

LOS DITIRAMBOS 2 Y 4 DE PÍNDARO

CARMEN V. VERDE CASTRO

I. *Ditirambo* 2 de Píndaro (dialecto dórico)

"Heracles o Cerbero"
A los tebanos¹

Estrofa *Otrora, por una parte, el canto prolongado y la sigma adulterada de los ditirambos serpeaba de las bocas de los hombres, pero, ahora, nuevas puertas se expanden para los sagrados ruedos. En conocimiento de esto, cantad qué clase de fiesta de Bromios los hijos de Urano disponen, junto al cetro de Zeus, en palacio.*

Por otra parte, sonidos circulares de los tímpanos comienzan junto a la venerable Madre y las castañuelas resuenan y la tea incandescente bajo las ramas amarillas de los pinos. Allí se suscitan gemidos ruidosos de las Náyades, un ulular maníaco con agobio de los cuellos inclinados hacia atrás.

Y el omnipotente rayo, respirando fuego, agita la lanza de Enialio y la égida poderosa de Palas mueve la lengua con silbidos de miles, de miles de serpientes.

Antistrofa *Esplendorosamente llega Artemisa sola, después de uncir, en las orgías báquicas, la raza agreste de los leones para Bromio. Y éste se embelesa incluso con las majadas corales de las fieras.*

La Musa me enalteció como escogido heraldo de sabios cantos para que rogara el bienestar de la Hélade, de bellos

¹Según Bruno Snell (1964), *Descenso de Heracles o Cerbero. A los tebanos.*

LOS DITIRAMBOS 2 Y 4 DE PÍNDARO

CARMEN V. VERDE CASTRO

I. *Ditirambo* 2 de Píndaro (dialecto dórico)

"Heracles o Cerbero"
A los tebanos¹

Estrofa *Otrora, por una parte, el canto prolongado y la sigma adulterada de los ditirambos serpeaba de las bocas de los hombres, pero, ahora, nuevas puertas se expanden para los sagrados ruedos. En conocimiento de esto, cantad qué clase de fiesta de Bromios los hijos de Urano disponen, junto al cetro de Zeus, en palacio.*

Por otra parte, sonidos circulares de los tímpanos comienzan junto a la venerable Madre y las castañuelas resuenan y la tea incandescente bajo las ramas amarillas de los pinos. Allí se suscitan gemidos ruidosos de las Náyctes, un ulular maníaco con agobio de los cuellos inclinados hacia atrás.

Y el omnipotente rayo, respirando fuego, agita la lanza de Enialio y la égida poderosa de Palas mueve la lengua con silbidos de miles, de miles de serpientes.

Antistrofa *Esplendorosamente llega Artemisa sola, después de uncir, en las orgías báquicas, la raza agreste de los leones para Bromio. Y éste se embelesa incluso con las majadas corales de las fieras.*

La Musa me enalteció como escogido heraldo de sabios cantos para que rogara el bienestar de la Hélade, de bellos

¹Según Bruno Snell (1964), *Descenso de Heracles o Cerbero. A los tebanos.*

coros, y de Tebas, potente por sus pesados carros. Allí, una vez, hubo un rumor de que Cadmo encontró por fortuna, como esposa, a la apreciada Harmonía; pero ésta escuchó la voz de Zeus y dio a luz a una gloriosa estirpe entre los hombres.

II. Estructura

El poema, pese a su estado fragmentario, exhibe un contenido claro que abarca la estrofa y antistrofa supérstites.

A la oposición del antiguo y nuevo ditirambo, sigue el modelo arquetípico del himno cantado por los dioses en el Olimpo que lleva al paroxismo propio del culto de Dionisos, cuya mención en versos 4 y 17 redondea el núcleo del canto. Se concluye con datos muy importantes, tales como la elección de Píndaro por la Musa, en la cual descansa la responsabilidad del canto. Musa y yo coral y personal inducen al mito de Cadmo y Harmonía. Esta última marca el colmo del impulso lírico² con su unión con Zeus.

Presumiblemente, aquí se desenvolvería el mito sobre el cual no podemos conjeturar, con los mutilados versos 25 y 26, pero que, probablemente, culminarían con un texto dionisiaco.

A diferencia del presente pasaje que es arrebatadamente lírico, en el sentido moderno de la palabra, también desconocemos si el presumible mito posterior se inclinaba por lo dramático narrativo.

Con tan escasos elementos disponibles apenas podemos decir que hay evidentes diferencias de estilo y enfoque entre los ditirambos de Baquílides y los muy deteriorados de Píndaro. Éste se mantiene en el más estricto lirismo; Baquílides escribe ditirambos lírico-dramáticos y de ellos a la tragedia hay una forzosa derivación.

III. Análisis filológico-literario del *Ditirambo 2*.

El título que recompone B. Snell en *Pindarus, Fragmenta*, Teubner, Lipsia, 1964, p. 73, Κ]ΑΤΑ[ΒΑΣΙΣ] ΗΡΑΚΛΕΟΥ[Σ] Η

²Cada vez que usamos el término lírico lo hacemos en el sentido moderno, ya que un ditirambo, que es aulético, no es poema lírico para los griegos.

ΚΕΡΒΕΡΟΣ ΘΗΒΑΙΟΙΣ, es más expresivo que el que da Bowra en su edición pindárica de Oxford y que la de A. Puech en "Les Belles Lettres". Por aquella versión se deduce claramente el contenido temático del cuerpo perdido del himno, o sea, el *descenso de Heracles o Cerbero...*, dedicado, como todos coinciden, a los tebanos.

Se comprueba con evidencia que el papiro, apoyado por citas textuales, nos ofrece el exordio del Ditirambo, dividido en estrofa y antistrofa, esta última deteriorada solamente en su final.

La palabra inicial, el adverbio *κρίν*, es aquí un importante dato para aseverar la retrotracción del autor a una época más o menos próxima o remota, pero, en todo caso diferente, en lo que se refiere al antiguo tratamiento del ditirambo. Clave es el término *σχιοιότηεια τ' αοιδά*, v. 1, en que se imagina un canto estirado, (*sic*), como una soga floja, atónito, sin vigor, de resultas de todo lo cual surge un canto precario y sin brío, unido a la *sigma adulterada* proferida en el canto. Sobre este último corren distintas opiniones ya que en sí, es una enigmática expresión, siendo la crítica a Laso, maestro de Píndaro, muy poco probable, y un canto *asigmático* de éste más difícil de aceptar todavía.

En todo caso, los dos primeros versos del poema encierran una *τέχνη ποιητική* ajena al uso pindárico. Como el poeta acostumbra, la crítica literaria y su propia técnica las incluye dentro de su contexto lírico.

Es lícito pensar que Píndaro soportaba el peso de un antiguo género, digno de ser innovado en sus viejas estructuras. Frente a esa sensación de deterioro, de falencia, concibe un nuevo arquetipo de ditirambo que, según toda opinión, se da en el área ideal del Olimpo, con perfección innegable. Precisamente la palabra *ἀνθρώποισιν* del verso 2 señala la precariedad humana frente a lo que va a ser el nuevo y actual ditirambo, según la concepción de Píndaro. Por algo es comparado este

fragmento con la *Pítica I*³, en donde la idealidad de la μουσική se halla paradigmáticamente no en la tierra, en las bocas humanas, sino en el Olimpo de los dioses.

A partir del verso 3 comienza Píndaro un rapto lírico que no va a decaer en todo el fragmento. Con un dinamismo contrastante con los dos versos iniciales, abre nuevos horizontes al ditrambo con las πύλαι ... νέαι, v. 3, que se franquean a un ámbito sobrenatural señalado por ἰποῖς ... κύκλοισι. Ya no la torpeza humana, sino la sacralidad de los coros cíclicos, llevados al éxtasis por Dionisos.

En los versos 4-6 comienza, después de Bromio, la mención de los dioses prestigiados y remontados a los primitivos orígenes divinos, los Uranidas, cuya autoría respecto de la celebración de la fiesta báquica era resaltada en estas líneas. Sigue la mención de la Gran Madre, cuyo nombre no aparece aquí, pero sí en la párodos de *Bacantes* de Eurípides, vv. 78-79.⁴ Suele usarse una deidad secundaria para enaltecerla por obra del poeta, cuando éste lo juzgue necesario. Hesíodo en la *Teogonía* encumbra a Hécate y la hace omnipotente. Algo así debió suceder con la Gran Madre citada por Píndaro. Ella es aquí, vv. 4-6, el epicentro de una imagen expansiva que comienza musicalmente con los sonidos de tímpanos y castañuelas para concluir lumínicamente con la antorcha flamígera y las ramas que amarillean con la secreción viscosa de los pinos. Sonido y color confluyen en el mismo ámbito de la diosa inseparable de Dionisos.

Los versos 9-10 son el preludio del *clímax* báquico, que progresa *in crescendo* desde la mención de las plañideras Náyades. Sus quejidos audibles son el trasfondo musical y el complemento contrastante de los tímpanos sonoros del v. 7. Ahora, en el 10, con el ulular maníaco y la reversión de las cabezas de los coreutas estamos en pleno delirio frénético en

³Cfr. Puech (1958), p. 144.

⁴Cfr. edición de Puech, p. 48 y también Grimal (1963), *ad locum*. Diosa frigia, de culto oscuro, pero, en todo caso, orgiástico.

IV. *Ditirambo 4 de Píndaro (dialecto dórico)**A los atenienses*

Mirad aquí, Olímpicos, y otorgad, dioses, un don insigne vosotros que os aproximáis al ombligo muy frecuentado, cargado de incienso, de la ciudad y al ámbito exornado y glorioso en la sagrada Atenas, para hallar coronas de ramilletes de violetas y cantos que se congregan en primavera.

A partir de Zeus contempladme a mí que marchó con el triunfo de mis cantos, por segunda vez, hacia el dios que nos da la hiedra, hacia Bromio, al cual nosotros, los mortales llamamos Eriboas.

Yo llegué para cantar la estirpe de los padres altísimos y de las mujeres cadmeas.

De modo que lo conspicuo no se me escapa a mí, que soy adivino,⁵ cuando, abierto el santuario de las Horas de bandas carmesíes, la primavera bien perfumada trae plantas con néctar.

Entonces se arrojan, entonces, sobre la tierra inmortal, los rizos encantadores de violetas y rosas se entretejen con los cabellos. Resuenan los sonidos de los cánticos junto con las flautas, y los coros se ocupan de Semele, la de curva diadema.⁶

⁵El verso 13 lo tomamos de la edición de Snell: ἐναργέα τ' ἐμ' ὄστε μάντιν οὐ λαθέσθαι, para poder solventar un pasaje extremadamente difícil.

⁶Del verso 16 al 19 se dan algunos ejemplos del σχῆμα κινδαικόν, o sea la presencia de un sustantivo plural correspondiente a un verbo en singular. Cfr. Gildersleeve (1965), pp. de la introducción LXXXVIII-IX y *Ol. 11*, p. 222. Aquí se da con ἐπαταὶ ἰὼν φόβαι...βάλλεται..., con ἀρεῖ τ' ὄμορα, con οἰχέετε...χοροί y, quizás, verso 15. Si se tiene en cuenta esta falta de concordancia, es factible penetrar el sentido del texto. Y esto ocurre tanto si se considera ἔαρ como sujeto del ἐάγοισιν, forma eólica de la tercera persona plural del Indicativo, como si se acepta φουτὰ νεκράεα como tal.

V. Estructura

En el Ditirambo a los atenienses, fragmento 4, se distinguen con claridad cuatro momentos: del 1 al 6; del 7 al 10; del 11 al 15 y del 16 al 19.

En el primero se recaba la atención de los dioses olímpicos sobre Atenas y se solicita su gracia. En el segundo aparece tímidamente el yo coral, el yo pindárico, y se menciona a Dionisos bajo sus apodos. En el tercero aparece el objeto poético referido al γένοϕ de dioses y mujeres cadmeas, con la imagen restallante de las Horas y la esplendidez de la primavera. En el cuarto hay una simbiosis de violetas y rosas con los cantos del coro y se va rectamente hacia el motivo del mito de Semele, lugar donde cesa la cita del fragmento por parte de Dioniso de Halicarnaso.

El párrafo final, vv. 16-19, marca desde el inicio, con dos τότε, la urgencia de ensalzar lo fáctico de la primavera, aunando la mezcla de violetas y rosas unidas con los cabellos de los coreutas. Se aprecia, por consiguiente, una aceleración en el ímpetu lírico, es decir, en las palabras y en la música instrumental aulética (v. 18) para constituir la perfecta μουσική, letra cantada, con acompañamiento y danza coral.

Al final, en una perfecta composición anular, se vuelve sobre el coro (vv. 1 y 19), que avanza hacia Semele, cuya historia, como madre de Dionisos es presumible se cuente a continuación de este fragmento, como fundamental y nuevo objeto poético. Más allá de esto no se puede decir, por la claudicación del texto, conservado, como ya dijimos, por una cita de Dioniso de Halicarnaso.

Este pasaje final es un estallido relumbrante de flores y sonidos, de cantos y de flautas, propio de una mimesis del culto dionisiaco, en su frenesí maníaco.

En todo poema, y muy especialmente en éste, la repetición de términos es clave para su exégesis. Hay aquí una parábola que va desde la contemplación (ἴδετε) y pasa por el tiempo, (τότε), por los ramos de violetas y rosas, por la fragancia (θυόεντα y εὐδομον), por la mención de los dioses (οἰχνεῖτε y οἰχνεῖ), por la

imagen primaveral (ἔαρ y ἐαριδρόπων) y, finalmente por Dionisos, cifra de un cumplido ditirambo.⁷

Pese a que la disección en cuatro etapas es contundente, tenemos la impresión de que todo el fragmento, y no sólo de 1 a 6, es un προίμιον de todo el poema, por su perfecta trabazón de dioses y coros, con clara determinación de cantar el objeto poético a que nos hemos referido *ut supra*, resaltado todo por encima de la decoración primaveral, lo cual converge hacia la exaltación báquica y a la del propio poeta como ἐρμηνεύω θεῶν, *intérprete de los dioses*, como dueño de la interpretación de la herencia mítica.

VI. Análisis filológico-literario del *Ditirambo 4*

Comienza con un solemne exordio, escrito de una manera muy directa, que invoca perentoriamente a los dioses olímpicos cuyas dos menciones se ubican al final de los versos 1 y 2. El modo sintáctico imperativo es el típico de los himnos a los dioses, para expresar la voluntad del poeta para imponerse al querer divino en favor del coro ditirámico, rogando *un don insigne*, κλυτὰν χάριν. Todo esto se expresa taxativamente en los dos primeros versos. Ahora sigue el esbozo de una aretología que no se amplifica mayormente, si no es en la alabanza de la ciudad de Atenas, donde los doce dioses habitan representados en estatuas. A este lugar, ya que el ditirambo está dedicado a los atenienses, se le concede un espacioso ámbito poético, asimilándolo - sin decirlo - al ὄμφαλος pítico. Culmina este pasaje con la invitación a los olímpicos de obtener coronas de violetas primaverales. Esta imbricación floral con el poema de Píndaro no se abandona en el fragmento, y se cerrará en composición anular en los versos 16 y siguientes, conformando la unidad poética del todo. Tal es el encomio de Atenas, que podría establecerse una ecuación así: Atenas, en

⁷Ya Méautis (1962), p. 458, ha llamado la atención sobre la significativa reiteración de ciertas palabras, tales como ἴδετε, τότε, ἰοδέτων, θυόεντα y εὐδομον y οἰχναίτε. ὄχνηι. ἀχεῖ; ἐαριδρόπων con ἔαρ. βρόμιος con Ἐριβόαν.

primavera, es a las violetas y las rosas como Píndaro a sus poemas.

Este elogio, uno de los más cabales de Píndaro, encuentra su máximo correlato en el fragmento 5, que algunos integran con el que nos ocupa. Ante escasas líneas no es fácil complementarlas dentro del Ditirambo 4, pero sí se puede decir que tienen la misma temática laudatoria que este último.

En este breve lapso son varios los adjetivos atributivos que menudean aquí: κλυτὰν...χάριν, κολύβατον...ὄμφαλον θύοντα, ἱεραῖς Ἀθάναις, πανδαίδαλον τ' εὐκλέα ἀγοράν, ἰοδέτων ... στεφάνων y ἐαριδρόπων αἰοιδᾶν. El cúmulo atributivo converge exitosamente sobre sus núcleos nominales. El todo constituye un pasaje arrebatadamente lírico, digno de la exaltación y exultación báquicas consagradas al culto dionisiaco.

De la mención del coro en el primer verso surge en 7-11, el yo coral con el με ... πορευθέντα (vv. 7-8) apoyado en el adverbio δεύτερον, *por segunda vez*. Así Píndaro se impone discretamente con un acusativo με y el participio predicativo adverbial concertado como yo coral que se magnificará en el v. 12, con ἔμολον.

Se repite, *mutatis mutandis* el imperio sobre Zeus y demás dioses para contemplar no ya a Atenas, sino al mismo poeta, que consagra siempre la existencia óptica de lo bello, y que viene con el triunfo de sus cantos.

Píndaro subraya que su elevado ministerio lo cumple aquí por segunda vez, δεύτερον, o sea, que no se trata de un novato en el arte ditirámbico, sino que Dionisos es encomiado reiteradamente por él. La culminación del trozo 7-10 se alcanza para todo el poema con los epítetos de Dionisos, a saber, κισσοδόταν, Bromios y Eriboas, este último relegado a una prótasis relativa donde el poeta se integra con todos los mortales que apellidan al dios con el sobrenombre de Eriboas,

*el que grita ruidosamente. Dionisos es pues, el que conoce la hiedra y el que vocifera.*⁸

Precisamente este *clímax* ocurre a mitad del fragmento, como eje crucial del conjunto y tiene la virtud de enunciar el objeto poético del todo, es decir, que Dionisos sea cantado por dioses y hombres, sin excepción.

Conjuntamente los vv. 11 y 12 que inician otro paso, exhiben abiertamente el yo poético con ἔμολον que señala, sin ambages la voluntad de Píndaro de cantar la estirpe *de los padres altísimos y de las mujeres cadmeas*.

Esta mención del γένος recuerda el γένος αἰδοίων θεῶν de Hesíodo, *la estirpe venerable de los dioses*, la gran propuesta del arcaico poeta, como medio de explicar el sentido de la existencia humana a través de la catalogación histórica y genealógica de los dioses.

Los versos siguientes, 13 y 14, son casi insanables. Hemos preferido la conjetura de B. Snell señalada en la traducción, *ut supra*.

Aquí Píndaro se iguala a un *adivino* en la apreciación acertada de los hechos. Este autoenaltecimiento es común en el poeta de los epinicios con respecto al vencedor y aquí, referido al poseedor del arte mántica. Esto otorga, desde ahora, mayestática autoridad a sus futuros pronunciamientos.

Le permite dar una imagen mitológica de la primavera, con la solemne apertura de *abierto el santuario de las Horas de bandas carmesíes*. Explota el poeta la rica veta de la leyenda de las Horas, hijas de Zeus y Themis, diosas de la vegetación, guardianas del Olimpo, integrantes del cortejo de Dionisos, actitud que empalma muy bien con un ditirambo. Escoge el significado de *estaciones del año* para concentrar su elogio en la primavera que aporta *plantas con néctar*.⁹

⁸Βρόμιος tiene idéntico significado que Ἐπιβόας. Véase Slater (1969), *ad locum*.

⁹Para más detalles, Grimal (1963), *ad locum*.

Con esto se enriquece una magnitud espacial y temporal para la estación florida, gracias a la proyección mitológica que ya aprovecharon Homero y Hesíodo.

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos, comentarios y lexica

- Boeckh, A. (1953) *Pindar: Interpretatio latina*, Hildesheim, reimp. de 1821.
- Bury, J. B. (1965) *Pindar: Nemean Odes*, Amsterdam, reimp. de 1890.
- Gildersleeve, B. L. (1965) *Pindar: Olympian and Pythien Odes*, Amsterdam, reimp. de 1890.
- Puech, A. (1958) *Pindare*, Paris.
- Snell, B. (1964) *Pindarus: Fragmenta*, Leipzig, 1964.
- Turyn (1948) *Pindari: Carmina cum Fragmenta*, München.
- Farnell, R. I. (1965) *Pindar: A Commentary*, Amsterdam, reimp. de 1932.
- Rumpel, I. (1969) *Lexicon Pindaricum*, Hildesheim, reimp. de 1883.
- Slater, W. J. (1969) *Lexicon to Pindar*, Berlin.

2. Bibliografía específica

- Benn, M. B. (1962) *Hölderlin and Pindar*, The Hage.
- Bernard, M. (1963) *Pindars Denken in Bildern, von Wesen der Metaphor*, Stuttgart.
- Bowra, C. M. (1964) *Bowra*, Oxford.
- Burton, R. W. B. (1962) *Pindar's Pythian Odes, Essays in interpretation*, Oxford.
- Calder W. M. & Stern J. (1970) *Pindaros und Bakchylides*, Darmsstadt.
- Duchemin, J. (1955) *Pindare, poète et prophète*, Paris.
- Grimal, P. (1963) *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*, Paris.

- Hubbard, W. K. (1985) *The Pindaric Mind*, Leiden.
Méautis, G. (1962) *Pindare le Dorien*, Paris.
Nebel, G. (1961) *Pindar und die Delphik*, Stuttgart.
Norwood, G. (1945) *Pindar*, Berkeley & Los Angeles.
Schadewaldt, W. (1928) *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, Tübingen.
Thummer, E. (1968) *Pindar, Die Isthmischer Gedichte*, Band I, Band II, Heidelberg.
Untersteiner (1951) *La formazione poetica di Pindaro*, 34, Messina.
Wilamowitz-Moellendorff, U. V. (1922) *Pindaros*, Berlin.
Young, D. C. (1968) *Three Odes of Pindar*, Leiden.