

APOLO, EL EJECUTANTE

Richard P. Martin, Stanford University

Resumen

Este artículo intenta clarificar las representaciones visuales y verbales de la ejecución de instrumentos de cuerda en la cultura Griega arcaica y clásica. En primer lugar, produce un contraste entre los contextos performativos de la *lura* pequeña, de sonido suave, con caparazón de tortuga, en contraste con el instrumento de mayor volumen, ejecutado por profesionales, la *kithara*. Hermes está conectado con el primero y Apolo con el último. El artículo explora estos dos instrumentos tal como ellos están expuestos en los Himnos Homéricos a Apolo y a Hermes. Lo que parece, al comienzo, ser una trasgresión problemática – que Hermes le entregue a Apolo su instrumento adolescente, la *lura*, después de haberla inventado (aparentemente reemplazando el instrumento propio del dios, la *kithara*), está explicado, finalmente, dentro el contexto de las reglas que regulan las performances musicales en los juegos Panateneos, en Atenas.

Abstract

This paper attempts to clarify the visual and verbal representations of the playing of stringed instruments in archaic and classical Greek culture. First, it makes a contrast between the performance contexts of the small, soft-sounding, tortoise-shell lura in contrast to the large and loud concert-style instrument played by professionals, the kithara. Hermes is connected to the former, and Apollo to the latter. The paper then explores these two instruments as they are displayed in the Homeric Hymns to Apollo and Hermes. What seems at first to be a problematic transgression--that Hermes gives Apollo his adolescent instrument, the lura, after inventing it (apparently replacing the god's own instrument, the kithara), is ultimately explained within the context of the rules regulating musical performances at the Panathenaic games in Athens.

El título de mi exposición es, quizás, más contemporáneo que lo que yo originariamente intenté.¹ Por eso, me refiero no al nombre Apolo, sino la palabra “ejecutante” “player”, en inglés. Esta palabra, que se pronuncia *playa*, en inglés, finalmente, ha desarrollado una rica serie de asociaciones, en inglés, en jergas *hiphop* y urbanas, suficientemente como para obtener no menos de 36 definiciones sucesivas en la *website* invaluable “urbandictionary.com”. Una muestra de las definiciones menos obscenas de la palabra *playa* serían las siguientes:

- Una persona que puede “levantar muchachas”
- Un hombre que utiliza a las mujeres para sexo u otros favores, usualmente por el encanto de ellas.
- Alguien que *ejecuta* a una mujer como un instrumento musical.

Bien, ahora me siento más tranquilo. Brevemente, después de esta verificación, yo encontré el título para esta conferencia, Apolo, “el *player*”, el ejecutante. Mi rápido chequeo lexicológico me convence, actualmente de que no hay un término mejor para Apolo que “*playa*”. O, para decirlo de otra manera, Apolo es un *playa*, el dios griego que obtiene una serie de mujeres, porque él es un *player*. Específicamente, su asociación con una clase determinada de instrumentos musicales sirve para marcarlo como un hombre maduro sexualmente. El contraste entre la representación gráfica de los instrumentos musicales, hace sobresalir el hecho de que Apolo es el ideal de un hombre que ha pasado a través de períodos iniciáticos y está en lo más alto de su poder.² Esto está puesto de manifiesto, en el estilo típico del antiguo griego, como espero demostrar, a través de la iconografía y de representaciones poéticas que estructuralmente, yuxtaponen Apolo a su joven medio-hermano y a menudo rival, el dios Hermes. Y como un

¹ Quisiera agradecer a Profesora Ana Maria González de Tobia, Directora del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas (Área Griego) para la invitación a La Plata, y también para esta traducción al español del texto original en inglés.

² Por Apolo como dios de iniciación de los varones, cfr. Burkert (1985:260-64) y Graf (2009:90-91).

componente clave de la mitología que rodea a Apolo, esto ha sacado partido dentro de la cultura griega de muchas maneras. Esas cosas, a su vez, deben hacernos reflexionar acerca de nuestro propio proceso de *mitologización* contemporánea y del rol de la música dentro de ese proceso.

Demostrar realmente esto adecuadamente insumiría una exposición más extensa, en efecto, hasta un extenso libro que examinara mito y *performance*. Yo he estado comprometido en tal proyecto durante los últimos años, observando referencias textuales tanto como evidencias comparativas a partir de las culturas tradicionales y su tratamiento de la música dentro del mito.³ Para hoy, voy a examinar dos momentos en la antigua representación de Apolo como un cantor acompañado de un gran instrumento encordado-la forma de arte que fue denominada *citarodia* o “cantando con la cítara” en la antigüedad. Con la ayuda de algunas imágenes, reseñaré cómo Apolo, el ejecutor de cítara, el *Citarista*, es más que una representación accidental del dios con una proto-guitarra.⁴

Hay, en cambio, una construcción mítica que benefició a ciertos grupos dentro de la cultura griega arcaica. Yo utilizo conscientemente estas palabras, mito y mítico, con un conocimiento del uso en los primeros textos poéticos griegos que sobreviven. Ambas palabras derivan de la palabra griega *mûthos*. Como descubrí hace algunos años, la palabra griega *mûthos* en Homero, realmente no refiere inmediatamente a lo que nosotros podemos llamar *mitos* – vale decir las historias acerca de dioses y héroes- sino a una particular clase de acto de habla (*speech-act*) La palabra señala el uso del habla cuando se emite una orden, o reproche, o un extenso acto de rememoración. Puesto de otra manera, un *mûthos* es, en su primera utilización, una expresión que busca autoridad, una aseveración de identidad, y una estrategia de posicionamiento.⁵ Yo creo que estas mismas características continúan actualmente en los usos más tardíos de la palabra, para significar más que nuestra moderna palabra *mito*.

³ Cfr. Martin (2003).

⁴ Todavía no he visto Power (2010) sobre este tema.

⁵ Cfr. Martin (1989:10-88)

No deberíamos despistarnos por el aparente anonimato de los mitos en su significado posterior. Cada mito comenzó como un *mûthos* por obra de alguna persona o personas – como una vía para representar y manipular al mundo. Hoy, me gustaría sugerir que el *mûthos* de Apolo, el *Player*, el ejecutante (y el cantor) resulta ser un método de auto-presentación realizada por los variados actores que transmitieron ellos mismos los *mitos*. Es decir, los actores (*players*) humanos, probablemente terminaron resultando *playas*. Esta auto-presentación, a su vez, puede ser vista como determinada regionalmente dentro de la cultura griega. O sea que las historias de Apolo el *citarista* representan en gran parte una estilización del tipo que es denominado “*epichorico*” - existiendo en una región particular. Como siempre, cuando hablamos de “mitos griegos”, necesitamos tener presente que Grecia como nación-estado no existió hasta el siglo 19. La Antigua Grecia fue un conjunto de ciudades-estado- casi 700 de ellas, en ese tiempo- cada una de las cuales tenía sus propias o “*epichoric*” tradiciones, que algunas veces, marcaron a la ley su camino a la cima y resultaron ampliamente aceptadas como tradiciones PanHelénicas.

Permítannos comenzar con el arte verbal antes de movernos hacia el visual. Un arcaico poema narrativo griego, el denominado *Himno Homérico a Apolo*, sonoramente proclama a Apolo como el *Player* (el ejecutante). El poema cuenta el nacimiento de Apolo en la sagrada isla de Delos, después de que su madre, Leto, había convencido a la isla de que llevándose a cabo allí una divina maternidad, la protección sería una ventaja económica para la isla, más tarde (vv. 83-126). Ella había recorrido todo el mundo griego, pero ningún lugar le había permitido instalarse y dar a luz. Delos le hizo declarar bajo juramento, a la embarazada Leto, que Apolo sin duda construiría un glorioso templo sobre la pequeña isla rocosa. Entonces, Leto entró en trabajo de parto durante nueve días y nueve noches. Ella se aferró a una palmera, se arrodilló sobre el suelo, y, rodeada por ninfas y diosas, dio a luz a los mellizos Apolo y Artemisa. El joven dios es tan poderoso que desata las ataduras de sus pañales. También puede hablar correctamente: sus primeras palabras, en el poema y proclaman sus futuras áreas de interés. “Que la cítara sea querida para mí y la curvatura del arco, y yo podré expresar a los mortales el infalible deseo de Zeus” (vv. 131-

32). Él se presenta a su mismo como uno que puede tocar un instrumento de cuerdas, denominado, en el griego del poema, *kitharis* (una forma de cítara). Él también será un arquero y un profeta. No voy a entrar aquí en la conexión entre las dos primeras habilidades: hacer música y arquería, pero, sospecho que es muy antigua. Philippe Montbrun ha demostrado, recientemente, en detalle, que el arco para disparar flechas, para cazar y un instrumento musical encordado son, sin duda, uno y el mismo objeto físico en muchos pueblos de África, Sud América y Oceanía.⁶ Para las conexiones entre la representación musical y la profecía, el trabajo de Lisa Maurizio y otros han demostrado que la poética oral tiene un papel clave en la producción de hexámetros proféticos en el oráculo delfico. Puede ser aún el caso de la *Pythia*, la profetisa de Apolo, que hablaba en verso.⁷ En resumen, las tres habilidades que Apolo proclama deben ser tan simples como tres aspectos de una poderosa treta, una habilidad que bulle bajo la infalibilidad--ya dando la correcta nota en la representación musical, el correcto objetivo en las representaciones atléticas o marciales, o la predicción correcta en la predicción del futuro.

Al aspecto musical de este arte, yo lo llamaré *citaródia*-, el canto con acompañamiento de la cítara. Estoy utilizando la palabra cítara para distinguirla de la palabra “lira”, que a menudo está desprolijamente mal aplicada para el instrumento de cuerdas de Apolo. En efecto, muchas traducciones del pasaje que yo acabo de leer, perteneciente al *Himno a Apolo*, escriben “lira” para traducir la palabra griega *kitharis*. Pero, es necesario recordar que *kithara* es dos cosas: grande y sonora. Es un instrumento de siete cuerdas grande, con una caja sonora de madera de tamaño proporcionado. Tenía una gran resonancia, y era muy difícil de ejecutar. En la época clásica, fue ejecutada por músicos profesionales, a menudo en competitivos ambientes de contiendas musicales, en festivales mayores.⁸ Esos festivales incluyeron, muy visiblemente, los juegos Píticos llevados a cabo en el santuario de Apolo, en Delfos, sobre las laderas

⁶ Montbrun (2001).

⁷ Maurizio (2001).

⁸ Sobre la *kithara* cfr. Comotti (1989:63); Maas & Snyder (1989: 53-78).

del Monte Parnaso, en la Grecia central. Este conjunto de asociaciones-trazadas visualmente aquí- resultarán importantes para el punto final de mi propuesta.

En primer lugar, permítanme hacer algunas observaciones sobre vocabulario, para que no se piense que yo estoy tomando a la dicción ligeramente al argumentar que Apolo es, en un aspecto estrictamente técnico, un *kitharode*, un *citarista*. Dentro de los *Himnos Homéricos*, se debe conceder que los términos utilizados para la ejecución instrumental son un poco ambiguos. Esto es, uno podría argumentar que el sustantivo *kitharis*, citado en la línea 131, podría ser usado de una manera inadvertida para significar *cualquier* instrumento de cuerda. Podría haber sido usado como lo es en la mayor parte de las pocas apariciones en la poesía de Homero, como un *nomen actionis*, para significar “ejecutar un instrumento” más que un instrumento en sí. El sustantivo *kithara* (más que *kitharis* no está atestiguado hasta el siglo 5to) está ausente para el instrumento que es ejecutado por cantores en la épica Homérica ya que es todavía otro término, denominado *phorminx*.⁹ En el *Himno a Apolo*, este sustantivo alterna con *kitharis*. Además de esto, los verbos derivados de cada sustantivo, *phormizein* y *khitarizaien* parecen ser intercambiables. Todo esto significa que la dicción del hexámetro poético tuvo mucha flexibilidad en la descripción de la representación (*performance*) instrumental. Las palabras “ejecutar la *phorminx*” y “ejecutar la *kithara*” pueden ser tomadas en su plena semántica, valor sin marca- y de este modo, a menudo aplicado a la ejecución de la pequeña lira de caparazón de tortuga – un instrumento completamente diferente. O, las palabras pueden ser tomadas en una *vecindad* semántica, en un sentido marcado para significar precisamente la ejecución del más grande, instrumentos de caja de madera, la *kítara* y su precursora, la *phorminx*. Tal flexibilidad prueba ser útil, sólo que los poetas comprometen en la *mitologización* sus propias formas de arte.

Permítanme sugerir que debemos ver en este sistema flexible de términos descriptivos, los estratos de generaciones de prácticas de reales representaciones (*performances*). En esta conexión, recuerdo algo que una

⁹ *Phorminx*: *Il*.1.603; 24.63 (Apolo en ambos pasajes); *Od*.8.254, etc.

vez me dijo un hombre que había sido entrenado para ser un poeta épico egipcio oral. El folklorista Dwight Reynolds observa que aún cuando un poeta de la épica oral Hilali contemporánea está obviamente ejecutando un violín del siglo 20th, con algunas cuerdas, Él le dirá a su audiencia, en sus versos: “Yo les canto como ejecuto mi *rabab*” - a pesar de que el *rabab* es mucho más antiguo, un instrumento de cuerdas, claramente no es el que él está usando en su acto de representación (*performance*). El texto y el contexto, tan disonantes, aparentemente, están desunidamente unidos a través de la deseada suspensión de la incredulidad. Y, en efecto, el violín realiza su función, para el poeta y para la audiencia, como el descendiente espiritual y práctico del *rabab*. La ideología de la *performance* continúa igual, a pesar de la evolución práctica y del cambio en la forma de acompañamiento instrumental.¹⁰

Si volvemos al *Himno a Apolo*, en consecuencia, debemos tener en mente que el poema podría estar describiendo a Apolo utilizando la lira, o a Apolo utilizando el instrumento de un certamen profesional, la *kithara*. Yo sostengo que el *Himno a Apolo* señala el último mencionado – en efecto, la *kithara*- el instrumento de la gran caja- es para Apolo un instrumento ausente, abandonado. Otros *Himnos Homéricos*, el *Himno a Hermes*, como lo veremos, insiste sobre el último escenario mencionado, su uso de la lira. Este contraste primitivo es el que nos conduce a algunas conclusiones acerca de los significados míticos de la *kithara* versus la lira, en términos de prácticas *performativas* y semiótica social.

Para explorar las implicancias ulteriores de Apolo como un ejecutante (player) y cantor, un *kitharode* (citarista) permítanme comenzar con las líneas H.Ap. 146-64. El contexto inmediato es la descripción bien conocida de las jóvenes doncellas de Delos, quienes encantaban el festival que congregaba una multitud sobre la isla sagrada de Apolo, con su *performance* vocal sorprendente. El relator del *Himno Homérico*, en este punto, aparece para presentarse a sí mismo, así como el segundo hombre, una figura de contraste. Ordenando a las jóvenes delias la despedida, justamente antes de nuestras líneas, el que habla dice: “Si un extranjero pregunta quién

¹⁰ Cfr. sobre la tradición egipcia Reynolds (1995).

es para Uds. el más dulce de los cantantes que frecuenta este lugar, con el que Uds. más se deleitan, díganle esto: Un hombre ciego, que vive en la rocosa Quíos. Los cantos de ese hombre, todos ellos, son los mejores para siempre” (vv. 167-73). Esta respuesta escrita, documental, parece ser un artificio más que una indirecta auto presentación sobre la parte de la *performance* del poeta. En la forma en la que está descrita parece un pacto para las jóvenes delias: las partes están marcadas por la línea inicial contrastante, *humeis* “ustedes” plural y *hemeis* “nosotros”. *Ustedes* da esta respuesta, dice el hablante anónimo, y *nosotros*, a su vez, difundiremos su fama poética (*kleos*) tan lejos como nos extendamos sobre la tierra a las bien pobladas ciudades de hombres.”

Desde la época de Tucídides (3.104), este pasaje del *Himno a Apolo* ha sido considerado una evidencia para la historia de las prácticas *performativas*. Muy a menudo, el misterioso hombre ciego de Quíos, ha sido interpretado como una referencia a la figura de Homero.¹¹ Lo que no ha sido siempre acentuado es el final abierto que muestran estas líneas: como en el proemio del arcaico poema en hexámetros, la *Teogonía*, donde el hablante refiere a su compositor, Hesíodo, en tercera persona, de modo que aquí no hay una certeza de que el relator del *Himno a Apolo* sea, en efecto, el mismo denominado *tuphlos aner*, el hombre ciego. La identidad del actor del himno está, en cambio, elidida – nosotros intentamos *asociarlo* con las tradiciones homéricas, con todo quien haya difundido los cantos representados de Homero, pero puede o no puede ser “Homero” quien habla a los delios.

Yo agregaría que la figura de Homero aquí recuerda más acertadamente a aquella del poeta que vaga y que se encuentra en las *Vidas de Homero* y en la *Contienda de Homero con Hesíodo*. Estas historias tradicionales aparecen para regresar al siglo 6º antes de Cristo, una época cuando los textos de los poemas de Homero y Hesíodo fueron, probablemente, cristalizados y establecidos de una u otra forma. Como vemos a Homero *mitologizado* en esas tradiciones él representa un repertorio mucho más extenso que el

¹¹ Cfr. recientemente sobre estas líneas Peponi (2009).

compositor de nuestras *Iliada* y *Odisea*.¹² El Homero de las historias de las *Vidas de Homero* compone hechizos, mágicos encantamientos, epigramas e himnos, tantos como lo que nosotros podemos denominar épica. Él viene a una población y se anuncia a sí mismo, se establece en negocios de zapateros o en sitios donde se reúnen los hombres, y de este modo compone épicas en pequeña escala, acerca de la historia de la ciudad en la cual se encuentra. El Homero de las tradiciones, *Vidas*, es un carácter intratable así como, quien maldecirá a una ciudad si siente que ha sido despreciado –de una manera poética, por supuesto. Esa clase de Homero puede ser equiparada con otras tradiciones orales de fecha más reciente. En mis propias investigaciones, para tomar un ejemplo, encontré historias y poemas de un moderno poeta, perteneciente al folklore irlandés, Raftery, que también es un hombre ciego y que produjo exactas réplicas de los cuentos antiguos. Raftery, el Poeta maldice a las mujeres que niegan darle un trozo de carne, así como elogia bellezas locales (basándose no en su experiencia propia, sino en lo que la gente local le contó acerca de su propio encanto).¹³

Ahora, si reconocemos que el relator del antiguo *Himno a Apolo* se asocia con tan extendido, multigenérico repertorio para la poesía de Homero--desde los insultos, a poemas de elogio y a epigramas y hechizos--la próxima afirmación de mi argumento se convierte en algo más posible que o sea que el actor del *Himno a Apolo* desea aparecer *como un guitarrista* o al menos sugerir fuertemente esa posibilidad. Esto puede ser sorprendente, desde el momento en que es claro que los himnos homéricos como un grupo deben haber sido composiciones rapsódicas compuestas para recitados competitivos, como la *Iliada* y *Odisea* en sus formatos del siglo 6^o.¹⁴ Por rapsódico yo interpreto recitado. Tenemos una descripción de tal recitado en el diálogo *Ión* de Platón –después del rapsoda vagabundo o “tejedor de cantos” de ese nombre. Ión, el rapsoda, va de lugar en lugar compitiendo como un recitador de la *Iliada* y *Odisea*. Permítanme acentuar

¹² Cfr. Martin (2009).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sobre los himnos en competencias cfr. Martin (2000).

la diferencia una vez más. Nuestra evidencia de la representación real de la poesía homérica y, por extensión, de los *Himnos Homéricos*, nos dice que fueron *recitados* en certámenes, no *cantados*. Hasta donde yo conozco, no tenemos ninguna evidencia de que esos poemas fueron cantados con acompañamiento musical. Sin embargo, la pintura interna que nos da el *Himno a Apolo* sugiere que el compositor de tal poesía *es un cantor*, específicamente un *citarista* o cantor acompañado por cítara.

¿Cuáles son los signos de esta imaginada *citarodia* de los himnos? Más claramente, viene a ser lo que yo denomino “combinación emblemática”. Para explicar esto, me voy a referir a otro pasaje. Algunos críticos han notado que la transición en líneas 177 y siguientes, es abrupta.¹⁵ La mayoría atribuye esto a una pretendida quiebra o grieta, entre las partes del himno denominadas Delias y Píticas. Es verdad que la primera parte del *Himno a Apolo* se extiende sobre la carrera del joven dios cercana al momento de su nacimiento en Delos, mientras que la segunda destaca la adquisición de Delfos como un lugar adecuado para levantar un templo para pronunciar oráculos. Desde el siglo 18º, los críticos han insistido en que el *Himno a Apolo* es, en realidad, la suma de dos poemas unidos torpemente, uno destinado, originariamente, para la representación en Delos, en medio del mar Egeo, y el otro para una representación en Delfos, sobre las montañas-ambos lugares sagrados para el dios. Yo personalmente no creo del todo en esta explicación: Publiqué mis objeciones en los *Proceedings* del Coloquio de 1997, que se realizó en este mismo lugar.¹⁶ Sea como fuere, en el pasaje que tenemos a mano, después de la promesa de expandir la fama de las jóvenes delias, el relator –quien previamente se refirió a sí mismo con el pronombre plural *hemeis* – dice en el línea 177 “pero *yo* (pronombre singular) *yo* no cesaré de componer himnos sobre Apolo, que hierde de lejos”. Entonces, él cumple lo que declama, produciendo una quiebra hacia lo que nosotros podemos identificar como retórica hímica de alto estilo en la tradición poética griega. En esta mínima sección de alabanza, la verdadera imagen que el poeta nos ofrece es, significativamente, de

¹⁵ Càssola (1975: 498).

¹⁶ Martin (2000).

Apolo, viéndolo en toda su gloria como *citarista*. No sólo están ambos, el productor de himnos mortal y el divino juxtapuestos en esta forma. La descripción interconecta detalles muy bien. Vemos a Apolo que se dirige en dirección a una asamblea de dioses (*homêgurin*), seguramente para ajustarse a la pintura que hemos visto del poeta homérico, el ciego de Quíos, viajando alrededor. Ambos, hombre y dios son productores de himnos en movimiento. La epifanía de Apolo sobre el Olimpo inspira un divino deleite en *kitharis* y *aidê*, *ejecución instrumental* y *canto* y conduce a un nuevo canto y danza entre los dioses. Eso viene en una descripción que muchos han observado que estrechamente replica las características de los eventos musicales humanos en Delos, mencionados antes en el poema.¹⁷ En el pasaje anterior, el poema se refiere a la reunión de los griegos desde todas las islas y costas adyacentes, y habla sobre cómo ellos están paralizados por la representación virtuosa de un grupo de niñas que pueden imitar las voces y movimientos de todos. Esquemáticamente, tenemos un quiasmo, que diseña una figura retórica que se mueve desde A a B, B' a A'. La jóvenes delias (A); el cantor mortal (Homero) (B)/ el cantor divino Apolo (B'), las jóvenes de Olímpia (A'). La combinación emblemática aquí logra de una manera más palpable la clase de *analogización* a través de la cual el mito funciona como un todo. La afirmación incluida en esta juxtaposición es: como Apolo es *Musagetes*, conductor de las Musas, así el hombre ciego de Quíos – o su representante- es el conductor coral del coro delio, el que les provee los cantos. Este detalle está destacado más adelante por la línea-final, con la aparición de la palabra para cantos, *aidê* en 173 (refiriéndose a Homero) y en 188 (refiriéndose a Apolo). Para repetir, no importa cuáles fueron las condiciones de la *performance* real, a través de los años para este *Himno a Apolo*- incluyendo recitado de memoria, con música de cualquier clase-, el texto mismo insinúa que el *Himno a Apolo* es exactamente como el propio canto de Apolo. Permítanme ponerlo más significativamente: El cantor humano rinde culto al dios modelándose a sí mismo sobre este patrón divino del canto.

¹⁷ Sobre lo pasaje cfr. Clay (1989:53-56).

Yo debo agregar una nota al pie, en este punto, como soporte de la construcción del cantor del *Himno* como *Citarista*. El antiguo léxico de Hesiquio produce una cierta sorprendente y remarcablemente detallada información acerca de los que parecen ser hábitos reales de *performance* desde el período más temprano. El léxico nos cuenta que la frase “Pero, señor...” (*alla anax*) fue conocida con una frase de cierre convencional o *exodion*, dentro de las performances del real *citarista*. Por contraste, la frase “Pero ahora los dioses...” funcionó como un *exodion* de anuncio final de frase para los *rapsodas*.¹⁸ Yo propongo que veamos exactamente esta estrategia de cierre pero en una versión dividida y expandida en líneas 177-179 del *Himno a Apolo*. Aquí el poeta dice *autar ego* --- (compárese *alla* de *exodion*) y luego dice “*o ana*” (compárese *anax* del *exodion*)

Hay otra combinación emblemática para examinar más adelante en el *Himno a Apolo*. A medida que el poema avanza, Apolo comprende que necesita sacerdotes para su nuevo templo fundado en Delfos. Por eso, sale y asalta una embarcación. Específicamente, él toma la forma de un delfín y salta dentro de la nave que estaba conducida por marineros cretenses y procede a aletear a su alrededor y sacude la nave. Mientras Apolo el Delfín, está allí, la nave comienza a dirigir el timón por sí misma, hacia el destino que él desea. Cuando llega a su meta, Apolo reasume su forma divina y les dice a los cretenses que ellos serán sus servidores. Entonces, los conduce en una altamente inspirada, pero formal procesión en la montaña a su santuario, ejecutando su *phorminx* a medida que avanza (vv.388-515). Los cretenses lo siguen, cantando un canto de victoria o *peán* “justamente como los peanes de los cretenses, a quienes la Musa colocó en su corazón un canto de dulce voz” (vv.517-19), dice el poema. Si lo himnico de este poema, como he estado diciendo, está vinculado a Apolo, así, los marineros cretenses – sus recientemente encontrados sacerdotes- están vinculados a los cantores de peanes de Creta. El canto de victoria o de acción de gracias dedicado a Apolo denominado *peán* era normalmente cantado con la *kithara*. Pero el álgebra mítica, lo himnico del himno a Apolo es como Apolo, que, a su vez, es como el conductor de los cantores citaródicos

¹⁸ Hesych. A 3113 (Latte); cfr. Gostoli (1990: 54, 146-48).

cretenses. A partir de aquí, una vez más, el *performer* del *Himno* se revela a la vista como un *citarista*. Regresaré a los cretenses en un momento.

Por ahora, deberíamos notar que esta verdaderamente artística y cuidadosa combinación de *performers* dentro del *Himno a Apolo* gana aún más resonancia cuando ubica próxima la evidencia la iconografía y las tradiciones literario-históricas. Una clave para esta amplia complejidad es el saber popular traspasado a nosotros por el escritor Pausanias, en el siglo 2º de nuestra era. En la sección de Pausanias sobre los juegos Píticos (10.7.2-3), debemos notar algunos puntos claves. Antes de la reorganización de los juegos Píticos, en el siglo 6º, como sabemos por otras fuentes, la única competencia fue *citaródica*. Pausanias dice que esto tomó la forma de un himno a Apolo. El primer vencedor fue Crisótemis de Creta. Noten que él tuvo una conexión vivida con Apolo, a partir de la circunstancia de que su padre representó *katharsis* para el dios. El contexto ritual, por lo tanto, es doble –el *citarista* canta un himno y es el hijo de uno que proveyó ritual bien cantado. A propósito, el verdadero nombre Crisótemis, o “Regla de Oro” construiría un epíteto apropiado para el dios mismo. En el *Himno a Apolo*, el dios niño está representado vestido en oro con cinturón de oro y daga de oro (122-23). La primera divinidad real que alimentó a Apolo no es su madre Leto, sino, en su lugar, la diosa Themis “Verdadera ley, o regla” (*Hy.Ap.*124-25). Ella le dio el néctar y ambrosía – el alimento perfecto para un inmortal. Lo que estoy sugiriendo es que llamándose “Crisótemis”, en el contexto del culto apolíneo y de los festivales, evoca imágenes del real origen del dios Apolo.

Yo agrego a la información de Pausanias, en este punto, una pieza de saber popular. De acuerdo con una tradición transmitida por el estudioso bizantino Fotio (*Biblioteca* 320b Bekker) este cantor mortal Crisótemis fue el primero en usar un ropaje costoso y tomar la *kithara* para cantar un solo *nomos* o un canto con elementos tradicionales a *imitación* de Apolo (*eis mimêsin Apollonos*). Esta anécdota no es más que una historia etiológica para explicar el habitual vestuario de ambos *citaristas* competitivos y sus instrumentos (también por la manera, elaboradamente vestida, como podemos ver). Los demás puntos en el pasaje de Pausanias merecen todos ser tenidos en cuenta, pero debo pasar rápidamente por encima de ellos.

Esencialmente, este saber popular reinstala una división de repertorios, tal vez estancados desde el siglo 6° Antes de Cristo. La tradición de cantos competitivos para el acompañamiento de *kithara*, en los juegos Píticos, de forma muy interesante, incluye en ella la lista de vencedores (y de este modo, en el repertorio contemporáneo) Filemon, Eleuther y, el mejor de todos entre los *performers* míticos, Tamiris, quien según nos cuenta la *Iliada*, fue vencido por las Musas en una competencia. Pero se *exchuyen* Orfeo, Museo, Homero y Hesíodo.¹⁹ Los últimos, por supuesto, deben ser asociados todos con la *performance* rapsódica, aunque el pasaje no exprese esto. Entre muchas cosas que podemos discutir es porqué un Homero ciego no puede competir en los certámenes Píticos aunque sepa cómo ejecutar la *kithara*. Mi suposición es que la ideología *citaródica* requiere de sus actores la habilidad de *ver* al dios para poder proclamar su gloria – no se pueden adquirir tales detalles de lo que otra gente nos cuenta. Cada uno debe ver por sí mismo.

Permítanme retomar la conclusión esencial que nosotros podemos diseñar a partir de los pasajes que recién hemos visto. Los orígenes míticos y la ideología de la *performance citaródica* en los juegos de Delfos, en los juegos Píticos, gira en torno de la imitación del dios en su rol como *citarista*. El *Himno Homérico a Apolo*, como sugiero, promueve esa ideología. En este punto, podríamos *explayarnos* sobre la función de esa mimesis divina. Parece que tiene un rol específico en el área amplia de la iniciación masculina. En esta conexión, necesitamos recordar que Apolo es el dios de una membresía con características de clan como está atestiguado especialmente entre los Dorios y (como Creta) pero también en Atenas. Como dios joven, con características como el cabello largo, está corporizado sobre la escena en la vida de un hombre joven cuando es llamado efebo “sobre el filo de la juventud total”. Apolo no llega a ser anciano – él es el eterno efebo. Para ser un hombre completo, el griego mortal pasa a través de la escena efébrica, aprendiendo el arte del guerrero, pero también aprendiendo las demás habilidades relevantes propias de un ser masculino aristocrático. Esas habilidades incluyen la producción de

¹⁹ Paus. 10.7.3.

música y canto. Estas dos últimas están corporizadas en Apolo – Apolo el *Player*, el ejecutante. Este total complejo mítico-social de la antigua Grecia puede ser caracterizado en la magnífica frase del antropólogo Michael Herzfeld, *La Poética de la virilidad*. Herzfeld usó esta frase para el título de su libro sobre los habitantes de una villa elevada de Creta, en los últimos años del siglo 20^o.²⁰

Y ahora es el momento de que hablemos de los cretenses. Tal vez Uds. se me han anticipado. No es accidental, creo, que el primer vencedor *citaródico*, una generación siguiente al dios mismo, de acuerdo al antiguo saber popular, fue de Creta. Yo propongo que la razón por la cual Apolo, en la narrativa mítica preservada en el *Himno a Apolo*, tuvo a piratas mercantes *cretenses* para ser sus sacerdotes es simplemente porque la tradición de la *performance citaródica real* en Delfos ha predeterminado la etnicidad. Las historias y prácticas de *performers* reales, en otras palabras, se ha movido, silenciosamente, hacia las representaciones míticas, retroproyectando un número de detalles de la era presente que los cantores realmente hacen (o sus propias historias sobre lo que hacen) desde la época presente, a la distante Edad de Oro. Tampoco deberíamos estar perturbados por la curiosa combinación de sacerdotes y cantores en esta descripción – los míticos marineros cretenses resultaron oficiantes sacrificiales en el templo de Apolo, mientras los *performers* cretenses son buenos para el canto. En Delfos, como en Atenas, donde los *Eumolpidai* o “buenos cantantes populares” tuvo funciones rituales y más fuera de tema, en los cultos y tradiciones poéticas de India védica, sacerdotes y cantores son a menudo una y la misma persona.²¹

Dos figuras-históricas pueden ayudar a completar el cuadro que yo he diseñado acerca de la ideología de la “combinación emblemática”. Terpando, un *citarista* de Lesbos, que floreció cerca del 680 Antes de Cristo, estableció el primer certamen de cítara en Carneia, Esparta –y lo

²⁰Herzfeld (1985).

²¹ Sobre los *Eumolpidae* cfr. Graf (1974: 59-65, 93-100). Sobre los sacerdotes-cantores de India védica, cfr. Winternitz (1981: 150-55).

ganó.²² Desde el momento en que Carneia fue un festival de larga duración en el tiempo, observamos, nuevamente, la estrecha relación entre *citarodia* y el dios. Pero en las historias que nos cuentan acerca de cómo Terpando inventó la lira de 7 cuerdas, y fijó el conjunto de los tonos para ser cantados con la *kithara*, vemos también la combinación de los músicos humanos con la divinidad. Para Apolo, es también un primer fundador, el *prôtos heuretês*, descubridor de instituciones e inventor de *nomoi* en varios sentidos. (La palabra *nomoi* puede significar a la vez tonos y leyes). La segunda figura es una suerte de alternativa chamánica frente a Terpandro; la fecha tradicional lo ubica, también, en el siglo 7º Antes de Cristo. Su nombre es Taletas o Tales, y él es reconocido como fundador de otra institución espartana, la *Gimnopedia* (el nombre del festival, al menos es familiar al mundo moderno en la composición musical de Eric Satie, *les Gimnopedie*). De Thaletas o Tales también se dice que previno guerras o curó plagas con sus cantos que incluyeron peanes y una clase de himnos procesionales denominados *hyporchêma*.²³ Si Terprando imita el modelo divino Apolo en sus innovaciones, Thaletas lo hace por sus actividades sanadoras y armonizantes. Observando otro aspecto, ambas biografías de estos históricos *citaristas* reflejan la combinación emblemática de *performer* y patrón. Y, de paso, Thaletas proviene de una población interesante--una que nosotros asociamos con el más antiguo código legal sobre piedra ---Gortyn, en el sur de Creta.

Y ahora, algunas evidencias visuales conclusivas. El estudio de la iconografía de Apolo, el cantor de *Kithara* podría completar una monografía, como el libro que ya existe sobre la estatuaria *citaródica*.²⁴ Yo simplemente deseo marcar tres puntos con relación a las imágenes que veremos aquí. Primero, cuando se considera el rango de descripción de Apolo con su *kithara*, emerge un consistente conjunto de asociaciones. Mi muestrario de datos comprendió 536 vasijas para las cuales el archivo Beazley *online* de Oxford proveyó imágenes en una búsqueda encriptada,

²² Ps-Plut. *De musica* 1131^a-1132^e y Gostoli ad loc. (1990: 84-5)

²³ Cfr. Barker (1984: 214-16).

²⁴ Flashar (1992).

así también como el *Lexicon Iconographicum*, en la sección sobre Apolo con *kithara*.²⁵ Yo encuentro que la *kithara* acompaña a Apolo en unos pocos tipos de escenas que son de ritual, público y celebratorio.

• Apolo actúa en procesiones, especialmente casamientos divinos, como el descrito sobre un *dinos* de Sophilos, muy conocido.²⁶

- Apolo ejecuta en altares ardientes por sacrificios o por libaciones.
- Apolo conduce a las Musas en el canto.

Tales comprobaciones de escenas-tipo capturan la naturaleza marcada de la *performance* pública con relación a este instrumento, la verdadera *performance* marcada y ritualmente fundada, que uno ve en los certámenes de la humana *citarodia* en Carneia y Pitia. Esto me lleva a un segundo punto: específicamente, que Apolo mismo en las representaciones en los vasos aparece como un competidor humano *citarista* y vice-versa.

Vemos a Apolo sobre el cuello de un ánfora, y Apolo posando en el acto de ejecutar el gran instrumento, complementado con plectro, cítara cubierta y vestimenta elaborada.²⁷ De manera similar, podemos ver los *citaristas* humanos, un anciano sobre una figura negra en un vaso de madera y un figura roja que representa a un joven ejecutante, ubicado sobre un escenario.²⁸ La iconografía es la misma, ser humano o dios. Finalmente, comparen una figura en negro *de vaso de madera* con un *citarista* vestido de blanco. Está ubicado entre dos figuras mirando como marcianos-ustedes pueden ver sus coronas.²⁹ Debemos suponer que son jueces de la competencia, o bien que parecen competidores en espera. En todo caso, la ubicación sobre cada lado del cantor es metafóricamente análoga a la ubicación de las columnas con los gallos luchando – son

²⁵ Archivo Beazley: <http://www.beazley.ox.ac.uk>; LIMC II (1984) s.v. *Apollon* (W. Lambrinudakis).

²⁶ London, British Museum 1971.11-1.1. Cfr. Ferrara (Mus. Arch. 2893), ilustrado en Bundrick (2005:149).

²⁷ Beazley ARV2 250 (pelike) = LIMC s.v. *Apollon* fig. 84; y Beazley ABV 405,20 (bf amphora “youth?”)=LIMC Apollon fig.123.

²⁸ London, British Museum B260 (bf neck amphora): cfr. Shapiro (1993: 95, con fig. 20) y Paris, Louvre (G1) = Beazley ARV2 3.2 (Andokides, ánfora).Cfr. también Bundrick (2005:167-69).

²⁹ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen T 675 (pelike); cfr. Shapiro (1993: 103, con fig.28)

ejemplos significativos visibles de escenarios agonísticas. Tan estrecha es la combinación emblemática de Apolo y de los imitadores de Apolo, que cuando vayamos a un ánfora famosa atribuida a un pintor de Berlín, o me pregunto a mí mismo – cómo podríamos saber si es un hombre o un dios?³⁰ O no es ese el punto más importante?

Por fin, es el momento de dedicarnos al poema que acompaña al *Himno a Apolo*, la composición igualmente antigua que celebra el nacimiento y aventuras de su amigo Hermes. No puedo extenderme en el *Himno a Hermes* de la misma manera que lo hice con el *Himno a Apolo*, pero voy a mencionarlo lo suficiente como para demostrar cómo corporiza una trasgresión sugestiva. Este *Himno* es una obra maestra cómica. Cuenta cómo la madre de Hermes, Maia, le dio a luz en una caverna distante de la casa de su padre Zeus. En el antiguo poema, Hermes decide, no mucho después de haber nacido, ir a robar el ganado de su hermano Apolo. El ataque al ganado es una forma muy antigua de proveer estado adulto a los hombres, virilidad, conectado con historias iniciáticas en Grecia, India e Irlanda.³¹ En la moderna Creta – como muestra en detalle el libro de Michael Herzfeld- ha sido reemplazado como experiencia de iniciación por el robo de una oveja, de vecinos varones ancianos. Pero todavía funciona en la *Poética de la Virilidad*.³²

De este modo, el *Himno a Hermes*, en su argumento básico, pone en escena una trasgresión, con un niño realizando la proeza de un hombre joven--algo que no es diferente de la manera en que Apolo mismo maduró en forma instantánea en el *Himno* dedicado a él. Pero el *Himno a Hermes* va más allá. No sólo se trata de una trasgresión legal y ritual (Hermes, en efecto, inventa una nueva clase de sacrificio). Esto también encapsula trasgresiones musicales. Como podemos ver en este pasaje, cuando se llega a los instrumentos musicales, la historia de Hermes atraviesa la línea. Apolo ha sido en forma consistente un *citarista* en vasos pintados desde el siglo 7º. Apolo, yo argumento, es un *citarista* en el *Himno a Apolo* –seguramente

³⁰ Ánfora, New York, Metropolitan Museum 56.171.38. Cfr. Bundrick (2005: 4).

³¹ Cfr. Walcot (1979) y Melia (1979).

³² Sobre este tema, cfr. Haft (1996).

para audiencias conocedoras del mundo del arte a su alrededor. Y Apolo, el *citarista* (“Player”) es el modelo para actores competidores. Entonces, por qué en el *Himno a Hermes* él no le da a su joven hermano ladrón, una cítara, sino una *lira*? Bien, parte de la historia del *Himno a Hermes* es que el nuevo dios niño realmente inventó la lira. Él puso como señuelo una tortuga dentro de la cuna del niño, la mató, e hizo de ella una caja de sonora (vv.30-51). Este mito, en otras palabras, es un cuento originario para un instrumento real que fue utilizado, en efecto, en ciertas situaciones de la vida de la antigua Grecia. Pero las imágenes aquí nos recordarían, una vez más, las *kitharas* son a las liras como el concierto de arpas a los bajos. Hay una gran diferencia. La lira es la clave para la historia de Hermes porque –para anticiparme un poco– es el instrumento que daremos a Apolo para compensarlo parcialmente por el robo y matanza del ganado de Apolo (*Hy. Herm.* 439-502).

Podemos decir más, en términos de una oposición estructural aquí. La lira con caparazón de tortuga tiene un conjunto de asociaciones que están sobre la superficie del *Himno a Hermes*, y estas asociaciones son opuestas a las de la *kithara*. Tomen por ejemplo los pasajes que describen el primer canto de Hermes niño. Él golpea el instrumento y después canta con su acompañamiento “tratando de hacer salir cosas fuera sobre la base de la improvisación (*ex autoskhedies*: v.55). Sabemos que cantar con la *kithara* en certámenes reales requería la ejecución de un conjunto de elementos o *nomoi*. Uds. no buscan una *kithara* e improvisan, no cuando se realiza una alabanza al dios o compitiendo en un certamen o acompañando un sacrificio. Además, mientras los seguidores de Apolo cantan *paianes* en su himno – la clase de himno por la que son famosos los cretenses– el canto de Hermes parece la más improvisada espontánea insultante contienda de hombres jóvenes en festividades. (Yo pienso en un paralelo moderno cretense, la *mandinadha*, el *couplet* rítmico, duelo que puede hacer erupción en cierto tipo de situaciones). Finalmente, la contienda del canto de Hermes no es menos que autobiográfica. El niño nos da una visión en primera persona de su ambiente, incluyendo jóvenes mujeres y vasijas (vv. 57-61). Nos hace pensar en otra clase de poesía griega, la que a veces es obscena, y siempre los versos personales atribuidos a Arquíloco, el poeta-soldado de la isla de Paros.

Se dijo que Arquíloco fue iniciado en la poesía, siendo hombre joven, por algunas Musas sarcásticas que él encontró y que le dieron, como retribución por su ganado (vaca) el obsequio de una lira (nótese--una *lira*--no una *kithara*).³³ La lira de Hermes, descrita claramente como el instrumento de caparazón de tortuga, es denominada *phorminx*, por lo cual, me remito a mis afirmaciones anteriores sobre la flexibilidad de la dicción épica. Para decir algo más, también es denominada una lira (línea 423). En la línea 418, para agregar más aún, el sustantivo objeto está omitido por completo: los editores reemplazan la lectura transmitida *labon* con *lurên* o *kitharin*, pero pienso que el texto, así como está, con el objeto elidido, es correcto.³⁴ El poeta de este himno juega el mismo juego; el instrumento en cuestión puede ser la lira, pero la audiencia sabe que para ser el accesorio apropiado para el maduro dios Apolo tiene que tratarse de una *kithara*. Por consiguiente, el poeta nos ayuda a mantener el descreimiento, rehusando poner en el primer plano la palabra en su forma marcada. A partir de la extensa descripción de cómo ha sido hecha, esta es una lira de caparazón de tortuga, sin duda. Pero la transgresión sugestiva tiene que copiar la realidad para extender de alguna manera. Hermes, por ejemplo, imita las situaciones de estilo de la *kithara* real. Él ejecuta su lira doméstica en una situación agonística, legalística. Canta una teogonía una composición de estilo ritual de la clase atribuida al primer cantor mortal, Orfeo. Y él, a través de esto, encanta a su audiencia--el dios Apolo, que, finalmente, capturó al niño y quiere arrastrarlo ante su padre Zeus. Como vemos, en este pasaje (447-54), Apolo *no* dice que él *nunca* oyó música de cuerdas antes. “qué arte, qué música para cuidados que tiene que ocuparse de...” dice, ---el lenguaje, nuevamente, nos recuerda los temas de los versos de Arquíloco. Relata, él va a decir, para festividades simposiales (*euphrosunê*), amor, y sueño. En otras palabras, esta música es privada, no ritual, y consoladora--lo opuesto a la música de *kithara* en estas tres cosas. Canto, danza, y música de *aulós* ya están alrededor, dice Apolo, y las Musas las practican. Él no menciona si las *kitharas* ya existían. Alude

³³ Cfr. Clay (2004).

³⁴ Pace Càssola (1975: 536) et al.

una vez más a la manera en que el canto con la lira va con fiestas de jóvenes (línea 454), tal vez jóvenes que cantan cantos de mesa o *skolia*, si eso es a lo que se refiere la palabra *endexis* –el hábito de hacer que los cantos fueran alrededor de la mesa en una cierta dirección, a la derecha.³⁵ En suma, Apolo, es como el productor que ha tropezado con una nueva--tal vez peligrosa, pero excitante manera de ejecución. Él inmediatamente ve el potencial para eso.

Las líneas encapsulan aquí el regalo de Hermes a Apolo de esta música –a la que él se refiere como *kitharizein* – aunque nosotros sabemos que técnicamente que no es la ejecución de una *kithara* real- se trata de una lira. El trueque está expresado de una manera opuesta si se lo compara con el contrato hecho por el poeta del *Himno a Apolo* con las jóvenes delias. Yo les daré a Uds. este instrumento: Uds. me darán gloria, dice Hermes, en tanto que la figura homérica del hombre ciego de Quíos dijo “Uds. usen mis palabras, yo les daré fama” Y así Apolo concluye sosteniendo la lira –algo así como el cambio de un Stradivarius por un ukelele.

Yo termino formulando la pregunta que los mitólogos deben formular siempre: *cui bono?* De quién es bueno?. Es decir, qué contadores de historias se beneficiarían a partir de lo que la sugestión trasgresora que el arte instrumental de Apolo fue, en realidad, a) el producto de un acuerdo ventajoso, b) la música de *drink parties* y c) el resultado de ejecutar sobre un instrumento de cuerdas flojas, un instrumento ligeramente resonante que probablemente pudiera no ser oído más allá del final de la mesa en la casa de alguien, menos aún en una enorme multitud en un concierto competitivo? La respuesta es clara. Es lo que la representación deseó para lo no-musical, no-ejecutantes- las rapsodias. En el mundo social de la antigua cultura *performativa*, así como en el mundo contemporáneo de músicos célebres, especialmente raperos, - varios grupos deben haberse caracterizado unos a otros en un esfuerzo para distinguirse entre sí. Alguien dice “Yo afirmo que genuinamente Apolo inspiró el canto con la *kithara* y yo hago como lo hizo Apolo (esa debería ser la proclama del *Himno a Apolo*). Otros afirman “Yo realizo la ejecución de la lira en un estilo de salón, popular, entre un elite

³⁵ Cfr. Càssola (1975: 537) y Bowie & Pernot (1993: 360-61).

de *dinner parties* de mi ciudad y lo que UD. ejecuta es antiguo. Las nuevas celebridades son los recitadores de extensos relatos épicos sin música.

Yo comencé con la mención de la naturaleza *epicorica*-localizada del mito y de los hábitos *performativos*. Como la política, toda la música, es en definitiva local. Cuál es el aspecto local aquí? El contexto, yo sugiero, para el cincelado (socavado) de la *performance citaródica* –para la aserción de la lira de Hermes sobre la *kithara* de Apolo, es en un aspecto, de una clase broma invertida, el iniciado más joven (Hermes) burlándose del modelo iniciado más antiguo (Apolo). Así como Apolo es el eterno efebo, Hermes es el eterno tramposo, una figura de parodia y de pieza adolescente. Pero son universales. En un nivel histórico, yo sugiero que el contexto, para esta competición ideológica musical es, en efecto, el de los juegos Panateneos en Atenas. Un hecho distingue a las competencias musicales Píticas délficas (y probablemente los de Carneia espartanos) de los atenienses, dado que los últimos mencionados fueron organizados por los tiranos Pisístratas en el siglo 6º Antes de Cristo. Las Panateneas mostraron competencias rapsódicas. Los festivales Píticos, *no*. Aún después de la reorganización en 582 Antes de Cristo, las competencias musicales Píticas presentaron sólo *citarodia* (el evento originario); la ejecución de la *kithara* sin canto; la ejecución del *aulós* y el canto con acompañamiento del *aulós*. Es decir, no hubo recitación rapsódica. Gregory Nagy ha demostrado, en una serie de trabajos magistrales, cómo el complejo Panatenaico y su ideología formaron el tratamiento rapsódico de Homero.³⁶ Como Nagy puntualiza en su libro *Plato's Rhapsody and Homer's Music*, aún en el siglo 4º, la competencia rapsódica, en términos del premio monetario, tomó el segundo lugar, en comparación a las *citaródicas*, una de las cuales podría haber ganado, a lo sumo, en 380 Antes de Cristo, 1000 dracmas.³⁷ Es muy difícil determinar qué escala de premios hubo en el siglo 6º. En un punto, los himnos homéricos deben haber estado en la órbita de las competencias rapsódicas probablemente en Atenas, y, muy probablemente también en otras ciudades. Al mismo tiempo, los cantores competirían, tal vez con material similar,

³⁶ Sobre esta ideológica, cfr. Nagy (2002) y (2010).

³⁷ Nagy (2002: 38-40).

en el canto de la *kithara*. Los testimonios acerca del *citarista* Terpandro indican que él cantó su propio material, inclusive también puso música a un conjunto de versos homéricos.³⁸ Desde el punto de vista de la evolución de las formas poéticas, esto es interesante; desde el punto de vista de un rapsoda, es extremadamente peligroso. Walter Burkert ha sugerido hace algunos años que el formato rapsódico estuvo, él mismo, en una especie de competición con poesía emergente del tipo que nosotros vemos en el poeta coral Estesícoro.³⁹ Para la lírica coral, yo sustituiría como la *némesis* de los rapsodas, a lo sumo en términos míticos, el arte de la *citarodia*. El *Himno a Hermes* afirma que Apolo *no es citarista*. Yo iría más allá para decir que alude a la ejecución rapsódica real, en su uso del término *autoskhediê* y su énfasis sobre secuencias interactivas de los cantos. Oímos que los rapsodas en las Panateneas tenían que seguir uno a otro en estricta secuencia, no saltando la línea cuando era el momento de contar la historia.⁴⁰ Si el arte de Homero es el arte de Hermes, en aquella visión himnica, entonces, la decisión competitiva última, cuando la historia llegó a estar escrita, fue a favor de la épica, y contra el dios Apolo, un ejecutante y su arte del canto.

BIBLIOGRAFÍA

- Barker, A. (1984) *Greek Musical Writings. Vol. 1: The Musician and His Art*. Cambridge.
- Bowie, E. & Pernot, L. (1993) "Greek Table-Talk before Plato", *Rhetorica* 11: 355-373.
- Bundrick, S. (2005) *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge.
- Burkert, W. (1985) *Greek Religion*. Trad. J. Raffan. Cambridge, Mass.
- Burkert, W. (1987) "The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichorus", en *Papers on the Amasis*

³⁸ Gostoli (1990: 18-22).

³⁹ Burkert (1987).

⁴⁰ Sobre este tema cfr. Nagy (2002:)

Richard P. Martin

- Painter and His World* (ed. M. True, C. Hudson, A. P. A. Belloli, B. Gilman, et al.). Malibu, CA: 43-62.
- Càssola, F. (1975) *Inni omerici*. Milan.
- Clay, D. (2004) *Archilochus Heros*. Cambridge, MA.
- Clay, J. S. (1989) *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. Princeton.
- Comotti, G. (1989) *Music in Greek and Roman Culture*. Trad. R. Munson. Baltimore.
- Flashar, M. (1992) *Apollo Kitharodos: statuarische Typen des musischen Apollon*. Cologne.
- Gostoli, A. (1990) *Terpandro*. Rome.
- Graf, F. (1974) *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenischer Zeit*. Berlin.
- Graf, F. (2009) *Apollo*. London and New York.
- Haft, A. (1996) “‘The Mercurial Significance of Raiding’: Baby Hermes and Animal Theft in Contemporary Crete”, *Arion* (3rd Series) 4: 27-48
- Herzfeld, M. (1985) *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, NJ.
- Maas, M & Snyder, J. (1989) *Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven, CT.
- Martin, R. P. (2009) “Read on Arrival,” en *The Wandering Poets of Ancient Greece*, ed. R. Hunter and I. Rutherford. Cambridge.
- Martin, R. P. (2003) “The Pipes are Brawling: Conceptualizing Musical Performance in Classical Athens,” en *The Cultures within Greek Culture* ed. L. Kurke and C. Dougherty. Cambridge: 153-180.
- Martin, R. P. (2001) “Rhapsodizing Orpheus,” *Kernos* 14: 23-33.
- Martin, R. P. (2000) “Synchronic Aspects of Homeric Performance: The Evidence of The Hymn to Apollo” en *Una nueva visión de la cultura griega antigua hacia el fin del milenio* ed. M. González de Tobia. La Plata.
- Martin, R.P. (1989) *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, NY.

- Maurizio, L. (2001) "The Voice at the Centre of the World: The Pythia's Ambiguity and Authority," en A. Lardinois and L. McClure, eds., *Making Silence Speak*. Princeton.
- Melia, D. F. (1979) "Some Remarks on the Affinities of Medieval Irish Saga", *Acta Antiqua Hungarica* 27: 255-61.
- Montbrun, P. (2001) "Apollon: de l'arc à la lyre," en *Chanter les dieux*, ed. Pierre Brulé Pierre & Christophe Vendries. Rennes.
- Nagy, G. (2002). *Plato's rhapsody and Homer's music: the poetics of the Panathenaic Festival in classical Athens*. Cambridge, MA.
- Nagy, G. (2010). *Homer the Classic*. Cambridge, MA.
- Peponi, A-E. (2009) "Choreia and Aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo
The Performance of the Delian Maidens (lines 156-64)", *Classical Antiquity* 28: 39-70.
- Power, T. (2010) *The Culture of Kitharoidia*. Cambridge, MA.
- Reynolds, D. (1995) *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca, NY.
- Shapiro, H.A. (1992) "Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia," en
J. Neils (ed.) *Goddess and Polis. The Panatheniac Festival in Ancient Athens*. Princeton: 53-75.
- Walcot, P. (1979) "Cattle Raiding, Heroic Tradition, and Ritual. The Greek evidence", *History of Religions* 18: 326-351.
- Winternitz, M. (1981) *A History of Indian Literature*, vol. 1. Trad. V. Srinivasa Sarma, New Delhi.