

La figura del *mantis* en la sexta olímpica de Píndaro

The Figure of the *mantis* in Pindar's Sixth Olympian

AIDA MÍGUEZ BARCIELA¹ (*Universidad de Vigo — España*)

Abstract: Pindar's sixth *Olympian Ode* includes a story about the birth and professional calling of Iamos, son of Apollo and founder of a famous clan of seers (*manteis*). This paper aims to explain the extent to which the uprootedness underlying the figure of the seer (*mantis*) links up with the common or civic character of certain crafts related to Apollo.

Keywords: metapoetry; Apollo; knowledge; uprootedness; 'Hymn to Apollo'.

Tomemos la olímpica sexta como ejemplo de una oda de Píndaro de tonalidad especialmente épica. Esta tonalidad se notaría ya en la comparación que conforma el proemio, la cual, sin embargo, tal como ocurre con otros recursos con origen en el *epos* homérico que tienen presencia en los cantos de Píndaro (por ejemplo las enumeraciones y los catálogos), pierde enseguida su carácter épico en la medida en que eso que la imagen de la comparación debe ilustrar no es sino el canto mismo que ahora empieza, o mejor: el hecho mismo de que el canto comience, con lo cual estamos en efecto ante un inicio autorreferencial o metapoético (la 'obra que empieza'² es tanto la casa de la imagen como el canto mismo), cosa que, siendo constante en Píndaro, resulta sin embargo infrecuente en Homero.³ (La transformación de la comparación es similar a la modificada presencia de un símil homérico en el comienzo de la séptima olímpica.)

O.6 comienza pues con una transformación metapoética de un recurso homérico. La comparación (vv. 1-3) pone enseguida ante la vista la situación que ha despertado el canto, a saber, la victoria de Hagesias en la carrera de mulas de Olimpia. La manera de introducir el nombre propio del

Texto recibido el 22.07.2014 y aceptado para publicación el 13.10.2014.

¹ aida.miguez@uvigo.es.

² Cito por la edición de SNELL-MAEHLER (1980).

³ HUTCHINSON (2001) 370: "More widely, the genre becomes the opposite of flowing genres that (in appearance) immerse the listener in a story, and display the poet and the poetic process only with great discretion. Pindar's epinician, by contrast, has a remarkably strong and overt metapoetic element".

vencedor consiste en un mecanismo de progresivo enfoque: primero está ausente (se omite sujeto en la oración condicional del v. 4); después se habla de un 'varón' implicado en ciertos logros excepcionales; luego el canto se dirige a él en tercera persona ('hijo de Sostrato': v. 9), para llegar por fin a un nombre propio mediante un apóstrofe directo ('Hagesias, a tí': v. 12). Hagesias es el varón que merece un canto; concretamente se dice que le corresponde un 'elogio' (v. 12), 'elogio' que no solo es el decir en marcha, sino también la 'palabra' (*epos*: v. 16) que a Anfiarao dedicó Adrasto en cierta ocasión (elogio indirecto por recurso a un elogio previo). Consistente con la tonalidad especialmente épica de la sexta olímpica es el hecho de que el elogio indirecto introduzca una muestra mínima de relato o un cierto espectro narrativo (los tiempos verbales con marca de presente se abandonan, aparece un *pote*), así como un discurso directo, siendo, como es sabido, los diálogos los momentos más ilusionísticos o más miméticos en un decir (y la *mimesis* eso que el poema épico es fundamentalmente). (Se ha pensado incluso que el elogio podría ser una cita de algún poema épico sobre la expedición de los siete contra Tebas.⁴)

Pues bien, teniendo en cuenta esta tonalidad épica (con la matización introducida) no sorprende que el cuerpo de la oda (desde la segunda tríada hasta el v. 71) lo constituya algo que podemos llamar un relato, o sea, un dejar que el decir diga, presente, represente; y no solo esto, sino que el relato sea relato de manera más épica que en otros cantos de Píndaro que también incluyen relatos. En primer lugar, el orden del relato es secuencial, es decir, los eventos se suceden los unos a los otros sin regresiones (se evita la llamada 'narrativa lírica'⁵, que implica regresión temporal); por otra parte, los discursos directos y las descripciones ralentizan el ritmo narrativo; por último, y quizá lo más decisivo, el fluir de la narración no se interrumpe en ningún momento mediante las habituales fórmulas pindáricas de ruptura (interferencias autorreferenciales, paremias⁶, etc.), sino que la historia avanza sin cortes hasta su final. Por este motivo el relato de *O.6*

⁴ FERNÁNDEZ GALIANO (1992), ad 17, HUTCHINSON (2001) ad 12-17.

⁵ SLATER (1983).

⁶ Llamaremos 'paremias' a lo que la erudición pindárica suele llamar comentarios 'gnómicos', esto es, pasajes que interrumpen el decir o crean distancia respecto al decir.

parece más sencillo de lo que es normal para los relatos que encontramos en Píndaro, y en este sentido quizá podamos decir también que es más homérico o más épico. (Características de los poemas homéricos son justamente un ritmo narrativo lento, diálogos, abundantes descripciones detalladas, eso que podemos llamar 'inmersión' o 'ilusión estética': el 'ocultar el arte' respecto al cual las odas de Píndaro son más bien un 'abrir el arte', o sea, un tematizar el poema dentro del propio poema.⁷)

Hagesias, vencedor olímpico e interlocutor del coro, es el varón cuya victoria en Olimpia, su relación con Siracusa, así como su condición de 'encargado del altar mántico de Zeus' (v. 5), impide que pueda escapar a la atención de un decir relevante (y precisamente un decir relevante lo está interpellando ahora). Acabamos de ver que su elogio se produce mediante la cita o pseudocita de cierta palabra elogiosa dedicada a una figura muy conocida por los cantos. Antes de 'citar' las palabras que constituyen el decir de elogio se indica la circunstancia en la que fueron pronunciadas, circunstancia que quizá no resulte extraña al hecho de que Anfiarao (el destinatario primario del elogio) no sea un guerrero más en el ejército de Adrasto sino también un *mantis*. La palabra elogiosa fue pronunciada una vez que Anfiarao y las yeguas desaparecieron bajo tierra (v. 14: *debajo la tierra le capturó y las brillantes yeguas*, donde la tmesis tiene la virtud de resaltar el prefijo *kata*, enfatizando así el 'abajo' o 'debajo' de la tierra, creando además un cierto efecto de encierro de los nombres entre el prefijo y el verbo⁸), razón por la cual Adrasto no puede reconocerlo entre los muertos. La misteriosa muerte-desaparición de quien no era un guerrero entre otros sino un *mantis* anticipa el contenido del decir narrativo siguiente, el cual contará el nacimiento y posterior vocación profesional de Íamo, el primero en un linaje de sabios o especialistas cuyo representante actual (al menos uno de ellos) es Hagesias, vencedor en Olimpia y destinatario del canto.

⁷ En coherencia con esto está el hecho de que el decir que sigue al relato central de *O.6* sea un metadecir ('Tengo en la lengua...': v. 82), esto es, un decir acerca de algo que en principio no se dice porque ya está ocurriendo, significando el decirlo una interrupción o parada del decir; ahora bien: el sostenerse en esta interrupción es ciertamente constitutivo de la forma de las odas de Píndaro.

⁸ GENTILI (2013) ad 14.

Adrasto constata la ausencia de Anfiarao diciendo aproximadamente así: ‘Echo de menos al ojo de mi ejército, en dos cosas excelente: como *mantis* y en el luchar con la lanza’ (vv. 16-17). (En la figura de Anfiarao se aúnan pues dos destrezas que por lo general no aparecen juntas: el que ve y el que hace son en principio figuras distintas). A continuación el espectro narrativo se rompe mediante una interrupción metapoética (*daré testimonio*; en el mismo tirón autorreferencial se mencionan las musas: v. 21). Una vez aquí (comienzo de la segunda tríada), siguiendo todavía con la metapoesía precedente, el coro se dirige a cierto Fintis (presunto auriga de Hagesias), ordenándole uncir las mulas que les pondrán ‘en ruta luminosa’, de modo que desde el aquí-ahora del canto en marcha pueda (el poeta) llegar (nótese la alternancia de plural y singular en las formas verbales *basomen/hikomai*⁹) *pros andron kai genos*, algo así como al ‘origen’ ‘de [estos] hombres’. Por tanto: ‘Es preciso abrir de par en par las puertas de los himnos para ellas (sc. las mulas)’. Con esta invocación el canto se dice de nuevo a sí mismo en tanto que composición-en-proceso, pues el camino solicitado no es sino el propio relato acerca del origen que viene a continuación.

La referencia a un camino que no es sino el propio decir en marcha es una manera común de introducir en el poema una poética (una manera de que en el poema se tematice qué es poesía). En efecto: el decir es concebido como un *anageisthai* (O.9.80): un guiar o conducir o marchar a través de ciertas cosas; el decir es un trayecto o un camino. Pero no solo eso; el poema es un camino no solo porque conduzca a través de ciertas cosas, sino porque ilumina lo que en situación ordinaria —sin poema— permanece oscuro, y esto es precisamente el camino: un proceso de esclarecimiento de lo desconocido (el camino es *katharos*: ‘brillante’ o ‘luminoso’). El poema se dice a sí mismo como camino hacia lo que hay que decir, a saber: el origen, el comienzo, algo que por de pronto permanece oscuro (por de pronto no vemos el origen ni nos orientamos hacia el origen, para ello se necesita el poema); por eso quizá también la necesidad de conductores expertos o entendidos. Para llegar al *genos* se necesita un viaje especial, y este viaje no es otro que el propio poema.

⁹ Sobre la polifonía de los cantos de Píndaro, cf. CALAME (2012).

El nacimiento de Íamo

O.6 introduce un relato no de manera inocente sino metapoética. El coro solicita ser guiado por las mulas vencedoras hacia un cierto origen. Cuando termina la solicitud estamos ya en el interior de un relato, donde —notemos bien— la petición del traslado constituye ella misma ya el traslado, al igual que la previa exhortación a dar comienzo al canto daba ya comienzo al canto. En otras palabras: el camino se ha cumplido cuando el ‘aquí-ahora’ del discurso se ha transformado en el ‘allí-entonces’ de un relato.¹⁰

En el contexto de la invocación a Fintis Pitana es el lugar de Lacedemonia al que es preciso llegar. Ahora bien, en la antístrofa el trayecto se ha cumplido, y Pitana no es ya solamente un lugar, sino también ‘aquella que, mezclada con Posidón, dio nacimiento a Evadne’ (v. 29). Que con esto nos situamos en el contexto de un relato es algo que se hace explícito mediante un verbo de decir: *se dice que Pitana, mezclada con Posidón, dio nacimiento a la niña Evadne, de trenzas de violeta*. (El pronombre de relativo produce el tránsito del discurso al relato con todo lo que éste implica: situación en otro espacio distinto de la *performance* además de otro orden temporal: las formas verbales procesuales se abandonan, comienzan los aoristos.) Teniendo en cuenta que este primer encuentro amoroso entre un dios y una mortal funciona como una especie de base o cimiento para el relato de un amor ulterior (el de Apolo con Evadne), los acontecimientos se mencionan aquí de manera muy sucinta y, por así decir, sin viveza ni color. Se dice que Pitana ‘ocultó en los pliegues’ sus ‘dolores de doncella’, o sea, su preñez, la cual contradice en efecto las reglas del juego aceptadas (Pitana es una *parthenos*: no ha pasado por un matrimonio), de ahí que el bebé así concebido (ilegítimamente) no pueda integrarse en el hogar y tenga que ser enviado fuera con un padre adoptivo, un tal Épito habitante de Arcadia. De las disposiciones tomadas respecto a una niña que nace al margen de las normas se pasa (en el mismo v. 35) a una joven ya crecida que tiene su primera experiencia erótica (‘tocó a Afrodita por vez primera’) ‘bajo Apolo’ o ‘en los brazos de Apolo’. A partir de este momento (epodo segundo) el ritmo

¹⁰ Siguiendo la distinción *dicours-récit* de Benveniste que utiliza CALAME (2010).

narrativo se ralentiza considerablemente. De nuevo se trata de esconder ('robar') al 'hijo de un dios' (o sea, el fruto de una intervención de los dioses en el plano mortal), si bien esta vez el intento fracasa (Épito descubre el estado de Evadne). La acción se escinde aquí en dos líneas independientes: por un lado vemos que Épito, empujado por 'aguda preocupación', esto es, respondiendo al desorden potencial que implica admitir a un niño de misterioso origen en la propia casa, emprende el camino hacia Pito para recabar oráculo (*manteusomenos*), lo cual constituye una primera presentación de Delfos como el espacio al que viajan los que no saben qué hacer, encontrándose por tanto en una situación de miseria o preocupación. (No deja de ser una complicación interesante el que un relato acerca de un *mantis* descendiente de Apolo incluya el requerimiento de la mánica del dios por uno de sus protagonistas.) Esta primera línea de acción se deja sin embargo en suspenso, ocupando el primer plano la línea correspondiente a Evadne. Se dice que ella (la cántara de plata sugiere que ha salido en busca de agua) 'paría bajo arbusto oscuro' (v. 40). El nacimiento, hecho que no recibía atención alguna en el caso de Pitana, se describe ahora detalladamente, por de pronto construyendo un escenario singular en el que queda fijado el niño, el cual, por intervención del propio Apolo, 'sale inmediatamente a la luz' en ese lugar que no es casa ni ciudad sino espesura.

Nace pues en especiales circunstancias el niño especial (recibe el significativo epíteto *theophrona*: cuyo pensar está inspirado por el dios o remite al dios). La singularidad se observa de entrada en la suerte que corre una vez ha nacido: expuesto el niño al espacio de espesura en que su madre lo abandona dos misteriosas criaturas se le acercan no para dañarle, como quizá sería lo lógico, sino para cuidarlo y atenderlo (nótese que el verbo de nutrir, *trepho*, es un verbo de ser, llegar-a-ser, hacer crecer). El hecho de que el niño sobreviva al encuentro con dos peligrosas criaturas del bosque es ya por sí mismo significativo, pero además vemos que no se trata simplemente de peligro, sino que lo inquietante de las criaturas cristaliza en una cualidad esencial: los animales (se trata de dos serpientes) son *glaukopes*: tienen ojos centelleantes, brillantes, vigilantes, ojos iluminados, ojos que ven mucho. El penetrante mirar de la serpiente es la otra cara de la exposición al bosque (por otra parte, la serpiente, precisamente por su inquietante lucidez, no es

animal ajeno a la mántica: Apolo tuvo que asesinar a la serpiente para habitar Delfos; serpientes lamen los oídos de Melampo). Que el énfasis recaea en la sobresaliente capacidad perceptiva de las serpientes se nota en el hecho de que el epíteto *glaukopes* anteceda en el texto al sustantivo *drakontes*, de modo que, sea lo que sea que pone al niño expósito bajo su tutela, ese algo tiene ojos luminosos, ojos especiales. El alimento con que el niño es nutrido resulta asimismo significativo: el *veneno sin tacha de las abejas* conecta ciertamente con la actividad de los dicentes que dicen especialmente bien (los ‘poetas’ son dicentes que tienen una relación especial con el decir; ahora bien: el decir es el hacer, andar, manejar, moverse). Tenemos así no solo dos peligrosas criaturas actuando como niñeras, sino un veneno que sirve de alimento. El niño sobrevivirá a ambas cosas; es más, sobrevivirá gracias a ambas cosas.

Se retoma en este punto (vv. 47-48) la línea de acción correspondiente a Épito, quien ha averiguado en Delfos lo que los receptores del relato ya sabíamos, a saber, que el niño no es un niño cualquiera sino un hijo de Apolo. El viaje de consulta ha cumplido la función prevista: Épito ha adquirido una orientación, ha despejado la duda acerca del niño misterioso, por lo que ya no hay preocupación sino todo lo contrario: nada más llegar pregunta a todos expresamente por el recién nacido, pues ahora sabe (lo ha descubierto en Delfos) que *de Febo mismo proviene como padre, y sobre todos los mortales será mantis destacado, y que jamás quedará oculta la estirpe*. Se le comunica entonces la ausencia del niño (al interrogatorio los habitantes de la casa contestan no haber oído ni visto nada: vv. 52-53), produciéndose aquí tanto un cambio de escena como un salto temporal. De la casa de Épito el poema se desplaza al lugar en el que el niño se encuentra, o mejor, no se encuentra: *pero él estaba en efecto oculto* (nótese el pluscuamperfecto *kekrypto*) *en maleza y juncos ilimitados*. Ni el hecho de no hallar al niño donde cualquiera habría esperado que estuviese (en casa), ni el hecho de no haberlo oído ni visto en cinco días son irrelevantes, como tampoco lo era el haber sobrevivido al bosque, las serpientes y el veneno. (Marca distintiva de ciertos personajes especiales es el haber sufrido una esencial separación o substracción.¹¹)

¹¹ Cf. STERN (1970), NASH (1975).

Insistamos en la extrema compresión (más mélica que épica) de este cambio de escena: del momento en que Épito vuelve a casa preguntando por el niño transitamos a) al lugar en el que el niño está oculto y b) al momento en que 1) ha sido encontrado y 2) ha recibido un nombre, nombre que resulta comprensible precisamente a la luz de la descripción previa: *el espléndido cuerpo empapado con de las violetas amarillos y púrpuras rayos* (*ion* es un tipo de flor, quizá la violeta). Importa aquí no tanto la determinación botánica de las flores como el hecho de que éstas constituyan un elemento más en la descripción de la extraña belleza tanto del paisaje en el que el niño es hallado como del niño mismo, cuya luminosidad y esplendor (cf. *habron soma*) aproximan la escena a una teofanía.

La vocación

El hecho de que el niño haya sido reclamado por Apolo como hijo suyo, anunciando además el significativo papel que jugará entre los mortales, no significa sin embargo que Íamo sea ya para sí mismo un *mantis*. Al contrario; tiene aún que buscar, pedir, escoger, llegar a ser *mantis*. Los vv. 57-71 presentan esta elección más o menos del siguiente modo. Alcanzado el momento en que conviene escoger camino (*cuando alcanzó el fruto de la placentera juventud*), Íamo protagoniza una escena que podemos llamar 'escena de vocación'. Desplazándose a un espacio señalado (ha descendido al medio del río, lugar de tránsito o él mismo tránsito¹²) en una hora extraña (en plena noche) Íamo invoca a Posidón en calidad de *progonon* suyo, así como a su padre Apolo mediante las varias epiclesis (*al vigía, el portador del arco, el de Delos, construida por los dioses*). Apoyándose en esta doble figura divina (más tarde veremos en qué sentido es doble) Íamo solicita el desempeño de un oficio o profesión (la palabra griega es *tima*), cuyo especial estatuto se expresa por de pronto en el hecho de que con ella se beneficia no uno mismo sino todos, no ciertos particulares sino la gente en general: Íamo pide un oficio 'público' (*laotrophos* significa algo así como que 'nutre' o 'alimenta' al *laos*: la gente, la comunidad, todos).

¹² Ver aquí determinados gestos rituales no exime de la interpretación del pasaje con todos sus elementos (el rito mismo necesita de interpretación). Se trata en cualquier caso de gestos desacostumbrados en un momento desacostumbrado (de búsqueda o de crisis).

La exterioridad en que Íamo está por nacimiento excluye en efecto la pertenencia a una comunidad (la casa de Épito era solo adoptiva ya para su madre), si bien es precisamente la exterioridad lo que hace posible el oficio que finalmente asume. Por otra parte, el carácter común de este oficio nos sitúa ante la cuestión de qué estatuto tienen los saberes comunes, qué es exactamente eso común a lo que se refieren, etcétera (daremos alguna orientación sobre este punto más adelante).

Si bien la súplica de Íamo estaba dirigida a los dos dioses ancestros, quien responde a su llamada no es Posidón, su *progonon*, sino Apolo, su padre. Notemos que Apolo aparece de nuevo proporcionando orientación al desorientado, aclarando qué es preciso o qué conviene hacer. Es asimismo relevante que, a diferencia de la súplica de Íamo, las palabras de Apolo aparezcan en discurso directo, así como que vayan precedidas de una introducción que insiste en el hecho de que *el dios hable e Íamo escuche (le habló la voz de certeras palabras y le inquirió)*, pues precisamente la escucha distinguirá a Íamo entre los demás mortales. La voz de Apolo le insta a ponerse en camino a través de la noche hacia un lugar que no es un lugar cualquiera sino un 'espacio común a todos' (*pagkoinon es khoran*). Finalizado el discurso directo ya han llegado (Íamo y la voz¹³) al espacio común (Olimpia, la cual, sin embargo, todavía no es Olimpia); concretamente llegan a *la roca escarpada del alto Crono*, lugar al que cuesta en efecto acceder (la roca es *alibaton*), por lo mismo que ofrece un punto de vista elevado (si uno permanece simplemente a ras de suelo, ajeno al esfuerzo de la subida, no ve en perspectiva, o sea, no ve). Precisamente aquí le concede Apolo 'el tesoro doble de la *mantosyná*' (v. 65). El doble don implica asimismo la distinción de dos momentos, correspondientes cada uno al antes y el después de la llegada de Heracles. Por un lado, Íamo recibe la capacidad de 'escuchar la voz de engaños desconocedora'; por otro lado, Apolo le encarga fundar un *khresterion*, esto es, un espacio de consulta en que el consultante recibe aclaraciones acerca de qué es preciso hacer (recordemos que en *khre*, *khrao*, etc. está en juego el hacer correcto, el tomar la decisión acertada sobre cada cosa); el *khresterion* se situará 'sobre el altar más alto de Zeus'.

¹³ Cf. GOLDHILL (1991).

No es casual que la tarea fundadora aparezca después de que el relato haya hecho de Olimpia lo que es: el ‘poner’ o ‘instituir’ un *khresterion* se proyecta para cuando Olimpia ya sea Olimpia, es decir, para el momento cuando el recinto haya sido producido como tal por Heracles (*el de ideas o planes atrevidos*. v. 67), incluyendo esta producción, según otros epinicios, la difícil tarea de reconocer nada más y nada menos que el número de los dioses y adjudicar a cada uno lo que le corresponde, razón por la cual el altar de Zeus se menciona solo una vez que el relato ya ha pasado por Heracles. (En *O.6* la creación de Olimpia es ante todo el establecer ‘la fiesta donde muchos se reúnen’, la ‘fiesta multitudinaria’, así como la regla de las competiciones.) Queda así Íamo implicado en la tarea fundacional de Heracles (él mismo un semidiós), y la *mantosyna* ligada al espacio común de Olimpia. Comentaremos ahora algunas cosas sobre cómo debemos tomarnos el oír una ‘voz que no conoce engaños’.

La *mantosyna*

El nacimiento de Íamo culmina en su aspiración a un oficio común, concretándose la vocación en la figura del *mantis*. Dicho de otra manera: *O.6* presenta el relato de la extrañeza y el desarraigo que ha de haber en el fondo del personaje que tiene capacidades especiales, en este caso una percepción del estado de cosas más clara y penetrante de lo normal. (No olvidemos que el percibir comporta para el griego prescripción conductual: ver bien implica comportarse bien, mientras que equivocarse en la conducta es señal de ceguera; no hay una ética que se diferencie de una epistemología). El *mantis* escucha y ve lo que otros no ven ni escuchan; percibe una voz allí donde solo hay oscuridad; conoce el significado de las cosas; revela información inaccesible; proporciona una visión en la que las cosas cuadran entre sí cuando la percepción normal de los hombres solo acierta a ver cosas separadas sin conexión alguna (pensemos que en la consulta de Épito el dios descubre no solo el origen sino también la trayectoria del linaje del niño que no ha nacido aún o está naciendo). Es por esto que la percepción del *mantis*, siendo en sí misma más fina y más profunda de lo habitual, requiere asimismo una atención más fina o más concentrada de lo normal, lo cual se expresa en el hecho de que a su decir haya de corresponder por

parte del oyente un despierto poner-junto, un comprender (*syntithemi*).¹⁴ En este sentido el *mantis* dice la 'verdad': expone eso que en la percepción descuidada de las cosas no percibimos, y ello en el mismo sentido que en el decir del dicente experto las cosas aparecen realmente como lo que son: si en el decir descuidado y cotidiano decimos de manera automática, esto es, no decimos propiamente (las cosas no aparecen, nos engañamos respecto a las cosas), en el decir cuidado las cosas están en verdad en sí mismas, sin las distorsiones o las sombras cotidianas: en la 'poesía' la montaña es en verdad montaña, la tormenta en verdad tormenta, la piedra, piedra, el pájaro, pájaro, etcétera. De la misma manera, la percepción del *mantis* descubre lo oculto a la mirada cotidiana, arranca la sombra en la que las cosas habitualmente están oscurecidas, y las pone en la luz (en la 'verdad'), comportando este descubrimiento (conocimiento), insistamos, una mejor capacidad para actuar (si supiésemos más entonces no fallaríamos, haríamos lo mejor que cabría hacer; el punto de vista del *mantis* provee a los mortales de la previsión que en efecto tendrían si realmente hiciesen lo correcto, o dicho de otro modo: el *mantis* dice como sabiendo ya qué pasaría si hiciésemos esto o hiciésemos lo otro, de modo que está en condiciones de responder a la pregunta sobre qué conviene hacer; precisamente para corregir su deficiente punto de vista necesitan *manteis* los mortales). En correspondencia con el hecho de que la *mantosyna* sea un saber no ordinario (¿qué significa saber nada más y nada menos que de 'saber', entender nada más y nada menos que de percibir, ver y darse cuenta?¹⁵), la figura equipada con este saber está situada (o no-situada) en un cierto 'fuera', en una distancia. En *O.6* esta distancia queda expresada en el hecho de que Íamo sea un semidiós, figura que no pertenece ni a dioses ni a hombres sino que está entre ambos planos.

El primer aspecto del don consiste pues en eso que la figura del *mantis* tiene en común con otro sabio, a saber: el especialista en decir (el pensar o percibir del *mantis* es divino por la misma razón que el decir del especialista en decir, el cantor, tiene su origen en los dioses; Apolo es el dios de la

¹⁴ Así hemos de entender también los comentarios pindáricos acerca del decir que dice solo a los que saben (los *sophoi*).

¹⁵ Calcante es en la *Ilíada* uno que sabe, si bien el objeto de su saber es no es nada determinado, cf. MARTÍNEZ MARZOA (2006) 35-36.

mántica tanto como de la 'música'). Por lo que se refiere al carácter 'común' tanto de la especialidad del *mantis* como del cantor quizá merezca la pena recordar aquí lo siguiente:

1. En el arranque de la *Teogonía* (vv. 1-28) la excelencia en el decir (la vocación de cantor) se distingue de las actividades que se ocupan tan solo del estómago (*gasteres* resume aquí el ocuparse de lo particular). Esto es: el tipo de actividad que lleva a cabo el dicente experto trasciende el mero vivir en el mismo sentido que la actividad del atleta trasciende las actividades corrientes: el atleta no aspira a producir nada ni conseguir nada más que presencia, belleza, brillo, fama, etcétera.¹⁶ La presentación que de sí misma hace la voz 'yo' en los cantos de Píndaro coincide no solo en interpretar su quehacer como un saber (el dicente es un *sophos*), sino también en referirlo a lo 'común' (cf. *en koinoi*, O.13.49).

2. Tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* los problemas que, afectando a la comunidad en su conjunto, son llevados a la reunión (*agore*), suscitan las intervenciones de los *manteis* Calcante y Haliterses (respectivamente). Del *mantis* requiere la comunidad cuando se ve en dificultades como comunidad: algo impide a los aqueos seguir adelante con la empresa común, por eso buscan a Calcante; por otro lado, Haliterses conoce de antemano el retorno de Odiseo, que desde el principio del poema es un problema no meramente de la casa (*oikos*) sino de lo común (*demós*). (En este sentido el *mantis* no solo comparte posición con el dicente experto sino también con el *basileus*, esto es, la figura que representa la comunidad misma.)

3. También en la *Odisea* la figura del *ptokhos* (el mendigo) se distingue en dos momentos (17.382-387, 19.134-135) de otras figuras con las que sin embargo tiene afinidad (todas son extranjeras); se trata de ciertos 'demiurgos', esto es, sabios, entendidos o especialistas cuyo conocimiento es requerido por la gente en general (el *demós* por oposición a uno u otro *oikos*). Esta remisión de su saber a lo 'común' se plasma entre otras cosas en su condición desarraigada o viajera: un demiurgo es alguien al que hay que ir a buscar a otra parte, que no pertenece de manera estable a ningún sitio, sino que es una figura sin casa, ambulante como el mendigo, el cual, como

¹⁶ Cf. MÍGUEZ BARCIELA (2014) 89-90.

los demiurgos, no está ligado a ninguna casa en particular (el mendigo es 'pandémico'), pero que, a diferencia de ellos, no ofrece nada (el mendigo no da sino que pide algo a la comunidad), a no ser quizá un decir especial (el mendigo maldice tanto como bendice). Los pasajes de la Odisea incluyen una especie de lista de sabios o expertos 'públicos': el *mantis*, el médico y el cantor (también el carpintero y el heraldo) son todos demiurgos (el nombre propio de uno de los cantores de la Odisea, Demódoco, sugiere ya un oficio público), cuya relación no con la casa sino con la comunidad misma (digamos: la *polis*) se plasma en su condición erradiza y su desligamiento.

Las figuras señaladas para ejercer de demiurgos son, si uno se fija en ellas (y fijarse en ellas es lo que el poema hace), figuras que no pertenecen ni a esto ni a aquello, que no tienen casa ni con los hombres ni con los dioses. (Las listas de la Odisea coinciden parcialmente con la enumeración de los saberes apolíneos de *P.5*: el saber médico, el musical, el profético proceden de Apolo; es importante que anotemos asimismo el solapamiento de estas figuras desde el punto de vista griego.)

Los proyectos de Apolo

Poner a los hombres en un camino al margen de las ocupaciones y los intereses particulares define la actividad de Apolo. Hemos visto que en Delfos el dios proporciona orientación a los que no saben qué hacer, diseña un camino para los que han perdido el camino, guía, señala, conduce, etc. Ahora bien, el camino en el que Apolo pone esencialmente a los mortales es más bien un no-camino o un des-camino: Apolo lanza al desarraigo por lo mismo que patrocina o pone en marcha oficios comunes, oficios que implican estar en y practicar una cierta distancia. Fijémonos en esto.

Que el *mantis* esté en condiciones de ver más y mejor que los demás mortales precisamente por su distancia o desarraigo aparece de una u otra forma en las historias de los *manteis* relevantes. Pensemos en la figura de Teoclímeno en la Odisea. Cuando la nave de Telémaco está preparándose para zarpar rumbo a Ítaca un extranjero irrumpe súbitamente (15.223); el narrador informa que se encuentra en estado de 'huida' (ha matado a un familiar), razón por la cual pide protección a Telémaco, que se la concede. Pues bien: el desarrollo del relato descubre que este extranjero fugitivo es a la vez quien posee una profunda percepción del estado de cosas: el asesino

es un *mantis*.¹⁷ Una historia genealógica (15.225-255) lo sitúa incluso en un importante linaje de *manteis* favorecidos por Apolo (a este mismo linaje pertenece también Anfiarao), siendo esta historia la historia de una continua ruptura: Melampo, primer miembro de la estirpe que se menciona, habitó donde habitó dejando atrás huida y desarraigo; Teoclímeneo ha perdido las raíces (irrumpe viniendo de otra parte, es un asesino) por lo mismo que es *mantis* (en la *Odisea* expondrá varias veces la verdad acerca de una situación de la que los demás no se hacen cargo). También Íamo está fuera del camino por el hecho de ser el hijo de un dios. Se trata quizá del mismo 'fuera' en el que Apolo pone a los mercaderes de Creta en tanto que los desvía de la ruta en la que estaban (en el llamado 'Himno a Apolo', vv. 388-544¹⁸): arracándoles de su camino el dios los hace no-establecerse en Delfos, por lo que los cretenses no solo dejan de ser mercaderes (rompen con lo particular de su empresa de comercio), sino también de ser cretenses: la otra cara del conocer 'los planes de los inmortales' (v. 484) es quedarse lejos y sin vinculación alguna (pierden la casa y la esposa: vv. 476-478, 526-527). Apolo pone en marcha una actividad que trasciende los límites de lo particular (la casa, la esposa), esto es, los des-conduce, los pierde o ex-travía (¿dónde estamos?, se preguntan en el v. 468) por lo mismo que los selecciona para desempeñar un papel especial, un papel público o común (en Delfos serán sus 'sacerdotes'¹⁹). Quizá tampoco sea casual que el dios ponga a su servicio no a hombres nativos, sino a unos que vienen de otra parte.g

La casa del dios es el desarraigo; el dios hace de la lejanía una morada. No casualmente el espacio que recibe finalmente a la peregrina Leto (la diosa ha explorado tierras e islas en busca de un sitio donde dar a luz)

¹⁷ El asesino podrá ser asimismo señalado por Apolo como *oikister*, esto es, alguien capaz de fundar *polis*, y esto precisamente porque en el fundar está en juego un reconocer y un ver especiales (¿quién está en condiciones de descubrir nada más y nada menos que el lugar para una nueva *polis*?; el asesino, el que se ha quedado lejos de todo, sin raíces, en la distancia).

¹⁸ Seguimos la edición de RICHARDSON (2010).

¹⁹ 'Sacerdote' es en este contexto un evidente anacronismo (ni Grecia hay casta sacerdotal, ni lo que hace el sacerdote es algo que otras personas no en puedan hacer). El *hiereus* es, como el *mantis*, un especialista en lo divino, concretamente es especialista en dirigir y supervisar los *hiera*, los actos de reconocimiento de uno u otro dios.

personifica en cierto modo el peregrinaje mismo, el ser arrojado a los caminos y la falta de morada: Delos es ninguna-parte, el puro errar, vagar, viajar; un trozo de tierra que no está ligada a nada; lejana, marginal, aislada, yerma (Delos no tiene 'substancia', está deshabitada, etc.), lo cual explica que no sea reclamada por nadie, así como que, por no tener mucho que perder con ello, se atreva a convertirse en la morada de Apolo. Al nacer precisamente en Delos el dios hace estable lo inestable, convierte la distancia (el ninguna-parte) en un lugar. Ahora bien, el proyecto de instalarse en la distancia es a la vez el proyecto de un saber: será precisamente aquí, en la isla, en ninguna-parte, donde se celebren las reuniones de todos los griegos y se practiquen los saberes comunes. En primer lugar, Delos deviene un espacio de *theoria* (en sus fiestas las *poleis* están todas presentes a través de sus *theoroi*), esto es, un espacio privilegiado para practicar el ver, observar y contemplar (la contemplación se sitúa en la isla porque la isla es la distancia). Por otra parte, a Delfos (cuyo epíteto 'rocosa' sugiere pobreza o dificultad para vivir) Apolo llega (de nuevo en el 'Himno a Apolo') buscando un lugar adecuado para construir un oráculo, oráculo a través del cual los mortales tendrán acceso a un punto de vista que inmediatamente no tienen, o sea, ganarán conocimiento, conocimiento que comporta un saber qué hacer, por tanto, un remedio para la miseria o indigencia de los mortales.

En O.6 Apolo ordena a Íamo fundar oráculo, situándolo así en la senda de aquellas figuras a las que se atribuyen acciones rituales, políticas, urbanísticas, arquitectónicas etc. inaugurales.²⁰ Por lo demás, el tipo de oráculo comporta el desempeño de funciones que conectan con la capacidad perceptiva mencionada en primer lugar: se supone que Íamo interpretará los sacrificios ofrecidos en el altar de Zeus, que precisamente por ello es un altar que proporciona oráculo (v. 5). Respecto a este último punto diremos aquí solamente lo siguiente: al hacer cuidado (eso que solemos llamar 'sacrificio') corresponde un observar cuidado (hieroscopia, quizá empiro-

²⁰ No perdamos de vista que los proyectos constructivo-fundacionales son proyectos de saber en la medida en que las operaciones atribuidas al fundador (dividir el territorio, construir caminos y santuarios, delimitar espacios, etcétera) son para un griego antiguo conocer, saber, discernimiento. El fundador cumple actividades de agrimensor, arquitecto y sacerdote, cf. DOUGHERTY (1993).

mancia); este observar cuidado es la extensión del don perceptivo que Apolo le concede.

Con la consagración de Íamo como *mantis* se cierra el circuito de las mulas victoriosas, pues el canto ha llegado ya a un 'desde entonces' (v. 71), o sea, ha mostrado el origen respecto al cual el relato es un viaje o camino que aclara e ilumina.

Apolo-Posidón

Volvamos al problema de la doble ascendencia de Íamo. No se trata simplemente de una reduplicación ociosa, tampoco de una transposición de leyendas distintas, sino que es conforme a la cosa misma el que ahí donde se trata de llegar hasta el fondo de un asunto encontremos una divinidad de los fondos y las profundidades: Posidón, hijo de Crono, aparece en primer lugar, no Apolo, hijo de Zeus, que está plenamente incluido en la generación de los dioses vigentes. La dualidad no es pues accidental: es esencial que el nacimiento de un hijo de Apolo se apoye en una previa intervención de Posidón (no es casualidad que Posidón no sea padre sino más bien abuelo); tampoco por casualidad aquello sobre lo que este último interviene es una chica-territorio. El que pone lo primero que hace falta, la base de algo, el fundamento: ese es Posidón, de ahí también su epíteto *asphaleios* (el estable, el que da estabilidad, seguridad, solidez). Posidón pone algo que ha de estar ya ahí antes que nada, por ejemplo los límites que deben ser reconocidos cada vez que se funda una *polis* nueva, si bien él mismo no es el dios de la *polis* ni conecta con ninguna de las instituciones cívicas.²¹ En esta imbricación suya en los momentos iniciales de construcciones y fundaciones se manifiesta en efecto lo mismo que en las historias genealógicas aparece en su condición de *progonon*: en ellas Posidón es por lo general el lejano ancestro que queda en el fondo o queda atrás. En la genealogía de Íamo el hijo de Crono está ahí primero, si bien lo que adquiere protagonismo es lo que viene después, una vez que Apolo ha intervenido.²²

²¹ Cf. MÍGUEZ BARCIELA (2014) 144-146.

²² Ya en la *Ilíada* Apolo y Posidón forman pareja por lo que se refiere a ciertos trabajos realizados en Troya (21.441-457, 7.452-453). En ellos Posidón dice haberse encargado de la que resulta ser siempre la primera etapa en toda constitución de ciudad,

Bibliografía

- BURKERT, W. (2007), *Religión griega*. Madrid.
- CALAME, C. (2010), "Das Poetische Ich. Enuntiative und pragmatische Fiktion in der griechischen Lieddichtung am Beispiel von Píndar, *Ol.6*": *RhM* 153 (2010) 125-143.
- CALAME, C. (2012), "Metaphorical Travel and Ritual Performance": AGÓCS, P., CAREY, C., RAWLES, R. (ed.), *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 303-320.
- CARNE-ROSS, D. S. (1976), "Weaving with Points of Gold: Píndar's Sixth *Olympian*": *Arion* 3.1 (1976) 5-44.
- DETIENNE, M. (2001), *Apolo con el cuchillo en la mano*. Madrid.
- DOUGHERTY, C. (1993), *Poetics of Colonization. From City to Text in Archaic Greece*. New York, Oxford.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1992), *Píndaro. Olímpicas*. Madrid.
- GARNER, R. (1992), "Mules, Mysteries, and Song in Píndar's *Olympia 6*": *CIAnt* 11.1 (1992) 45-67.
- GENTILI, B. *et alii* (2013), *Píndaro. Le Olimpiche*. Milano.
- GERNET, L. (1995), "Delphes et la pensée religieuse en Grèce": *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations* 4 (1955) 526-542.
- GOLDHILL, S. (1991), *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge.
- HUTCHINSON, G. O. (2001), *Greek Lyric Poetry: a commentary on selected larger pieces: Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Píndar, Sophocles, Euripides*. Oxford.
- IRWIN, M. E. (1996), "Evadne, Iamos, and Violets in Píndar's Sixth *Olympian*": *Hermes* 124.4 (1996) 385-395.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (2006), *El decir griego*. Madrid.
- MÍGUEZ BARCIELA, A. (2014), *La visión de la Odisea*. Madrid.
- NASH, L. (1975), "*Olympian 6*: Alibaton and Iamos' Emergence into Light": *AJPh* 96.2 (1975) 110-116.
- RICHARDSON, N. (2010), *Three Homeric Hymns. To Apollo, Hermes, and Aphrodite*. Cambridge.

a saber, levantar los muros alrededor de la misma (el amurallar un territorio no es una mera cuestión defensiva, sino reconocimiento de un espacio o estabilización de un territorio), cf. DETIENNE (2001) 144-146.

Ágora. Estudios Clásicos em Debate 17 (2015)

- SALVADOR, J. A. (1997), "Iamus and ἴα in Pindar (*O.* 6, 53-57)": *QUCC* 56.2 (1997) 37-59.
- SLATER, W. J. (1983), "Lyric Narrative": *ClAnt* 2.1 (1983) 117-132.
- SNELL, B., MAEHLER, H. (1980), *Pindari carmina cum fragmentis*. Leipzig.
- STAMATOPOULOU, Z. (2014), "Inscribing Performances in Pindar's *Olympian* 6", *TAPA* 144.1 (2014) 1-17.
- STERN, J. (1970), "The Myth of Pindar's *Olympian* 6": *AJPh* 91.3 (1970) 332-340.
- VILLARRUBIA, A. (1995), "La victoria de Hagesias de Siracusa y la *Olimpica* 6 de Píndaro": *Habis* 26 (1995) 12-28.

* * * * *

Resumo: A sexta olímpica de Píndaro contém um relato sobre o nascimento e vocação profissional de Íamo, filho do deus Apolo e fundador de uma conhecida linhagem de *manteis*. Neste texto, mostramos sob que faceta esse sentimento de não ter raízes que existe no interior da figura do *mantis* se liga, na sua essência, com o caráter comum ou cívico de determinados saberes relacionados com Apolo.

Palavras-chave: metapoesia; Apolo; saber; desenraizamento; ‘Hino a Apolo’.

Resumen: La sexta olímpica de Píndaro contiene un relato sobre el nacimiento y vocación profesional de Íamo, hijo del dios Apolo y fundador de un conocido linaje de *manteis*. Exponemos en qué sentido el desarraigo que hay en el fondo de la figura del *mantis* conecta esencialmente con el carácter común o cívico de ciertos saberes vinculados con Apolo.

Palabras clave: metapoésia; Apolo; saber; desarraigo; ‘Himno a Apolo’.

Résumé: La Sixième Olympique de Pindare contient un récit sur la naissance et la vocation professionnelle d'Iamos, le fils d'Apollon et le fondateur d'une lignée connue de *manteis*. Dans ce texte, nous montrons sous quelle facette ce sentiment de ne pas avoir de racines qui existe à l'intérieur de la figure du *mantis* se lie, dans son essence, au caractère commun ou civique de certaines connaissances liées à Apollon.

Mots-clés: méta-poésie; Apollon; savoir; déracinement; ‘Hymne à Apollon’.