de un simple mortal el igual de un dios; las altas hazañas viven más tiempo gracias a los cantos que, con el favor de las *gracias* los poetas arrancan de su genio. Pero, la palabra del poeta es un arma de dos filos, puede ser buena o mala como cuando la alabanza roza la desaprobación. Dos potencias religiosas que tienen profundos nexos con olvido o silencio. La desaprobación es el aspecto negativo de la alabanza y se define como olvido.

He ahí la potencia de muerte que se yergue frente a la potencia de vida: *Mnemosyne*, madre de las *musas*. La vida del guerrero se juega entre estos dos polos. Corresponde al emisario de las *musas* el decidir que el nombre de un

---

<sup>54</sup> HOMERO. *Iliada*. Op. cit., p.386. v. 297.

<sup>55</sup> PÍNDARO. *Némea IX*. Traducción de Agustín Esclesans. Barcelona: Editorial Iberia, 1983. p.109.

guerrero brille y sea recordado, como un hombre ilustre, pues las hazañas que se silencian mueren. En cambio, aquellos que como Aquiles han recibido el favor de las *musas*:

Hasta después de la muerte los cantos de la poesía no le han olvidado; alrededor de su pira fúnebre y de su tumba, velaron las vírgenes del Helicón, que le escanciaban la gloria con sus gemidos, pues los inmortales quisieron que los himnos de las santas diosas siguieran al generoso guerrero hasta más allá de la muerte<sup>56</sup>.

En este último registro, sólo la palabra del poeta permite escapar del silencio y de la muerte. En la voz del hombre privilegiado, amado por las *musas* y *Mnemosyne*, en la vibración armoniosa de su canto que asciende hasta los felices sempiternos, se manifiestan los valores positivos de la palabra poética:

La vida no nos abre a todos la misma carrera y el Destino encadena a cada uno de nosotros a fortunas diversas...Las virtudes máximas, sin la ayuda de nuestros himnos, permanecen sumergidas en el más profundo de los olvidos. Sólo conocemos un espejo que refleje las hermosas hazañas, esto es: Mnemosyne, la de brillante diadema, que inscribe los nombres de los héroes para recompensar sus esfuerzos<sup>57</sup>.

En el plano de la palabra cantada, la memoria posee un doble valor: por un lado es un don de videncia que permite al poeta instituir, crear un mundo simbólico-religioso por medio del canto que brota de las musas y, por otro, es una adquisición perenne que salva al hombre del olvido y la desesperanza.

Con relación a la función del poeta como elogiador de la casta guerrera Marcel Detienne afirma: “Si la primera función del poeta no queda atestiguada sino a través de los últimos ecos de la poesía teogónica, la función de la alabanza y desaprobación se mantiene hasta la época clásica apoyada por poetas como Baquílides y Píndaro que continúan desempeñando para minorías aristocráticas, el papel que sus predecesores han asumido”<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> PÍNDARO. *Ístmica VII*. Op. cit., p. 214.

<sup>57</sup> PÍNDARO. *Némea VII*. Op. cit., p. 173.

<sup>58</sup> DETIENNE, Op., cit., p. 75.

Sin embargo, en este momento, el sistema de pensamiento que consagraba la primacía de la palabra cantada como potencia religiosa empieza a evidenciar algunos signos que anuncian una mutación categórica: la secularización progresiva de la memoria que corre paralela con la desvalorización de la verdad.

En el nuevo contexto, el poeta no es más que un adulador encargado de devolver su imagen al patrono que le ha contratado por encargo. Aunque siga invocando a la *musa*, el nuevo poeta se concibe a sí mismo como creador autónomo y busca complacer más al público que cantar la *alétheia*.

Sorprende el contraste con la consideración sagrada que poseía el poeta, portavoz de las *musas* y *Mnemosyne*, desde la época micénica hasta el fin de la época arcaica. El poema a Jenócrates de Agrigento de Píndaro confirma lo anterior:

Oh Trasíbulo: antaño los mortales que, empuñando la lira gloriosa, subían al carro de las Musas ceñidas con banderas de oro, se complacían en lazar el vuelo rápido de sus acentos armoniosos...Entonces la Musa no era una mercenaria ávida de oro; la armoniosa Terpsícore no vendía sus amables y suaves cantos, ni cubría su rostro con máscara de plata. Ahora, en cambio, gusta de repetir esta frase del argivo, frase que, por desgracia, no está lejos de la verdad: “el dinero es el hombre”<sup>59</sup>.

De acuerdo con Detienne<sup>60</sup>, se puede concluir que el poeta como “funcionario de la soberanía” o como “elogiador de la aristocracia guerrera”, es siempre un “maestro de verdad”. Pero su verdad, es una verdad asertiva que nadie puede cuestionar; se trata de una verdad que no deja espacio para la duda; pues en una cultura oral, no puede hablarse de la verdad como correspondencia, tampoco puede entenderse en virtud de la concordancia de un juicio con otros enunciados, allí, lo falso no se yergue cara a lo verdadero, a aquello que pueda verificarse o contrastarse. La verdad puede relacionarse con la memoria en tanto que la mentira sólo puede erguirse frente al olvido y el silencio.

---

<sup>59</sup> PÍNDARO. *Ístmica II*. Op. cit., p. 199. v. 612.

<sup>60</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 76.

Justamente, en relación con la idea según la cual el poeta no se concibe a sí mismo como creador autónomo, sino como depositario del saber de las *musas*, se define el concepto de *inspiración divina*. Bien entendido, el quehacer poético no es atribuible al cantor como tal, sino que es un don que desciende directamente de las diosas a cuyo cargo va el canto, las *musas* y *Mnemosyne*.

En su época, Platón percibe la fractura decisiva que se ha instaurado en el mundo de la poesía. El proceso descrito en el *Ion*<sup>61</sup> tantea la postura paradójica del *rapsoda* Ion de Efeso, quien viene de recitar a Homero en las fiestas de Asclepio en Epidauro, “frente a las nuevas fuerzas que tientan la rapsodia: la exégesis sofística y la actuación dramática”<sup>62</sup>.

El rapsoda que trata de representar Platón ha olvidado en qué radica la esencia de la poesía como *inspiración divina*; no sabe si interpretar, actuar o recitar; no es un sofista, pero tampoco es un actor dramático ni mucho menos un poeta. Ion se jacta de haberse alzado con el primer puesto en las competiciones de *rapsodas* en honor al dios. Pero, el que un rapsoda pretenda dar razón de su arte o justificarse, amparándose en el artificio de una supuesta técnica rapsódica, niega la concepción tradicional de la poesía como inspiración.

El poeta, como emisario del aliento divino, dice el pasado y lo porvenir; en manos de las diosas, quienes le otorgan el don del canto –las *musas* y *Mnemosyne*– es solamente un instrumento; un puente entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres. A lo largo de la conversación, Sócrates va a mostrar que el poeta no necesita saber, pues, originalmente el don divino del contagio poético está signado por el azar, no por el mérito.

---

<sup>61</sup> PLATÓN. *Ion*. Traducción de Emilio Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, p. 249 y ss. 1981.

<sup>62</sup> MEJÍA TORO, Jorge Mario, *El Teatro filosófico y la Rapsodia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. p. 28 y ss.

Entre el dios y el poeta, solamente media la *musa*; en cambio la relación del *rapsoda* con el poeta, viene doblemente filtrada por la existencia potencial del poema ya sea en tradición oral o escrita, formas de transmisión que no afectan en nada la concepción socrática de la inspiración; todo lo contrario, permiten calibrar mejor la radicalidad de la misma, en el sentido de que la audición o la lectura de un poema no bastan por sí solos para que la cadena de la participación entusiasta llegue hasta el auditorio y no se rompa en ningún momento la tensión poética, esto es, el estado de *entusiasmo*.

Pero, aquellas mediaciones van a ser de suma importancia cuando Platón, en su época de madurez, se plantea el problema de la escritura y la oralidad en toda su magnitud; cuando sus propios *Diálogos* empiecen a ser malinterpretados y leídos fuera de contexto; cuando un famoso tirano de Siracusa (Dionisio el joven) ose escribir un tratado a nombre propio, antes de haber pasado por los largos procesos de preparación y acondicionamiento espiritual, sin los cuales es imposible que brote la verdadera y auténtica filosofía.

La revisión realizada hasta el momento permite fundamentar la hipótesis según la cual no hay para Platón una verdadera *elección* en sentido estricto entre escritura y oralidad; pues, al término del proceso de secularización de la poesía, la tensión entre estos dos polos se ha desplazado notablemente. Pienso, por ello, que el problema que le toca a Platón tiene que ver con el decir hablado, pero de una manera completamente novedosa: se trata de crear un nuevo tipo de “poesía” que pueda dar cuenta de la mediación e intermediación del pensamiento.

Entre escritura y oralidad, Platón elige la forma del *Diálogo* para contrarrestar de manera simultánea el carácter imitativo de la poesía anterior y el devenir inmovilizador de la escritura: para señalar los límites del *logos* hablado y el escrito.

## 2. SIMÓNIDES: DE LA *MUSA* AL AUTOR Y DE *MNEMOSYNE* A *MENMOTÉCNIA*

En el capítulo anterior se dijo que la verdad no es comprensible al margen de un conjunto de representaciones religiosas. No hay verdad sin relación complementaria con el olvido, las *musas* y la memoria. En un sistema de pensamiento en el cual la verdad no es un concepto, ésta no puede ser disociada de una concepción del poeta como “funcionario de la soberanía” o elogiador de la aristocracia; pero la verdad que se instituye en el despliegue de la palabra mágico-religiosa, hendida en la memoria y articulada en el olvido, compromete otras potencias que contribuyen a definirla como son: *peitho* (persuasión) y *apaté* (engaño). La nueva consideración de la poesía que inaugura Simónides de Ceos (557-556 a.C.) se nutre de la ambigüedad de estas dos potencias.

A propósito de la vida y obra de Simónides de Ceos, se conservan un grupo importante de pruebas que lo configuran como un nuevo tipo de poeta quien rompe radicalmente con las antiguas concepciones acerca de la poesía. Como indica Neus Galí: “Los testimonios que sobre él conservamos aluden, directa o indirectamente, a una innovadora manera de concebir el hombre y su relación con el mundo, pero además, dan cuenta de una reflexión seria entorno a la actividad poética”<sup>63</sup>.

Con Simónides, la *musa* se vuelve codiciosa o mercenaria, al decir de Píndaro, quien arremete contra el poeta de Ceos en más de una ocasión: los cantos de Terpsícore están a la venta. Es en este momento en el cual la *musa* desiste de cantar y aprende a escribir. El discurso poético ha dejado de ser palabra divina para convertirse en instrumento al servicio de un poeta a quien podría calificarse de profesional y literario.

---

<sup>63</sup> GALÍ, Op. cit., p. 141.

La invención de la mnemotecnia responde a la misma intención de otros perfeccionamientos técnicos que la tradición atribuye al poeta de Ceos: la recopilación de los cantos que circulaban bajo el nombre de Homero y la invención o introducción de las vocales largas  $\eta$  y  $\omega$ , y de las consonantes dobles  $\xi$  y  $\psi$ , que permitirán a la larga una mejor notación escrita <sup>64</sup>.

Es oportuno resaltar que en época de Pisístrato y su hijo Hiparco (534 a.C.), un núcleo importante de poetas llegan a Atenas, provenientes de la Jonia ocupada por los persas. Entre ellos se destacan Anacreonte de Teos y Simónides de Ceos. El origen jonio de ambos autores es interesante, en la medida en que permite suponer que la consignación por escrito de Homero, pudo haber sido realizada por emigrados jonios con el apoyo de los tiranos atenienses a partir de una versión oral que los poetas conocían en su patria de origen.

A Pisístrato le era particularmente importante forjar una política cultural y religiosa que sirviera de apoyo a su ideología populista; su objetivo era que un poema como la *Iliada*, que narraba el enfrentamiento entre griegos y asiáticos, pudiera convertirse en aglutinador de todo el mundo jónico y ático el cual intentaba liderar y eventualmente, en un símbolo de la identidad griega y en un educador de los griegos. Por ello creó probablemente los festivales dionisiacos y por esto también sometió a regulación las *panateneas* en las que tradicionalmente se recitaban los poemas épicos.

Sin embargo, ante el inminente peligro de apropiación del *epos*, por parte de las clases aristocráticas, decidió regular esa tradición épica vinculada a Homero, no sólo fijando un texto cerrado que sirviera de pauta para las intervenciones de los *aedos*, sino depurando el texto de cualquier rastro de pasado heroico ateniense, cuya evocación solo podía ser rentable a sus rivales aristocráticos, esencialmente los alcmeónidas. Simónides de Ceos se inscribe pues, en el dominio de la

---

<sup>64</sup> CODOÑER. Op. cit., p. 225.

escritura y la *mnemotéchnia*, pero también, por su relación con Pisístrato, en el territorio de la técnica política.

Hasta Hesíodo, la memoria constituía una función de carácter religioso que permitía conocer el pasado, el presente y el futuro. El poeta se introducía en el más allá por intermediación de las musas y accedía a lo invisible; función sagrada. La memoria era el fundamento y el don privilegiado del poeta.

Con Simónides la memoria se convierte en una técnica secularizada y nace la concepción del poeta como autor, ahora no es simplemente un maestro de verdad, portavoz de la *musa*, sino que pasa a ser un creador autónomo e individualizado que recurre a la memoria en cuanto técnica regida por una serie de reglas claramente definidas. En el presente capítulo trataremos de matizar las afirmaciones precedentes y mostrar que el poeta, no es pura y simplemente un “maestro de verdad”.

Son las *musas* quienes en el prólogo de la *Teogonía* hacen la más destacada profesión de ambigüedad: “Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad”<sup>65</sup>. Las *musas* saben, pues, decir, la *alétheia* y el *apaté* que se asemejan hasta el punto de confundirse.

Llegados a este punto cabría preguntar: ¿Cuál es la diferencia decisiva que separa a Homero de un poeta como Símonides?, ¿qué tipo de efectos deja sentir la práctica progresiva de la escritura y la lectura sobre la memoria, entendida como un don otorgado a los poetas por la divinidad?; y, finalmente, ¿por qué se hace necesaria la invención de un arte de la memoria o de una técnica mnemónica en el contexto de la poesía griega?

---

<sup>65</sup> HESÍODO. *Teogonía*. Op. cit., p.70.

Como ha señalado Neus Galí:

La invención de un arte de la memoria es perfectamente coherente con la concepción profesional de la poesía. Poesía y memoria son para Simónides dos *tekhnai*, es decir, dos prácticas que dependen de la habilidad y la capacidad del que las ejercite. La desacralización de la función poética y de la función de la memoria (dos funciones inextricablemente ligadas en la sociedad preescriturística) se fundamenta en concebirlas desde una perspectiva instrumental y técnica. De la *musa* al Autor de *Mnêmosynê* a *Mnemotekhnia* son dos procesos solidarios que implican una gradual desvinculación de los poetas respecto de la naturaleza divina de la poesía<sup>66</sup>.

De acuerdo con Galí, aquello que mejor explica el cambio de estatuto de la función poética es el paso de un mundo donde la poesía sólo puede ser compuesta, transmitida y ejecutada en un contexto de comunicación oral, a un mundo donde se crea, comunique y archive por medio de la escritura. Una transformación que cristaliza en torno a la figura de Simónides.

Pero para comprender el alcance de la equiparación que establece Simónides entre pintura y poesía, es preciso indagar en qué sentido entendían los griegos el fenómeno de la técnica.

Galí observa que no existe en griego un término equivalente para aquello que nosotros designamos con el nombre de *arte*. La palabra *τεχνή* expresa un campo semántico mucho más amplio que originariamente se refiere a la creación (*ποίησις*) y, sobre todo, a las actividades manuales que pueden ser regidas por normas. *τεχνή* es tanto el arte del navegante o del carpintero como el del escultor o del pintor. Además, con *τεχνή* se designa el oficio en el doble sentido que tiene el término en castellano: habilidad y profesión<sup>67</sup>.

En principio, pertenecer a la clase de los “*τεχνίται*” significaba simplemente ser miembro de un amplísimo grupo de gente: ciudadanos, metecos o esclavos, cuya profesión comportaba fundamentalmente una específica habilidad manual, una

---

<sup>66</sup> GALÍ, Op. Cit., p. 161.

<sup>67</sup> Ibid., p. 49.

τεχνή. Sin embargo, con la condición de técnica que asume la propia escritura desde mediados del siglo VI a.C., la τεχνή empieza a designar también una serie de artes no productivas como la política o la retórica. Poseedores de τεχνή eran, pues, también aquellos cuya herramienta de trabajo era la palabra, el *logos*.

Ahora bien, aunque la τεχνή se considerara indispensable para el ejercicio de ciertas actividades relacionadas con la palabra, originalmente no correspondía a la actividad poética, pues ésta solía interpretarse como inspirada por los dioses. Así, en el Himno a las *musas* con que Hesíodo inicia su *Teogonía*, las nueve *musas* son hijas de Zeus y *Mnemosyne*, la memoria.

Según se dijo en el capítulo anterior, la memoria en la cultura oral no es una facultad del hombre sino un don otorgado a los poetas por la divinidad. Los poetas son los servidores de las *musas* y es *Mnemosyne* quien les confiere el don de cantar lo que ha sido y lo que será. Sin embargo, es oportuno distinguir que no se trata del pasado y el futuro en los términos histórico-cronológicos de nuestro tiempo lineal, sino lo inmemorial, el tiempo sagrado cuando los dioses y los héroes habitaban más cerca de los hombres.

Será precisamente la nueva concepción, condicionada por la escritura, de la poesía como τεχνή lo que hará posible su equiparación con la pintura; pues, sólo en el momento en que la poesía se convierte en una τεχνή puede compararse con y distanciarse de otras disciplinas (pintura, escultura, pesca, tejido, bordado), tradicionalmente consideradas como actividades no inspiradas.

Simónides inaugura el prototipo de una nueva concepción del intelectual y asume el papel protagónico de una ruptura largamente anunciada. En Hesíodo, el primer poeta que menciona su propio nombre, empieza a vislumbrarse el proceso de evolución que desemboca en una concepción desacralizada y literaria de la poesía.

Para ilustrar este punto, recordemos que Hesíodo expone, la función de la poesía y del poeta a través de un himno a las musas quienes “saben decir muchas mentiras con apariencia de verdades”<sup>68</sup>.

Esta descripción del discurso poético implica un relativo distanciamiento de la tradición épica anterior. Sin embargo, “Hesíodo es todavía un cantor inmerso en un contexto social y cultural que otorga a la poesía una función y un estatuto divinos. Para Hesíodo la sacralidad de la palabra poética es incuestionable”<sup>69</sup>.

Ahora bien, con la emergencia de las tiranías y su política cultural se instaura un nuevo tipo de relación entre el poeta y su destinatario. Esto obliga al poeta a recomponer el poema de acuerdo a las distintas circunstancias y requerimientos del público. Simónides de Ceos desarrolla su oficio bajo el encargo y la protección de distintos tiranos, especialmente en Atenas bajo la protección de los pisitrátidas. No es un poeta integrado a su comunidad, sino un profesional ambulante que vende su mercancía poética y se esfuerza por conseguir el mejor pago.

No es por lo tanto de extrañar que en uno de sus yambos, Calímaco resalte el carácter no remunerado de su poesía: “yo no alimento a la musa mercenaria como el poeta de Ceos de la progenie de Hílico”<sup>70</sup>. En esta misma línea, Píndaro en el proemio de su segunda *Ístmica* habla de un tiempo pasado cuando “la Musa no era todavía amiga del lucro ni mercenaria”<sup>71</sup>, en contraposición con la nueva praxis que instaura Simónides mediante el cobro de una retribución económica a cambio de sus obras.

Ahora bien, para la mentalidad griega más conservadora, que un poeta cobre a cambio de sus composiciones o un sofista a cambio de sus enseñanzas, es un

---

<sup>68</sup> HESÍODO. *Teogonía*. Op. cit., p.70.

<sup>69</sup> GALÍ, Op. Cit., p. 175.

<sup>70</sup> GENTILI, Bruno. *Poesía y Público en la Grecia antigua*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1996. pp. 358.

<sup>71</sup> *Ibíd.* p. 343.

hecho reprobable y digno de crítica. Desde siempre la función de la palabra había estado investida de un aura sagrada. Exigir un pago por las propias palabras contradice la concepción tradicional de la poesía, la rebaja a un estatuto comparable a otras actividades artesanales e implica que el canto deja de ser el vehículo anónimo de una tradición ancestral para convertirse en la obra personal de un poeta.

Consciente ya de la preeminencia de su función, esto es, de que sin su habilidad técnica muchos hombres ricos carecerían de memoria y fama, el poeta se da cuenta también del valor comercial de su *sophia*. Decide entonces, ofrecerla al mejor postor y sienta así las bases de aquella ética que ve en la *sophia* y en la riqueza dos valores intercambiables.

Los líricos corales llevan a cabo su obra a sabiendas de que está sometida a los requerimientos del encargo y a las obligaciones del contrato. Simónides como después Baquílides y Píndaro, pone en venta su *sophia*, su destreza profesional y se sitúa a cierta distancia de su material, al que ya considera como un “capital de imágenes” susceptible de ser adaptado a las circunstancias y exigencias del “cliente” o del auditorio.

La función del elogio, la celebración del poema y su valor propagandístico conferían al poeta un “prestigio social”, paralelo a la retribución pagada por el patrono. “Entre los poetas y aquellos que desean perpetuar su recuerdo a través de la poesía se establece un acuerdo fundado en la *sophia* de los primeros, entendida como habilidad técnica, y la riqueza de los segundos, entendida como capital monetario”<sup>72</sup>.

Según Galí, la equiparación poema/mercancía no es únicamente un dato deducible de las noticias acerca de Simónides. Tal práctica fue seguida por

---

<sup>72</sup> GALÍ, Op. cit., p. 151.

Píndaro, quien alude en varias ocasiones a la nueva condición mercantil de la poesía. En la *Pítica XI* habla de su *musa* en los siguientes términos: “Musa, es cosa tuya, si por un pago conveniste en ofrecer tu voz de plata y moverla de aquí para allá”<sup>73</sup>. El acuerdo preveía una retribución pactada con anterioridad entre el poeta y su destinatario. Sin embargo, según Píndaro, dicho convenio debía estar regido por un principio supremo:

Principio de grande virtud,  
Verdad soberana,  
No hagas tropezar mi convenio  
Contra dura mentira<sup>74</sup>.

Según Gentili, estos versos, que están en correspondencia con la situación descrita en la *Pítica II* y la *Némea 4* no sólo constituyen un testimonio de la referencia al acuerdo contractual, además, afirman la ética profesional que pone en primer lugar el respeto absoluto por la verdad: “El pacto con el patrono no debe permitir que se infrinja la norma suprema de la verdad, que es condición de valía humana y heroica. Antes de decir una verdad ingrata, mejor seguir el camino del silencio que el de la mentira”<sup>75</sup>.

Una postura completamente diferente a la de Simónides, dispuesto siempre a recomponer su poema con tal de mejorar sus honorarios, hasta el punto de, por ejemplo, elogiar a las mulas como “hijas de los caballos de pies de tormenta”<sup>76</sup>. Se trata de un epinicio, que encargó Anaxilao de Regio, para celebrar su victoria con el carro de mulas, el poeta, pareciéndole estos animales poco dignos de ser ensalzados en una oda conmemorativa, en principio rechazó el encargo, hasta que el tirano aumentó sus honorarios.

Esta anécdota se entiende plenamente si recordamos que los epinicios eran cantos triunfales, en los que el poeta debía ensalzar las proezas atléticas de los

---

<sup>73</sup> PÍNDARO, *Pítica XI*, vv. 41-42, citado por GALÍ Op. cit., p.152.

<sup>74</sup> PÍNDARO *Fr. 205*, citado por: GENTILI., Op. cit., p. 349.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>76</sup> SIMÓNIDES. *Fr. 515*. citado por: GENTILI. Op. cit., p. 258 y 359.

vencedores en los Juegos. Pero los tiros de mulas sólo fueron permitidos en éstos en dos ocasiones consecutivas: (500 y 496 a. C.). Se trataba, pues, de ensalzar al ganador en un *agôn* poco prestigioso. En la *Pítica II* Píndaro compara su propia obra con un producto comercial: “Te envío este canto más allá del canoso mar a modo de mercancía fenicia”<sup>77</sup> .

La escritura permite a los poetas hacer llegar su “mercancía” al “cliente” sin necesidad de desplazarse. Se trata de una situación radicalmente distinta de aquella en la que se hallaban los antiguos *aedos* y los *rapsodas*, para quienes la poesía sólo existía en y por su ejecución; lo que equivale a decir por su intermediación; pues ellos, a diferencia de los poetas líricos, no eran los autores de aquello que cantaban, la *musa* inspiraba su canto y hablaba por su boca.

A través de la escritura, el poeta queda separado del poema, que así puede ser valorado como un producto independiente de su voz, un objeto translaticio y mineralizado susceptible de recibir idéntico tratamiento que el barro o el mármol. A partir de entonces, la palabra sagrada quedaría solidificada en lo ya y por primera vez podía calificarse de “mercancía poética”.

Pero, la escritura del poema no implicaba solamente el distanciamiento entre el poeta y su obra, entre el autor y su destinatario, también ratificaba la eficacia comunicativa de la palabra poética frente a las artes figurativas y por extensión, frente a las demás *tekhnai*. Para ilustrar lo anterior puede citarse el proemio de la quinta *Nemea*, en donde Píndaro afirma con orgullo:

No soy un hacedor de estatuas,  
no produzco figuras que están  
inmóviles en su pedestal;  
zarpa pues en toda nave, en toda barca,  
zarpa dulce canto desde Egina  
anunciando que Píteas...  
ganó la corona del pancracio en Nemea<sup>78</sup> .

---

<sup>77</sup> PÍNDARO. *Pítica II*. vv. 67-68. : GALÍ. Op. cit., p. 153.

<sup>78</sup> PÍNDARO. *Némea V*. vv. 3-5.: GENTILI. Op. cit., p. 344.

Al instituir una comparación entre la estructura del poema y la obra arquitectónica, Píndaro traza una concepción artesanal de su propio trabajo que, desde el punto de vista técnico, sitúa en el mismo terreno que el arte figurativo. Con el soporte de “las letras fenicias”, el poeta no sólo consigue el reconocimiento del poema como producto de mercado, sino que además, se singulariza insistiendo en el valor de su quehacer poético frente a otras actividades productoras de objetos: la labor del “artesano de la palabra”, descuella por encima de la labor del resto de los artesanos.

Como observa Gentili<sup>79</sup>, Píndaro ensalza la poesía como elemento de mediación indispensable entre la empresa digna de recuerdo y la gloria que tal empresa merece; y en esta “función comunicativa” reconoce la superioridad de la poesía frente al mármol. De modo que el elemento que distancia a la poesía del arte figurativo no reside en ninguna superioridad de orden técnico o intelectual, sino en su mayor alcance comunicativo, vinculado a la movilidad de la palabra en el espacio y su duración en el tiempo.

Dentro de este marco ha de considerarse la definición simonídea de la poesía como “pintura parlante y de la palabra como “imagen de las cosas”<sup>80</sup>. “El hecho de que en griego “escribir” y “pintar”, se dijeran igual (γραφῆ, γραφῆν) sin duda tuvo una repercusión enorme en esta asimilación”<sup>81</sup>. Así mismo, no deja de ser significativo que la metáfora preferida por poetas como Baquílides y Píndaro, para referirse a sus poemas sea ἀγάλματα, término que designa la estatua ofrecida a un dios.

De acuerdo con Galí: Simónides desarrolla su actividad a expensas de distintos tiranos, viaja a Atenas llamado por el pisitrátida Hiparco; a Tesalia, bajo la protección de los Aléuadas y los Escópadas y a Siracusa, a la corte de Hierón,

---

<sup>79</sup> Ibid., pp. 344 - 345.

<sup>80</sup> PLUTARCO, 346. Citado por GENTILI, Op. cit., p. 25.

<sup>81</sup> GALÍ, Op. cit., p. 172.

donde muere en el 468. Dichos tiranos, propensos a una política de ostentación, embellecen sus ciudades con monumentos y llaman a sus cortes a los profesionales del verso, fundando así la figura del poeta cortesano, cuyos exponentes más significativos son Anacreonte de Teos y Simónides de Ceos<sup>82</sup>.

Pero no sólo los tiranos rivalizan, para dejar constancia de su poder a través de los monumentos suntuarios; también los aristócratas y cualquier ciudadano adinerado podía entrar en esta carrera. Y el término monumento “aquello que perpetúa el recuerdo”, en su sentido más amplio y etimológico es particularmente adecuado para referirse a los poemas conmemorativos.

El poema se hace objeto, se cosifica a través de la escritura, que le otorga una corporeidad ausente de la palabra hablada o para ser más precisos, la escritura confiere al canto poético el mismo valor de perennidad y de monumentalidad y la misma “realidad” que a las obras del pintor o del escultor. En el célebre epitafio dedicado a los caídos en las Termópilas, dice Simónides: “De los que en Termópilas murieron, gloriosa es la fortuna, hermoso es su destino, y es un altar su tumba, y en vez de llanto tienen el recuerdo, y ni el moho ni el tiempo que todo lo doma destruirán esta sepultura<sup>83</sup>.”

En la formulación del poeta de Ceos, se evidencia el deseo de conferir a la poesía el mismo estatus, la misma materialidad que las obras del pintor o del escultor, la voluntad de reconocimiento del quehacer poético como obra material que resulta de la destreza o habilidad técnica del poeta. Con la comparación entre pintura y poesía, se puede afirmar que, en cierto sentido, Simónides coloca su actividad en el mismo plano que las demás artes y les confiere un valor meramente humano, con lo cual les otorga la condición de *tekhné*.

---

<sup>82</sup> GALÍ, Op. cit., p. 145.

<sup>83</sup> SIMÓNIDES. vv. 1-5: Citado por GALÍ, Op. cit. p. 164.

Sin embargo, como bien ha visto Neus Galí, “Simónides no puede percibir su comparación como una desvaloración, más bien al contrario. De hecho, al tiempo que equipara la poesía con la pintura, afirma su superioridad: la pintura es como la poesía, pero menos, ya que no puede hablar, y la poesía es como la pintura, pero más, ya que es una imagen elocuente”<sup>84</sup>.

La palabra es entonces una imagen, lo mismo que una pintura o una escultura son imágenes, *eikônes*. Representan lo mismo pero difieren en formas de imitación. La percepción de la palabra como imagen surge con la escritura, que hace visible el lenguaje hablado, lo transforma en un artefacto; es decir, en una máquina significadora por sí misma. Con la escritura la palabra poética no sólo queda separada del flujo del discurso, sino que además, resulta desvinculada de la relación directa e inmediata con el auditorio y por lo mismo del acompañamiento musical inherente a la representación.

La idea de la perdurabilidad y de la superioridad del poema con respecto a los monumentos materiales es un motivo recurrente también en Píndaro. En la sexta *Pítica* compara su obra con un edificio indestructible:

Allí, para honor de los venturosos Euménidas  
y de la fluvial Agrigento y, en especial, de Jenócrates  
un dispuesto tesoro de himnos, por la victoria pítica  
edificado está en el valle, muy rico en oro, de Apolo.  
A este edificio ni la lluvia de invierno, ejército duro que avanza de la nube  
tronante, ni el viento a las grutas  
del mar se podrán llevar, por la arena<sup>85</sup>.

Como apunta Gentili: “Incluso éxito y la empresa digna de recuerdo y la fama que son la piedra angular de la poética pindárica, adoptan en Simónides el valor de entidades caducas, sólo relativamente duraderas. En el breve poema a Creóbulo, tirano de Lindos, afirma polémicamente”<sup>86</sup>:

---

<sup>84</sup> GALÍ. Op. cit., p. 167-172.

<sup>85</sup> SIMÓNIDES. vv. 5-18: *Ibíd.*, p.165.

<sup>86</sup> GENTILI, Op. cit., p. 322.

¿Quién que confiara en el juicio elogiaría a Creóbulo de Lindos,  
Que a los ríos perennes,  
A las flores de la primavera,  
Al fulgor del sol y de la luna dorada  
Y a los torbellinos del mar  
Comparó la fuerza vital  
De una estela?  
Son todas cosas menores que los dioses: una piedra  
También manos mortales saben trocearla.  
Es una idea de necio<sup>87</sup>.

Estos versos ponen límites seguros a todo lo que, siendo propiedad y función de los dioses, quedaba fuera de las posibilidades efectivas del hombre y aquello que estaba al alcance de la voluntad y el esfuerzo humanos. El círculo de las revoluciones celestes o el despuntar de una flor al alba, no pueden compararse con los signos escritos en piedra. Pues, ¿qué es una estela esculpida por manos mortales al lado de la fuerza vital e inmarcesible de los dioses?

Incluso la fama, que para los griegos es κλεος sonoro –en la cual habita la posibilidad de evocar el nombre propio más allá de la muerte y el olvido–; “como un bello ornamento fúnebre”, cuando ha hallado su soporte en el arte y la poesía, está destinada, “en el último lugar, a hundirse bajo tierra”<sup>88</sup>.

De ahí, continúa Gentili, los apuntes burlescos y paródicos que se advierte en los alguinos de sus epinicios, de ahí también, la tendencia a desmitificar los más elevados valores ético-religiosos de la aristocracia arcaica ya en declive<sup>89</sup>.

Esta ética de lo real, pesimista en el pensamiento pero optimista en la voluntad, se alimentaba de un ideal no menos elevado, que estaba en correspondencia con la nueva realidad histórica, el ideal del ciudadano que conoce la justicia útil a la ciudad, como dice Simónides en el encomio a Escópas.

A la ética de los valores absolutos, el poeta de Ceos opone la de los valores

---

<sup>87</sup> SIMÓNIDES. Fr. 522.: GENTILI. Op. cit., p. 322.

<sup>88</sup> *Ibid.* Fr. 594: p. 323.

<sup>89</sup> GENTILI, Op. cit., p. 323.

relativos, menos heroicos pero más humanos, que descienden del plano estético-agonal al más vasto del compromiso ético-social del hombre frente a la comunidad. Al hombre-héroe pindárico Simónides opone el hombre odiseico, que no esté "demasiado desvalido" para afrontar los riesgos del vivir entre los hombres, a la verdad el poder de la opinión y a la certeza del hoy la certeza del "dios mañana"<sup>90</sup>.

En el clima precario de esta crisis de los valores tradicionales se perfilan las formas de pensamiento de los sofistas y de Platón. Un indicio no casual de ello es la revaloración que lleva a cabo Simónides de *Mnemosyne*, madre de las musas, degradada a ejercicio técnico de la memoria.

Como ha demostrado de forma fehaciente Neus Galí, la invención de un arte de la memoria, implica que se puede prescindir de las formas de recuerdo propias de tradición oral. Dicho de otro modo, aquello que se inventa es una técnica *mnemónica* que permite recordar mensajes no formulados poéticamente. De hecho, las técnicas mnemónicas como las supuestamente ideadas por Simónides tuvieron su aplicación no en la poesía, sino en dos géneros de la prosa: la retórica y la sofística.

Como bien ha señalado Detienne, la antigua relación de la verdad con la memoria como función sagrada se ha roto terminantemente: "para los sofistas, en efecto, la memoria no es más que una función secularizada cuyo desarrollo es indispensable para esta forma de inteligencia que obra tanto en la sofística como en la política"<sup>91</sup>. Se observa pues una estrecha correspondencia entre la desacralización de la memoria y el declinar de la *alétheia*.

En el testimonio de Plinio se dice que el arte mnemónico inventado por Simónides

---

<sup>90</sup> GENTILI, Op. cit., p. 326-327.

<sup>91</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 185.

“permitía repetir con idénticas palabras lo que se había oído”<sup>92</sup>. Esta observación es importante ya que permite establecer una diferencia decisiva entre la cultura oral y la civilización de la escritura. Según Galí, en la tradición oral, la recitación es única e irrepetible y se caracteriza por la variación y por la no-identidad, mientras que la noción de reproducción fiel aparece cuando la escritura hace posible la existencia de un original, pues, sin la dependencia de un texto escrito, la exactitud, la identidad, carecen de sentido.

Ello marca un punto de inflexión fundamental con respecto a la concepción griega de la poesía. Como se ha dicho, para los antiguos griegos todo afán de conocimiento está supeditado al favor que las *musas* otorgan. Ellas son lo divino no sólo de un arte que los mismos dioses regalaron a los hombres, sino lo divino donde halla su última plenitud el orden eterno que preside el cosmos. Pero ¿quiénes eran propiamente las *musas*? y ¿qué relación existe entre *Mnemosyne*, la *musa* y el *aedo*?

Como afirma Zubiria<sup>93</sup>, Las *musas* son aquellas diosas que alaban la obra majestuosa de Zeus con la palabra y el canto. Las cosas y el orden que las rige deben ser cantados, para que el todo alcance la plenitud debida; y ninguno de los dioses a quienes Zeus ha encomendado las diferentes regiones del cosmos, puede cumplir semejante empresa. Para ello nacen precisamente las *musas* y tal es el sentido de su naturaleza divina. A propósito de la significación que tenían las musas en la Grecia antigua, Zubiria destaca lo siguiente:

Las Musas están estrechamente relacionadas con el reino de Zeus. También su nombre es auténticamente griego, lo mismo que el de su madre Mnemosyne, llamada simplemente “memoria” **Μνήμη** [...]. El nombre de la madre hace suponer a los filólogos, no sin fuertes razones, que también en la palabra **Μοῦσα** está la raíz del verbo recordar **μιμνήσκω**, ‘memini’. El poeta romano Livio Andrónico emplea, para la palabra griega Μοῦσα, el nombre latino ‘Moneta, derivado del verbo ‘moneo’, cuya raíz es la misma que la de μιμνήσκω, sólo que en la forma ‘mon’. ‘Moneta’ era para los romanos, el epíteto de la esposa de Júpiter, la diosa Juno, cuyo nombre completo era Juno Moneta Regina. ‘Moneta’ significa “Consejera”, “Amonestadora”. También del verbo ‘moneo’ procede el

---

<sup>92</sup> GALÍ, Op. cit., pp. 153-160

<sup>93</sup> ZUBIRIA, Op. cit., p. 36 y ss.

sustantivo 'mostrum' ("portento", signo sobrenatural o divino"), que dio origen al verbo denominativo 'mostrare' ("señalar", "indicar"). Todo lo cual rima admirablemente con el nombre de la diosa 'Musa', cuya tarea más propia también consiste en recordar, sólo que en un sentido perfectamente determinado. La madre de las Musas da a luz a sus hijas como "olvido de males y remedio de preocupaciones" **λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπυμά τε μερμηράων**. El sustantivo griego λησμοσύνην "olvido de males" ha sido acuñado por Hesíodo a partir del sentido activo del verbo **λήθειν**, apartar la atención que alguien tiene puesta en alguna cosa, hacer que el **νόος** se vuelva hacia algo diferente y los cantos de las Musas tienen precisamente esa virtud con respecto a los males y las preocupaciones, pues ellas mismas poseen un "corazón exento de dolores"<sup>94</sup>.

Las primeras palabras con que nos habla la lengua griega, el verso inicial de la *Iliada*, invoca a la *musa* mediante el apelativo: "diosa" θεά. El cantar es pues un menester divino que sólo una divinidad puede llevar a cabo; ese canto con que Zeus se regocija, tiene por tema el nacimiento y la vida de los dioses, el origen de todas las cosas y el destino de los mortales, sometidos a la inquietud y anclados al tiempo.

Antes de emprender semejante empresa, el poeta da cuenta en el proemio del momento sublime en el que le fue dado encontrarse cara a cara con las *musas*. Hesíodo nos dice que apacentaba sus ovejas cerca al monte Helicón, en cuya cumbre las *musas* acostumbraban a danzar. De allí descendieron al son de sus cantos en honor los felices inmortales. Y fue en ese momento cuando las *musas* olímpicas le dirigieron la palabra. Esa palabra fue en primer lugar la de un impropio, tal como acostumbraba a dirigirlo la divinidad cuando se propone convertir un hombre en su profeta:

¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo!  
Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades  
y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad<sup>95</sup>.

Así de severas le hablaban a Hesíodo, "las hijas veraces del poderoso Zeus". Pero el sentido de dichas palabras no es otro que el de decirle: ¡despiértate! vuelve en

---

<sup>94</sup> ZUBIRIA, Martín. *Platón y el comienzo de la Filosofía Griega*. Buenos Aires: Quadrata, 2004. p. 33.

<sup>95</sup> HESÍODO. *Teogonía: Obras y Fragmentos*. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1983. pp. 73 y ss.

ti, atiende a lo que nuestra boca divina quiere revelarte. Así dijeron y entonces ocurrió el prodigio que lo convirtió en cantor:

Y me dieron un cetro, después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices sempiternos, y cantarles siempre a ellas mismas, al principio y al final<sup>96</sup>.

En este punto Hesíodo interrumpe abruptamente sus palabras, como si ya hubiera hablado demasiado de sí mismo, para cantar a lo largo del proemio tan sólo a las *musas*, alabarlas y finalmente despedirse de ellas con un ruego: que le otorguen el hechizo de su canto. Las *musas* le insuflaron su voz al poeta, una voz de “divino acento” αὐδὴν θεσπίην, para que pudiese cantar lo venidero y lo que fue, no el futuro ni lo meramente pasado, materia inagotable de la opinión, sino lo único que verdaderamente cuenta respecto de la integridad del saber.

Hesíodo se nos muestra como un emisario del aliento que brota de las *musas*, pues no está en su voluntad elegir el momento y la forma de enunciación del poema. Son las hijas de *Mnemosyne* quienes transforman al hombre-vientre en un inspirado.

El poeta debe producirse a sí mismo como un vacío a través del cual pueda emerger la voz de las *musas* y el canto original que contiene todo el pasado y el futuro. El poeta es ese vacío, la ruptura a través de la cual se hace audible la voz de la divinidad, “desde entonces, el hacer del poeta consiste en producir, o mejor aún, en ser él mismo ese vacío. El ser de su producción es propiamente ese no ser: es el no ser de la abertura a través de la cual el dios dicta”<sup>97</sup>.

En tal sentido, dice Ulises en la *Odisea* <sup>98</sup>: “¡Demódoco! Yo te alabo más que a otro mortal cualquiera, pues deben haberte enseñado la Musa, hija de Zeus o el

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*, pp. 70-71.

<sup>97</sup> CACCIARI, Máximo. *El dios que baila*, Buenos Aires: Paidós Editorial. 2000. p. 25.

<sup>98</sup> HOMERO. *Odisea*.: Obras Completas. Traducción de Luis Segalá. Buenos Aires: El Ateneo, 1957. p. 538.

mismo Apolo, a juzgar por lo primorosamente que cantas el azar de los aqueos”. El poeta es pues, quien escucha y sólo en virtud de ello, quien canta. Sólo así entendemos eso de que el canto sea llamado “divino” y como a él, al igual que todo lo divino, le sea concedida la inmortalidad.

Se entiende ahora, el por qué los griegos consideraron como portavoces del saber de las *musas* no a aquellos que sólo las invocan para pedirles y agradecerles el don del canto, como ocurre con los poetas líricos, sino a quienes las reconocen como fuente y principio de un saber divino.

Poetas como Arquíloco de Paros y Simónides de Ceos, por su apelación a las *musas* se sitúan en una tradición oral que, en cierto sentido, les hermana con los antiguos *aedos*; sin embargo es un parentesco algo artificial. El canto épico procede de las *musas* y el *aedo* deviene intermediario directo del aliento divino que él trasmite a su auditorio, en tanto que el poeta lírico, aunque sigue invocando a las *musas*, es el padre de sus cantos, el propietario de su voz, que por mucho que cante o recite, se ve ya como palabra escrita.

Aquí vale la pena hacer una breve digresión acerca del papel que desempeña la escritura en la Grecia antigua. Como ha observado Vidal-Naquet<sup>99</sup>, desde el siglo VII a.C. la escritura ya no es un privilegio de escribas palaciegos, sino una técnica pública; ya no sirve únicamente para llevar cuentas o anotar ritos reservados a una élite de especialistas, sino para transcribir leyes religiosas y políticas que se han hecho evidentes y deben estar a disposición de todos. En este contexto, la escritura ya no apunta a consolidar el poder de quienes gobiernan; es el instrumento de publicidad, por excelencia, que garantiza la transmisión y perpetuación de la poesía.

Cabe destacar, en efecto, que los poetas líricos recurren a la escritura y no ya a la

---

<sup>99</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. *Formas de Pensamiento y formas de la Sociedad en el mundo Griego*. Madrid: Ediciones Península, 1981. p. 298.

sola recitación para dar a conocer sus obras. Desde entonces, la escritura hace posible que la epopeya salga de la memoria viviente de los hombres, la convierte en texto y, por consiguiente, en un objeto manipulable. Las palabras pueden ser escritas, corregidas, analizadas gracias a su materialización en el espacio. Cuando el poema se convierte en un artefacto manipulable se hace inevitablemente humano. El autor inventa, programa, adapta; pone en venta su habilidad técnica al igual que el artista figurativo. De aquí que conceptos como invención, autoría y mnemotécnica estén ligados a la composición por escrito del poema.

De acuerdo con Neus Galí<sup>100</sup>, podemos decir que en el caso de los *aedos*, es la divinidad *Μνημοσύνη* quien en sentido estricto “habla” por su boca. Se trata de un saber que no procede de ellos mismos, ni de sus elucubraciones personales, ni tampoco de la propia observación, sino de las *musas*, de unas diosas cuyo oficio más propio consiste en “hacer saber”. Con el poeta profesional se produce, sin embargo, una inversión entre los términos poesía y memoria: si el *aedo* cantaba hechos en sí mismos memorables, el poeta de oficio, consciente ya de su propio talento poético, convierte en “memorables” las acciones de su cliente.

En directa oposición con lo anterior, tenemos que si Homero *dice* algo, es a partir de un “hacer saber” que principia en o está supeditado a la memoria de las *musas*. Ellas son las auténticas artífices del canto mientras que el poeta es sólo un intérprete, un instrumento, por medio del cual, la palabra divina cobra consistencia. El poeta coral, por el contrario, tiene que insistir en su papel de creador, de autor, para poder establecer una relación contractual con sus clientes. La memoria es aquí, no ya un don divino, sino una facultad del alma que puede ser cultivada y reorganizada mediante un esfuerzo de la voluntad denominado: *mnemotécnica*.

El *aedo* no es el autor del canto, pues el modo de aprendizaje y transmisión de la

---

<sup>100</sup> GALÍ, Op. cit., p. 27 y ss.

épica excluye la noción de autoría y de creación. Considerada desde este ángulo, la canción, que inicia en la memoria de las *musas*, pertenece a la comunidad como tal y el *aedo*, en calidad de inspirado, deviene intermediario directo entre los hombres y los dioses. En tanto que un poeta como Simónides, pertenece a una civilización cuyo contacto con la escritura ha modificado notablemente su relación con la palabra; y por ende con el mundo y su representación. Como afirma Galí<sup>101</sup>, para el poeta la palabra está determinada por su naturaleza visual e imitativa y se ha convertido en la imagen de la realidad; dicho de otra forma, la percibe en tanto entidad visible, susceptible de ser trasladada de un lugar a otro y no ya como aliento divino.

Simónides es un poeta de oficio, consciente de que con su habilidad técnica puede manipular el orden y el valor tradicional de la memoria y sus contenidos. Al afirmarse como “maestro de engaño”, de *apate*; el poeta de Ceos rechaza radicalmente la antigua concepción religiosa del poeta, profeta de las *musas*: maestro de *alêtheia*. Ni la antigua sabiduría de las *musas*, ni la incipiente *alêtheia filosófica* tienen valor para él. Así, “Simónides rompe, con la tradición del poeta inspirado y con el modelo del poeta-maestro de verdad y da inicio al proceso de secularización de la función poética por la cual sustituye a un modo de conocimiento excepcional y privilegiado un tipo de saber más político y laico”<sup>102</sup>.

Con la obra de Simónides, el poeta deja de ser considerado como un depositario y un intérprete del saber de las *musas*, para convertirse en un creador, –un “hacedor”, palabra que literalmente traduciría el griego ποιήτης– de ilusiones y quien realiza obras frecuentemente por encargo de un patrono gracias a su habilidad técnica. Frente a la concepción tradicional de la poesía como canto divino por intermediación de las *musas*, el poeta de Ceos afirma ahora la primacía de la imagen. Paralelamente, facultades como la memoria que había sido objeto de un cultivo iniciático son ahora secularizadas y puestas al servicio del arte.

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 161.

<sup>102</sup> GENTILI, Op. cit., pp. 341-342.

Pero en Simónides, la desacralización de la memoria ha propiciado también una nueva postura con relación al tiempo, postura que sitúa al poeta en las antípodas de las sectas filosófico-religiosas y de los poetas-inspirados. Así, mientras que para los pitagóricos el tiempo es una potencia de olvido a la que sólo la memoria, como ascesis y como adiestramiento espiritual permite escapar; para el poeta de Ceos, al contrario, el tiempo es lo más sensato porque en él se aprende y se memoriza.

Paralelamente, en el sistema de pensamiento de los poetas inspirados, servidores de las *musas* y *Menemosyne*, la palabra mágico-religiosa no está sometida a la temporalidad; es una palabra pronunciada en presente que instituye un mundo propio en la inmediatez de su enunciación. La palabra del poeta no es una palabra comprometida con el tiempo; antes bien, al suspender los lazos cotidianos de la duración, funda un mundo bañado por un presente perpetuo, sin un antes o un después, un presente que como la memoria, abraza: “todo lo que es, lo que ha sido, y lo que será”. A propósito de esta nueva actitud con respecto al tiempo Marcel Detienne afirma: “Simónides corta con la tradición de los poetas inspirados, haciendo de la memoria una técnica positiva y considerando el tiempo en el marco de una actividad profana”<sup>103</sup>.

En el curso de esta búsqueda se ha podido reconstruir el proceso mediante el cual la poesía pierde progresivamente su raíz divina en la medida en que la escritura empieza a cobrar mayor importancia en la creación del poema. Cuanto más importante es el papel de la escritura más evidente es el carácter artificial y técnico, no divino, de la poesía.

Una importante máxima atribuida a Simónides afirma sin rodeos que la opinión vence incluso a la verdad (τὸ δοχεῖν καὶ Ἀλάθειαν βιάται)<sup>104</sup>. Según el análisis que adelanta Detienne, cuando la verdad pierde su raíz sagrada, es decir, su vínculo

---

<sup>103</sup> DETIENNE. Op. cit. 172.

<sup>104</sup> SIMÓNIDES. Fr. 55., citado por DETIENNE. Op. cit. p. 170.

con la memoria, la *alêtheia* es radicalmente desvalorizada; el poeta de Ceos la rechaza como símbolo de la antigua poética y en su lugar reivindica a la opinión. Aquí nace un conflicto decisivo que pesará sobre toda la historia de la filosofía griega, pues es la primera vez que la verdad (*alêtheia*) se opone a la opinión (*δόξα*).

El anterior fragmento, encuentra su más sólida confirmación en un texto de Platón, que integra el verso de Simónides en un comentario en donde la persuasión se opone a la justicia. En el segundo libro de la *República*<sup>105</sup>, el filósofo habla de un grupo de sacerdotes mendicantes y adivinos que van a las casas de los ricos prometiendo la salvación con un serie de libros de Orfeo y Museo, los cuales son utilizados en los sacrificios para expiar la injusticia tanto en vida como después de la muerte. Y un poco más adelante, imagina al adolescente en la encrucijada de dos caminos; el de la justicia y el de la mentira.

De acuerdo con Detienne, para Platón no cabe duda de que, en una ciudad en donde los poetas critican constantemente a los dioses, el adolescente tome la siguiente vía: “puesto que según muestran los sabios, *el parecer prevalece sobre la verdad* y decide en cuanto a la felicidad, debo abocarme por entero a eso. He de forjar a mi alrededor una ilusión de virtud y arrastrar tras de mí al astuto y sutil zorro del sapientísimo Arquíloco”<sup>106</sup>; y el esolio 235 permite reconocer entre esos sabios a Simónides de Ceos<sup>107</sup>. La oposición entre el parecer y la verdad (*τὸ δοχεῖν/τὸ alêtheiav*) alude aquí, como en el fragmento anteriormente citado, a la capacidad de engaño de la palabra poética.

El joven Adimanto, pone como testigo de la persuasión de los dioses por los hombres a Homero y en virtud de ello afirma que se pueden obtener los beneficios que trae consigo el parecer justo sin renunciar a la injusticia. Los términos de la

---

<sup>105</sup> PLATÓN. *República*. Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1992. p. 114-115.

<sup>106</sup> Ibid., p. 116. 565c. La cursiva es mía.

<sup>107</sup> Escolio 235 citado por DETIENNE. Op. cit. p. 173 y GALÍ. Op. cit. p. 168.

alternativa son tomados de nuevo bajo una forma que precisa su significación; por un lado el mundo de la ambigüedad (*apaté*), simbolizado por el zorro que para todo el pensamiento griego encarna el comportamiento doble y ambiguo; por otro, el mundo de la justicia, el cual supone un camino largo y escarpado, el camino de *alêtheia*.

Con esta afirmación de la superioridad de la opinión y el parecer sobre la verdad, Simónides anticipa el pensamiento central de los sofistas, quienes según Sócrates: “tienen en cuenta más lo verosímil que lo verdadero, y que, con el poder de su palabra hacen aparecer grandes las cosas pequeñas y pequeñas las cosas grandes<sup>108</sup>”. No cabe duda de que cuando el poeta habla de la *δόξα* está pensando en la capacidad de engaño de la palabra poética, al igual que los sofistas, indiferentes a la verdad conceptual del *logos*, insisten en la capacidad persuasiva del lenguaje.

En la historia del pensamiento griego, Simónides representa el momento en el que la ambigüedad de la poesía se refugia en la *δόξα*, en la opinión; dicho inversamente, simboliza el momento en que lo ambiguo se separa decisivamente de la *alêtheia*. No obstante, aquí conviene detenerse un momento a fin de precisar dos puntos importantes.

Siguiendo los lúcidos análisis de Marcel Detienne, a propósito del “proceso de secularización de la palabra”, pueden extraerse dos conclusiones esenciales: Por un lado, hay que tener en cuenta que Simónides es uno de los primeros poetas que trabajan por encargo de las grandes familias (los Pisistrátidas, los Escópadas, y los Aléuadas) y vueltos hacia la ciudad. Uno de sus poemas, dirigido a Escopas, está consagrado a la crítica del ideal aristocrático del *ἀγαθός*. Simónides sustituye este ideal de origen homérico por el del “hombre sano” cuya virtud se define por referencia a la *polis*. Para el poeta de Ceos, “la ciudad es la que hace al hombre”

---

<sup>108</sup> PLATÓN, *Fedro* 267a. Traducción de Emilio Lledó Iñigo, Madrid: Editorial Gredos, 1986. p. 388.

(πόλις ἄνδρα διδάσχει)<sup>109</sup>. Según Detienne<sup>110</sup>, este contexto político de la poesía confiere al verbo *δοχεῖν* toda su significación pues, la “opinión” es un término técnico del vocabulario político; es el verbo de la decisión política por antonomasia.

Por otra parte, vale la pena resaltar que cuando Simónides reivindica la primacía de la opinión frente a la verdad, no se refiere a la opinión que luego enjuiciaran Parménides y Platón; la opinión de Simónides se concreta por la relación conflictiva que mantiene con la poesía anterior; la *δοχα*, no se opone aquí a la *episteme* de los filósofos del siglo V a.C. sino a la verdad de los poetas inspirados.

Ahora bien, por el uso que hace de la escritura, por el desarrollo de la mnemotécnica y por su reflexión en torno al menester poético, Simónides de Ceos se erige como el máximo representante de una mutación decisiva que transforma la sociedad griega hacia finales del siglo VI y principios del V a.C.; una sociedad a mitad de camino entre la oralidad y la escritura.

Hasta ahora, creo haber demostrado que el factor decisivo que separa a Homero o Hesíodo de un poeta como Simónides es el uso de la escritura con todo lo que ello implica. Escribir por encargo, y a sueldo, hizo que el poeta quedara desvinculado de la relación directa e inmediata con el auditorio y por lo mismo, del acompañamiento musical inherente a la representación. Cuando Simónides afirmó que la “pintura es una poesía silenciosa y la poesía una pintura que habla”<sup>111</sup>, puso la poesía en relación no con la ejecución oral sino con la experiencia visual en un terreno bastante diferente.

Ahora bien, la equiparación simonídea entre poesía y pintura no se puede concebir en el contexto de la cultura oral. No sólo por la distinta naturaleza,

---

<sup>109</sup> SIMÓNIDES. Fr. 53. Op. cit. p. 179.

<sup>110</sup> DETIENNE. Op. cit., 179 y ss.

<sup>111</sup> PLUTARCO. *De glor. Ath.* 3, 346. Citado por GENTILI, Op. cit., p. 25.

sacralizada y secularizada de ambas prácticas, sino porque el poema transcurre en el tiempo, se desvanece en su propio acontecer. En cierto sentido, sus imágenes pueden verse —“vemos” a Aquiles postrado sobre el polvo de Troya; a las sirenas cantar su divina y mortífera canción; el perro de Ulises que reconoce a su irreconocible amo—; pero no están fijadas sobre la superficie, se trata de unos acontecimientos que no se ven materialmente. Más aún, la definición de Simónides, de la palabra como imagen es sólo posible cuando la escritura fija el poema sobre el plano.

La equivalencia entre estas dos prácticas representativas, figuración pictórica o escultórica y figuración poética obedece pues a una fractura del hombre griego con su pasado, a una radical transformación de los vínculos que lo ligaban a una forma de ver y comprender el mundo, a una ruptura con un tipo de mentalidad cuya “superación” depende en gran medida de una nueva delimitación entre el terreno humano y el divino; entre aquello que estaba al alcance del poder y la voluntad humanos y aquello que supera las posibilidades efectivas del hombre.

Así, lo que para el antiguo aedo fue un hechizo mágico y un rapto divino auspiciado por la divinidad, ahora se transforma en una habilidad técnica en cuanto las artes del lenguaje se profesionalizan a finales del siglo VI a.C. y principios del V. Profesores de retórica como: Protágoras, Gorgias, Pródico e Hippias enseñaron tales prácticas por dinero. En su *Encomio a Helena*, Gorgias, al trazar un elogio al poder del lenguaje, dio más explicaciones entre este arte —que al igual que la tragedia era impensable sin la escritura—, los hechizos inspirados por los dioses y las drogas (*pharmakon*). No faltaba mucho para que la ecuación escritura/fármaco/memoria se transformara en un tópico incuestionable y ampliamente difundido en el horizonte de la cultura griega.

### 3. LA CONCEPCIÓN DE LA ESCRITURA COMO FÁRMACO DE LA MEMORIA

En el capítulo anterior, se ha tratado de dilucidar cómo se desarrolló el tránsito de la poesía oral a la poesía escrita; y las consecuencias que dicho cambio supone en lo que respecta a la relación del hombre con el mundo y su representación. Se comprobó, en efecto, que el factor determinante que separa a un poeta como Simónides del antiguo aedo es la escritura del poema, con todo lo que ello implica: la cosificación, el encargo, la autoría y el registro en la memoria.

Pues bien, en este capítulo se tratarán de rastrear algunas nociones que siendo comunes tanto a la tragedia como a la retórica, ayudan a situar en su dimensión histórica adecuada una idea que surgida en la segunda mitad del siglo VI a.C. se estaba imponiendo de forma generalizada en siglo a.C., el concepto de la escritura como *fármaco* de la memoria.

Llegados a este punto, conviene destacar dos hechos fundamentales, primero, que por la revolucionaria equiparación entre pintura y poesía y por su concepción de la palabra como imagen, Simónides se erige no sólo como el insigne representante del proceso de secularización del quehacer poético la poesía, también representa el momento en que la ambigüedad, valor esencial dentro del pensamiento mítico, se refugia decisivamente en la *doxa*, en la opinión.

Y segundo, que el poeta de Ceos no es, únicamente, un testigo privilegiado del declinar de la *alêtheia*; lo es, a sí mismo, de un tipo de pensamiento que concede grandes privilegios a la persuasión (*apate*) y en el cual la opinión posee un valor cardinal. En efecto, cuando define a la poesía como un arte de ilusión cuya función es seducir y engañar a quienes escuchan, el poeta de Ceos prefigura una de las vertientes que dividen la problemática de la palabra como instrumento, la sofística.

Ahora bien, no sólo la concepción que tenía Simónides de la palabra poética le acerca al movimiento sofístico, también su comparación entre poesía y pintura encuentra eco en uno de los miembros más destacados de esta corriente, Gorgias, autor del *Encomio de Helena* y la *Defensa de Palamedes*, obras representativas de la oratoria epidíctica del siglo V a.C.

La equiparación que establece Simónides entre pintura y poesía confirma plenamente una anécdota que revela al poeta de Ceos como el precursor de Gorgias<sup>112</sup>. Cuando le preguntaron a Simónides: ¿Cuál es la razón de que sólo a los Tesalios no logres nunca engañar? Respondió el poeta: son demasiado torpes para ser engañados por mí. De esta anécdota se infiere claramente que los antiguos trataban la poesía de Simónides como un arte de engaño, como una forma de expresión poética en la que el engaño (ἄπράτη) poseía un valor positivo.

A través de la pintura, que juega en la sociedad griega un papel cada vez más preeminente como forma de expresión, el poeta descubre uno de los rasgos que caracterizan su arte y simultáneamente, afirma el nuevo valor y el carácter artificial del discurso poético.

Los *Dissoi Logoi* o *Razonamientos dobles*, recurren a la misma fórmula simonídea para especificar la tragedia y la pintura, el mejor en ambas *technai* “es aquel que engaña (ἐξαπατᾶν) haciendo el mayor número de cosas parecidas a las verdaderas”<sup>113</sup>. La poesía y las artes plásticas vuelven a ser equiparadas en función de su capacidad de engañar. El único criterio de valor se funda sobre la eficacia del engaño.

En este pasaje se hacen dos afirmaciones destacables, una, que tragedia y pintura son artes de ilusión y que, en consecuencia, los mejores poetas y artistas son aquellos cuyas obras se parecen más a la realidad. Engañar, haciendo algo

---

<sup>112</sup> DETIENNE. Op. cit. p. 168.

<sup>113</sup> *Dissoi Logoi*. Citado por GALÍ. Op. cit. p. 202.

parecido (ὄμοια) a lo verdadero implica una imitación consciente del original. En este pasaje del los *Dissoi Logoi*, se percibe ya una relación jerarquizada entre modelo y copia, entre la verdad y el parecer, cuya formulación explícita encontraremos luego expresada en Platón.

En lo que sucesivo, sigo las lúcidas reflexiones realizadas por Marcel Detienne a propósito del proceso de desacralización de la palabra poética en el marco de la sofística y la tragedia<sup>114</sup>.

Llegados a este punto, es necesario ahondar nuevamente en la cuestión de la ambigüedad del *logos*, pues como ha observado Detienne, la verdad que se instituye en el despliegue de la palabra mágico-religiosa, involucra a otras potencias que contribuyen a definirla. Así, *dike*, *pistis*, *peithô* y *apatê*.

En el campo de la justicia, la *aléthéia* es naturalmente inseparable de la *dike*, ya que la sentencia del rey justo, al poseer un valor decisorio, tiende a confundirse con la verdad, pero en el mundo poético no es menos indispensable. Como dice Píndaro: “Quiero dirigir mis versos a Eaco y a su raza. Es el más noble de todos los temas y el que provoca nuestros justos elogios”<sup>115</sup>.

Este tipo de elogio concuerda con la justicia más estricta; como decía Nereo, “el viejo rey de los mares: elogiad, en nombre de la justicia, a vuestro propio enemigo si realiza hermosas hazañas”<sup>116</sup>. No hay aquí ningún tipo de distancia entre *dike* y *alétheia*, pues en este sistema de pensamiento, la justicia refuerza y destaca, precisamente, el carácter de realización de la palabra mágico-religiosa.

La *pistis*, por su parte, revela una nueva dimensión que ayuda a definir paralelamente un valor complementario, *peithô*. En el primer caso, se trata de una

---

<sup>114</sup> DETIENNE, Op. cit., pp. 113 y ss.

<sup>115</sup> PÍNDARO. *Némea III*. Traducción de Agustín Esclesans. Barcelona: Editorial Iberia, 1968. p.160.

<sup>116</sup> Ibid., p.138.

fuerza colectiva capaz de regular las relaciones que este tipo de palabra sostiene con los demás; en este sentido, parece designar el acto de fe que ratifica la potencia del discurso sobre el otro. La *pistis* es tradicionalmente la confianza entre el hombre y el dios o la palabra del dios; es la confianza en las *musas* y la fe en el oráculo.

Cuando Teseo y Pirítoo intercambian un gran juramento de “lealtad eterna”, no se trata únicamente del compromiso mutuo o la confianza recíproca en el vínculo contractual, también es la fe en la palabra mágico religiosa<sup>117</sup>. *Pistis* se revela como el acuerdo necesario y apremiante que exige la potencia de *alétheia*. Tiende, pues, a relacionarse con *peithô* y *apaté*, que son sin vacilación, las fuerzas de la palabra tal y como se ejercen sobre el otro.

De acuerdo con Detienne<sup>118</sup>, *Peithô*, por la misma razón que *pistis*, es un aspecto necesario de la verdad y la situación trágica en la que Esquilo envuelve a Casandra muestra su importancia para la realización plena de la palabra religiosa. Casandra es una profetiza dotada con un don de videncia y no uno de esos adivinos farsantes que rondan las ciudades, aunque por haber faltado a un juramento, ha sido privada por Apolo del poder de persuadir:

Su palabra no ejerce ningún poder sobre los demás. Esta carencia es tan grave que, aunque su palabra sea eficaz, Casandra parece no decir sino palabras “vanas” e incluso “no fiables”. Privada de persuasión, está simultáneamente privada de la confianza necesaria (*pistis*) que exige la potencia de *alétheia*. Incapaz de persuadir la palabra de la profetiza está condenada a la no-realidad, al no-ser. Cabría preguntarse entonces ¿Cómo funciona la persuasión en la esfera de la oralidad?<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> SÓFOCLES. *Edipo en Colono*. Traducción de Assela Alamillo. Madrid: Gredos. 1981. p. 572.

<sup>118</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 115.

<sup>119</sup> Ibid., p. 116.

En el panteón griego, *Peithô* corresponde al poder que el discurso ejerce sobre el otro, traduce en el plano mítico el encanto de la voz, la seducción, el placer, la potencia extraordinaria de las palabras. Solamente Prometeo puede resistirse a ella: “Y a mí ni con encantamientos de su meliflua lengua de persuasión me seducirá”<sup>120</sup>. Bajo la máscara de *Thelxionoé*, es una de las *musas* y bajo de *Thelxíereia*, una de las sirenas. Si bien, como estas últimas, es fundamentalmente ambivalente, benéfica y maléfica.

La imagen de la poesía arcaica que mejor ilustra el poder del *logos* sobre el otro, es la canción de las sirenas. La paradoja de un poder de recordar que trae consigo olvido es un rasgo manifiesto en la poesía de Hesíodo. Cuando las *musas* dicen la verdad (*alétheia*), anuncian simultáneamente el olvido (*léthe*) de los males, la tregua de las preocupaciones. Bajo el efecto de su encanto, del placer que ellas provocan, el mortal escapa al tiempo cotidiano, tiempo de miserias y ajeteo; el olvido le invade. De forma semejante, el canto seductor de las sirenas puede abolir la memoria que une al hombre con su pasado.

Oyé ahora lo que voy a decir...Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquél que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos...sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas sobre una pradera y teniendo a su alrededor un montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanda, previamente adelgazada, para que ninguno las oiga; más si tú desearas oírlas, haz que te aten al mástil y que las sogas se ligen al mismo; y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas. Y en caso de que supliques o mandes a tus compañeros que te suelten, atente con más lazos todavía<sup>121</sup>

En este caso, la paradoja encierra una serie de rasgos contradictorios que niegan el propósito de la canción misma, pues, aunque las sirenas saben todo lo que ha sucedido en Troya y ciertamente, cuanto sucede en la tierra fecunda, su poder de recordar coexiste con los más horribles signos de decadencia física.

Hemos dicho que, como las musas y las sirenas, *peithô* es una fuerza

---

<sup>120</sup> Ibid. *Prometeo Encadenado*. p. 310.

<sup>121</sup> HOMERO. *Odisea XII*. Traducción de Luis Segala. Buenos Aires: EL Ateneo, 1957. p. 588.

esencialmente ambivalente, pues al lado de la buena persuasión que acompaña a los reyes sabios, hay otra que “hace violencia”, esta es la “funesta persuasión, insufrible hija de Ate previsora”<sup>122</sup>, de cuyas redes ningún mortal ha logrado escapar.<sup>123</sup> La *peithô* en su aspecto negativo siempre va acompañada de palabras acariciadoras y sortilegios que constituyen los instrumentos del engaño, las trampas de *apatê*. Así, es como Calipso, la hija del terrible Atlante, “retiene al infortunado y afligido Odiseo, no cejando en su propósito de embelesarle con tiernas y seductoras palabras para que olvide a Ítaca”<sup>124</sup>.

Por uno de sus aspectos, la persuasión, tan estrechamente vinculada a la verdad, se relaciona con potencias negativas que pertenecen a la especie de *lethé*. *Peithô*, del mismo modo que las *musas* y las sirenas abreva el alma de olvido. Al oír las palabras seductoras de Calipso, Odiseo ya no recuerda su tierra natal. Reaparece una vez más, en el interior del pensamiento mítico, la contradicción fundamental entre la memoria y el olvido.

De acuerdo con Detienne, la forma en que se expresa la seducción y fascinación de la palabra poética sobre el otro, es análoga a la seducción que ejerce una mujer. Recuérdese el célebre “engaño de Hera”. Cuando ésta quiere que nazca en Zeus el deseo amoroso para sumirlo en el dulce sueño, suplica a su hija que le conceda amor y deseo. Y Afrodita, para cumplir con su aspiración: “desató del pecho el cinto bordado que encerraba todos los encantos: hallábanse allí el amor, el deseo, las amorosas pláticas y el lenguaje seductor que hace perder el juicio a los más prudentes”<sup>125</sup>.

Toda la escena se desenvuelve bajo el signo positivo de la buena *peithô*. Pero, a la trama afirmativa que se asocia a Afrodita, quien encarna la seducción (*peithô*) y el engaño (*apatê*) bajo su benéfico aspecto, responde una trama negativa en la

---

<sup>122</sup> ESQUILO. *Agamenón*. Op. cit. p. 179.

<sup>123</sup> Ibid., *Persas*. p. 44.

<sup>124</sup> HOMERO. *Odisea I*. Op. cit. p. 440.

<sup>125</sup> Ibid., p. 256.

que cada uno de estos términos posee su correspondiente negativo dentro del mismo pensamiento mítico. A la *apatê* de Afrodita se opone otra especie de “*apatê*”, una potencia negativa que esta hermanada con el olvido (*lethé*), con las “mentiras y las palabras seductoras” (λόγοι ψευδεῖς), que constituyen el reverso de las “conversaciones amorosas”. Estas palabras de engaño son, precisamente, las que Hefesto otorga a Pandora, mujer fatal, “espinoso e irresistible engaño”<sup>126</sup>.

Por último, la *peithô* positiva, también es la potencia que confiere a la palabra del rey de justicia su fuerza de seducción, dando a cada cual lo que se merece en el *ágora* y llevando a la zaga a los corazones con “persuasivas y complacientes palabras”<sup>127</sup>. Su correspondiente negativo, aparece en la *VIII Némea* de Píndaro: es “la odiosa consejera que, bajo las especies de un lenguaje seductor, oculta la astucia y la perfidia que ataca al mérito radiante y otorga a los más viles una gloria engañosa”<sup>128</sup>.

Benéfica para el rey de justicia, es en Píndaro una potencia negativa y este último la acusa de haber extendido la corrompida fama del hombre sin valor, mientras que las hazañas del ilustre guerrero permanecen en el olvido: “Muchos otros, desean el oro e inmensos dominios; yo me contento con agrandar a mis conciudadanos y esperar el día en que la tierra recubra mis miembros, elogiando lo que es digno de loa y censurando el vicio”<sup>129</sup>. Vuelve a salir a la superficie, el problema del carácter remunerado de la actividad poética. Sin embargo, lo que nos interesa señalar aquí, es que Píndaro critica el lenguaje seductor de los poetas, en tanto que es capaz de crear una fama aparente y una memoria vana.

Ajax ha sido abandonado al olvido mereciendo, no obstante, mayor alabanza que Ulises. Y en esta disputa poética, cuyo objetivo fundamental es otorgar o negar la memoria y la fama, Píndaro arremete directamente contra Homero: “Sin duda, el

---

<sup>126</sup> HESÍODO. *Trabajos y días*. p. 126 y ss.

<sup>127</sup> *Ibid.*, *Teogonía* p. 75.

<sup>128</sup> PÍNDARO. *Nemea VIII*. Op. cit. p. 179.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 179.

renombre de Ulises se ha elevado por encima de su mérito gracias a los cantos armoniosos de Homero. El arte alado del poeta sabe revestir de majestad hasta las mentiras y las ficciones del genio nos seducen y nos engañan”<sup>130</sup>. El carácter negativo de la *peithô* es, en este caso, el propio arte de Homero, y Píndaro lo denuncia como un engaño y como una potencia de ilusión:

Realmente existen muchos prodigios reales; pero también, a menudo, el espíritu de los mortales, impulsado más allá de lo verdadero, se deja engañar de fábulas hábilmente tejidas con artificiosas mentiras. La poesía, de la que nacen todos los encantos para los ojos de los mortales, recoge estas fábulas y gracias a ella, lo que es inverosímil se convierte en objeto de convicción<sup>131</sup>.

Si, anteriormente las gestas poéticas de Píndaro se dirigían hacia Simónides de Ceos, “la musa mercenaria”, ahora sus versos se dirigen abiertamente al padre de la épica, Homero, quien era considerado entre sus contemporáneos como el poeta-maestro de verdad por excelencia. De lo anterior se infiere que la crítica al pensamiento mítico y el cuestionamiento perentorio del menester poético, nace como una fractura al interior del propio pensamiento mítico.

Es el momento en que, bajo la influencia de “fábulas hábilmente tejidas”, lo increíble se hace creíble y lo verosímil pugna por suplantar a la *alétheia*. La palabra del poeta, tal y como puede extraerse de la obra de Píndaro, es una potencia fundamentalmente paradójica, pues lo que para el poeta es memoria es olvido para otro. La canción del aedo es como el canto de las sirenas, hermanas de las musas, benéfica y maléfica, positiva y negativa, actúa a la manera de la droga (*fármakom*) que utilizó Helena para reconfortar a los guerreros:

Hechó en el vino que estaban bebiendo una *droga* contra el llanto y la cólera, que hacía *olvidar* todos los males. Quien la tomare, después de mezclarla en la cratera, no logrará que en todo el día le caiga una sola lágrima en las mejillas, aunque vea morir a su madre y a su padre o degollar a su hijo. Tan excelentes y bien preparadas drogas guardaba en su poder la hija de Zeus por habérselas dado la egipcia Polidamna, mujer de Ton, cuya fértil tierra produce muchísimas y la mezcla de unas es *saludable* y la de otra *nociva*<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Ibid., *Nemea VII*. p. 174.

<sup>131</sup> Ibid. *Olímpica I*. p. 42.

<sup>132</sup> HOMERO. *Odisea IV*. Op. cit., p. 480. (La cursiva es mía).

O como aquellas que empleó Circe para convertir a los amigos de Ulises en puercos:

Cuando los tuvo dentro, los hizo sentar en sillas y sillones, confeccionó un potaje...y echó en él *drogas perniciosas* para que los míos *olvidaran* por entero la tierra patria. Dióselo, bebieron, y, de contado, los toco con una varita y los encerró en pocilgas. Y tenían la cabeza, la voz, las cerdas y el cuerpo como los puercos, pero sus mientes quedaron tan enteras como antes<sup>133</sup>.

Una vez más surge el tema del olvido, pero ahora asociado a las “drogas” (φάρμακων), noción fundamental para poder entender el problema de la memoria y sus mediaciones. Los fármacos administrados por Helena y Circe a los guerreros, tienen un común denominador, hacen olvidar. Pero ¿Cuál es la naturaleza de este olvido?

En primer lugar, conviene destacar que quienes padecen la conversión al probar el elixir que engendra el olvido, son hombres pertenecientes a la casta de los guerreros. Los guerreros son quienes derraman lágrimas al recordar a sus compañeros muertos en combate; ellos lloran a sus víctimas antes que ningún otro y también, son quienes echan de menos a su patria y desean a toda costa regresar con sus familias.

Homero traza allí, con total genialidad, la situación de exilio en que se halla el ser humano desde el nacimiento hasta su muerte. El guerrero es un eterno exiliado que pertenece a todas partes menos a su patria, pues él siempre debe estar atento a la voz del heraldo que anuncia la partida. Tal hombre es quien corre continuamente el riesgo de olvidarse de los suyos por estar tanto tiempo fuera de su país y ese, es el peligro más grande que puede soportar un guerrero, pues olvidar la patria, la familia, el suelo, es olvidarse de sí, es negarse a sí mismo y a su descendencia.

Helena como Circe no necesita ningún tipo de fármaco. Ellas pertenecen a un lugar; Helena vive en Ítaca en tanto que Circe mora en la isla Eea. El verdadero

---

<sup>133</sup> Ibid., p. 562. (La cursiva es mía).

fármaco es la palabra de Helena y el canto majestuoso de Circe.

Lo anterior brinda algunos indicios importantes para intentar comprender el funcionamiento del olvido en la esfera de la oralidad. Sin embargo, es necesario admitir que todavía se nos escapa el modo como se constituye la memoria en la sociedad oral y en consecuencia, el carácter radicalmente ambiguo de todas las formas de olvido que pueden coexistir en un mundo tan diferente al nuestro.

Algo queda claro hasta ahora y es que la noción de fármaco está indisolublemente ligada al recuerdo, en tanto que el olvido no se halla vinculado, necesariamente, con los fármacos. El olvido es el presupuesto indispensable de la memoria. El caso de los lotófagos sirve para ilustrar lo anterior. Cuenta Ulises, en la *Odisea*, que después de estar a la deriva en el ponto, durante nueve días, él y sus amigos arriban a la tierra de los lotófagos, que se alimentan de un florido manjar:

Saltamos a tierra, hicimos aguada, y pronto los compañeros empezaron a comer junto a las veleras naves. Y después que hubimos gustado los alimentos y la bebida, envié algunos compañeros –dos varones a quienes escogí e hice acompañar por un heraldo– para que averiguaran cuales hombres comían el pan en aquella tierra. Fuéronse pronto y juntáronse con los lotófagos, que no tramaron ciertamente la pérdida de los míos; pero les dieron a comer loto, y cuantos prueban este fruto, dulce como la miel, ya no querían llevar noticias ni volverse; antes deseaban permanecer con los lotófagos, comiendo loto, sin acordarse de volver a la patria. Más yo los llevé por fuerza a las cóncavas naves y, aunque lloraban, los arrastre e hice atar debajo de los bancos<sup>134</sup>

Solamente el hombre olvida, parece decirnos una y otra vez Homero a lo largo de la *Odisea*. Pero ¿por qué olvida? Esta nueva especie de olvido sobreviene como el efecto natural de la gula, los hombres han comido junto a sus bajeles y, sin embargo, cuando se unen con los lotófagos vuelven a comer. Es cierto que, conforme a las normas de la hospitalidad griega, tampoco podían rechazar aquel gesto de cortesía. Los lotófagos probablemente lo habrían interpretado como un agravio de parte de los foráneos. Pero el hecho es que cedieron a la tentación de aquél fruto, que por lo visto no era cualquier alimento sino uno exclusivo de los lotófagos. Y el loto, no se olvide, es dulce como la miel, el alimento reservado a los dioses.

---

<sup>134</sup> Ibid., p. 543-544.

El olvido, sobreviene en este caso, como una especie de sanción a la negligencia: Los compañeros de Odiseo fueron negligentes al alejarse del mandato que les señalaba inspeccionar qué tipo de hombres vivían en dicha tierra. Ellos comen desmesuradamente y mientras comen, olvidan. Ya no quieren sino permanecer con los lotófagos. El loto, es el fruto “prohibido” que causa el olvido. No poder recordar se entiende aquí como un abandono de la propia identidad y una renuncia a la patria. Es tan fuerte el poder del dulce loto que Odiseo tiene que violentar a sus amigos para que retornen al barco.

Aquí vale la pena resaltar que el dulce néctar esta reservado a las *musas*, hijas de *Mnemosyne* y Zeus, ellas también pueden “hacer olvidar”, es decir, quitar la memoria al poeta que la ha recibido como un privilegio y un regalo si es indigno de ella; tanto como, por otra parte, verter el olvido mediante sus cantos. Es el caso de Tamiris, a quien las *musas*

Le privaron de cantar cuando volvía de la casa de Euríto; pues jactoso de que saldría vencedor, aunque cantaran las propias musas, hijas de Zeus, que lleva la égida, y ellas irritadas le cegaron, le privaron del divino canto y le hicieron olvidar el arte de pulsar la cítara<sup>135</sup>.

Pero no solamente las *musas* hacen profesión de ambigüedad, de igual manera viven otras semidiosas, quienes consienten en decir la verdad cuando se han alimentado de miel; aunque cuando se ven privadas de ella buscan la confusión y el engaño.

Existen unas veneradas ninfas, hermanas de nacimiento, vírgenes que se enorgullecen de sus veloces alas y son en número de tres [...] tienen sus moradas en un repliegue del parnaso, y fueron secretamente las maestras del arte adivinatorio [...] Cuando son agitadas por el furor profético, después de haber comido miel fresca, se prestan benévolutamente a decir la verdad; pero si se ven privadas de la agradable comida de los dioses, mienten promoviendo tumulto unas con otras<sup>136</sup>.

Como bien ha visto Detienne<sup>137</sup>, en el plano ritual, esta ambigüedad puede captarse particularmente bien, en el viaje que hace Odiseo al Hades para

---

<sup>135</sup> HOMERO. *Iliada II*. Op. cit. p. 74.

<sup>136</sup> Ibid. *Himnos*. pp. 798-799.

<sup>137</sup> DETIENNE, Op. cit., pp. 95 y 129.

consultar el alma de Tiresias, adivino ciego cuyas memoria se conserva intacta en el mundo del olvido. El peticionario, es conducido por Bóreas hasta los bosques consagrados a Perséfone, donde se elevan dos árboles estériles, un álamo y un sauce. Allí hay una roca, en el punto exacto en que convergen dos sonoros ríos, el Pariflegétón y el Cocito, los cuales llevan sus aguas al Aqueronte. Pero antes de iniciar el interrogatorio, Ulises tiene cuidado de detenerse ante las dos fuentes vecinas la una de la otra, en donde efectúa el sacrificio y las libaciones con aguamiel, vino dulce y harina, en honor al pueblo de los difuntos, tal y como se lo había mandado Circe. Hecho esto, las almas de los difuntos se acercan en tropel a beber, pero el héroe les cierra el paso con su espada para que pueda acercarse, en primer lugar, el alma de Tiresias:

¡Laertiada, del linaje de Zeus! ¡Odiseo, fecundo en ardidés! ¿Por qué, oh infeliz, has dejado la luz del sol y vienes a ver a los muertos y esta región desapacible? Apártate y retira la aguda espada, para que, bebiendo la sangre, te revele la verdad de lo que quieras<sup>138</sup>.

Este fragmento de la evocación a los muertos, ayuda a declinar el paisaje mítico de la *Ilanura de lethé*. Todas las almas que habitan en el Hades están ahítas de olvido. El alma de Tiresias es un caso excepcional; él puede acordarse de lo que ha visto y oído y, en consecuencia, adquiere la facultad de ver y oír en un mundo en el que el mortal ordinario ni oye ni ve más. Solamente a él, después de muerto, le dio Perséfone inteligencia y saber, en tanto que los demás revolotean como sombras. Es el mismo privilegio que comparte con el adivino Anfiarao<sup>139</sup> y el héroe Aquiles<sup>140</sup>, los únicos que no olvidan y quienes conservan el poder de acordarse en el mundo del olvido.

Llegados a este punto de la indagación, conviene resaltar que la problemática inmanente al pensamiento mítico tiene que ver con el carácter ambiguo de la palabra poética. En efecto, si existe una especie de traducción conceptual de la

---

<sup>138</sup> HOMERO. *Odisea XI*. Op. cit., p. 573.

<sup>139</sup> Ibid., p. 388.

<sup>140</sup> HOMERO. *Iliada. XII*. Op. cit., p. 388.

ambigüedad en Hesíodo, es porque lo ambiguo empieza a ser problema en un momento que coincide señaladamente con el hundimiento definitivo de la función de soberanía y de la consideración religiosa del poeta. La ambivalencia que figuraba en el centro de los poetas-inspirados como un valor esencial, pasa a ser un problema en un sistema de pensamiento que, sin ser ya mítico, tampoco es racional, un pensamiento a mitad de camino entre la oralidad y la escritura o para ser más precisos, intermedio entre la religión y la filosofía.

En este sistema de pensamiento la noción de autoridad juega un papel central a la hora de detentar y decidir sobre la *alé-theia*, sobre aquello que no debe olvidarse de ninguna forma: Las *musas* del proemio de la *Teogonía* de Hesíodo, las mujeres-abeja del *Himno homérico a Hermes*, así como los poetas-inspirados, los adivinos y los reyes de justicia, son figuras de autoridad que deciden acerca la memoria y el olvido.

De aquella ambigüedad fundamental, que opera en el plano de la palabra mágico-religiosa, pueden extraerse dos conclusiones fundamentales, según Detienne<sup>141</sup>: primero, que poseer la “verdad” es también ser capaz de engañar, falsificar y tergiversar, pues el *logos* es esencialmente ambiguo; y segundo, que en este horizonte donde las potencias antitéticas *alethéia* y *lethé*, son fuerzas complementarias, la verdad está articulada a otras potencias que contribuyen a delimitarla y definirla: *diké*, *pistís*, *peithô* y *apatê*. Mediante esta última se insinúa la ambigüedad que tiende un puente entre lo positivo y lo negativo.

Hasta aquí he intentado seguir la argumentación de Marcel Detienne, quien ha demostrado de manera incuestionable que la palabra no está emplazada, únicamente, hacia lo real; está inevitablemente orientada hacia el otro. Esta segunda forma en que se expresa la potencia del *logos* es peligrosa, ya que puede ser la ilusión de lo real. Muy pronto se despertará una inquietud; a saber,

---

<sup>141</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 133 y ss.

que es tal la seducción del lenguaje que puede hacerse pasar por la realidad; el *logos* puede imponer al espíritu humano objetos que se asemejan a la realidad, hasta el punto de confundirse, y que no son, sin embargo, más que vanas imágenes.

La ambigüedad de la palabra es el punto de partida para una reflexión a propósito del lenguaje como instrumento, que el pensamiento racional desarrollará en dos sentidos diferentes; por un lado, la eficacia de la palabra sobre la realidad, objeto de estudio de la filosofía desde Parménides a Platón; y por otro, el poder de la palabra tal y como se ejerce sobre el otro, tema esencial de la retórica, la política, la sofística y la oratoria griegas.

Como ha observado Detienne<sup>142</sup>, todas estas cuestiones no surgen espontáneamente sino que son parte de un proceso complejo que actúa a nivel de pensamiento mítico, para que la filosofía y la historia planteen el problema de la palabra y la realidad; para que la retórica y la sofística puedan diseñar una teoría del lenguaje como instrumento de persuasión, es necesaria la ruina consumada y definitiva de un sistema de pensamiento en el que la palabra está inserta en una amalgama de valores simbólico-religiosos y que en tanto que palabra, es una potencia eficaz que actúa sobre el otro. Estos problemas no vienen a plantearse sino en un nuevo horizonte cultural, a la luz de nuevas condiciones sociales y políticas.

A finales del siglo VI a.C. y principios del V a.C., toda la problemática de la palabra que se advierte en algunos de los versos de Simónides y Píndaro, hallará un espacio propio con el advenimiento de la Ciudad-Estado y con todos sus órganos de gobierno: la asamblea, el consejo, los tribunales de justicia, etc.

En este nuevo panorama, la palabra mágico-religiosa, privilegio de un tipo

---

<sup>142</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 136.

excepcional de hombre, cede su lugar a la palabra-diálogo, inscrita en el dominio de los discursos y en el marco de las decisiones colectivas. Ya no se trata de un discurso intemporal, reservado a una élite de hombres investidos de una función sagrada, sino de una palabra que ha ganado su propia autonomía, inserta en el tiempo y hendida en el terreno de la acción, de la vida pública de la ciudad y ampliada a las dimensiones del grupo social<sup>143</sup>.

Con la secularización progresiva de la función poética, el estrecho margen de acción que poseía la palabra, en el plano de los poetas-inspirados se desplaza, inicialmente, al grupo social de los hombres especializados en la función guerrera y, posteriormente, —después de la reforma hoplita que coincide señaladamente con el advenimiento de la Ciudad griega y que marca el fin del guerrero como individuo particular—, al ciudadano que participa en la vida de pública de la *polis*.

En el marco de las diversas instituciones de la ciudad: asambleas deliberativas, reparto del botín, juegos funerarios, certámenes de retórica y poesía, un mismo modelo se impone: un espacio circular en el que cada ciudadano está en una relación recíproca y reversible con respecto a sus semejantes:

La ciudad crea un espacio social completamente nuevo, espacio público centrado en el *ágora*, con centro común en donde se debaten los problemas de interés general, espacio en que el poder ya no reside en el palacio sino en el medio, *es méson*. Es en el medio en donde se coloca el orador que intenta hablar en interés de todos. Precisamente a este espacio corresponde un tiempo cívico que es su calco y cuya imagen más sorprendente es el año pritánico de Clístenes, año distinto del calendario religioso, está dividido en tantas “pritanías” como tribus tiene la ciudad<sup>144</sup>.

Es verdad que la palabra del orador puede ser la astucia y la mentira, pero ya no es la palabra ritual del mago o del adivino. El oráculo mismo no es ya una orden, sino un *logos*, particularmente solemne, cuya ambigüedad es fundamental, su propio mensaje empieza a enredarse en el terreno de la interpretación y la

---

<sup>143</sup> DETIENNE, Op. cit., p. 158 y ss.

<sup>144</sup> VIDAL-NAQUET. Op. cit. p. 299.

sospecha; como en las vísperas de Salamina, cuando Temístocles interpretó que la “muralla de madera” de que había hablado Delfos era la “flota”, entra en un debate contradictorio del que habrá de salir la decisión o la ley. La palabra religiosa, por tanto, a pesar del imperio absoluto que detentaba en época arcaica, a pesar de todas sus contradicciones y resistencias del pasado, participa también a su manera de esta humanización progresiva<sup>145</sup>.

De acuerdo con Detienne y Naquet, el advenimiento de la Ciudad griega señala el deterioro definitivo de la palabra mágico-religiosa, solidaria del antiguo sistema de pensamiento, y simultáneamente, determina el “aparecer” de un mundo autónomo de la palabra y de una reflexión del lenguaje como instrumento. Es en este horizonte en donde cristaliza definitivamente el proceso de secularización de la palabra en varios niveles diferentes: a través de la retórica y la filosofía e igualmente con ayuda del derecho y la historia.

En este nuevo marco, el teatro griego, da cuenta mejor que ninguna otra institución de la *polis* de lo que queda de la memoria y la *alétheia* tras el proceso de secularización de la palabra: el teatro no es solamente el lugar privilegiado del enfrentamiento poético, también es un fiel reflejo del certamen discursivo que tiene lugar en diversos ámbitos de la ciudad. Utilizando técnicas inéditas, la representación dramática lleva a escena los más audaces conflictos jurídicos que tienen lugar en el ágora, en la palestra y en los tribunales de justicia. Para citar un solo ejemplo, además del famoso caso de la *Antígona* de Sófocles, también podemos pensar en el proceso descrito en las *Euménides* de Esquilo<sup>146</sup>

En la ciudad, la palabra, la persuasión (*peithô*) se convierte en el instrumento político por excelencia, herramienta privilegiada de las relaciones sociales. Por ella los hombres obran en el seno de las asambleas y los tribunales, por ella gobiernan y ejercen su dominio sobre el otro. La palabra ya no está prendida en una red de

---

<sup>145</sup> Ibid. 299.

<sup>146</sup> ESQUILO. *Euménides*. Op. cit., p. 267 y ss.

valores simbólico-religiosos; constituye un mundo independiente que está sometido a sus propias reglas, gana un espacio propio con cede en el ágora y desde allí, empieza a desplazarse a las demás instituciones públicas en las que se juega la vida de la Ciudad.

Cuando el desafío poético cede su lugar al enfrentamiento discusivo, la palabra-diálogo empieza a desempeñar su función en dos sentidos diferentes: La retórica y la sofística exploran la primera de las vías, forjando técnicas de persuasión como instrumento de las relaciones sociales. La otra ruta es el objeto de una parte de la reflexión filosófica.

Para concluir este trabajo, vamos a analizar algunos fragmentos del *Encomio a Helena* de Gorgias con el propósito de rastrear algunas nociones que están en los límites de la retórica y la filosofía y que ayudan a situar en su contexto histórico la idea la escritura como fármaco de la memoria.

En primer lugar, cabe destacar que para Gorgias la opinión humana es frágil e inestable. Está sometida a la persuasión y el engaño. No pertenece al orden de la *epistémē* sino al de *kairós*, el tiempo de la acción humana posible, de la contingencia y la ambigüedad. Las *doxai*, son vacilantes y efímeras como las bellas voces, los bellos colores y todos las cosas que se encuentran a medio camino entre el ser y el no-ser; entre la verdad y la apariencia y entre el saber y la ignorancia.

En segundo lugar, conviene señalar que en el plano del sofista, la *doxa* pertenece a la esfera de la elección variable que se ajusta a la situación. En el terreno de la opinión, el sofista es quien hace lógico lo ambiguo y en el juego de las opiniones contrapuestas es capaz de vencer al adversario, fascinando paralelamente al auditorio. Es un maestro del simulacro y la bella apariencia que puede hacer pasar por verdadero lo que apenas tiene visos de verosimilitud. Así, el *lógos* sofístico es un instrumento de persuasión, no de conocimiento de la realidad.

Como se verá a continuación, toda una parte de la argumentación del *Encomio a Helena* se funda en la relación: violencia-persuasión. Sobre esta base, Gorgias afirma categóricamente el poder de seducción que ejerce la palabra en el alma de quien escucha. El discurso se divide en dos partes. En la primera Gorgias expone el propósito de su discurso y presenta una breve biografía de Helena. La segunda sección es teórica y contiene cuatro argumentaciones apologéticas:

La palabra es un poderoso soberano que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas. Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, desterrar la aflicción, producir la alegría o intensificar la compasión. Que ello es así paso a demostrarlo. *Preciso es que lo demuestre también a la opinión de los que escuchan.* La poesía toda yo la defino como palabra con metro. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia<sup>147</sup>.

Gorgias define el *logos* como un poderoso soberano cuyos instrumentos de dominio son la persuasión y el engaño, dos términos solidarios que poseen un significado ambiguo para los griegos. Entre el *logos* poético y el retórico no hay en el caso de Gorgias, más diferencia que el metro. Es muy probable que al definir la poesía como “palabra con metro” y al describir la poderosa influencia que ésta ejerce en el alma de quienes la escuchan, Gorgias esté pensando en la identificación intensa con el mundo de la ficción, creado y puesto en escena mediante la representación trágica.

A primera vista, el objetivo del *Encomio* es demostrar la inocencia de Helena, explicando su comportamiento por cualquiera de las siguientes vías: Helena hizo lo que hizo, bien por la voluntad de la fortuna y resolución de los dioses y decreto de la necesidad; bien raptada por la fuerza o persuadida con palabras o bien, ‘presa de amor’. Sin embargo, mirado más de cerca el discurso, puede notarse que el verdadero propósito que mueve a Gorgias a escribir esta pieza oratoria es demostrar la eficacia de la palabra y su poder de persuasión.

---

<sup>147</sup> GORGIAS. *Encomio a Helena* en: Sofistas, Testimonios y Fragmentos, Traducción de Antonio Meller Bellido. Madrid: Gredos, 1996. p. 206. (La cursiva es mía).

El objetivo de Gorgias no es ético, como en ocasiones se ha pensado. No pretende demostrar que las culpas personales siempre pueden ser excusadas, sino poner de manifiesto el enorme poder de la palabra, sea esta poética o retórica, para hechizar el alma de los oyentes. De ahí la importancia de la retórica: quien domina la palabra dispone de un instrumento de dominación de las almas. Lo que verdaderamente le interesa a Gorgias es el dominio de la palabra como instrumento de persuasión y no el *uso* que sus discípulos puedan hacer de él.

Por otra parte, no debe olvidarse que el *Encomio a Helena* de Gorgias es una de las obras representativas de la oratoria epidíctica, y que la mayoría de los discursos epidícticos no fueron compuestos para ocasiones específicas sino que eran pronunciados por los sofistas como una exhibición de sus destrezas en el ámbito de la palabra persuasiva. La edición y publicación de discursos como documentos literarios quizás pretendía hacer notar las habilidades de los sofistas y ofrecer a los estudiantes modelos de sus técnicas<sup>148</sup>. Así, en Platón encontramos a Fedro aprendiendo de memoria el discurso escrito de Lisias, un reconocido logógrafo que llega a la ciudad para vender sus enseñanzas<sup>149</sup>.

A propósito de la función del logógrafo, Kennedy destaca que, si bien el corazón de la oratoria ática es la rama judicial y el núcleo de la oratoria judicial es la logografía, el logógrafo se mantuvo como escritor de discursos no como abogado, aunque algunos desarrollaron habilidades específicas como en el caso del Lisias histórico, quien llegó a elaborar incluso un discurso de defensa en el juicio contra Sócrates.

Los clientes acudían al escritor, éste componía un discurso, le pagaban y luego el comprador quedaba en plena libertad de hacer con él lo que quisiera. Si se trataba de un seguidor del sofista, el discurso se convertía en objeto de estudio y el

---

<sup>148</sup> KENNEDY, George. *Libros y lectores en el mundo Griego*. En: *Historia de la literatura Griega*. Madrid: Gredos. 1990. p. 541.

<sup>149</sup> PLATÓN, *Fedro*. Op. cit., p. 310y ss.

alumno debía aprenderlo de memoria con el objetivo de ejercitarse en el método empleado por el sofista para lograr la persuasión del auditorio.

Según Giorgio Colli<sup>150</sup> no es fortuito que Gorgias, el campeón de la dialéctica, haya sido al mismo tiempo uno de los grandes artífices y aun un fundador del arte retórico. El hecho que un mismo hombre elabore paralelamente un sutilísimo lenguaje “dialéctico” y un lenguaje retórico del todo original, es un signo de una mundanidad sin pudores, se acompaña en modo bastante natural del abandono de todo fondo religioso del que se ha hablado y en consecuencia, es un indicio incuestionable de la renuncia de su raíz dialéctica.

En la discusión dialéctica cada participante lucha por subyugar a su oponente mediante el juego de la argumentación; en el discurso retórico, por el contrario, el orador trata de persuadir no a un hombre en particular sino a la masa de sus auditores. Como destaca Colli, en el logro de la victoria interviene además de la forma dialéctica, un elemento emocional, que tiene como objetivo subyugar la opinión del público. Si esto se consigue se asigna el triunfo al orador: “En la dialéctica se luchaba por la sabiduría; en la retórica se lucha por una sabiduría dirigida a la potencia. Son las pasiones de los hombres las que deben ser dominadas, excitadas, aplastadas”<sup>151</sup>.

Mediante el uso progresivo de la escritura y el desarrollo de unas técnicas de memorización del discurso, la sofística abandona definitivamente su raíz dialéctica, esto es, su preocupación por el análisis diálógico de la verdad y se refugia definitivamente en el lenguaje de la multitud, delimitado por tensiones de dos discursos sobre cada cosa. Así, la discusión dialéctica, regresa a la esfera individual, corpórea de las pasiones humanas, de los intereses políticos.

---

<sup>150</sup> COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la Filosofía*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets Editores, 2000. p. 25.

<sup>151</sup> Ibid. p. 26.

En el *Encomio a Helena*, Gorgias juega deliberadamente con la ambigüedad de *peithô* y *apatê* en tanto que fuerzas primigenias e incontrolables. El *logos* a través de la persuasión y el engaño, cumple las acciones más divinas; pero el poder demoníaco del discurso tiene tanto efectos positivos como negativos. Como la del poeta, la palabra del sofista por medio de sus artificios, es capaz de eliminar el temor y apartar el dolor, de procurar alegría y acrecentar la compasión; aunque en ocasiones posee cierto carácter maligno, que también puede hechizar y envenenar el alma:

Los encantamientos inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y alejan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce persuade y transforma mediante la fascinación. De la fascinación y de la magia se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión<sup>152</sup>.

Conviene destacar que en su exposición sobre la fuerza de la palabra, Gorgias no alude a la persuasión como instrumento retórico utilizable en el ámbito de la argumentación objetiva y racional sino que destaca su efectividad mágica, su poder de arrastrar el alma o dicho en términos griegos, su *psykhagôgia*.

La persuasión en Gorgias es una fuerza ambivalente que tiene una doble naturaleza: racional y mágica. En la *polis* democrática del siglo V a.C. el aspecto positivo y racional de la palabra persuasiva es la capacidad objetiva de convencer, es un instrumento esencial en los debates públicos, jurídicos y políticos de la ciudad, que tienen lugar en el *ágora* y se extienden a la esfera del teatro. La Ciudad es el ámbito privilegiado de la sofística en cuanto es el ámbito del *logos*. De este modo, la *politikê teknhê* (entendida como saber de la *polis*) se identifica con la *rhetorikê teknhê* (entendida como pericia en el decir).

La tercera argumentación del *Encomio*, en donde Gorgias afirma que Helena hizo lo que hizo “raptada por la fuerza o vencida con palabras”, pretende demostrar que aquella es inocente de culpa, porque la fuerza persuasiva del *logos*, arrastra irremisiblemente el alma de quienes lo escuchan. La persuasión es equiparada a

---

<sup>152</sup>GORGAS. Op. cit., pp. 207-208.

la violencia del rapto; causa el mismo efecto que los hechizos inspirados por los dioses. La fuerza de la persuasión, según Gorgias, tiene un poder de Necesidad (*anake*):

La misma relación guarda el poder de la palabra con respecto a la disposición del alma que la prescripción de fármacos respecto a la naturaleza del cuerpo. Pues al igual que unos fármacos extraen unos tumores del cuerpo y otros, otros; y así como algunos de ellos ponen fin a la enfermedad y otros, en cambio, a la vida, así también las palabras producen unas, aflicción; otras, placer; otras, miedo; otras predisponen a la audacia a aquellos que las oyen, en tanto otras envenenan y embrujan sus almas por medio de una persuasión maligna<sup>153</sup>

La comparación del poder del *logos*, con el poder de los fármacos, transfiere la argumentación de Gorgias a la esfera de *Physis*. La conexión de esta relación *logos-farmakon* con la doctrina pitagórica ha sido puesta de relieve por la profesora Neus Galí<sup>154</sup>: Los pitagóricos establecen un paralelismo entre el cuidado del cuerpo, por medio de la medicina, y el cuidado del alma, por medio de la música. Una de las nociones centrales del pensamiento pitagórico, el *kairos* o 'momento oportuno', se aplica tanto a la acción de la palabra poética y al arte de la elocuencia, como a la acción de la medicina.

Siguiendo estas indicaciones, puede decirse que en términos retóricos, el *kairos* se relaciona con la adaptación de la palabra a las circunstancias. El sofista, al igual que orador, tiene que saber elegir estratégicamente el instante adecuado a la ocasión, para poder cautivar con su palabra, es decir, para que su palabra persuasiva tenga el poder mismo de la necesidad (*anake*).

Si Helena se reveló olvidadiza, insinúa Gorgias, fue debido a que las seductoras palabras de Paris la confundieron y la llevaron a olvidarse de los suyos, tal como los compañeros de Ulises se olvidaban de sus familias al escuchar la mágica y seductora canción de las sirenas. Su ignorancia, al igual que cualquier otra enfermedad del cuerpo, tenía su origen en una disfunción del alma causada por un poderoso *pharmakon*.

---

<sup>153</sup> GORGAS. Op. cit., p. 209.

<sup>154</sup> GALÍ, Op. cit., p. 190.

La persuasión se equiparaba con la fuerza, podía llegar a apartar al justo del recto camino, fascinándolo o violentándolo, le hacía olvidar sus justas opiniones y lo forzaba a mudar de opinión como bajo los efectos de una droga. Las seductoras palabras del príncipe troyano, eran palabras portadoras de olvido que no hablaban a la memoria sino a la facultad del alma que sólo emite opiniones carentes de fundamento y es fácilmente engañable. Como Gorgias explicaba:

Si todos tuvieran recuerdo de todos los acontecimientos pasados, conocimiento de los presentes y previsión de los futuros, la palabra, aun siendo igual, no podría engañar de igual modo... De forma que, en la mayoría de las cuestiones, los más tienen a la opinión como consejera del alma. Pero la opinión, que es insegura y está falta de fundamento, envuelve a quienes de ella se sirven en una red de fracasos inseguros y faltos de fundamento<sup>155</sup>.

De suerte que ante las palabras “dichas a ciegas”, el alma, que no era visión, al menos no en un primer término, erraba y se engañaba. La deficiente memoria de los hombres vencía la confianza en el recuerdo y abría las puertas a las opiniones carentes de fundamento: Súbitamente, la pregunta acerca del origen de las verdaderas fuentes terrenales del olvido parece tener una respuesta tan obvia, respuesta que a la vez aclara la implacable condena platónica del arte.

El *logos* retórico, como la palabra del poeta, abrevaba el alma de olvido a través de las imágenes que aletargaban mortalmente el alma (recordemos que las Carites o Gracias emanaban de *lethe*). Se exhibían y parecían mostrarlo todo ante los ojos de los hombres, que creían que ya no necesitaban esforzarse por recordar<sup>156</sup>.

Paradójicamente, la bebida narcótica del arte conducía a la desmesura del reconocimiento, borraba los límites que separan lo real de lo imaginario. Por medio de la palabra persuasiva, dice Gorgias, el alma “siente sentimientos como si fueran suyos”. Éste es justamente el significado de la *mimesis* arcaica que

---

<sup>155</sup> GORGAS. Op. cit., p. 208.

<sup>156</sup> AZARA. Pedro, *La imagen y el olvido: El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995. p. 144.

permanece en Platón y que constituye el fundamento de la teoría aristotélica de la *katharsis*.

Teniendo en cuenta lo anterior, se pueden extraer dos conclusiones fundamentales; primero, que la escritura deja de ser un instrumento mnemónico y va ganando más terreno en su pugna con la oralidad gracias a la vulgarización del lenguaje dialéctico, y además, que adquiere una autonomía expresiva sin precedentes la cual ratifica en las propias palabras con las que Gorgias cierra su obra: “quise escribir un discurso que fuera un encomio a Helena y un juego de mi arte”. Y, segundo, que en el plano del sofista, como en Simónides, la antigua relación de la *alétheia* con la memoria se ha roto definitivamente como consecuencia del uso progresivo de la escritura. Para los sofistas, en efecto, la memoria no es más que una función secularizada indispensable para este tipo peculiar de sabiduría que obra tanto en la retórica, como en la política.

Si se quería lograr la excelencia en el arte, es decir, si se quería alcanzar el objetivo de vencer la opinión y predisponer de la forma más eficaz la emoción del público, no se podía confiar en la improvisación, era necesario establecer un vínculo entre la memoria y la escritura con el fin de dosificar los efectos de la palabra sobre el auditorio.

En síntesis, se puede observar que el proceso de secularización de la memoria corre paralelo con la desvalorización de la *alétheia*: En el marco de los poetas inspirados, la relación entre ambos términos es del orden de lo necesario, puesto que la ambigüedad funciona allí como un valor positivo; en el terreno de la palabra persuasiva, por el contrario, se establece una estrecha solidaridad entre la escritura y la memoria, pues lo ambiguo deja de ser un aspecto de la verdad y se transforma en un plano de lo real que excluye definitivamente a la *alétheia*.

En el plano de la, palabra-diálogo, la memoria ya no guarda una estrecha solidaridad con la verdad; ya no se trata de la memoria sacralizada, privilegio de

algunos grupos de hombres sino de una función mucho más política y laica que tiende a equipararse con la escritura. En este nuevo contexto surgen varios testimonios en los que se habla de la memoria y la escritura como dos nociones intercambiables. Uno de ellos es del propio Gorgias quien presenta, la “escritura como órgano de la memoria”<sup>157</sup>. Por la misma época, Esquilo dice en el *Prometeo* que la escritura era “recuerdo de todo, artífice madre de las musas”<sup>158</sup>, esto es, *Mnemosyne*. Y para completar en un fragmento de Eurípides se dice que la escritura es un “fármaco que elimina el olvido”<sup>159</sup>.

La idea de la escritura como órgano de la memoria, también aparece en la decoración de vasos, como escribe Erler: “especialmente significativo de cara al uso, evidentemente habitual por esta época, de textos escritos, y al mismo tiempo de cara al progresivo avance de la escritura en general, es un vaso procedente del Ática. En él aparece representada Calíope, que está tocando la lira. Pero se puede ver también a Mnemosyne que sostiene un rollo de escritura y mira hacia la Musa que está tocando”<sup>160</sup>.

El rollo de papiro en manos de Mnemosyne denunciaba la muerte de la memoria como entidad viviente y primigenia, en la que estaban registrados los gestos y las decisiones mediante las cuales los dioses crearon el mundo y lo dotaron. Un nuevo y revolucionario instrumento recordatorio, venido de oriente, la había desplazado de su anterior centralidad en la vida de las comunidades.

Don de Prometeo a los hombres, la escritura era al mismo tiempo un robo y un regalo. Un peligro, el mayor de los peligros según Platón, pues lo peor que les ocurría a los hombres era que, contemplando esas imágenes, no obtenían información documentada sobre la realidad. Lo cual los convertía en unas figuras

---

<sup>157</sup> GORGIAS, 82 B11. Citado por REALE, Giovanni. *Por una nueva interpretación de Platón*. Traducción de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Herder Editorial, 2003. p 788

<sup>158</sup> ESQUILO, *Prometeo*, 459. traducción de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 2000.

<sup>159</sup> EURÍPIDES, frag. 578.: REALE. Op. cit., p.789.

<sup>160</sup> ERLER. Michael. Citado por Giovanni Reale. Op. cit., p. 790.

fatuas y vanidosas; en sabios aparentes que creían que ya no era necesario esforzarse en recordar, pues la escritura lo suplía todo. No en balde había sido llamada “memoria laboriosa de todas las cosas”, esto es, “*Mnemosyne*, madre de las *musas*” e incluso: “fármaco que elimina el olvido”.

Todos estos testimonios evidencian de manera incuestionable que en la tragedia y en la retórica los signos escritos, los γράμματα, dejan de jugar un simple papel mnemotécnico, para convertirse en un soporte material, constitutivo y hasta sustitutivo de la memoria.

Ahora bien, si se fueran a destacar algunos rasgos de la divinidad portadora de la memoria podría decirse que *Mnemosyne*, la antigua y primera diosa de la memoria, a la que determinados poetas estaban facultados para interrogar con la ayuda de las *musas*, había perdido su característica más propia: su poder de recordar.

Sin embargo, hacia a finales del siglo VI a.C., Grecia ve nacer en determinados medios, un tipo de pensamiento filosófico-religioso situado en las antípodas de los sofistas. La oposición se verifica en varios niveles: éste es un pensamiento de carácter secularizado, inserto en la acción política, y orientado al mundo de las relaciones sociales; aquél es un pensamiento religioso, vuelto sobre sí mismo y anhelante de salvación individual. Si los sofistas, como representantes de un grupo social y de una forma de pensamiento, son los “hijos de la ciudad” y si pretenden actuar sobre el otro en un marco político; los magos y los iniciados viven al margen de la *polis* y no aspiran sino a la transformación individual.

Como se dijo anteriormente, en el plano de la palabra-diálogo en el cual opera la sofística y la retórica, se advierte una ruptura con la concepción de la memoria como entidad viviente y primigenia; las sectas filosófico-religiosas, por el contrario, se inscriben en la prolongación del pensamiento religioso anterior, al revalorizar la memoria y la *alétheia* como valores fundamentales: si en el ámbito de la retórica la

memoria tiende a fundirse con la escritura; en las sectas filosófico-religiosas, por el contrario, es justamente *Mnemosyne*, la divinidad portadora de la memoria, quien proporciona al iniciado la sabiduría necesaria para sustraerse definitivamente del ciclo de los nacimientos sucesivos.

A estos fines radicalmente opuestos corresponden técnicas esencialmente diferentes: En el primer caso, la retórica y la sofística ponen en funcionamiento ciertas prácticas de memorización del discurso muy similares a las técnicas mnemónicas ideas por Simónides. En el segundo caso, las sectas órfico-pitagóricas elaboran una serie de doctrinas, las cuales garantizan al iniciado la posesión eterna de aquella sabiduría que le ha librado del ciclo de vida y muerte, del destino común de los demás mortales.

En el plano de las sectas, el valor de la memoria es doble: en tanto que potencia religiosa, *Mnemosyne* es el agua de vida que señala el último término de la cadena de las reencarnaciones y en tanto que facultad intelectual, es la disciplina de salvación que trae la victoria sobre el tiempo y sobre la muerte. Lo anterior queda ilustrado en una tablilla descubierta en Hipona<sup>161</sup>:

De Mnemosine es este sepulcro. Cuando te toque  
morir,  
irás a las espléndidas mansiones del Hades;  
a la derecha hay una fuente  
y junto a ella un blanco ciprés que se yergue altivo;  
allí se refrescan, al bajar, las almas de los muertos.  
A esas aguas no te acerques demasiado;  
enfrente encontrarás el agua fresca de Mnemosine; allí arriba hay  
guardas  
que te preguntarán desde el fondo de su corazón  
qué vas buscando en las tinieblas del funesto  
Hades.  
Diles: Soy hijo de Barea y el Cielo estrellado,  
Y vengo muerto de sed; dame en seguida  
el agua fresca que brota del manantial de  
Mnemosine...

---

<sup>161</sup> COLLI, Giorgio. *La Sabiduría Griega*. Traducción de Dionisio Minguéz. Madrid: Trotta, 1995. p. 181.

El motivo del río como fuente de memoria u olvido y como único recurso disponible para aplacar la sed del alma, reaparecerá nuevamente en Platón. Para aclarar un poco más este tema, es oportuno citar el siguiente comentario de Giorgio Colli: “Si se bebe de la corriente del olvido, se borran las experiencias anteriores y se renace a una nueva vida, es decir, no se consigue más que engañar la sed, de modo que los ardores no tardaran en reaparecer bajo una nueva identidad. Pero si se bebe del manantial de Mnemosine, como se dice en las tablillas, la memoria permite recuperar el conocimiento del pasado y de la realidad inmutable”<sup>162</sup>

En un paisaje semejante al descrito en el anterior fragmento, encontramos el conocido mito del *Fedro* en el que Platón describe la fatigosa carrera en la cual se ven envueltas las almas, en su “empeño por divisar dónde está la llanura de la Verdad”, es el famoso *topos hiperhumanos*, lugar jamás cantado por poeta alguno y en el que reside aquella “esencia cuyo ser es realmente ser”. La razón de todo este tumultuoso ajeteo por ver dónde se halla la llanura de la *alétheia* “se debe a que el pasto adecuado para la mejor parte del alma es el que viene del prado que allí hay, y el que la naturaleza del ala, que hace ligera al alma, de él se nutre”.

Pero la llanura de *alétheia* es sólo una parte de un paisaje mítico mucho más amplio que podemos restituir; en efecto, según los términos del decreto de Adrastea: “cualquier alma que, en el séquito de lo divino, haya vislumbrado algo de lo verdadero, estará indemne hasta el próximo giro y, siempre que haga lo mismo, estará libre de daño. Pero cuando, por no haber podido seguirlo, y por cualquier azaroso suceso se va gravitando llena de olvido y dejadez, debido al lastre, pierde las alas y cae a tierra”<sup>163</sup>.

El alma ahíta de olvido y dejadez que se menciona en el *Fedro* es, en efecto, una de las almas sedientas que, negligente ante la recomendación formulada en el mito de la *República*, ha bebido desmesuradamente del “río de la Desatención,

---

<sup>162</sup> Ibid. p. 410.

<sup>163</sup> PLATÓN. *Fedro*. Op. cit., p. 250 y ss.

cuyas aguas ninguna vasija puede retenerlas”. Todas las almas que acampaban en la planicie del *lethé*: “estaban obligadas a beber una medida de agua, pero a algunas su sabiduría no las preservaba de beber más allá de la medida, y así, tras beber, se olvidaban de todo. Luego se durmieron, y en medio de la noche hubo un trueno y un terremoto, y bruscamente, las almas fueron lanzadas desde allí...hacia arriaba como estrellas fugaces, para su nacimiento”<sup>164</sup>

Teniendo en cuenta las reflexiones de Marcel Detienne y Giorgio Colli, pueden extraerse tres consecuencias fundamentales, primero, que todo este pensamiento dicotómico que opone derecha e izquierda, memoria y olvido, *alétheia* y *lethé*, sed y saciedad, vida y muerte, es un pensamiento de alternativa.

Segundo, que tanto la geografía mítica de llanura de la *alétheia* y la planicie del *lethé*, como el paisaje de las fuentes de la memoria y el olvido, forman parte de las representaciones específicas que están en corazón de los medios filosófico-religiosos. Y tercero, que estas dos representaciones, son solidarias de una doctrina de la reencarnación de las almas y no se comprenden más que en el marco de un pensamiento en el cual la ambigüedad ha cedido lugar a la contradicción, esto es, en un mundo en el que la elección entre la memoria y el olvido, entre la vida y la muerte, se impone con urgencia.

Para concluir este trabajo, hay que decir que es en este nuevo plano de pensamiento, radicalmente dividido entre *alétheia* y *lethé*, donde cobra una importancia de primer orden la problemática de la elección que se evidencia en Platón, pues el hombre ya no habita un mundo ambivalente en el que los contrarios, día y noche, salud y enfermedad, verdad y mentira son complementarios, donde las oposiciones son ambiguas, es lanzado a un universo dualista en el que la elección se impone como valor fundamental e ineludible: *alétheia* o *lethé*, vida o muerte, memoria o escritura.

---

<sup>164</sup> PLATÓN. *República*. Traducción de Conrado Enggels Lan. Madrid: Gredos, 1986. p. 496.

#### 4. CONCLUSIONES

Atendiendo a la duda que quizás despierte en el lector el origen de la actual indagación, quiero señalar que algunas de las inquietudes tratadas en este trabajo a propósito de la memoria y la escritura en la Grecia antigua surgieron a la luz de la lectura atenta y rigurosa del mito de *Theuth* y *Thamus* y de la *Carta VII*, en donde Platón reivindica la primacía de la enseñanza oral sobre la nueva instrucción escrita cuyos portaestandartes fueron los sofistas.

Estas dos obras encierran una gran paradoja: son la apoteosis del puro discurso oral y una defensa de la buena dicción y el buen decir y, simultáneamente, constituyen una crítica al descuido de la memoria que induce la confianza desmedida en la escritura. Para Platón, sólo mediante el diálogo directo entre maestro y discípulo se puede indagar acerca de la verdad.

Una vez que el discurso es puesto por escrito, las palabras empiezan a rodar de un lugar a otro sin saber a quienes conviene hablar y con quienes callar. Pero además, la escritura detiene, inmoviliza el flujo del discurso, el libre juego de las ideas y los argumentos en que consiste el pensar.

La palabra escrita, por último, no escucha a quien la lee, no puede responder a las preguntas y objeciones del lector, es fría y muda. Entre hablante y oyente existe una reciprocidad de otro orden: el oyente puede solicitar aclaraciones y ejemplos, en tanto que el hablante puede corregirse y enmendar su mensaje en cada punto.

De manera que la escritura, en lugar de ser medicina de la memoria y la sabiduría, lo que ocasiona es un abandono de la memoria, pues el hombre, reticente al esfuerzo interior que implica el acto de reminiscencia, se fía de lo externo y cree que ya no es necesario esforzarse en recordar.

Pero la memoria, *Mnemosyne*: madre de las musas, en la teoría platónica del conocimiento es el don humano y el presupuesto indispensable que posibilita todo aprendizaje. El aprendizaje como memoria implica, en efecto, un acto de remembranza cuyas energías sólo se activan a través del diálogo vivo: Únicamente mediante una relación afectiva entre maestro y discípulo es posible que brote el auténtico conocimiento entendido como amor a la verdad.

Para Platón, el conocimiento es un fruto que viene mediatizado por la experiencia anterior. Quien aprende de memoria un texto, una vivencia, un camino, gana para sí una posesión duradera y eterna que tiene sus asientos en el la interioridad del alma. En el mito de Theuth y Thamus, Platón contrapone, precisamente, el recuerdo desde fuera al aprendizaje interior y al recuerdo que surge desde dentro, desde uno mismo y por sí mismo.

Pasados más de dos mil cuatrocientos años, el horizonte cultural en el que hundía sus raíces el mito de *Theuth* y *Thamus* se ha desmoronado por completo. Si en el devenir de su larga historia aquél ha logrado traspasar las barreras del tiempo y el espacio, ello se debe a dos razones esenciales: primero, a la utilidad que nos ha prestado la propia escritura para recobrar algunas presiones e interrogantes decisivos de dicha época, y segundo, a la revolución que vive nuestro tiempo a propósito de la memoria y las nuevas tecnologías de la comunicación y del aprendizaje. Una revolución sólo comparable con la que se vivió en Grecia hace más de veinticuatro siglos. En la actualidad: la imagen prevalece sobre la escritura; en tiempos de Platón, la escritura predominaba sobre la oralidad.

Si en época de Platón la escritura era utilizada sin ninguna reserva, al punto de ser considerada por el dios Theuth como un medicina para la memoria, hoy no sólo se ha perdido el vínculo entre la memoria y el recuerdo, además, la creciente circulación de las imágenes y la progresiva manipulación de las palabras, está creando una forma de endurecimiento que reduce el saber a simple información y la memoria a un mero almacenar de datos.

Pero la auténtica memoria, aquella de la que habla Platón en el *Fedro*, no puede reducirse a mera información, sigue siendo un esfuerzo interior por incorporar a la conciencia la experiencia anterior. La única cura contra el olvido es el aprender de memoria, pues aquello que se sabe de memoria madura con nosotros, crece y se nutre en la interioridad del alma.

Como resultado de la indagación anterior pueden extraerse tres conclusiones fundamentales:

1. Situado en el punto culminante de la cultura oral y siendo un escritor notable, Platón elige la forma del *Diálogo* como el único camino posible para transmitir las ideas más generales de su filosofía y simultáneamente como una crítica severa a la oralidad anterior. En tanto que las tesis acerca de la Teoría de las Ideas y la Teoría de las Formas, eje central del pensamiento platónico, las confía a la *oralidad dialéctica*, dado su profundo recelo con respecto a la escritura, sujeta siempre a ser mal interpretada, y en particular, debido a su distanciamiento crítico frente a la idea de la escritura como elixir de la memoria y la sabiduría.

2. El tránsito de la cultura oral a la civilización de la escritura supone una serie de consecuencias que traen consigo una nueva forma de almacenar y transmitir el saber, como son: el advenimiento de la mnemotécnica cuyo creador fue Simónides de Ceos y paralelamente, la creación de una nueva literatura en la cual se evidencia la desvalorización progresiva de la memoria (*Mnemosyne*) y la verdad (*alétheia*) como entidades vivientes y primigenias que estaban en la raíz de los mitos fundacionales de la poesía anterior.

3. La última conclusión corrobora la hipótesis de este trabajo según la cual, no hay para Platón una *elección* en estricto entre escritura y oralidad, pues al término del proceso de secularización de la palabra y en el predominio absoluto de la idea de la escritura como fármaco de la memoria, lo que se impone es la *elección* de una forma que garantice la aparición sin peligros de la filosofía en la vida de la ciudad.

## BIBLIOGRAFIA

AZARA. Pedro, *La imagen y el olvido: El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción directa de Juan David García Bacca. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1982.

CACCIARI, Máximo. *El dios que baila*, Buenos Aires: Paidós Editorial, 2000.

COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la Filosofía*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona Tusquets Editores, 2000.

—————, *La Sabiduría Griega*. Traducción de Dionisio Minguéz. Madrid: Trotta, 1995.

DETIENNE, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Traducción de Juan José Herrera. México: Editorial Sexto Piso, 2004.

ESQUILO. *Tragedias*. Traducción de Fernández Galiano M. Madrid: Alianza, 2001.

EURÍPIDES. *Tragedias*. Traducción de Eduardo Mier. Buenos Aires: Editorial Ateneo, 1946.

GENTILI, Bruno. *Poesía y Público en la Grecia antigua*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1996.

GORGIAS. *Encomio a Helena* en: *Sofistas, Testimonios y Fragmentos*, Traducción de Antonio Melleró Bellido. Madrid: Gredos, 1996

GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa pintura que habla*, Barcelona: Cuadernos Crema, 1999.

HERODOTO, *Historia*. Traducción de Carlos Sraeder. Madrid: Gredos, 1985.

HESÍODO. *Obras y Fragmentos: Teogonía*. Traducción de Arelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1983.

HOMERO. *Obras Completas. Odisea XII*. Traducción de Luis Segala. Buenos Aires: EL Ateneo, 1957.

MEJÍA TORO, Jorge Mario, *El Teatro filosófico y la Rapsodia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

NOX, B. M. *Libros y lectores en el mundo Griego*. Traducción de Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990.

PÍNDARO. *Himnos Triunfales*, Traducción de Agustín Esclesans. Barcelona: Editorial Iberia, 1968.

PLATÓN. *Carta VII*. Traducción de Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó. Madrid: Gredos, 1992.

———, *Leyes VII. 808e -812a, y IX 858d-859a*. Traducción de Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1999.

———, *Fedro*. Traducción de Emilio Lledó Iñigo, Madrid: Editorial Gredos, 1986.

———, *Ion*. Traducción de María Pérez Martel. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

———, *República*. Traducción de Conrado Enggers Lan. Madrid: Gredos, 1986.

SIGNES CODOÑER, Juan, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid: Akal, 2004.

SEGAL, Charles. *El Hombre Griego*. Traducción de Pedro Vádemas. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

SÓFOCLES. *Tragedias*. Traducción de Assela Alamillo. Madrid: Gredos, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL NAQUEL, Jean-Pierre. *Mito y Pensamiento en la Grecia antigua II*. Traducción de Mauro Mariño. Barcelona: Paidós, 2002.

VIDAL-NAQUEL, Pierre. *Formas de Pensamiento y formas de la Sociedad en el mundo Griego*. Madrid: Ediciones Península, 1981.

ZUBIRIA, Martín. *Platón y el comienzo de la Filosofía Griega*. Buenos Aires: Quadrata, 2004.