

Algunas reflexiones sobre la noción griega temprana de inspiración poética

Gerard Naddaf
York University

Resumen: El origen y significado de la “inspiración poética” ha sido siempre objeto de considerable controversia. Lo que los críticos no preguntan muy a menudo es: ¿cuáles son las palabras o frases que los textos poéticos tempranos, previos al Periodo Clásico, usaron para expresar el genio poético o *mousikē* que nosotros asociamos con la inspiración en la poesía griega temprana? En este ensayo examino, en primer lugar y principalmente, tanto la terminología empleada por Homero y Hesíodo para expresar la experiencia poética, como el rol del *aidos* o cantor/poeta en sus descripciones respectivas. Sostengo no solo que se confunden en Homero y Hesíodo las nociones físicas y figurativas de “inspiración”, es decir, que no son diferenciadas por los poetas de manera consciente, sino que la poesía misma debe haber sido vista por Homero y Hesíodo como un don divino –de acuerdo a la voluntad de los dioses–. También sostengo que diversas etimologías y contextos sugieren fuertemente que un tipo de *mania* o posesión extática fue una parte importante del proceso poético temprano. El trabajo aquí presentado es una versión abreviada de un proyecto de investigación más amplio que busca examinar el origen y desarrollo de las actitudes pre-platónicas, platónicas y post-platónicas hacia la inspiración y la alegoría.

Palabras clave: inspiración, poesía oral, musas, cantor/poeta, Homero, Hesíodo

Abstract: “Some Reflections on the Early Greek Notion of Poetic Inspiration”. The origin and meaning of “poetic inspiration” has always been the subject of considerable controversy. What critics rarely ask are: what words or phrases did the early poetic texts use to express the poetic genius or *mousikē* we associate with inspiration in the early Greek poetry, and thus *prior* to the Classical period? In this paper, I examine first and foremost both the terminology employed by Homer and Hesiod to express the poetic experience and the role of the *aidos* or singer/poet in their respective accounts. I argue that not only are the physical and figurative notions of “inspiration” in Homer and Hesiod confused, that is, they are not consciously distinguished for the poets, but poetry itself for Homer and Hesiod must have been seen as a divine gift –as willed by the gods. I also argue that a number of etymologies and contexts strongly suggest that a type of *mania* or ecstatic possession was very much a part of the early poetic process. The work presented here is an abridged part of a larger research project that seeks to examine the origin and development of pre-Platonic, Platonic and post-Platonic attitudes toward inspiration and allegory.

Key words: inspiration, oral poetry, muses, singer/poet, Homer, Hesiod

1. Introducción

En un ensayo anterior, exploré en qué grado el proyecto filosófico pre-platónico fue en ocasiones eclipsado por la aproximación alegórica al mito¹. Los protagonistas iniciales de este complejo fenómeno no fueron otros que Homero y Hesíodo, pues sus obras constituyeron el objeto original y primario de la *alegoresis* (es decir, la alegoría como modalidad interpretativa). La noción de alegoría se originó poco después de que Jenófanes y Heráclito cuestionaron públicamente la idea de que Homero y Hesíodo hubiesen accedido al “conocimiento verdadero”. Un fenómeno igualmente importante, que no abordé detalladamente en mi anterior ensayo, fue la noción de *inspiración divina*. Pues sea que uno tuviese una interpretación alegórica o una interpretación literal de las obras de los bardos icónicos, parece que ellos no dudaron de que sus poemas estuvieran inspirados por las Musas.

El origen y significado de la “inspiración poética” ha sido siempre objeto de controversia considerable. Lo que los críticos no preguntan con frecuencia es: ¿cuáles son las palabras o frases que los textos poéticos tempranos, previos al Período Clásico, usaron para expresar el genio poético o *mousikē* que nosotros asociamos con la inspiración en la poesía griega temprana? En este ensayo examino, en primer lugar y principalmente, tanto la terminología empleada por Homero y Hesíodo para expresar la experiencia poética, como el rol del poeta en sus descripciones respectivas. Sostengo no solo que se confunden en Homero las nociones físicas y figurativas de “inspiración”, es decir, que no son diferenciadas por el poeta de manera consciente, sino que la poesía misma debe haber sido vista por Homero y Hesíodo como un don divino –de acuerdo a la voluntad de los dioses–.

También trato, en el caso del *aidos* o cantor/poeta, la aparentemente ambigua relación entre su *technē* o “habilidad” y el rol de las Musas. En conjunto, sostengo que antes del advenimiento de la poesía como *mousikē* o

¹ Cf. Naddaf, Gerard, “Allegory and the Origins of Philosophy”, en: Wians, W. (ed.), *Logos and Mythos: Philosophical Essays on Greek Literature*, Albany: State University of New York Press, 2009, pp. 99-131. Hay una versión abreviada de esta tesis desarrollada en la primera parte de mi ensayo “La alegoría. Orígenes y desarrollo de la filosofía desde los presocráticos hasta la Ilustración”, en: *Areté*, XIX (2007), pp. 41-86.

technē, es decir, la llegada del poeta como *poiētēs* o “productor” –que comienza en el siglo V–, la poesía oral estaba basada en una “tecnología mnemónica”, es decir, en una manera rítmica y melódica de preservar la sabiduría de la cultura. Sostengo que la memoria que rige a la inspiración poética es un poder religioso impersonal que le da a las declaraciones del cantor un efecto de encantamiento y que retiene, sin embargo, una función didáctica. Más aun, muestro que cuando Homero y Hesíodo ejercitan su función poética son tanto poetas como *mantis* o videntes y, como tales, al igual que Zeus, tienen acceso al conocimiento de todas las cosas pasadas, presentes y futuras. Esto explica por qué ambos, Homero y Hesíodo, mencionan a las Musas y a Apolo –el patrón de la adivinación– como quienes inspiran conjuntamente a los *aidoi*.

Finalmente, sostengo que diversas etimologías y contextos sugieren fuertemente que un tipo de *mania* o posesión extática fue una parte importante del proceso poético temprano.

El trabajo aquí presentado es una versión abreviada de un proyecto de investigación más amplio que busca examinar el origen y desarrollo de las actitudes pre-platónicas, platónicas y post-platónicas hacia la inspiración y la alegoría.

2. *Aidoi/cantores versus poiētai/productores*

Los primeros poetas –y estoy pensando en primer lugar y principalmente en Homero y Hesíodo– eran conocidos como “cantores” (*aidoi*) antes que como “poetas” o “productores” (*poiētai*) y vale la pena hacer una pequeña digresión para explicar esta importante diferencia. Lo que los *aidoi* hacen es cantar (*aeidō*, por ejemplo: Homero, *Iliada*, 1.1; *Odisea*, 1.147, 325-329, 338-340; Hesíodo, *Teogonía*, 34) y lo que cantan es un canto (*aidē*, por ejemplo: *Iliada*, 2.599; *Odisea*, 1.329, 340; Hesíodo, *Teogonía*, 22, 104; *Trabajos y días*, 659)². No está claro cómo los cantores se volvieron poetas o “productores”³.

² Estoy de acuerdo con Rudhart en que *aidē* se usa también, o es más precisamente utilizado, en el sentido de “el arte de cantar”; es decir, el acento está puesto en la destreza; por ejemplo, *Teogonía*, 22. Cf. Rudhart, Jean, “Le préambule de la Theogonie”, en: Blaise, Fabienne, Pierre Judet de la Combe y Philippe Rousseau (ed.), *Le Métier du Mythe. Lectures d’Hésiode*, Lille: Septentrion Presses Universitaires, 1996, pp. 25-39, p. 27. (Cuando sea pertinente, dejaremos la indicación correspondiente de los textos clásicos en el cuerpo del texto. *N. del T.*)

³ Para una interesante revisión de teorías, cf. Ford, Andrew, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton: Princeton University Press, 2002, pp. 135ss.

El verbo *poieō*, de donde poesía (*poiēsis*), poeta (*poiētēs*) y poema (*poiēma*) se derivan, significa tanto “producir” (*make*) como “hacer” (*do*), pero el significado primario es “producir” en un sentido físico (y también objetivo). El verbo se usa frecuentemente en Homero y Hesíodo en el contexto de la construcción⁴. No está claro cuándo *poieō* empezó a usarse en el sentido de “producir” en un contexto literario. Jenófanes de Colofón (574-475), el poeta-filósofo del siglo VI y el primer crítico registrado de Homero y Hesíodo, utiliza el verbo *plattō* (a través del sustantivo de acción *plasma*⁵) en un sentido derivado para designar la acción de “producir” un mito cuando caracteriza las batallas de titanes y gigantes como “producciones de los antiguos” (*plasmata tōn proterōn*, DK21B1.22⁶). En su sentido primario, el verbo *plattō* designa el acto de dar figura, modelar y dar forma a materiales maleables como el oro, la cera y la arcilla (por ejemplo, *Trabajos y días*, 70 y *Teogonía*, 571, donde el contexto es la formación de Pandora)⁷.

Heródoto (c. 490-425), el Padre de la Historia, quien también buscó fervorosamente los orígenes, fue el primero, hasta donde sabemos, que empleó el verbo *poieō* en el contexto de la “producción” de poesía (véase en particular *Historia*, 2.53: “Homero y Hesíodo son los poetas que han compuesto (*hoi poiēsantes*) nuestras teogonías y han descrito a los dioses para nosotros”; también 1.23, 2.116, 4.14). Y, de manera similar, emplea el término “poeta” (*poiētēs*) y “poesía” (*poiēsis*, por ejemplo, *Historia*, 2.23). El poeta o *poiētēs* no es solamente un “productor” de poemas, sino también alguien que tiene destreza en su área, alguien que practica un oficio. El

⁴ Véase Liddell, H.G., R. Scott y H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Oxford University Press, 1925 (en adelante: *Liddell-Scott-Jones*).

⁵ El sustantivo *plasma* es un sustantivo de acción; el sufijo *-ma* denota la acción de producir.

⁶ En adelante, las siglas DK se refieren a: Diels, Hermann y Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín: Weidman, 1974 (*N. del T.*).

⁷ Hecateo de Mileto, un contemporáneo más joven que Jenófanes, fue, de manera similar, muy crítico frente a los mitos de Homero y Hesíodo (cf. Naddaf, Gerard, *The Greek Concept of Nature*, Albany: State University of New York Press, 2005, pp. 102ss) y una obra titulada *Peri poiēseōs* (*Sobre la poesía*) es atribuida a él. Es posible que el verbo *poieō* sea empleado ya por él en el contexto de producir poesía, en alusión a Homero y Hesíodo (cf. Ford, Andrew, o.c., p. 139, n. 30, quien cita *FGrH* 1F19). Durante este período, la búsqueda por el origen y por los primeros “inventores” de las diversas artes y oficios había estado ya en boga por algún tiempo, y esto incluía al alfabeto (cf. Naddaf, Gerard, Robert Hahn y Dirk Couprie, *Anaximander in Context. New Studies in the Origins of Greek Philosophy*, Albany: State University of New York Press, 2003, pp. 43-50 y Naddaf, Gerard, *The Greek Concept of Nature*, pp. 102-105). La poesía puede haber sido una extensión de esto.

sufijo *-tēs* indica al agente y, más precisamente, a un agente con *technē* o “destreza” (sobre *technē*, véase más adelante)⁸.

El sustantivo *poiēsis*, por otro lado, designa a la “producción” misma, con el sufijo *-sis* que indica la acción⁹. Ahora, Heródoto emplea casi sistemáticamente el verbo *aeidō* (“cantar”) en el contexto de interpretar cantos, en contraposición a componerlos o producirlos (por ejemplo, *Historia*, 1.23, 4.35.3)¹⁰. Se ha sostenido que la diferencia entre *aoidos* y *poiētēs* es que el término *aoidos* pervivió en el dominio sagrado de la profecía y estuvo íntimamente conectado con la inspiración divina de la Musa, mientras que el término *poiētēs* fue usado y/o introducido para reflejar la desacralización de la poesía¹¹. Me ocuparé de la noción de inspiración más adelante. En lo que se refiere al proceso de desmitificación en el contexto de la poesía, vemos esto ejemplificado en el poeta cómico de fines del siglo V Aristófanes (c. 460-388); en las *Ranas* (c. 405), él presenta al *poiētēs* o “poeta” como un “productor” práctico, con un propósito, con un control total de su material y apoyado en la misma base técnica que otros artesanos. La palabra preferida para reflejar este oficio es *technē*. En la competencia entre los dos trágicos en las *Ranas*, 1000, cuando Esquilo le pregunta a Eurípides acerca de las cualidades que busca en un buen poeta, Eurípides replica: “habilidad técnica, y debe enseñar una lección y hacer a la gente mejor”¹².

⁸ Heródoto ve a los poetas icónicos como “creadores” o compositores/productores y como practicando, por tanto, una *technē* u oficio (cf. *Historia*, 1.23, 4.14).

⁹ *Poiēma* o “poema” –es decir, la cosa producida– sería el resultado de la acción (el sufijo *-ma* denota el resultado de una acción). Esta palabra no es empleada por Heródoto, pero es usada por su contemporáneo, el poeta cómico Cratino (*PCG* 198.5; cf. Ford, Andrew, *o.c.*, p. 133).

¹⁰ Cf. Ford, Andrew, *o.c.*, p. 133. Como Nagy nota, la diferencia entre canto y poesía es similar a la diferencia entre cantar y hablar (cf. Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, en: Kennedy, George A. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 1: Classical Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 1-69, pp. 5 y 9).

¹¹ *Ibid.*, p. 23. Parece haber una correlación, como lo nota Ford (*o.c.*, p. 136), entre el auge del vocabulario del “producir” y el declive de la visión más temprana de la poesía como divina. Hay quienes argumentarán que esto tuvo lugar cuando la noción extática de inspiración se debilitaba, y el acento o foco de atención se centraba en la contribución individual. Ford (*o.c.*, pp. 141-142) señala que Glauco de Regio (c. 410), en su obra *Sobre los poetas*, ofrece una historia de la música en la que “presenta la evolución de los tipos de cantos como el resultado de los ‘primeros descubrimientos’ (*prōtoi eurētai*) humanos”.

¹² Aristófanes emplea el término *technē* en este sentido en numerosas ocasiones (por ejemplo, *Ranas*, 93, 762, 766, 770, 780, etc. y, en la misma línea, emplea *sophia* y sus

En Homero, *technē* se usa raramente en el sentido de oficio (el sentido más común es “ardid”), pero, cuando se usa, el conocimiento asociado con la *technē* es considerado un don divino transmitido a ciertos humanos privilegiados (cf. *Iliada*, 61; *Odisea*, 3.433, 6.234, 11.614). El uso del término *technē* que hace Hesíodo es más ambivalente. Nuevamente, el uso más frecuente de la palabra es en el sentido de “ardid” (por ejemplo, *Teogonía*, 160). Sin embargo, en *Teogonía*, 924, Hesíodo da a entender que solo los dioses pueden poseer una *technē* en el sentido de un “oficio” por naturaleza, es decir, para siempre. En el *Himno a Hermes* –cuya fecha de composición es incierta, pero podría muy bien ser del siglo VII o VI¹³– es Hermes el que primero inventa los enjutos y el fuego (cf. *Himno a Hermes*, 111), la nueva *pyros technē* (*ibid.*, 108) que permite a la humanidad producir y controlar el fuego a su voluntad¹⁴. El poeta lírico Píndaro (c. 522-438) también ve a los dioses como habiendo dotado a los humanos de sus varios “oficios”, pero en otro pasaje sugiere que estas *technai* son humanas (por ejemplo, *Olímpicas*, 7.50ss) e incluso hereditarias (cf. *Píticas*, 8.60). De hecho, Píndaro sostiene que hay una oposición entre los oficios y las cualidades naturales (cf. *Nemeas*, 1.25) e introduce explícitamente, por tanto, una suerte de dicotomía *technē-physis*¹⁵.

La misma noción de *technē* se refleja en el término *mousikē*. De hecho, la primera aparición de la palabra *mousikē* se da solamente en el poeta Píndaro (cf. *Olímpicas*, 1.15). El sufijo *-ikē*, originado también en el siglo V, presupone una *technē*, por lo que *mousikē* es una habilidad especial o *technē* en las actividades (canto, música y baile) de las Musas¹⁶. Como observa Ford, en los poetas líricos Píndaro y Baquilides, “encontramos una explosión de

términos derivados: 766, 776, 780, 872, etc.).

¹³ Cf. Janko, Richard, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 133-150.

¹⁴ Esta secularización de los oficios estaba ya muy en boga en el siglo VI, como vemos en el poeta-filósofo Jenófanes (DK21B18) o también en el poeta-gobernante Solon (*Poetae lyrici* II, 13, v.43ss, ed. Bergk).

¹⁵ El contemporáneo de Píndaro, el poeta lírico Baquilides (c. 520-450) también sostiene que hay una oposición entre los orígenes divinos y humanos de los oficios, pero emplea la palabra *epistēmē* (es el primero en hacerlo) en lugar de *technē* (9.38ss, ed. Blass). Esquilo (525-456) sostiene en su *Prometeo*, 506, que todas las *technai* vienen de los dioses. Pero en otras tragedias, Esquilo insiste en que solo el arte de la adivinación o de los oráculos es verdaderamente divina (*entheos*). Véase, por ejemplo, *Los siete contra Tebas*, 26; *Agamenón*, 248, 1209; *Euménides*, 17. Para una de las primeras referencias explícitas a la oposición entre un don innato y una habilidad adquirida más tarde en la vida, véase el *Himno homérico a Apolo*, 440-442.

¹⁶ Sobre el sufijo *-ikē*, cf. Chantraine, P., *Études sur le vocabulaire grecque*, París: Klincksieck, 1956, pp. 97ss. Véase también Ford, Andrew, o.c., p. 94.

metáforas de oficios para el canto” mientras que “los poetas más tempranos habían hablado a lo más del canto y la danza inmortales de las Musas”¹⁷ (por ejemplo, *Teogonía*, 3-4, 9, 69-70). Pero también nota que Píndaro no habla nunca de su sabiduría poética como *technē*, sino como un don divino¹⁸. Y, de manera similar, Píndaro evita usar la palabra *poiētēs* para caracterizar su propia ocupación. De hecho, “la palabra para ‘poeta’ y otras vinculadas a ella son consistentemente evitadas por todos los grandes poetas del siglo V”¹⁹. De hecho, Píndaro insiste en que su habilidad poética, contrariamente a lo que vemos en Homero y Hesíodo (ver más abajo), es innata (por ejemplo, *Olimpicas*, 9.100; *Nemeas*, 3.40-42) y, por tanto, más en conformidad con las descripciones de los reyes homéricos y hesiódicos²⁰.

Antes del advenimiento de la poesía o *mousikē* como una *technē*, la poesía estaba basada en una “tecnología mnemónica” (es decir, en una forma rítmica y melódica de preservar la sabiduría de la cultura). La tecnología mnemónica de la poesía griega temprana está estrechamente conectada con el concepto de inspiración poética²¹. En lo que sigue, me gustaría ocuparme del muy controversial debate sobre el origen, el rol y el significado de la inspiración poética en el pensamiento griego temprano desde una perspectiva histórica y lingüística antes de volver a la noción de tecnología mnemónica.

3. Algunas reflexiones sobre la terminología original asociada con la “inspiración”

El famoso filósofo materialista griego y fundador de la teoría atomista del siglo V, Demócrito de Abdera, estuvo tan intrigado por el genio musical o poético de los grandes bardos, en particular de Homero, que acuñó una palabra que aún hoy usamos, en diferente grado, en todos los idiomas europeos para dar cuenta de este fenómeno: *enthousiasmos*; esto es, “poseído por un dios” o “teniendo un dios adentro” (*en-theos*; véase *Liddell-Scout-Jones* para

¹⁷ Ford, Andrew, *o.c.*, p. 114.

¹⁸ *Cf. ibid.*, p. 137; sobre Píndaro y la escritura, *cf. ibid.*, p. 118.

¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

²⁰ Ver más abajo y Murray, Penelope (ed.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford: Blackwell, 1989, pp. 12-17.

²¹ Al leer la entrada, frecuentemente citada, a “Inspiración”, de T.V.F. Brogan, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: University of Princeton Press, 1993, pp. 609-610), uno se queda con la impresión de que la inspiración está conectada solamente con la poesía.

los primeros usos del término)²². Más precisamente, *enthousiasmos* es un sustantivo de acción, algo característico de los sustantivos que terminan en *-smos*²³, y significa, por tanto, la acción de tener un dios adentro. Se deriva del verbo *enthousiazō/enthousiaō*, “estar inspirado o poseído por un Dios”, y ambas formas aparecen en los Trágicos²⁴. Platón, por su parte, utiliza ambas formas, pero puede ser mejor derivar *enthousiasmos* del verbo *enthousiazō*, si consideramos que los verbos terminados en *-azō* denotan acción, mientras que los verbos terminados en *-aō* denotan ser o tener²⁵.

Enthusiasm (entusiasmo), sin embargo, no fue la palabra preferida en inglés, y acaso en ninguna lengua europea, para describir este fenómeno. Tenemos una tendencia a favorecer la palabra “inspiration” (inspiración), que fue originalmente una palabra latina tardía. La élite educada del mundo romano empleó una serie de términos para expresar el significado de la palabra griega “*enthousiasmos*”²⁶, pero, por alguna razón –conjeturaré que por un motivo religioso más adelante–, “inspiración” debe de haber respondido adecuadamente a las necesidades de la época²⁷.

“Inspiration” es un sustantivo de acción derivado del verbo latino *inspirare*, que significa “soplar (*blow*) o respirar en (*breathe into*)” y denota la acción de soplar (*blowing*), respirar (*breathing*) o inspirar (*inspiring*)²⁸. El *Oxford English*

²² Demócrito: “cualquier cosa que el poeta escribe con *enthousiasmos* y aliento divino es excesivamente bella” (*poiētēs de hassa men an graphēi met’enthousiasmou kai hierou pneumatos, kata karta estin*, DK68B18); “Participando de la naturaleza divina [¿y del respiro (*breath*)?], Homero construyó un cosmos de variadas palabras/versos” (*Homēros physeōs lachōn theazousēs epeōn kosmon etektēnato pantoioñ*, DK68B21).

²³ Cf. Smyth, Herbert W., *Greek Grammar*, revisada por Gordon Messing, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956, p. 230.

²⁴ *Enthousiazō* aparece por primera vez en las *Troyanas*, 184, de Eurípides; *enthousiaō* en Esquilo, fragmento 64a.

²⁵ Cf. Smyth, Herbert W., *o.c.*, p. 245.

²⁶ Cicerón, quien creía que “ningún hombre fue nunca grande sin inspiración” (*Sobre la naturaleza de los dioses*, 2.167), usó, por ejemplo, las palabras latinas *afflatus*. En *Sobre la adivinación*, 1.34, Cicerón usa el término *instinctus*; en *Tusculanas*, 5, 48, emplea *concitatio*; y en *Sobre la retórica* emplea *inventio*. La palabra latina *afflatus*, del latín “respirar sobre” o “ser soplado en”, que se remonta hasta Cicerón, usada para transmitir la noción de inspiración, fue revivida en el Período Romántico en los siglos XVIII y XIX, pero es hoy muy raramente, sino nunca, usada. Vale la pena notar la importancia del significado “literal” o “físico” en la adopción del significado “figurado”. Para una lista de términos latinos para inspiración, véanse los resultados del buscador de palabras de *Perseus* para el término “inspiration”.

²⁷ Compárese con *theologia* en Naddaf, Gerard, “Plato’s *Theologia* Revisited”, en: *Méthexis*, IX (1996), pp. 5-18.

²⁸ (*N. del T.*) A lo largo del texto original se utilizan los términos *breathe*, *breath*, *breathing*, entre otros similares. Hemos optado por traducir este grupo de términos familiares

Dictionary indica que “inspiration” fue empleado en la lengua inglesa antes que “enthusiasm”²⁹. Esto es interesante si consideramos que la palabra griega *enthousiamos* y sus términos familiares, como se ha sugerido anteriormente, no aparecen antes del siglo V a.C. y solo se popularizan con Platón. A diferencia de inspiración, el término “entusiasmo” y sus términos familiares en la Antigua Grecia denotan a una persona –originalmente un vidente, es decir, un *mantis* o *theopropos* (ambas palabras son empleadas en Homero, por ejemplo, *Ilíada*, 1.162 y 12.228 respectivamente)– que está poseída o inspirada por un dios o un poder divino³⁰ y/o, por extensión, en un estado de éxtasis (*mantis*, como *mania*, se deriva de la raíz **men-* y designa a alguien que se encuentra en un estado mental especial). Más puntualmente, *mantis* expresa, como Nagy apunta, “el estado mental alterado de un ‘vidente’ o ‘profeta’ dentro del marco de las instituciones religiosas griegas”³¹. Esto explicaría que lo que un *mantis* o *theopropos* hace es más tardíamente caracterizado como *theiazein* (cf. Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, 8.1) o *entheazein* (cf. *Historia*, 1.63), esto es, un discurso inspirado³². El sustantivo “inspiration”, como el verbo “to inspire” (inspirar), tienen tanto un sentido literal como figurativo (al igual que muchos de sus tempranos equivalentes latinos). El sentido literal es el sentido físico y, uno podría asumir, el significado más antiguo o primario: “respirar” o “soplar (aire, vida, alma, etc.) en”; y así, por ejemplo, “to inspire air into the lungs” (inspirar aire en los pulmones) o “inspiration of air through the mouth” (inspiración de aire por la boca). En el sentido figurado, por otro

por términos castellanos asociados a la palabra “respiración”, con la intención de conservar las connotaciones que tienen los términos ingleses mencionados. A pesar de que términos como infundir, insuflar, etc., permiten construcciones más usuales en castellano (por lo que se han usado frecuentemente en las traducciones de los textos clásicos), no siempre recogen claramente la connotación física que el autor enfatiza a lo largo de este texto.

²⁹ “Inspiration” era empleado ya a principios del siglo XIV, mientras que “enthusiasm” aparece hacia finales del siglo XVI, pero, más frecuentemente, en un sentido peyorativo de algún modo similar a la palabra “demon” y/o “pandemonia”. De hecho, “enthusiasm” era usado para caracterizar a aquellos que eran vistos como fingiendo una inspiración y/o desafiando a la autoridad religiosa y política. Sus orígenes se volvieron objeto de un animado debate que jugó un rol crucial en la secularización del pensamiento y la cultura occidentales. Para un estudio interesante en este contexto, véase Tucker, Susie I., *Enthusiasm: A Case Study in Semantic Change*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

³⁰ Un signo interpretado o profecía en Homero es un *thesphaton* (por ejemplo, *Odisea*, 11.151, 297).

³¹ Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, p. 26.

³² Véase Burkert, Walter, *Greek Religion*, traducción de John Raffan, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, p. 112.

lado, las palabras suponen la infusión de un pensamiento, un sentimiento o una habilidad especial por una divinidad o un ser sobrenatural en una persona como por medio de la respiración. Así, por ejemplo: “to be inspired by the word of God” (“estar inspirado por la palabra de Dios”) o “views on the inspiration of Scripture” (“puntos de vista sobre la inspiración de las Escrituras”). El *Oxford English Dictionary* indica que el sentido figurativo precede al sentido literal en la lengua inglesa, pese a que no hay duda de que el verbo latino *inspirare* originalmente tuvo un sentido físico o literal como sus equivalentes latinos (ver más arriba). Esto parece sugerir que la Cristiandad (o la Iglesia) estuvo buscando acuñar una nueva palabra que expresara la noción pagana de “entusiasmo”.

¿Qué palabras o frases usaron los textos poéticos tempranos, previos al Período Clásico, para expresar el genio poético o *mousikē* que asociamos a la inspiración en la temprana poesía griega? Esto requiere de algunos análisis lingüísticos.

Para los griegos homéricos, la inspiración es sinónimo de “respiro” (*breath*) y los verbos más comunes y los sustantivos correspondientes (y términos familiares) en Homero (y en la poesía griega temprana) para expresar esta noción se derivan de la raíz **pnu-* (respirar)³³. Estos incluyen, en primer lugar y principalmente, *pneiō* y *pnoiē* (las formas poéticas de *pneō* y *pneuma*), que designan la acción de “respiración (*breathing*), soplar, respirar (*breathe*)” y los términos familiares *apopneiō*, “respirar hacia” (*breathe forth*) y, más importante, *empneiō*, “soplar o respirar sobre o en” (*blow or breathe upon or into*)³⁴. Los griegos tempranos eran muy conscientes de que la vida física, tal como

³³ En Homero, el sustantivo *pnoiē* es usado en diversas ocasiones para transmitir la noción de respiro como una manera de caracterizar la intervención directa de un dios. Así, en *Iliada*, 20.439, Atenea, mediante su “respiro” (*pnoiēi*) es capaz de desviar la lanza de Aquiles de tal modo que no hiera a Héctor.

³⁴ *Apopneiō*: “respirar hacia”, por ejemplo, *Iliada*, 6.182; *Odisea*, 4.406; *empneiō*: “soplar o respirar sobre o en”, por ejemplo, *Iliada*, 20.110; *Odisea*, 9.381; 19.138. En el último ejemplo encontramos a un dios respirando un pensamiento en el corazón o los pulmones (*phresi*) de un héroe. La famosa afirmación de Hesiodo, según la cual las Musas respiraron una voz divina en él (*enepneusan de moi audēn thespin*, *Teogonía*, 31) será discutida en contexto más abajo. Homero también usó el verbo *ampneiō* en el contexto del respiro como una fuerza vital derivada de poderes divinos (cf. *Iliada*, 5.697, 22.222). *Epipneiō*, “soplar sobre” en el contexto de inspirar en, y el sustantivo *epinoia*, “inspiración”, son usados por primera vez por Platón (cf. *Fedro*, 262d y *Timeo*, 71c, respectivamente). Notaré de paso que los verbos que terminan en *eō* denotan una actividad. También es importante notar que el verbo *tithemi* (colocar, poner, situar) fue usado, supongo, con un sentido similar en Homero (por ejemplo, *Odisea*, 1.320-321). Irónicamente, aunque no necesariamente sorprendentemente, las palabras griegas

la entendemos, no sería posible sin la “respiración y el respirar” y de que sin “aire” que respirar, o sin alguna otra “fuente” de energía, nos consumiríamos y moriríamos³⁵. Esto, obviamente, es un hecho físico, pero en Homero no hay una distinción clara entre el significado físico y el significado figurativo en el contexto de la “inspiración”.

Comencemos con la relación entre respiración y fuerza o valor³⁶. En Homero, escuchamos siempre de un dios o diosa “respirando *menos*”, esto es, fuerza, valor o ira combativa en un héroe o héroes como aire en los pulmones antes de una hazaña importante (por ejemplo, *menea pneiontes*, *Iliada*, 2.536; 3.8; 10.482; 11.508; véase también *Teogonía*, 319 y *Liddell-Scott-Jones*). Un respirar profundo de aire dota al héroe no solo de fuerza, sino de un tipo de locura, ¡lo que explica la conexión postulada por Chantraine entre *menos* y *manial*³⁷ Por ello, en *Iliada*, 10.482ss (véase también 13.77-82), Atenea respira en (*empneuse*) Diomedes fortaleza (*menos*) en el momento en el que él empezó a matar brutalmente a sus oponentes. El mismo fenómeno y terminología se emplea en *Odisea*, 24.520ss, cuando una diosa respira gran fuerza (*empneuse menos mega*) en el viejo Laertes³⁸.

más comunes son, pues, prácticamente, una traducción literal de la más *tardía*, y sin embargo mucho más reveladora, palabra latina *inspirare*.

³⁵ La etimología de la palabra *aēr* se encuentra todavía bajo cierta disputa: algunos la conectan con *aēmī*, “soplar” (*to blow*), y otros con *aeirō*, “suspensión”. En Homero y Hesíodo significa “niebla o bruma”; esto es, lo que está suspendido debajo, pero también incluiría a las nubes. En contraposición a *aithēr*, *aēr* está conectado con la oscuridad, con la invisibilidad (cf. *Iliada*, 17.169; 3656ss). No es, por tanto, entendido todavía, estrictamente hablando, como el aire que respiramos (pese a que encontramos el sustantivo *autmē*, “respiro”, en *Iliada*, 9.609-610, 10.89-90), pero, dada la descripción de Homero del respiro vital en el contexto de *phrenes*, *thymos* y *psychē* humanos (ver más adelante), hay ya, como veremos, una correlación. Para una buena discusión del rol de *aēr* (aire) en Homero, véase Kahn, Charles, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, Indianapolis: Hackett, 1994, pp. 140ss.

³⁶ Un punto subrayado por Aristóteles en *Política*, 1336a37.

³⁷ Véase Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 4 volúmenes, París: Klincksieck, 1968-1980, sv. *Memonā*. Para un excelente pasaje que refleja esto, véase *Iliada*, 13.77-82. Para un número de pasajes homéricos en contexto, ver Barra-Salzedo, Edoarda, *En soufflant la grace: ames, souffles et humeurs en Grece ancienne*, Grenoble: Jérôme Millon, 2007, pp. 35-43.

³⁸ Cf. Onians, R.B., *The Origins of European Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1951, pp. 51ss. La noción de *menos* es con frecuencia examinada separadamente (véase, por ejemplo, Bremmer, Jan, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton: Princeton University Press, 1983, pp. 57-61). Dihle ve al *menos* como “algo numinoso que solamente aparece donde los dioses impredeciblemente interfieren en los asuntos humanos, perturbando por tanto la secuencia calculable de eventos” (Dihle, Albrecht, *The Theory of the Will in Classical Antiquity*, Berkeley: University of California Press,

En suma, el héroe que tiene el *menos* lo respira, y el dios o la diosa que se lo da lo “inspira” o lo “respira” en él y lo coloca en su *thymos* o *phrenes*³⁹. Este es también el caso con los sentimientos y las emociones. Por ello, en el episodio con los Cíclopes en *Odisea* 9, un Dios respiró un gran *tharsos* o gran valor en Odiseo y sus camaradas (*tharsos enepneusen mega daimōn*, 9.381)⁴⁰. De hecho, este es también el caso con los pensamientos⁴¹. Por ello, Penélope nota que un Dios respiró en (*enepneuse*) su *phrenes* una estratagema que consistía en que ella debía armar un gran telar e hilar un manto. En suma, alguien que tiene una emoción, el sentimiento o el pensamiento, lo “respira” o lo “inspira”, y el dios que se lo entrega lo “inspira” o lo “respira en uno”, y alternativamente se dice que lo “coloca en el *thumos* o en el *phrenes* de uno”. Onians ha argumentado enérgicamente que el verbo *pneiō* no solo es usado en el sentido de “Yo tengo respiro”, sino en el sentido de “Yo tengo inteligencia o sabiduría”, en el perfecto medio o pasivo *pepnumai*. Esto calza bien, nota, con su análisis previo de que la “conciencia y la inteligencia dependen del respiro y de los pulmones, y que la sabiduría es ‘respirada en un hombre’”⁴².

Lo que sugiere fuertemente todo esto, y es algo que los especialistas no han logrado reconocer, es que no solo se confunden en Homero las nociones físicas y figurativas de “inspiración”, es decir, que no son diferenciadas por el poeta de manera consciente, sino que la poesía misma debe haber sido vista por Homero y Hesíodo como un don divino –de acuerdo a la voluntad de los dioses. De hecho, es la voluntad de Zeus, como veremos más adelante, que las Musas (y por tanto los *aidoi*) canten sobre su poder y su gloria.

1982, pp. 34-35). Obviamente, esto explica también la relación entre conciencia y respirar (ver más abajo).

³⁹ Una vez que la divinidad respira *menos* en el guerrero, se nos dice, a veces, que es difícil de extinguir (por ejemplo, *Iliada*, 13.59-61, 15.286-293, 16.621, 22.96)

⁴⁰ Véase también *Iliada*, 18.108, en el que la ira (*cholos*) de Aquiles es descrita como “aumentando como el humo en el pecho de los hombres”.

⁴¹ Pese a que, como Bremmer correctamente nota, los pensamientos están generalmente “cargados con emociones” (Bremmer, *Jan*, o.c., p. 55).

⁴² Esto no es crucial para mi tesis actual, pero vale la pena notar que en el inframundo solamente el legendario vidente (*mantis*) ciego Tiresias, a quien consulta Odiseo en el Hades (cf. *Odisea*, 10.490-495; 11.90-99) puede ser todavía inspirado (*pepnuḥthai*) con *nous* o razón (y por lo tanto adivinar) porque, gracias a Perséfone, su respiro y pulmones están todavía intactos (cf. *ibid.*, 10.490-495). Los muertos carecen de *phrenes* y *thumos*. Sobre Tiresias, cf. Nagy “Early Greek Views of Poets and Poetry”, pp. 26-27, para quien Tiresias representa un estadio en el que *prophetes* es el *mantis*, es decir, es a la vez el que está inspirado y el que pronuncia las palabras de inspiración. En Delfos estas eran, al menos más tarde, funciones diferentes de individuos diferentes (cf. *ibid.*, p. 27).

Esto calzaría bien con la tesis muy influyente de Snell en *The Discovery of the Mind*, según la cual el hombre homérico no tiene sentido del yo (o de la personalidad completa) y es por lo tanto incapaz de tomar decisiones. Fuerzas externas, en particular los dioses, están detrás de todas las decisiones y, por tanto, para Snell, el héroe homérico nunca se ve a sí mismo como responsable de sus acciones⁴³. Los dioses homéricos son de hecho entidades “físicas”, lo que explica sus descripciones físicas y sus intervenciones físicas, incluyendo encuentros sexuales con humanos (un héroe, por definición, debe tener un padre divino), y no procesos mentales o convenciones poéticas útiles como algunos sugieren.

Entretanto, no hay duda de que Homero y Hesíodo tuvieron que recolectar y seleccionar de un vasto repertorio de historias, incluyendo numerosas versiones foráneas en circulación, y es en este sentido, al menos, que ellos fueron (o parecen haber sido) “creadores” conscientes. Más aun, es importante recordar que el lenguaje poético y su expresión verbal requieren de destreza técnica y esto supone, como discutiré en más detalle luego, que los *aidoi* tendrían que haber sido “especialistas entrenados”⁴⁴. Esto no impediría, sin embargo, que hubiesen tenido una creencia “literal” en los eventos supernaturales a los que se refieren⁴⁵. Lo cual nos lleva de regreso a la noción de inspiración. Dado que la inspiración asociada con la poesía griega temprana se presenta de manera característica en términos de las Musas, es imperativo examinar la relación entre el poeta y las Musas en el contexto de la inspiración.

4. Las Musas y la inspiración

Como vimos más arriba, las nociones literales/físicas y figurativas/metafóricas de inspiración se confunden (o son una y la misma) en los poemas homéricos y hesíodicos. Pero, ¿prueba esto que los poetas no separaron ambas? Parece haber pocas dudas acerca de que por definición hay entidades “físicas” sobrenaturales que “inspiran” o “respiran” emociones, sentimientos y pensamientos en los héroes, además del “aire” en sentido estricto que respiramos

⁴³ Véase también Vernant, Jean-Pierre, “La personne dans la religion grecque”, en: *Mythe et pensée chez les Grecs*, París: Maspero, 1965, pp. 79-94.

⁴⁴ West, M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 27.

⁴⁵ Alternativamente, su versión organizada de los eventos puede haber sido una consecuencia final de la escritura, la cual tiene, en todo caso, una influencia epifánica en la mente griega.

para sobrevivir. Y, por tanto, parecería que Homero y Hesíodo podrían entender que los versos son “respirados” en su *thumos* o *phren* por la Musa (o Musas) por medio de una substancia material. Esto está de hecho explícitamente sugerido en la *Teogonía*, cuando Hesíodo afirma que las Musas respiraron una voz divina en él (*Teogonía*, 31: *enepneusan de moi audēn thespin*)⁴⁶, y Homero sugiere lo mismo en *Odisea*, 22.347-348, cuando se nos informa que los dioses implantaron (*enephusen*) los caminos del canto en los pulmones (*phrene*) del cantor Femio antes de que empezara su canto (cf. *Odisea*, 8.539). De hecho, tanto Homero como Hesíodo se ven a sí mismos (y a otros cantores dotados) como poseedores de una relación privilegiada con la Musa. Homero es bastante enfático al respecto: “pues entre toda la gente de la tierra a los cantores se les debe honra y reverencia, porque es a ellos que la Musa enseñó (*edidaxe*) los caminos del canto, pues ella ama a la tribu de los cantores” (*Odisea*, 8.479-81). Hesíodo parece sugerir lo mismo en *Teogonía*, 22, cuando afirma que “Las musas enseñaron a Hesíodo un bello canto” (*Hesiodon kalēn edidaxan aoidēn*) o, nuevamente, en *Teogonía*, 95, cuando sostiene que es a través de las Musas y de Apolo que hay cantores (*aoidoi*) en la tierra.

Como vimos más arriba, los humanos no solo están a merced de los dioses, sino que los dioses inspiran sus pensamientos, sentimientos y emociones por medio de una sustancia cuasi material, que es también la fuente de la vida. Vimos también que las palabras que finalizan en *-ikē* (por ejemplo, *mousikē*) y *-tēs* (por ejemplo, *poiētēs*) fueron acuñadas en el siglo V para reflejar el nuevo espíritu de secularización en las artes y los oficios. Y la palabra preferida para reflejar este nuevo espíritu fue *technē*, que implicaba una habilidad técnica que era humana en su origen y podía transmitirse de una generación a la otra por medio de la enseñanza y la práctica⁴⁷.

Ahora, en Homero (Hesíodo será contextualizado más adelante), el *aoidos* o cantor es considerado como uno más de un puñado de profesionales que cae bajo la categoría de *dēmiourgoi*, que no significa “artesanos” estrictamente hablando –pese a que una habilidad o *technē* de algùn tipo está sin duda

⁴⁶ Por otra parte, Hesíodo les pide a las Musas en diferentes ocasiones (cf. *Teogonía*, 104-115) que lo “doten a él (104: *dote*) de un bello canto” o que “le digan a él (114: *moi espete*)”, desde el principio, cómo el orden presente de las cosas emergió (ver más abajo).

⁴⁷ Algunos poetas, claro está, eran vistos como más hábiles que otros, y tanto Homero como Hesíodo reconocían esto (cf. Naddaf, Gerard, “La alegoría. Orígenes y desarrollo de la filosofía desde los presocráticos hasta la Ilustración”, pp. 74-86). Más aun, la “poesía” tuvo más tarde un estatus ambiguo entre la mayoría de los griegos.

implicada– sino personas que dominaban una función pública (cf. *Odisea*, 17.383-385; 19.135)⁴⁸. Estos *dēmiourgoi* no estaban, de hecho, vinculados con una *polis* particular, sino que eran migrantes profesionales itinerantes y, por tanto, socialmente móviles, a diferencia de los campesinos residentes o la nobleza terrateniente⁴⁹. Más aun, ellos eran bien remunerados por sus servicios, pues había gran demanda por ellos. Más importante todavía, eran vistos como poseedores de una relación privilegiada con los dioses, y, por lo tanto, como practicando una habilidad (*sophos*) o excelencia (*arētē*) que estaba más allá del alcance de los mortales ordinarios⁵⁰.

En el caso del *aoidos*, parece haber una relación ambigua entre su *technē* o “habilidad” y el rol de las Musas. De hecho, algunos especialistas sostienen que el *aoidos* se ve a sí mismo como el portavoz “inconsciente” de las Musas⁵¹, pese al hecho de que tanto Homero como Hesíodo parecen sugerir que es necesaria una *technē* o habilidad, además de una relación privilegiada con la Musa. Antes de examinar las habilidades necesarias de un cantor, es importante examinar de cerca el origen, la noción y el rol de la Musas.

Las Musas son mencionadas por primera vez en Homero (cf. *Iliada*, 1. 604)⁵², quien les da como hogar el Monte Olimpo (cf. *Iliada*, 2.484, 491; 9.218; 14.508; 16.112). Hesíodo también las menciona en numerosas ocasiones en la *Teogonía* y los *Trabajos y días*⁵³, y sostiene que las Musas (nueve en total) son las hijas de Zeus y *Mnēmosynē* o la Memoria (cf. *Teogonía*, 52-53; 915-918). Hesíodo sitúa su morada en el Olimpo, pero también les da un hogar en la

⁴⁸ Además del *aoidos* o poeta/cantor, Homero lista al *mantis* (vidente), el *kērux* (heraldo), el *iatēr* (médico) y el *tektōn* (carpintero/herrero) –todos tienen una relación especial con un dios particular.

⁴⁹ Véase Vernant, Jean-Pierre, o.c., pp. 60-61; Svenbro, Jesper, *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund: Studenlitteratur, 1976; Burkert, Walter, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, traducción de Margaret Pinder y Walter Burkert, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, p. 23; Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, pp. 18ss.

⁵⁰ Para el poeta como artesano, sacerdote y cronista en la tradición indo-europea, véase West, M.L., *Indo-European Poetry and Myth*.

⁵¹ Cf. Murray, Penelope, “Poetic Inspiration in Early Greece”, en: *Journal of Hellenic Studies*, CI (1981), pp. 87-100, pp. 89 y 96; Murray, Penelope (ed.), o.c., pp. 11-14; Grube, G.M.A., *The Greek and Roman Critics*, Toronto: University of Toronto Press, 1965; Most, Glenn W., *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, edición y traducción, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.

⁵² En la *Iliada* (cf. 2.484, 491, 598; 9.218; 14.508; 16.112) todas las apariciones son en plural con una sola excepción: 2.76. En la *Odisea*, por otro lado, las apariciones son en singular (cf. 1.1; 8.63, 73, 481, 488; 24, 60, 62) con una excepción: 24.60.

⁵³ Véase el índice en Most, Glenn W., o.c.

montaña del Helicón (cf. *Teogonía*, 2, 7, 23; *Trabajos y días*, 639), cerca de su propia aldea de Ascra en el suroeste de Beocia. En otras ocasiones, afirma que nacieron en Pieria (cf. *Teogonía*, 53; *Trabajos y días*, 1) en Tracia, al norte del Olimpo. Esto sugiere que las Musas tuvieron un origen local y fueron por tanto adoradas, antes de volverse miembros de la familia olímpica panhelénica⁵⁴. Si las Musas antecedieron de hecho a Homero y Hesíodo en la tradición griega, esto indicaría que la noción de una musa como fuente de inspiración fue un fenómeno poético oral antes que un fenómeno literario (contra Havelock).

Pese a que la etimología de *mousa* (Musa) es todavía poco clara, parece estar surgiendo un consenso en torno a que la palabra está etimológicamente conectada con las raíces **men-* y **mnē-*, que están ambas vinculadas con estados mentales, es decir, “tener la mente conectada”⁵⁵. La musa, por tanto,

⁵⁴ Cf. Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, pp. 31-32. Pausanias, el escritor del siglo II d.C., defiende en su *Descripción de Grecia*, 9.29. 2-3, que había tres Musas asociadas con el santuario en el Helicón mucho tiempo antes de Hesíodo (y por tanto antes del advenimiento del alfabeto): *Meletē*, *Mnēmē*, y *Aoidē*. Marcel Detienne (*The Masters of Truth in Archaic Greece*, traducción de Janet Lloyd, Nueva York: Zone Books, 1999, p. 41) nota que cada uno de estos nombres se vincula a un aspecto importante de la función poética: concentración, rememoración y el canto resultante. Pese a que Pausanias es generalmente considerado bastante confiable, sus afirmaciones parecen más una conjetura. Mientras que la “concentración” era sin duda fundamental para la experiencia poética tanto de Homero como de Hesíodo, *meletē* no parece usarse en este sentido antes de Píndaro (por ejemplo, *Olímpicas*, 6.37).

⁵⁵ Cf. Chantraine, Pierre, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, pp. 665, 716; Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, pp. 26-31; West, M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, p. 34. La cantidad de raíces relacionadas con estados mentales o actividades de la mente es numerosa. Por ejemplo, las raíces **men-*, como en *menos* (valor, fortaleza, ira; aunque también actividades de la mente en general, como en el latín *men-s*, *mentis*, mente, pensamiento, intención); **mnē-*, como en *mnēmē* (memoria), *mimnēskō* (recordar, llamar a la mente); **man-*, como en *mania* (locura); **mant-*, como en *mantis* (vidente). De acuerdo a Nagy, “la forma misma *mousa* (**mont-ya*, posiblemente **month-ya*) bien puede derivarse de la misma raíz **men-*, como *mantis* y *mania* [citando a Chantraine, Pierre, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, p. 716, pero véase también West, M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, p. 34]. Si esta etimología es correcta, entonces la palabra ‘musa’ refleja un estadio más temprano en el que no solo el que está inspirado y el que pronuncia las palabras de inspiración son el mismo, sino que, además, el tipo de estado mental marcado por *mania* no se diferencia aún del tipo de estado mental marcado por formaciones con *mnē-*, ‘tener la mente conectada con, rememorar, recordar’” (Nagy, Gregory, “Early Greek views of poets and poetry”, p. 27). De hecho, Chantraine, como se mencionó más arriba, también sostiene que hay una relación etimológica entre los términos *mania* y *menos*, ambos asociados a un tipo de “locura” o posesión incontrolable. Para la posible conexión de las Musas con los misterios y, por tanto, etimológicamente con *mūston*, véase Hardie, Alex, “Muses and Mysteries”, en: Murray, Penelope y Peter Wilson (eds.), *Music and the Muse. The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, Oxford: Oxford University Press, 2004, pp.

es alguien que conecta la “mente” con el pasado, el presente y el futuro, algo explícitamente afirmado por el mismo Hesíodo (cf. *Teogonía*, 38) y fuertemente sugerido por Homero, tanto en el contexto de la poesía (por ejemplo, *Iliada*, 2.484ss) como en el de la adivinación (cf. *Iliada*, 1.69ss), y nuevamente en los *Himnos homéricos* que frecuentemente terminan con “Yo me acordaré (*mnēsomaī*) de ti [del Dios al que se dirige] y de otro canto”⁵⁶. Desde esta perspectiva, “las Musas pueden colaborar poniendo al poeta al tanto del material relevante”⁵⁷. Esto explica por qué Hesíodo las llama las hijas de la Memoria o *Mnēmosynē*, y por qué tienen un vínculo *especial* con el *aoidos* (cf. *Teogonía*, 22, 92, 99-100).

Antes de examinar la noción de poeta en Homero y Hesíodo y su relación con la(s) Musa(s) en más detalle, permítanme afirmar que asumo como axiomático que los poetas orales estaban entrenados en una ingeniosa técnica mnemónica y composicional basada en la palabra rítmica y fórmulas⁵⁸. Esta técnica, entretanto, parece haber sido bastante internacional en sus orígenes⁵⁹. Aunque estos se hayan perdido en el tiempo, sin duda tuvo sus antecedentes en la forma de cánticos y/o himnos simples y, antes de estos, la danza y, asumo, el compás rítmico de los tambores y/o otros instrumentos musicales simples (todos con origen y alcance ritual). Concuerdo también con Havelock en que en una cultura oral “toda memorización de la tradición poetizada depende de una recitación constante y reiterada” que debe ser también interpretada para ser efectiva⁶⁰. El bardo/*aoidos* es un especialista en la comunicación colectiva de lo memorable y nos estamos refiriendo aquí a la memoria colectiva de una sociedad –si bien se trata de una ostensiblemente controlada por las clases altas⁶¹. Desde esta perspectiva, el canto es una forma vital de discurso que no solo conserva toda la información que una comunidad tiene de su pasado, sino

11-37, pp. 11-12. Detienne (o.c.), por su parte, parece tener una posición vinculada pero distinta.

⁵⁶ West, M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, p. 34.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Esta, evidentemente, es una posición comúnmente sostenida y he hecho varias referencias a ella más arriba.

⁵⁹ Cf. Trigger, Bruce, *Understanding Early Civilizations*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 603-607.

⁶⁰ Cf. Havelock, Eric, *Preface to Plato*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963, p. 42. Cf. también Gentili, Bruno, *Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, traducción de A.T. Cole, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988, p. 5; Vernant, Jean-Pierre, o.c., pp. 83-85; West, M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, pp. 26-30.

⁶¹ Cf. Trigger, Bruce, o.c., p. 648.

que también transmite esa historia de una generación a la siguiente⁶². Tanto Homero como Hesíodo dejan en claro que la función primaria del poeta/cantor es cantar las gloriosas hazañas de hombres del pasado (en particular, de los héroes) y de los dioses (cf. *Odisea*, 1.337-338; *Teogonía*, 100-101). También parecen dejar en claro que por medio de la inspiración divina, es decir, por medio de la relación y comunicación privilegiada del cantor con las musas –la fuente de lo que el *aidoi* sabe y dice–, puede tener conocimiento de todas las cosas pasadas, presentes y futuras (cf. *Iliada*, 1.70, 2.484-492; *Odisea*, 12.191; *Teogonía*, 38).

Esto nos lleva de regreso a la noción de memoria. Parece claro que la memoria que gobierna la inspiración poética es impersonal, es decir, no concierne al pasado de los *aidoi* individuales o cantores-poetas. Esta memoria tampoco está orientada a recordar reencarnaciones pasadas. Homero es bastante explícito señalando que hay solo una sucesión de generaciones humanas; el círculo es entre vivos y muertos (véase *Iliada*, 6.146ss). Así, el vidente ciego, Tiresias, no recuerda sus vidas pasadas –él tuvo, como todos los otros mortales, solamente una⁶³. En suma, el tipo de memoria que *Mnēmosynē* inspira, y sobre la que preside, no es la memoria de eventos cronológicos en nuestras vidas pasadas ni tampoco de eventos históricos. Es la memoria colectiva de eventos extraordinarios ocurridos en un pasado distante o mítico, en un mundo que ya no existe más para el pueblo que narra la historia, pero que todavía provee paradigmas (o lecciones) para los valores morales y sociales que deben ser observados en el mundo presente –en el cual continúan presidiendo los dioses que establecieron el orden. Es por ello que la memoria en cuestión es, en primer lugar, como correctamente señala Detienne, “un poder religioso que daba a las declaraciones poéticas su estatus de discurso mágico-religioso”⁶⁴. El discurso cantado, con su metro rítmico y sus formulas, hace a las declaraciones de los cantores todavía más reales. No tienen nada menos que un efecto de encantamiento⁶⁵. Más todavía, la ceguera asociada frecuentemente al poeta representa una “segunda vista”, un poder que le permitía aprehender

⁶² Cf. Brisson, Luc, *Plato the Myth Maker*, traducción, edición e introducción de Gerard Naddaf, Chicago: Chicago University Press, 1998, p. 9.

⁶³ Recordar, para Pitágoras y Empédocles, por otra parte, implica recordar sus propias vidas pasadas. Este tipo de memoria se asocia con una purificación ascética que transforma al individuo y lo eleva al “rango” de los dioses, una noción inconcebible para Homero y Hesíodo.

⁶⁴ Detienne, Marcel, o.c., p. 43; véase también Vernant, Jean-Pierre, o.c., pp. 82-86.

⁶⁵ Cf. Naddaf, Gerard, *The Greek Concept of Nature*, pp. 37-39.

la realidad misma –los eventos que ocurrieron *ab origine*– y transmitirlos en la forma de discurso cantado. Las historias que cantaba eran, por tanto, sagradas en su origen y, pese a que podían entretener, tenían principalmente una función didáctica⁶⁶.

Como vimos, tanto Homero como Hesíodo trazan un paralelo entre el poeta y el *mantis* o vidente y, por extensión, yo sostendría (contra Murray) que ambos estaban en un estado de posesión extática, es decir, se sentían bajo el poder de las Musas y Apolo. Diré más sobre el rol del éxtasis más adelante, pero primero examinemos más de cerca la noción de poeta para Homero y Hesíodo y su relación con las Musas, empezando por Homero.

5. El cantor, las musas y la inspiración en Homero

De interés particular es en Homero, por un lado, la referencia a sí mismo como cantor y, por otro, las referencias a otros cantores en sus épicas, especialmente a Demódoco y a Femio. Estos últimos son parte de un pasado “distante” sobre el cual Homero, el contemporáneo, canta. Desde esta perspectiva, Homero proporciona algunos apuntes penetrantes sobre la noción y función del *oidos*. De hecho, Homero proporciona más información particular sobre la experiencia poética de poetas pasados que sobre sí mismo, a pesar de que algunos defienden que su descripción de Demódoco es un auto-retrato⁶⁷. Así que empecemos con Demódoco. Él es un famoso cantor en la corte de Alcínoo, el rey de los idealizados feacios, que es el centro del libro 8 de la *Odisea*. Se dice que el dios otorgó a Demódoco, por encima de todos los demás, la habilidad en el canto (*Odisea*, 8.45: *oidēn*) para brindar placer (*terpein*) sea cual sea la manera en que su ánimo (*thumos*) lo impulse a cantar (*ibid.*, 8.45: *aeidein*).

Más aun, se nos dice que las Musas lo aman (*mous'aphilēse*) por encima de todos los otros hombres (*cf. ibid.*, 8.63). Y luego de que todos los participantes

⁶⁶ Homero (como Hesíodo) crea paradigmas positivos y negativos del comportamiento humano y, por lo tanto, dilucida las causas y consecuencias de los actos particulares. Y, en tanto tal, “aumenta el nivel de conciencia entre sus oyentes, los fuerza a pensar, los educa” (Raaflaub, Kurt, “Homer and the Beginning of Political Thought in Greece”, en: Robinson, Eric W. (ed.), *Ancient Greek Democracy. Readings and Sources*, London: Blackwell, 2004, pp. 28-40, p. 33). Pero el hecho es que, como Ian Morris correctamente nota, “la principal fuerza de impulso de los poemas homéricos es la dependencia de la comunidad con respecto al héroe individual, pese al hecho de que Homero parece criticar el exceso heroico en favor de las instituciones de la *polis*” (Morris, Ian, “Equality and the Origins of Greek Democracy”, en: Robinson, Eric W. (ed.), *o.c.*, pp. 45-73).

⁶⁷ Cf. Powell, Barry B., *Homer (Blackwell Introductions to the Classical World)*, Oxford: Oxford University Press, 2007, segunda edición, p. 167.

del festín habían bebido y comido suficiente, se nos cuenta que la Musa movió a Demódoco a cantar las gloriosas hazañas de los hombres (*ibid.*, 8.73: *mous'ap'aidon anēken aeidemenai klea andrōn*). Se nos dice también en la misma escena que, pese a que las Musas le dieron el regalo del dulce canto (*ibid.*, 8.64: *didou d'hēeian aoidēn*) y de la agilidad con la lira (*cf. ibid.*, 8.99, 537), también lo privaron de su vista (*cf. ibid.*, 8.64). Cuando Demódoco canta nuevamente al final del libro 8, se nos dice que él es tenido en gran estima por el pueblo (su nombre significa “aceptado por el pueblo”) y que se le otorga un lugar de honor entre los participantes en el banquete (*cf. ibid.*, 8.472-473). Es aquí que Odiseo sostiene que las Musas aman a la tribu de los poetas-cantores por encima de todas las otras, pues las Musas les enseñaron (*edidaxe*) el don del canto y, por ello, merecen honor y reverencia por encima de todos los otros hombres en la tierra (*cf. ibid.*, 8.479-481). Odiseo nuevamente insiste en que Demódoco debe de haber sido enseñado (*edidaxe*) por las Musas o por Apolo (*cf. ibid.*, 8.488), dado que canta como si él mismo hubiese estado presente o lo hubiese escuchado de otro (*ibid.*, 8.491: *ē autos pareōn ē allou akousas*). Luego de esto, Odiseo le dice a Demódoco que él quiere que este cante acerca de la construcción del caballo de madera y, si puede cantar la historia correctamente, Odiseo afirma que declarará a todos que el dios le ha otorgado (*ōpase*) de hecho el regalo del canto divino (*cf. ibid.*, 8.498). Apenas Odiseo había terminado su solicitud, se nos dice que Demódoco, movido por un dios (*hormētheis theou*; véase también *ibid.*, 8.539), empezó el relato (*cf. ibid.*, 8.499).

No hay aquí, ni en ninguna otra parte en Homero y Hesíodo, ninguna referencia acerca de cómo Demódoco podría haber aprendido el arte del canto desde una perspectiva técnica (por ejemplo, inicialmente perteneciente a un gremio exclusivo que se especializase en técnicas de la memoria). En varias ocasiones, se nos dice que un Dios/una Musa le enseñó (*edidaxe*) y/o brindó el arte del canto a Demódoco. Desde esta perspectiva, la habilidad permanente para cantar profesionalmente es un don de los dioses; es decir, los dioses inspiran a ciertos individuos con este arte. Se sugiere también que la práctica de esta habilidad es el resultado de la intervención divina (por ejemplo en: *ibid.*, 8.498; 539), pese a que cuando Odiseo le solicita cantar un episodio específico, Demódoco se adapta a la solicitud; de otra manera, podríamos asumir que cantará lo que le venga a la mente (por ejemplo, *ibid.*, 8.45). Pero cuando Demódoco canta de la Guerra de Troya, los eventos son todavía casi contemporáneos, pues el mismo Odiseo está presente. Odiseo sugiere que hay diversas maneras en las que Demódoco podría haber aprendido del episodio del caballo de madera: de

alguien que estuvo presente ahí, a través de la presencia del mismo poeta en el evento o a través de la inspiración divina. Desde una perspectiva oral poética, las tres posibilidades no son mutuamente excluyentes, pues sea cual sea el caso la historia debe ser “poetizada” e “interpretada” de tal manera que solo alguien con el don divino del canto podría hacerlo. Odiseo es muy consciente de que, a pesar de que él mismo participó en el evento, no podría interpretarlo en una versión poetizada. Esta es la especialidad exclusiva de los *aoidoi*. De hecho, él es muy consciente de que su propia fama depende de *aoidoi* como Demódoco. En suma, no hay aquí razón alguna, desde mi punto de vista, para creer que Homero y todos los presentes en la corte de Alcínoo, incluyendo a Odiseo, no creían que Demódoco estaba divinamente inspirado, así como creían que los dioses intervenían en otros eventos y vidas humanos.

El ejemplo de Femio (su nombre significa “el famoso”) en los libros 1 y 22 de la *Odisea* complementa lo que vimos más arriba con Demódoco, pero presenta algunas diferencias. En primer lugar, se nos dice que lo que cautiva más a los mortales es también lo que hace a los bardos famosos: sus cantos de las hazañas (*erga*) de hombres y de los dioses (*cf. ibid.*, 1.334-335). Al principio del libro primero, Femio está siendo forzado a cantar (*cf. ibid.*, 1.154; 22.331) a los pretendientes sobre el lamentable regreso de los griegos, lo que aflige a Penélope, pues incluye, asumo, el destino del mismo Odiseo (*cf. ibid.*, 1.336, 341, 354). Atenea acaba de inspirar (*thēte*) el ánimo (*thymos*) de Telémaco con fortaleza y coraje y este le recuerda a su madre que no se debe culpar a Femio, pues él solo es movido (*ornutai*) por los placeres de su corazón y estos son controlados por Zeus (*cf. ibid.*, 1.345-348). Telémaco señala también que Femio está cantando solamente acerca de las historias más recientes y que los hombres están siempre glorificando lo más nuevo (*ibid.*, 1.352: *neōtatē*). El dominio del cantor-poeta es lo sucedido en un pasado distante, pero aquí estamos lidiando con un cantor contemporáneo. Parecería que Femio tendría que haber escuchado la historia y la habría puesto en verso. Desde mi punto de vista, este es el significado de la famosa respuesta de Femio en *Odisea*, 22, donde sostiene ser auto-didacta (*ibid.*, 22.347: *autodidaktos*) y, sin embargo, sostiene que el dios implantó (*enephusen*) en su corazón/sus pulmones (*en phresin*) los múltiples caminos del canto (*cf. ibid.*, 22.348). En suma, Femio podría estar afirmando que, a diferencia de otros bardos, él no participó de un gremio especial. Hay, como todos sabemos, numerosos ejemplos de músicos autodidactas, por citar solamente al grupo característico.

¿Y qué sobre el mismo Homero? A diferencia de Demódoco y Femio, él no es un contemporáneo de los eventos, sino un cantor-intérprete, bajo la inspiración de las Musas que conocen todas las cosas (*iste te panta*) (*Iliada*, 2.485; *Odisea*, 12.191). Desde esta perspectiva, Homero es tanto un poeta como un vidente. Es decir, al igual que el *mantis* Calcas, tiene acceso al conocimiento (*eidē*) de todas las cosas pasadas, presentes y futuras (*ta t'eonta ta t'essomena pro t'eonta*) (*Iliada*, 1.70; 2.484-492; *Odisea*, 12.191; véase también, *Teogonía*, 38). En suma, tiene acceso a Zeus, que conoce todo, a través de las Musas. En *Odisea*, 11. 99ss, el *mantis* ciego, Tiresias, *skeptron* en mano (*cf. Odisea*, 11.91), es capaz de declarar sus profecías (*cf. ibid.*, 11.151) acerca de lo que puede esperar Odiseo en el futuro, pero también lo sucedido a sus camaradas y sus familias en el pasado; es más, también acerca de su actual suerte en el Hades. Esto puede explicar por qué Homero menciona a las Musas y a Apolo, el patrono de la adivinación, juntos, como quienes inspiran a los *aoidoi* (*cf. ibid.*, 8.488)⁶⁸. En suma, por medio de las Musas (y de Apolo), Homero tiene acceso a la mente de Zeus.

De hecho, Homero no solo está solicitando información a las musas o el poder para rememorar –como vemos en la famosa invocación a las musas antes del catálogo de las naves (*cf. Iliada*, 2.484-492)–, sino que hay un sentido en el cual Homero se vuelve Zeus, pues es capaz de proclamar, de principio a fin, todo lo sucedido, lo que sucede y lo que sucederá. Desde esta perspectiva, Homero, como el vidente Tiresias, recibe y comunica el mensaje. Una vez que la interpretación comienza, al poeta, como numerosos ejemplos sugieren, se lo ve como movido por un dios y, por tanto, poseído por él. Es por ello que la noción de tiempo es tan importante. No es el tiempo cronológico o histórico, sino un retorno al tiempo original o primordial, cuando estos eventos, para el cantor y la audiencia, de hecho ocurrieron. Las historias que Homero canta son al mismo tiempo sagradas y didácticas. Pese al hecho de que Homero parece criticar el exceso heroico, crea paradigmas positivos y negativos del comportamiento humano, dilucidando las causas y consecuencias de los actos particulares. Haciendo esto, “aumenta el nivel de conciencia entre sus oyentes, los fuerza a pensar, los educa”⁶⁹. Pero este no era necesariamente el fin último de Homero *qua* cantor. Si había algo que se buscaba que la audiencia retuviera, era la dependencia de la comunidad con respecto a los héroes

⁶⁸ Como veremos, la misma posición es sostenida por Hesiodo en *Teogonía*, 94.

⁶⁹ Raaflaub, Kurt, o.c., p. 33.

individuales y, por supuesto, la interacción entre dioses y hombres, y quién era quién en el mundo de los dioses.

6. *El cantor, las musas y la inspiración en Hesíodo*

En el preludeo a la *Teogonía* (cf. 1-115), Hesíodo relata en cierto detalle la experiencia de su encuentro con las Musas. Este encuentro no es solo la primera, sino una de las más informativas descripciones de cómo un proceso de inspiración particular tuvo lugar en la tradición poética occidental. Quisiera comenzar resumiendo el preludeo y hacer luego algunos comentarios interpretativos generales.

Al principio (cf. *Teogonía*, 1-21), se nos cuenta que las Musas residen en una montaña, cerca de fuentes, y que aman danzar alrededor de ambos lugares luego de lavar su blanda piel; en la noche, dejan la montaña y, guarnecidas por la invisibilidad, con una bella voz, cantan acerca de los dioses inmortales, empezando por Zeus. Un día, mientras Hesíodo pastoreaba a sus ovejas bajo (*hypo*) la montaña sagrada, las Musas le enseñaron (*edidaxan*) un bello canto (*ibid.*, 22: *kalēn aoidēn*), es decir, el arte de cantar. Las Musas le recuerdan a Hesíodo, en primer lugar, que él pertenece a una clase de infelices pastores ignorantes (cf. *ibid.*, 26), mientras que ellas saben tanto relatar cosas falsas que parecen verdaderas (*ibid.*, 27: *idmen psueudea polla legein etumoisin homoia*) como “proclamar cosas verdaderas” (*ibid.*, 27: *alēthea gērusasthai*). Las Musas cortaron luego un báculo (*skēptron*) de laurel (un símbolo sagrado de autoridad) y se lo entregaron; y respiraron una voz divina en él (*ibid.*, 31: *enepneusan de moi audēn*) para que celebre los eventos pasados y futuros (cf. *ibid.*, 32). Se le ordenó subsecuentemente (*ibid.*, 33: *ekeloth*) cantar acerca de los dioses eternos inmortales, pero empezar y terminar por las musas mismas (cf. *ibid.*, 34).

Lo que las Musas hacen es cantar para su padre Zeus con miras a satisfacer su gran mente (*ibid.*, 37: *terpousi megan noon*), y esto consiste en cantar en armonía lo que es, lo que fue y lo que será (*ibid.*, 35-38: *ta t'eonta ta t'esomena pro t'eonta*). Cuando cantan, sus dulces voces alcanzan a todos los inmortales (cf. *ibid.*, 29-44) y su canto empezará, se nos dice, desde el principio (*ex archēs*), es decir, con el origen y nacimiento de los dioses (cf. *ibid.*, 45-46), luego cantarán sobre cómo Zeus es al mismo tiempo el mejor y el supremo de los dioses (cf. *ibid.*, 49)⁷⁰ y terminarán cantando acerca de la

⁷⁰ Sobre el problema con la línea 48, que la mayoría de estudiosos eliminan por motivos métricos, antes que lógicos, véase West, M.L., *Hesiod's Theogony. Edited with Prolegomena*

raza de los humanos y los poderosos Gigantes (cf. *ibid.*, 50). Así es como las musas complacen la mente de Zeus (*ibid.*, 51-52: *terpousi Dios noon*).

Hesíodo relata luego el origen y la función de las Musas mismas (cf. *ibid.*, 54-67). Nueve en total, son las hijas de la Memoria (*Mnēmosynē*) y Zeus, y su rol es servir como un olvido de los males (*lēsmosunēn kakōn*) y un alivio de las penas (*ibid.*, 55: *ampauma mermēpaōn*). Las Musas son de mentes semejantes, se interesan por el canto y no cargan penas en sus pechos (*ibid.*, 61: *thymon*). Cantan y glorifican las costumbres y usos (*nomous kai ēthea*) sagrados de los inmortales. Música emana de sus voces y pies (cf. *ibid.*, 70) y las palabras que fluyen de sus bocas son acerca de cómo Zeus, luego de vencer a su padre Cronos en la lucha por la supremacía, distribuyó con justicia deberes y honores entre los inmortales (cf. *ibid.*, 74). Hesíodo insiste en que estas son las cosas sobre las que las Musas cantan (cf. *ibid.*, 75-76) y luego nombra a las nueve Musas; cada uno de ellas corresponde a un aspecto del arte musical o el "discurso cantado"⁷¹: Clío (fama), Euterpe (mucho encanto), Talía (festividad), Melpómene (canto), Terpsícore (encanto en el baile), Erato (delicia), Polimnia (himnos variados), Urania (celestial) y Calíope (bella voz).

Hesíodo sostiene que Calíope es la más grande (*propherestatē*) de las Musas porque asiste también a los venerables reyes (cf. *ibid.*, 80). Si las Musas honran a un rey desde su nacimiento, derraman sobre su lengua dulce rocío, de tal forma que las palabras fluirán suavemente de su boca (cf. *ibid.*, 83-84). Este don innato le da al rey un prestigio considerable entre la población, puesto que le permite emitir juicios correctos e incuestionables (cf. *ibid.*, 84-92).

El don del canto es, por tanto, de enorme importancia para los humanos (*ibid.*, 93: *anthrōposin*). Mientras que las Musas y Apolo son los patrones/creadores de los cantores mortales (cf. *ibid.*, 94), Zeus es el patrón de los reyes (cf. *ibid.*, 95), pero incluso los reyes no tendrían el don del dulce discurso sin las Musas (cf. *ibid.*, 96-97). Cuando un poeta dotado, influido por las Musas, canta sobre las gloriosas hazañas de los hombres del pasado y de los habitantes del Olimpo, incluso los corazones más afligidos por el dolor olvidan su angustia (cf. *ibid.*, 100-103).

Hesíodo pide entonces a las musas que le otorguen un adorable canto (*ibid.*, 104: *dote d'himeroesssan aoidēn*) que glorifique a la raza de los dioses eternos. Lo que explícitamente solicita es una teogonía que explique la secuencia de generaciones divinas y el origen del universo físico tal como él lo

and Commentary, Oxford: Oxford University Press, 1966 y Most, Glenn W., o.c.

⁷¹ Detienne, Marcel, o.c., pp. 40-41.

entendía (cf. *ibid.*, 106-115). Pero también quiere saber cómo la riqueza y el honor se dividieron entre los dioses (cf. *ibid.*, 112-113). Quiere que las Musas le digan (*ibid.*, 114: *moi espete*; 115: *eipath'*) cómo todo esto se desarrolló desde el principio (*ibid.*, 115: *ex archē*). Luego de esto, la famosa teogonía empieza en sentido estricto: "Verdaderamente, en primer lugar llegó a ser el Caos" (*ibid.*, 116: *ētoi men prōtista Chaos genet'*)⁷².

La experiencia epifánica de Hesíodo parece única; es decir, no existe ejemplo de una obra pre-existente en la tradición griega de la cual podría haber tomado prestada su descripción. Esto no significa que textos fuera de la tradición griega no podrían haber influido en él. Hay numerosos préstamos en los poemas de Homero y Hesíodo de la cultura del cercano oriente y de sus textos⁷³. Más aun, hay una larga y generalizada tradición en todas las civilizaciones en la que un dios o un espíritu se aproxima a un mortal y le enseña qué debe decir o hacer⁷⁴. Pero esto no implica que Hesíodo estuviese siguiendo los pasos de una tradición literaria, como algunos sugieren⁷⁵. Si bien existen ciertos criterios comunes (por ejemplo, soledad y aislamiento –y de hecho las sustancias intoxicantes llevan a provocar sueños, alucinaciones y meditaciones–), las formas pueden variar de cultura en cultura⁷⁶. Más importante aun, incluso si el relato de Hesíodo estuvo influenciado por temas previos, esto no disminuye su habilidad personal para reconstruir elementos comunes, ni tampoco afecta la realidad de lo que sostiene (en este punto, concuerdo con Rudhardt⁷⁷).

Puede considerarse como axiomático que Hesíodo creía en la existencia de dioses antropomórficos que intervenían en los asuntos humanos. Y dado

⁷² Mi sensación es que, cuando la teogonía comienza en sentido estricto, Hesíodo cree estar poseído por la Musa y que ella habla a través de su voz y cree también haber retornado al tiempo primordial.

⁷³ Véase, en particular, West, M.L., *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford: Oxford University Press, 1997; Burkert, Walter, *The Orientalizing Revolution y Babylon, Memphis and Persepolis. Eastern Contexts of Greek Religion*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004; Dowden, Ken, "The Epic Tradition in Greece", en: Fowler, Robert (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 193ss y Powell, Barry B. o.c., pp 68-69, el cual presenta un excelente resumen de las similitudes.

⁷⁴ Un ejemplo perfecto en la tradición judeocristiana es Éxodo, 3 y 19, en el Antiguo Testamento, en el que Dios le dice a Moisés exactamente qué debe hacer.

⁷⁵ Véase West, M.L., *Hesiod's Theogony. Edited with Prolegomena and Commentary* y Rudhardt, Jean, o.c., para algunos ejemplos

⁷⁶ Por ejemplo, la experiencia de un desierto como opuesta a un ambiente montañoso o marino.

⁷⁷ Cf. Rudhart, Jean, o.c., p. 27.

el marco temporal, también puede considerarse axiomático que Hesíodo creía que podía ver a los dioses en los que creía (*cf. ibid.*, 3-10, 63-71); es decir, que los habría imaginado (Musas, ninfas y así sucesivamente) como se los representaba en la tradición. Más aun, su comunicación directa con las Musas no es inusual dada la comunicación directa entre dioses y héroes en Homero. Como vimos más arriba, los dioses son vistos como respirando emociones, sentimientos y pensamientos en los mortales, y hay una confusión de categorías entre una noción literal y una noción metafórica de la inspiración. En suma, no hay ninguna buena razón para considerar el encuentro de Hesíodo con las Musas como intencionalmente alegórico (como algunos especialistas han sostenido) o como una suerte de invención literaria⁷⁸.

Su experiencia epifánica con las Musas en el proemio todavía da lugar a un número de interesantes preguntas y está abierta a diversas interpretaciones.

Hesíodo sostiene que las Musas le enseñaron (*edidaxan*) el arte del canto bello (*ibid.*, 22: *kalēn aoidēn*). Es decir, antes de la intervención de las Musas, él no era un cantor “profesional”. Las musas le informan entonces que mientras que ellas saben relatar cosas falsas que parecen verdaderas (*ibid.*, 27: *idmen psueudea polla legein etumoisin homoia*), también saben cómo “proclamar cosas verdaderas” (*ibid.*, 27: *alēthea gērystsasthai*). La interpretación tradicional es que Hesíodo está denunciando la falsedad de la poesía de sus rivales, especialmente de Homero⁷⁹. Pero, como vimos más arriba, los dioses “respiran” en los mortales cualesquiera emociones, sentimientos y pensamientos que deseen. No hay por tanto ninguna buena razón para creer que Hesíodo no da a entender lo mismo aquí. Se debe poner atención especial a la segunda parte de la frase, es decir, que las Musas también saben “proclamar

⁷⁸ De hecho, Hesíodo es un espíritu rural, un pastor aparentemente empobrecido (y un campesino agricultor en los *Trabajos y días*), lo que hace a su afirmación todavía más convincente (¡y audaz!).

⁷⁹ El pasaje clásico en Homero es *Odisea*, 19.203, donde leemos: “habló, e hizo que las muchas falsedades de su relato pareciesen verdad (*iske psueudea polla gegon etumoisin homoia*)”. Para una reciente discusión detallada, *cf.* Arrigetti, Graziano, “Hesiodo et les Muses: le don de la verite et la conquete de la parole”, en: Blaise, Fabienne, Pierre Judet de la Combe y Philippe Rousseau (eds.), *o.c.*, pp. 53-70. Para las referencias a Homero, véase Rudhart, Jean, *o.c.*, p. 30. Platón hace un comentario con resonancias similares en las *Leyes*, 719c, cuando cita el viejo y comúnmente aceptado proverbio de acuerdo al cual “cuando el poeta está sentado en el trípode de la Musa, no es más dueño de sí”.

cosas verdaderas” (*ibid.*, 27: *alēthea gērysasthai*)⁸⁰. Dado que los eventos que Hesíodo relatará en la *Teogonía* no tienen nada en común con aquellos que los mortales experimentan (por ejemplo, la castración de Urano, la Titanomaquia y así sucesivamente), parece extraño que estos eventos sean, pese a ello, lo que las Musas proclaman como verdadero (*alēthea*), salvo que el verbo *gērysasthai* (“proclamar”) implique un acto discursivo que esté cargado de una autoridad especial sobre la cual el poeta, por medio de la Musa, tiene el control, como un maestro de la *alētheia* o la verdad⁸¹. Como veremos más adelante, lo que Hesíodo proclama y lleva a cabo es la voluntad de Zeus. Hay un paralelo en el *Himno homérico a Hermes*, 427. Cuando Hermes canta (*kraínōn*) su himno teogónico a los dioses, hace a los dioses “reales” a través de su alabanza⁸². Y en 559, en el mismo Himno, las Doncellas-Abeja, como veremos más abajo, pueden hacer que todas las cosas se cumplan (*kai te kraínousin hekasta*) cuando se nutren del panal. En suma, las cosas verdaderas se cumplen cuando el poeta habla con autoridad. El lenguaje poético revive los poderes en el mundo invisible, permitiendo así que el poeta y su audiencia revivan una teogonía. Este discurso, como se señaló más arriba, es mágico-religioso.

Tal vez no sea sorprendente entonces que las Musas le den a Hesíodo un *skēptron* o báculo de laurel (*cf. Teogonía*, 30)⁸³. El laurel es sagrado para Apolo, quien es también el líder de las Musas⁸⁴, y el *skēptron*, que está asociado a la inspiración poética, es el símbolo de la autoridad sagrada “para proclamar la verdad absoluta”⁸⁵. Apolo, como vimos en la *Iliada* (por ejemplo, 1.69-72),

⁸⁰ Véase Nagy, Gregory, “Autorité et auteur dans la Théogonie hésiodique”, en: Blaise, Pierre Judet de la Combe y Philippe Rousseau (eds.), *o.c.*, pp. 41-52.

⁸¹ El sustantivo *alētheia* y el adjetivo *alēthēs*, comúnmente traducidos por “verdad” y “verdadero” (por tanto, *alēthea* como “cosas verdaderas”), implican una ausencia de *lēthē* u olvido. *Alētheia* y *alēthē* están conectados, por tanto, con la raíz *mnē-*, “recordar”, por medio de la raíz *lēth-*, “olvidar”. Pero *mnē-* significa más que “recordar”, también supone la recuperación de la esencia del ser (véase Nagy, Gregory, “Autorite et auteur dans la theogonie hesiodique”, p. 46 y Vernant, Jean-Paul, *o.c.*, pp. 80-107). Antes del auge de la filosofía, *alētheia* podía ser entendida como una “no-falta de la conciencia”, mientras que *lēthē* sería entendida como una “falta de conciencia”.

⁸² Cf. Detienne, Marcel, *o.c.*, p. 43.

⁸³ El *skēptron*, que está asociado a la inspiración poética, es lo que autoriza a Hesíodo a proclamar la verdad (véase Nagy, Gregory, *Pindar’s Homer*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 79). Sobre el *rhabdos* o báculo como símbolo de autoridad en el *Himno homérico a Hermes*, véase Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, p. 24.

⁸⁴ En *Teogonía*, 94, el don sagrado del canto viene tanto de las Musas como de Apolo. Véase también *Iliada*, 1.603.

⁸⁵ Nagy, Gregory, “Early Greek Views of Poets and Poetry”, p. 23.

es también el dios de los videntes y los oráculos más famosos eran los suyos. Pero dado que solo Zeus conoce todo, la función de Apolo es ser el profeta de Zeus. Aquí, nuevamente, hay una correlación especial entre Apolo y las Musas, dado que ambos tienen una afinidad especial con Zeus (sobre la que volveré). Desde esta perspectiva, Hesíodo es presentando tanto como un vidente y un cantor y el *skēptron* es el símbolo de que lo que proclama se cumplirá.

Lo más controversial aquí es que Hesíodo sostiene que las Musas cortan y le entregan un *skēptron* de laurel (cf. *Teogonía*, 30). ¿Debemos tomar esta afirmación literal o figurativamente? Si se impone la última opción, entonces esto disminuiría, creo, la pretensión de Hesíodo de estar poéticamente inspirado en el sentido fuerte. De esta manera, entonces, esta afirmación debe conectarse con un sueño o una alucinación y, por tanto, posiblemente con los efectos de una sustancia intoxicante.

Inmediatamente después de recibir el báculo de laurel de las Musas, Hesíodo afirma que “ellas [las Musas] respiraron una voz divina en mí” (*ibid.*, 31: *enepneusan de moi audēn*). Como vimos más arriba, en la poesía griega temprana los dioses son vistos como respirando emociones, sentimientos y pensamientos en los mortales, y hay una confusión de categorías entre la interpretación literal y la interpretación metafórica de la noción de inspiración. En este ejemplo, como en los otros, el poeta parece ser el portavoz de las Musas; es decir, Hesíodo se ve a sí mismo como un receptor pasivo. Él no buscaba ser un *aoidos*. En suma, antes de esta epifanía, Hesíodo no es un *aoidos* o, por lo menos, no un *aoidos* profesional (sobre lo que volveré). Aquello con lo que las Musas lo dotan es un “don divino” o un “talento natural” (aunque no desde el nacimiento, sino que es proporcionado más tarde en la vida). Hesíodo parecería, por tanto, estar sugiriendo que él no tenía un entrenamiento técnico previo antes de la epifanía, y su colorida descripción de la simple existencia campesina al comienzo de la *Teogonía* parecería confirmar esto. Desde esta perspectiva, apoyada por muchos especialistas, Hesíodo entiende a la *Teogonía* como resultado de la “improvisación” (*extemporization*)⁸⁶.

Haya sido Hesíodo capaz o no de escribir, la *Teogonía* es de todas formas el producto de una sociedad oral en la que se guardaba un respeto venerable por la “memoria”. Como el autor del siglo V de los *Dissoi Logoi* afirma en su elogio de la memoria, “el descubrimiento más grande y refinado que ha sido

⁸⁶ En el *Himno homérico a Hermes*, por otra parte, parece haber una conciencia “histórica”; es decir, esta es la manera como las siguientes necesidades “humanas” se inventaron/descubrieron/originaron.

desarrollado, y el más útil para todos los propósitos, tanto para la destreza técnica como para la vida en general, es la memoria (*mnamā*)” (*Dissoi Logoi*, 7.1). Hesíodo, desde mi punto de vista, no está menos intrigado con la memoria. La entiende como un don de los dioses y, por tanto, de forma poco sorprendente, la caracteriza como una divinidad (*cf. Teogonía*, 54). *Mnēmosynē* es, de hecho, la madre de las Musas. Pero no todos están igualmente dotados de memoria, ni tienen la misma relación privilegiada con las Musas. Pero si las Musas literalmente escogen al mortal al que dotarán con el don del canto, ¿también eligen el tema? El mismo Hesíodo nos informa que los poetas, en tanto sirvientes de las Musas, tienen dos funciones: cantar acerca de los bienaventurados dioses y de las gloriosas hazañas de los héroes (*cf. ibid.*, 100-101).

Luego de informarnos que las Musas respiraron una voz divina en él, señala que la razón para esto es que pueda celebrar el pasado y el futuro (*cf. ibid.*, 32), en tanto concierne a los dioses inmortales (*cf. ibid.*, 33). Pero también se le ordena cantar acerca de las Musas al principio y al final (*cf. ibid.*, 34), puesto que ellas están tras la fuente de su inspiración, aquello detrás del don del canto, y es necesario saber por qué es esto así. El fin último de las Musas, como también su origen, es complacer y encantar la mente de su padre Zeus. Esto significa cantar acerca de sus proezas o, más precisamente, acerca de cómo Zeus rige sobre el orden presente de las cosas, lo que explica la famosa frase según la cual las Musas deben cantar acerca de lo que es ahora, lo que será y lo que fue antes (*cf. ibid.*, 38).

Algunos académicos han señalado correctamente que Hesíodo es uno de los primeros poetas que se nombra a sí mismo en su poema (*cf. ibid.*, 22) y hay una interesante correspondencia entre la etimología de su nombre y la función poética de las Musas. La primera parte del nombre *Hēsiodos*, *Hēsi-*, se deriva de *hiēmi*, “proferir” o “emitir”, como en la expresión *ossan hieisai*, “proferir o emitir una bella voz”, que se usa cuatro veces en el proemio a la *Teogonía* (*cf. 10, 43, 65, 67*); mientras que la segunda parte de su nombre, *-odos*, se vincula a *audē*, “voz”, que designa el don de las Musas en la *Teogonía*, líneas 31, 39 y 97, y que, a su vez, está relacionada etimológicamente a *oidē*, es decir, al arte del canto, que él sostiene que las Musas le han entregado (*cf. ibid.*, 22, 44, 48, 60, 83, 104)⁸⁷.

⁸⁷ Sigo a Nagy (“Autorite et auteur dans la theogonie hesiodique”, pp. 43-44, y “Early Greek views of poets and poetry”, pp. 59-60). Para otra interpretación de la etimología, véase Most, Glenn W., *o.c.*, pp. xiv-xv, quien está de acuerdo con la etimología arriba mencionada en el contexto del proemio, pero para otros contextos sostiene que “su

Pero debe hacerse una distinción entre el entrenamiento técnico y la habilidad natural, entre la preparación inicial y la improvisación. La evidencia sugiere que los tipos de trabajadores profesionales o *demiourgoi* mencionados más arriba –videntes, heraldos, médicos, carpinteros y forjadores de metales– estaban todos conectados con gremios familiares secretos y exclusivos, de los que recibieron su entrenamiento técnico. Esto no significa que todos estaban igualmente dotados, sino que todos estaban, en principio, igualmente bien entrenados. Un individuo no despertaba un día *conociendo y ejercitando*, digamos, la habilidad de la carpintería, sin un entrenamiento técnico inicial. Como señalé más arriba, hay un consenso general en torno a que los *aidoi* o cantores habrían recibido entrenamiento en memoria y técnicas de fórmulas orales en escuelas similares. Las Musas podrían por ello ser vistas como poseedoras tanto del poder de rememorar como de la habilidad para elaborar un poema basado en el conocimiento del lenguaje poético. Es aquí que Hesíodo habría entrado en contacto con una variedad de teogonías en competencia y otros himnos sagrados. La *Teogonía*, se puede asumir razonablemente, es la amalgama de Hesíodo; el resultado de una recolección y selección consciente. Parece haber alguna evidencia adicional de esto en las dos listas que Hesíodo mismo parece establecer en *Teogonía*, 43-52 y 104-115. Es decir, en ambas instancias, Hesíodo parece solicitar que las Musas lo provean con la habilidad de cantar y alabar el origen de los dioses de acuerdo a una secuencia precisa. En ambos casos, las Musas deben empezar con la Tierra y el Cielo, y luego ocuparse de los dioses nacidos de estos, pero terminando siempre con cómo y por qué Zeus es el supremo entre dioses y hombres.

nombre parece derivarse de dos raíces que significan ‘disfrutar’ (*hēdomai > hēsī*) y ‘camino’ (*hodos*) –‘él que se place en el viaje’”. Nagy ve un paralelo similar en el nombre *Homēros* u Homero, aunque menos explícito. La primera parte del nombre, *Hom-*, se deriva, sostiene, de *homo-*, “junto”, mientras que la segunda, –*eros*, de la raíz *arariskō*, “adaptar, unir”. Por tanto el nombre *Homēros* puede ser interpretado como “uno que compone (*adjusts together*) el canto” (Nagy, Gregory, “Autorite et auteur dans la theogonie hesiodique”, p. 44). Él sostiene que ambos, *Hēsiodos* y *Homēros*, son epítetos para las Musas (*cf. ibid.*, p. 45). Argumenta que una confirmación de ello se encuentra en *Teogonía*, 39, en la expresión *phōnei homēreusai*, es decir, “juntando (*joining together*) el canto con la voz” o “armonizando el sonido” (traducción de Glenn W. Most, *o.c.*). Hay por tanto un paralelo entre la identidad de los dos poetas y los epítetos característicos de las Musas: *phōnei homēreusai* y *ossan hieisai*. Los poetas, de hecho, tienen nombres que designan la función poética de las musas (*cf. Nagy, Gregory, “Autorite et auteur dans la theogonie hesiodique”, p. 44*). Barry Powell (*o.c.*, p. 1) defiende que *Homeros* significa “rehén”.

Pero el éxito implica mucho más que recordar. Está claro que Hesíodo también sugiere que las Musas están detrás de su don de canto. Es gracias a las Musas que es un gran cantor. Y por tanto, inmediatamente después de la primera lista, nos cuenta el origen de su existencia (y podemos asumir, por tanto, que el origen de los cantores y de los cantos es proveer a los dioses y a los hombres “olvido de los males y alivio de las preocupaciones” (*ibid.*, 55)). Por esto, se nos dice que tienen “mentes semejantes” (*ibid.*, 60: *homophronas*) y que son, fundamentalmente, “proveedoras de placer” (*cf. ibid.*, 51, 61).

Cuando las Musas y, por tanto, el cantor cantan con su adorable voz encantadora, también glorifican (*ibid.*, 67: *kleiousin*)⁸⁸, y lo que glorifican son las convenciones y maneras sagradas (*ibid.*, 66: *nomous kai êthea*) de los inmortales que fueron establecidas por Zeus tras su victoria (*cf. ibid.*, 74).

La *Teogonía*, como he discutido en otro lugar⁸⁹, es realmente un himno en honor a Zeus. Es un poema en respaldo de su poder real. De hecho, esta característica fundamental está evidenciada en las teogonías de todo el mundo; ellas deben solidificar la autoridad del grupo social en el poder⁹⁰. Esto explica, creo, por qué Hesíodo insiste en que la musa Calíope (de bella voz) es la más eminente de las nueve Musas, porque también asiste a los venerables reyes (*cf. ibid.*, 80). Las Musas, en ocasiones, dotan a ciertos reyes *al nacer* (*geinomenon*) del mismo don de un discurso que fluye dulcemente, como el de los cantores (*cf. ibid.*, 81-84). El don divino de la elocuencia es lo que le permite al rey arbitrar sin fallas y ponerle un fin rápido incluso a las más grandes disputas (*cf. ibid.*, 86-87). Es por esto que destaca y por lo que la gente (*laoi*) lo trata como un Dios (*cf. ibid.*, 88-92)⁹¹. Hesíodo sugiere que el comportamiento apropiado de los reyes –esto es, reyes épicos–, junto a la habilidad para ser guerreros consumados (y Zeus es el guerrero consumado definitivo), consiste en destacar como oradores públicos y árbitros capaces de apaciguar a las partes en conflicto (véase también *Odisea*, 8.165-177)⁹².

⁸⁸ Es a través de la palabra hablada, y por lo tanto del canto, que uno glorifica.

⁸⁹ Véase Naddaf, Gerard, *The Greek Concept of Nature*.

⁹⁰ Véase Trigger, Bruce, *o.c.*

⁹¹ Vale la pena notar que, contrariamente a Zeus, la autoridad no es acreditada a un rey particular, lo que hubiese sido el caso durante el periodo micénico, así como en estados con estructuras socio-políticas similares. El poema de Hesíodo puede reflejar que la realeza, tal como había sido entendida, había desaparecido.

⁹² Parece haber una analogía aquí con Néstor como el epítome del buen rey en Homero. Siempre es alabado por hablar bien (por ejemplo, *Iliada*, 1.249) y es el mediador de la disputa entre Agamenón y Aquiles.

Pero, ¿por qué, podemos preguntar, es la superioridad de Caliope transferida a la función política del discurso?⁹³

Una cosa que los cantores y reyes tienen en común es la forma en que las palabras fluyen desde sus bocas como miel (ver más abajo). En el caso del cantor-poeta y del rey, dulces palabras encantan a la audiencia y la libran de preocupaciones y angustias (cf. *Teogonía*, 61, 102). En ambas instancias, sus palabras de sabiduría están hechas para ser “autoritativas” y pueden cambiar las mentes de la audiencia⁹⁴. Pero hay también una distinción entre el rey y el cantor. Por un lado, el rey es superior al cantor en tanto puede realizar en la tierra lo que el cantor canta, tiene control efectivo sobre su gente y esta obedece sus órdenes –si bien lo hace con mayor voluntad cuando sus órdenes son equilibradas y sabias–. La superioridad del cantor, por otra parte, reside en el hecho de que su canto teogónico realiza efectivamente la voluntad de Zeus, de la que el poder de los reyes es dependiente. Como vimos más arriba, las Musas dotan a Hesíodo –si bien no desde su nacimiento– de la habilidad de proclamar verdades (cf. *ibid.*, 31-34), y lo que él proclama es que la voluntad de Zeus se lleva a cabo. Esto explica por qué Hesíodo recibió de las Musas el *skēptron* de laurel, el símbolo último de autoridad política y poética/oracular (cf. *ibid.*, 30). Mientras se nos recuerda que la autoridad de un rey se deriva en última instancia de Zeus (cf. *ibid.*, 96), el *skēptron* no es mencionado en el contexto del rey, sino solo en el caso del cantor cuya propia autoridad, Hesíodo insiste, se deriva de las Musas y Apolo (cf. *ibid.*, 94). Como vimos más arriba, el báculo que Hesíodo recibe de las Musas es del árbol de laurel que está consagrado a Apolo. Tradicionalmente, Apolo es el portavoz de las decisiones oraculares de Zeus, quien sabe todo. Hesíodo, entonces, a diferencia de los reyes, no solo tiene acceso a la mente de Zeus sino que además, a diferencia de los reyes, tiene la autoridad para proclamar la voluntad de Zeus a dioses y hombres.

En última instancia, la autoridad del rey es dependiente de la verdad que el *aoidos* proclama, puesto que los reyes son vistos como paradigmas terrestres de Zeus. Y lo que Hesíodo proclama en última instancia es cómo Zeus, luego de una serie de luchas de poder socio-políticas, derrota a sus enemigos

⁹³ Cf. Laks, Andre, “Le double du roi. Remarques sur les antécédents hesiofiques du philosophe-roi”, en: Blaise, Fabienne, Pierre Judet de la Combe y Philippe Rousseau (eds.), o.c., pp. 83-91, p. 84.

⁹⁴ Desde esta perspectiva, en ambos casos, las Musas garantizan la sobrevivencia del grupo social. Véase *ibid.*, p. 88.

y, como nuevo gobernante, dispensa privilegios y obligaciones entre los inmortales, estableciendo y garantizando así la permanencia del orden presente de las cosas (cf. *ibid.*, 69-75, 391; 885). En un último análisis, Hesíodo es un *aoidos*-vidente que saca a la luz la verdad que proclama y esto último depende de la inspiración divina, que solo ciertos dioses (para el caso a la mano, las Musas y Apolo) pueden conferir a individuos selectos.

Hay, como mencioné anteriormente, una controversia considerable acerca de la noción de inspiración y el rol de la locura en el proceso poético. Havelock, como es sabido, sostiene que la inspiración es una invención hecha por filósofos en el siglo V, en especial Demócrito (ver más arriba) en su intento por explicar la experiencia oral poética que era vista entonces como un producto no-racional de la posesión extática⁹⁵. Otros⁹⁶ han sostenido que Homero y Hesíodo tenían de hecho una creencia religiosa en la inspiración poética, pero que la noción de posesión extática o “locura” es una invención del siglo V. La memoria y solamente la memoria, sostiene Murray⁹⁷, fue la fuente principal de la inspiración de los poetas griegos tempranos.

Creo que los análisis previos serían suficientes para desechar estas posiciones arraigadas acerca de la inspiración poética temprana en la Antigua Grecia. A pesar de ello, quisiera llamar la atención, al finalizar este ensayo, sobre un aspecto de las Musas que es generalmente ignorado y que confirmará hasta cierto punto, según creo, que la posesión extática era claramente una parte del proceso de inspiración en la poesía griega temprana.

7. Miel fermentada como fuente de posesión extática

Las musas son “ninfas acuáticas” (*Teogonía*, 1-7; 130; cf. *Odisea*, 17.240) y es en tanto ninfas acuáticas que vierten dulce rocío (*glykerēn cheiousin eersēn*) –el *sine qua non* del poder poético, dado que permite al canto fluir como la miel (*meilicha*) desde la boca (*ek stomatos rhei*) del cantor (cf. *Teogonía*, 83-84, 92, 97)– sobre la lengua (*epi glōssēi*) de los elegidos. En suma, lo que tenemos aquí es una fuente “física” de inspiración, que calza perfectamente bien con nuestro análisis previo según el cual los dioses transmiten emociones, sentimientos y pensamientos a través de un medio físico. El *aoidos* potencial debe respirar para sus adentros/inspirar los vapores de la fuente o de algún otro medio

⁹⁵ Cf. Havelock, Eric, o.c., p. 156 y n. 28, pp 176-177.

⁹⁶ Cf. Murray, Penelope, “Poetic Inspiration in Early Greece”, pp. 93-94.

⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 94.

físico intoxicante de inspiración –sangre, agua, vino, miel fermentada⁹⁸. La palabra latina para “agua de manantial” es *lymp̄ha*, la cual es una alteración del griego *nymphē* y, en la tradición latina, *lymp̄ha* y sus términos familiares (*lymp̄ho*, *lymp̄hatus*, *lymp̄hatocus* y así sucesivamente) están vinculados con la “locura”; y, por tanto, aquellos que veían a una ninfa acuática enloquecían, lo que sugiere que la palabra *nymphē* puede estar etimológicamente conectada con *lussa* (“ira”, “furia”, en Homero; y, después de él, una locura colérica causada por un dios). En suma, lo que las musas *qua* ninfas inspiran es frenesí, y esto calza bien con los previos análisis de palabras que conectaban al poeta y a las musas con el frenesí (véase más arriba las raíces vinculadas con los estados mentales). La fuente de este frenesí y del dulce canto que fluye de él puede ser una suerte de miel (*melī*) fermentada.

En la *Teogonía*, 187, las ninfas son llamadas *Melīai* o Ninfas del Fresno y comparten un origen común con los Gigantes y las Erinias. Todos ellos nacen de las gotas de sangre que cayeron a la tierra desde los genitales cercenados de Urano luego de ser castrado por su hijo Cronos (cf. *Teogonía*, 173-187). Los tres grupos de descendientes están por tanto conectados con la sangre y la violencia; en suma, ¡con el frenesí! Pero los fresnos no son únicamente la fuente de la célebre madera para las lanzas de los guerreros, sino que también exudan una sustancia azucarada de su corteza y hojas que los griegos llamaban *melī*; ¡es decir, miel! Esto explica por qué las Ninfas *Melīai* o Ninfas del Fresno son llamadas en ocasiones Ninfas de la Miel o Ninfas Abeja (cf. Calímaco, *Himno 1 a Zeus* 42ss; Virgilio, *Georgicas* 4.1ss; 4.149ss). Así, en el *Himno homérico a Hermes*, 560-61, nos enteramos de que las Doncellas-Abeja⁹⁹, con poderes oraculares que enseñan la adivinación (*manteiē*), deben beber miel amarilla antes de ser inspiradas (*thuiōsin*). La miel fermentada y el éxtasis que inspira las faculta para decir la verdad (*alētheia*), pero, al verse privadas de ella, hablan falsamente (cf. *Himno homérico a Hermes*, 561)¹⁰⁰. Es cuando se nutren del panal que las Doncellas-Abeja hacen que todas las cosas se cumplan (*ibid.*, 58-59: *krainousin hekasta*)¹⁰¹. Esta miel del fresno, entretanto, no solo es

⁹⁸ Cf. Onians, R.B., *o.c.*, pp. 34ss. En la tradición filosófica temprana, la humedad, conectada con la ebriedad, “entorpece” la inteligencia (por ejemplo, Heráclito, DK22B118). Véase también lo dicho por Anaxímenes sobre el respirar aire hacia adentro y por Diógenes de Apolonia sobre respirar inteligencia hacia adentro. Vale la pena notar que lo seco se asocia también con no ser emocional.

⁹⁹ Moran bajo una cima del monte Parnaso, cerca a Delfos.

¹⁰⁰ Cf. Detienne, Marcel, *o.c.*, pp. 84-85.

¹⁰¹ Acerca de la importancia del verbo *kraiein*, véase *ibid.*, pp. 70ss.

considerada un intoxicante divino debido a que se fermenta fácilmente, sino también porque se creía que caía de los cielos antes de ser recolectada por las abejas –un punto que Aristóteles parece avalar (cf. *Historia de los animales*, 553b59)¹⁰². Es posible que esta sea la sustancia divina intoxicante, o una de las sustancias, que agracia las lenguas de las Musas –y, por extensión, las de los *aidoi*– y les permite acudir a la memoria o “conectar la mente a” el pasado, el presente y el futuro. Esto calza bien con la interpretación del poeta/estudioso del siglo III a.C., Calímaco, quien entendía a las Musas de Hesíodo como una metáfora para las abejas. Le dan a él una rama de laurel y agua sagrada (cf. *Himno 1 a Zeus*, 5: *entheon hudōr*) del Helicón¹⁰³ para beber. Es solamente después de que ha tomado el agua (cf. *ibid.*, 7), sostiene Calímaco, que él puede componer sus poemas (cf. *Orígenes*, 2 ed. Pfeiffer). Pero el agua sagrada en cuestión debe ser entendida como miel fermentada que lo coloca (al *aidos*) en un estado de éxtasis, condición sin la cual él no sería capaz de proclamar la verdad. La evidencia sugiere así que es perfectamente plausible que los poetas tempranos consumieran de hecho una sustancia intoxicante como la miel fermentada –que podría considerarse “sagrada”–. Este consumo puede haber sido entendido como un catalizador, una condición preliminar para la preparación mental que elevaría o iniciaría el nivel de concentración mental que, a su turno, permitiría a las musas respirar y/o implantar en la mente del poeta el canto divino, haciendo posible así la inspiración.

8. Conclusión

Como mencioné al inicio de este texto, lo que estoy compartiendo con ustedes el día de hoy es parte de mi más reciente investigación sobre la noción temprana de inspiración (siguiendo algunas de mis investigaciones previas sobre el origen y desarrollo de la *alegoresis*). Me concentré en primer lugar

¹⁰² Para un útil y estimulante análisis de la relación entre el fresno y la miel en la Cultura Antigua, véase Dumont, Darl J., “The Ash Tree in Indo-European Culture”, en: *Mankind Quarterly*, XXXII, 4 (1992), pp. 323-336.

¹⁰³ Mucho antes que Calímaco, Píndaro (véase *Píticas*, 4.60ss) sugiere fuertemente lo mismo cuando sostiene que las abejas están dotadas de un poder profético y, en *Ístmicas*, 6.74-75, Píndaro afirma que bebió de las aguas sagradas del Dirce que las hijas de la memoria hicieron brotar del suelo. En el caso de Píndaro, yo tomaría esto de manera metafórica antes que literal. Él es un producto del Período Clásico, de una tradición literaria. Cualquiera sea la afiliación que sostenga tener con las Musas, él es claramente consciente de que sus poemas son sus composiciones, sus creaciones. En suma, no están asociados a una larga tradición oral o al menos con la misma tradición oral con la que los poemas de Homero y Hesíodo se encuentran vinculados.

y principalmente en Homero y Hesíodo, dado que ellos proporcionan las referencias más tempranas registradas a la inspiración poética en la tradición occidental. Desde mi punto de vista, está claro que Homero y Hesíodo tenían la firme convicción, de hecho religiosa, de que ellos estaban inspirados por ciertos dioses, especialmente por las Musas y Apolo, y que esta convicción era compartida por sus audiencias respectivas (nobles y plebeyos por igual). En suma, no hay ninguna buena razón para creer que los bardos icónicos y sus audiencias no hubiesen creído literalmente en las historias que contaban y, especialmente, en la relación entre mortales e inmortales. Con el advenimiento de la filosofía, la creencia en la inspiración poética fue lentamente combatida por un pequeño número de intelectuales en busca de una nueva “verdad”. Puesto que sus ideas eran nuevas y convincentes, les pareció a otros intelectuales que, porque Homero y Hesíodo estaban divinamente inspirados, debían de haber estado hablando alegóricamente. Es en esta encrucijada que la inspiración divina, la *alegoresis* y la filosofía convergen. Estos tres fenómenos tuvieron un profundo efecto de entrecruzamiento en toda la tradición filosófica griega, de Parménides en adelante; y es posible afirmar que mantienen hasta hoy hechizadas a las mentes de todas las culturas y civilizaciones. En última instancia, de esto es de lo que trata la parte principal de mi investigación.

Traducción del inglés de Rodrigo Ferradas Samanez