

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Posgrado

Tesis para acceder al grado de Doctor en Humanidades con mención en
Literatura

Symposiaka:

Canción simposíaca, modelo anacreóntico y mimesis en los *Carmina*
Anacreontea

Candidata: Lic. Marina Larrosa
Director: Dra. Marcela A. Ristorto

Noviembre de 2017

Agradecimientos	4
Abreviaturas y ediciones utilizadas	5
Introducción	
a. Presentación	8
b. Sobre el corpus	10
c. Estado de la cuestión	12
i. Impacto de la <i>editio princeps</i> y la cuestión anacreóntica	12
ii. Los estudios actuales	13
d. Precisiones teórico-conceptuales	18
i. El mundo grecorromano	18
ii. Nostalgia y <i>paideia</i>	19
iii. Simposios literarios	25
iv. Canción y <i>performance</i>	27
v. Mímesis	31
vi. Anacreonte, poeta anacreóntico y persona anacreóntica	32
1. Una poética mimética	34
1.1 Una mimesis de Anacreonte en el mundo grecorromano	34
1.2 El modelo de mimesis	49
1.2.1 La consagración del modelo	49
1.2.2 La persona anacreóntica: hacia la identidad del yo	54
1.3 El simposio como contexto	55
1.4 El proceso de mimesis	61
1.4.1 La mimesis anacreóntica	61
1.4.2 La mimesis en la danza	72
2. La persona anacreóntica	81
2.1 Estereotipo y modelo de Anacreonte	81
2.2 Anacreonte corregido	83
2.3 La persona anacreóntica como σοφός	83

2.3.1 El saber amatorio: la entrega voluntaria a Eros	87
2.3.2 El saber poético: la <i>performance</i> del οἰνοπότης	108
3. El simposio anacreóntico	131
3.1 Sobre el término συμποσιακά	131
3.2 ¿Qué (no) es el simposio anacreóntico?	141
3.2.1 La canción y la conversación o dos modelos de simposio	141
3.2.2 La “cuestión didáctica”	153
3.2.3 Χάρις, εὐφροσύνη y los excesos anacreónticos	167
4. La amistad y la canción anacreóntica	188
4.1 La amistad y el simposio	188
4.2 La canción como vehículo de amistad	195
4.2.1 La función del consuelo I: el sufrimiento amoroso	197
4.2.2 La función del consuelo II: las vilezas materiales	219
4.3 La comunidad anacreóntica de amigos: simposiastas, oyentes y lectores	234
5. Resumen y consideraciones finales	242
Bibliografía	249

Agradecimientos

La finalización de este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin el acompañamiento y el apoyo de muchas personas involucradas en él directa e indirectamente. Mi agradecimiento y reconocimiento a todos ellos, entre quienes están:

Marcela Ristorto y Rodolfo Buzón, cuyas lecturas, correcciones y relecturas de este trabajo, por un lado, y acompañamiento en el período como becaria, por el otro, hicieron posible que pueda estar hoy intentando cumplir con una etapa bisagra de mi formación;

mis amigos y colegas, que de formas diversas y a veces hasta inimaginables me ayudaron a sobrellevar las particularidades de un trabajo de investigación en la insondable área de la Literatura. Entre ellos, debo un agradecimiento especial a todos quienes conforman y han conformado la comisión directiva de la Asociación de Graduados en Letras de Rosario;

mi familia, por el apoyo incondicional en todo momento de mi vida;

Gerardo, porque pensamos juntos la vida.

Y, finalmente, agradezco de forma especial a Daniela Antúnez, cuya generosidad, sencillez y alegría transformaban cualquier ámbito que habitara en un lugar mejor. Por ello y por muchísimo más no solamente agradezco, sino que también dedico este trabajo a ella:

δείπνου δὲ καὶ τραπέζης θειότατον ὡς ἀληθῶς ἡδυσμα φίλος ἐστὶ παρών
(Plu. QC 697d)

Abreviaturas y ediciones utilizadas

Para referirnos a pasajes de obras de autores griegos, hemos utilizado las abreviaturas consignadas en H. G. Liddell, R. Scott & H. S. Jones (eds.), *A Greek-English lexicon* (Oxford, 1940). En el caso de referencias a autores latinos, las abreviaturas son aquellas empleadas en P. G. W. Glare (ed.), *The Oxford Latin dictionary* (Oxford, 2012). Las ediciones de textos griegos consultadas para las referencias son aquellas que aparecen en la base de datos *Thesaurus Linguae Graecae E* (California, 2000), excepto las siguientes ediciones que hemos usado a lo largo de nuestra investigación:

Asper	Markus Asper (ed. y trad.), <i>Kallimachos Werke</i> , Darmstadt 2004.
CA	M. L. West (ed.), <i>Carmina Anacreontea</i> , 2. ^o edición corregida, Leipzig 1993.
D&C	Joan B. Burton (trad.), <i>A Byzantine novel. Drosilla and Charikles by Niketas Eugenianos</i> , edición bilingüe, Wauconda 2004.
G	B. Gentili (ed. y trad.), <i>Anacreonte</i> , Roma 1958.
IEG	M. L. West (ed.), <i>Iambi et elegi Graeci</i> , 2 volúmenes, Oxford 1971-1972.
LP	E. Lobel & D. Page (eds.), <i>Poetarum Lesbiorum fragmenta</i> , Oxford 1997.
PGM	K. Preisendanz (ed. y trad.), <i>Papyri Graecae magicae</i> , 2 volúmenes, Leipzig 1928-1931.
PMG	D. Page (ed.), <i>Poetae melici Graeci</i> , Oxford 1962.
Subl.	W. H. Fyfe (trad.), Longinus. <i>On the sublime</i> , edición corregida, Cambridge-London 2005.

Otras abreviaturas utilizadas:

CBD	K. Bélyácz, K. Endreffy & Á. Nagy (eds.), The Campbell Bonner Magical Gems Database, http://www2.szepmuveszeti.hu/talismans/about_us .
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, http://www.limc-france.fr

Las abreviaturas de los nombres de revistas que utilizamos en la Bibliografía son las que consigna *L'Année Philologique*.

Para esta investigación sobre los *Carmina Anacreontea* hemos trabajado principalmente con la edición corregida (1993) de los *Carmina Anacreontea* de Martin L. West; citamos las canciones según esta edición. También hemos consultado la edición de J.M. Edmonds (*Elegy and Iambus with the Anacreontea*, 2 vols., London-New York 1954) y la de David Campbell (*Greek Lyric*, vol. II: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman, London 1988). Hemos trabajado asimismo con la edición con traducción al español a cargo de Máximo Brioso Sánchez (*Anacreónticas: Texto revisado y traducido*, Madrid 1981) y la de Luis Arturo Guichard (*Anacreónticas*, Madrid 2012). Finalmente ha sido de utilidad la recientemente publicada edición (parcial) comentada de Alexia Zotou (*Carmina Anacreontea 1-34: Ein Kommentar*, Berlin 2014).

Las traducciones de los textos griegos y latinos son todas de nuestra autoría a menos que se indique otro responsable. Valga la aclaración de que las traducciones no se pretenden poéticamente logradas; las ofrecemos tan sólo a los fines de acompañar y agilizar la lectura del texto antiguo original.

χω μεθύων ἀστὸν ἐσωφρόνισεν
También el beodo enseñó prudencia al ciudadano
(AP 11.32.4)

Sive Graeco poetae credimus
‘aliquando et insanire iucundum est’
*Si creemos al poeta griego, “de vez en cuando
salirse de los cabales es agradable”*
(Sen. Tranq. 17.10)

Introducción

a. Presentación

Carmina Anacreontea: con este nombre conocemos en la actualidad un corpus de textos poéticos anónimos en lengua griega, fechables entre el primer siglo de la era cristiana y principios de la era bizantina. La atribución autoral –apócrifa– a Anacreonte de Teos, la preponderancia temática del amor y del vino y la denominación de los textos que conforman el corpus mencionado como *συμποσιακά*, según se aprecia en los lemas que dan a este corpus inicio y fin, son tres elementos que han permitido que la crítica consensuara apodar estos textos “poemas simposíacos”. La investigación que aquí se lleva a cabo parte de la problematización de tal denominación: ¿qué significa que los *Carmina Anacreontea* sean *συμποσιακά*?, ¿qué relación se establecería entre ellos y el simposio?

Dados estos interrogantes iniciales, la hipótesis que oficia de punto de partida es que los *Carmina Anacreontea* son concebidos como canciones simposíacas. Se entiende por “canción simposíaca” al texto poético que se conceptualiza de forma inseparable de una (noción de) *performance* en el simposio, según las prácticas poéticas que, pensamos, se desarrollaron en los períodos arcaico y clásico, pero que persistieron

en el imaginario simposíaco como modo de preservar la identidad del simposio como espacio de *poiesis*.

Partiendo de esta hipótesis general, en el capítulo 1 nos centraremos en la mimesis de Anacreonte como práctica poética que concretiza la canción simposíaca. Contextualizaremos el concepto de mimesis en el marco de las *performances* líricas arcaicas así como en las teorizaciones grecorromanas y propondremos que la poética mimética de los *Carmina Anacreontea* comportaría el sentido de un *re-enactment* de la persona de Anacreonte. En el capítulo 2 analizaremos la identidad de la persona anacreóntica como *performer* simposíaco. Hallaremos que para los poetas imitadores de Anacreonte los rasgos más sobresalientes de su modelo se encuentran definidos por su saber erótico y por su saber poético como *performer* de canciones apropiadas al contexto del simposio. En el capítulo 3 completaremos el trazado del perfil de la persona anacreóntica que emerge de los *Carmina Anacreontea*, pero allí nos detendremos en la construcción de una imagen de simposio anacreóntico que contrasta con la del simposio de eruditos, difundida por medio del llamado “género simposíaco”. En ello, propondremos que la composición de canciones simposíacas anacreónticas construye una imagen de simposio en donde lo que se destaca son los rituales del vino, de la danza, de la canción y del amor en lugar de la charla erudita y la depreciación de los placeres sensuales. Al demostrarse que dichas prácticas simposíacas bajo el modelo anacreóntico no solamente son placenteras, sino que estimulan la experiencia sana de estos placeres, la mimesis de Anacreonte se validaría, en el mundo grecorromano, como un modo alternativo de dar continuidad al imaginario institucional del simposio. Finalmente, en el capítulo 4 daremos cuenta de que las canciones que componen nuestro corpus son simposíacas en el sentido de que pueden funcionar como vehículo de amistad, uno de los principales valores simposíacos. Desde un enfoque pragmático de la canción en el simposio, será posible comprender cabalmente la naturaleza simposíaca de los *Carmina Anacreontea* y cómo este corpus funcionaría en la continuidad de un imaginario simposíaco en el que la canción es, todavía, efectiva.

Es nuestro objetivo que, a través del recorrido señalado, los *Carmina Anacreontea* puedan ser conceptualizados como canciones simposíacas del mundo grecorromano que dan continuidad a un imaginario del simposio como espacio de producción

poética. Esta continuidad del imaginario simposíaco no refleja una continuidad inalterada en las prácticas, pero tampoco es una construcción anticuaria, sino que da cuenta de cierta persistencia de las representaciones por las que los antiguos griegos podían conceptualizar sus prácticas literarias.

b. Sobre el corpus

El códice *Palatinus Heidelbergensis Gr. 23*, a través del cual ha llegado a nuestra época la mayor parte de los epigramas en lengua griega que hoy conocemos y que ha dado lugar a la afamada *Antología Palatina*, se encuentra dividido en dos partes: la más voluminosa, la que contiene los libros I a XIII, se halla actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg bajo la signatura *Cod. Gr. 23*, mientras que una segunda parte, considerablemente más pequeña, ha quedado en la Biblioteca Nacional de París y se conoce como *Cod. Gr. Suppl. 384*.¹ Es en esta segunda parte que se encuentran los sesenta y dos textos poéticos² que hoy se editan de forma independiente bajo el nombre de *Carmina Anacreontea*, *Anacreontea* o, en lengua española, *Anacreónticas*.

¹ La historia oficial de este códice comienza en 1606, cuando Claude Saumaise viaja a Heidelberg y lo halla en la Biblioteca Palatina. Poco tiempo después, el códice es entregado al Papa Gregorio XV. Habría sido durante esta estancia en la Biblioteca del Vaticano que el códice es dividido en dos. En 1797 Napoleón lo lleva (completo) a París, para ser devuelto finalmente a Heidelberg en 1815. Pero a la ciudad alemana retorna sólo una parte del códice (la mayor), mientras que el resto permanece en París. Cuando en la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg se realiza la catalogación, se advierte que el códice no está completo, suponiéndose la última parte extraviada. Sin embargo, en 1839 el primer editor de la *Antología Palatina*, Friedrich Dübner, asegura a sus lectores haber visto el resto del códice palatino en París. Luego, en 1866, Valentin Rose, mientras se halla preparando su edición de los *Carmina Anacreontea*, confirma el dato. Aunque se considera que la fuente de la *editio princeps* de nuestro corpus a cargo de Henri Estienne fue, en efecto, el códice palatino, no es posible saber cómo Estienne llegó a él, pues su testimonio sobre el hallazgo de las canciones es poco confiable (*vid.* Rosenmeyer, 1992: 3, n. 4; cfr. O'Brien (1998 [1995]: 13-17); más adelante en este apartado retomamos el tema).

² De acuerdo con la edición de Martin West, quien a su vez se basa en la edición de Preisendanz (la última edición Teubner antes de la de West) con algunas pocas diferencias. En el códice palatino (P), los subtítulos (la mayoría de la veces anotados al margen) y la numeración que los acompaña señalan la división de las canciones. Los editores modernos separan de manera diferente: en P las canciones 2 y 3 no se encuentran separadas entre sí; la canción 18 en la edición de West recibe en P la doble numeración 17 y 18 (a partir del v. 10); la canción 27 no se encuentra en P separada de la 26 y las canciones 28, 29 y 29A se señalan en P todas juntas bajo el número 27.

El carácter autónomo de este corpus con respecto a la *Antología Palatina* se encuentra señalado por dos leyendas, una que encabeza y otra que cierra el corpus. Luego de los poemas figura se inicia la sección 43 (folios 675-690) con el título ANAKPEONTOS THIOY SYMPOΣΙΑKA HMIAMBIA. La serie de versos que sigue a continuación de dicho título y que se extiende por unas cuarenta y ocho páginas aparece separada de los epigramas de Gregorio de Nacianzo no sólo porque estos últimos coinciden con el inicio de la sección 44, sino también porque una nueva leyenda advierte sobre la finalización de los versos atribuidos a Anacreonte: ΤΕΛΟΣ ΤΩΝ ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ ΣΥΜΠΟΣΙΑΚΩΝ.

La modernidad europea conoció este corpus (en realidad, una parte de este) mucho antes de conocer los epigramas de la *Antología Palatina*, cuya primera edición data recién de la segunda mitad del siglo XVIII.³ Sin tener datos precisos de en qué circunstancias Henri Estienne dio con estos versos atribuidos a Anacreonte, lo cierto es que el editor francés, convencido de que había hallado poemas del mítico poeta jónico, se encargó de dar a luz la *editio princeps* en el año 1554, edición que lleva el nombre de *Anacreontis Teii Odae*. En el prólogo Estienne dice haber consultado dos manuscritos: uno cedido por John Clement y un segundo hallado por el propio Estienne en Italia. Hoy se considera que, en realidad, el humanista francés conoció el corpus de una única fuente y que esa fuente, haya sido la copia de Clement o el misterioso manuscrito italiano, poseía el mismo texto del código palatino. Esto parece poder confirmarlo el código *Voss. Gr. Q 18* (Biblioteca de la Universidad de Leiden), el apógrafo de la *editio princeps* a cargo de Estienne, que consiste en una copia de todos los poemas del corpus, seguida de un reordenamiento de veintidós de ellos con traducción al latín y notas marginales (*vid.* O' Brien, 1998 [1995]: 13-17).

La primera edición de los *Carmina Anacreontea* incluyó sólo treinta y una canciones del total que conforma el corpus, además de algunos añadidos de otros fragmentos de Anacreonte, así como de Alceo y de Safo. Desde entonces hasta el siglo XIX, las ediciones de la poesía de Anacreonte siguieron el modelo de Estienne, incluyendo los poemas apócrifos y los fragmentos genuinos de Anacreonte que se

³ Como dijimos en la n. 1, el código fue hallado por Claude Saumaise en 1606. Sin embargo, la primera edición completa (Brunck, *Analecta veterum poetarum graecorum*, Estrasburgo) se publicó entre 1772-1776.

conocían por tradición indirecta, aunque agregaron algunos textos más que Estienne había descartado para su edición original.

La cada vez más pronunciada desconfianza de los filólogos con respecto a la atribución autoral del corpus de los *Carmina Anacreontea* en el siglo XIX significó el comienzo de un nuevo ciclo para estas canciones, que de ser leídas y celebradas por gran parte del público europeo pasaron a ser desestimadas por simples imitaciones, productos de una literatura decadente. En este contexto, Theodor Bergk, el editor de *Poetae Lyrici Graeci* (Leipzig, 1834), separó por primera vez los fragmentos genuinos de Anacreonte de las canciones de nuestro corpus atribuidas a este. Pocos años después, Valentin Rose realiza la primera edición de los *Carmina Anacreontea* (*Anacreontis Teii quae vocantur συμποσιακὰ ἡμιάμβια...*, Leipzig, 1868) separada de otros *corpora* poéticos y ya claramente definidos como textos que no corresponden a Anacreonte.

c. Estado de la cuestión

i. Impacto de la *editio princeps* y la cuestión anacreóntica

*Verse donq, et reverse encor
Dedans cette grand coup d'or,
Je vois boire à Henry Estienne
Qui des enfers nous a rendu
Du vieil Anacreon perdu
La douce Lyre Teïenne.*

Es posible que el poema citado, la “Odelette à Corydon” de Pierre Ronsard, compuesto en el año 1554, sintetice el cálido recibimiento con que fue saludado el hallazgo de Estienne. Tal como lo expresa allí Ronsard, descubrir al mítico Anacreonte de Teos, frecuentemente elogiado en los testimonios de los antiguos, pero muy poco conocido en cuanto a su producción, constituye una razón más que suficiente como para justificar el éxito inmediato de los poemas publicados por Estienne. El fenómeno de las anacreónticas no se redujo, sin embargo, al entusiasmo erudito y filológico que puede comportar el hallazgo de un texto antiguo. Es cierto que se sucedieron innumerables ediciones de las canciones anacreónticas que permitieron su difusión a lo largo y ancho de Europa y las numerosas traducciones en todas las principales lenguas europeas fueron imprescindibles para la ampliación del público lector. Pero se debe

tener en cuenta también que el corpus anacreóntico dado a conocer por Estienne trajo aparejado el cultivo de un nuevo género en las letras modernas entre los siglos XVI y XIX inclusive: las anacreónticas.⁴

Una vez instalada la tradición anacreóntica en las letras europeas, de a poco se fue llegando a la conclusión de que los poemas eran espurios, que no pertenecían a Anacreonte. Aunque aisladas, es cierto que algunas voces que predicaban la inautenticidad del corpus ya se habían hecho sentir tan pronto salió a la luz la edición de Estienne. Francesco Robertello fue el primero que se pronunció contra la adjudicación autoral a Anacreonte. En 1568 Fulvio Orsini publicó una edición de poetas líricos, donde aclara que de Anacreonte sólo incluye los fragmentos conocidos por vía indirecta, los únicos que considera auténticos, excluyendo de este modo los poemas editados por Estienne.⁵ También entre los editores de los *Carmina* encontramos posturas incrédulas; Johannes Cornelius van Pauw, cuya edición de los poemas es de 1732, cuestionó la autenticidad del corpus (Rosenmeyer, 1992: 6-7). No fue, sin embargo, hasta el siglo XIX que se atendió de forma especial al problema de la autoría, lo que llevó a la conclusión unánime de que los *Carmina Anacreontea* eran imitaciones tardías de Anacreonte. El cuestionamiento de la autenticidad implicó, en una época afecta a la originalidad y al genio individual, el desprestigio del corpus, destinándosele así un lugar marginal en los estudios clásicos.

ii. Estudios actuales

Los *Carmina Anacreontea* reingresan al escenario del debate académico contemporáneo en los años ochenta, luego de la edición de Martin L. West de 1984 y, principalmente, gracias a la tesis doctoral de Patricia Rosenmeyer, *Carmina Anacreontea: The Poetics of Imitation* (Princeton University, 1987), la cual fue la base de su libro publicado en 1992 con el título *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic*

⁴ Vid. O'Brien (1998 [1995]: 155 ss.) para la traducción y composición de anacreónticas de Ronsard y Belleau, Hörschele (2014) para la composición de anacreónticas en la Alemania del siglo XVIII, especialmente por su principal figura, Gleim, y Tilg (2014) sobre la composición de anacreónticas en neo-latín.

⁵ Sí incluye las canciones 8 y 4, pues estas se hallan, con variantes, en la *Antología Palatina* (11.47 y 48) y, la canción 4, en *Noches áticas* (Gel. 19.9.6), por lo cual las considera auténticas. Para un repaso de las críticas que recibió Estienne, vid. O'Brien (1998 [1995]: 17-20).

Tradition. Siguen a ese trabajo Lambin (2002), Müller (2010) y Baumbauch & Dümmler (2014), este último, una recopilación de capítulos a cargo de diferentes autores que abordan distintas problemáticas en torno a los *Carmina Anacreontea*. De todos ellos, destacaremos aquellos puntos que consideramos relevantes en relación con nuestra propia hipótesis de trabajo.

La investigación de Patricia Rosenmeyer propone revalorizar los *Carmina Anacreontea* en los términos estéticos dentro de los que textos tales pudieron ser compuestos. El concepto de imitación, central en el contexto de ideas y prácticas poéticas en la Antigüedad, emerge entonces como la clave para comprenderlos:

The ancient authors would not have understood our distinction between “original” and “imitation” – for them, literary emulation and imitation were requirements of any literary practice. (Rosenmeyer, 1992: 9)

Según Rosenmeyer, la imitación implicada en la composición de los *Carmina Anacreontea* debe comprenderse como una “imitación selectiva”, lo que viene a significar la adopción de formas y tópicos poéticos asociados culturalmente a una imagen reducida de Anacreonte y de su poesía. Imitar no sería ya meramente copiar las cualidades formales de un poeta del canon, sino dar continuidad, incluso actualizar, un patrimonio cultural condensado en la figura de un poeta determinado. No obstante el punto de partida, acertado desde nuestra perspectiva, su consideración de la imitación (término que, curiosamente, emplea más que el de mimesis) no trasciende, finalmente, el plano de lo contextual. Rosenmeyer lee los *Carmina* dentro de un contexto literario que, a diferencia de nuestro siglo XIX, pondera como práctica poética modélica la imitación,⁶ pero al enfocarse en la “normalidad” de la imitación, no puede ofrecer respuestas a las singularidades de los *Carmina Anacreontea*. Por ejemplo, ¿por qué imitar a Anacreonte, un poeta lírico, en un período de desarrollo de la prosa? Rosenmeyer (1992: 62) explica que la imagen del poeta de Teos inspira el mito de la sencillez y la apacibilidad del mundo arcaico y que, al elegirlo como modelo, los poetas anacreónticos están valorizando dicho mito sobre el pasado griego.⁷ Aceptamos esta

⁶ Sobre la literatura grecorromana como preponderantemente imitativa *vid.* Adrados (1970).

⁷ Cfr. Müller (2010: 128, n. 486), a quien no le satisface la explicación de Rosenmeyer, pues entiende que existen otros poetas modélicos del mundo arcaico. No obstante, hay que conceder

explicación, pero advertimos también la necesidad de repensar las implicancias de la elección de Anacreonte y del mundo arcaico que este representa como modelos de un pasado cuya significación la vislumbramos, sin embargo, dentro del propio presente. El proyecto poético de imitación (mímesis) de Anacreonte encontraría su motivación – esto es lo que proponemos en este trabajo– en la identidad simposíaca del modelo elegido, lo que nos permite visualizar a los *Carmina Anacreontea* dentro del contexto de la literatura simposíaca grecorromana.

En el estudio de Gérard Lambin (2002), los *Carmina Anacreontea* devienen un corpus de interés contemporáneo por su singularidad no ya como textos miméticos, sino como “literatura de segundo grado”. El “anacreontismo” deja de pertenecer, así, a un momento histórico más o menos determinado y se explicita como un espíritu vital que atraviesa las épocas para dar expresión a una experiencia risueña (por lo demás, humana) del placer. El corpus de Lambin incluye los *Carmina Anacreontea*, pero no se agota en ellos, sino que los propios fragmentos de Anacreonte forman parte del “anacreontismo” tanto como lo pueden conformar las canciones anacreónticas de Pierre Ronsard. Nuestro objeto de estudio, en cambio, es el “anacreontismo” que tiene lugar en lo que denominaremos aquí “mundo grecorromano”. Y, aunque es imposible precisar coordenadas espacio-temporales para los textos de nuestro corpus, la idea de una “antigüedad posclásica” que impregna el “mundo grecorromano” nos permitiría encontrar en el “anacreontismo” de los *Carmina Anacreontea* motivaciones diferentes de aquellas que habrían tenido lugar en el mundo arcaico o, más tarde, en la Europa moderna.

Alexander Müller (2010), por su parte, propone la tesis de que los poetas anacreónticos toman de Anacreonte el “programa poético”, estableciéndose así lo que él denomina una “relación generacional” (*Generationenverhältnis*). Müller adopta este concepto teórico porque, según explica, el concepto de mímesis no puede ofrecer en sí

que ni Safo, ni Alceo ni Teognis podrían haber representado el mito de sencillez vinculado al modo arcaico como Anacreonte, cuya figura está paradigmáticamente asociada al disfrute de placeres simples: el vino, la danza y el goce amoroso. Por lo demás, la ἀφελεια (sencillez) era un estilo vinculado al poeta de Teos (*vid.* Hor. *Epod.* 14.12 y Hermog. *Id.* 2.3). No nos satisface tampoco la propuesta de Müller, para quien la elección de Anacreonte como modelo habría estado motivada simplemente por las cualidades estéticas de su poesía.

una idea clara del modo poético de proceder de los poetas anacreónticos, ya que tal concepto engloba una variedad de posibles relaciones entre textos:

Es ist klar, daß das poetische Vorgehen der Dichter der Anacreontea, welches sie selbst als Mimesis bezeichnen, unter die antiken Vortellungen von Mimesis fällt, aber es ist ebenso klar, daß hiermit noch nicht viel gesagt ist, weil vielerlei verschiedene Arten von literarischen Bezügen in der Antike mit dem Begriff der Mimesis belegt wurden. (Müller, 2010: 36)

La posición es, al menos, llamativa. Müller advierte claramente que los poetas anacreónticos conciben su proceder poético en términos de mimesis, pero debido a la dificultad de definir ese concepto, opta por emplear otra categoría analítica (sc. *literarische Generationenverhältnis*) que le evite los problemas previstos. Una vez descartada la mimesis como categoría, Müller no hablará más de ella y cuando deba hacerlo porque el verbo μιμῆσθαι aparece en dos canciones del corpus, será muy poco lo que dedique a su análisis.⁸ Nuestro estudio, en cambio, se pregunta específicamente por el concepto de mimesis. En este sentido, debemos destacar el aporte de Glenn Most (2014) a esta cuestión. Advirtiendo una particularidad en el caso de la mimesis anacreóntica, el autor señala que no parece ser suficiente encasillar dicho caso a nociones éticas de mimesis (la imitación de modelos de conducta) o a la habitual definición retórico-literaria de mimesis (la imitación de modelos textuales). Es entonces que Most propone comprender la mimesis anacreóntica como *enactment*, lo que vendría a implicar una dimensión dramática en tanto Anacreonte sería un rol a ser representado. Esta interpretación de mimesis no descarta la posibilidad de que eventualmente se conciba a Anacreonte como un modelo ético, cuyo *modus vivendi* exprese un ideal de conducta. Tampoco niega que uno de los instrumentos por los que se representa el rol anacreóntico sea la imitación de los rasgos estilísticos más sobresalientes de su poética. Pero concebir la mimesis anacreóntica como un concepto de implicancias dramáticas permite poner en relación directa el corpus de los *Carmina Anacreontea* con la práctica de las *performances* poéticas de los períodos arcaico y clásico:

⁸ En lo que respecta a la aparición del verbo en la canción 47, sólo menciona la lectura de Rosenmeyer para desaprobirla (Müller, 2010: 174), mientras que en su lectura de la canción 60 alude a la posibilidad de que el concepto de mimesis deje entrever concepciones sobre el yo lírico (Müller, 2010: 138), mas esta conjetura lamentablemente no es desarrollada.

The specific case of the dramatized enactment of Anacreon by the Anacreontics must be understood within the context of the general phenomenon of quasi-theatrical spectacle in the ancient Greek symposium, especially in the Archaic and Classical periods. (Most, 2014: 155)

Most se apura a aclarar que no se trata de pensar para los *Carmina* una representación de tipo teatral, con un poeta vestido de Anacreonte. Lo que debe primar es una concepción dramática de la mimesis que permita interpretar la exhortación a imitar a Anacreonte dentro de la lógica de las *re-performances* de poetas líricos en el contexto del simposio, lo que habría sido una praxis poética característica en la época de Anacreonte, necesaria además para la pervivencia de los textos líricos y de las figuras de los poetas.⁹

En lo que respecta a los *Carmina Anacreontea* como canciones simposíacas, destacamos tres estudios que, aunque breves, constituyen antecedentes que merecen ser mencionados. El primero de ellos es Danielewicz (1986), donde la pregunta por el “género” anacreóntico marca el inicio de un recorrido por el corpus desde la noción de *performance* (en el simposio). El fin de ese recorrido subraya, entre otras cosas, que las canciones anacreónticas “create a role for a singer participating in the symposium” (Danielewicz, 1986: 50). El tema es revisitado por Rudolph (2014), quien, al abordar el corpus desde la problemática del yo, ofrece una profundización de las conclusiones de Danielewicz al darle una identidad institucional –simposíaca– al yo anacreóntico. Según sostiene Rudolph, la identidad de este yo es verdaderamente simposíaca no porque corresponda a la de un *performer* simposíaco individualizado como persona biográfica, sino porque el contexto que el corpus crea para este yo es el de una práctica social (la del simposio) que sostiene la autenticidad de dicha identidad. Ambos trabajos nos han servido para fundamentar nuestra hipótesis de que los *Carmina Anacreontea* se conciben como “canciones simposíacas”: canciones inseparables de una noción de *performance* en el simposio. Mencionamos, finalmente, el trabajo de West (1999 [1990])

⁹ Acerca del simposio como contexto de producción y re-producción poéticas, *vid.* Vetta (1983: xxviii): “Il simposio non è soltanto il luogo di prima (e, sia pure, talore unica) esecuzione di un’opera di poesia, ma è anche il luogo di un continuo fenomeno di ripetizione di un certo patrimonio poetico, e quindi della sua conservazione e diffusione”. Específicamente sobre las cualidades de la poesía de Anacreonte para la facilidad de su *re-performance*, *vid.* Budelmann (2010b).

acerca de los indicadores que se hallarían en los *Carmina Anacreontea* de la práctica simposíaca “real” durante la Tardoantigüedad. Aunque nuestras hipótesis no estén orientadas a establecer el grado de referencialidad de nuestros textos con respecto a lo que habrían sido los simposios grecorromanos, lo que deseamos acentuar del trabajo de West es que en un contexto de discusión acerca de la literatura simposíaca,¹⁰ su propuesta fue discurrir sobre los *Carmina Anacreontea*, corpus usualmente ausente en las discusiones sobre poesía en el simposio, pero también en las discusiones sobre la literatura simposíaca grecorromana. En este trabajo, proponemos que este contexto literario de la literatura simposíaca en el Imperio Romano se muestra favorable para analizar el fenómeno de la poética mimética anacreóntica.

d. Precisiones teórico-conceptuales

i. El mundo grecorromano

Los filólogos coinciden en ubicar la composición de los textos que conforman el corpus de los *Carmina Anacreontea* entre el comienzo de la era cristiana (algunos atribuyen los ejemplares más tempranos al último helenismo) y principios del Imperio bizantino.¹¹ Para la historiografía tal lapso de tiempo incluye tres etapas de la historia político-institucional de la Antigüedad: consolidación y apogeo del Imperio Romano, el Bajo Imperio Romano (núcleo de la Tardoantigüedad) y comienzos de la era bizantina.¹² Con el objetivo de simplificar la identificación de un contexto que incluya

¹⁰ La propuesta de West está incluida en Murray (1999 [1990]), volumen que recopila las intervenciones de los participantes del Primer Simposio sobre el Simposio Griego (Oxford, 1984). El capítulo de West está incluido en la séptima parte, titulada “El *symposion* como forma literaria”, y lo acompaña el capítulo de Alessandra Lukinovich sobre *El banquete de los eruditos* de Ateneo de Náucratis.

¹¹ Brioso Sánchez (1970a) y Zotou (2014) delimitan el corpus entre el siglo I y los siglos V y VI; Edmonds (1954) propone la misma fecha *ante quem*, pero estima para los ejemplares más tempranos el s. I a. C., quizás incluso el siglo II. West (1993: XVI-XVIII) divide el corpus en cuatro grupos según estima las canciones pertenezcan a una etapa temprana (no muy distantes de un espíritu helenístico), a etapas intermedias o, por último, al siglo VI.

¹² Una tendencia actual en la historiografía es la de considerar una Tardoantigüedad larga, que arranca a fines del s. III y finalizaría hacia el s. VII (Bowersock, Brown & Grabar, 2001: ix; Miles, 2002 [1999]: 3); cfr. Swain & Edwards (2006 [2004]: 1 ss.), para quienes la Antigüedad tardía es más temprana y se extiende desde el asesinato del emperador Alejandro Severo en el 235 hasta la caída del Imperio Romano de Occidente en el 475. Un repaso por las diferentes delimitaciones del período en la historiografía contemporánea es realizado por Rebenich (2009).

la producción de cada canción de nuestro corpus, hemos optado por hablar de “mundo grecorromano”. Por medio de este sintagma, intentamos dar cuenta no tanto de un contexto definido por coordenadas espacio-temporales, sino de uno cuya identidad se configuraría en la interacción de sus actores culturales con la imagen autoritativa de la cultura griega clásica.¹³ En este sentido, y de acuerdo con los límites cronológicos que los filólogos han establecido para nuestro corpus, podemos proponer fechas simbólicas que nos permitan delimitar este mundo grecorromano, emplazado en las márgenes difusas del Mediterráneo antiguo; marcaríamos su inicio en el 31 a. C., fecha de la batalla de Actium que definió la victoria de Octaviano sobre Marco Antonio y Cleopatra, simbolizándose con ello el fin del período helenístico y el comienzo del Imperio Romano, y dejaríamos de conceptualizar este mundo como grecorromano en el año 529, fecha en que el emperador Justiniano cierra la Academia de Atenas, “clausurando” con ello la cultura clásica griega. De este modo, el mundo grecorromano que hemos delimitado como contexto de los *Carmina Anacreontea* comienza con los inicios del Imperio Romano y finaliza en tiempos de la transición entre la Antigüedad pagana y el Medioevo cristiano.

ii. Nostalgia y *paideia*

La identidad del mundo grecorromano, dijimos, estaría configurada en gran medida por el funcionamiento modélico del legado cultural de la Grecia clásica. Tal clima intelectual da lugar a una producción textual que se caracteriza por su recurrencia a los autores griegos clásicos, elevados a la categoría de modelos, en un uso

¹³ El clasicismo está fundamentalmente asociado a la expansión del Imperio Romano y al impacto cultural de la conquista romana de Grecia; para un panorama de las relaciones complejas entre los conquistadores romanos y los conquistados griegos y su impacto en los usos de sus respectivos legados culturales, *vid.* Whitmarsh (2004 [2001]: 1-20). Para Connolly (2007: 155), figuras como Dionisio de Halicarnaso y Cicerón habrían sido clave en la globalización ideológica del aticismo. Durante la Antigüedad Tardía, el pasado clásico, cuyos usos empiezan a orbitar continuamente el diálogo con el cristianismo (Cameron, 2001), persiste como modelo de las élites intelectuales, para las que la poesía clasicista, por ejemplo, representaba de forma paradigmática competencia cultural o *paideia* (Cameron, 2006 [2004]). Wahlgren (2010: 529-530) observa que en los comienzos de la época bizantina los modelos griegos clásicos continúan comportando un estatus prestigioso, pero que se suman a ese “pasado modélico” los autores posclásicos y su lengua aticista.

que, según el momento histórico, oscila entre la idealización y el recurso simplemente autoritativo.¹⁴

Las canciones más tempranas de nuestro corpus coincidirían con el período de mayor idealización de la cultura clásica (los dos primeros siglos del Imperio Romano); de ello deducimos la posibilidad de que el fenómeno de la poética mimética anacreóntica se haya gestado en pleno auge de la ideología clasicista. En este sentido, podemos intentar comprender los *Carmina Anacreontea*, al menos en sus fundamentos,¹⁵ a partir de los conceptos que circulan en los estudios sobre la literatura griega de la época imperial: nostalgia y *paideia*.

El término “nostalgia” ha ayudado a ilustrar de manera rápida y eficaz, quizás a resumir por medio de una impresión, el *élan* epocal en la Grecia romana:

It is a familiarly accepted phenomenon that in the Early Empire the Greek world looked back with nostalgic self-awareness to the classical era, and that it did so as a reaction against the political impotence of the present. (Anderson, 2005 [1993]: 101)

Nostalgia for classical Athens, not a lived experience but an idealized, scholarly past found in libraries and monuments, fragments and ruins, emerged as a central aspect of the construction and negotiation of self-identity in the changing political environment of the first and second centuries C.E., when Greeks of the eastern half of the empire confronted the permanence of Roman domination and temporal remoteness of Hellenic power. (McClure, 2013 [2003]: 27)

Uno de los ejes que se ha trazado para reflexionar acerca de la “nostalgia” pone en cuestionamiento la relación sintomática entre la invocación constante al pasado clásico y la experiencia de un malestar frente al poder de Roma. Es Ewen Bowie (1970) el primero que, frente a la idea en ese entonces instalada de que el arcaísmo era un

¹⁴ Acerca de la particular relación con el pasado griego idealizado en el Imperio Romano, dice Whitmarsh (2004 [2001]: 6): “Across the multiplicity of forms and modes of Roman Greek education, one feature remained common: the attempt to root all forms of status and identity in the prestigious past. Although all cultures at all times evoke a sense of the past, the extraordinary nature of this specific phenomenon should not be underestimated.” Sobre el uso que los autores cristianos hacen de los modelos clásicos, *vid.* Cameron (2001).

¹⁵ Aclaramos, de este modo, que no nos referimos a las canciones individuales que integran el corpus sino a la composición de canciones simposíacas bajo la persona de Anacreonte como poética. Podemos decir, entonces, que se trata de una poética en armonía con las concepciones literarias del período imperial y que tiene continuidad hasta el siglo VI por la propia vigencia de los modelos clásicos en la *paideia* tardía.

fenómeno exclusivamente literario, llama la atención sobre cómo la nostalgia por la Atenas clásica opera dentro de la vida político-cultural, dando sustento a comportamientos pendulares de la aristocracia griega con respecto al poder político-militar de Roma. Si aquella ostenta, por un lado, un renovado poder cedido por las autoridades romanas, por el otro puede renegar de esa cómoda dependencia, contra la cual una historia solemne de autonomía política y de democracia proyecta su sombra. Ante tal imagen del pasado clásico, su remembranza podía ser una forma de resistencia frente al cada vez más consolidado poder imperial romano. Un enfoque distinto nos presenta Gabba (1982) al señalar que las relaciones políticas entre Grecia y Roma no podían ser idénticas en el período preimperial, o incluso en el temprano Imperio Romano, a las que se dieron durante el siglo II, cuando ya estaba consumado el poder de Roma. En este sentido, es posible que al inicio sentimientos antirromanos¹⁶ hubieran enmarcado diferentes exaltaciones políticas de las glorias pasadas de Atenas y que con el tiempo, a medida que el orden imperial se iba naturalizando, estas declaraciones hubieran ido atemperándose. Bowersock (1966 [1965]), por su parte, ya había sostenido que las fructíferas relaciones entre políticos romanos y funcionarios intelectuales griegos, tales como las de Escipión Emiliano con Polibio y Pompeyo con Posidonio, habían sido fundamentales para consolidar las relaciones pacíficas entre el antiguo territorio helénico y Roma. Gabba, sin embargo, no imagina un escenario tan conformista; lo que sí advierte es que la tensión se da menos entre romanos y griegos que entre clases ilustradas y sectores más populares. En definitiva, la crisis de identidad griega, muy posiblemente profundizada con el nuevo contexto geopolítico, no necesariamente había creado polaridad con quienes detentaban el poder, sino que habría permitido una mirada introspectiva para redefinir un posicionamiento en el nuevo orden y generar estrategias de negociación con los nuevos actores. Así, la instauración de la Atenas de los siglos V y IV a. C. como paradigma de la cultura griega habría sido motivada no tanto por el estatus cuestionado de la cultura romana sino por el propio devenir de la identidad helénica, la cual, en sincretismo con las culturas orientales desde la época de Alejandro, había ido “corrompiéndose”. En este

¹⁶ Bowersock (1966 [1965]: 102) y Gabba (1982: 50 ss.) sugieren un escenario antirromano alimentado por Mitriades y las revueltas democráticas al final del s. II a. C. Sobre la escasez de fuentes para reconstruir un discurso antirromano, *vid.* Hidalgo de la Vega (2002: 80).

contexto, Roma podía rescatar a Grecia de dicho destino, tal cual pronosticaba Dionisio de Halicarnaso (*Orat. Vett.* 1.2-3). Desde la perspectiva de Gabba, entonces, la nostalgia por el pasado no habría surgido del orgullo herido de los griegos ante el dominio romano, sino que, por el contrario, habría emergido como una estrategia de las élites intelectuales para redefinir una identidad y, a partir de ello, negociar con los nuevos gobernantes romanos poder simbólico:

The classical *paideia*, recovered from the Greek models of oratory and historiography from the fourth century, is now offered as a fundamental instrument for the formation of a unified consciousness among the upper classes in the Greek cities under the new ordered safeguarded by Rome. (Gabba, 1982: 50)¹⁷

La “nostalgia” imbrica aquí con el concepto de *paideia*. Este término, traducido habitualmente como “educación” o “cultura”, determina en el Imperio Romano una formación en retórica y filosofía que, abrevando de los modelos clásicos (Demóstenes y Platón, principalmente, en lo que a oradores y filosofía respecta), viene a definir al varón educado para la vida pública (Goldhill, 2009c: 231). La *paideia* grecorromana presenta la particularidad de estar delimitada por los contornos textuales de la producción intelectual de la Atenas clásica y de su cuna, la Grecia arcaica de Homero. En esto hallamos, primero, la cualidad textual de la Grecia modélica y, segundo, la idea de que un pasado modélico se puede proyectar sobre el presente, siempre que este presente se lo proponga. En base a ello, la definición de *paideia* como conocimiento del pasado (Borg, 2004: 1) debe comprenderse en términos de una (re)construcción del pasado hecha por hombres que actúan en el presente y para este presente. Así, el concepto de *paideia* nos permite limitar las resonancias sentimentales de la “nostalgia”. La idealización del pasado adquiere, es cierto, matices tonales nostálgicos, pero se trata del efecto de una *paideia* organizada en torno a la construcción de un pasado útil para su uso en el presente.¹⁸

¹⁷ Es fuerte la mirada de Whitmarsh (2009: 122) sobre dicha negociación de poder entre griegos y romanos: “When Greeks defined their identity through *paideia* (learning, civilization), they were reproducing an ideological distinction that was originally intended to subordinate them to their new masters”.

¹⁸ Los estudios más recientes de la literatura grecorromana parten de esta ponderación de la *paideia*; por ejemplo, König & Whitmarsh (2007: 3 ss.) advierten que la tendencia de la literatura grecorromana es la de ordenar conocimiento, lo que les permite hablar de una estética

Si, entonces, rescatamos el término “nostalgia” para contextualizar la primera etapa de la poética mimética anacreóntica, debe entenderse siempre en el marco de la *paideia* grecorromana y su funcionamiento en el seno de la política imperial. En este marco, la nostalgia no da nombre a un escapismo estéril; invocar los modelos del pasado e intentar recrear sus condiciones de existencia no supone la vivencia de una vana fantasía. La nostalgia –proponemos– se comprende mejor como la estética que asume en este período la puesta en valor de un capital cultural que arraiga fuertemente en el pasado.¹⁹ Pero ese valor se cotiza en el nuevo mundo gobernado por Roma, por lo que podríamos decir que esta estética nostálgica esconde asimismo una insistente mirada en las propias circunstancias.

Si nuestra intención es enmarcar los *Carmina Anacreontea* en el contexto de esta *paideia* nostálgica, debemos atender, empero, a dos aspectos de la poética anacreóntica que, en principio, no se ajustarían a las tendencias dominantes: a) la elección de un modelo arcaico en lugar de un modelo clásico y b) la composición lírica en lugar de la escritura en prosa. Con respecto a lo primero, entendemos que, en la representación del pasado idealizado, la Grecia arcaica no entra en conflicto con la Grecia clásica. Como explica Whitmarsh (2009: 117):

Athens did not, however, monopolize the attention of Hellenizers. Archaic Greece, the earliest period that tradition could recall, remained an extremely important locus of Greek identity. For some, this phase was the bedrock of Greek culture: the entire intellectual panorama was already reflected in the poetry of Homer (ps. Plutarch, *On Homer*).

Homero es, en efecto, omnipresente en la cultura grecorromana. Pero también son autoridades los poetas líricos canonizados en el período helenístico (Ps. Longin., *Subl.* 10 *et passim*); si estos son menos visibles, es porque la atención ha sido puesta sobre los modelos más directos para el perfeccionamiento de la *performance* retórica.

Conectamos así con el segundo punto: la marcada preferencia grecorromana por la prosa. Los trabajos de Bowie (1989 y 1990) y Whitmarsh (2004) para el Alto Imperio Romano y los de Alan Cameron (2006 [2004]) y Agosti (2012) para la

compilatoria que, si para nosotros no presenta ningún atractivo, cumplía una función cultural de suma importancia para la época.

¹⁹ Porter (2009: 105): “The archaizing aesthetics was programmatic under the empire.”

Antigüedad tardía son valerosos intentos por desarraigar la idea de que la composición poética había entrado en decadencia luego de la explosión de la prosa en los primeros siglos de la era cristiana; incluimos los *Carmina Anacreontea* en esta reivindicación. Si la ideología clasicista que impregna la *paideia* grecorromana especialmente en los dos primeros siglos de nuestra era suele imponer su preferencia por los modelos áticos de oradores y filósofos, más “útiles” en la vida profesional del varón grecorromano, esto no niega una producción poética, desarrollada quizás con menos pompas. Los trabajos mencionados anteriormente dan suficiente prueba de ello, y los tratados de métrica que nos han llegado exponen el hecho de que no solamente la prosa ática sino también la lírica era objeto de estudio dentro de la educación enciclopedista que caracteriza a la *paideia* grecorromana.

No obstante, en lo que respecta a nuestra interpretación de la poética mimética anacreóntica, la elección de componer canciones simposíacas, *i. e.* de incursionar en el género lírico a partir de un modelo de *performer* o cantor en el simposio, no se nos muestra como una simple opción entre posibilidades iguales, sino que en ello habría una elección deliberada para mostrarse como alternativa simposíaca. Puesto que, como adelantaremos en el punto siguiente, uno de los principales géneros que se desarrolla en el mundo grecorromano es el diálogo simposíaco que tiene como modelo el *Simposio* de Platón, proponemos que la composición de “canciones” simposíacas en la tradición de Anacreonte puede analizarse como desviación de la forma que domina la literatura simposíaca de la época.

Concluimos, entonces, que ambas elecciones, la de un modelo arcaico en lugar de uno clásico y la del género lírico en lugar de la prosa, no impiden que la poética mimética anacreóntica se contextualice en la *paideia* nostálgica grecorromana; en todo caso, de lo que estas elecciones pueden dar cuenta es de las razones de su marginalidad.²⁰

²⁰ Cfr. Whitmarsh (2008: 8) sobre la marginalidad de la novela en el canon de la Segunda Sofística a pesar de ser un género que refleja las tendencias estéticas del período.

iii. Simposios literarios

Comúnmente se sostiene que los simposios literarios son textos que, en forma de diálogo, presentan a simposiastas o comensales en un banquete debatiendo temas de diversa índole, siendo el modelo de todos ellos *El Simposio* de Platón.²¹ Según esta visión, esta tradición literaria se inicia con el mencionado diálogo de Platón y con *El Simposio* de Jenofonte hasta constituirse en un “género” en el período imperial con Plutarco (*Banquete de los siete sabios* y *Charlas de sobremesa*) y, luego, con Ateneo (*El banquete de los eruditos*) y Metodio (*El simposio* o *Sobre la castidad*); se pueden sumar a ellos los simposios de tradición menipea de Luciano (*El simposio* o *Los lapitas*) y del emperador Juliano (*Simposio* o *los Césares*).²² Si atendemos a esta definición, es claro que los simposios literarios no pueden ser textos líricos.²³ Pero la cuestión no nos interesa en relación con la problemática de los géneros; sí, en cambio, por lo que la reducción del corpus de los “simposios literarios” a un determinado modelo podría implicar para una comprensión de la interacción entre simposio y literatura. Entendemos que si se

²¹ Vid. Görgemanns (2007); también Brumberg-Kraus (2007: 29-30, cap. I): “Literary symposia *per se* are distinguished from other literary descriptions of meals because they stress the *dialogue* that occurs within the symposium setting. (...) Literary symposia *per se* are representations of table-talks”; Relihan (1992: 61): “By its simplest definition, a literary symposium is a dialogue that takes place at some time in the course of that ancient ritual of dining, drinking and conversation which is the symposium. In other words, it is by form a dialogue”; Alesso (2013: 222): “Se trata de textos para los que el autor imagina una reunión, en un ámbito estrictamente masculino, de varios personajes de relevancia, quienes luego de la cena se abocan a tratar problemas éticos y filosóficos con esperable predominio de las cuestiones espirituales sobre las materiales”.

²² Cfr. Hobden (2012: 196, n. 5): “It is useful to think of these *Symposia* [*sc.* simposios filosóficos] as sharing a form, rather than belonging to a ‘genre’, at least for earlier texts. They deploy some basic underlying structures but are responsive to existing items/traditions and are creative. They do not work within strictly established generic conventions, although by the Second Sophistic the form had been played with frequently enough to constitute a ‘genre’”.

²³ Brumberg-Kraus (2007: 30, cap. I) justifica la exclusión de los *skolia* de la literatura simposiaca porque no son, como los textos que la componen, “representaciones” del simposio sino “prácticas”. Gallardo López (1974: 92) deja afuera de los simposios romanos la “Cena de Nasidieno” de Horacio (*Epod.* 2.8): “En efecto, aparte de otras diferencias, el hecho de que esté en verso ya es motivo más que suficiente para no encuadrarla dentro de este género”. Nótese, no obstante, esta salvedad que hace König (2012: 17): “Symptotic miscellanies like those of Plutarch and Athenaeus are to some extent defined by their capacity to accommodate many different voices and genres and traditions. They are the inheritors of symptotic verse (...). Verse does not die out within imperial symptotic writing: not only does it live on in the form of a rich strand of epigrammatic composition, it also becomes integrated into a wider fabric whose primary framework is in prose.”

admitieran como “simposios literarios” *corpora* de distinta naturaleza genérica, se enriquecería considerablemente nuestro conocimiento del imaginario simposíaco que subyace a la representación literaria del simposio.²⁴

Dicho esto, nos interesa situar los *Carmina Anacreontea* en el contexto grecorromano de desarrollo de la escritura de “simposios literarios”. Esto significa la posibilidad de pensar la poética mimética anacreóntica como una propuesta diferente a la que instala el género simposíaco, pero motivada igualmente por lo que el imaginario del simposio habilita al momento de representar valores enmarcables en la *paideia* nostálgica. Así es que la crítica sobre el género simposíaco nos servirá para reflexionar sobre el imaginario simposíaco grecorromano que, entendemos, también subyacería a los *Carmina Anacreontea* como canciones simposíacas, de las que podemos abstraer una imagen de simposio (anacreóntico). De modo específico, nos basamos, por una parte, en Hobden (2013), cuyo estudio sobre el simposio se centra no tanto en las prácticas de comensalía representadas en los textos, sino en la capacidad de estos simposios literarios para construir identidades y mundos acordes a ellas:

Through this patchwork approach, the symposion emerges not only as a key cultural phenomenon in the socio-political landscape of Archaic and Classical Greece in historical (‘real life’) terms. It is also a pervasive and active component of the Greek thought world, the discursive space where individuals as part of a shared community conceptualized, debated, understood and attempted to find a place for themselves within the world around them, down even into Roman times. (Hobden, 2013: 5-6)

En la presente investigación, entendemos que los *Carmina Anacreontea* merecen ser estudiados como “simposio literario” en tanto en el conjunto de sus textos, ejemplares sobrevivientes de una poética mimética anacreóntica, también se pone en juego la imagen de un simposio, cuyas particularidades y significados podremos auscultar si lo hacemos interactuar con representaciones simposíacas coetáneas. Para ello, el segundo estudio del que abrevaremos es König (2012), donde se sostiene que la literatura simposíaca se desarrolla a partir del atractivo que significa dentro del período imperial

²⁴ König (2009: 85, n. 2) se pronuncia a favor de no restringir el estudio de los simposios literarios a los textos claramente encuadrables en el género simposíaco. Hobden (2013: 250) señala la persistencia de un imaginario simposíaco relativamente fijo que se realiza en textos heterogéneos.

conjurar imágenes de comunidad, principalmente comunidad entre personas o grupos humanos cohesionados a través de modos comunes de argumentación y de conocimiento por un lado, y por el otro, comunidad con el pasado, invocado como interlocutor ideal y autoritativo.²⁵ La idea de comunidad, sostenemos, se encuentra en los fundamentos de todo simposio y, ciertamente, en el simposio construido en los *Carmina Anacreontea*. Analizaremos en especial la revalorización en los *Carmina Anacreontea* de la amistad (φιλία) como concepto aglutinante de la comunidad simposíaca. Aunque omnipresente en los diálogos simposíacos, en particular la φιλία anacreóntica se practica no en la conversación erudita sino en el placer de la canción, del amor y del vino, disfrutados todos en compañía. Por otra parte, también la necesidad de hacer comunidad con el pasado (fundamentada en la *paideia* nostálgica) será una de las principales motivaciones de la poética mimética anacreóntica, aunque a la imagen del diálogo debamos reemplazarla por la de una recreación dramática (*re-performance*). En esta propuesta, el pasado no se encuentra conformado por un grupo de escritores modelos con los que entablar un diálogo, sino que constituye una experiencia conjurada por la praxis mimética de la recreación en la *performance*.

iv. Canción y *performance*

Al interpretar los *Carmina Anacreontea* como “canciones simposíacas”, estamos asumiendo un punto de vista específico sobre la naturaleza de estos textos que se distancia de los presupuestos que subyacen a otras denominaciones, especialmente “poema”. ¿Cuál es la diferencia entre un texto que se concibe como canción y un texto que se presenta “como si fuera” una canción? Posiblemente, la diferencia radique en la valoración que podamos hacer de algo que “es” contra algo que “simula ser”, es decir, un simulacro, una simple ficción. En este sentido, queremos evitar que se caiga en la

²⁵ Sobre la capacidad del simposio para conjurar imágenes de comunidad, también dice Brumberg-Kraus (2007: 16, cap. II): “The literary idealization of *symposia* turns the social gathering of a group for table fellowship into a literary figure for social order”. Acerca de la literatura simposíaca y la comunidad de intelectuales, McClure (2013 [2003]: 34-5) descarta que los *Simposios* imperiales sean meras formas degradadas de la discusión filosófica (*contra* Anderson, 2005 [1993]: 72) y propone atender al elemento de *performance* intelectual, a la espectacularidad de la discusión erudita, la cual constituye un elemento esencial en la conformación del πεπαιδευμένος. Por otra parte, la idea de una interacción dialógica con el pasado obliga a reconfigurar el abordaje de estos textos, a los que habitualmente se les imputa ser boticas de anticuario (Vetta, 1983: xxxv).

presunción de que los *Carmina Anacreontea* son algo “que en verdad no son”, que son textos que fingen ser canciones cuando ya no lo pueden ser.²⁶ Y ¿qué es una canción? Partimos de las siguientes proposiciones:

The idea of performance inherent in *song*, which is absent from the word *poetry*, makes it more useful to apply the word *song* rather than *poetry* to archaic Greek traditions. (Nagy, 1996: 2. Énfasis de Nagy)

In this world [sc. el mundo arcaico], song was only imaginable as part of live performance in a particular context, where it forged a powerful bond between the singer/speaker and listening audience. (Kurke, 2000: 59).

De ambas citas destacamos, en primer lugar, que el término “canción” conlleva la noción de *performance*. Esto debe, sin embargo, entenderse en esos exactos términos: que conlleva una “noción de” *performance* y no que implica una *performance* real. Componer una canción significa, según entendemos, concebir un texto como cantable, ejecutable, independientemente de si en algún momento ese texto llega a ser cantado o ejecutado. Tal teleología de la canción no se encuentra presente en nuestro concepto moderno de “poema”. Entonces, al definir aquí los *Carmina Anacreontea* como “canciones” estamos dando a entender que en los textos que constituyen dicho corpus está presente la noción de *performance* y no que los textos fueron ejecutados en una ocasión situada en algún momento preciso de la historia; esto podría haber ocurrido,²⁷ pero no es lo que nos interesa proponer ni demostrar. Lo que desde nuestro punto de

²⁶ Cfr. la concepción de Giangrande (1967: 93-94, n. 1) del epigrama helenístico: “I personally think that most of the Hellenistic epigrams are pure “Buchpoesie”, in which the poet allusively “finge di trovarsi presente a un convito” (Pasquali, *Orazio Lirico*, p. 509)”. Más que una “simulación” de una *performance* simposiaca, los *Carmina* estarían dando continuidad a la codificación lingüístico-poética de la canción simposiaca, a cuya composición los poetas anacreónticos se abocan genuina y honestamente. Vid. Oesterreicher (1997: 214) para una lectura análoga para el caso de la composición épica.

²⁷ Aulo Gelio (19.9.4-6) podría ser un testimonio de la *performance* de la canción 4 (i). Se trata del debate siempre abierto sobre texto concebido para una *performance* y texto conceptualmente literario. Lo que los testimonios sobre *performances* líricas (o de otros géneros) nos permite argumentar es que, al momento de analizar textos “escritos”, debe tenerse en cuenta todavía un marco de prácticas literarias aún encuadrables en el concepto de *performance*, pues la intervención de estos textos en la sociedad se hallaría definida en gran medida por su recepción oral. Sobre la *performance* de textos poéticos en la Antigüedad Tardía, vid. Agosti (2012: 377-378), Cameron (2006 [2004]: 346-347) y Whitmarsh (2004: 383 ss.). Sobre la interacción entre oralidad y escritura en el período, vid. Haines-Eitzen (2009).

vista sí debe tenerse en consideración es que la idea de *performance* se activa en estas canciones en dos niveles: como fundamento de los textos, *i. e.* como aquello que les otorga identidad y les permite anclar en una determinada tradición poética, y como posibilidad, pues no solamente la *performance* de una canción en un simposio grecorromano habría sido plausible, sino que además el ideal de reanimar las prácticas poéticas del pasado habría sido genuino; esto es, habría habido una voluntad de conceptualizar la composición de canciones anacreónticas como una actividad poética que daba real continuidad a la composición de canciones en el pasado (arcaico y clásico).

Volviendo a las citas, lo segundo a destacar es la aplicabilidad del concepto de “canción” a los textos de la tradición griega del período arcaico. Esta limitación temporal para el fenómeno de la canción griega parecería invalidar nuestra propuesta de leer los *Carmina Anacreontea* como canciones. Sin embargo, nuestra hipótesis de que los poetas del corpus buscan vincularse de modo inmediato con la tradición poética del pasado a través de la figura de Anacreonte, a quien atribuyen la autoría de los nuevos textos, nos autoriza a adjudicar a los *Carmina* la denominación de canciones, pues Anacreonte es, desde ya, una figura de cantor (o *performer*).

Ahora bien, ¿qué es (o qué se pretende que sea) una canción dentro de una sociedad en la que la *performance* no es ya ni el único ni el principal modo de transmisión de los textos poéticos? Si el punto de vista que se adopta es el que aborda los textos como composiciones nocionalmente escritas, la denominación de “canción” no tendría mucho más sentido que el de colorear el texto con la pátina sepia de un arcaísmo. Pero se ha observado que, como “canción”, un texto está provisto de una autoridad, que es la de una tradición cultural forjada en la oralidad.²⁸ Y para que la

²⁸ Según Barbantani (2010: 303-304), la poesía posclásica (desde el helenismo hasta la Antigüedad tardía) que se presentaba a sí misma en términos de “canción” habría pretendido con ello el prestigio que le correspondía a la cultura de la canción en la glorificada época clásica: “In the civilization of the book the definition of a text as song could metaphorically indicate its status as high poetry in opposition to more ludic or pedestrian genres”. Más que esta implícita lucha de géneros, destaco aquí que mediante la denominación de un texto poético como “canción” se pretenda para este el estatus de las canciones antiguas. El prestigio de estos textos modélicos puede atribuirse a las políticas culturales y propagandísticas de los reinos helenísticos primero y de las élites intelectuales grecorromanas después más que a las características intrínsecas de la literatura canónica. De todos modos, por la razón que sea, para que un texto poético pueda ser “canción” debe pretender ser lo mismo que (o, al menos, una

canción pueda estar investida de dicha autoridad, debe conservar su impronta como (parafraseando a Kurke) texto imaginable únicamente como parte de una *performance*; esto es, debe ser un texto que conserve la idea de su *performance*. En el contexto de la *paideia* nostálgica grecorromana, se comprende perfectamente la propuesta de componer “canciones” y no textos poéticos para ser leídos: el *continuum* con el pasado se presenta, así, ininterrumpido.²⁹

En base a lo dicho sobre la canción en el contexto de la literatura griega antigua, entendemos que definir los *Carmina Anacreontea* como canciones y no como poemas es determinante para dar cuenta de la poética anacreóntica, tanto en lo que esta supone en su relación con la poesía “antigua” como en lo que propone como ideal poético para su contemporaneidad. La filiación de los *Carmina* con la poesía arcaica se daría como una continuación natural –con variantes, pero continuación al fin– de una práctica poética simposíaca, cuyo modelo son las *performances* del período arcaico y más específicamente, la anacreóntica. Y, como colofón, podríamos conceder que es en ello donde, en todo caso, residiría la “ficción” de la poesía anacreóntica: en proponer la continuidad natural, ininterrumpida, de la praxis de la *performance* poética en el simposio, como si esta práctica se hubiera mantenido sin alteraciones por siete siglos, y no así, como generalmente se entiende su ficcionalidad, en el hecho de fingir, a través de estrategias de escritura, la *performance* simposíaca. Pero si la propuesta anacreóntica busca instalar la ilusión de aquella continuidad, entendemos que es porque aún es posible conceptualizar en el mundo grecorromano la composición lírica como creación de canciones, es decir, de textos imaginados siempre en *performance*, y concretamente en el caso de los *Carmina*, en *performance* dentro del simposio.

continuación de) las antiguas canciones. Si la intención es conservar el pasado en sus formas más prestigiosas, una verdadera canción que persiga tal ideal debe, por tradición, estar enmarcada en una poética performativa. Vid. también Dupont (1999 [1994]: 5): “Within this double tradition, orality was always given symbolic priority” y Habinek (2005: 9): “Although song is eventually dislodged from ritual, much as poetry is dislodged from song, still the authority of song derives from its origins both historically and pragmatically in ritual”.

²⁹ Sobre las valoraciones sentimentales de lo marcado por la oralidad dice Dupont (1999 [1994]: 10): “This will lead to the discovery that the ancients disliked finding themselves in the position of readers and that the writings of Greece and Rome were forever mourning the loss of orality”.

v. Μίμηση

Si bien desarrollaremos nuestro entendimiento del concepto de mimesis en el marco de los *Carmina Anacreontea* en el primer capítulo, no queremos pasar por alto la presentación del concepto como categoría que nos ha ayudado a interpretar el corpus y a definir la poética anacreóntica como mimética

“Τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ” es a lo que se exhorta en la última canción del corpus (CA 60.30) y lo que nos invita a reflexionar sobre esta acción mimética en relación con Anacreonte. Puesto que los *Carmina Anacreontea* se presentan, según expusimos, como canciones simposíacas que dan testimonio de la continuidad de una práctica poética de *performance* en el simposio que se remonta hasta Anacreonte de Teos, la acción por la cual es posible componer estas canciones (esto es, la mimesis) debería ser comprendida como una acción continuada desde el origen hasta el momento presente en cuestión. Por esta razón, comprendemos que es necesario contextualizar la mimesis no solamente en el mundo grecorromano, sino también en las *performances* de canciones en los simposios arcaico y clásico. Para ello, adoptamos las definiciones de Nagy (1996: 4 y 39): “The primary meaning of mimesis is dramatic re-enactment” y “To make a re-enactment is to pattern something on a model”. De acuerdo con esto, la mimesis consiste en recrear un modelo en el contexto de una *performance* (*re-enactment*). Nos interesa destacar la dimensión dramática que se encuentra presente en esta conceptualización de mimesis, pues, así comprendida, la mimesis de un poeta devenido modelo no significa la imitación de su estilo literario, sino la recreación de su persona como *performer*.³⁰ En el contexto de una “cultura de la canción” lo que se somete a juicio estético son, ante todo, los logros del poeta como cantor y no como escritor; el poeta modelo lo es como *performer* modelo: “The poets of lyric in the archaic period became the models for performing lyric in the classical period” (Nagy, 2007: 22).

Para dar cuenta de la poética de los *Carmina Anacreontea* nos valemos de este concepto de mimesis vinculado a las prácticas de *performance* poética en los períodos arcaico y clásico. Tener presente este concepto no implica que los poetas anacreónticos

³⁰ Vid. también Dupont (1999 [1994]: 63), quien sostiene que por cada género se estatuye un poeta mítico, el supuesto “autor” de canciones que han sido, en realidad, reelaboradas año tras año por los *performers* en competencia.

hubieran pretendido actuar en su época como si entonces no se compusieran textos escritos. Pero sí consideramos que la mimesis de Anacreonte en los *Carmina Anacreontea* se encuentra formulada en términos que trascienden el plano del estilo literario y que advierten acerca de un plegamiento en el mundo grecorromano a las concepciones más antiguas o tradicionales sobre lo que es o debe ser un poeta lírico.

Entendemos que reflexionar acerca de los *Carmina Anacreontea* atendiendo a un sentido arcaico de mimesis no necesariamente nos confronta con un anacronismo fuera de lugar. Pues, si hay un contexto en el que un concepto anacrónico podría aún operar en el imaginario cultural, es justamente el de la *paideia* nostálgica grecorromana en el que se habría proyectado la poética mimética anacreóntica.

vi. Anacreonte, poeta anacreóntico y persona anacreóntica

En la poética mimética anacreóntica, Anacreonte es el modelo, el παράδειγμα. Es, por esta razón, el objeto de la recreación mimética. Pero como objeto de mimesis, no lo comprendemos tanto como un “tema” sino, mejor, como una “práctica”: Anacreonte identifica un modo de ejercer el rol de *performer* simposíaco.³¹ Este modo particular del ejercicio de la *performance* de canciones en el simposio es adjudicado originalmente a Anacreonte de Teos, poeta jonio de fines del siglo VI a. C. Pero cantar canciones anacreónticas, eventualmente “ser” Anacreonte, no da identidad a ninguna persona biográfica, sino a un determinado *performer* en el simposio.

Por persona anacreóntica entendemos la abstracción identitaria de Anacreonte, es decir, un conjunto de rasgos o caracteres que se actualiza en el *performer* y que nos permite reconocer como anacreóntico el ejercicio de esa *performance*. El *performer* anacreóntico, mientras tanto, es aquel que ha asumido la persona anacreóntica para su *performance*. Si lo reformulamos en términos teatrales, podríamos decir que la persona anacreóntica es la máscara de Anacreonte, la identidad dramática que asume el *performer* en su actuación en el simposio, quien deviene, por esa identidad asumida, un *performer* anacreóntico. Debemos agregar que, al definir a Anacreonte como un modo de ser *performer* en el simposio, la persona anacreóntica es necesariamente una persona

³¹ Vid. Dupont (1999 [1994]: 25): “Did Anacreon ever exist? Was Anacreon a poet? Or was he not, rather, an Ionian way of singing and taking pleasure, 2.500 years ago?”

simposíaca, así como también el *performer* anacreóntico es siempre un *performer* de canciones en el simposio.

Nuestra última aclaración terminológica es la de “poeta anacreóntico”; llamaremos poeta anacreóntico a un constructo crítico por el cual hacemos converger una serie de características comunes a los varios compositores anónimos de los textos que conforman los *Carmina Anacreontea*. El poeta anacreóntico es la fórmula que hemos hallado para denominar a los actores involucrados en dar continuidad a la poética mimética anacreóntica.

1

Una poética mimética

*Lo que no poseemos por nosotros mismos al punto lo
captura la mimesis.
(Aristófanes, Tesmoforiantes 155-156)*

1.1 Una mimesis de Anacreonte en el mundo grecorromano

Imitar a los antiguos es una prescripción cultural del mundo grecorromano. Cómo imitarlos era una inquietud permanente del hombre culto de esa época; qué es imitación es la pregunta reservada al estudioso de la nuestra. Así, entre los tratados de retórica y de estilo supérstites y las revisiones actuales de las definiciones de mimesis (μίμησις) la bibliografía sobre el tema se nos muestra ciertamente abundante.³² Para este trabajo, nos limitaremos a un repaso del concepto en cuestión que nos permita plantear la posibilidad de que la mimesis de Anacreonte, según entendemos fundamenta la poética que da lugar a los *Carmina Anacreontea*, se encuentre conceptualizada en términos de un *(re)enactment* de Anacreonte como persona simposíaca. Puesto que el sentido de mimesis como *enactment* suele quedar limitado al

³² Estudios específicos que hemos consultado sobre el concepto de mimesis son Colli (1987), Halliwell (2002), Muckelbauer (2003), Russell (2007 [1979]) y Woodruff (2015). Se aborda el concepto en Nagy (1994a; 1996: 59-103) y Gentili (1996 [1984]: 113-133) para la mimesis en la poesía arcaica y en Whitmarsh (2004 [2001]: 26-29, 46-89) para la mimesis en el mundo grecorromano.

contexto de las *performances* poéticas de los períodos arcaico y clásico, intentaremos demostrar que en el mundo grecorromano, donde –sostenemos– la *performance* es todavía una finalidad de la producción de textos retóricos y una posibilidad para los textos poéticos, es plausible que la mimesis de un poeta arcaico se conciba en términos de *(re)enactment*.

Una primera aproximación a la mimesis como fenómeno estético enmarcado en las *performances* poéticas arcaicas es la de Gentili (1996 [1984]). De acuerdo con el autor, la *performance* es un factor decisivo, definitorio para la poesía lírica griega en tanto a través de ella la poesía se instauro en el seno de la comunidad como una de sus prácticas vitales. En la *performance*, poeta y auditorio, cada uno desde su lugar, comparten una experiencia que, además de poética, es sociocultural. La identificación de los contextos de *performance*, por lo tanto, es esencial, pues estamos hablando de instituciones de la cultura griega arcaica que, al dar cabida a las prácticas poéticas, ofrecen un marco social desde el cual significar dichas prácticas, a la vez que se significan ellas mismas como espacios poéticos.³³

Actualmente se considera que son dos los contextos de *performance* de la mayor parte de la poesía arcaica: los festivales públicos y los simposios.³⁴ En el caso de los festivales públicos, la evidencia es clara cuando se trata de los géneros dramáticos, pero también es el espacio de la *performance* épica (a cargo de rapsodas), del canto coral y de la recitación de elegías. El simposio, por su parte, un espacio menos formal que el de los festivales, es por ello más abarcador y permite el desarrollo de casi todos los géneros poéticos:

A general consideration of all possible social contexts and institutions compels us to see the *symposion*, not merely as one among many

³³ La determinación de una ocasión de *performance* para poder llevar a cabo una clasificación de los géneros poéticos es uno de los criterios empleados ya en el siglo III a. C. (*vid.* Zetzel, 1983). Una ponderación contemporánea de la ocasión de *performance* para reflexionar sobre los géneros poéticos arcaicos la encontramos en Nagy (1994a).

³⁴ Para Gentili (1996 [1984]) los yambos de Arquíloco, la monodia de Alceo y la elegía de Teognis, entre otros, deben interpretarse como poesía destinada a la recitación en el *symposion*, en la hetería masculina o en los κῶμοι. En cuanto a la elegía, Bowie (1986) propone en lugar de los ocho posibles espacios de *performance* señalados por West (cit. en Bowie, 1986) dos espacios primordiales, el simposio y el κῶμος, y un tercer espacio para elegías más largas: los festivales públicos. Un pantallazo de la *performance* poética en festivales y simposios lo encontramos en Martin (2015).

possibilities, but as the central place for the creation and performance of poetry. Strictly, this applies to that particular area of melic, elegiac, and iambic poetry. (Rösler, 1999 [1990]: 230)³⁵

En esta reconsideración de los contextos de *performance* de la lírica arcaica, el concepto de mimesis adquiere nuevas resonancias. Gentili (1996 [1984]: 114) habla de una poética de la mimesis que se plasma en una estética de la *performance*:

Así pues, los modos concretos de la actividad del poeta, el hallar y el componer, resultan correlativos a la idea de mimesis como imitación de la naturaleza y de la vida humana, que aparece ya formulada conscientemente en la cultura del siglo V: imitar en el sentido de actualizar, mediante la voz, la música, la danza y el gesto, acciones y voces de animales y hombres...

Pero, como el propio autor advierte más adelante, si la poética de la mimesis se relaciona con una estética de la *performance*, entonces no se debe reducir el fenómeno mimético a la relación de semejanza que el producto mantiene con el original imitado, sino que debe contemplarse en dicho fenómeno al actor de la mimesis, al público y al propio espacio de *performance* (Gentili, 1996 [1984]: 123-125). Todos ellos están necesariamente implicados en la *performance* y, por lo tanto, implicados en la poética mimética.

En las definiciones que ofrece Nagy de la mimesis como fenómeno poético estas instancias (actor, modelo, público y ocasión) se complejizan al considerárselas no ya como instancias de una *performance* sino, más concretamente, de una *re-performance*. Nagy (1996: 4; 54) define la mimesis como *dramatic re-enactment*, donde lo que se reproduce o reinterpreta es un modelo. Así, en el marco de las *performances* poéticas del período arcaico, hacer una mimesis habría implicado la recreación dramática de un modelo poético determinado. Estos modelos no son, empero, abstracciones textuales que funcionan como reservorios de imágenes y fórmulas poéticas en donde el poeta

³⁵ Sobre la *performance* de la lírica alcaica en el contexto de heterías masculinas, *vid.* Gentili (1996 [1984]: 405 ss.) y Nagy (2004). Sobre la *performance* yámbica en el simposio, *vid.* Nagy (1976), Gentili (1996 [1984]: 387) y Kantzios (2005a: 22-28). También hay hipótesis sobre la *performance* de los epinicios pindáricos en el contexto del *komos*: "We seem, then, to have identified two contexts for the performance of the complex, commissioned epinician (as distinct from the simple victory songs that the κῶμος would sing together): arrival at a temple, whether at the site of the victory or at the victor's return home, for sacrifice, and arrival at the victor's (or a patron's) house for the celebratory feast" (Heath, 1988: 191).

halla su material de trabajo (cfr. Gentili, 1996 [1984]: 114; 120-121), sino variantes ejemplares (en el sentido de modélicas) de *performance* poética. En el contexto de una “cultura de la canción”, es la actividad del poeta como cantor, su rol como *performer*, lo que se pone en juego, lo que se valoriza y, por lo tanto, es su ejemplaridad *qua performer* lo que le permite devenir modelo de mimesis: “The poets of lyric in the archaic period became the models for performing lyric in the classical period” (Nagy, 2007: 22). El modelo es, entonces, un modelo de *performer*, es decir, un modelo de ejercicio de la función de cantor. Safo, Arquíloco, Alceo, Anacreonte serían, así, modelos de *performance* poética.

Por su parte, el *re-performer* de Safo, Alceo, Arquíloco, etc. es el poeta que en su *performance* hace una mimesis de su modelo; así, su *performance* es, en realidad, una *re-performance*. En esta *re-performance* la identidad que asume el poeta que actúa es la de su modelo, que es una identidad performativa, definida por un modo particular de ejercer la función de cantor. La mecánica de la asunción de identidades es conocida; a través de la estrategia deíctica de llenar con contenido referencial la categoría vacía del yo y mediante el aprovechamiento del pacto dramático por el que las identidades cívicas se desdibujan, el poeta *re-performer* deviene su modelo. Este devenir no implica, como hemos explicado, revivir una persona biográfica, sino asumir una identidad poética. Algo similar ocurre con la ocasión. El rol de cantor a (re)interpretar según el modelo escogido se encuentra indisolublemente asociado a una ocasión de *performance*, una ocasión que es “original” por el hecho de ser modélica y no porque se corresponda necesariamente con una supuesta primera *performance* ubicable en el tiempo histórico. Así, entonces, en una *re-performance* la mimesis del poeta modelo recrea necesariamente la ocasión original que ha dado lugar a ese modelo, pues solamente esa ocasión es la que posibilita el modelo y su *re-performance*. Nuevamente, así como la idea nunca es interpretar la persona biográfica del poeta imitado, tampoco es la idea armar una escenificación de la ocasión “original”. En realidad, la ocasión es, en la hipótesis de Nagy, el contexto de una *performance* poética que, al devenir esta modélica, cristaliza un conjunto de condiciones significativas de la práctica poética que ese contexto

enmarca.³⁶ A través del *re-enactment* del modelo, la ocasión original, *i. e.* modélica, arquetípica, es recreada como contexto necesario del modelo, puesto que, como hemos dicho, el modelo lo es de un modo particular de ejercer la función de cantor y ese modo se encuentra atado a las condiciones contextuales que la significan.

El público del poeta *re-performer* es también un actor clave en el proceso de mimesis. Este debe estar psicológicamente predispuesto a formar parte de la recreación mimética. De hecho, es el público el que certifica, a través de su respuesta emotiva, que el modelo ha sido efectivamente recreado. En este sentido, desde la perspectiva de la recepción de la *performance* mimética, la mimesis puede ser redefinida como una acción cuyo resultado es (o debe ser) el efecto del modelo. Muckelbauer (2003: 79) lo explica del siguiente modo: “Imitating a model indicates not an attempt to reproduce that model identically, but the effort to reproduce particular effects associated with the model”. La apreciación de los efectos en la evaluación de la eficacia mimética se encuentra implícita en las menciones preplatónicas de la mimesis, según atestigua Halliwell (2002: 15-22).³⁷ En *Ion* (533e-536a) Platón describe la actividad del poeta *performer*, la cual concibe en términos no de *tekhne* sino de inspiración divina (ἐνθουσίασις), como una en la que el *performer* se identifica con aquel al que representa o interpreta (ἐρμηνεύειν), lo que lo lleva a estar fuera de sí (ἔξω σαυτοῦ, 535c), es decir, ya no ser él. Esta identificación opera asimismo en el auditorio (535d), último eslabón de una cadena de atracciones que genera que (*re*)*performer* y espectador, este a través de aquel, se identifiquen con aquello que se interpreta en la (*re*)*performance*. Se trata de una efectividad psicológica de la mimesis que, según sostienen los exegetas de Platón, preocupa al filósofo ateniense y por la que este juzga de manera negativa la

³⁶ Nagy (1994a) hace una ecuación de la ocasión con el género; este, como conjunto de reglas que generan un acto de habla dado, puede recrear la ocasión cuando esta se pierde como contexto de *performance*.

³⁷ Halliwell analiza el término μῖμος en A. Fr. 57 Radt y el verbo μιμεῖσθαι en *h.Ap.* 163, en *Pi. P.* 12.21 y Fr. 107a Maehler, y en A. Fr. 78a 1-12 Radt y llega a la siguiente conclusión: “The traditions of mimeticism are firmly aligned with a recurrent Greek tendency to judge the impressiveness of artistic representation, partly in terms of their success in drawing the hearer or viewer into a strong engagement with the possibilities of experience that they depict” (Halliwell, 2002: 21). Sobre la cualidad mimética de la música, Woodruff (2015: 333) la atribuye a su capacidad de producir un efecto: “My hypothesis is that music is mimetic of a virtue of character in that it can produce on the soul an effect that is similar to that of the virtue”.

actividad poética mimética.³⁸ Es también la efectividad psicológica por la que Aristóteles considera la mimesis, especialmente la implicada en la tragedia, beneficiosa, además de estéticamente placentera.³⁹

Al focalizarse la mimesis en el plano de la recepción y no de la producción, el modelo se reconceptualiza en función del horizonte de expectativa del auditorio (cfr. Gentili, 1996 [1984]: 124). De este modo, el modelo no existe sino en la percepción del modelo, razón por la cual Muckelbauer (2003: 79) prefiere hablar de un “efecto del modelo”. En su interpretación de la mimesis, el modelo se define como una constelación de posibles efectos sobre una audiencia futura (*Ibid.*).

La concepción de la mimesis como un fenómeno dramático (*enactment*) goza de cierta aceptación entre quienes se dedican a estudiar la lírica arcaica, especialmente en lo que respecta a la función de las *re-performances* para la transmisión de los textos poéticos.⁴⁰ Nuestro objeto de estudio es, sin embargo, un corpus de canciones cuyo ejemplar más antiguo no se remontaría (en el mejor de los casos) más allá del siglo I a. C. ¿Es, entonces, posible concebir la mimesis de Anacreonte en el mundo grecorromano en los términos que hemos postulado?

Las lecturas más modernas del fenómeno del clasicismo grecorromano en general y de las formulaciones teóricas por las que se llegaba a un trato con los antiguos, que se encuentran en los fragmentos supérstites de los tratados de retórica y de estilo, en particular, permiten una aproximación a la mimesis anacreónica atendiendo a un factor de *performance*, al menos nocional.

Por empezar, se nos suele recordar que la retórica imperial no solamente era materia de enseñanza formal, sino el campo de acción del πεπαιδευμένος, que desplegaba su conocimiento frente a audiencias más o menos informadas que él.⁴¹ El

³⁸ Para una lectura de la mimesis poética en el contexto de la filosofía platónica, *vid.* Halliwell (2002: 37 ss.) y Woodruff (2015: 335 ss.).

³⁹ Para una lectura de la *katharsis* aristotélica y de las emociones trágicas, *vid.* Halliwell (2002: 207 ss.) y Rapp (2015: 445-451)

⁴⁰ Además de Nagy (1989; 1994a; 1996; 2004; 2007), *vid.* Bakker (1999) y Elmer (2013). Nagy (1994b) y Peponi (2002: 35 ss.) aplican el concepto de mimesis como *re-enactment* a ciertos pasajes en la poesía de Horacio. Most (2014) comprende la mimesis en los *Carmina Anacreontea* en estos términos.

⁴¹ *Vid.* Anderson (2005 [1993]: 47-75), Goldhill (2009b) y Lauwers (2012: 231-233). Sobre el aspecto performativo de la oratoria cristiana, *vid.* Haines-Eitzen (2009) y Penner & Vander Stichele (2009). Sobre la literatura latina enraizada en una cultura poética de *performance* *vid.*

individuo formado en retórica devenía, eventualmente, un orador y, en ese sentido, su arte no se explica sino por la perspectiva de su *performance* profesional frente a un auditorio. En este marco, las definiciones de mimesis que hallamos en los tratados de retórica deben estar formuladas en atención de este objetivo del orador. En el tratado anónimo *Retórica a Herenio* (1.2.3) se dice: “*Imitatio est qua impellimur, cum diligenti ratione, ut aliquorum similes in dicendo valeamus esse*”. Por su parte, explica el autor de un tratado adjudicado a Dionisio de Halicarnaso (*Rh.* 10.19.5-9):

Ἔτι δὲ καὶ τὴν παλαιότητα μὴ ἐν τῇ θέσει τῶν βυβλίων νομίζωμεν εἶναι, ἀλλ' ἐν τῇ χρήσει τῆς ὁμοιότητος. μίμησις γὰρ οὐ χρήσις ἐστὶ τῶν διανοημάτων, ἀλλ' ἡ ὁμοία τῶν παλαιῶν ἔντεχνος μεταχειρίσις. καὶ μιμεῖται τὸν Δημοσθένην οὐχ ὁ τὸ <Δημοσθένους λέγων ἀλλ' ὁ> Δημοσθενικῶς, καὶ τὸν Πλάτωνα ὁμοίως καὶ τὸν Ὅμηρον.

Y aún hoy entendemos que la antigüedad no se halla en un pasaje de los libros sino en el empleo de la semejanza. Pues la mimesis no es el empleo de las ideas sino el tratamiento artístico semejante al de los antiguos. E imita a Demóstenes no quien recita la obra de Demóstenes sino quien (lo hace) al modo de Demóstenes, y lo mismo con Platón y Homero.

En el contexto de la *paideia* grecorromana, la mejor forma de conocer la antigüedad es, para Ps. Dionisio, imitándola en lugar de solamente leerla, a lo que sigue una aclaración de que la mimesis no es un uso (χρήσις) del modelo al nivel de los conceptos (διανοημάτων), sino al nivel del arte (ἐντεχνος). Hacer una mimesis de Demóstenes no es leer sus obras, sino recitar al “modo de Demóstenes” (Δημοσθενικῶς). Pero ¿qué significa “al modo de Demóstenes”? ¿Se trata de un estilo en la disposición del texto o un estilo de recitar? La naturaleza performativa de la oratoria indicaría que, cualquiera sea el empleo del lenguaje por parte del modelo (eso que debe ser estudiado de los textos), el objetivo es poner a Demóstenes en acto, es decir, que el imitador devenga un orador de calidad en la tradición de Demóstenes. La ejemplificación se amplía al nombrarse luego a Platón y a Homero, y aquí cabría preguntarse a qué práctica estaría atada la mimesis de uno y de otro.⁴² Como fuere, lo

Habinek (2005; 2009). Sobre la *performance* de textos en el mundo bizantino, *vid.* Jeffreys (2007: 170, 173-175).

⁴² Sobre Platón como modelo, es interesante destacar que Dionisio de Halicarnaso descarta que el filósofo sea el modelo que debe imitar todo orador, pues la oratoria es un ejercicio distinto de

que por el momento deseamos subrayar es que la mimesis retórica se lograría, no tanto en la composición de un texto escrito, sino, ante todo, en la *performance* de un discurso.

Independientemente de estas formulaciones teóricas sobre la mimesis, cabe agregar que las *performances* en el período imperial podían ser verdaderos *enactments* de los modelos del pasado.⁴³ Cicerón asegura haber conocido “muchos imitadores que en su imitación perseguían cosas muy fáciles de imitar o fallas conspicuas. Nada es más fácil de imitar que el modo de vestir, de pararse o de moverse” (*de Orat.* 2.91), con lo cual da a entender que la imitación que hacía un orador podía, a veces, ir por el camino de una representación dramática del modelo (*impersonation*). En este punto, la mimesis se cruza con otro concepto de la retórica grecorromana: la etopeya (ἠθοποιία). La etopeya es definida como “la imitación (μίμησις) del carácter del personaje que habla (ὑποκειμένου προσώπου)” (*Hermog. Prog.* 9). Se puede comprender como un ejercicio por el que se practica la adecuación de los discursos, ya que las consignas suelen contener indicaciones de personajes (muchas veces mitológicos o históricos, a veces objetos inanimados) y de situaciones en las que esos personajes discurren. Pero también es un ejercicio dramático, pues la “mimesis del carácter del personaje” puede solamente significar una interpretación del personaje, un ponerse en su piel. Según explica Elio Teón (*Prog.* 70), los ejercicios de este estilo son adecuados para quienes pretenden seguir una carrera de orador, pero también lo serían para los poetas (Agosti, 2005; 2012: 374).

la filosofía: “Los diálogos socráticos son lo tuyo (*sc.* Platón); de estos (*sc.* discursos políticos) se ocuparán políticos y *rhetores*” (*Dem.* 23.33-34). De este modo, Platón sería objeto de mimesis especialmente para quienes practican otra clase de discurso. En cuanto a Homero, el extensivo estudio de sus textos desmiente una función determinada para su uso como modelo. Atrevemos la hipótesis de que no habría sido la misma práctica la del poeta épico que adopta a Homero como modelo (digamos, Virgilio) que la de la cita o la alusión a diferentes pasajes de Homero por parte de oradores y poetas de otros géneros; en este último caso, Homero inspiraría imágenes poéticas o cadencias eufónicas, cuando su alusión no se reduce a la simple cita de autoridad, mientras que en el caso del poeta épico, imitar a Homero significaría la praxis de componer un poema épico (cfr. Lowrie, 2009: 1-2 sobre lo que significa el verbo *canto* en el primer verso de *Eneida*).

⁴³ Vid. Whitmarsh (2004 [2001]: 27) y König (2012: 48-49), ambos con citas de fuentes primarias y secundarias sobre el tema. Cfr. Porter (2009: 105): “Imitation was frequently a way of ventriloquizing classic orators” y Webb (2009: 176): “The analogy with the actor is also relevant to the relationship of the declaimer to his adopted persona. Like the actor, he occupied an intermediate state between being an orator engaged in declamation and ‘being’ Demosthenes, Perikles or Themistokles, roles that he adopted temporarily for the purposes of his performances”.

Esta breve referencia a las prácticas performativas en el mundo grecorromano y a las definiciones de mimesis que dan un marco teórico a dichas prácticas nos ofrece un nuevo escenario dentro del que poder comprender la mimesis de Anacreonte en los *Carmina Anacreontea* en términos de *(re)enactment*.⁴⁴ En primer lugar, debemos destacar que la *paideia* clasicista de los primeros siglos de nuestra era, con su programa de reanimación de los modelos del pasado griego, constituye un contexto plausible para el surgimiento de un proyecto poético que buscase reanimar la poesía de un poeta del canon lírico. Incluso cuando la mimesis de los grandes oradores áticos era la prescripción literaria más arraigada en la clase educada grecorromana, no es improbable que hubiera intentos por imitar otros modelos, especialmente cuando el género lo reclamaba. En el caso de los *Carmina Anacreontea*, es posible que la composición de textos líricos exigiera considerar modelos líricos y que la elección de Anacreonte se basara ya en su excelencia, ya en su aparente sencillez, ya en una mayor disponibilidad de sus textos.⁴⁵ Pero proponemos también considerar la posibilidad de que la elección de Anacreonte como modelo estuviera más motivada por lo que representa como persona simposíaca. La literatura simposíaca, de hecho, estaba en pleno auge, pero su adopción del modelo platónico del diálogo y, con ello, de la charla como modalidad de la práctica simposíaca e intelectual contrasta con lo que representa la adopción de Anacreonte como modelo simposíaco: en lugar de la charla, se reanimaría una práctica de la canción y, contra todo discurso “elevado” que distrajera del placer de la situación convival, se propondría el sano disfrute de los principales rituales del simposio (el vino, la canción, el amor).

⁴⁴ El propio Nagy esquivó ahondar en la pervivencia de esta noción de mimesis en la literatura posclásica; de hecho, sostiene que para el siglo V a. C. el concepto de mimesis como *re-enactment* habría sufrido una desestabilización que habría implicado su reconceptualización como simple imitación o copia (Nagy, 1994a: 15-16). No obstante, en su artículo sobre las *Odas* 4.1 y 4.2 de Horacio (Nagy, 1994b) trabaja los textos del poeta latino desde esta noción de *re-enactment*, puesto que considera que, una vez perdidas las ocasiones de *performance*, es el género el que puede actuar recreando el modelo arquetípico.

⁴⁵ Sobre la elección de Anacreonte como modelo, Rosenmeyer (1992: 62) considera que la figura poética de Anacreonte encarna un mito de sencillez sobre el mundo arcaico, mientras que Lambin (2002: 16-17, 23-24) sostiene que la sencillez que encarna Anacreonte constituye un ideal contemporáneo a los poetas imitadores. Para Müller (2010: 128, n. 486) los poetas imitadores se encuentran motivados por la calidad poética de los textos de Anacreonte.

Como segundo punto a tener en cuenta, se debe destacar que la ocasión del simposio, no obstante la realidad cambiante de las prácticas de comensalía según las coordenadas de espacio y tiempo, gozaba de una estabilidad particular como imaginario institucional (Hobden, 2013: 5-7 *et passim*). Esto nos ayuda a comprender por qué en la literatura posclásica hay una continuidad en la representación del simposio como espacio para la canción y la danza, lo que no significa que estas prácticas fueran las mismas que aquellas que tuvieran lugar en los simposios arcaicos y clásicos. La institución grecorromana de la cena (δείπνον), distinta del simposio de los siglos VI y V a. C., compartiría con este último un imaginario por el que sería posible trazar una identidad cultural entre pasado y presente. El juego de escribir versos en tablillas de cera en el contexto de una cena (*viz.* Catul. 50) no se vería como una práctica demasiado distinta a la de una improvisación oral de los antiguos simposiastas, a no ser que se le desee dar relevancia al soporte material; tampoco la lectura habría diferido demasiado de una recepción de textos ejecutados oralmente pero compuestos previamente para la ocasión.⁴⁶ Abstrayéndonos de las metamorfosis de las prácticas de composición poética, el simposio y sus congéneres continuaban ofreciendo una ocasión para el disfrute de la poesía. En este sentido, una mimesis de Anacreonte como *performer* de canciones en el simposio no puede ser un simple proyecto de anticuarios debido a que continúa existiendo una función simposíaca para el poeta que improvisa o da a conocer sus textos (o los de otros) en banquetes. Así lo explica también Florence Dupont (1999 [1994]: 71):

... what matters is no longer the author of these songs but rather the context in which they were produced. Given that the Dionysiac symposion continued to be celebrated, continued to afford an experience of intoxication through wine, love, and song, there was no reason why Anacreontism should disappear.

Del mismo modo que el orador grecorromano puede, a través de la mimesis de Demóstenes, ejercer el arte de la oratoria en la tradición de su modelo y devenir un nuevo Demóstenes (*i. e.* un excelente orador defensor de los valores democráticos

⁴⁶ Sobre la improvisación de versos en contextos simposíacos posclásicos: Hedyl *apud* Ath. 11.45; Cic. *de Orat.* 3.194 y *Arch.* 8.17-18; Mart. 9.89 y 11.42. Sobre la lectura de poemas durante la cena: AP 11.10 [Lucill.]; Mart. 2.1, 2.6, 4.82 y 5.16. Sobre la influencia de las costumbres griegas en la comensalía romana, *vid.* Zorzetti (1999 [1990]: 289-297).

griegos), la mimesis de Anacreonte definiría un proyecto análogo, pero para el poeta (profesional o amateur) que ejerce su arte en el contexto de banquetes para sus amigos. Desde luego, la existencia de un rol de orador o de poeta simposíaco no implica la *performance* de todo texto retórico o poético respectivamente; lo que implica es que la composición de las canciones simposíacas, por ejemplo, se concibe a partir de un rol que cualquier poeta y, por qué no, cualquier participante de un simposio puede asumir (cfr. Danielewicz, 1986: 44, 50).

Si nos guiamos por las recomendaciones de los tratadistas como Dionisio de Halicarnaso, habría una diferencia con la mimesis de los modelos oratorios: mientras la mimesis de Demóstenes (que, habíamos dicho, habría referido al ejercicio de la *performance* oratoria según la practicaba el ateniense) requería el estudio atento de los textos del modelo y una asimilación de su particular dicción, la mimesis de Anacreonte, al menos según la podemos interpretar de su producto textual sobreviviente, no parecería estar basada en un trabajo textual profundo.⁴⁷ Pudiera ser que, como relataba Cicerón (*vid. supra* pág. 41), para muchos una mimesis fuera una imitación de los aspectos más superficiales, incluso más teatrales, del modelo y que, por lo tanto, los poetas de los *Carmina Anacreontea* se hayan conformado con ofrecer un producto realizado a partir de consignas tales. Independientemente de la valoración que podamos realizar de este tipo de mimesis, no habría, por cierto, que descartar una actitud relajada de los poetas anacreónticos con respecto al texto de su modelo. Esto podría comprenderse perfectamente si atendemos al hecho de que, a diferencia de la figura pública del orador, posiblemente la forma más acabada del intelectual grecorromano, el poeta que hace una mimesis de Anacreonte realiza una actividad

⁴⁷ Visto desde este plano, la voz de Anacreonte se recupera a través de las temáticas (vino, amor y canción) y de una cierta liviandad en el tratamiento de estos temas, lo que en sí demuestra una lectura superficial y estereotipada de los textos del poeta de Teos. Hay unas pocas citas textuales (CA 47.6-7 es una cita de Anacr. 49 G y CA 52A v. 2 cita Anacr. 38 G; CA 2.3-4 y 18.2 podrían leerse como paráfrasis de Anacr. 33 G), a lo que se puede sumar la mención de Batilo (uno de los jóvenes amados por Anacreonte) en cuatro canciones a modo de *sphragis* (CA 10, 15, 17 y 18; también se lo menciona en la versión de la canción 4 que aparece en la *Antología Palatina*). Luego, está el empleo del llamado verso anacreóntico: un dímeter jónico acataléctico (x – u – | x – u –), que alterna con el dímeter yámbico cataléctico (x – u – | u – –), pero que se asocia al nombre del poeta más por cierta frivolidad en su ritmo (Campbell, 1988: 10) que porque haya sido un verso especialmente cultivado por Anacreonte. Esta superficialidad es, a nuestro juicio, lo que permite a Müller interpretar el vínculo entre Anacreonte y los poetas imitadores en función de un “programa poético” común.

privada dedicada al esparcimiento simposíaco que, programáticamente, se opone al tratamiento de temas serios y busca evitar en lo posible la intromisión de pedantes eruditos.⁴⁸ En este sentido, no sería extraño que la mimesis de Demóstenes y de otros modelos retóricos no estuviera reflejando tanto una realidad de la práctica mimética como un ideal de mimesis aplicable ante todo al género de la oratoria, la práctica discursiva de mayor jerarquía en el mundo grecorromano. Entonces, otras prácticas miméticas habrían sido posibles, ora porque se caía a menudo en lugares superficiales del modelo, ora porque el ideal de la *enargeia* hacía difusos los límites entre la potencialidad visual de la descripción y la representación teatral de la situación relatada, ora porque se interpretaba la mimesis como un *enactment*, para lo que el ejercicio de la etopeya ofrecía ventajas. Si a estas variables sumamos la instancia de recepción, el logro en la mimesis del modelo no se determinaba necesariamente por el reconocimiento de una identidad inmanente al modelo, descifrable en su producción textual, sino por lo que el público identificaba como lo propio del modelo, aquello que Muckelbauer dio en llamar el “efecto del modelo”. En este sentido, no habría habido necesidad de recurrir a un estudio de los textos de Anacreonte para hacer una mimesis de él; hay necesidad de buscar el efecto de Anacreonte, es decir, aquello por lo que se lo iría a reconocer. Desde luego, frente a este objetivo, no se puede escapar del estereotipo de Anacreonte, un poeta anciano afecto al vino y a los placeres eróticos (Rosenmeyer, 1992: 50-52; Gutzwiller, 2014: 47). Pero en la mimesis que hacen los poetas anacreónticos hay una comprensión del modelo cuando subordinan el uso del cliché al ejercicio de una función simposíaca. Anacreonte es, en los *Carmina Anacreontea*, un rol a actuar en el simposio: el del *performer* de canciones apropiadas a la ocasión del simposio o, estrictamente, συμποσιακά.

Por último, para que la mimesis de Anacreonte pueda ser concebida en términos que retrotraigan a las prácticas poéticas de los períodos arcaico y clásico, es suficiente observar la representación que en las canciones del corpus se hace del mecanismo de mimesis. Esto será analizado en el apartado que sigue. Antes, sin embargo, deseamos destacar que los términos aludidos continúan siendo, todavía en el

⁴⁸ Esta hipótesis se tratará con mayor profundidad en el capítulo 2, cuando analicemos la identidad anacreóntica en relación con la figura del οἰνοπότης, y se ampliará en el capítulo 3, en donde nos dedicaremos a analizar el rechazo a la figura del erudito en el simposio.

mundo posclásico, efectivos al momento de explicar la mimesis poética. Estos términos remiten al campo semántico de la inspiración y de la manía:

πολλοὶ γὰρ ἄλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσιν, ἔνθα ῥῆγμά ἐστι γῆς ἀναπνέον, ὥς φασιν, ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμειος παραντίκα χορησμοῦδεῖν κατ' ἐπίπνοϊαν. οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὥς ἀπὸ ἱερῶν στομίων ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὅφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοί τῷ ἑτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει. (Ps. Longin. *Subl.*, 13.2-3. Subrayado nuestro)

Pues muchos son inspirados por el aliento de otro del mismo modo que, como dice la leyenda, la Pitia se acercaba al trípode, donde hay una grieta que, desde la tierra, hace emanar, según se dice, un vapor divino; de allí quedaba preñada de un poder sobrenatural para profetizar en el acto bajo estado de inspiración. Así, desde el genio de los antiguos se transportan algunos eflujos, como si salieran de sus sagradas bocas, hacia las almas de los que los emulan. Inspirados por ellos, incluso los no muy entusiastas se poseionan por la grandeza de los otros.

Como se aprecia en este pasaje de uno de los tratados de estilo más destacados del mundo grecorromano, la mimesis de los antiguos comporta algo del orden de lo divino y de lo mágico, algo que parecería exceder las reglas y los métodos de los que incluso el autor del tratado intenta dar cuenta para guiar en la adquisición del estilo elevado. La imagen del poeta inspirado atraviesa la poesía griega arcaica (Murray, 2015), pero en este caso las fuentes directas serían el diálogo platónico *Ion* y la *Apología de Sócrates* 22a-c; no sólo el filósofo ateniense es el modelo más venerado por el autor del tratado, sino que además el pasaje citado se contextualiza en una reflexión sobre el genio de aquel. Platón es, de hecho, quien le muestra a Ps. Longino que uno de los caminos hacia lo sublime es la “imitación y emulación de los grandes escritores y poetas de antaño” (τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις; *Subl.* 13.2); a continuación de esta referencia ocurre la explicación de la mimesis de los antiguos en términos de inspiración divina. Sin embargo, el uso que hace el autor de su modelo demuestra una distancia conceptual, pues tanto en *Ion* como en la *Apología* Platón le niega al poeta un conocimiento técnico de lo que hace. Al estar el poeta poseído por la divinidad, está fuera de sí, con lo cual cualquier tipo de

conocimiento racional se ve imposibilitado.⁴⁹ En cambio, al comienzo del tratado el autor grecorromano cuestiona a quienes piensan que el genio no se enseña y que es fruto de una φύσις (*Subl.* 2.1; cfr. *Pl. Ap.* 22c) para presentar más adelante su idea de que existen cinco modos por los que es posible alcanzar lo sublime, dos de los cuales son contingencias que simplemente se dan (ἀϋθιγενεῖς συστάσεις; *Subl.* 8.1) y el resto, técnicas (διὰ τέχνης). Entre estas dos añade el autor la mimesis de los antiguos, la cual parecería comportar ambas naturalezas, la de la contingencia y la técnica. El modelo de la inspiración profética, el cual ilustra la comunicación fluida y verdadera con los modelos, remite al plano del acontecimiento que no se enseña. Pero en el pasaje siguiente el autor habla, primero, de un posicionamiento agonístico con el modelo y, luego, de una representación de los antiguos como oyentes y jueces de lo escrito por uno (*Subl.* 13.4-14.1), lo que, para nosotros, podrían ser dos ejercicios por los que se lograría una imitación apropiada de los antiguos autores.⁵⁰ La inspiración, entonces, no niega aquí el conocimiento técnico de la mimesis del modelo, sino que ambos modos (irracional y técnico) se complementan. La técnica le ofrece a la inspiración el método por el cual el flujo entusiástico puede canalizarse por las vías correctas (*Subl.* 2.1); la inspiración, por su parte, insufla vida a la técnica por ser, como realidad que simplemente se da (φύσις), el impulso inicial de la creación artística (ἀρχέτυπον γενέσεως στοιχείον).

Sin embargo, la representación de este impulso natural como inspiración divina tiene necesariamente otras connotaciones. Como dijimos, se trata de una imagen que

⁴⁹ Vid. Murray (2015: 162-163). Halliwell (2002: 40-42) considera que incluso el estatuto del poeta inspirado se encuentra desvalorizado en el *Ion*, no obstante lo cual para Murray (2015: 164-165) el diálogo instala preguntas sobre la efectividad emotiva de la *performance* poética como modalidad “irracional” de acceder a un conocimiento.

⁵⁰ Dice Whitmarsh (2004 [2001]: 61) a propósito del pasaje 13.4: “Concomitant with these stylistic variations comes an apparent conceptual clash. If the passage cited previously represented later literature as filial, this passage articulates an Oedipal relationship of strife between ‘the young’ (νέοι) and their ‘ancestors’ (προγενέστεροι). (...) Yet the dissonance between the two characterizations of literary *mimesis* is not simply an error or a confusion. Sublime writing is fractured and transgressive...”. A nuestro juicio, cabe la posibilidad de que la aparente contradicción no tenga que ver con una imperfección intrínseca al estilo sublime, sino con que son dos aspectos de la mimesis: la inspiración pertenece a la φύσις y lo agonístico a la técnica. Como Ps. Longino decía en *Subl.* 2.1, la técnica permite contener el exceso de aquello que se da como algo natural (*i.e.* por una voluntad ajena al humano) y, en este sentido, el posicionarse antagónicamente frente al modelo podría no ser mucho más que una forma de ajustar a las exigencias propias (rationales) el efluvio amorfo de la voz directa del modelo.

atraviesa la poesía griega arcaica, hasta que llega a Platón y cristaliza en la figura del iluminado rapsoda carente de conciencia artística. Pero si nos abstraemos de las apreciaciones del filósofo, la representación del poeta como inspirado y fuera de sí mismo es una imagen de autoridad poética. Este sentido estaría, a nuestro juicio, funcionando fuertemente en el pasaje citado de *Sobre lo sublime*. Al introducirse el tema de la mimesis de los modelos del pasado en términos de enajenación entusiástica, Ps. Longino no solamente alude a su modelo Platón, sino que además antagoniza con él (aplicando su propia normativa) cuando le retribuye al poeta inspirado el conocimiento técnico del que se había visto despojado. Junto con ello, el autor grecorromano recupera la autoridad de la que se ve investido el poeta cuando este se encuentra poseído por alguna de las entidades divinas asociadas a la poesía. Al aplicar el modelo de la inspiración profético-poética al vínculo que debe darse entre los poetas modernos y los antiguos, el tratadista no solamente define al poeta imitador como un inspirado, sino que además le otorga la autoridad conferida por el modelo, elevado por analogía a la categoría de divinidad que transfiere su genio.

Veremos a continuación que la mimesis anacreóntica puede leerse perfectamente desde esta representación (*vid.* también Gutzwiller, 2014: 66). Esto no significa que los conceptos vertidos en el tratado *Sobre lo sublime* sean aplicados a la mimesis de Anacreonte; sí significa que hay una similitud entre la representación de la mimesis de los modelos del pasado que ofrece el autor del tratado y la representación del proceso mimético anacreóntico en nuestro corpus. No solamente el poeta anacreóntico sería un poeta que ha sido inspirado por el modelo de la antigüedad, al punto que se ha dejado penetrar por su identidad, como el *re-performer* homérico de Platón, sino que además la enajenación en la cual se fundamenta la práctica mimética anacreóntica constituye la señal de su propia autoridad como praxis poética.

1.2 El modelo de mimesis

1.2.1 La consagración del modelo

En la canción 1 Anacreonte es consagrado modelo en una operación poético-programática paradójica por la que no es el objeto de la consagración que se escenifica sino el sujeto, es decir, la autoridad que consagra.

Ἀνακρέων ἰδὼν με	1	Cuando me vio Anacreonte,
ὁ Τήϊος μελωιδός		el cantor de Teos,
(ὄναρ λέγω) προσεῖπεν·		(relato un sueño) me habló.
καὶ γὰρ δραμὼν πρὸς αὐτόν		Y yo corrí hacia él,
περιπλάκην φιλήσας.	5	lo abracé y besé.
γέρον μὲν ἦν, καλὸς δέ,		Estaba viejo pero hermoso,
καλὸς δὲ καὶ φίλευνος·		hermoso y dispuesto al amor;
τὸ χεῖλος ὤζεν οἴνου·		sus labios olían a vino.
τρέμοντα δ' αὐτὸν ἤδη		Y al estar ya algo trémulo,
Ἔρως ἐχειραγώγει.	10	Eros lo llevaba de la mano.
ὁ δ' ἐξελὼν καρῆνους		Él se sacó de su cabeza
ἔμοι στέφος δίδωσι·		la corona y me la dio:
τὸ δ' ὦζ' Ἀνακρέοντος.		olía a Anacreonte.
ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρας		Y yo, el insensato, la tomé
ἐδησάμην μετώπῳ·	15	y la até a mis sienes.
καὶ δῆθεν ἄχρι καὶ νῦν		Y desde entonces hasta acá
ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.		no he podido dejar de amar.

La escena relatada se inscribe claramente dentro de lo que se conoce como el tópico de la iniciación o consagración poética o *Dichterweihe* (Brioso Sánchez, 1979; Rosenmeyer, 1992: 68; Bartol, 1993; Müller, 2010: 124-125). Como primer elemento reconocible de estas escenas encontramos el contexto onírico.⁵¹ En la tradición del tópico el sueño sería una innovación de Calímaco, pues el encuentro entre las Musas y Hesíodo, no obstante algunas lecturas libres de los antiguos, ocurre en la cotidianeidad del que hasta ese

⁵¹ En el v. 3 existen tres variantes textuales: en el código se lee ὄναρ λέγων; Bergk sugiere ὄναρ γελῶν, que fue adoptado por Edmonds (1954 *ad loc.*), mientras West, que es la lectura que reproducimos aquí, sigue una propuesta de Baxter y suprime la ν, por lo que queda ὄναρ λέγω. En los dos primeros casos λέγων y γελῶν son participios que modifican al sujeto de la oración, Anacreonte, y ὄναρ tendría un valor adverbial (“en sueños”). En la versión de West, en cambio, ὄναρ λέγω sería una parentética mediante la cual se introduce al yo como sujeto de la narración del sueño: ὄναρ, que tendría aquí la función de un objeto directo. De cualquier forma, ninguna de estas variantes pone en riesgo la certeza de que el contexto del encuentro entre el yo y Anacreonte es onírico.

momento era pastor.⁵² De Calímaco en adelante la mayoría de las iniciaciones o consagraciones son oníricas.⁵³

El tercer verso se completa con el verbo *προσεῖπε*, empleado como aoristo de *προσαγορεύω*, que significa “dirigir la palabra a alguien”. Este verbo, cuyo sujeto es Anacreonte, puede incomodar por razones de coherencia narratológica, pues las palabras que dirigiría Anacreonte a su discípulo nunca se reproducen.⁵⁴ Brioso Sánchez (1979: 4-5) acierta, según entendemos, al incluir este discurso implícito entre los lugares comunes de la *Dichterweihe*, pues, como advierte, en la mayoría de los casos la divinidad pronuncia algunas palabras de importancia simbólica para la consagración del poeta. Considera, no obstante, que no se trata más que de una mención superficial de un *topos* que nunca llega a desarrollarse. Pero la omisión del discurso del consagrante podría estar relacionada con la naturaleza paradójica de esta escena en donde el consagrante es, finalmente, el consagrado. En la tradición del tópico las palabras de la divinidad consagrante suelen definir el camino poético que habrá de recorrer, desde ese momento de consagración o iniciación, el poeta. Es también común que sirvan para identificar al poeta receptor del don. Por ejemplo, las Musas se dirigen a Hesíodo llamándolo “rústico pastor” y “mero vientre” (*ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ’ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον*, Hes. *Th.* 26), con lo cual identifican a su elegido como un pastor que no se había iniciado en la poesía. En el caso de Propertio (3.3), este ya había iniciado su recorrido poético por el camino de Ennio, por lo que es amonestado por Febo, quien lo llama “insensato” y lo exhorta a navegar otras aguas menos

⁵² Para una discusión de la legitimidad de la lectura del fr. 2 de Calímaco como escena de consagración *vid.* Antúnez (2008). Independientemente de si era un escenario onírico o no, el dato principal para la conformación del tópico es que los antiguos le otorgaron a la escena consagratória en cuestión naturaleza onírica, cualidad que traspasaron incluso a la iniciación hesiódica. La consagración de Arquíloco, según reza en la inscripción de Mnesiepes, se da en horas de la noche, lo que no implica, empero, que su naturaleza sea onírica. La de Esquilo, por otra parte, visitado en sueños por Dionisos, es narrada en Paus. 1.21.2, que es un autor del siglo II d. C., por lo que nada asegura que dicho relato de consagración no haya sido ajustado a los requerimientos del tópico luego de Calímaco.

⁵³ *Vid.* Herod. 8; Enn. *Ann.* 1 fr. 2; Prop. 3.3; Luc. *Somn.*

⁵⁴ Sobre el significado del verbo, *vid.* LSJ *s.v.* *προσεῖπον* y Chantraine (1968 *s.v.* ἀγορά). LSJ *s.v.* *προσαγορεύω* admiten la acepción de “saludar”. Si se homologan las formas verbales, el texto sería coherente independientemente de la explicación que podamos darle desde aquí.

caudalosas.⁵⁵ Pero en la poética de los *Carmina Anacreontea*, que es una poética de la mimesis, la identidad pre-anacreóntica del poeta imitador es insignificante. No importa quién es el poeta visitado por Anacreonte; importa que quien realiza la consagración es Anacreonte. Sus palabras para consagrar a alguien, por tanto, son intrascendentes porque el que es iniciado en la poesía anacreóntica es intrascendente.⁵⁶ La única identidad que allí importa es la de Anacreonte, el único que, paradójicamente, es consagrado a través de la *Dichterweihe*. La alusión a un supuesto discurso que no se reproduce se justifica como lugar común del motivo de la consagración poética, como ya advertía Brioso Sánchez, pero este lugar común debe estar presente para que la escena pueda ser legítima y sea legitimado, por lo tanto, Anacreonte como consagrante.

Dejemos de lado, por el momento, la consagración de Anacreonte como modelo y volvamos a la escena narrada. El gesto que autoriza al yo como poeta anacreóntico es la entrega que hace Anacreonte de una corona (στέφος), acto simbólico mediante el cual el viejo poeta traspasa su saber poético al sucesor. La asimilación de ese saber es inmediata; hacia el final, el poeta reconoce que tan pronto se ciñó la corona de Anacreonte el amor lo sometió y que aún no ha podido escapar de su dominio (ἔρωτος οὐ πέπαυμαι, v. 17). Aquí, ἔρωτος es un término bivalente que refiere tanto al amor simposíaco como a la poesía erótica, aunque, siendo Anacreonte un modelo poético de *performer*, atrevemos la sugerencia de que el primer sentido se encuentra subordinado al segundo. La corona sería, ante todo, el objeto que simboliza el saber transferido de la autoridad consagrante al novel poeta, así como lo simbolizaban la rama de laurel en Hesíodo y la lira en Arquíloco. Por fuera de este significado conferido por el ritual de consagración en sí, la corona indica, simbólica y metonímicamente, los placeres simposíacos. Es, como se sabe, un elemento fundamental que hace al ambiente festivo,

⁵⁵ Calímaco (*Aet.* 1 Fr. 1.23 Asper) es llamado por Apolo φίλτατ' ἀοιδέ, "queridísimo cantor". En la iniciación de Arquíloco, relatada en la inscripción de Mnesiepes, es él quien se dirige con bromas (σκώμματα) a las Musas y ellas se ríen, lo cual anticipa que el dominio de Arquíloco será el yambo; el motivo se encontraría invertido. En *El sueño* de Luciano Paideia pronuncia un discurso, con el que convence al joven autor a seguir su camino.

⁵⁶ Cfr. Müller (2010: 125): „Was Anakreon sagt, wird nicht wiedergegeben, weil es für die innere Logik des Gedichtes irrelevant ist“. Sin embargo, el autor no explica cuál es esa lógica interna por la que el discurso de Anacreonte es irrelevante.

pero también la caducidad de las flores señala lo efímero de dichos placeres.⁵⁷ Es evidente, por lo tanto, que en esta canción la corona comporta un valor consagrador al mismo tiempo que programático: es, a la vez, un objeto que señala la autoridad de su portador,⁵⁸ permitiendo con ello la representación de Anacreonte como modelo, y es un objeto simposíaco que identifica el dominio de la poesía de Anacreonte y, por propiedad transitiva, de los *Carmina Anacreontea*.⁵⁹

La ubicuidad de lo simposíaco dentro los *Carmina Anacreontea*, puesta en evidencia una vez advertido el sentido de la corona, permite reevaluar otros momentos y aspectos de la *Dichterweihe*. Por ejemplo, la relación mentor-discípulo que se establece entre Anacreonte y el poeta anónimo al que aquel visita en sueños presupone una jerarquía bien definida, lo cual es necesario para que el ritual de la consagración tenga sentido, pero a su vez estaría matizada por un trato afectivo que podríamos atribuir a costumbres simposíacas. El encuentro de los personajes ocurre entre besos y abrazos (v. 5), lo cual indica una cercanía impensable en los casos precedentes de consagración, en donde el consagrante es, por lo general, un ser divino. Tal familiaridad podría estar autorizada por la identidad simposíaca de Anacreonte.⁶⁰ Bartol (1993: 68), por su parte, ha querido ver aquí la sugerencia del modelo simposíaco de una relación homosexual, sobre todo porque esta imagen se complementa con la descripción que se hace de un

⁵⁷ Vid. Xenoph. 1 IEG; Ar. *Ach.* 1091; Hor. *Carm.* 3.14.17; AP 11.19 [Strat.], 11.34 [Phld.], 11.54 [Pall.], 11.168 [Antiphan.], 12.116, 12.134 [Call.]. La corona es símbolo del amor agri dulce y percedero, de acuerdo con la interpretación de la práctica habitual en el κῶμος de dejar colgada una corona en la puerta cerrada del amado ingrato (AP 5.145 y 12.116; vid. Blech, 1982: 63-75).

⁵⁸ La corona es primordialmente un objeto vinculado al culto divino, por lo que transferida a los poetas representa el consentimiento patrocinador de los dioses. Para una explicación más exhaustiva y ejemplos vid. Blech (1982: 269-316).

⁵⁹ Un tercer significado de στέφος que no habría que desestimar es el de “antología”. Sabemos que por lo menos desde Meleagro las colecciones de poemas podían llevar este nombre, por lo que es posible que aquí también se active este significado. Se podría plantear, por lo tanto, que la entrega de una corona simposíaca (στέφος) que inicia al poeta en la composición es asimismo la promesa de entrega de un producto acabado, la antología (στέφος), que ahora el poeta entrega al lector. La corona tendría, en este sentido, un significado autorreferencial.

⁶⁰ A este respecto, aprovecho la referencia al trabajo de Daniela Antúnez en la n. 52 para comparar nuestra sugerencia con lo que allí se plantea a raíz del encuentro de Calímaco con las Musas. La autora sostiene que cabría la posibilidad de que en ese fragmento se hubiera relatado la celebración de un simposio, ya que, por un lado, varias de las palabras legibles remiten a ese contexto, y por el otro, el poeta, a diferencia de Hesíodo, se autodefine compañero de las Musas y no su servidor. Esto indicaría que aquí sí hay una relación más estrecha y familiar con entidades divinas y esta relación estaría legitimada por el contexto simposíaco.

Anacreonte anciano (γέρων, v. 6) pero bello (καλός, v. 6) y tan bien dispuesto al amor como antes (φίλευνος, v. 7). Hay que recordar, sin embargo, que el modelo simposíaco de la pederastia no tiene un contenido exclusivamente sexual sino que es un modelo, en teoría, formativo, educativo. Si consideramos este dato en interacción con el motivo de la *Dichterweihe*, podemos proponer una segunda lectura; a saber, que el lazo afectuoso entre Anacreonte y su futuro imitador forma parte de una imagen consagratoria formulada en términos de costumbres convivales: por una parte, la autoridad que consagra es un reconocido simposiasta y, por la otra, el poeta a iniciar en la poesía anacreóntica tiene rasgos de un ἐρώμενος. La imagen consagratoria así construida no tendría otro propósito más que el de definir la identidad simposíaca del modelo y del poeta que será, luego, poeta anacreóntico.

La mención del vino también entrecruza la escena consagratoria con lo simposíaco. En el v. 8 se dice que los labios de Anacreonte exhalaban el perfume del vino, lo cual es consecuente con el estereotipo de Anacreonte como poeta aficionado a su consumo. Pero dentro de la tradición poética el vino es un fuerte símbolo de inspiración (*vid.* Crowther, 1979 y Knox, 1985). En la poesía arcaica ya existía una relación causal entre beber vino y componer versos y en la literatura poshelenística el tópico dio lugar, a partir de la consagración de Calímaco, a quien se le atribuye haber recibido inspiración divina luego de beber el agua sagrada de una fuente, a una polémica que dividió a los “bebedores de agua”, poetas eruditos y aburridos, de los οἰνοπόται, poetas del simposio.⁶¹ Claramente, Anacreonte representa a estos últimos: él mismo se autoproclamó οἰνοπότης (Anacr. 57 G) y el poeta anónimo devendrá también, por razones evidentes, un οἰνοπότης. La iniciación poética de este último como poeta anacreóntico adjunta un acto previo de inspiración: la ingesta de vino, mediante la cual se anuncia la identidad simposíaca en juego.

⁶¹ El vino como fuente de inspiración se remonta a Archil. 120 IEG. *Vid.* también Ar. Ra. 354 ss. Autores más tardíos atribuyeron el uso de vino como beneficioso para la inspiración a poetas arcaicos como Homero (Hor. Ep. 1.19.6), Alceo y el propio Anacreonte (Ath. 10.33). Acerca de la polémica entre οἰνοπόται y ὕδροπόται, explico sus implicancias en los *Carmina Anacreontea* en el capítulo 2, apartado 2.3.2.

1.2.2 La persona anacreóntica: hacia la identidad del yo

La escena narrada, que entra dentro del motivo tradicional de la *Dichterweihe*, resiste la paradoja del consagrante consagrado porque el objeto de la consagración ritual es un sujeto anónimo que asume una identidad allí mismo consagrada: la de Anacreonte. Pero la identidad de Anacreonte como modelo sería, según hemos visto, una identidad performativa que determina un modo de ejercer la función de cantor. El Anacreonte histórico sería, entonces, el inventor de un modo específico de llevar a cabo un rol. Podemos decir, así, que la identidad anacreóntica es una identidad dramática que se realiza por medio del actor que asume una máscara o persona. El poeta anónimo de la canción 1 es el actor que, desde el momento del encuentro con el modelo, asume la persona anacreóntica, esto es, la identidad definida por el modo como Anacreonte ejerció su función de poeta.

A diferencia de las escenas habituales de consagración, en donde una autoridad poética (Las Musas, Apolo, Homero, etc.) consagra a un poeta que habrá de tener identidad propia, en la canción 1 Anacreonte (el de Teos) inicia a un sujeto anónimo dentro de la tradición que Anacreonte encarna. Esa iniciación implicará, en este caso, la asunción de la persona anacreóntica, lo cual se representa en términos de una transformación. Hagamos un repaso: el yo besa a Anacreonte (φιλήσας, v. 5), de cuyos labios emana aroma a vino (v. 8), lo que, como vimos, remite al tópico del vino como fuente de inspiración poética. A continuación, Anacreonte se quita una corona que llevaba atada a sus sienes y se la entrega al poeta anónimo, quien se la ciñe a su propia frente (vv. 11-15). La acción de la atadura (ἐδησάμην, v. 15) hace recordar el mecanismo de la constricción erótica de los κατὰδεσμοι, mediante los cuales el sujeto “atado” se ve privado de su voluntad; en efecto, desde el momento de la atadura el yo no ha podido abandonar el amor (vv. 16-17).⁶² En este sentido, tanto el hecho de llevar atada la corona de Anacreonte (de Teos), la cual “olía a Anacreonte” (v. 12), como el de inhalar el perfume del vino a través de un beso permiten concebir el acto completo de

⁶² Sobre la atadura en la canción 1 como mecanismo que recuerda los κατὰδεσμοι nos explayaremos en el capítulo 2, apartado 2.3.1. Quizás sea necesario aclarar que lo que se pone en juego con la reminiscencia a dichas prácticas mágicas sería, por una parte, la noción de la constricción (idea que desarrollaremos en el capítulo mencionado) y, por la otra, la imagen de la transformación, a la que nos referimos aquí.

la iniciación poética como una metamorfosis, ya por el mecanismo de la inspiración, ya por el de la coerción. El poeta iniciado es ahora una persona anacreóntica, significándose con ello que su identidad es la de su modelo: es (un) Anacreonte.

Observamos aquí un suceso similar al que describía Platón en su *Ion*. El poeta que interpreta a otro está fuera de sí (ἐξω σαυτοῦ, *Ion* 535b), invadida su razón por una fuerza divina o, como en este caso, por el modelo poético al que, no casualmente, se lo ha investido con un cierta divinidad para que pudiera ocupar el lugar de la entidad consagrante. El poeta anacreóntico debe, entonces, estar maníaco, inspirado. Y esta inspiración no se halla en los libros sino en el vino. Sólo en ese estado conocerá a Anacreonte y podrá devenir él.

La mimesis de Anacreonte no se representa, entonces, como la mimesis retórica, sino que es un mecanismo por el que se asume la identidad del modelo en un estado de manía; esta concepción de la mimesis está presente, como ya vimos, en el tratado *Sobre lo sublime* (vid. *supra* pág. 45). Sólo que, en el caso concreto de la mimesis de Anacreonte, ese estado es posible (incluso recomendable) en el simposio; es allí donde el modelo puede (o debe) inspirar al imitador.

1.3 El simposio como contexto

Además de funcionar como estrategia para consagrar a Anacreonte modelo, la *Dichterweihe* de la canción 1 posibilita instituir un programa poético del que el poeta anacreóntico no habrá de sustraerse. Hemos visto que el relato de la consagración se encuentra permeado por lo simposíaco, con lo cual se advierte que la identidad simposíaca de Anacreonte emerge como el núcleo de aquello que será identitario asimismo de quien asuma esa identidad.

Existe la posibilidad de que los elementos que señalan de forma metonímica la identidad simposíaca anacreóntica estén asimismo señalando, ya casi a modo de deícticos, un espacio físico simposíaco donde actúa quienquiera asuma la persona anacreóntica. Podemos decir, entonces, que lo que hace “simposíaca” a la identidad anacreóntica es su forzosa contextualización en el simposio. Tal necesidad del contexto simposíaco conlleva a la representación del simposio como *theatron*, como espacialidad dramática, como espectáculo. Seguimos a Hobden (2013) en su explicación de que a

diferencia de la persona simposíaca de Jenofonte, Anacreonte no se define ya tan sólo como quien canta “sobre” el simposio, sino como quien canta “en” el simposio, es decir, como *performer* simposíaco:

However, unlike the former [*sc.* Jenofonte], who relies upon the contents of his contribution for testimony to his skill (*mousike*), the talent of the latter [*sc.* Anacreonte] is physically on display. The singer does not simply play and sing but *can be seen and heard* to play and sing. By drawing attention to his performance –essentially, making a spectacle of himself for his companions– he becomes a vision of sympotic competence, an embodiment of that cultural capital. (Hobden, 2013: 39)

No obstante, cuando hablamos de que la identidad anacreóntica es simposíaca por su forzosa contextualización en el simposio, no es necesario que este contexto se interprete como una ocasión específica dada en un momento histórico determinado. Si la identidad simposíaca de Anacreonte significa que este encarna, en palabras de Hobden citadas arriba, una competencia simposíaca, entonces el contexto simposíaco también puede ser dimensionado como espacio ideológico, como un reservorio de determinados saberes culturales. En tal sentido, identificar una persona anacreóntica implicará necesariamente contextualizarla en el simposio, pero esta contextualización será, ante todo, de carácter ideológico: un imaginario dentro del cual se actúa en la sociedad de una determinada manera. Una actuación de la persona anacreóntica en una ocasión simposíaca anclada en tiempo y lugar es una posibilidad, pero intentar demostrar esto está por fuera de nuestros objetivos.⁶³

Esta definición de contexto simposíaco nos permite argumentar por qué es posible concebir un corpus como el de los *Carmina Anacreontea* en términos de canciones simposíacas. Pues nos hemos preguntado lo siguiente: ¿cómo pensar el simposio en los *Carmina Anacreontea* si la identidad simposíaca del modelo está atada a una praxis de *performance* imposible de concebir en el mundo posclásico? ¿Es el simposio un espacio ficticio? Aquí está la cuestión, pues si concebimos el simposio

⁶³ West (1999 [1990]) explora en el imaginario simposíaco de los *Carmina Anacreontea* la influencia de las prácticas grecorromanas de comensalía. Most (2014) concede la posibilidad de una *performance* de las canciones en simposios y en su reseña al libro de Rosenmeyer, Bing (1992) le reprocha la no consideración de una dimensión performativa de los *Carmina Anacreontea*.

como espacio, en primera instancia, ideológico, entonces no hay nada ficticio en ese espacio y la identidad simposíaca que se asume como persona anacreóntica se sostiene indemne frente a cualquier imputación de falsedad. La representación del poeta anacreóntico como *performer* simposíaco puede no corresponderse con una actividad históricamente verificable, que haya tenido lugar en un simposio, pero ello no implica que las canciones no sean simposíacas. La existencia de instituciones convivales, insertas estas dentro del imaginario simposíaco, y la persistencia de algunas formas de *performance* poética (improvisaciones, canciones clásicas, lecturas, etc.) en tales contextos permiten suponer que una *re-performance* de Anacreonte, *i. e.* la adopción de su persona para componer canciones simposíacas, es absolutamente verosímil, especialmente en un contexto cultural que prescribe la μίμησις τῶν ἀρχαίων.

Rudolph (2014: 137-138) ofrece una respuesta a la pregunta que nos hacíamos, a nuestro juicio, satisfactoria, pues es superadora de aquellas que recurren a la tradicional dicotomía contexto real de *performance* y contexto ficticio.⁶⁴ Según entiende, toda práctica social implica un lugar intermedio entre los polos “realidad” y “ficción” (a los que usualmente se les adjudica respectivamente “*performance*” y “literatura”), en tanto su institucionalización supone un imaginario desde el cual se normalizan las conductas y se las significa. En este sentido, la práctica social no solamente se identifica por el conjunto de acciones que se realizan en un determinado espacio sino también por el conjunto de conceptos que significa dichas acciones y que construye el relato institucional:

Thus, if the literary text is located in a specific social space, we are concerned with two levels of fiction. On the one hand, there are (first-degree) fictions of this social space, which in this case include, among others, collectively binding practices, ideas and attitudes of those who participate in the symposion. They are normative, real and obligatory; within them fictionality cannot “expose itself” as they lay a pragmatic claim to validity. On the other hand, there are (second-degree) fictions of the literary text, which by exposing themselves are, to a certain degree, able to detach themselves from immediate pragmatism.

⁶⁴ Cfr. Giangrande (1968: 93, n. 2): “Whether the type of sympotic epigram, that is, the kind of epigram whose theme is “Symposiastisches und Erotisches” is to be imagined as actually “beim Gelage vorgetragen” or whether the sympotic situation as utilized by the poet only exists in the poet’s fantasy, the epigram being pure “Buchpoesie”, is a problem that modern critics wisely leave open.”

Nevertheless, as long as the literary discourse is part of a social framework, they have to stay connected to in order to not lose their claim to validity or their condition of possibility. (Rudolph, 2014: 138)

Si, siguiendo el planteo de Rudolph, definimos el simposio como una práctica social institucionalizada, entonces queda por demás de claro que no estamos hablando únicamente de un lugar físico que oficiaba de escenario de la lírica sino de un complejo de prácticas regladas y objetos conceptualizados a partir del cual se puede concebir la praxis poética simposíaca. Con ello estamos superando la idea de la simple ficcionalidad simposíaca, ya que la dimensión imaginaria no se opone a la práctica social, sino que la constituye –si no la instituye.

En tal sentido, cuando planteamos que el contexto de los *Carmina Anacreontea* es necesariamente el simposio, no nos referimos a la realidad histórica de un espacio de *performance* sino al imaginario simposíaco que da lugar a la práctica poética de un *performer* dentro de un simposio. La figura del *performer* forma parte del imaginario institucional simposíaco y cuando en los *Carmina Anacreontea* se propone poner en acto esta figura de *performer* bajo una máscara o persona anacreóntica, el simposio debe ser representado necesariamente como espacio físico. No obstante, la conceptualización de los *Carmina Anacreontea* como συμποσιακά depende no de la representación del simposio como espacio físico sino de la definición del simposio como imaginario, es decir, como espacio ideológico.

En virtud de su carácter programático, la canción 1 nos permite visualizar el proceso de contextualización simposíaca de los *Carmina Anacreontea*. Como dijimos, tal contextualización involucra un imaginario simposíaco, del que se desprende una representación del simposio como espacio físico de *performance*. El proceso incluye un primer momento de ocultamiento de los escenarios (tanto el escenario de la consagración como el del yo-narrador), en el que el simposio aparece como atributo de una identidad, y una segunda instancia en la que se devela el simposio como escenario del yo-narrador, ya en el rol de *performer*.

En cuanto al primer momento, debemos señalar que ignoramos dónde ocurre la consagración, si bien sabemos que, cualquiera fuere, es un escenario onírico.⁶⁵

⁶⁵ Sobre el escenario onírico, *vid.* ns. 51 y 52 en este capítulo.

Ignoramos también cuál es el contexto en el que el yo narra su encuentro con Anacreonte. Entendemos que este ocultamiento inicial de los escenarios es correlativo al anonimato intencionado del yo, cuya única identidad relevante es aquella que adquiere luego de su iniciación. Ya habíamos explicado que en la tradición de la *Dichterweihe* hay una explicitación de la identidad del poeta previa a su iniciación o consagración (*vid. supra*, pág. 50); ahora agregamos que el escenario de la consagración también funcionaría al modo de un marco significativo de la identidad del poeta en cuestión. Hesíodo, por ejemplo, apacentaba ovejas cuando las Musas le hablan por primera vez y Propertio se hallaba bebiendo el agua de la fuente Hipocrene cuando Apolo se acerca para indicarle otro camino; en ambos casos las circunstancias en que se encontraban los poetas antes del llamado divino remiten a una identidad previa a aquella por la que se los conoce, lo que posiblemente contribuya a destacar el carácter iniciático del acontecimiento. Pero en la canción 1 de los *Carmina Anacreontea* la identidad pre-anacreóntica del yo es intrascendente y por eso no habría ninguna escenificación que la estuviera señalando. Por el contrario, habría un encubrimiento deliberado del contexto del yo pre-anacreóntico que sería funcional a su anonimato programático. Por si fuera poco, la naturaleza onírica del encuentro, cuya función parecía ser simplemente la de repetir el lugar común de las consagraciones poéticas, coloca la acción en un fuera de tiempo y lugar que acentúa el hermetismo sobre el contexto de ese yo pre-anacreóntico.

Ahora bien, esta descontextualización inicial se va desarticulando a medida que se va describiendo la escena con Anacreonte. Cada una de las acciones y cada uno de los elementos que intervienen en el encuentro entre el yo y el poeta de Teos refiere, sin duda, al simposio: los besos y abrazos (v. 5), el aroma intoxicante del vino (v. 8), la presencia de Eros (v. 10) y la corona (v. 12), todos ellos juntos constituyen la carta de identificación de Anacreonte como persona simposíaca. Anacreonte encarna, como aseguraba Hobden (2013: 39; *vid. supra* pág. 56), el capital cultural simposíaco y estos elementos ayudan a identificarlo en tales términos. Se crea así un marco de referencia para todas las canciones del corpus, es decir, se las contextualiza dentro del imaginario simposíaco que Anacreonte encarna.

Insistimos que esto no significa que la consagración tenga lugar en un simposio.⁶⁶ En el espacio velado, onírico, de la consagración las acciones y los elementos que cargan de contenido simposíaco a la *Dichterweihe* sirven para señalar la identidad simposíaca del consagrante y de la voz por este autorizada. En concreto, que Anacreonte huela a vino o tenga atada a su frente una corona no significa necesariamente que la escena onírica se manifieste finalmente como una escena simposíaca. Desde nuestro punto de vista, lo único que sí implica es la identidad simposíaca de Anacreonte.

¿Cómo pasamos de la definición programática del simposio como contexto ideológico o como imaginario a contextualizar al yo-narrador en el simposio como su escenario de *performance*? Tal pasaje se desprende de la identidad de la persona anacreóntica como *performer* simposíaco. Al atarse una corona de flores a sus sienes, el yo se transforma en persona anacreóntica, una identidad específica del que realiza una *performance* en el simposio. Por consiguiente, si el yo-narrador es ahora (porque lo es desde entonces) una persona anacreóntica, no puede sino encontrarse en el simposio haciendo una *performance*.

Veamos este proceso atendiendo, ahora, a los dos planos temporales que presenta la canción 1. Primero tenemos el plano del sueño, quizás un “fuera del tiempo” en el sentido de que no ocurre en la realidad, pero lingüísticamente definido por el uso de los tiempos históricos. Pero los dos últimos versos, ocupado el v. 16 íntegramente por una locución adverbial y apareciendo en el verso 17 el verbo en perfecto, instalan al yo en un “ahora” que ha sido determinado por lo acaecido en el sueño. La escena de iniciación finaliza con la decisión simbólica de atarse la identidad anacreóntica, lo que se plasma en la acción concreta, literal, de atarse la corona que llevaba Anacreonte (v. 15). La atadura, ya vimos, implicaba una coerción, pero también una transformación: el yo anónimo es ahora una persona anacreóntica. Y en tanto persona anacreóntica, su contexto de actuación no puede ser otro que el simposio. El “ahora”, el *vūv* del v. 16, corresponde, entonces, a un momento simposíaco y por ello es posible determinar que el yo-narrador de la canción 1 es un *performer* simposíaco.

⁶⁶ Pace Most (2014: 153): “But Anacreontic poetry is also essentially symposiastic: so it is also fitting that this scene [*sc.* la escena de iniciación poética en la canción 1] is characterized as belonging to a symposium”.

En virtud del carácter programático de la canción 1, esta definición es extensible al resto del corpus. De este modo, las canciones anacreónticas serían cantadas por este *performer* en el contexto de celebración de un simposio.

1.4 El proceso de mimesis

1.4.1 La mimesis anacreóntica

Los versos que citaremos a continuación corresponden a los últimos doce versos de la canción 60.⁶⁷ En general, los críticos coinciden en que en ellos se encuentra expuesto el proyecto anacreóntico de *poiesis*, donde la noción de mimesis, a partir de la fórmula τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ, se manifestaría claramente como el concepto que lo explica.⁶⁸ Ahora bien, ¿qué significa hacer una mimesis de Anacreonte? Buscaremos aquí dar una respuesta a este interrogante.

[...]

ἄγε, θυμέ, πῇι μέμνηας	25	Vamos, corazón, ¿cómo adquiriste
μανίην μανεῖς ἀρίστην;		la mejor de las manías, maníaco como estás?
τὸ βέλος φέρε κράτυνον,		Trae y dale fuerza al dardo
σκοπὸν ὡς βαλὼν ἀπέλθεις,		así alcanzas el objetivo al lanzarlo,
τὸ δὲ τόξον Ἀφροδίτης		pero al arco de Afrodita
ἄφες ὡς θεοὺς ἐνίκα.	30	déjalo, pues ha vencido dioses.
τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ,		A Anacreonte imita,
τὸν αἰοίδιμον μελιστήν.		al cantor que en el canto se celebra.
φιάλην πρόπινε παισίν,		Una copa ofrece en brindis a los jóvenes,
φιάλην λόγων ἐραννίην·		una copa de palabras, amable.
ἀπὸ νέκταρος ποτοῖο	35	De un trago de néctar
παραμύθιον λαβόντες		obteniendo consuelo,
φλογερὸν φυγόντες ἄστρον		mientras huimos del ardiente astro...

Para dar respuesta a la pregunta planteada, nos detendremos en dos momentos de este fragmento: primero, en los versos 25-26 y, luego, en los versos 31-32.

⁶⁷ Para algunos editores y comentaristas del corpus, estos versos conformarían un texto independiente de la canción 60. Nos referimos a estos diferentes criterios editoriales en el capítulo 4 (pág. 211, n. 235), donde retomamos esta canción para analizarla en su totalidad.

⁶⁸ La única excepción sería Müller (2010), quien, como dejamos constancia en la introducción a este trabajo, considera que el término mimesis esclarece nada sobre la poética de los *Carmina Anacreontea*.

Los versos 25-26 constituyen una interpelación al propio θυμός para que explique cómo ha obtenido “la mejor de las manías” (μανίην μανεῖς ἀρίστην, v. 26). La llamativa formulación con la repetición de la base léxica μαν en los dos versos ha suscitado particular interés en los comentaristas, quienes invariablemente interpretan el verso como una alusión al *Fedro* de Platón (265b). Allí, el filósofo asegura que de todas las manías, entre las que se cuentan la profética apolínea, la orgiástica dionisiaca, la poética propia de las Musas y la erótica, la mejor es la de Eros y Afrodita. Por esta razón, muchos sostienen que la pregunta es por las causas de su enamoramiento.⁶⁹ Sin embargo, habíamos visto que en la canción 1 “no poder dejar de amar” (ἔρωτος οὐ πέπαυμαι, v. 17) implicaba tanto estar enamorado como componer canciones eróticas (*vid. supra*, págs. 51-52). En el marco de la poética anacreóntica, la manía erótica y la poética no están tan tajantemente diferenciadas, como lo suponen las categorías platónicas, sino que se encuentran amalgamadas. Pero, además, había sido nuestra propuesta la de interpretar la adopción de la persona anacreóntica por parte del poeta en su encuentro con el modelo en los términos en los que Ps. Longino había conceptualizado la mimesis de los autores del pasado: como proceso de inspiración, aquel mismo que describía Platón en el *Ion* para explicar por qué el rapsoda estaba fuera de sí cuando interpretaba a Homero. Ahora, en los versos 25-26 de la canción 60, confirmamos que en los *Carmina Anacreontea* el poeta se representa en un estado maníaco, el cual remite al modelo mencionado de la inspiración. La mejor de las manías es, en este contexto, aquella por la que se logra hacer una mimesis de los modelos del pasado.

Continuamos con los vv. 31-32 de esta canción final; allí el nombre de Anacreonte se ve acompañado de la aposición τὸν ἀοίδιμον μελιστήν. En cierto sentido, la construcción apositiva reproduce el comienzo de la canción 1 del corpus, cuando el yo-narrador señalaba que quien se le había aparecido en sueños era Anacreonte, el cantor de Teos (CA 1.1-2: Ἀνακρέων ἰδὼν με / ὁ Τήιος μελωιδός). Si bien se ha alegado que dicha especificación sobre quién es Anacreonte es superflua (*vid. Rosenmeyer, 1992: 65; Müller, 2010: 125*), la referencia parece ser más bien

⁶⁹ Rosenmeyer (1992: 136); Müller (2010: 138); Gutzwiller (2014: 64); Most (2014: 147). No así Lambin (2002: 177), para quien “la mejor de las manías” es la poética.

necesaria en un contexto en donde hay que identificar con claridad al modelo y diferenciarlo de sus eventuales imitadores, tal como explica Most (2014: 156):

Why does the speaker characterize Anacreon in the second line of this poem as “the singer from Teos” (CA 1.2)? At first glance, this might seem to be nothing more than a piece of superfluous pedantry (...). But the line can be read differently, and more interestingly, as specifying the one Anacreon whom the speaker saw in his dream – that one, namely, who came from Teos and lived in the 6th cent. BCE, a contemporary of Polycrates and Hipparchus; and it was this genuine Anacreon himself who legitimated the poem’s speaker as his erotic beloved and poetic successor. But if this is true, it can only mean that for the speaker and his audience there could be many Anacreons...

Entonces, el Anacreonte nombrado en la canción primera es Anacreonte de Teos, el poeta del siglo VI a. C., y no cualquier otro poeta que ha asumido la persona anacreóntica. Esta observación resulta clave, pues refuerza la hipótesis de que la adopción de la persona de un poeta podía ser, todavía en época posclásica, una práctica que dificultara una separación clara entre el modelo y sus imitadores. Recordemos la confusión del propio Aulo Gelio (19.9.5-6), cuando atribuye a Anacreonte de Teos una versión de la canción 4 de nuestro corpus. La necesidad de aclarar quién es el Anacreonte del sueño sugiere una multiplicidad de Anacreontes, quienes no obstante haber asumido su persona a través de un proceso mimético, no pueden pretender ser la persona biográfica del modelo. Debe notarse que tal necesidad de diferenciar entre el modelo y los imitadores no constituye un límite del concepto de mimesis como *re-enactment*, sino que, por el contrario, insinúa la difusión de una práctica mimética de estas características que, quizás precisamente por la costumbre de nombrarse a la función ejercida bajo la persona anacreóntica “Anacreonte”, necesita de ciertas explicaciones.

Retomando los versos mencionados de la canción 60, advertimos que Anacreonte vuelve a ser singularizado, sólo que la clave de su identidad como modelo no reside ya en el hecho biográfico (ser de Teos) sino en el factor cultural de su supervivencia. El término *αοίδιμος* significa, de acuerdo con la definición de LSJ, “celebrado en el canto” o “famoso porque se lo canta”. Reconocemos que se trata de un significado etimológico, pues el adjetivo se aplica a personas afamadas,

independientemente de que dicha fama pudiera haberse originado o perpetuado por medio de la canción.⁷⁰ De todos modos, no podemos descartar un uso etimológico en el caso de la canción 60, pues efectivamente el renombre de Anacreonte se debe a que ha sido cantor y a que se lo ha honrado en los poemas de otros. La pregunta que cabría hacerse sería, en todo caso, si el hecho de ser “celebrado en el canto” refiere a que se canta sobre Anacreonte o a que se canta las canciones de Anacreonte (aunque estas pudieran no ser en realidad del poeta de Teos, como atestigua la anécdota de Aulo Gelio). Si optamos por la última opción, entonces quedaría claro que las canciones de Anacreonte han sido cantadas una y otra vez,⁷¹ lo que da lugar a la suposición de que hubieran podido ser cantadas en la propia persona de Anacreonte. Puesto que de nuestra parte no podemos aseverar que este sea el sentido del adjetivo, lo planteamos como una posibilidad sugerente a los fines de nuestra hipótesis. Como fuere, si nos inclinásemos incluso por la primera acepción (que se canta mucho acerca de Anacreonte), tampoco esto negaría necesariamente el empleo de la persona anacreóntica. Adoptar una máscara es, como explica Calame (1995 [1986]: 99), hablar de ella.⁷² En base a ello, se puede argumentar que la celebración de la persona poética de Anacreonte, que es lo que sin duda significa el adjetivo ἀοίδιμος, puede darse a través de diversas modalidades, de las que la adopción de su persona como *enactment* constituye una opción. Por lo tanto, lo expuesto acerca de la multiplicidad de Anacreontes, a lo que sumamos la posibilidad de que el modo de celebrar a Anacreonte en el canto (ἀοίδιμος) sea a través de una dramatización, contribuye a la conceptualización de la mimesis anacreóntica como *re-enactment* de Anacreonte.

⁷⁰ Los lexicógrafos medievales atestiguan que se trata de un significado etimológico: Ps. Zonar. s.v. Ἀοίδιμος: ὁ ἀείμνηστος. παρὰ τὴν ἀοιδίην ἀοίδιμος, ὡς τροφή τροφίμος. τουτέστι ὁ ἐν ᾧ δαίς ἀεὶ ὀνομαζόμενος, ἢ μνημονεύμενος; Phot. s. v. Ἀοίδιμος: ὑμνητός; Et. Gud. s. v. Ἀοίδιμος: ἀοιδῆς ἄξιος.

⁷¹ Cfr. Most (2014: 148): “...but at the same time he is much sung (ἀοίδιμον 8) – not only in the usual sense of the adjective that there are many songs about him, that he is much sung of and hence is celebrated and renowned, but also in the different and much rarer sense that his own songs are often sung, that his own compositions are much sung and hence are often performed.” Sin embargo, no hemos podido corroborar este último sentido a partir de algún uso paragonable del adjetivo en cuestión.

⁷² Citamos: “The narrating *I*, wearer and enunciator of the mask, is thus added to the *he*, subject of the ritual. By means of a subtle play of successive shiftings-in and shiftings-out, the *I* of the mask’s wearer and the *he* of the mask involved in the ritual action become one within the mask.”

A la luz de esto, la *Dichterweihe* de la canción 1, la cual daba a conocer el proceso de transformación que sufre el poeta anónimo en su devenir una persona anacreóntica, se expone como un relato cuya función sería la legitimación, como acto de connotaciones religiosas pero también como *locus classicus*, de una determinada práctica poética. Según habíamos adelantado en el apartado 1.2.2, el proceso que subyace al ritual de iniciación es el de la adopción de la persona anacreóntica, proceso de naturaleza dramática por el que, en el marco de las prácticas poéticas de los períodos arcaico y clásico, el poeta *performer* devenía un otro.⁷³ En los *Carmina Anacreontea* este proceso podría, por su carácter de corpus posclásico, ser interpretado como un regodeo metapoético para justificar la creación de un personaje, algo así como un ejercicio escolar de etopeya de Anacreonte. Sin embargo, la extensión de la composición de canciones en la persona de Anacreonte por cinco siglos excede por mucho la mejor expectativa de una consigna pedagógica. Entonces, puesto que hemos estado sosteniendo que el *performer* de canciones en el contexto del simposio habría sido un rol todavía vigente en el mundo grecorromano, independientemente de cuáles hayan sido las prácticas concretas que pudieran haberse encuadrado en la noción de *performance*, es posible que el proceso de asumir la identidad poética de Anacreonte en los *Carmina Anacreontea* conserve todavía un sentido dramático que le permita acercarse al modelo de *re-performance* arcaico. Dentro de este marco conceptual, la *Dichterweihe* es más que la ficción de un proceso creativo: es el relato (si se quiere, la ficción) que da legitimidad, religiosa o poética, a la práctica de un poeta. Concretamente en la paradójica escena de consagración de la canción 1, lo que se legitima son dos instancias de una única práctica poética: primero, la identidad poética de Anacreonte, es decir, el modelo y, segundo, la actuación del *re-performer* de

⁷³ Recuérdese la representación platónica del rapsoda como poeta enajenado por influencia divina (Pl. *Ion* 533e-536a). Para un análisis de la relación entre máscara e identidad *vid.* Calame (1995 [1986]: 97 ss.) y Slings (1990: 11): “I think it is not illogical to suppose that the oral poet, precisely because he is the causer of an aesthetic experience, is to a certain extent depersonalized (...) I am not quite sure Bremer is right in saying that the oral poet puts on a mask: that would mean that for the duration of his performance he is not Mr Jones at all. But I do agree his identity takes on, as it were a new dimension: he becomes Mr Jones the performer...”. Sin embargo, la conclusión de Slings proviene de una reflexión acerca de la identificación del yo con la persona del poeta (por ejemplo, del yo en los yambos de Arquíloco y de la persona de Arquíloco); en el caso de una *re-performance*, el (*re*)performer (quien dice yo) no es el poeta, sino alguien que habría asumido su persona (su máscara).

Anacreonte (o *performer* anacreónico). La práctica poética legitimada es la de la mimesis como *re-enactment*.

Detengámonos ahora en la frase τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ (CA 60.31). Desde nuestro punto de vista, allí se inicia el eventual desenmascaramiento del *performer* anacreónico, quien abandona la máscara o persona anacreónica para cederla a otro que desee ejercer ese rol. En esta imagen existe algo del orden de los ideales del simposio, lo que fortalece el status de Anacreonte como modelo simposíaco; nos referimos al hecho de que la máscara anacreónica es, en tanto rol a ser ejercido por quienquiera lo desee, algo que se comparte, por virtud de lo cual constituye una evidencia de la κοινωνία simposíaca. De este modo, la invitación a asumir la persona anacreónica deviene una exhortación a dar continuidad al imaginario institucional del simposio a través de la puesta en práctica de sus valores. Este tema lo retomaremos en el capítulo 4; volvamos al desenmascaramiento del *performer* anacreónico. A través de este acto se concluye un *re-enactment*, el cual da lugar al inicio de otro y así sucesivamente. El proceso no debería resultar, sin embargo, en la multiplicación infinita de Anacreontes, en una reproducción indiscriminada donde no es posible reconocer si se está haciendo una mimesis legítima de Anacreonte o si se copia de los poetas imitadores.⁷⁴ Es necesario, por lo tanto, que el próximo *re-performer* de Anacreonte asuma su persona legítimamente, esto es, a través de una *Dichterweihe*, donde el propio Anacreonte (el de Teos) es quien debe autorizar al poeta imitador. La canción 1 y la canción 60 constituyen, así, no solamente el inicio y el fin de una colección poética, sino también el inicio y fin del ciclo mimético por el que debe transitar cada uno de los *re-performers* de Anacreonte. Esto no significa, desde ya, que las canciones del corpus pertenezcan al mismo poeta imitador, es decir, a un mismo ciclo; de hecho, sabemos que las canciones provienen de distintos momentos desde el siglo I hasta el siglo VI. Pero quien haya compilado las canciones posiblemente haya percibido la función iniciática de la *Dichterweihe* y el cierre del ciclo por medio del desenmascaramiento que ocurre en los últimos versos de la canción 60. Sin importar

⁷⁴ Cfr. Nagy (1996: 56): "If you *re-enact* an archetypal action in ritual, it only stands to reason that you have to *imitate* those who re-enacted before you and who served as your *immediate* models. But the *ultimate* model is still the archetypal action or figure that you are re-creating in ritual, which is coextensive with the whole line of imitators who re-enact the way in which their ultimate model acted, each imitating each one's predecessor".

quiénes hayan sido los *re-performers* de Anacreonte (de hecho, sus identidades no anacreónticas son intrascendentes en la poética mimética del *re-enactment*), todas son canciones simposíacas anacreónticas y la colección de los *Carmina Anacreontea* constituye, con su *Dichterweihe* inicial y su desenmascaramiento final, una representación de un ciclo de *re-enactment* anacreóntico.

Las características editoriales de la colección poética que hace a nuestro corpus es un tema que excede lo que nos hemos propuesto demostrar en este trabajo. Sin embargo, la afirmación que acabamos de realizar para concluir nuestra interpretación del proceso de mimesis requiere, al menos, que analicemos algunos puntos que podrían desmentir nuestra lectura. Permítasenos, entonces, la siguiente coda al apartado.

Rosenmeyer (1992: 126-146) ofrece un acabado análisis de la organización de las canciones en la colección que nos llega por vía del códice palatino y, abstrayéndonos de algunas de sus interpretaciones, coincidimos en las apreciaciones acerca de la circularidad que se logra en la colección a través de las canciones 1 y 60. Sin embargo, otras canciones del corpus habrían funcionado, para la autora, como introducciones o clausuras de otras colecciones anacreónticas de las que el compilador de los *Carmina Anacreontea* habría abrevado. En este sentido, si, como hemos propuesto, la colección tal como nos ha llegado es la representación de un ciclo de *re-enactment* anacreóntico, este ciclo se vería, de algún modo, alterado o interrumpido por legitimaciones y desenmascaramientos que ocurrirían en su interior. Con todo, las supuestas canciones programáticas que habrían dado inicio o cierre a hipotéticas colecciones más tempranas no representan la legitimación de la acción mimética y su correspondiente final, por lo que, al menos en ese sentido, no se encontrarían en un mismo nivel. Por dar un ejemplo, Rosenmeyer (1992: 126-129) menciona la canción 2 como posible apertura de una colección bizantina por la que se habrían hecho explícitas las actividades a ser representadas también en las canciones siguientes (bailar, cantar, beber vino). Pero en dicha canción el yo ya es una persona anacreóntica que, es cierto, ofrece una definición de lo que es su actuación como *performer*, lo cual no deja de ser cierto también para muchas otras canciones anacreónticas. Así, si acaso sirviera como

presentación de la persona anacreóntica, no se trata de una legitimación del proceso mimético.⁷⁵

La canción que sí podría constituir un escollo en nuestra interpretación de la colección como representación de un ciclo de *re-enactment* anacreóntico es la canción 20:

Ἦδυμελὴς Ἀνακρέων,	1	De dulce canto es Anacreonte
ἡδυμελὴς δὲ Σαπφώ·		de dulce canto también es Safo:
Πινδαρικὸν δ' ἔτι μοι μέλος		¡que la canción pindárica además
συγκεράσας τις ἐγχείοι.		en la mezcla alguien me sirva!
τὰ τρία ταῦτά μοι δοκεῖ	5	A este trío, me parece a mí,
καὶ Διόνυσος ἐλθὼν		Dioniso, el que llega,
καὶ Παφίη λιπαρόχροος		la Pafia de brillante piel
καὺτὸς Ἔρως ἂν ἐκπιεῖν.		y el mismo Eros se lo beberían todo.

Para West (1993: XVI-XVII) el compilador de los *Carmina Anacreontea* habría extraído los textos de cuatro fuentes, la más antigua de las cuales habría contenido las canciones 1 a 20 (con la excepción de 2, 3 y 5). Tanto Rosenmeyer (1992: 137-138) como Müller (2010: 133-134) parten de dicha hipótesis de West y consideran que la canción 20 presenta rasgos programáticos que la habrían hecho apropiada para el cierre de aquella supuesta colección temprana de canciones anacreónticas. Como primer punto, indicamos que, si hay, en efecto, algo del orden de lo programático, no se trata en este caso de definir la mimesis anacreóntica como *re-enactment* del modelo. La prueba más evidente es que en lugar de un único modelo, se mencionan en la canción 20 tres: Anacreonte, Safo y Píndaro. Además, el yo no señala, como sí en las canciones 1 y 60, una persona anacreóntica. De todos modos, el valor programático podría residir justamente en esta distinta identidad del yo con respecto a la de sus modelos; la explicitación de estos como “ellos” (esto es, no como identidades que confluyen en la persona del yo) resulta un gesto de honestidad intelectual requerido por la etiqueta retórica (*vid.* Russell, 2007 [1979]: 12-13). Más interesante es, sin embargo, el carácter marginal que implica esta “otredad” de los modelos, tanto en lo que respecta a un

⁷⁵ Rosenmeyer (1992: 5, 126) comete una equivocación cuando asegura que la canción 2 es la que eligió Henri Estienne para dar comienzo a la primera edición del corpus, pues se trataba en verdad de la canción 23 (*vid.* O'Brien, 1998 [1995]: 95-98; Tilg, 2014: 176). Para su edición de 1555 Elie André sí leyó CA 2 en clave programática, pero no la colocó al inicio, sino al final de la antología. El carácter metapoético de CA 23 es analizado por Müller (2010: 134-135) junto con las otras canciones metapoéticas CA 1, 2, 20 y 60. Nosotros ofreceremos una lectura de esta canción en el capítulo 2.

proceso de mimesis como a la posibilidad de pensar esta canción en los márgenes de una colección. Esto es también observable en las canciones “marginales” de nuestro corpus.

En la canción 1 descubrimos hacia el final que el yo que narra es ya una persona anacreóntica (y, por ende, el *performer* de la canción), pero la canción consiste ante todo en el relato del encuentro iniciático de una persona pre-anacreóntica con su modelo, lo que coloca a la canción 1 en los límites del proceso mimético.⁷⁶ Algo equivalente ocurre, *mutatis mutandis*, en la canción 60, vv. 30-36; la persona anacreóntica se desenmascara para ceder su máscara a un sucesor, instante en el que Anacreonte vuelve a ser algo exterior al yo-*performer*. En la canción 20, por su parte, el modelo es todavía un “otro”.

En función de esta exterioridad, decididamente marcada por la no identificación del yo-*performer* con Anacreonte, admitimos que la canción 20 hubiera comportado, si no necesariamente un sentido programático, sí un carácter proemial y que, por consiguiente, hubiera ocupado un lugar liminar en los márgenes de una colección más temprana. Pero conjuntamente con esto, advertimos que cualquier rasgo metapoético que pudiera comportar la canción no tiene por objetivo la definición de la *poiesis* anacreóntica como un proceso mimético de *re-enactment* del modelo. La pregunta sería, entonces, qué es lo que esta canción dice sobre la poética anacreóntica.

Si bien Anacreonte es el primero en ser mencionado, no pareciera establecerse una jerarquía entre este y Safo y Píndaro.⁷⁷ En la mezcla que se propone Anacreonte y la poetisa de Lesbos son idénticos (ἥδυμελής se aplica a ambos), mientras que Píndaro aparecería como un ingrediente exótico, lo cual no significa menos importante, sino menos usual (téngase en cuenta el uso del optativo en el verso 4 para expresar que la presencia de Píndaro corresponde más a un deseo que a una costumbre). El resultado esperado es la templanza bien lograda de una copa poética.⁷⁸ Este tipo de estrategia

⁷⁶ La canción 23, aquella que Estienne utilizó en su primera edición como texto de apertura de la colección, también representa al yo en un estado fronterizo entre una identidad pre-anacreóntica y otra anacreóntica. Analizaremos esta canción en el capítulo 2, apartado 2.3.1.

⁷⁷ *Contra* Müller (2010: 133-134). Zotou (2014: 133-134) considera que Anacreonte y Safo se encuentran en un mismo nivel, no así Píndaro. Para Rosenmeyer (1992: 138) no habría una predilección de uno u otro.

⁷⁸ Sobre esta metáfora de la poesía como copa a beber, cfr. CA 60.33-34. El origen de esta imagen sería el propio Píndaro (O. 7.1-10). Sobre la templanza de modelos poéticos, cfr. Hor. *Ep.* 1.19.28-

programática habría sido ya utilizada por Posidipo en el siguiente epigrama (AP 12.168):

Ναννοῦς καὶ Λύδης ἐπείχει δύο καὶ φέρε' ἑκάστου
Μιμνέρμου καὶ τοῦ σώφρονος Ἀντιμάχου·
συγκέρασον τὸν πέμπτον ἐμοῦ, τὸν δ' ἕκτον "Ἐκάστου,"
Ἡλιόδωρ', εἶπας, "ὅστις ἐρῶν ἔτυχεν."
ἔβδομον Ἡσιόδου, τὸν δ' ὀγδοὺν εἶπον Ὀμήρου,
τὸν δ' ἕνατον Μουσῶν, Μνημοσύνης δέκατον.
μεστὸν ὑπὲρ χείλους πίομαι, Κύπρι' τᾶλλα δ' Ἔρωτες
νήφοντ', οἶνωθέντ' οὐχὶ † λίην ἄχαριν.

De Nano y de Lide vierte dos y trae una de Mimnermo
y otra del prudente Antímaco. Prepara la quinta de mí y la sexta
"de aquel al que tocó amar", dijiste, Heliodoro.
La séptima de Hesíodo y la octava, dije yo, de Homero.
La novena de las Musas, de Mnemosine la décima.
Llena la copa sin que pase los bordes, beberé, Cipris. Y el resto, Amores,
[...]

En el epigrama de Posidipo se mezclan en la cratera modelos literarios (Mimnermo y Antímaco, Hesíodo, Homero, el propio Posidipo) con divinidades poéticas (las Musas, Mnemosine). La preparación de una copa poética sería, entonces, una imagen apropiada para representar la búsqueda de la inspiración. En virtud de este ejemplo, podría decirse que en la canción 20 a la imagen de la templanza subyacería la concepción de la mimesis de los modelos líricos antiguos como práctica poética dependiente de la inspiración; habría, entonces, una sutil coincidencia con la concepción de la mimesis como *re-enactment* en base a esta idea de una praxis poética que comporta un elemento de irracionalidad.

No obstante, debe observarse que la concreción de una inspiración poética se malogra o, por lo menos, se aplaza. Hay una frustración de la expectativa cuando el yo, en lugar de beber la copa, se limita a reflexionar sobre su recepción divina (vv. 5-8). El yo aparece aquí no tanto como beneficiario directo de la copa poética, sino como mediando (advértase que se inscribe textualmente como yo recién en el verso 5) entre dos tríadas: la de los modelos poéticos (vv. 1-3) y la de los dioses (vv. 6-8). Además, ninguna de las acciones referidas llega a concretarse. La templanza de la bebida lírica

29; allí a la mezcla de poetas simposíacos (Safo y Alceo) se le añade el elemento "exótico" de Arquíloco.

todavía puede ser modificada, pues de hecho, el agregado de la canción pindárica se registra como deseo más que como certeza (ἐγχείοι, v. 4). Desde ya, tampoco los dioses pueden probar la copa imaginada; el yo se limita a hacer una hipótesis (μοι δοκεῖ, v. 5) de que Dioniso, Afrodita y Eros aprobarían el producto (se destaca nuevamente el carácter hipotético con el uso de la partícula ἄν, v. 8). Hay, en esto, una nueva expectativa que se frustra: la de la dedicatoria. ¿Acaso es una copa dedicada a los dioses, como si se tratase de una libación en su honor? Parecería serlo, ya que son los únicos mencionados como destinatarios, pero esto tampoco tiene lugar sino en la representación que se hace el yo en su imaginación de la acción de mezclar modelos del canon lírico.

En este sentido, la canción 20 se presenta como una curiosa variación del uso de las imágenes simposíacas de la templanza del vino y de la libación en honor a los dioses como forma de presentar programática y pragmáticamente colecciones poéticas. Decimos curiosa porque tan pronto se construyen dichas imágenes se niegan como representaciones de lo factual. La templanza de la bebida no se termina de efectuar: Píndaro es un ingrediente deseable, pero aparentemente difícil de utilizar, al punto que el yo expresa su deseo de que algún otro (τις, v. 4) lo eche en su cratera. En consecuencia, tampoco se puede efectuar la libación en honor de Dioniso, Afrodita y Eros, aunque se presente a la copa poética como un regalo que sería bien acogido por los dioses.

Lo que encontramos en esta canción no es una definición programática de la mimesis anacreóntica, sino la exposición de una idea: que una copa donde estén templados Anacreonte, Safo y el mismísimo Píndaro sería hermosa, tan hermosa que hasta los dioses la recibirían sin dudar. Al deconstruir las imágenes simposíacas de la templanza y de la libación, lo que queda es que Anacreonte, Safo y, según el yo, Píndaro encarnan modalidades líricas apropiadas al simposio,⁷⁹ por lo que hacer uso de ellos en el simposio se proyecta como una actividad que será calurosamente acogida

⁷⁹ En el capítulo 2 veremos, empero, que la voz sáfica se muestra, al menos en nuestro corpus, como una voz erótica heterogénea con respecto a la anacreóntica. La influencia pindárica, por su parte, se reduce a la canción 60 (*vid.* capítulo 4, págs. 215-217) y también se manifiesta como voz disonante en el contexto anacreóntico. En este sentido, si hay algo de programático en la canción 20, no lo sería de lo que a nosotros nos llega como poética anacreóntica a través de los *Carmina Anacreontea*.

y autorizada por los propios dioses. La poética de la mimesis anacreóntica será una consecuencia de esta idea fecunda.

Tal exterioridad de la canción 20 con respecto a la poética mimética nos lleva a suponer que la canción ha funcionado, en efecto, como umbral de alguna colección. En la hipótesis de West, la canción 20 es la última que se habría extraído de un corpus más temprano de canciones anacreónticas; de aquí, los críticos supusieron que su ubicación en la colección original era al final. Huelga decir que esto no es una consecuencia necesaria de la hipótesis de West, pues el compilador pudo haber reordenado (quizás, simplemente, desordenado) las canciones que fue escogiendo de dicha fuente. En cambio, de acuerdo con lo que analizamos de la canción, la canción parecería más apropiada como proemio de una colección.

¿Afecta la lectura de nuestro corpus como ciclo de *re-enactment* al encontrarse como canción 20? Decididamente crea un *impasse* en la lectura. Sin embargo, la poética mimética anacreóntica, con su yo anacreóntico, es la constante que permite darle coherencia al corpus. El resto podrían ser avatares en la tarea de crear antologías.

1.4.2 La mimesis en la danza

El verbo μιμεῖσθαι aparece empleado no solamente en la canción 60 sino también en la canción 47, que reproducimos a continuación:

Ἐγὼ γέρον μὲν εἰμι, νέων πλέον δὲ πίνω <****>	1	Yo soy un anciano, sí, pero bebo más que los jóvenes
σκήπτρον ἔχων τὸν ἄσκον ὁ νάρθηξ δ' οὐδέν ἐστιν. ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, πάρεστι γάρ, μαχέσθω ἐμοὶ κύπελλον ὦ παῖ μελιχρὸν οἶνον ἡδύν ἐγκεράσας φόρησον. Ἐγὼ γέρον μὲν εἰμι, <νέων πλέον δὲ πίνω>	5 10 11 ^a	con el apoyo que ofrece el odre, el bastón ya de nada sirve. Quien quiera ponerse a luchar, que se presente, pues, y luche; a mí, jovencito, una copa, tras mezclar el vino dulce como la miel, tráeme. Yo soy un aciano, sí, pero <bebo más que los jóvenes>.
κἂν δεήσῃ με χορεύειν, Σιληνὸν ἐν μέσοισι μιμούμενος χορεύσω.	3 12	Y si es menester que baile, a Sileno imitando en el centro bailaré.

Como observamos, el verbo aparece en el último verso en su forma participial y su objeto es Sileno, personaje mítico asociado al cortejo de Dioniso. La elección de Sileno como objeto de mimesis debe, al menos, llamar la atención en el contexto de un corpus poético cuyo modelo expreso es Anacreonte. Al respecto, Patricia Rosenmeyer (1992: 192-196) concluye que habría una identificación entre el sátiro y el poeta arcaico: ambos son ancianos, ambos se entregan a los placeres simposíacos (la bebida, el amor, la música en todas sus manifestaciones) y de este modo se convierten los dos en modelo de vida, así como de la poesía que glorifica dicho estilo. Estos rasgos comunes podrían ser una razón suficiente para justificar la elección de Sileno como modelo de mimesis de la propia persona anacreóntica en su *performance*. Pero si se trata simplemente de advertir esta identificación, entonces la figura de Sileno no aporta más que información redundante acerca de la identidad anacreóntica.

Si, en cambio, nos centramos en la mimesis como proceso, podemos comprender la mimesis de Sileno por parte del *performer* anacreóntico como un proceso que reproduce la mimesis de Anacreonte por parte del poeta anacreóntico. En este sentido, nuestra hipótesis es que la mimesis de Sileno en la canción 47, junto con otras transformaciones en la danza de las que dan cuenta otras canciones del corpus de los *Carmina Anacreontea*, anticipa o ilumina ciertos aspectos de la mimesis anacreóntica revelada en tales términos en la canción 60.⁸⁰

La canción 47 comienza con una primera persona que se señala a sí misma a través del pronombre de primera persona ἐγώ, diciendo de sí que es un anciano (γέρον) (v. 1 repetido en el v. 11). En principio, el yo estaría asumiendo la ancianidad como rasgo identitario y parecería que se afirma en esta identidad al oponerse a los jóvenes (νέων), a quienes aventaja en el arte de beber (v. 2). No obstante esta aparente identidad del yo anciano en oposición a los jóvenes, la juventud como experiencia vital escapa, en verdad, a dicha polarización etaria y se presenta como un atributo que el yo, aun identificándose como anciano, puede, de todos modos, comportar. Las partículas μέν... δέ en los dos primeros versos no estarían, entonces, contraponiendo ancianos y

⁸⁰ En el contexto de un análisis de la poética horaciana, Peponi (2002: 39-40) trae a colación algunas canciones de los *Carmina Anacreontea* y sobre esta canción 47 en particular destaca el mismo sentido de mimesis que defendemos aquí. Lamentablemente (y comprensiblemente, puesto que su propósito es interpretar a Horacio y no los *Carmina Anacreontea*) la autora no profundiza sobre el concepto.

jóvenes, como podría haberse supuesto, sino que estarían marcando justamente la falacia de dicha división. La juventud no sería un atributo exclusivo de los jóvenes, pues puede caracterizar al anciano cuando este se afirma en la vida en lugar de estar lamentándose por el inminente final. Por cierto, esta actitud vital atraviesa la colección anacreóntica entera.⁸¹ Más adelante veremos, en cambio, que en otras canciones la juventud no aparece como vitalidad que suprime las categorías etarias sino que se presenta como el resultado de un proceso de rejuvenecimiento. Pero en esta canción 47 el yo se representa a sí mismo, no obstante esta juventud espiritual, como anciano. En este sentido, la analogía con Sileno es ineludible: ambos son ancianos con actitud jovial y afectos al estado de embriaguez. Pero Sileno no es solamente un personaje mítico; según un testimonio de Platón (*Lg.* 815c), se denominaban Ninfas, Panes y Silenos a los *performers* de danzas báquicas, pues estos imitaban a los personajes míticos correspondientes en estado de intoxicación (μιμοῦνται κατ'ὠνωμένους). Es decir, Sileno era también el *performer* (generalmente un anciano) que, en el contexto de una danza dionisiaca, adoptaba la máscara del mítico Sileno, aquel personaje que lideraba el coro de Dioniso. Así, en la canción 47 hacer una mimesis de Sileno no sería parecerse a él sino, como relataba Platón, asumir una identidad mítica en el marco de una danza ritual.

En los *Carmina Anacreontea* la danza tiene siempre resonancias dionisiacas, como un repaso por las canciones del corpus nos permite observar. En la canción 38 el dios es llamado el inventor de la danza (τὸν ἐφευρετὰν χορείας, v. 3) y en la canción 49 es quien enseña al yo a bailar: διδάσκει με χορεύειν (v. 5).⁸² En la canción 43, por su parte, Dioniso irrumpe, junto con Eros y Afrodita, en el festejo de un κῶμος (vv. 12-

⁸¹ CA 7.9-11: ὥς τῶι γέροντι μᾶλλον / πρέπει τὸ τερπνὰ παίζειν, / ὅσῳ πέλας τὰ Μοίρης; CA 8.9-10: τὸ σήμερον μέλει μοι, / τὸ δ' αὔριον τίς οἶδεν; CA 32.12-15: τί δὲ γῆι χέειν μάταια; / ἐμὲ μᾶλλον, ὥς ἔτι ζῶ, / μύρισον, ῥόδοις δὲ κῶτα / πύκασον, κάλει δ' ἑταίρην; CA 36.14-16: ἐμοῖς φίλοις συνεῖναι, / ἐν δ' ἀπαλαῖσι κοίταις / τελεῖν τὰν Ἀφροδίταν; CA 40.7-9: πρὶν ἐμὲ φθάσει τὸ τέλος, / παίζω, γελάσω, χορεύσω / μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου; CA 45.5-6: θανεῖν με δεῖ, κἂν μὴ θέλω / τί δὲ τὸν βίον πλανῶμαι; CA 48.9-10: μεθύοντα γάρ με κεῖσθαι / πολὺ κρεῖσσον ἢ θανόντα.

⁸² Cfr. E. *Ba.* 140, donde el dios es llamado ὁ δ' ἑξαρχος Βρόμιος, es decir, quien da al coro la señal de comienzo. También Pl. *Lg.* 665a-b explica que Dioniso cumple el rol de χορηγός del coro de ancianos, es decir, es quien también enseña, dirige y lidera la danza. Plutarco (*QC* 680b) le otorga a Dioniso el epíteto de Χορεῖος.

16),⁸³ mientras que en la canción 42, el yo asegura que ansía participar en los coros dionisiacos (ποθέω μὲν Διονύσου / φιλοπαίγμονος χορείας, vv. 1-2). En la canción 44 la imagen de los últimos versos corresponde a la del yo prometiendo a Dioniso tocar la lira y bailar en su santuario:

στέψον οὖν με, καὶ λυγρίζω	12	Coróname y tocaré la lira
παρὰ σοῖς Διόνυσσε σηκοῖς·		en tu santuario, Dioniso, con viñas:
μετὰ κούρης βαθυκόλπου		con una joven de profundo pecho,
ρόδίνοισι στεφανίσκοις	15	con coronillas de rosetas
πεπυκασμένος χορεύσω.		coronado, bailaré.

Es ciertamente factible que la danza que el yo de la canción 47 dice habrá de realizar “imitando a Sileno” (vv. 12-13) represente una danza báquica; en ese contexto, para un *performer* anciano (recuérdese que la persona anacreóntica suele presentarse en tales términos) hacer una mimesis de Sileno supone asumir la persona que cabe al anciano asumir.

Entendemos que este uso específico del verbo μιμεῖσθαι en la canción 47 arroja luz sobre el sentido del imperativo μιμοῦ en la última canción del corpus, donde es Anacreonte quien aparece como el modelo de la mimesis. Lo que se puede ver con mayor claridad en la canción 47 es que cuando el yo dice que bailará imitando a Sileno no está tan sólo haciendo una analogía, sino que anticipa su *re-enactment* de Sileno en el contexto habilitante de la danza ritual báquica.

Por otra parte, algunas canciones del corpus amplían acerca de la experiencia de asumir una identidad en el contexto de una danza dionisiaca. En las canciones que analizaremos a continuación, el baile implica un proceso de rejuvenecimiento. Este proceso ya había sido representado por Eurípides en *Bacantes*, según podemos apreciar en los vv. 188-190 que citamos:

{Κα.} ἐπιλελήσμεθ' ἡδέως / γέροντες ὄντες.
 {Τε.} ταῦτ' ἐμοὶ πάσχεις ἄρα· / καὶ γὰρ ἤβῳ καπιχειρήσω χοροῖς

-Cadmo: Con gusto nos hemos olvidado de que somos viejos.

-Tiresias: Entonces te pasa lo mismo que a mí. Pues yo también me siento rejuvenecido y me uniré al coro.

⁸³ Cfr. Philostr. *Im.* 1.25.3: πλεῖ καὶ Διόνυσος ἐπὶ κῶμον τῆς Ἀνδρου.

Para un anciano, la danza dionisiaca sería una actividad por la que puede devenir joven, participar de la juventud. Se trataría, en este sentido, de una actividad transformadora, es decir, de una experiencia de mudanza subjetiva, de conmoción de la identidad, de metamorfosis.⁸⁴ La canción 39 de los *Carmina Anacreontea* ratifica esta idea de que la danza transforma y, en particular, rejuvenece al anciano:

φιλῶ γέροντα τερπνόν,	1	Me encanta el anciano que disfruta,
φιλῶ νέον χορευτάν·		me encanta el joven bailarín.
ἄν δ' ὁ γέρων χορεύῃ,		Pero cuando el anciano baila,
τρίχας γέρων μὲν ἔστιν,		es anciano en cuanto a sus canas,
τὰς δὲ φρένας νεάζει.	5	pero en su espíritu rejuvenece.

Mientras en el verso 5 de esta canción el rejuvenecimiento aparece circunscripto a la esfera de la experiencia subjetiva (τὰς δὲ φρένας νεάζει), en la canción 53 la transformación parece querer trascender dicho plano de la subjetividad para devenir un espectáculo sensible al espectador:

ὅτ' ἐγὼ 'ς νέων ὄμιλον	1	Cuando hacia la muchedumbre de jóvenes
ἔσορῶ, πάρεστιν ἦβα.		dirijo la vista, se presenta la juventud.
τότε δῆ, τότ' ἐς χορείην		Entonces, para formar parte del baile
ὁ γέρων ἐγὼ πτεροῦμαι,		me crecen alas –a mí, un anciano–:
παρμαίνομαι, κυβηβῶ.	5	me enloquezco, me pongo frenético.
παράδος· θέλω στέφεσθαι·		¡Dámela! Quiero coronarme.
πολιὸν δὲ γῆρας ἐκδύς		Y tras despojarme de la canosa vejez,
νέος ἐν νέοις χορεύσω.		un joven entre jóvenes, bailaré.
Διονυσίης δέ μοί τις		Y que alguien me traiga
φερέτω ῥοὰν ὀπώρης,	10	el fluido del fruto dionisiaco,
ἴν' ἴδῃ γέροντος ἀλκήν		así ve el ánimo del anciano
δεδαηκότης μὲν εἰπεῖν,		que, si es experto en hablar,
δεδαηκότης δὲ πίνειν		es experto también en beber
χαριέντως τε μανῆναι.		y en estar, con alegría, maníaco.

Obsérvese que en los vv. 7-8 el yo ya no dice ser un anciano que se siente joven, sino que es un joven que bailará entre jóvenes y que para ello ha debido previamente “despojarse de su vejez”. El sentido metafórico es insoslayable, pero se representa como un proceso de transformación factual y sensible al espectador.

⁸⁴ Cfr. Hobden (2013: 42): “The signs of revelry define the young man”. De acuerdo con Ateneo (14.25), Damón de Atenas estimaba que el origen de la canción y de la danza se debía al propio movimiento del alma. Platón (*Lg.* 896b) hablará luego de que el alma es un principio de movimiento (κίνησις).

En primer lugar, es posible interpretar la expresión “despojarse de la canosa vejez” en relación con la ecdisis en ciertos animales, esa muda de piel que el propio Aristóteles explica en su *Historia de los animales* (600b) en términos idénticos a los que aparecen en la canción. Aristóteles afirma allí que algunos animales que hibernan “se sacan (ἐκδύνουσι) lo que se llama γῆρας” y aclara que esto último es la capa más superficial de la piel (τὸ ἔσχατον δέρμα), cuya función es favorecer el desarrollo del animal (περὶ τὰς γενέσεις). Al dársele a la piel desechada este nombre de γῆρας, la ecdisis animal se presenta como un rejuvenecimiento, una renovación. En este sentido, la frase γῆρας ἐκδύς estaría remitiendo a un proceso que tiene lugar, de hecho, en el mundo natural, con lo cual el rejuvenecimiento anacreóntico no pasaría sólo por el orden simbólico sino que reproduciría un proceso de tipo biológico. La pregunta sería por qué le interesaría al poeta anacreóntico representar el rejuvenecimiento a través de una imagen zoológica. Nuestra respuesta es que dicha imagen permitiría representarse la danza anacreóntica como escenario de connotaciones rituales, puesto que la recreación de las leyes naturales y la elección del reino animal como modelo a imitar no eran en absoluto extraño en prácticas performativas de esta naturaleza.⁸⁵ A la imagen de la ecdisis le podemos sumar también la del surgir de alas en el v. 4 de nuestra canción (ὁ γέρων ἐγὼ πτεροῦμαι, v. 4). La animalización contribuiría, entonces, a una percepción de la danza como actividad ritual; con ello se le otorga a la transformación que experimenta la persona anacreóntica un sentido mágico-religioso que enmarca la experiencia alejándola de la frivolidad.

La expresión γῆρας ἐκδύς podría, empero, referir asimismo a otro tipo de transformación, a saber: aquella que opera en el escenario dramático por medio de la máscara. La pregunta que cabe hacer aquí es si el πολὺν γῆρας puede ser interpretado o visualizado como una máscara, una que correspondería a un personaje de anciano. Para responder a ello, destacamos primero que el uso corriente del verbo ἐκδύω permite ir en dicha dirección, pues el verbo denota, en primera instancia, el acto de quitarse alguna prenda de vestir o algún objeto que se lleve puesto (LSJ s. v.). En segundo lugar, debemos considerar la naturaleza dionisiaca del contexto de esta

⁸⁵ Vid. Fitton (1973). Recuérdese Alc. 39 PMG, donde el poeta dice que puede imitar a las perdices, y Pi. Fr. 107a, un hiporquema en el que los bailarines imitan a animales.

transformación. Ya hemos señalado que la danza en los *Carmina Anacreontea* posee rasgos dionisiacos; Ladianou (2005: 53), por su parte, sostiene que en esta canción 53 la palabra χορεία sería un *terminus technicus* que nombra la danza en honor de Dioniso y que los verbos παραμαίνομαι (v. 5), κυβηβῶ (v. 5) y μανῆναι (v. 14) describen la experiencia del yo en términos que remiten a los estados maníacos y frenéticos que caracterizaban a los seguidores del dios del vino. Entonces, si la danza coral de la que participa el anciano de la canción 53 es una danza dionisiaca, el uso de máscaras por parte de los *performers* se encuentra entre sus normas rituales (*vid.* Calame, 1995 [1986]: 105), pues a través de ella se representaría la identidad escurridiza, fluctuante de Dioniso:

Dionysus is a god who plays many roles, and he can change his appearance at will. As god of the theater, he is associated with the process of transition actors undergo when taking on a new role, because the actor puts on a new identity with each new mask (...). Dionysus had the power to change from one identity to another, and such transitions were also part of the Bacchic experience for his worshipers, both actors and spectators. (Cole, 2007: 334)

La danza dionisiaca constituye, en este sentido, un escenario dramático en el que el enmascaramiento implica la posibilidad de adoptar múltiples identidades. Si, entonces, la danza en los *Carmina Anacreontea* es dionisiaca, “despojarse de la vejez” podría tranquilamente estar aludiendo a un proceso de (des)enmascaramiento, el cual implicaría al abandono de una identidad (la del anciano) y la adopción de otra (la del joven). No se trata, de todos modos, de comprender γῆρας como el objeto mismo de la máscara; se trata de percibir la imagen del enmascaramiento como proceso de transformación que trasciende lo subjetivo y que cristaliza como práctica de impacto sociocultural.⁸⁶ Incluso la imagen del devenir un ser alado (πτεροῦμαι, v. 4) podría

⁸⁶ Devenir otro, liberarse de uno mismo parece haber sido percibido como saludable sólo en contextos rituales que enmarcaran y limitaran tal relajación de límites. La máscara habría funcionado de modo tal que no sólo permitía ser otro sino también resguardar la propia identidad cívica (*vid.* Calame, 1995 [1986]: 101: “The mask wearer (its enunciator) does nothing more than veil, in the literal sense of the term, the civic identity his face represents”). No usar máscara en tales contextos entraba dentro de las conductas indecorosas, de acuerdo con el testimonio de Demóstenes (19.287), donde se ilustra el talante moral del cuñado de Esquines, Epícrates, cuando se refiere a él como “quien en las procesiones baila sin la máscara” (ὅς ἐν ταῖς πομπαῖς ἄνευ τοῦ προσώπου κωμάζει). *Vid.* también Thphr. *Char.* 6.3, donde se traza el perfil

entrar también dentro del sentido del enmascaramiento. El verbo *πτερόω* significa “adornar con plumas y alas” y en su forma pasiva, “emplumarse” o “estar provisto de alas” (LSJ s. v.). La máscara se complementaría, entonces, con el disfraz, lo que, no obstante su funcionamiento conjunto en el ejercicio teatral, en la canción 53 puede ser una simple variante visual del proceso de enmascaramiento, es decir, de devenir otro en una danza dionisiaca, que es el contexto que permite la transformación.

Detengámonos ahora en la génesis de este proceso, según se describe en la canción 53. El devenir joven comienza con la simple observación por parte del yo de los jóvenes que se encuentran danzando (ὅτ' ἐγὼ 'ς νέων ὄμιλον / ἔσορῶ, πάρεστιν ἦβα, vv. 1-2). Esto nos recuerda la explicación aristotélica acerca de la capacidad mimética de los seres vivientes, los cuales se desarrollan, primero, observando a sus respectivos modelos, a quienes terminan imitando (Arist. *Po.* 1448b). La secuencia descrita por el yo anacreóntico coincide con esta definición: el anciano observa a los jóvenes bailar, siente el impulso de bailar, es decir, de imitarlos, entra a la ronda y, finalmente, se convierte en un joven. Si aceptamos esta reminiscencia aristotélica, entonces el rejuvenecimiento acontece como el resultado de un proceso de mimesis (en este caso, de los jóvenes que bailan).

Se puede concluir, de este modo, que el rejuvenecimiento que experimenta el yo de la canción 53 es un proceso mimético, en tanto las dos imágenes creadas por la expresión *γῆρας ἐκδύς*, ya la de la ecdisis ya la del enmascaramiento, ayudan a que concibamos la danza dionisiaca como un espacio de recreación de modelos y de adopción de otra identidad. Además, la secuencia que trazan la observación del modelo y la posterior transformación en el modelo remite a una capacidad mimética natural, según la explicación aristotélica. En este sentido, así como la mimesis de Sileno en la canción 47 reproducía la mimesis anacreóntica, la canción 53 explicita en qué consiste la mimesis anacreóntica: en una transformación que acontece en un contexto con connotaciones rituales, a saber, el simposio.

Ahora bien, si el rejuvenecimiento que opera en la canción 53 supone un proceso mimético análogo a la mimesis anacreóntica y el primero, según dijimos, se

del desvergonzado asegurándose, entre otras cosas, que es una persona que “sin dudas es capaz de bailar el *kordax* estando sobrio y sin llevar máscara dentro de un coro en un *komos*” (ἀμέλει δυνατός καὶ ὀρχεῖσθαι νήφων τὸν κόρδακα καὶ προσωπεῖον ἔχων ἐν κωμαστικῷ χορῷ).

iniciaría con la observación del modelo, entonces la recreación anacreóntica también se gestaría a partir de la asistencia física a una *performance* anacreóntica. ¿Cabe, acaso, una dimensión observacional de la mimesis anacreóntica? Desde nuestro punto de vista, ello es verosímil. Si, como venimos argumentando, la mimesis anacreóntica comporta la idea de una *re-performance*, entonces debemos concebir para el poeta *re-performer* un público que lo escucha y lo observa. Esto parecería ser así en la ya analizada canción 60, donde la exhortación a imitar a Anacreonte estaría dirigida a un público del que habría de salir el próximo Anacreonte. Entonces, del mismo modo que el anciano de la canción 53 observa a los jóvenes, entra al baile imitándolos y deviene joven, así también alguien del público que ha observado la *(re)performance* anacreóntica “se subirá” al escenario simposíaco, espacio poético que permitirá la transformación mimética, y será Anacreonte. En este punto, uno puede preguntarse si el nuevo *performer* hará una mimesis de Anacreonte o del imitador. Nagy (1996: 56; también 1994a y 1994b) explica este dilema: para que la mimesis mantenga el sentido de *re-enactment* y no se reduzca al de copia, debe procurarse que el objeto de mimesis sea el modelo y no sus realizaciones particulares en la actuación del *re-performer*. En los *Carmina Anacreontea*, la autenticidad de la mimesis anacreóntica se certifica, como ya habíamos dicho, a través del relato legitimador de la *Dichterweihe*. Un *re-performer* de Anacreonte concluye su *enactment* y continúa otro con su propio *enactment*; se cierra un ciclo y se abre otro: en ello consiste la poética mimética anacreóntica.

2

La persona anacreóntica

*I'll lend you my Name and inspire you to boot
and besides I'll instruct you, like me, to intertwine
the myrtle of Venus with Bacchus' vine.*

("The Anacreontic Song" vv. 7-9 -

Canción de la Sociedad Anacreóntica de Inglaterra, s. XVIII)

2.1 Estereotipo y modelo de Anacreonte

Cuanto sabemos hoy de los poesía de Anacreonte de Teos lo debemos al recorte que la tradición literaria griega ha realizado de su producción, pues la mayor parte de los textos que hoy conocemos nos ha llegado por vía indirecta.⁸⁷ En este sentido, resulta muy difícil establecer cuánto de la persona "original" de Anacreonte hay en lo que se le adjudica, si ello refleja su arte o si se trata de una selección poco representativa de dicha arte poética y, en todo caso, representativa de una imagen particular de Anacreonte que se buscó hacer perpetuar. Pero es cierto que la incógnita es válida no solamente para el caso de Anacreonte sino para el de cualquier poeta arcaico, pues mucho de lo que de ellos sobrevive respondería, en principio, a un estereotipo o, al

⁸⁷ Los únicos fragmentos de Anacreonte por vía directa son: P.Oxy. 2321 y 2322; corresponden a Anacr. 60-70 y 71-73 G.

menos, a una conservación de su producción más relevante, según criterios que pueden ser versátiles.⁸⁸ En el caso particular de Anacreonte, su fortuna ha sido la de trascender como un poeta aficionado a los placeres simposíacos, principalmente el vino y el amor, de lo que da fe Séneca cuando apunta los temas (banales) que interesaban al gramático Dídimos: “en sus libros (se trata de) si Anacreonte era más libidinoso que beodo” (in his libidinosior Anacreon an ebriosior vixerit, *Ep.* 88.37). Según la opinión general de los críticos, dicha imagen se consolida en el período helenístico:

Anacreon's spirit was redefined in the Hellenistic era once and for all as that of a senile, bibulous, poet-in-love; this is ostensibly the persona admired by his successors, and the collected *Anacreontea* bear witness to the continued popularity of this Anacreon. (Rosenmeyer, 1992: 50)⁸⁹

Pero si de este modo Anacreonte no parece tener más destino que el de aparecer y reaparecer dentro de esos limitados ropajes, sin poder desprenderse de su *stock-character* (Rosenmeyer, 1992: 109), hay que reconocer que en el corpus de los *Carmina Anacreontea* (el cual, como aclara Rosenmeyer en el pasaje citado, abreva de esta tradición sobre Anacreonte) la figura del poeta es investida con otra jerarquía, aun si su fisonomía no ha sufrido demasiadas modificaciones. Este nuevo estatus está dado, desde nuestro punto de vista, por lo que percibimos como un proceso de modelización

⁸⁸ Rosenmeyer (1992: 20-21): “The treatment of Anacreon is part of a larger trend in stereotyping: the tendency to create a type for each ancient poet. Critical stereotypes develop during the poet's own lifetime, as certain facets begin to be ignored and others to be stressed. [...] As new poets are accepted into the canon, their dominant traits or highlights are selected to contrast and fit with other pre-existing elements in the literary tradition”. Budelmann (2010b: 233) se pregunta si hay algo de realidad en el estereotipo y su respuesta es que es verosímil que el estereotipo se hubiera creado a partir de un verdadero predominio del tema erótico-simpótico en la poesía de Anacreonte. Por el contrario, Lambin (2002: 26) dice que es posible que la tardoantigüedad conociera poco del verdadero Anacreonte y que este, en realidad, fuera menos leído que otros poetas líricos. Bernsdorff (2014), por su parte, se basa en una anécdota sobre Anacreonte relatada por Máximo de Tiro para plantear que en la época imperial se conocía la producción yámbica del poeta de Teos, pero que era vista como una simple faceta antes de su consagración como poeta lírico que canta en honor de los jóvenes.

⁸⁹ Bing (2014) da cuenta de que en los siglos V y IV a. C. Anacreonte ya era un modelo simposíaco objeto de imitación, pero Gutzwiller (2014: 47), aun reconociendo los datos ordenados por Bing y aceptando de forma general sus conclusiones, continúa sosteniendo, con Rosenmeyer, que el proceso de estereotipación de Anacreonte a partir del cual son posibles canciones como los *Carmina Anacreontea* se consolida en época helenística. Acosta-Hughes (2010: 148) es más cauteloso cuando se trata de definir la visión helenística de Anacreonte: “That Anacreon's voice is pervasive in extant Hellenistic poetry is fairly obvious. What, however, the Alexandrians had as Anacreon remains somewhat unclear”.

de Anacreonte. Esta modelización no refiere tanto a la canonización bibliotecológica del período helenístico, sino a la apoteosis de Anacreonte como objeto de mimesis, esto dentro de un contexto en el que la mimesis de los antiguos no es tan sólo un ejercicio de estilo literario, sino un modo de intervenir en la vida cultural contemporánea con la autoridad del pasado.

En el capítulo anterior nos propusimos demostrar que la mimesis anacreónica en los *Carmina Anacreontea* se concibe como un *re-enactment* de Anacreonte. Para ello, nos detuvimos en el mecanismo de mimesis. En este segundo capítulo nos interrogamos acerca del modelo y su identidad. El objetivo es determinar qué es lo que los poetas anacreónicos definen como propio de Anacreonte para poder hacer una mimesis. El análisis de la canción 7 oficia de punto de partida para demostrar que, aunque la mimesis anacreónica tome mucho del estereotipo helenístico de Anacreonte, hay en esta actividad una mirada más penetrante acerca de lo que representa Anacreonte. En una segunda instancia, proponemos que la modelización de Anacreonte propicia su identificación como σοφός. En este orden, veremos que la persona anacreónica encarna, en primer lugar, un saber erótico que promueve la representación de la experiencia amorosa como disfrute en lugar de sufrimiento y, en segundo lugar, un saber poético que define el modelo de *performer* en el simposio en contraste con otras posibles modalidades de *performance* (no necesariamente líricas) en el simposio. A esto sumamos que la habilidad de la persona anacreónica como *performer* simposíaco cristaliza, en ciertas canciones, en la organización de la escena simposíaca evocada en torno de un yo. La imagen resultante de la persona anacreónica debe ser la de un poeta *performer* cuyos saberes se encuentran indisolublemente atados al simposio y sus principales rituales: el vino, la canción y el amor.

2.2 Anacreonte corregido

La canción 7 presenta la particularidad de ser el único texto del corpus en el que el yo se da el nombre de Anacreonte. Ya hemos hablado del proceso de mimesis anacreónica y de la adopción de su persona, pero ¿quién es, en definitiva, este modelo “Anacreonte”? ¿Es el modelo de los poetas anacreónicos idéntico al modelo de los

poetas helenísticos, a su vez idéntico al de los atenienses del siglo V a. C.? ¿Qué es lo que los poetas anacreónticos han adoptado de ese modelo y han entendido es lo que da identidad a esa persona? Analizaremos, en lo que sigue, la canción 7 y nos detendremos en lo que, desde nuestra perspectiva, se presenta como una corrección del estereotipo de Anacreonte.

Λέγουσιν αἱ γυναῖκες·	1	Dicen las mujeres:
Ἀνάκρεον, γέρων εἶ		“Anacreonte, estás viejo;
λαβὼν ἔσοπτρον ἄθρει		toma un espejo y observa
κόμας μὲν οὐκέτ' οὔσας,		que ya no tienes cabellera
ψιλὸν δέ σευ μέτωπον.’	5	y que calva está tu frente.”
ἐγὼ δὲ τὰς κόμας μὲν,		Pero yo, si mis cabellos
εἶτ' εἰσὶν εἶτ' ἀπῆλθον,		están o cayeron,
οὐκ οἶδα· τοῦτο δ' οἶδα,		no lo sé, mas sé esto:
ὥς τῷ γέροντι μᾶλλον		que al viejo mucho le conviene
πρέπει τὸ τερπνὰ παίζειν,	10	el juego de los placeres
ὅσῳ πέλας τὰ Μοίρης.		cuando la Moira anda cerca.

¿Por qué las mujeres imputan a Anacreonte su vejez? Podemos encontrar una respuesta en los propios fragmentos del poeta de Teos, donde asistimos a la queja que este hace de su edad, la cual le impide en varias ocasiones el éxito en sus conquistas amorosas.⁹⁰ Así, al menos, lo percibe en alguna ocasión: “Al ver (Eros) mi mentón algo gris, pasa de largo con sus brillantes alas doradas” (<Ἔρως, ὅς> μ' ἐσιδὼν γένειον ὑποπόλιον χρυσοφαέννων πτερύγων ἀήταις παραπέτεται; Anacr. 84 G), mientras que, en otra, juega con la idea de que lo que rechaza la joven lesbiana es su edad: “Pero ella, como es de la bella isla de Lesbos, desprecia mis cabellos porque son blancos” (ἢ δ', ἔστιν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου / Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην, / λευκὴ γὰρ, καταμέμφεται; Anacr. 13 G vv. 5-7). Más adelante, Himerio (*Or.* 48.4 Colonna = Anacr. 127 G) recordará a Anacreonte por sus estrategias poéticas para vengarse por el desprecio de los jóvenes. Las mujeres de la canción 7 podrían, entonces, asumir la voz de los esquivos amados de Anacreonte.

La canción admite, sin embargo, una reflexión metapoética. Anacreonte corrige a las mujeres, por lo que el contrapunto podría interpretarse como una rectificación del estereotipo de Anacreonte, un llamado de atención acerca de lo que encarna en verdad

⁹⁰ Sobre este tema en Anacreonte, *vid.* Kantzios (2010).

la persona anacreóntica.⁹¹ Las mujeres representarían así una mirada reductora sobre Anacreonte, esa que, detenida y limitada a la superficie pulida de un espejo, puede observar lo evidente pero no necesariamente lo esencial. Las mujeres le devuelven a Anacreonte una imagen superficial, empobrecida al punto de estar construida solamente por unos pocos rasgos físicos: vejez y calvicie. Y es contra esta imagen insignificante que el Anacreonte de la canción 7 protesta, aun cuando no la niega. Tal imagen no puede ser definitiva; la calvicie y la vejez pueden estar, pero eso no importa y no es en ello donde reside la identidad anacreóntica, al menos para los poetas que hacen una mimesis de Anacreonte. ¿En qué radica, entonces, lo verdaderamente anacreóntico?

En el remate final el yo sanciona que el disfrute de los placeres sensuales (τὸ τεῖνον παίζειν, v. 10) es apropiado para el anciano. Esto no es ninguna novedad, pues también pertenece al estereotipo de Anacreonte la autocomplacencia con respecto a la propia conducta. Así es que, por ejemplo, los epitafios helenísticos que lo homenajean (AP 7.23-33) suelen representar su muerte en términos de final feliz, precisamente porque su vida y su muerte acuerdan con sus principios sensualistas. Atendiendo a este historial, la reivindicación de la capacidad amorosa y, en general, del hedonismo del anciano no sería en sí ninguna novedad. Pero si observamos la formulación de la respuesta que da Anacreonte, notaremos que se vale de un verbo de conocimiento: “Si mis cabellos están o no, eso no lo sé (οὐκ οἶδα), mas sé esto (τοῦτο δ' οἶδα): que al viejo mucho le conviene el juego de los placeres cuando la Moira anda cerca”. En este sentido, entendemos que lo que rectifica el Anacreonte de la canción 7 es que esa opción vital, esa entrega absoluta a Eros, implica un saber, un conocimiento que transforma a su poseedor en un sabio, un σοφός. Efectivamente, en sus propios fragmentos Anacreonte se presenta como alguien que sabe; por ejemplo, cuando intenta persuadir a una joven esquiva de que él sabe cómo ofrecer verdadero placer sexual: “¿Por qué, mirándome con ojos suspicaces, huyes sin dejar rastro? ¿Crees, acaso, que no sé nada de sabio?” (τί δὴ με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσας / νηλεῶς φεύγεις,

⁹¹ Una lectura distinta propone Ladianou (2005: 52-3), para quien el contrapunto entre el grupo de mujeres y Anacreonte se comprende dentro de una dinámica coral, donde Anacreonte sería el *exarchon* que lidera el coro femenino. Esta lectura daría cuenta de un aspecto técnico de la canción, de su *performance*, que no contradice la interpretación que ofrecemos aquí.

δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; Anacr. 78 G); se refiere también a su sabiduría y a su facultad para transmitir ese conocimiento a través de sus canciones: “A mí me amarían los jóvenes por mis palabras: cosas alegres, de hecho, canto, cosas alegres sé decir” (ἐμὲ γὰρ λόγων < υ - > εἵνεκα παῖδες ἄν φιλέοιεν / χαρίεντα μὲν γ' αἰδῶ, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι; Anacr. 22 G). La tradición también lo ha visto como un sabio: nada más ni nada menos que Platón (*Phdr.* 235b) lo llama “el sabio Anacreonte” y mucho más tarde Ateneo (15.36 Kaibel) recoge esta visión. Con todo, el propio Ateneo da cuenta de que la figura poética ha sido banalizada por el estereotipo del anciano ebrio y afecto a los placeres simposíacos, incluso repudiada por razones morales:

ἄτοπος δὲ ὁ Ἀνακρέων ὁ πᾶσαν αὐτοῦ τὴν ποιήσιν ἐξαοτήσας μέθης. τῇ γὰρ μαλακία καὶ τῇ τρυφῇ ἐπιδούς ἑαυτὸν ἐν τοῖς ποιήμασι διαβέβληται, οὐκ εἰδότης τῶν πολλῶν ὅτι νήφων ἐν τῷ γράφειν καὶ ἀγαθὸς ὢν προσποιεῖται μεθύειν οὐκ οὔσης ἀνάγκης. (Ath. 10.33 Kaibel)

Y es inaudito que Anacreonte haga depender toda su poesía de la bebida. Pues por entregarse en sus poemas a la molice y la lujuria es calumniado, pero la mayoría no ve que cuando escribía estaba sobrio y que, al ser bueno, representaba estar ebrio sin que eso fuera cierto para él.

Es esta fortuna del estereotipo de Anacreonte y no el estereotipo en sí lo que el Anacreonte de la canción 7 objeta y por lo cual realiza, finalmente, una rectificación.

Por medio de esta corrección, la canción 7 señala dos aspectos fundamentales de la poética de los *Carmina Anacreontea*. En primer lugar, rechaza (cortésmente) la imagen frívola de Anacreonte y recuerda que este es, en realidad, alguien que sabe, un σοφός. Con ello revaloriza la figura de Anacreonte para poder postularlo como παράδειγμα: ya no se trata de un *stock-character* sino de un modelo. El segundo aspecto tiene relación con el primero: un modelo se crea para que funcione como ejemplo, como objeto de imitación. Cuando Anacreonte rechaza la imagen especular que le ofrecen las mujeres, rechaza asimismo la reproducción superficial de su persona. Se explicita, entonces, que la mimesis anacreóntica no implica el mero disfraz de anciano sino que pretende la posesión del conocimiento de Anacreonte.⁹² La σοφία

⁹² Most (2014: 154), quien atribuye a la mimesis anacreóntica una dimensión *quasi* teatral, se apura a aclarar que ello no implica vestirse de Anacreonte y usar una máscara, aunque tampoco

anacreóntica, que en la canción 7 se encuentra implicada en la idea de que es apropiado para quien está en los confines de la vida el disfrute de los placeres, es, como veremos a continuación, una σοφία simposíaca que implica pericia en la *performance* poética dentro del simposio.

2.3 La persona anacreóntica como σοφός

2.3.1 El saber amatorio: la entrega voluntaria a Eros

En la canción 1 Eros acompaña a Anacreonte de la mano oficiando de sostén del poeta de Teos, ya por su vejez ya por su estado de ebriedad. Se trata de una imagen llamativa, pues en los fragmentos de Anacreonte el dios jamás aparece como una divinidad que auxilia; por el contrario, se diría mejor que disfruta de las angustias que provoca.⁹³ La tradición, sin embargo, no parece haber leído las acusaciones que el poeta hacía contra Eros en términos de una relación conflictiva y, en cambio, ha hallado en Anacreonte la figura de un sabio en lo que a materia erótica concierne. Ya mencionamos el epíteto de σοφός que Platón le había adjudicado y que Ateneo recoge; podemos agregar la referencia al poeta de Teos como ὁ πόθων ἴδις en la inscripción sepulcral de Menécrates (*vid.* Dell'Oro, 2014). En este sentido, el antagonismo con el pequeño dios no habría sido un reflejo de su concepto sobre el amor sino, más probablemente, una dramatización por medio de la cual el poeta entretenía a su público durante su *performance*;⁹⁴ detrás de esos enunciados por los que acusaba al dios de inconstante y cruel estaba Anacreonte, cuya persona componía un determinado modelo de ἐραστής masculino.⁹⁵

excluye una eventual representación anacreóntica en esos términos. En el capítulo 1 (pág. 41) citamos un pasaje de Cicerón (*de Orat.* 2.91) donde se hace referencia a esta imitación superficial de gestos y ropajes. Quizás, ejemplo de este tipo de imitación pueda constituir el caso del cínico, cuya figura se vio reducida a la de un vagabundo de mal carácter y de aspecto descuidado que lleva siempre un bastón (cfr. *AP* 11. 153-158).

⁹³ Cfr. Anacr. 25, 65, 111, 139, 140 G. En el afamado 13 G Eros invita al poeta a jugar, pero con una joven que lo rechaza, y en 14 G la divinidad a la que se le ruega auxilio en la empresa amorosa es Dioniso, no Eros.

⁹⁴ Cfr. Gentili (1996 [1984]: 222): "Su función no es tanto la de expresar la intensidad del amor, cuanto la de crear la atmósfera momentánea de una situación simposíaca". Sobre la visión del amor en Anacreonte y la función del poeta como *performer* simposíaco, *vid.* Kantzios (2010)

⁹⁵ Sobre lo que representa Anacreonte como amante, *vid.* Lear (2008) y Kantzios (2010).

En los *Carmina Anacreontea* la recepción de la figura de Anacreonte como sabio en materia erótica queda plasmada en la imagen de la canción 1 referida al comienzo de este apartado. Dicha imagen muestra una convivencia pacífica entre la persona anacreóntica y el joven dios, con lo cual revela asimismo que en las canciones del corpus Eros no constituye ninguna fuerza contra la que hay que luchar. De hecho, se trata de todo lo contrario: a Eros habrá que entregarse de manera voluntaria. Una de las metáforas por las que se transmite esta concepción de la vivencia erótica es la de la atadura a Eros. En el capítulo 1 (pág. 54) habíamos explicado que la atadura de la corona de Anacreonte y la consecuente restricción poética sobre el sujeto atado recordaban el mecanismo de los κατὰδεσμοι. Recordemos los vv. 14-17:

ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρας		Y yo, un insensato, la tomé
ἐδησάμην μετώπῳ·	15	y la até a mis sienes.
καὶ δῆθεν ἄχρῃ καὶ νῦν		Y desde entonces hasta acá
ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.		no he podido dejar de amar.

Puesto que esta canción ha sido analizada siempre en función del motivo de la *Dichterweihe*, el énfasis ha sido puesto en la entrega de la corona como acto simbólico de consagración y no se ha prestado atención a la totalidad del acto, que incluye una atadura (ἐδησάμην, v. 15). Pero el empleo de este verbo δέω nos permite advertir que la iniciación poética se presentaría en términos de una coerción erótica que, debido a la bisemia concedida en ese verso al término ἔρως, es asimismo una restricción poética: el poeta no puede dejar de sentirse enamorado y tampoco puede elegir libremente su materia, sino que está forzado a cantar canciones eróticas (cfr. CA 23). Es en este sentido que decimos que la atadura de la corona y la consecuencia de una restricción sobre el sujeto atado hacen recordar el mecanismo del encantamiento mágico que se conoce como κατὰδεσμος. A través de esta imagen, no solamente la mimesis anacreóntica se puede presentar como un suceso que trasciende la racionalidad humana, en armonía con el modelo de la inspiración poética, sino que además permite definir a la persona anacreóntica como un eterno ἐραστής, lo que coincide con lo que, dijimos, habría significado Anacreonte para sus contemporáneos. Pero en esta identidad no se implica ningún sujeto que sufra ni ningún sujeto enajenado, privado de su voluntad. Es importante, en este sentido, el hecho de que sea

el propio poeta iniciado el que se ata la corona anacreóntica y, con ello, a Eros. De este modo, aunque haya un yo que se aplica el calificativo de insensato (v. 14; *vid. infra* págs. 105-106), la imagen del καταδεσμός sirve para definir, de manera ciertamente paradójica, que en los *Carmina Anacreontea* la atadura a Eros es un acto en el que interviene lo volitivo. En efecto, podemos corroborar que cada vez que en el corpus aparece la imagen de una atadura, la coerción que esta conlleva es, si no siempre voluntaria, felizmente asumida, lo que termina demostrando que entregarse al amor, disfrutar de sus pequeños tormentos, es para la persona anacreóntica la decisión más sensata.

Veamos cómo funciona esta imagen en la canción 19:

Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἔρωτα	1	Las Musas a Eros
δήσασαι στεφάνοισι		ataron con guirnaldas
τῷ Κάλλῃ παρέδωκαν·		y a la Belleza lo entregaron.
καὶ νῦν ἡ Κυθήρεια		Y ahora Citerea
ζητεῖ λύτρα φέρουσα	5	lleva el pago del rescate
λύσασθαι τὸν Ἔρωτα.		buscando liberar a Eros.
κἂν λύσῃ δέ τις αὐτόν,		Pero, aunque alguien lo desate,
οὐκ ἔξεισι, μενεῖ δέ·		no se irá, allí permanecerá:
δουλεύειν δεδίδακται.		ha aprendido a ser esclavo.

En esta canción las Musas atan a Eros con guirnaldas (v. 2) y lo entregan a (la personificación de) la Belleza (v. 3). A continuación se dice que Afrodita busca liberar a su hijo llevando el pago de un rescate (vv. 4-6).⁹⁶ En los versos finales se propone la hipótesis de que aunque a Eros lo soltaran, este permanecería con la Belleza, pues “ha aprendido a ser esclavo” (v. 9). Es bastante evidente que la canción 19 constituye una variación del motivo de la atadura. Por empezar, tanto el yo de la canción 1 como Eros se encuentran atados por el mismo objeto constrictor (στέφος en CA 1.12 y στεφάνοις en CA 19.2), que es un elemento simposíaco. Las Musas, por su parte, son los agentes de la atadura, con lo que esta comporta un sentido claramente poético, pero a quien Eros se esclaviza es a la Belleza. Para Müller (2010: 216) la escena admite una

⁹⁶ Cfr. Mosch. 1 (*Eros drapetas*), donde Afrodita ofrece una recompensa a quien encuentre a Eros, aunque en este caso no porque ha sido raptado, sino porque se ha escapado del dominio de su madre. Para Brioso Sánchez (1981 *ad loc.* n. 2) hay un eco del texto de Mosco en la canción anacreóntica. Sin embargo, la reminiscencia parece algo superficial. Fantuzzi (1994a) se basa en la particularidad métrica de la canción anacreóntica para ponerla en relación con Bion 9.

interpretación metapoética, aunque esta pueda estar algo forzada. Es posible, en cambio, que el deseo de Eros de permanecer junto a la Belleza sea una alusión al discurso de Diotima sobre la definición del amor (Ἔρως δ' ἐστὶν ἔρως περὶ τὸ καλόν; Pl. *Smp.* 204b), aunque sea solamente como modo de enfatizar la dimensión erótica de la atadura. Pues Eros termina representando, paradójicamente, al objeto de una atadura erótica. Aunque no haya habido hasta ahora lecturas en este sentido, desde nuestro punto de vista, la imagen de un Eros privado de su libertad rememora, principalmente, las representaciones de los κατάδεσμοι eróticos que se observan en amuletos y gemas mágicas, donde a veces se reconoce al propio Eros junto a Psique, uno de ellos atado mientras el otro lo tortura.⁹⁷ Si se admite esta intertextualidad, Eros no sería, entonces, el dios del amor sino la representación del varón que ha sido objeto de una constricción erótica. En este sentido, puede ser aquí una figuración del propio poeta anacreóntico.⁹⁸

De este modo, la canción 19 repetiría, en efecto, la imagen de la atadura anacreóntica con todas sus implicancias, con la única diferencia que en esta breve canción se deja explícito que el “dejarse atar” es una decisión sensata. Por cierto, Eros “ha aprendido a ser esclavo” (δουλεύειν δεδίδακται, v. 9); si fueron las Musas las que le enseñaron la lección al atarlo con las guirnaldas, entonces es posible que la sugerencia sea que la poesía anacreóntica comporta la función de enseñar a transitar con placer el estado de subyugación erótica.

La canción 11 constituye también una variación del motivo de la entrega voluntaria a Eros:

Ἔρωτα κήρινόν τις	1	Un Eros de cera
νεηνίης ἐπώλει		vendía un jovencito.
ἐγὼ δέ οἱ παραστάς		Me paré yo junto a aquel:
ἴπσοις θέλεις ἔφην ἔσσι		“¿A cuánto quieres

⁹⁷ Vid. LIMC 13081 y CBd 454. Según la conclusión a la que llega Faraone (2001 [1999]: 52-53) al analizar gemas imperiales con imágenes de este tipo, Eros debe ser identificado con el varón que desea el amor de una mujer (en el caso de que Eros sea el que tortura a Psique) o el que es objeto del deseo de una mujer (en el caso contrario).

⁹⁸ La reescritura que hace Nicetas Eugeniano de esta canción (*D&C* 3.227-237) también enfatiza la atadura de Eros como atadura erótica. Belleza es reemplazada en la versión de la novela bizantina por un grupo de muchachas hermosas; además, el protagonista canta esta canción para consolar a su amigo que sufre por estar lejos de su amada, a modo de un *exemplum* sobre cómo se siente estar enamorado; sobre este punto, *vid.* capítulo 4, apartado 4.2.1.

τὸ τυχθὲν ἐκπρίωμαι·	5	que te compre el producto?"
ὃ δ' εἶπε δωριάζων		Y en dialecto dórico dijo:
ῥάβ' αὐτὸν ὀππόσου λῆις.		"Llévatelo por lo que te parezca.
ὅπως δ' ἂν ἐκμάθῃς πᾶν,		Y, para que estés al tanto de todo,
οὐκ εἰμὶ κηροτέχνας,		no hago artesanías de cera,
ἀλλ' οὐ θέλω συνοικε	10	sólo que no deseo convivir
Ἔρωτι παντορέκται·		con un Eros todopoderoso."
ῥὸς οὖν, δὸς αὐτὸν ἡμῖν		"Dámelo, pues; por un dracma
δραχμῆς, καλὸν σύνευνον·		dame al hermoso concubino".
Ἔρως, σὺ δ' εὐθέως με		Y tú, Eros, ya mismo
πύρρσον· εἰ δὲ μή, σὺ	15	abrásame; si no, serás tú
κατὰ φλογὸς τακῆσι.		quien bajo las llamas se fundirá.

En la canción el yo nos presenta un relato dramático de una escena de intercambio comercial entre él y un joven vendedor (v. 2). El objeto que interesa al yo es una figura de Eros hecha de cera (v. 1), por lo que pregunta su precio (vv. 4-5). El joven, sin embargo, se lo deja al precio que él considere (v. 7), pues le da a entender que es un objeto que, por su poder (*παντορέκται*, v. 11), mejor tenerlo lejos.⁹⁹ El comprador paga un dracma por el Eros (vv. 12-13) e inmediatamente le pide que lo abra, es decir, que a él mismo lo encienda de amor (vv. 14-15). Para Rosenmeyer (1992: 171), el Eros de cera permite establecer una relación de intertextualidad entre esta canción y el *Idilio 2* de Teócrito. En el texto del poeta helenístico, sin embargo, la figura de cera que se menciona es un *κολοσσός*, una figurilla que representa a la víctima del hechizo de un *κατάδεσμος*. En cambio, el Eros de la canción anacreóntica responde, a nuestro juicio, a la categoría de los *πάρεδροι*, asistentes mágicos cuya función era realizar cuantas tareas les ordenare su poseedor.¹⁰⁰ La tarea que el yo le encomienda a este Eros

⁹⁹ No hay consenso en cuanto al sentido del término *παντορέκτης*, cuya entrada en LSJ indica dos acepciones: como compuesto a partir del verbo *ῥέζειν*, su significado sería "preparado para realizar toda clase de cosas", mientras que, si el verbo del compuesto es *ὀρέγεσθαι*, el sentido sería el de "que lo desea todo". Los críticos se inclinan por este segundo significado, pues sería "más lógico pensar que el muchacho quiera desprenderse de un dios veleidoso que de un dios omnipotente" (Brioso Sánchez, 1981 *ad loc.* n. 5). Para un repaso por las diferentes interpretaciones y una argumentación de por qué nos inclinamos por la acepción de "que todo lo hace" remitimos a Larrosa (2013); allí proponemos que el deseo de desprenderse del objeto sería una simple estrategia de venta. Obsérvese en la canción cómo tan pronto el vendedor pronuncia dicha palabra el yo se apura a comprar la figura de Eros.

¹⁰⁰ En PGM 4.1840 ss. y 12.15 ss. se revelan los pasos necesarios para construir figuras de Eros, las cuales son consideradas en los dos casos como un "asistente" (*πάρεδρος*). En el primero, la asistencia de la figurilla del dios, realizada aquí en madera de morera, consiste en conducir a la persona amada por el interesado hacia este (cfr. Luc. *Philops.* 14). Otra función del Eros

asistente es que lo someta a él mismo al amor. De este modo, la canción 11 tematiza también el motivo de la entrega voluntaria a Eros con la siguiente variante: en lugar de estar “atado” y haber aprendido a disfrutar de ese estado (cfr. CA 19), ahora es él mismo el que voluntariamente se somete a Eros.¹⁰¹ La forma en que se presenta el motivo de la atadura en esta canción es, sin embargo, muy original. Los versos 14-16 no solamente elaboran la paradoja de Eros convirtiéndose en víctima del fuego con que suele realizar sus tormentos (AP 5.179; 9.179; cfr. Rosenmeyer, 1992: 172), sino que a ellos subyace otra imagen con connotaciones mágicas: la disolución de κολοσσοί de cera en rituales denominados ἔμπυρα. Pero la amenaza del derretimiento de Eros no se contextualiza en el ritual de la atadura erótica, como en el *Idilio* 2 de Teócrito, sino que reproduce la fórmula de los juramentos; en estos casos las figuras de cera representaban al que se encontraba atado a su palabra y la exposición de aquellas al fuego simbolizaba la destrucción si el implicado llegara a no cumplir con lo que había prometido.¹⁰² Entendemos que el juramente de Eros se encuentra implícito en su calidad de πάρεδρος, ya que como tal está obligado a realizar todo lo que le ordene su dueño.¹⁰³ Estaría en juego, también, una promesa tácita en la advertencia del vendedor, cuando este asegura que el Eros de cera “lo puede todo” (παντορέκτης, v. 11; *vid. supra* pág. 91, n. 99).

Queda claro, entonces, que el yo no pretende emplear la figura de Eros para manipular a un tercero, tal como prescribe el uso habitual de estas estatuillas en el marco de las prácticas mágicas, sino que desea que Eros utilice su poder sobre él

πάρεδρος explicitada en esta misma receta y que revela nuevamente el carácter del dios como intermediario es la de enviar sueños (ὀνειροπομπεῖν). En la receta PGM 12.15 ss. se agrega a las funciones ya referidas del Eros πάρεδρος (en este caso, construido de cera tirrénica) la de provocar insomnio (ἀγρυπνία) y la expulsión de *daimones* malignos.

¹⁰¹ Estaría también implícita en este sometimiento a Eros la inspiración poética (Sens, 2014: 109-111), puesto que en la atadura inicial de la canción 1 ἔρωτος οὐ πέπαυμαι significaba tanto no poder dejar de amar como no poder dejar de componer canciones eróticas (anacreónticas).

¹⁰² *Vid.* Larrosa (2013: 66-67) con referencias bibliográficas.

¹⁰³ En PGM 1.42 ss., por ejemplo, se exhorta al practicante a que una vez conseguido el asistente divino (que en este caso no es Eros), se lo someta a un juramento (ἐξόρκιζε), por el que prometa lealtad y obediencia. Si bien no se menciona aquí una amenaza, lo que sí podemos corroborar es que el πάρεδρος estaría atado a un juramento de por sí. Por otra parte, en PGM 12.14 ss. la creación de la figura asistencial de Eros finaliza con una advertencia en el caso de que esta no cumpliera con el encargo; aclaramos, no obstante, que lo que se pronostica allí son cataclismos cósmicos y no la simple destrucción de la figura.

mismo. Se trata del mismo mecanismo de autorrestricción anunciado en la canción 1, con la diferencia de que en la canción 11 la coerción es clara y expresamente voluntaria.

En la canción 30 el simbolismo de la atadura no se trabaja desde la imaginaria mágica sino desde la onírica:

Ἐδόκουν ὄναρ τροχάζειν	1	Sonaba estar corriendo
πτέρυγας φέρων ἐπ' ὤμων,		con alas sobre los hombros,
ὁ δ' Ἔρως ἔχων μόλιβδον		y Eros, con plomo
περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις		alrededor de sus lindos piecitos
ἐδίωκε καὶ κίχανεν.	5	me perseguía y alcanzaba.
τί θέλει δ' ὄναρ τόδ' εἶναι;		¿Qué significa este sueño?
δοκέω δ' ἔγωγε· πολλοῖς		Así lo veo yo: que, enredado
ἐν ἔρωσί με πλακέντα		en medio de muchos amores,
διολισθάνειν μὲν ἄλλους,		me escapo ciertamente de los otros
ἐνὶ τῷ δὲ συνδεθῆναι.	10	para ser atado a ese único Eros.

El yo relata un sueño en donde es perseguido y apresado por el propio dios Eros (vv. 1-5). En la segunda parte de la canción (vv. 6-10), se desarrolla la interpretación que el propio yo realiza de su sueño: que mientras el yo se escapa de los varios amores que lo acosan, por Eros sí se deja atar (συνδεθῆναι, v. 10). En realidad, el v. 10 es interpretado de distintas maneras según se adopte la lectura del código o la corrección de Pauw (Zotou, 2014: 169). En el primer caso, el texto sería ἐνὶ τῷδε συνδεθῆναι, lo que es aceptado por Edmonds (1954), Brioso Sánchez (1981), Campbell (1988) y Lambin (2002: 267), mientras que a la corrección de Pauw (ἐνὶ τῷ δὲ) suscriben West (1993) y Guichard (2012). Si se sigue la versión original, es factible la interpretación que le hemos dado a la canción: que el yo se deja atrapar por ese solo (*sc.* Eros mismo) y no por los muchos amores que lo rodean. Adoptándose la corrección de Pauw, el indefinido τις referiría a una persona en particular de la que el yo se halla enamorado y que en el sueño se representa como el propio Eros. Aunque plausible desde un punto de vista textual, esta lectura haría de la canción un caso aislado en un corpus en donde el yo nunca manifiesta estar enamorado de una sola persona y deber rechazar varias ofertas amorosas.¹⁰⁴ En cambio, si se mantiene el texto del código, la canción se

¹⁰⁴ La excepción es la mención de Batilo (CA 10, 15, 17, 18), pero el nombre de este funciona a modo de un sello por medio del cual la canción se identifica como anacreóntica.

entiende como una variación del motivo de la atadura voluntaria a Eros.¹⁰⁵ Los muchos amores (πολλοῖς ἐν ἔρωσι, vv. 7-8) representarían en el sueño a los amantes de los que el yo, como sabio ἐραστής, disfruta (πλακέντα, v. 8) sin tener que, por ello, elegir a uno con quien quedarse (τροχάζειν / πτέρυγας φέρων ἐπ' ὤμων, vv. 1-2). En cambio, el propio dios Eros vendría a representar al amor como estado vital y por ello el yo interpreta que por ese Eros en particular se deja atar (v. 10).

Estaríamos, así, ante una nueva variación del motivo de la atadura, sólo que esta vez interviene la tradición onerocrítica en lugar de la imagería mágica. El tema del sueño aparece en otras canciones del corpus,¹⁰⁶ pero solamente en esta canción 30 se hace una interpretación del sueño que recuerda a Artemidoro. No implicamos con esto ninguna intertextualidad con el autor grecorromano; tan sólo que la canción pareciera estar más motivada por la circulación de este tipo de discurso onerocrítico que por una simbología onírico-poética que se pueda remontar a Homero.¹⁰⁷

En función de las canciones analizadas, podemos concluir que una de las formas por las que la persona anacreóntica puede transmitir su saber erótico es a través de la variación del motivo de la atadura. Esta atadura es siempre voluntaria y, en tal sentido, funciona como metáfora de que de Eros no hay que escapar, sino que hay que aprender a disfrutar de su flechazo. Sin embargo, este saber no siempre es transmitido de manera tan directa. De hecho, advertimos que en algunas canciones el yo no se muestra un poseedor de ese saber erótico anacreóntico. En ciertas ocasiones, el yo se representa como un aprendiz y, en otras, adopta un punto de vista opuesto a su prescripción de entregarse voluntariamente a Eros. Estas aparentes contradicciones se desarticulan como tales si consideramos que quien enuncia como yo es un *performer*.

¹⁰⁵ Müller (2010: 233-234) también interpreta la canción en los términos que hemos expuesto, pero exige demasiado su lectura cuando “encuentra” sus fundamentos en los fragmentos de Anacreonte; no hay necesidad de ir a ese corpus, pues el motivo se encuentra programáticamente estipulado en los propios *Carmina Anacreontea*.

¹⁰⁶ El motivo del sueño aparece en CA 1, 10, 37 y quizás 31 (por la cercanía tanto física como textual con CA 30). En la canción 1 el motivo del sueño está circunscripto a la escena de la *Dichterweihe*, mientras que CA 10 desarrolla una variación del tema de las aves molestas para los amantes dormidos que se encuentra en la poesía epigramática (AP 5.237; 12.136 y 137). Trabajaré el motivo del sueño en el capítulo 4 (págs. 206-211).

¹⁰⁷ Vid. Lambin (2002: 267). En este sentido, el comentario de Zotou (2014: 167-168) haciendo referencia al motivo del sueño en Homero y en Heródoto poco aportan a la dilucidación de la canción anacreóntica.

Desde esta perspectiva, el yo sería el resultado de la estrategia dramática del *performer* anacreóntico, una pseudomáscara que le permite enunciar *in propria persona* pero desde diferentes puntos de vista, ensayando distintas focalizaciones.

La canción 31 presenta una escena que podría ser encuadrada dentro de una tradición erotodidáctica:

Ἵακινθίνῃ με ῥάβδῳ	1	Con una férula de jacinto
χαλεπῶς Ἔρως ῥαπίζειν		me azotaba Eros con dureza
ἐκέλευε συντροχάζειν.		y me obligaba a correr a la par de él.
διὰ δ' ὀξέων μ' ἀναύρων		Atravesaba vertiginosos torrentes,
ξυλόχων τε καὶ φαράγγων	5	cerrados bosques y precipicios:
τροχάοντα τεῖρεν ἰδρώς·		la transpiración me atormentaba,
κραδίῃ δὲ ῥινὸς ἄχρῃς		el corazón me subía a la nariz
ἀνέβαινε, καὶν ἀπέσβην.		como si hubiera estado por morir.
ὁ δ' Ἔρως ἡμέτωπα σείων†		Entonces Eros sacudió mi frente
ἀπαλοῖς πτεροῖσιν εἶπεν·	10	con sus suaves alas y dijo:
‘σὺ γὰρ οὐ δύνηι φιληῆσαι’		“¿Acaso no resistes el estar enamorado?”

Entendemos que no hay necesidad de leer esta canción en alusión a las batallas épicas, como lo hace Rosenmeyer (1992: 102-103; 153-154). Más allá de cierta reminiscencia homérica en la expresión τεῖρεν ἰδρώς en el verso 6 (*Il.* 5.796; 21.51), no hay mucho que vincule el episodio aquí relatado con las escenas de batalla heroicas. Sí podemos, en cambio, consentir en adjudicarle algún sentido al paralelismo que la autora traza con Sapph. 31 LP (Rosenmeyer, 1992: 168), específicamente en lo que respecta a la sintomatología del enamorado. En ambos textos se representa el enamoramiento en términos de una exposición a una situación estresante y exigente para un cuerpo que es descrito con escasos signos vitales. De este modo, el agotamiento físico que el yo de la canción 31 cuenta haber experimentado remitiría al difundido concepto del amor como tormento,¹⁰⁸ pero para ser rechazado. La representación sáfica del enamorado como alguien que está a punto de fallecer se ve ridiculizada en la canción anacreóntica, especialmente por la nula compasión que demuestra Eros. En este sentido, tampoco podemos acordar con Zotou (2014: 172) cuando explica que el agotamiento físico del yo indica un estado de enamoramiento que Eros, al final, reconoce y celebra.¹⁰⁹ En las

¹⁰⁸ Sobre el amor como enfermedad, *vid.* Winkler (1994 [1990]: 90-110).

¹⁰⁹ Aludiendo a una reflexión formulada ya por West (1984: 211), donde juzga que los signos físicos del yo indican efectivamente enamoramiento, la autora interpreta la frase final como una

canciones anacreónticas el amor que se celebra es el que se consume y no se padece, a lo sumo un cosquilleo que recorre los miembros (cfr. CA 6). Desde este punto de vista, entonces, el amor no debería implicar un tránsito tortuoso. Si bien requeriría un entrenamiento para ser resistido y cursado con éxito, en sí no excede el estatuto de ejercicio. La crueldad que muestra Eros al inicio de la canción se encuentra en línea con una representación típica de Eros como dios salvaje, ya presente en Anacreonte y claramente en el epigrama helenístico.¹¹⁰ Incluso el paisaje lleno de obstáculos podría ser una alegoría más acorde a dicha idea sobre lo arduo del amor que lo que podría figurar el *locus amoenus* en que se lo ubica a veces a Eros.¹¹¹ Sin embargo, esa brutalidad inicial debe relativizarse o, mejor dicho, contextualizarse: no se trata del salvajismo del bárbaro sino de la severidad del maestro. Que Eros no es, como en otros casos, un contrincante se puede prever en el v. 3, a través del uso del verbo συντροχάζειν, donde la preposición indicaría no tanto competencia sino compañía.¹¹² La tarea de Eros es entrenar al yo en el exigente ejercicio del amor y los síntomas del alumno, reminiscentes de los de Safo y compañía, indican, no ya que se encuentra bajo los efectos esperables de Eros, sino que, por el contrario, no sabe sobrellevar ese estado. Estar a punto de morir por amor es exagerado y de allí que al final Eros reaccione, por un lado, intentando animar al extenuado yo (v. 9) y, por el otro, amonestando su falta de resistencia (v. 11). Así, en contraste con la solemnidad del sufrimiento amoroso en Safo, el saber anacreóntico, impartido en esta canción por Eros, desmitifica el amor, lo hace un juego. Se sienten morir los que no saben amar: los que sí saben lo transitan, a lo sumo, como un desafío.

¿Por qué el yo anacreóntico se representaría como un alumno regular en materia erótica? Posiblemente, por la misma razón que Anacreonte (el de Teos) habría luchado contra Eros. Si Anacreonte era un σοφός, no lo era en el sentido de que su

pregunta retórica que lanza Eros como reconocimiento a su resistencia: ¿y eres tú quien es incapaz de amar?

¹¹⁰ Anacr. 25 y 139 G. Vid. también AP 5. 176-180; 12.48

¹¹¹ En Pl. *Smp.* 196a encontramos la primera contextualización de Eros en un prado florido, hábitat que reaparece en A.R. 3.114. En Alc. 58 PMG Eros ya corría entre flores, pero destruyéndolas.

¹¹² Vid. LSJ s.v. συντροχάζω. Briosó Sánchez (1981 *ad loc.*), por su parte, está dispuesto a otorgarle al verbo un matiz de competición.

poesía estaba cargada de máximas sapienciales,¹¹³ sino que su saber erótico estaba intrincado con su saber como *performer* simposíaco y, en este orden, la comprensión de la situación de disfrute y de camaradería varonil es lo que definiría las formas de su sabiduría. Ejercer el rol de *performer* (anacreóntico) en el simposio requiere el manejo de la situación convival y en esto hay que considerar el factor del grupo reunido que oficia de espectador, deseoso de diversión. Para evitar una voz demasiado didáctica o prescriptiva, con la canción 31 el *performer* anacreóntico pone en escena no a un sabio, sino a un alumno bastante regular en lo que respecta al ejercicio de estar enamorado. El objetivo de ofrecer recreación se cumple con la ridiculización a la que el propio *performer* se somete. Pero su habilidad como estrategia poético le permite que esa misma ridiculización con la que divierte sirva para cuestionar la representación del enamorado como solemne sufriente.

La canción 26 nos trae nuevamente la voz sáfica:

Σὺ μὲν λέγεις τὰ Θήβης,	1	Tú narras la saga tebana,
ὃ δ' αὖ Φρυγῶν αὐτάς,		otro, las lides de los frigios,
ἐγὼ δ' ἐμὰς ἀλώσεις.		yo, mis propias derrotas.
οὐχ ἵππος ὤλεσέν με,		Ningún caballo me aniquiló,
οὐ πεζός, οὐχὶ νῆες,	5	ni infantería ni flota naval,
στρατὸς δὲ καινὸς ἄλλος		sino un ejército inesperadamente distinto
ἀπ' ὀμμάτων με βάλλων.		que me disparaba desde la mirada.

Como se puede observar con claridad, los dos enunciados paratáticos de los dos primeros versos sirven para enfatizar el tercero, del mismo modo que aquellos de los versos 4 y 5 lo hacen con respecto al enunciado en los versos 6 y 7. Por medio de esta estructura a la que se le suele llamar *Priamel*,¹¹⁴ el yo se definiría como cantor erótico en contraste con una identidad épica adjudicada a un tú (σὺ μὲν, v. 1) y a un él (ὃ δ', v. 2). En la primera parte, el contraste se basa en la dimensión subjetiva del tema y no tanto en el tema en sí, el cual se presenta mencionado en términos bélicos (ἀλώσεις, v. 3).

¹¹³ Sobre la impertinencia de una voz pedagógica en la poesía de Anacreonte, *vid.* Lear (2008: 60): "In fact, however, Anacreon never lays claim to a pedagogical role, and he never refers to any part of his *eromenoi*'s lives except their erotic relations with this "self": nothing in his poetry refers to their future as adult males or to their training for it."

¹¹⁴ Entendemos como *Priamel* a la figura poética cuya estructura consiste en la yuxtaposición de al menos dos enunciados o conceptos que sirven para enfatizar un enunciado final que se contrapone a los previos. *Vid.* Budelmann (2010a: 399).

Dicha subjetividad se subraya en el posesivo ἐμὰς (v. 3), el cual se encuentra en oposición a los genitivos Θήβης (v. 1) y Φρυγῶν (v. 2). En los vv. 4-7, el yo desarrolla la oposición con las otras figuras de cantor, definiendo, esta vez sí, el dominio erótico de su poesía. Se destaca en ello el vocabulario bélico: ni infantería ni flota naval (v. 5) ni un estratégico caballo (v. 4)¹¹⁵ se encuentran entre los motivos de las derrotas que el yo canta. Lo que vence al yo es un ejército “que dispara desde la mirada” (ἀπ’ ὀμμάτων με βάλλων, v. 7),¹¹⁶ con lo que se revela finalmente que sus “derrotas” son de índole erótica.¹¹⁷

Aunque el motivo de la *recusatio* sea pertinente dentro de los *Carmina Anacreontea*, se lo debe analizar teniendo en cuenta que aquí evoca, en realidad, otro texto: los primeros cuatro versos de Sapph. 16 LP:

οἱ μὲν ἵππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-
τω τις ἔραται·

Unos dicen que un ejército de caballos, otros,
de soldados de a pie y otros, de barcos,
es lo más hermoso que existe sobre la negra tierra, pero yo,
lo que uno ama.

A pesar de que para Zotou (2014: 156) la canción anacreóntica constituye simplemente una variación de la *Priamel* sáfica por medio de la que postular una posición poética similar a la de la poetisa, tanto Rosenmeyer (1992: 167-168) como Sens (2014: 101) han

¹¹⁵ El término ἵππος no es unívoco; por un lado, alude al caballo de Troya, a través de lo cual se evoca a Homero, pero por el otro, en función de la intertextualidad con Sapph. 16 LP (aspecto que analizaremos a continuación) designa por metonimia al ejército a caballo.

¹¹⁶ Sobre la identidad femenina o masculina de este “ejército”, entendemos que la ambigüedad sería intencionada en la medida en que facilita que la canción se ajuste a los requerimientos circunstanciales del *re-performer*. Si nos dejamos llevar por la cercanía con la canción 24, podríamos aventurar que se trataría de un ejército de mujeres, pues en dicha canción se dice que al *genos* femenino la Naturaleza lo armó con el arma de la belleza, la cual “vence acero y fuego” (CA 24. 9-13). Pero tampoco debe haber una relación necesaria entre las dos canciones. Lo que sí creemos necesario destacar es que la canción no estaría aludiendo al amor por una única persona (*contra* Müller, 2010: 222), sino a la experiencia del enamorarse como conquista bélica del enemigo.

¹¹⁷ Sobre la relación entre el enamoramiento y la visión, *vid.* Ibyc. 287 PMG, A. Ag. 742, S. Ant. 795, E. Hipp. 525, Pl. Phdr. 251, AP 5.177, 12.101 y el análisis de Calame (2016) en fragmentos de distintos poetas líricos.

destacado la resignificación que las metáforas bélicas y la coloratura jónica de la canción anacreóntica imprimen a la *recusatio* en el texto original.¹¹⁸ Sin embargo, no desarrollan demasiado el fundamento de esta resignificación. En relación con otras canciones, Rosenmeyer (1992: 102) señala como costumbre del poeta anacreóntico la apropiación de la tradición poética que dice rechazar, lo cual podría ser aplicado a este caso. En nuestra opinión, empero, la resignificación irónica no se encuentra tanto en la apropiación de una tradición épica sino en la apropiación de una voz sáfica. De hecho, es Safo la que, en los versos siguientes del fragmento mencionado, recurre a la tradición épica cuando elige el mito de Helena y de Paris como *exemplum* de su tesis (Sapph. 16 LP vv. 6-11). Si al usarlo reconfigura el mito de la adúltera Helena en base a una escala de valores no épica, no deja, por otro lado, de identificar al amor como un potencial actor marcial. En este sentido, sería posible que la variación de la introducción del poema sáfico que se practica en la canción 26 no se ofrezca tanto como una resignificación del texto original sino como una glosa por medio de la cual, no sin cierto humor, el *performer* anacreóntico comenta sobre la esencia de lo que Safo considera “lo más hermoso sobre la negra tierra”.

A la luz de esto, debemos considerar ahora la posibilidad de que no haya en la canción 26 un pronunciamiento anacreóntico contra la épica y una consecuente afirmación del yo como cantor erótico anacreóntico. De hecho, es contraria a la representación del *erastes* anacreóntico un yo “tomado por la fuerza”, a menos que el *performer* anacreóntico lo decida como estrategia poética. Si se admite nuestra interpretación, nos encontramos, entonces, ante un uso de la voz sáfica que, como en la canción 31, se destaca como disonante en el marco de la poética anacreóntica.¹¹⁹ Esto contradice la coexistencia de Safo y Anacreonte en el imaginario cultural

¹¹⁸ El término *άλώσει* (v. 3) es habitualmente empleado para designar la toma de una ciudad fortificada (Hdt. 1.5, 1.91, 3.153, 6.21, 7.8; Th. 1.12.3, 3.51.1, 4.70.1; S. *Ph.* 61). Por su parte, la conceptualización del objeto amoroso como ejército (*στρατός*, v. 6) que emite disparos (*βάλλον*, v. 7) se destaca como ironía porque, al definir “aquello que uno ama” como un ejército, neutraliza la misma proposición sáfica que es evocada.

¹¹⁹ *Contra* Müller (2010: 222): “Inhaltlich sind die Ähnlichkeiten von Sappho Frg. 16,1-4 mit der Dichtung Anacreons durch den gemeinsamen Preis des erotischen Begehrens so hoch, daß kein poetologischer Gegensatz und damit auch keine Unterwanderung des anakreontischen poetologischen Programmes in der Übernahme der sapphischen Konstruktion zu sehen ist, zumal in CA 26 das Motiv poetologisch verwendet wird, während bei Sappho die Lebenswirklichkeit im Vordergrund steht.”

grecorromano,¹²⁰ pero entendemos que la razón de esta adopción paródica de la voz sáfica en el contexto de una mimesis anacreóntica sería una forma de delimitar las *personae* eróticas de cada uno. La voz erótica de Safo, dulce como la del poeta de Teos, no representa lo mismo que la de Anacreonte, lúdica y simposíaca, y en el proyecto de una poética simposíaca no puede significar lo mismo hacer un *re-enactment* de Safo que de Anacreonte.

No se nos escapa tampoco que en la propia canción 20, a la cual le hemos atribuido una función proemial en una hipotética colección de canciones anacreónticas que habría consultado el compilador de nuestro corpus (*vid.* capítulo 1, págs. 68-72), Safo se presenta como un modelo, como también Píndaro, y sería además un modelo de características idénticas a las de Anacreonte (el adjetivo ἡδυμελής se aplica a los dos). En la canción, los tres modelos deberían mezclarse para componer un brebaje inspirador ideal. Sin embargo, como explicamos en su momento, la canción se presenta como verdaderamente marginal en el proceso de la mimesis anacreóntica y es difícil precisar en qué sentido Safo y Píndaro serían asimilados a esta poética. A juzgar por la colección que nos llega, serían solamente dos canciones las que evocan a Safo (CA 26 y 31), mientras que la figura de Píndaro aparecería recién en la última canción del corpus. Pero incluso en estas canciones es imposible defender un mismo estatuto para Anacreonte que para Safo y Píndaro; las voces de estos últimos, más que sintetizadas dentro de la canción anacreóntica, son evocadas para establecer contrastes con el modelo anacreóntico. Esto es lo que vimos en la canción 31 con respecto al concepto del amor sáfico y es lo que estamos observando ahora en la canción 26; veremos el caso pindárico en el último capítulo de este trabajo.

En resumen, proponemos que la reversión “bélica” de la *Priamel* de Safo en la canción 26 no funcionaría como programa anacreóntico de rechazo del modelo épico, sino que, por medio de una evocación de la voz sáfica y de su deconstrucción en lo que respecta al concepto del amor, se define la incongruencia del modelo sáfico y el modelo anacreóntico. De este modo, en la mimesis anacreóntica se le retribuye a Anacreonte su

¹²⁰ *Vid.* Plu. QC 622c y 711d; Gel. 19.9.4-6; Ael. Fr. 187 Hercher. Safo y Anacreonte ya se encontraban emparentados como poetas eróticos en Pl. *Phaid.* 235c.

En esta canción 26 el *performer* anacreónico ha adoptado una voz que le es ajena y mediante esta estrategia ha presentado y desbrozado un punto de vista no anacreónico acerca del amor. Aquí, ese punto de vista es reconocible como sáfico, pero la estrategia es empleada en otros momentos del corpus para deconstruir una mirada extendida en la literatura griega de que lo más sensato es huir de Eros. Observemos, por ejemplo, la canción 25:

La canción desarrolla una alegoría sobre el estado de perpetuo enamoramiento. A diferencia de la golondrina, que va y viene (vv. 1-5), el alado Eros anida constantemente en el corazón del yo (vv. 6-7) y deja crías en distinto estado de maduración (vv. 8-10), con lo cual el nido se encuentra siempre ocupado por pequeños amores (vv. 11-16). Los últimos tres versos concluyen la canción con una reflexión resignada, en donde la mención del remedio (μῆχος, v. 17) podría estar remitiendo a la conocida preocupación por los *remedia amoris*. Pero ya hemos establecido que en el contexto de los *Carmina Anacreontea* estar enamorado no es una enfermedad, pues a Eros hay que entregarse voluntariamente. Sin embargo, en la canción 25 Eros se percibe

como un invasor que inocula en el corazón humano su agri dulce ponzoña o, para continuar con el símil de la canción, sus crías en estado larvario. Nos resulta claro que la resignación final del yo (οὐ γὰρ σθένω, v. 18) no refiere a un aprendizaje, como el de Eros en la canción 19 (*vid. supra* págs. 90-91), sino al corolario lógico de haber empleado toda su fuerza en el intento de desalojar a los enemigos internados (Ἐρωτας ἐκσοβῆσαι, v. 19).¹²¹

La canción 13 es particularmente interesante en lo que respecta al punto de vista que adopta el *performer* anacreóntico:

{θέλω, θέλω φιλησαι.}	1	{Quiero, quiero enamorarme}
Ἐπειθ' Ἔρωσ φιλεῖν με·		Me incitó Eros a que me enamorase
ἐγὼ δ' ἔχων νόημα		y yo, con mi intelecto
ἄβουλον οὐκ ἐπέισθην.		irreflexivo, no me dejé persuadir.
ὁ δ' εὐθὺ τόξον ἄρας	5	Enseguida tomó su arco
καὶ χρυσέην φαρέτρην		y su dorado carcaj
μάχηι με προυκαλεῖτο·		y me retó a un combate.
κάγώ λαβὼν ἐπ' ὤμων		Yo también puse sobre mis hombros
θώρηχ' ὅπως Ἀχιλλεύς		la coraza, igual que Aquiles,
καὶ δοῦρα καὶ βοεῖην	10	y con lanzas y escudos
ἐμαρνάμην Ἔρωτι.		contra Eros luché:
ἔβαλλ', ἐγὼ δ' ἔφευγον·		él disparaba y yo escapaba.
ὥς δ' οὐκέτ' εἶχ' οἰστούς,		Pero cuando ya no le quedaban flechas
ἥσχαλλεν, εἴτ' ἑαυτόν		se enfurecía, hasta que él mismo
ἀφῆκεν εἰς βέλεμνον·	15	se lanzó como proyectil.
μέσος δὲ καρδίης μευ		En medio de mi corazón
ἔδυνε καί μ' ἔλυσεν.		se hundió y me venció.
μάτην δ' ἔχω βοεῖην·		Así que en vano cargo escudo.
τί γὰρ βάλωμεν ἔξω,		¿Para qué, pues, peleamos afuera
μάχης ἔσω μ' ἐχούσης;	20	si la lucha habita dentro de uno?

El yo relata que Eros lo incitó a enamorarse (v. 2), pero que él no se dejó persuadir (v. 4), lo que da lugar a un combate con el dios (v. 7, v. 11). Ambos se encuentran armados: Eros con su tradicional arco y carcaj (vv. 5-6) y el yo, provisto de coraza, lanzas y escudos, se compara con Aquiles (vv. 8-10). La estrategia bélica del yo es, sin embargo,

¹²¹ ἐκσοβῆσαι es una conjetura de Pauw, adoptada por West y aceptada por Müller (2010: 219 n. 701). En el ms. se lee ἐκβοῆσαι, que para Giangrande (1975: 190) significa “celebrar con canciones”; su sentido en la canción sería que para el yo son tantos los Amores que anidan en su corazón que no puede cantar sobre todos. Brioso Sánchez (1981 *ad loc.*) y Lambin (2002: 279) aceptan su interpretación. No obstante, la paráfrasis que hace Nicetas Eugenio (D&C 5.131-145) de la canción 25 se acerca más al sentido que le adjudica la propuesta de Pauw.

huir (v. 12), lo que le funciona por un tiempo hasta que el propio Eros se interna en su corazón como proyectil y lo vence (vv. 13-17). En los versos finales (vv. 18-20) el yo reflexiona sobre la inutilidad (y ridiculez) de tener a Eros como contrincante.

El relato de la lucha agónica con Eros continúa una línea asiduamente frecuentada por el epigrama helenístico, pero que se remonta al propio Anacreonte de Teos.¹²² La primera actitud del yo frente al impulso erótico, por tanto, se encuentra comprendida dentro de una tradición erótico-simpótica que advierte sobre los efectos indeseados de estar enamorado. Claramente, esto entra en contradicción con la prescripción anacreónica de entregarse voluntariamente al dios. Debe advertirse, empero, que la resistencia que el yo opuso a Eros merece que el propio yo se atribuya un “intelecto irreflexivo” (ἐγὼ δ' ἔχων νόημα / ἄβουλον, vv. 3-4). De este modo, el yo anacreónico se desdobra en el necio protagonista del relato y en quien relata, pudiendo así transitar la representación de dos experiencias: la del que ignora y la del que sabe. Mediante la primera, el yo se ubica en el lugar común de quien se resiste a Eros, pero la ridiculización de la escena de combate funciona como deconstrucción del *topos*. La voz de la persona anacreónica “que sí sabe” no solamente se escucha en los versos 3-4, sino que también se halla allí donde la lucha bélica contra el dios del amor no implica otra acción más que la de huir, opción que no solamente quiebra el código heroico sino que, además, se revela finalmente ineficaz.¹²³

La observación de un desdoble del yo anacreónico nos permite proponer una solución a lo que para algunos es la incoherencia del v. 1 de la canción 13:

Le vers qui précède celui-ci (“Je veux, je veux aimer”) ne convient pas.
Il n'est qu'une imitation, due à quelque copiste ou lecteur ancien, du
vers qui, just avant lui, termine le poème n° 12: θέλω, θέλω μανῆναι.
M.L. West eut donc raison de le retrancher. (Lambin, 2002: 230, n. 55)¹²⁴

¹²² Anacr. 38, 46, 65 y 127 G; AP 5.10 [Alc. Mess.], 5.93 [Rufin.], 5.176-180 [Mel.], 12. 120 [Posidipp.]. Cfr. Plu. *Lat. Viv.* 1128e: “¿Amas a alguien? Yo también estuve alguna vez enamorado, pero me arrepentí” (ἐρᾶς; καὶ γὰρ ποτ' ἠράσθην ἀλλὰ μετενόησα).

¹²³ Sobre el deseo de huir de Eros en Anacreonte *vid.* 65 G: χάριν ἐκφυγῶν Ἐρωτα, y sobre la ineficacia de esa huida *vid.* 35 G: παρὰ δηῦτε Πυθόμανδρον / κατέδυν Ἐρωτα φεύγων.

¹²⁴ Brioso Sánchez (1981) no realiza ningún comentario sobre el primer verso; tampoco Zotou (2014), quien, sin embargo, coloca el verso entre llaves al igual que West. Ni Rosenmeyer (1992) ni Müller (2010) opinan al respecto. Solamente Guichard (2012 *ad loc.* n. 217) reconoce las dos posibilidades: que efectivamente se trate de un añadido o que sea una especie de estribillo en el que se anuncia el tema a desarrollarse en la canción.

Si, contrariamente a la opinión del comentarista citado, leemos el primer verso como un prelude de la canción en el que se hace explícito el punto de vista de un yo anacreóntico “que sabe” como modo de contrastar este saber con la insensatez del yo ignorante, entonces el texto transmitido se vuelve integralmente coherente. La reflexión final del yo conectaría la narración de la absurda y vana resistencia a Eros con la voluntad manifiesta de entregarse e él expuesta en el v. 1.

Con el objetivo de ilustrar la necesidad de quien se resiste al amor, el *performer* anacreóntico puede valerse no sólo de esta estrategia de un desdoble de su yo sino de relatos míticos ejemplificadores, es decir, paradigmas o *exempla*.¹²⁵ Veamos la canción 28:

Ὁ ἀνὴρ ὁ τῆς Κυθήρης	1	El esposo de Citerea
παρὰ Λημνίαις καμίνους		en las fraguas de Lemnos
τὰ βέλη τὰ τῶν Ἑρώτων		los dardos de los Amores
ἐπόει λαβὼν σίδηρον·		con acero forjaba;
ἀκίδας δ' ἔβαπτε Κύπρις	5	Cipris bañaba las puntas
μέλι τὸ γλυκὺ λαβοῦσα·		con la dulce miel,
ὁ δ' Ἑρως χολὴν ἔμισγε.		pero Eros metió hiel.
ὁ δ' Ἄρης ποτ' ἐξ αὐτῆς		Ares, al regresar una vez
στιβαρὸν δόρυ κραδαίνων		con su fuerte lanza de un combate,
βέλος ἠὐτέλιζ' Ἑρωτος·	10	menospreció el dardo de Eros.
ὁ δ' Ἑρως 'τόδ' ἐστὶν' εἶπεν		Dijo entonces Eros: “Este es pesado,
ῥαυρὺ· πειράσας νοήσεις’.		pruébalo y te darás cuenta”.
ἔλαβεν βέλεμνον Ἄρης·		Tomó Ares el arma
ὑπεμειδίασε Κύπρις·		–Cipris rió por lo bajo–
ὁ δ' Ἄρης ἀναστενάξας	15	y Ares, gimiendo, dijo:
ῥαυρὺ· φησιν, ἄρον αὐτό.’		“¡Qué pesado! Llévatelo”.
ὁ δ' Ἑρως ἔχ' αὐτό· φησιν.		Y Eros respondió: “Ahora lo soportas”.

Aunque la canción pueda ser leída como una variación de la historia del triángulo amoroso entre Hefesto, Afrodita y Ares,¹²⁶ desde nuestro punto de vista se trata con

¹²⁵ Vid. Demoen (1997: 126): “The essence of the *exemplum* lies in an appeal to a similar or illustrative incident (the *illustrans*) which is not intrinsically connected with the matter under discussion (the *illustrandum*)”. También Nünlist (2009: 261-262), quien define el *exemplum* mitológico como un relato en el que los eventos descritos comportan alguna similitud con la situación presente. Sobre la función de los *exempla* en los *Carmina Anacreontea* nos explayamos en el capítulo 4.

¹²⁶ Rosenmeyer (1992: 100, n. 61) reflexiona: “Ares, suffering the “pain” of Eros’ weapons both metaphorically and literally, must be in love with someone. Is this perhaps also a subtle *aetion*

mayor seguridad de una variación del motivo de la imprudencia de la resistencia a Eros. Aquí Ares representaría al insensato que, en este caso por soberbia, rechaza el poder del dios. No casualmente es el dios de la guerra el que aparece ridiculizado, puesto que ya hemos visto que en la canción 13 la lucha contra Eros parodia el combate bélico y la figura heroica de Aquiles. Eros, por su parte, reaparece como pedagogo (cfr. CA 31), sólo que su método erotodidáctico no es ya la violencia física sino la devolución punzantemente concisa que no admite réplica. Se trata del mismo tipo de respuesta con que Eros, a su vez, es aleccionado y abochornado por su madre en la canción 35:

ἄ δ' εἶπεν· 'εἰ τὸ κέντρον		Y ella respondió: "Si sufres
πονεῖς τὸ τᾶς μελίττας,		el aguijón de una abeja,
πόσον δοκεῖς πονοῦσιν,	15	¿te imaginas cuánto sufren,
Ἔρω, ὅσους σὺ βάλλεις;		Eros, aquellos que tú hieres?"

De estos ejemplos extraemos la conclusión de que cuando se representa a alguien resistiendo al amor, la escena deviene risiblemente absurda. Esto queda claro en el caso de Ares en la canción 28, él mismo ridiculizado en su soberbia marcial, y también en la canción 13, donde es el propio yo quien es representado como un insensato. En la canción 25, la queja resignada de los vv. 17-19 configura patéticamente al yo que, muy lejos de demostrar fortaleza por su lucha, lo único que demuestra es que ha sido invadido y vencido por pequeños seres alados que se reproducen incesantemente. Por otra parte, en la canción 31 la incapacidad del yo para soportar el ejercicio del amor y la incompasiva reacción de Eros podría leerse como una pequeña sátira de la representación del amor como tormento. Corroboramos que, cuando el yo se presenta como alguien que, desprovisto del saber erótico anacreóntico, pretende resistirse a Eros, no representa a una persona anacreóntica sino una función de la actuación del *performer* anacreóntico.

Restan dos canciones en donde las disonancias del yo pudieran estar revelando transiciones identitarias de otro orden. Una de ellas es la propia canción 1, cuando en la escena de la atadura, el yo se califica de insensato:

for the ill-fated love of Ares for Aphrodite?" Guichard (2012: 164) suscribe esta interpretación. Lambin (2002: 227) observa, sin embargo, que el dardo no hiere a Ares, que este sólo lo carga.

[...]		[...]
ἐγὼ δ' ὁ μωρὸς ἄρας		Y yo, el insensato, la tomé
ἐδησάμην μετώπῳ·	15	y la até a mis sienes.
καὶ δῆθεν ἄχρι καὶ νῦν		Y desde entonces hasta acá
ἔρωτος οὐ πέπαυμαι.		no he podido dejar de amar.

Hemos sostenido que esta atadura inicial de la corona anacreóntica define de manera programática que el amor en los *Carmina Anacreontea* es una experiencia positiva que un sujeto juicioso transitará sin resistencias. Sin embargo, el yo dice de sí mismo que por atarse la corona fue un insensato (ὁ μωρός, v. 14). Bing (2014: 25) acierta al mencionar el carácter humorístico que esta aposición de ἐγὼ le confiere al relato de la iniciación poética.¹²⁷ Este humorismo, empero, debe diferenciarse de aquel que habíamos advertido en las canciones previamente analizadas, en las que el rechazo de Eros implicaba una verdadera insensatez del yo y su consecuente caricaturización. En la canción 1, en cambio, queda claro que el yo no ha sido ningún insensato, pues haberse atado la corona anacreóntica ha implicado la adquisición de un saber. En este caso puntual, entonces, ὁ μωρός debe interpretarse como una evaluación irónica por la que el yo puede definir programáticamente que la atadura de la corona (y sus ataduras concatenadas) es efectivamente la opción más sensata.

La canción 23, por su parte, nos muestra una disonancia considerablemente más acentuada en lo que respecta al punto de vista anacreóntico del yo:

Θέλω λέγειν Ἀτρεΐδας,	1	Quiero hablar de los Atridas,
θέλω δὲ Κάδμον αἰδεῖν		quiero a Cadmo cantar
ὁ βάρβιτος δὲ χορδαῖς		pero mi <i>barbitos</i> en las cuerdas
ἔρωτα μούνον ἤχεϊ.		sólo amor hacer resonar.
ἤμειψα νεῦρα πρῶτην	5	Cambié las cuerdas poco ha
καὶ τὴν λύρην ἅπασαν·		y también la lira toda
καγὼ μὲν ἦιδον ἄθλους		y me puse a cantar los trabajos
Ἡρακλέους, λύρη δέ		de Heracles, pero la lira
ἔρωτας ἀντεφώνει.		con amores me contestaba.
χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν,	10	De ahora en más ¡adiós,
ἥρωες· ἡ λύρη γάρ		héroes! Pues la lira

¹²⁷ Añade Bing (2014: 25, n. 1) que M. Baumbach, editor del volumen, sugiere que este humor con que el yo de la canción 1 evalúa su iniciación indicaría la cualidad humorística de la mimesis anacreóntica en general. La interpretación de Müller (2010: 127) de que con la expresión ὁ μωρός se señala un predominio en la poesía anacreóntica del sentimiento por encima de la racionalidad resulta, como lo indica asimismo Zotou (2014: 24, n. 38), demasiado forzada.

De forma llamativa, el yo expresa que su deseo es cantar sobre los Atridas o acerca de Cadmo (vv. 1-2), pero que es su instrumento musical (ὁ βάρβιτος) el que no se lo permite y lo obliga a cantar canciones eróticas (vv. 3-4). El yo asegura haber intentado, debido a la porfía del objeto, probar cambiando, primero, las cuerdas (v. 5) y, luego, el propio instrumento (v. 6). Pero cuando pretendió cantar los trabajos de Heracles, la lira le respondió con temas eróticos (vv. 7-9). Finalmente, el yo decide despedirse de los héroes (vv. 10-11), puesto que la lira no toca otras canciones más que las de amor (11-12).

El rechazo de temas épicos en el marco del simposio ya había sido prescrito por el propio Anacreonte (fr. 56 G) y el compromiso con esta *recusatio* original se mantiene en los *Carmina Anacreontea*, como veremos en el apartado 2.3.2. Lo que ahora nos preguntamos es por qué el *performer* anacreóntico adopta para la canción 23 un punto de vista no anacreóntico, en el sentido de volitivamente épico. No creemos que haya aquí ninguna adopción de voz lírica distinta de la anacreóntica, como ocurre en la canción 26. Lo que debemos tener presente en este caso es el carácter programático que habría comportado esta canción, como ya señalamos en el capítulo 1 (págs. 68-69, ns. 75 y 76). Allí planteábamos que la mayoría de las canciones que admiten una lectura en clave programática presentan al yo en los límites del proceso mimético. Esto se advierte también en la canción 23; hasta el verso 9 el yo presenta una identidad poética que no coincide con la anacreóntica en tanto su voluntad es la de cantar canciones heroicas: la saga de los Atridas (v. 1), la leyenda en torno de Cadmo (v. 2) y los trabajos de Heracles (vv. 7-8) se encuentran entre los temas. Los vv. 10-12, en cambio, presentan a un yo que ha abandonado por voluntad ajena (esta vez, la de la lira) ese deseo y ha asumido el rol de cantor de canciones eróticas. Ahora bien, mientras en la canción 1 la expresión adverbial “desde entonces hasta ahora” (καὶ δῆθεν ἄρτι καὶ νῦν, v. 16) puntualizaba la transición identitaria de una persona pre-anacreóntica a la anacreóntica en un momento indefinido del pasado, pero cuyas consecuencias eran visibles en el presente,¹²⁸ en la canción 23 el adverbio λοιπόν (v. 10) establece el

¹²⁸ La breve canción 6 presenta una organización temporal que nos remite a la de la canción 1: primero (vv. 1-5), el relato de un episodio que ocurre en algún momento no especificado del

presente mismo de la enunciación como momento en que ocurre el abandono de la persona poética épica y la consecuente asunción del rol de cantor erótico, que en este corpus es un rol anacreóntico; las consecuencias de este presente se verán en el indeterminado futuro. Observamos, así, que en la canción 23 el yo se encuentra en una posición marcadamente liminal entre una identidad pre-anacreóntica y la identidad anacreóntica. Podemos, por lo tanto, atribuir esta oscilación identitaria al comportamiento programático de la canción y no a la adopción de un punto de vista no anacreóntico como modo de deconstruir la opción épica.

2.3.2. El saber poético: la *performance* del οἶνοπότης

Como señalábamos recientemente, Anacr. 56 G suele ser citado para señalar el modelo simposíaco que representa Anacreonte en contraste con otros modelos de simposio:

οὐ φιλέω, ὃς κρητῆρι παρὰ πλέωι οἶνοποτάζων
 νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
 ἀλλ' ὅτις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης
 συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκεται εὐφροσύνης.

No me gusta el que junto a la cratera llena bebe vino
 y conflictos y una guerra digna de lágrimas relata,
 sino el que los dones espléndidos de las Musas y de Afrodita
 mezcla y trae a la memoria el amado bienestar.

De acuerdo con Hobden (2013: 52-54), el fragmento elegíaco funciona tanto para que el cantor anacreóntico afirme su posicionamiento simposíaco como cantor del amor y de la εὐφροσύνη como para desafiar otras modalidades de *performance* simposíaca por las que hablar de guerras y conflictos se permite. Además, puesto que un posicionamiento simposíaco similar en contra de los temas épicos era asumido por el cantor de Jenófanes (1 IEG), lo que el fragmento muestra como especialmente anacreóntico es el

pasado se concreta con el uso de verbos en aoristo (εὔρον, v. 1; ἐβάπτισα, v. 4; ἔπιον, v. 5) y el adverbio ποτε (v. 1); segundo, la vinculación del pasado con el presente, del episodio relatado con sus consecuencias, a través del enlace adverbial καὶ νῦν (v. 6). La canción puede ser un relato etiológico sobre la poesía anacreóntica como poesía erótico-simpótica. Sobre la posibilidad de leer esta canción en clave programática, *vid.* Larrosa (2014). Ni Rosenmeyer (1992) ni Lambin (2002) ni Müller (2010) leen CA 6 en dicho sentido. Sí refieren al sentido metapoético de la canción Gutzwiller (2014: 61-62) y Rudolph (2014: 135).

uso de los enunciados en 1ª persona para colocar al cantor anacreóntico en el centro de la escena simposíaca, en contraste con el modo gnómico de los enunciados impersonales.

Desde nuestro punto de vista, la interpretación que realiza Hobden de dicho fragmento de Anacreonte es aplicable a la identidad del *performer* anacreóntico en los *Carmina Anacreontea*. En efecto, en este apartado veremos, primero, que el poeta *re-performer* de Anacreonte recrea esta manera de definir su *performance* simposíaca a través de contrastes (ahora con la herramienta posclásica de la *recusatio*) y, segundo, que la organización de la canción en función de un yo anacreóntico es una forma de representar la escena simposíaca bajo el dominio del *performer* anacreóntico.

En el apartado anterior mencionamos la canción 23 y el comportamiento programático que ella mostraba al presentar una identidad anacreóntica en transición. El yo se presenta al comienzo como un cantor de canciones épicas o, al menos, es este su deseo. Pero si rehusar el amor era propio de insensatos, también lo es pretender cantar canciones heroicas en lugar de canciones eróticas.¹²⁹ Puesto que la elección pasa aquí por el ámbito de lo artístico, no será el cruel Eros quien someta al poeta a una erotodidaxis, sino que será la porfía del instrumento musical la que termine corrigiendo el camino mal elegido.¹³⁰ Hacia el final, el yo da pruebas de que ya ha sido educado cuando despide a los héroes que no habrán de ser honrados con sus canciones (vv. 10-11) y asume que será, inevitablemente, un poeta erótico (vv.11-12).¹³¹ El comportamiento de la lira recuerda aquel de la corona de la canción 1: ambas coartan la voluntad del yo al tiempo que su uso implica la transformación de ese yo. Al ceñirse la

¹²⁹ Cfr. la *Dichterweihe* en Prop. 3.3, donde el poeta relata haber soñado con imitar a Ennio hasta que Apolo lo reprende, llamándolo insensato (*demens*) por intentar la labor del canto heroico.

¹³⁰ Sobre la sustitución del término βαρβιτος (v. 3) por λύρη (vv. 6, 8, 11), West (1994 [1992]: 59, n. 49) explica que el primero se mantuvo como término poético para designar a la lira. Müller (2010: 134), por su parte, entiende que es probable que se trate de dos instrumentos distintos con los que intenta el yo cantar: primero con el *barbitos*, al cual le saca las cuerdas, y luego intenta con una lira. Zotou (2014: 146) suscribe la lectura de Müller.

¹³¹ En el código palatino, en lugar de ἥρωες (v. 11), que es una corrección de Estienne, se lee ἔρωτες. Brioso Sánchez (1981) y Guichard (2012) mantienen la lección del código, siguiendo la explicación de Giangrande (1975: 189). Lambin (2002: 214) y Zotou (2014) prefieren la corrección de Estienne, guiada por la similitud de esta canción con Ov. *Am.* 1.1 (*vid.* nota siguiente). La adopción de una u otra *lectio* (despedir a los héroes o dar la bienvenida a los amores) no afecta el sentido de que en esos versos el yo decide abandonar su proyecto épico y dedicarse a cantar canciones eróticas.

corona consagratoria, el yo pasa del total anonimato a ser una persona anacreóntica, implicándose con ello la identidad de eterno ἐραστής y *performer* de sólo canciones eróticas; de manera similar, la lira provoca que el practicante de canciones épicas devenga un cantor erótico. Se advierte que, a diferencia de la canción 1, al yo pre-anacreóntico se le confiere una identidad: es (o desea ser) un poeta épico, con lo cual la transición identitaria proyecta, de manera algo particular, el motivo posclásico de la *recusatio*.¹³²

Otra de las canciones que habitualmente se lee desde el motivo de la *recusatio* es la canción 2, que ha sido considerada, como ya vimos (*vid.* capítulo 1, pág. 67), como una canción programática:

Δότε μοι λύρην Ὅμηρου	1	Denme la lira de Homero
φονίης ἄνευθε χορδῆς·		sin la cuerda violenta.
φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν,		Tráeme las copas reglamentarias,
φέρε μοι νόμους κεράσσας,		tráemelas luego de mezclar las medidas instituidas,
μεθύων ὅπως χορεύσω,	5	que mientras esté bebiendo bailaré
ὑπὸ σῶφρονος δὲ λύσσης		y bajo un templado frenesí,
μετὰ βαρβίτων ἀείδων		cantando al son de los <i>barbitoi</i> ,
τὸ παροίνιον βοήσω·		la canción báquica entonaré.
δότε μοι λύρην Ὅμηρου		Denme la lira de Homero
φονίης ἄνευθε χορδῆς.	10	sin la cuerda violenta.

Al comienzo, el yo pide que le sea entregada la lira de Homero, pero que se encuentre desprovista de la “cuerda violenta” (vv. 1-2). Pide, a continuación, que le traigan las copas reglamentarias, *i. e.* las que han sido establecidas por el simposiarca (v. 3), habiéndose mezclado previamente las proporciones de vino y agua legitimadas por la tradición simposíaca (v. 4). En ese contexto de consumo de vino (μεθύων) el yo podrá bailar (v. 5); el estado no será el de un descontrol, sino el de un templado frenesí (v. 6) que le permitirá entonar con vigor (βοήσω) el *paroinion* (v. 8) al ritmo de los *barbitoi* (v. 7). Los vv. 9-10 repiten los vv. 1-2.

¹³² Decimos “particular” porque, en lugar de optar por mantenerse en la línea anacreóntica del rechazo épico, la canción 23 estaría inspirada en Ov. *Am.* 1.1: allí el poeta relata haber estado componiendo canciones heroicas cuando Eros le arrebató al segundo hexámetro un pie (*i. e.* lo que hace al dístico elegíaco); el poeta se enoja, pero Eros, con mucho sarcasmo, le clava una flecha para que cambie también la temática (cfr. CA 33.27-33). El poeta se despide así de los héroes y le pide a la Musa que se ajuste a los nuevos requisitos. Sobre el tópico de la *recusatio* en la poesía latina del imperio de Augusto y su supervivencia en la poesía de la época flavia como modo de definir programas poéticos, *vid.* Nauta (2006).

El rechazo de la cuerda “violenta” de la lira homérica significa, claramente, un rechazo de la temática bélica, lo que alinea la canción 2 con la canción 23 y, sobre todo, con el fr. 56 G de Anacreonte. En esa oportunidad el yo anacreóntico declaraba su disgusto por quienes relataban en el contexto del simposio (κρητῆρι παρὰ πλέωι, v. 1) una guerra digna de lágrimas (πόλεμον δακρύνοντα, v. 2) y oponía a esta figura la del que recuerda (μνήσκεται, v. 4), mezclando a las Musas con Afrodita, la εὐφροσύνη. En armonía con esta opinión original, el yo anacreóntico de la canción 2 se define como un *performer* simposíaco, primero, rechazando la pertinencia de la temática bélica (v. 2) y, segundo, describiendo su praxis poética, identificándola con los rituales que hacen a la εὐφροσύνη del simposio: beber (μεθύων, v. 5), bailar (χορεύσω, v. 5) y cantar *paroinia* (v. 8). Es importante, además, advertir que el yo define su identidad como *performer* simposíaco no solamente designando sus actividades sino, además, modalizándolas. En el v. 6 el yo especifica que su praxis poética como cantor se desarrollará “bajo un templado frenesí” (ὕπὸ σώφρονος δὲ λύσσης), mientras que en el v. 8 el verbo βοήσω especifica la modalidad enardecida del canto. En esto, llama la atención que tanto λύσσα como βοᾶν forman parte del léxico homérico mediante el cual se describen las exaltaciones anímicas de los héroes.¹³³ Pero más que una incorporación homérica que limita o matiza la *recusatio* épica,¹³⁴ la utilización de estos términos con cierta reminiscencia marcial vendría a profundizar el contraste entre la manía poética y báquica y el frenesí guerrero (Müller, 2010: 132, n. 495). La λύσσα homérica es poderosa (κρατερή, *Il.* 9.239) y destructiva (ὀλοή, *Il.* 9.305), mientras que la que posee al *performer* simposíaco anacreóntico es sensata (σώφρων). Es cierto que esta moderación puede estar aludiendo a una compostura en el consumo de vino, moderación que se anticipa en los versos 3 y 4 con la mención de copas reglamentarias (κύπελλα θεσμῶν) y mezclas proporcionadas (νόμους κεράσσας).¹³⁵ Pero puede

¹³³ Homero aplica el verbo βοάω a las expresiones de los héroes bélicos en *Il.* 9.12; 11.15; 15.687; 17.89; 17.334 y λύσσα designa el furor guerrero (*Il.* 9.239; 9.305; 21.542).

¹³⁴ Cfr. Rosenmeyer (1992: 102): “While the poet draws a good deal of attention to his proscriptions, i.e. nothing from Homer of violence, nothing in excess, nothing shocking or strange, he frequently makes exceptions for himself, either by using unmistakably Homeric vocabulary, or by skillfully inserting a violent scene in a neutral setting”.

¹³⁵ En la interpretación de estos versos seguimos a West (1984: 206): “θεσμοί and νόμοι stand for the peace and order <with> which he wants to govern his revelry”. Rosenmeyer (1992: 128)

asimismo funcionar para contrastar la excitación por la acción del vino de la excitación iracunda del guerrero, como se desbroza en la canción 9:

Ἄφες με, τοὺς θεοὺς σοι, πιεῖν, πιεῖν ἀμυστί· θέλω, θέλω μανῆναι. ἐμαίνεται' Ἀλκμέων τε χῶ λευκόπους Ὀρέστης τὰς μητέρας κτανόντες· ἐγὼ δὲ μηδὲνα κτάς, πιῶν δ' ἐρυθρὸν οἶνον θέλω, θέλω μανῆναι. ἐμαίνεται' Ἡρακλῆς πρὶν, δεινὴν κλονῶν φαρέτην καὶ τόξον Ἰφίτειον· ἐμαίνετο πρὶν Αἴας, μετ' ἀσπίδος κραδαίνων τὴν Ἑκτορος μάχαιραν· ἐγὼ δ' ἔχων κύπελλον καὶ στέμμα τοῦτο χαίτης {οὐ τόξον, οὐ μάχαιραν,} θέλω, θέλω μανῆναι.	1 5 10 15	¡Déjame, por tus dioses, beber, beber de un solo trago! ¡Quiero, quiero enloquecer! Estaba loco Alcmeón y también el descalzo Orestes que mataron a sus madres. Pero yo, que a nadie maté, mientras bebo el rojo vino ¡quiero, quiero enloquecer! En otro tiempo enloqueció Heracles, cuando agitó el aciago carcaj y el arco de Ífito. Enloqueció en otro tiempo Áyax, cuando blandió junto con el escudo el sable de Héctor. Pero yo, que tengo una copa y la cinta esta para el cabello {no un arco, no un sable}, ¡quiero, quiero enloquecer!
---	--	---

Como se observa, la manía de Alcmeón, de Orestes, de Heracles y de Áyax fueron todas manías asesinas que son mencionadas para que contrasten con la manía dionisiaca del bebedor de vino, “que no ha matado a nadie” (v. 6), puesto que solamente tiene en sus manos “una copa y una cinta para adornar el cabello” (vv. 16-17). Un objetivo similar orientaría el uso de los términos homéricos λῦσσα y βοᾶν en la canción 2.¹³⁶

Por otra parte, el verbo βοᾶω suele ser usado en Homero de manera intransitiva, ya para referir al modo en que los combatientes se increpan unos a otros, ya para la exhortación. En cambio, en el contexto de la *performance* anacreóntica el verbo identifica una modalidad en la acción de cantar (ἀείδων, v. 7) a la vez que le es asignado un objeto, τὸ παροίνιον (v. 8). De este modo, el verbo βοήσω queda limitado,

considera posible que un segundo sentido de νόμος esté presente en el verso: el de “pieza musical”; Zotou (2014: 31) adopta este valor del término.

¹³⁶ La estrategia anacreóntica del contraste vuelve a ser utilizada en CA 12 para oponer la alegre y sana manía del poeta inspirado por el vino a las locuras “insanas” que provocan los iniciados en los ritos de Cibeles y las manías proféticas.

incluso sintácticamente, a designar una modalidad de la *performance* de canciones en el simposio.¹³⁷ Es importante, a este respecto, destacar que reencontramos el verbo βοήσω en el v. 7 de la canción 60:

[...]		[...]
ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ	5	Y con un plectro de marfil,
λιγυρὸν μέλος κροαίνων		la aguda canción punteando
Φρυγίῳ ὀυθμῶι βοήσω,		en ritmo frigio entonaré,
ἄτε τις κύκνος Καύστρου		como algún cisne del río Caistro,
ποικίλον πετροῖσι μέλπων		que con sus alas hace música
ἀνέμου σύναυλος ἤχηι.	10	en armonía con el sonido del viento.

Aquí la modalidad del canto que el empleo del verbo βοήσω precisa para la *performance* anacreóntica se ve reforzada por adjetivos y estructuras adverbiales: el μέλος entonado por el *performer* es calificado de agudo, penetrante (λιγυρόν, v. 6), mientras que el ritmo frigio (v. 7) es orgiástico y patético, según nos dice Aristóteles (Pol. 1342b). Esta reaparición del verbo βοήσω en la canción 60, que es la que clausura programáticamente el corpus, demuestra que, efectivamente, en el contexto de los *Carmina Anacreontea* se trata de un verbo de *performance* que identifica la modalidad de la canción anacreóntica.

No encontramos, entonces, ninguna paradoja en la *recusatio* de la temática bélica en la canción 2 y no debe leerse en ese sentido el reclamo de la lira de Homero (v. 1 = v. 9), pues su posesión simboliza otra cosa que la dedicación a la poesía épica. Anotamos algunas interpretaciones sobre el v. 1:

Thus, in resuscitating Homer, what he really attempts to do is to capture the fame and glory of Homer himself. "Give me the lyre of Homer" (2.1-9) may be in the outcome not so much a genre statement as a plea for equal recognition and praise. (Rosenmeyer, 1992: 102).

In CA 2 findet sich hingegen eine explizite, programmatische Abgrenzung anacreontischen Dichtens gegen homerisches Dichten. Der Anspruch besteht darin, Dichtung zu verfertigen, die sich in ihrem Wert mit der homerischen messen kann. Sie kann es weder formal noch inhaltlich, denn in beiden Bereichen ist die anacreontische von der homerischen Dichtung sehr verschieden, doch in ihrer poetischen und ästhetischen Qualität möchte sie der homerischen vergleichbar sein. (Müller, 2010: 131).

¹³⁷ Para el verbo βοᾶν designando el modo efusivo del canto, *vid.* E. Tr. 335 y Ar. Av. 1095-1096.

Der Dichter wünscht sich die Lyra Homers zu bekommen, damit er wie Homer reizvolle Gedichte komponieren kann, die aber nicht unbedingt „homerisch“ klingen sollen. (Zotou, 2014: 30-31).

Desde nuestro punto de vista, el significado del reclamo de la lira de Homero merece una mayor precisión, pues en el mundo grecorromano Homero no es solamente “famoso” y sus poemas no son solamente “bellos”: en Homero se compendia el saber de la cultura antigua de los griegos y es, por ello, una figura de autoridad (Anderson, 2005 [1993]: 70 ss.; Goldhill, 2009c: 230). En tal sentido, poseer “la lira” de Homero significaría, concretamente, estar investido de la autoridad de la antigua cultura poética griega y para un cantor no habría mayor legitimación que la que acarrea su concesión.

Ahora bien, si al solicitar la lira de Homero el yo reclama autoridad poética, ¿qué ocurrió con la autorización de Anacreonte en la canción 1? Entendemos que hay aquí dos instancias diferentes. En primer lugar, Anacreonte, en su rol de divinidad consagrante, autoriza al yo a adoptar su persona y con ello posibilita la mimesis, mientras que en un segundo momento, el *performer* anacreóntico solicita le concedan la lira de Homero, simbolizándose con ello la posesión de una autoridad como cantor en la tradición poética griega. Pero no es Homero quien concede su lira. En esto es crucial atender al cambio de persona que ocurre entre el verso 2 y el verso 3; en el v. 1 el imperativo δότε designa un sujeto plural, mientras que φέρε, a un sujeto singular. En este último caso, el imperativo se inscribe en la tradición de la poesía simposíaca de Anacreonte, quien habitualmente se dirige al copero o a otro esclavo para que le alcancen la copa llena de vino.¹³⁸ Debemos considerar la posibilidad que a través de este φέρε μοι se ensaye una cita mínima de Anacreonte para que se reconozca a este como *persona loquens* de la canción. Vemos en este uso una estrategia etopéyica que, en el contexto del clasicismo grecorromano, contribuiría a la búsqueda de reanimar el pasado a través de sus voces.¹³⁹ El imperativo δότε, en cambio, cumpliría una función

¹³⁸ Anacr. 24, 33, 38, 63, 396 G. Sobre el pedido de vino y la exhortación simposíaca en general, *vid.* Giangrande (1967: 146 *et passim*).

¹³⁹ Sobre la etopeya, *vid.* capítulo 1, pág. 41 de este trabajo y las referencias bibliográficas en n. 43. Sobre la cita como modo de reanimar voces del pasado, *vid.* Porter (2009: 105): “Quotation was a way of parading and especially performing the past, but it was also a form of reanimation” y König (2012: 43): “It was also a common technique of ancient oratory to

distinta en la medida en que los interlocutores plurales pueden ser identificados con el auditorio que presencia la inminente *performance* anacreóntica. Al solicitar la lira de Homero, el yo pide a su público que legitime, con su presencia y su predisposición, su actuación poética.¹⁴⁰ Estamos nuevamente en un umbral, como hemos observado en todas las canciones que se dejan leer programáticamente. El yo señala al *performer* anacreóntico, pero este se halla en los límites de su actuación. La imagen de la lira homérica funciona aquí en un doble sentido: en tanto la persona anacreóntica es un μελοποιός, la solicitud de la lira indica pragmáticamente el comienzo de su *performance*, pero al tratarse de la lira de Homero (y no ser “Homero” el bardo épico sino la máxima autoridad poética de la cultura griega), el comienzo de la *performance* coincide con la expectación de la aprobación de ese comienzo.

En resumen, a través de este pasaje abrupto de la segunda persona del plural (δότε) a la segunda del singular (φέρε), la canción 2 puede ser leída como una escenificación de la preparación del *performer* anacreóntico para iniciar su actuación poético-simposíaca, pidiendo, primero, la legitimación por parte de su público (v. 1), segundo, definiendo su identidad simposíaca negativamente a través de una *recusatio* épica (v. 2) y, tercero, definiendo su identidad simposíaca positivamente por medio de un breve catálogo de prácticas que desbrozan el concepto de εὐφροσύνη, aquel que en el fragmento 56 G Anacreonte había determinado como objeto de la *performance* simposíaca apropiada. De este modo, la canción 2 presenta al yo anacreóntico en los umbrales de su *performance*.

La *performance* anacreóntica descrita como la ejecución de una canción mientras se consume vino y se baila en estado de ebriedad define a su figura central como un οἰνοπότης. Literalmente, οἰνοπόται son los que “beben vino” en el contexto del simposio, como lo atestigua el propio fragmento elegíaco de Anacreonte al que nos hemos estado refiriendo, en cuyo primer verso se encuentra el participio οἰνοποτάζων,

summon up the dead, and in particular to imagine a long-dead figure speaking through the mouth of the orator”; cfr. Connolly (2007: 159-160).

¹⁴⁰ En otro nivel, el público puede ser identificado con la comunidad de lectores, a quienes también se invita a legitimar la mimesis anacreóntica imaginándose ellos mismos como el grupo de simposiastas que ofician de espectadores de la *performance* anacreóntica. Retomamos esta reflexión sobre la representación del lector en el capítulo 4, apartado 4.3, cuando analicemos la imagen del simposio como comunidad de φίλοι y su incidencia en la representación del lector como parte de esa comunidad.

incluso aplicado a quien no respeta, con sus relatos bélicos, la εὐφροσύνη simposíaca.¹⁴¹ Pero también hallamos el término en otro fragmento elegíaco en el que Anacreonte se estaría definiendo a sí mismo como uno: οἶνοπότης δὲ πεποίημαι (Anacr. 57 G). Como señala Hobden (2013: 52), mediante el empleo del verbo ποιέω en perfecto el cantor anacreóntico da cuenta de que su identidad como οἶνοπότης es el resultado de un proceso de autoconstrucción que tiene lugar tanto en la práctica de beber como en la de la misma canción. En este sentido, la identidad de Anacreonte como οἶνοπότης no descansa sobre el simple significado denotativo, sino que el término encerraría una constelación de sentidos que configuraría una persona simposíaca específica y una persona poética acorde. Aunque el fragmento es demasiado breve como para sacar conclusiones al respecto, lo que sí puede corroborarse es que para la posteridad Anacreonte ha sido, en efecto, identificado como οἶνοπότης.¹⁴² Teniendo esto presente, los poetas anacreónticos no estarían, en principio, haciendo más que continuar la propuesta original de Anacreonte. Es cierto que el término οἶνοπότης no se halla mencionado en los *Carmina Anacreontea*, pero el insistente encomio del vino, la usual exhortación a beber y la representación del yo como quien desea beber o se encuentra haciéndolo permiten observar la reconstrucción o *re-enactment* de la persona anacreóntica como οἶνοπότης.

Sin embargo, en el mundo grecorromano definirse como οἶνοπότης tiene otras implicancias que, proponemos, deben ser tenidas en cuenta para poder comprender la reinterpretación de Anacreonte en el nuevo contexto simposíaco y analizar la actualidad detrás de su mimesis, independientemente de las tendencias clasicistas y nostálgicas de la literatura del período.

En el capítulo 1 (pág. 53) habíamos hecho mención de una tradición que relacionaba el beber vino con la inspiración poética. Está también ampliamente atestiguado que los poetas inspirados beben agua de fuentes especiales, aunque en este caso se trataría de un tópico desarrollado por los poetas romanos influidos por

¹⁴¹ Un repaso por los epigramas del libro XI de la *AP* nos demuestra que el οἶνοπότης es un personaje del simposio, *v.g.* *AP* 11.45.2 [Onesto]; 11.59.8 [Maced.]; 11.60.1 [Paul. Sil.].

¹⁴² *Vid.* *AP* 7.28: ὦ ξένε, τόνδε τάφον τὸν Ἀνακρείοντος ἀμείβων / σπειῖσόν μοι παριών εἰμὶ γὰρ οἶνοπότης.

Calímaco y su escena de iniciación en los *Aitia*.¹⁴³ En principio, no habría habido ninguna diferencia poética o no se habría implicado la elección de ningún género si la inspiración provenía del vino o del agua.¹⁴⁴ Sin embargo, en los epigramas de Antípatro de Tesalónica, poeta de la época de Augusto, los “bebedores de agua” comportan una serie de características que los constituye en figuras rechazables. Así, por ejemplo, se dirige a estos en *AP* 11.20:

Φεύγεθ' ὅσοι λόκκας ἢ λονίδας ἢ καμασῆνας
 ἄδετε, ποιητῶν φύλον ἀκανθολόγων,
 οἳ τ' ἐπέων κόσμον λελυγισμένον ἀσκήσαντες,
 κρήνης ἐξ ἱερῆς πίνετε λιτὸν ὕδωρ.
 σήμερον Ἀρχιλόχοιο καὶ ἄρσενος ἡμαρ Ὀμήρου
 σπένδομεν· κρητὴρ οὐ δέχεθ' ὕδροπότας.

*Fuera, vosotros que “clámides”, “teas” y “piscis” cantáis,
 raza de poetas de espinosas palabras,
 los que creáis un retorcido cosmos de versos cuando
 de la sagrada fuente bebéis el agua frugal.
 Hoy, en el día de Arquíloco y del viril Homero, hacemos una
 libación: la crátera no acepta bebedores de agua.*

Antípatro denomina ὕδροπόται a los poetas “de espinosas palabras” (ἀκανθολόγων, v. 2) que se inspiran bebiendo “el agua frugal de la fuente sagrada” (v. 4). La identificación de estos poetas con aquellos que siguen a Calímaco se desprende de la conocida complejidad de su poesía, de la tradición que asocia su inspiración con el agua sagrada de la fuente Hipocrene y de la polémica contra los poetas filólogos que siguen a Calímaco, también desarrollada en epigramas de la *Corona* de Filipo.¹⁴⁵ No podemos estar seguros de cuáles son los motivos de esta(s) polémica(s); por lo pronto,

¹⁴³ Sobre el motivo del agua como fuente de inspiración poética, *vid.* Crowther (1979: 6) y Knox (1985) con repastos por distintos pasajes. Sobre la imposibilidad de determinar si Calímaco bebió o no de la fuente de Hipocrene, *vid.* los autores mencionados y Antúnez (2008).

¹⁴⁴ Un punto que se deduce del repaso que realiza Knox (1985) es que el vino se habría asociado con los poetas arcaicos (cfr. pág. 53, n. 61 en este trabajo), mientras que las corrientes de aguas son imágenes de inspiración en la poesía romana, posiblemente atravesada por la recepción de la obra de Calímaco. De los poetas griegos arcaicos, solamente de Hesíodo se dice que bebió de la fuente de Hipocrene, pero se trata de una confusión originada posiblemente por la iniciación de Calímaco, inspirada en la de Hesíodo.

¹⁴⁵ La invectiva contra los poetas filólogos se encuentra también en un epigrama de Heródico de Babilonia (Ath. 5.65 Kaibel), en *AP* 11.322 [Antiphan.], 11. 321 y 347 [Phil.]. Contra los “bebedores de agua” se pronuncian el mismo Antípatro en *AP* 9.305, 11.24 y 11.31, quizás Antígono (*AP* 9.406) y también Horacio (*Ep.* 1.19.3).

el estilo rebuscado y la erudición filológica son rechazados, pero desconocemos cuál es (si es que lo hay) el estilo reivindicado. Si a lo que diremos subyace o no un sentido literario no lo sabemos, pero lo que sí advertimos es que a los “bebedores de agua” se los representa como contrarios al *ethos* simposíaco. En el último verso del epigrama citado se subraya que los ὕδροπόται (esos cuya inspiración proviene de las aguas sagradas) no son bienvenidos a compartir los dones de la cratera. Por otra parte, en *AP* 11.31, Antípatro confiesa que si a algo teme es “a los bebedores de agua que recuerdan palabras” (μύθων μνήμονας ὕδροπότας, v. 4), lo que, si por un lado puede entenderse en referencia a la actividad propia del filólogo como historiador de los textos, por el otro, no habría que descartar que hubiera en ello una alusión a la frase, posiblemente para esta época ya proverbial, “odio al simposiasta memorioso” (μισέω μνάμονα συμπόταν, Plu. *QC* 612c y Luc. *Symp.* 3; cfr. Mart. 1.27). Sugerentemente, Plutarco inicia sus *Symposiaka* con una referencia a esta sentencia poética para, inmediatamente, desautorizarla y proponer que traer a la memoria las conversaciones de sobremesa es tarea prestigiosa en la estela de Platón, Jenofonte, Aristóteles y Epicuro, entre otros. Volveremos sobre esto en el capítulo 3. Por el momento, destacamos que nuevamente el rechazo de los bebedores de agua se sustenta en criterios asociados al simposio. Finalmente, en *AP* 11.24 y 9.305 a la elección de beber agua se le contrapone la de beber vino; en el primer caso, el poeta, quien se dirige al Helicón, sugiere que la fuente de Baco libera mejor de las preocupaciones (ἀμεριμνοτήρ) que la que él alberga y que por ello prefiere una sola copa (κύπελλον ἓν μόνον) de la primera a mil del agua de la fuente de Pegaso (χίλια Πηγασίδος); en el segundo caso, al poeta, luego de beber “agua no mezclada” (ὕδατος ἀκρήτου) y caer dormido, se le presenta Baco, quien lo amonesta por tomar una decisión odiosa para Afrodita (ἄξιον...ἀπεχθομένων Ἀφροδίτῃ), razón por la cual el poeta declara que desde entonces el agua le resulta poco agradable (οὐκέτι τερπνὸν ὕδωρ). El epigrama admite ser leído como una parodia del motivo de la *Dichterweihe*, pero es imposible precisar si detrás de ello hay una propuesta poética. Lo único que queda claro de los epigramas mencionados es que los ὕδροπόται, además de calimaqueos, son personajes sobrios, impasibles y afectos al estudio,¹⁴⁶ lo que para Antípatro los convierte en personajes inadmisibles en la fiesta

¹⁴⁶ *Vid.* Plu. *QC* 632c, donde ὕδροπότης se presenta como sinónimo de σώφρων en oposición a

simposíaca. Entonces, los ὕδροπότες se oponen a los οἰνοπότες (literalmente “los que beben vino”), en principio, porque unos pertenecen al simposio y otros no.

El recorrido por los epigramas de Antípatro y las referencias sobre la invectiva contra los ὕδροπότες nos obligan a reconsiderar las implicancias de una poética mimética cuyo modelo es precisamente el más famoso de los οἰνοπότες. Si la representación de Anacreonte como οἰνοπότης preexiste a la invectiva contra los bebedores de agua y es coherente con el estereotipo del poeta de Teos, esto no impide en absoluto que en el nuevo marco la figura de Anacreonte como οἰνοπότης sea de particular interés por la vigencia de su identidad oponible a la del erudito “bebedor de agua”. De hecho, proponemos aquí que esta es precisamente la oposición que subyace a la identidad simposíaca de la persona anacreóntica en los *Carmina Anacreontea*; como “bebedor de vino” (οἰνοπότης), esta persona anacreóntica re-creada (*re-enacted*) en el mundo grecorromano no solamente viene a rechazar los temas mítico-heroicos que tradicionalmente son vistos como contrarios al disfrute de la εὐφροσύνη simposíaca, sino que, además, viene a rechazar lo que es propio de “bebedores de agua”: la aburrida erudición bibliófila. En el capítulo siguiente nos extenderemos sobre la identidad de estos ὕδροπότες implícitos, pero adelantamos nuestra hipótesis de que se trata de los πεπαιδευμένοι, que se han establecido como figuras dominantes de los simposios (literarios) grecorromanos. A modo de anticipo, pero también para cerrar nuestra lectura sobre el uso de la *recusatio* como dispositivo retórico que permite a la persona anacreóntica en el Imperio Romano dar cuenta de su identidad simposíaca en rechazo de otras identidades, ofrecemos nuestra lectura de la canción 4 (iii) de los *Carmina Anacreontea*. Allí, diremos, no solamente hay un rechazo de lo épico, sino también, a través de una alusión a la poesía didáctica, de la *performance* erudita que estaba hegemonizando la representación literaria de los simposios y que, al menos desde la perspectiva anacreóntica, tampoco parecen apropiadas a la εὐφροσύνη simposíaca. Ante estos nuevos actores, el modelo de Anacreonte como οἰνοπότης se

μεθύειν y Ath. 2.21.20-25 Kaibel, donde se cuenta que, según Frínico, el músico Lampro era bebedor de agua (ὕδατοπότης), momia de las Musas (Μουσῶν σκελετός), dolor de cabeza de los ruiseñores (ἀηδόνων ἡπίαλος) y canto de la muerte (ὕμνος Ἰδίου).

resignifica en oposición a los aburridos “bebedores de agua”. Transcribimos la canción

4 (iii):¹⁴⁷

Τὸν ἄργυρον τορεύων	1	Cuando estés labrando la plata,
Ἥφαιστέ μοι ποιήσον		Hefesto, no me hagas,
πανοπλίαν μὲν οὐχί·		por cierto, una panoplia:
τί γὰρ μάχαισι κἄμοί;		¿qué tenemos que ver los combates y yo?
ποτήριον δὲ κοῖλον	5	Mejor, una copa hendida,
ὅσον δύνῃι βαθύνας.		tan profunda como puedas.
ποίει δέ μοι κατ' αὐτοῦ		Y sobre ella no me hagas
μήτ' ἄστρα μήτ' Ἀμαξαν,		ni astros ni al Carro,
μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα·		ni al terrible Orión;
τί Πλειάδων μέλει μοι,	10	¿qué me importan a mí las Pléyades?
τί γὰρ καλοῦ Βοώτου;		¿y qué el bello Boyero?
ποιήσον ἀμπέλους μοι,		A mí hazme viñedos
καὶ βότρυας κατ' αὐτῶν,		y racimos que penden de ellos
καὶ Μαινάδας τρυγώσας·		y Ménades en plena vendimia.
ποίει δὲ Ληνὸν οἴνου	15	Y haz un lagar de vino,
ληνοβάτας πατοῦντας		pisadores de uva en su tarea,
τοὺς Σατύρους γελῶντας		los Sátiros riendo,
καὶ χρυσεύς Ἔρωτας		y dorados Amores
καὶ Κυθήρην γελῶσαν		y a Citerea riendo
όμοῦ καλῶι Λυαίωι.	20	junto al bello Lieo.

Los comentarios de esta canción suelen estar orientados a dar cuenta del tópico de la *recusatio* por medio de la intertextualidad con el canto XVIII de *Iliada* (Rosenmeyer, 1992: 89; Martins, 2008: 19; Müller, 2010: 270; Sens, 2014: 103; Zotou, 2014: 40). Y es que, en efecto, al dirigirse el yo a Hefesto y pedirle que no confeccione una panoplia (vv. 1-3), la canción alude de manera intencionada al escudo de Aquiles, extensamente descrito en el canto mencionado. La alusión se transforma en intertextualidad cuando,

¹⁴⁷ De esta canción poseemos tres versiones que llegan de fuentes distintas: CA 4 (iii) corresponde al texto presente en el suplemento del código palatino en París. Versiones más breves de este texto y con algunas variantes se encuentran en Gel. 19.9.6 (= CA 4 (i)) y en AP 11.48 (= CA 4 (ii)). Según West (1993 [1984] *ad loc.*) el texto de Gelio sería la “sincerissima forma carminis”. Para Lambin (2002: 167) la versión más antigua sería la que se halla en AP 11.48, la más breve de las tres, a la que por “l’art de l’amplification” asociada al ejercicio de la écfrasis, se le van agregando versos. Sens (2014: 102-103) y Zotou (2014: 38) acuerdan con West; Müller (2010: 269, n. 842) destaca el carácter meramente conjetural de esta propuesta. Aquí optamos por trabajar a partir de la versión que se ofrece en el corpus hallado en el suplemento parisino, puesto que es la que ha elegido el compilador para transmitir como canciones representativas de la poética mimética anacreóntica.

más adelante (vv. 8-11), el yo realiza un catálogo de estrellas que se aproxima de forma considerable al del texto homérico (*Il.* 18.485-489):¹⁴⁸

ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται,
Πληϊάδας θ' Ὑάδας τε τό τε σθένος Ὠρίωνος
Ἄρκτον θ', ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,
ἥ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.

Allí (puso) las estrellas todas, con las que el cielo ha sido coronado,
a las Pléyades y a las Híades, al imponente porte de Orión
y a la Osa, a la que llaman también con el nombre de Carro,
ella, que gira sobre sí misma y que vigila a Orión,
la única que está desprovista de un baño en el Océano.

No obstante la evidente alusión a Homero, lo que cuestionamos es si la canción desarrolla exclusivamente este rechazo épico. Queda claro que en los primeros versos se contraponen panoplia y copa como epítomes objetuales del mundo bélico cantado por el poeta épico y el mundo simposíaco cantado por el *performer* anacreóntico respectivamente; lo que no es tan claro es si las estrellas rechazadas en los vv. 8-11 están allí para ampliar el motivo de la *recusatio* épica. Destacamos, a propósito de esto, que las estrellas se rechazan como imágenes de una copa para beber y no de un objeto marcial; este es un dato en el que, quizás por demasiado evidente, nadie reparó. En este sentido, nos resulta significativo que, una vez rechazada la panoplia y solicitada la fabricación de una copa, el yo retome el propósito de hacer una recusación: es en la copa donde no deben estar representadas las estrellas. La pregunta es, entonces, qué pueden significar estas estrellas homéricas en una copa.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Acerca de que las Híades se encuentran en el pasaje homérico y no en la canción anacreóntica y, al revés, que el Boyero no es mencionado por Homero y sí por el yo anacreóntico, Rosenmeyer (1992: 90) y Lambin (2002: 167) han dado distintas explicaciones que caen ante la evidencia que presenta Sens (2014: 103), aunque esta en realidad había sido ya advertida por Fantuzzi (1994b: 11) en su revisión del libro de Rosenmeyer. Estos dos últimos autores advierten que el texto de *Il.* 18. 486-489 es retomado en *Od.* 5. 271-275; aquí, el héroe cae dormido mientras observa un cielo arrullador con las Pléyades, el Boyero, la Osa “también llamada Carro” y Orión, es decir, en el pasaje de *Odisea* no se mencionan a las Híades, pero sí al Boyero, como en la canción anacreóntica. En este sentido, la intertextualidad con la écfrasis del escudo de Aquiles se encuentra mediada por la versión estelar que aparece en *Odisea*.

¹⁴⁹ Hardie (1985: 12-15) presenta una serie de contundentes testimonios visuales y textuales para explicar que las imágenes de astros en objetos bélicos, tanto reales como imaginados, habrían investido al guerrero con la magnificencia y el poder del orden cósmico. Pero en la canción

Para responder a la pregunta planteada, primero debemos tener en cuenta que desde el período helenístico en adelante tanto *Iliada* como *Odisea* fueron fruto de interpretaciones alegóricas (Hardie, 1985: 15-17), las cuales parecen estar más orientadas a satisfacer inquietudes epistémicas propias que a dilucidar la cosmovisión de otra época. En esta lógica hermenéutica, el escudo de Aquiles, junto con su rica decoración visual, fue interpretado como un $\mu\acute{\iota}\mu\eta\mu\alpha$ τοῦ κόσμου y el propio acto de confeccionar ese escudo correspondía a una cosmogonía. Se suman a ello los testimonios visuales de la recepción de la écfrasis del escudo aquileo. La serie de frescos pompeyanos que analiza el autor mencionado varía el motivo pictórico de “Tetis en el Taller de Hefesto” y la imagen del arma del héroe parece haber estado poco inspirada en el texto homérico; en algunas de esas representaciones, el escudo no presenta ninguna imagen grabada, pero en otras se observan estrellas, sólo que no son las que menciona Homero, sino que se destaca la representación del Zodíaco.¹⁵⁰ Tales testimonios permiten suponer que la interpretación de Homero estaba en gran medida afectada por los saberes circulantes del período en cuestión.¹⁵¹ Es cierto que Homero era utilizado y reutilizado como anclaje en la tradición cultural griega, pero a la vez era reinterpretado en un contexto de nuevos paradigmas epistémicos y de particulares dinámicas culturales que definían la *paideia* grecorromana. En este marco, Homero no representaba la poesía épica solamente, sino que sus textos compendiaban la cultura helénica de manera paradigmática, siendo por ello esenciales para la comprensión del

anacreóntica, dichas imágenes se sustraen del mundo épico para ser recontextualizadas en el mundo simposíaco. Al sugerirse su reaparición en una copa y no ya en un objeto de la guerra se debe conceder, al menos, que carecen de su funcionalidad original. En este sentido, es oportuna la referencia a un trabajo de Yalouris (1980), donde el análisis de imágenes astrales en vasos, ánforas y otras vasijas de los períodos arcaicos y clásicos arroja como resultado la hipótesis de que la elección de esta temática decorativa en objetos de ese tipo habría estado motivada por la intención de representar la naturaleza del cosmos según el conocimiento de la naturaleza propio de la época. No pretendemos trasladar estas conclusiones al mundo grecorromano, pero sí sugerir que las decoraciones astrales en vasos simposíacos habrían poseído una historia propia que abrevaba de tradiciones científico-filosóficas.

¹⁵⁰ Cfr. Ov. *Met.* 2.1-34, pasaje de inspiración homérica en el que se describe el pórtico del palacio de Helios, construido también por el dios Hefesto y con una lógica similar a la del escudo de Aquiles, pero que se halla ornamentado con una representación del Zodíaco, entre otras cosas.

¹⁵¹ Sobre la lectura alegórica de Homero y su contextualización en la disquisición sobre el orden cosmológico, *vid.* Long (2006: 221). Acerca de la astronomía imbricada con la astrología y su posición en el cuerpo de los saberes grecorromanos, *vid.* Gordon (2013).

propio mundo grecorromano (Long, 2006: 214 ss.). Dicho esto, podemos sostener que en la canción 4 las estrellas homéricas ya no afectan necesariamente por lo que habrían significado allí, en Homero (es decir, como imágenes bélicas), sino por lo que pueden significar aquí, en el mundo grecorromano. Entonces, ¿qué pueden significar en este nuevo contexto?

El siguiente pasaje de Heráclito (*All.* 49) nos ayudará a responder:

Διακριβολογησάμενος δ' ὑπὲρ τῶν ὅλοσχερῶν ἀστέρων καὶ κατὰ μέρος ἐπιφανέστατα δεδήλωκεν· οὐ γὰρ ἡδύνατο πάντα θεολογεῖν, ὥσπερ Εὐδόξος ἢ Ἀρατος, Ἰλιάδα γράφειν ἀντὶ τῶν Φαινομένων ὑποστησάμενος ἑαυτῷ.

Tras averiguar acerca de todas las estrellas, puso a la vista, una por una, las más importantes. Pues no podía referirse a todas, como Eudoxo o Arato, al haber concebido para sí la escritura de la *Iliada* en vez de los *Fenómenos*.

Lo que deja traslucir Heráclito al excusar a Homero por haber puesto en el escudo de Aquiles solamente algunas estrellas (“las más importantes”, ἐπιφανέστατα), es que un lector grecorromano está acostumbrado a que, en materia astronómica, la norma sea la exhaustividad de Eudoxo y de Arato. En este sentido, parece claro que la averiguación sobre los astros es patrimonio, ante todo, de la poesía didáctica en alianza con los tratados científicos de la época y que hasta el propio Homero puede ser leído a la luz de los *Fenómenos*.¹⁵²

Ya alejados del escudo de Aquiles y sus estrellas, la literatura poshelenística nos sugiere que existe un lazo mnémico que une la temática astral en general con Arato.¹⁵³

¹⁵² Para Sens (2014: 103) la forma Βοώτεω que encontramos en la versión de la canción 4 que ofrece Aulo Gelio (= CA 4 (i)) le da al pasaje una tonalidad homérica que se pierde en la versión ampliada presente en nuestro corpus (= CA 4 (iii)), donde el genitivo aparece regularizado en –ou. Esta observación lleva al autor a plantear que la versión de Gelio es anterior a las otras dos. Pero es significativo que, como también señala Sens, la forma Βοώτεω se registre por primera vez en Arat. 96 y 136; este dato es útil para apoyar la hipótesis de que el texto homérico se encuentra “intervenido” por el poema didáctico.

¹⁵³ En Petr. 2.39-40, Trimalción conduce a sus invitados a un cuarto para que observen un cielorraso decorado con las estrellas del Zodíaco y otros elementos que alegorizaban el orden cósmico; luego de la explicación del anfitrión acerca de la obra realizada en su techo, los huéspedes exclaman, no sin humor, que lo observado no admitía comparación con Hiparco y Arato. En Verg. *Ecl.* 3.35-43, el segundo astrónomo representado en la copa cuyo nombre Menalcas no puede recordar podría ser Arato. Cfr. AP 9. 25 [Leon.], donde se dice que Arato viene después de Zeus en la creación de las estrellas.

A los propósitos de nuestra lectura de la canción anacreóntica, será suficiente con que veamos el siguiente epigrama atribuido a Antípatro de Tesalónica (AP 9.541):

Θειογένης Πείσωνι τὰ τεχνήεντα κύπελλα
πέμπει· χωροῦμεν δ' οὐρανὸν ἀμφοτέρω·
δοιὰ γὰρ ἐκ σφαίρης τετμήμεθα, καὶ τὸ μὲν ἡμῶν
τοὺς νοτίους, τὸ δ' ἔχει τείρεα τὰν Βορέη.
ἀλλὰ σὺ μηκέτ' Ἄρητον ἐπίβλεπε· δισσὰ γὰρ ἀμφοῖν
μέτρα πῶν ἄθρει πάντα τὰ φαινόμενα.

Teógenes envía a Pisón estas copas modeladas con
magistral arte: juntas hospedamos al cielo.
Pues las dos fuimos cortadas a partir de una esfera, y mientras una de nosotras
lleva las estrellas australes, la otra lleva las boreales.
Así que ya no consultes a Arato: pues luego de beber dos medidas
de nosotras, observas los *Fenómenos* en su totalidad.

En este texto hallamos, en primer lugar, una relación consecutiva, marcada por la conjunción ἀλλά (v. 5), entre la observación de las imágenes de la copa y el recuerdo del poema de Arato; en segundo lugar, las copas se presentan como sustitutos visuales de los *Fenómenos*, con lo cual sería legítimo catalogarlas como “copas didácticas”. Por último, es interesante que las dos copas no solamente reúnan dos hemisferios, sino que, además, sinteticen simposio y erudición. El valor de estas copas como *agalmata* reside allí donde el momento de la bebida coincide con el momento del conocimiento. Así, en relación con estos tres aspectos señalados, el epigrama de Antípatro puede servirnos como glosa de la canción 4. Si, como intentamos demostrar al comienzo, las estrellas de Homero admiten una interpretación acorde a los nuevos contextos (a saber, el contexto material de una copa simposíaca y el contexto histórico cultural del mundo grecorromano), esa interpretación correspondería a la que demandan las copas de Teógenes en el epigrama de Antípatro: una copa con estrellas puede recordar a Arato y devenir, así, en una “copa didáctica”, pero –lo que sería peor– esa copa didáctica usada en el simposio estimula una experiencia de la bebida imbricada con la vivencia del conocimiento erudito. En resumen, entendemos que en la canción 4 el rechazo de las imágenes astrales homéricas no es una variación de una *recusatio* épica, sino la proposición de un nuevo rechazo en el marco del simposio: el de los saberes que

aspiran a erudición.¹⁵⁴ En este sentido es que entendemos que en la representación del yo anacreóntico como un bebedor de vino se encuentra implícita la oposición a la figura del aburrido “bebedor de agua”.

El saber poético del que el οἶνοπότης da cuenta a partir de sus *recusationes* tiene que ver con su capacidad para juzgar lo que es apropiado a la εὐφροσύνη simposíaca; ni bardos épicos que relatan guerras ni “bebedores de agua” que charlan de cosas que leyeran en lugar de cantar pueden representar el modelo simposíaco que encarna la persona anacreóntica. Pero a la par de esta forma de autopromoción, dijimos al comienzo a propósito de Anacr. 56 G, que la habilidad poética del *performer* anacreóntico se determinaría en función de su dominio del espacio del simposio, lo que se representa en la canción a partir de un yo que organiza la escena simposíaca en torno de su figura de *performer*, es decir, como centro de un espectáculo.

Habíamos visto, por ejemplo, que en la canción 2 los vv. 1-4 indicaban el comienzo de una *performance* simposíaca, para lo cual los imperativos δότε y φέρε funcionaban a nivel pragmático de manera anfibia: por un lado, constituían el comienzo de la actividad del cantor simposíaco, pero por el otro, indicaban la necesidad de una autorización para dar inicio a la *performance* (*vid. supra* págs. 110-115.) Ahora podemos ver también que la segunda persona (tanto en δότε como en φέρε) aparece como sujeto de acciones cuyo beneficiario (papel temático que se realiza en caso dativo) es el yo (μοι). Así, el yo no es el sujeto del inicio de su *performance* anacreóntica sino el destino de las acciones que, por la fuerza centrípeta que ejerce habilidosamente ese yo, hace que converjan en él. La escena simposíaca se construye, de este modo, en torno de un foco de atención: el yo-*performer*.

La canción 9, por su parte, había sido traída a colación de un concepto de manía que se trazaba como eje desde el que se confrontaban el modelo épico con sus locuras asesinas y el modelo anacreóntico, que proponía manías sanas e inofensivas (*vid. supra*

¹⁵⁴ En este punto debemos agradecer la observación que nos hiciera la Dra. Ivana Chialva en el contexto de unas jornadas (Rosario, 2016) donde expusimos un trabajo acerca de esta canción. En esa oportunidad, habíamos formulado que en lugar de una copa “homérica” teníamos una copa “didáctica”, lo que mereció la aclaración de que “Homero también es didáctico”. Por esto, destacamos ahora que la copa puede seguir siendo “homérica” si se la lee en clave didáctica; lo que no creemos que sea –y aquí nuestra reformulación a partir del comentario– es una “copa épica”.

pág. 112). La estrategia del yo es organizar la canción de modo tal que lo que se excluye ideológicamente quede fuera de las coordenadas del aquí y ahora en que tiene lugar la enunciación simposíaca. Como en la canción 2, la canción 9 comienza con una segunda persona como sujeto de una acción que el yo orienta hacia sí para ser beneficiario de ella y poder ser autorizado a dar inicio a su *performance* (ἄφες με... πιεῖν ἀμυστί· θέλω, θέλω μανῆναι, vv. 1-3). A continuación, observamos que a la locura expresada en imperfecto de Alcmeón, Orestes, Heracles y Ayante (ἐμαίνετο, vv. 4, 10, 13), el yo le opone (ἐγὼ δὲ, vv. 7, 16) el deseo presente del extravío de la embriaguez (θέλω μανῆναι, vv. 3, 9, 19). El adverbio πρὶν (vv. 10, 13) acentúa, además, la lejanía temporal (y emocional) de los eventos referidos, lo que contrasta con el espacio presente, enfáticamente marcado por la subjetividad, de la enunciación del yo-performer (θέλω, θέλω μανῆναι, vv. 3, 9, 19). Sabemos que el contexto de la persona anacreóntica es el simposio y, por ello, no podemos sino imaginar dicho escenario. Pero en la canción este escenario está totalmente dominado por el yo-performer y su manía y sólo nos permite observar del escenario simposíaco una copa (κύπελλον, v. 16) y una cinta (στέμμα τοῦτο χαίτης, v. 17), esta última identificada deícticamente. En definitiva, nada que obligue a apartar la vista del yo.

En la canción 48 el yo anacreóntico vuelve a recurrir al contraste con el modelo épico para autodefinirse como *performer* simposíaco:

Ὅταν ὁ Βάκχος ἔλθῃ, εὕδουσιν αἱ μέριμναι, δοκῶ δ' ἔχειν τὰ Κροίσου. θέλω καλῶς ἀεῖδειν·	1	Cada vez que arriba Baco, se adormecen las preocupaciones y sueño que poseo las riquezas de Creso. Quiero cantar de forma bella:
κισσοστεφῆς δὲ κεῖμαι, πατῶ δ' ἅπαντα θυμῶι. ὄπλιζ'· ἐγὼ δὲ πίνω. φέρε μοι κύπελλον ὦ παῖ· μεθύοντα γάρ με κεῖσθαι	5	coronado de yedra yazgo y degusto todo con placer. Tú ármate que yo bebo. Tráeme la copa, jovencito: pues yacer embriagado
πολὺ κρεῖσσον ἢ θανόντα.	10	es mucho mejor que muerto.

El imperativo ὄπλιζ(ε) (v. 7) y la subsiguiente frase adversativa (ἐγὼ δὲ πίνω) sintetizan la *recusatio* épica anacreóntica, además de actuar como paráfrasis de Anacr. 49 G: “quien desee luchar, pues adelante, que luche” (ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, πάρεστι γὰρ, μαχέσθω). El recurso etopéyico de la cita se extiende al v. 8, que recuerda el

comienzo de Anacr. 38 G: “trae agua, trae vino, jovencito” (φέρε' ὕδωρ, φέρε' οἶνον, ὦ παῖ) y de Anacr. 33 G: “vamos, tráenos, jovencito, un vaso” (ἄγε δὴ φέρε' ἡμῖν ὦ παῖ κελέβην). Pero el rechazo que en Anacreonte se hacía de temas épicos en el simposio y que veíamos recreado en las canciones 2 y 9 sirve ahora para introducir el tópico del *carpe diem* (vv. 9-10),¹⁵⁵ sucinta pero contundentemente finalizando la canción por acción de la (palabra) “muerte” (θανόντα, v. 10). De este modo, la *recusatio* épica se torna funcional a una nueva oposición anacreóntica: beber o morir, oposición que se establece a través del eje del “yacer” (κεῖσθαι, vv. 5 y 9). Previo a ello, la autodefinición del yo en contraste con una persona épica aludida en el v. 7 es el corolario de la construcción de una escena simposíaca que transita de una representación onírica a una real. La canción comienza con una frase temporal con valor condicional (ὅταν + subjuntivo), circunscribiendo así la experiencia descrita al plano de la imaginación, experiencia que de por sí ya presenta rasgos de ensoñación: las preocupaciones se adormecen (εὐδουσιν, v. 2) y el yo entra en el mundo de las fantasías oníricas (δοκῶ, v. 3). La irrupción de la voluntad del yo de cantar (v. 4) rompe el hechizo y la escena simposíaca se construye ahora en torno de un yo al que se puede observar yacer coronado de yedra (v. 5) y probar cuanto hay servido en la mesa (v. 6). El *performer* anacreóntico deviene, en su ejercicio de los rituales del simposio, el foco de atención de la escena simposíaca y, desde esta posición central, puede definir qué es apropiado al simposio y qué no.

En la canción 32 volvemos a encontrar una escena simposíaca que se construye por medio de la voluntad del yo:

Ἐπὶ μυρσίαις τερεῖναις	1	Sobre una alfombra muelle
ἐπὶ λωτίαις τε ποίαις		de mirtos, lotos y hierba
στορέσας θέλω προπίνειν		recostado, quiero brindar.
ὁ δ' Ἔρως χιτῶνα δήσας		Y que Eros ate a su nuca
ὑπὲρ αὐχένος παπύρῳ	5	un manto con papiro

¹⁵⁵ El tópico toma el nombre de Hor. *Carm.* 1.11.8, pero la reflexión en torno de la *vanitas*, la muerte inminente y la exhortación a disfrutar se encuentra ya en la lírica griega arcaica: Alc. 38 LP; Mimn. 1-2 IEG; Sol. 24 IEG; Simon. 8 IEG; Thgn. 567-570, 877-878, 983-988, 1007-1012, 1191-1194 IEG. No así en Anacreonte, quien no parece haber desarrollado demasiado el tema; quizás sólo 36 G pueda leerse desde este motivo, aunque no se puede obviar la nota sexual y, por lo tanto, una posible parodia del lamento en el cierre del fragmento (vv. 11-12): καὶ γὰρ ἐτοῖμον καταβάντι μὴ ἀναβῆναι (“pues para el/lo que desciende lo que queda es no ascender”).

μέθυ μοι διακονεῖτω.		y me sirva luego la bebida.
τροχὸς ἄρματος γὰρ οἶα		Pues como la rueda de un carro
βίωτος τρέχει κυλισθεῖς,		gira la vida
ὀλίγη δὲ κεισόμεσθα		y yaceremos el puñado que somos
κόνις ὀστέων λυθέντων.	10	de cenizas de huesos desechos.
τί σε δεῖ λίθον μυρίζειν;		¿Por qué debes perfumar la estela?
τί δὲ γῇ χέειν μάταια;		¿Por qué libar inútilmente sobre la tierra?
ἐμὲ μᾶλλον, ὥς ἔτι ζῶ,		Mejor a mí, que aún vivo,
μύρισσον, ῥόδοις δὲ κρᾶτα		perfúmame y con rosas corona
πύκασσον, κάλει δ' ἑταίρην·	15	mi cabeza y llama a una hetera.
πρίν, Ἔρως, ἐκεῖ μ' ἀπελθεῖν		Antes, Eros, de partir hacia allá,
ὑπὸ νερτέρων χορείας,		al baile de los muertos,
σκεδάσαι θέλω μερίμνας.		quiero disipar las preocupaciones.

Nuevamente, pero con mayor desarrollo que en la canción 48, el disfrute del simposio aparece tematizado en oposición a la muerte, con lo que se confirma que en la mimesis de Anacreonte en los *Carmina Anacreontea* la identidad simposíaca del modelo es visualizada como una opción vital que, alejada de promesas de inmortalidad, propone contra la experiencia de la fatalidad el consuelo del disfrute.

La canción admite una división de tres estrofas de seis versos cada una. La segunda estrofa (vv. 7-12), donde se desarrolla el motivo del *carpe diem*, funciona como una transición reflexiva entre una voluntad simposíaca del yo y una nueva representación del yo como centro al que convergen todas las acciones simposíacas (cfr. CA 2). En la primera estrofa (vv. 1-6) el yo es un sujeto volitivamente simposíaco (θέλω προπίνειν, v. 3) que describe una situación que anhela (no de la que es testigo), pudiendo de este modo enfocarse en los significados connotados del ambiente del simposio: la sensual comodidad de un lecho de hierbas y flores (vv. 1-2) y la comunidad con los mismos dioses a través de la imagen de un Eros que, cual esclavo, cumple la función de copero.¹⁵⁶ Luego de la reflexión sobre la vida y la muerte que ocupa la segunda estrofa, en la tercera (vv. 13-18) el yo se presenta como el objeto término de acciones que el mismo yo resignifica como simposíacas para presentarse como su beneficiario. Echar esencias y hacer libaciones son rituales fúnebres y es de

¹⁵⁶ La imagen de Eros como copero podría remitir a la identificación que a menudo se encuentra en la poesía arcaica de los jovencitos en el simposio (a veces, los propios esclavos que cumplían dicha función) que, por su belleza, son identificados con el propio dios (*vid.* Ibyc., 287 PMG; cfr. AP 12.54, 76, 78 [Meleag.] 12.111 [Anon.]). El χιτῶν habría identificado a los esclavos (Zotou, 2014: 175, n. 241)

este contexto de donde el yo anacreóntico las extrae con el fin de recontextualizarlas en el simposio, argumentando que es mejor (μᾶλλον, v. 13) perfumarlo a él y colocar coronas en su cabeza que a una piedra sepulcral.¹⁵⁷ Así, a diferencia de lo que ocurría en la canción 2, donde el yo organizaba las acciones en el simposio de modo tal que confluyeran en él, en total dominio de la situación simposíaca, en la canción 32 el imperio del yo se extiende más allá de los confines del simposio al poder manipular los rituales no simposíacos y transformarlos en simposíacos.

En las canciones que vimos, el yo anacreóntico ocupa todo el espacio del espectáculo simposíaco; cuando organiza este espacio, hace que todas las acciones confluyan en él (CA 2); cuando lo señala deícticamente, lo inferimos de pequeños objetos que no obligan a cambiar de foco visual (la copa y la cinta de cabello en la canción 9); cuando se lo imagina, lo funda (CA 48 y 32) y cuando se le presentan otros espacios, los transforma en simposíacos para poder ser su centro (CA 32). En este sentido, sólo es necesario el yo anacreóntico para crear el espectáculo simposíaco, lo que se encuentra en armonía con la interpretación de Hobden (2013: 35-57) acerca del yo metasimpótico en Anacreonte. También se encuentra en armonía con lo que anota Budelmann (2010b: 234) de la poesía de Anacreonte: “His fragments contain little that confines them to a particular context”. En este sentido, en lugar de interpretar la descontextualización de los *Carmina Anacreontea* como síntoma de su indudable ficcionalidad, habría que reconsiderar los requerimientos de una poesía concebida para la *re-performance*, sobre lo que arrojaría luz la propia poesía de Anacreonte en la que los poetas anacreónticos se inspiran.¹⁵⁸ En este sentido, el *hic et nunc* no puede ser más

¹⁵⁷ Si bien en su recontextualización el yo no vuelve a mencionar la libación, se sobreentiende que a la inutilidad de libar sobre la tierra (v. 12) el yo le opone el provecho de beber en el simposio; lo mismo en relación con la corona de rosas, explicitada como ritual simposíaco, pero del que hay que inferir una pregunta retórica tácita sobre la inutilidad de colocar coronas de flores sobre las estelas (cfr. AP 11.8.1: μὴ μύρα, μὴ στεφάνους λιθίναις στήλαισι χαρίζου).

¹⁵⁸ Rosenmeyer (1992: 110): “To reinforce their loyalty to the ancient poet, the imitators seem to take great pains not to refer to any particular time or place, thus inadvertently betraying themselves in anachronism. The poems are written to be timeless, with no historical contingencies and no satire (cf. Anacreon, PMG 388, the “Artemon” satire); we never read about Polycrates or Samos in these texts, and of Anacreon’s many loves, only Bathyllus is named. Many of the poetical subjects consist of generic appellations...” Pero esto sería también típico de la poesía de Anacreonte, según Budelmann (2010b: 234-235): “(...) many of Anacreon’s songs are eminently transferable. Desire and drink are themes of potentially wide appeal, and Anacreon gave them treatments that were sufficiently generic to keep them that way. His

preciso que el de la ocasión simposíaca en la que hallamos al *performer* anacreóntico y, en lo que a la poética mimética de los *Carmina Anacreontea* respecta, este *performer* puede actuar en todo el Imperio Romano desde el siglo I hasta el siglo VI; se comprende por qué se prefiere evitar referencias históricas que anclen demasiado la canción a su contexto histórico. La descontextualización sería, así, una necesidad de la poética mimética que fundamenta la composición de canciones simposíacas en la persona de Anacreonte. Y el saber poético del *performer* anacreóntico residiría justamente en su capacidad para manipular un espacio indefinido (el del simposio, el de la canción) y crear en él un espectáculo simposíaco.

fragments contain little that confines them to a particular context. (...) Elsewhere names occur and may indeed originally refer to historical people, but they rarely demand knowledge of the person behind the name: treating them as 'somebody I desire', 'somebody I address the song to', 'somebody who is a trademark of Anacreon's' tends to create perfectly satisfactory sense".

3

El simposio anacreóntico

*Desparrama, jarra cecrópide, el líquido rocío de Baco;
desparrama, que sea rocío el convenido brindis;
cállese Zenón, el cisne sabio, y la Musa de Cleantes:
que sea nuestra preocupación el agri dulce Eros.*
(Posidipo, AP 5.134)

3.1 Sobre el término *συμποσιακά*

En la introducción (pág. 25) nos hemos referido a lo que comúnmente se considera entra dentro de la literatura simposíaca: textos en prosa dialogada, en los que los protagonistas suelen ser personas educadas que debaten acerca de temas filosóficos o, en su defecto, conversan sobre temas de índole diversa que permiten al que interviene en el diálogo desplegar su erudición. Sin embargo, existe una cantidad considerable de textos que se vinculan con el simposio o con lo simposíaco pero que no responden al modelo literario descrito. La poesía simposíaca, sintagma comúnmente empleado para designar a los géneros líricos que en el período arcaico se desarrollaron

en el marco de la práctica social del simposio,¹⁵⁹ no suele entrar dentro de la “literatura simposíaca”. Basándose en la clasificación de Josef Martin, Brumberg-Kraus (2007: 30, cap. I) plantea, por ejemplo, una discriminación de la lírica de los “verdaderos” simposios literarios, puesto que considera a aquella como práctica y no como representación del simposio:

One sang *skolia* (at least originally) and consciously observed meal rules at collegial drinking parties. The next three genres are literary symposia *per se*, that is, they are literary representations of symposia with no necessary or direct connection to the actual performance of symposium rituals.

Si bien la operación del autor mencionado se comprende cuando consideramos que su fin es limitar su corpus (*sc.* los diálogos simposíacos), para lo que requiere la justificación de alguna exclusión, lo cierto es que la definición de los géneros líricos como prácticas del simposio, omitiéndose mencionar cuánto hay de representación de esa misma práctica en el texto, es cuestionable. Aunque suscribamos a la ponderación de la dimensión pragmática de los textos líricos, al menos aquellos originarios tal cual concede Brumberg-Kraus, debemos, no obstante, aclarar que todo texto (oral o escrito) supone una representación.¹⁶⁰ Al menos en lo que a la poesía simposíaca respecta, muchos de los fragmentos supérstites nos permiten acceder a un simposio que diría

¹⁵⁹ Consideramos que el marco del simposio comprende distintos momentos, adyacentes al ritual específico del consumo de vino en compañía; *vid.* Carey (2010: 33): “The term *symposion* bundles together a wide range of occasions, often confused within a modern interest in particular kinds of *symposion* and particular socio-political groups. At one extreme it includes impromptu celebrations of the sort described by Arch. 4W, which presents its occasion as a drinking party on sentry duty on board ship. (...) At the other extreme is the formal banquet”.

¹⁶⁰ La afirmación no pretende mucho más que dejar asentado un punto de vista ampliamente consensuado: que es por la naturaleza simbólica del lenguaje humano que el hombre puede representar el mundo y representarse en este. Pero creemos que, al hacer explícito este presupuesto, evitamos correr el riesgo de que se malinterpreten ciertas posiciones epistémicas a las que suscribimos. Por ejemplo, para Dupont (1999 [1994]) el texto lírico arcaico no debe ser objeto de una “lectura”, sino analizarse como fragmento de un evento lírico a reconstruir, como documento arqueológico. Mientras comprendemos el reclamo de no extrapolar nuestra noción contemporánea de texto a la experiencia del texto en la antigüedad, no podemos dejar de advertir sobre la opacidad de esos “fragmentos” con respecto al evento al que habrían pertenecido, a menos que se piense el “evento a reconstruir” en términos también de representación. Por lo demás, los problemas mismos de la transmisión de estos textos-documento obligan a que uno se pregunte cuál es el evento a reconstruir. Acerca de la dificultad de precisar el evento del que el texto lírico sería un fragmento, incluso sin plantear el problema de la transmisión, *vid.* D’Alessio (2010: 115-120).

más de un imaginario simposíaco y poético que de un evento concreto (*vid.* Hobden, 2013: 23-25). Y podemos ampliar y decir que, así como la canción simposíaca que a nosotros nos llega como texto podría ser una representación de la práctica de cantar en el simposio, también el diálogo podría ser abordado como una representación de otra práctica simposíaca: la conversación.

No obstante esta salvedad, no nos interesa, como ya hemos explicitado en la introducción, cuestionar el concepto de un género simposíaco definido en base al modelo del *Simposio* de Platón. Sí vemos conveniente modificar el preconcepto de que existe un imaginario simposíaco grecorromano uniforme plasmado en el género homónimo. Desde luego, los diálogos simposíacos nos enseñan modos específicos de representar el simposio y de concebir lo simposíaco, pero no deberíamos obviar el hecho de que se trata de una imagen parcial, construida a partir de modelos simposíacos determinados con el propósito de lograr efectos asociados a dichos modelos. Si, en cambio, al pensar en una literatura simposíaca incluimos en el corpus el relegado género lírico, le estaríamos dando lugar a manifestaciones de lo simposíaco que, sin importar cuán marginales sean, también nos ofrecen imágenes parciales del simposio.

Partimos, por lo tanto, del presupuesto de que un corpus lírico de canciones simposíacas nos puede ofrecer una imagen de simposio plausible dentro de un imaginario simposíaco más amplio que aquel al que se accede si nos centramos exclusivamente en las representaciones del simposio en los diálogos simposíacos.¹⁶¹

Los *Carmina Anacreontea* se encuentran constituidos por συμποσιακά, según los lemas que abren y cierran la colección. De acuerdo con la entrada de LSJ, el término συμποσιακός podía aplicarse a cualquier tema que fuera aceptable dentro del marco del simposio, mientras que se reserva el adjetivo συμποτικός para referir a aquello que tuviera al simposio como tema; es decir, este último comporta un sentido

¹⁶¹ *Vid.* König (2009: 85, n. 2) sobre la necesidad de ampliar el concepto de literatura simposíaca si la idea es dar cuenta de un imaginario simposíaco. Smith (1987: 615) también opta por no restringirse al género simposíaco para analizar la tradición literaria de la cena en el Evangelio de Lucas.

metasimpótico.¹⁶² Hasta donde podemos saber, esta distinción la traza por primera vez Plutarco (QC 629c-d):

οὕτω δὴ καὶ τῶν λόγων τοὺς μὲν ἐπὶ χρεῖα τῇ περὶ τὰ συμπόσια παραλαμβάνουσιν οἱ μέτριοι, τοὺς δ' ἄλλους δέχονται θεωρίαν πιθανὴν καὶ τῷ καιρῷ μᾶλλον αὐλοῦ καὶ βαρβίτου πρόπουσαν ἔχοντας. ὧν καὶ τὸ πρῶτον ἡμῖν βιβλίον εἶχε μεμιγμένα δείγματα, τοῦ μὲν προτέρου γένους τὸ περὶ τοῦ φιλοσοφεῖν παρὰ πότον καὶ περὶ τοῦ διανέμειν αὐτὸν ἢ τοῖς δειπνοῦσιν ἐφίναται τὰς κλίσεις <καὶ τὰ τοι>αὔτα· τοῦ δὲ δευτέρου περὶ τοῦ τοὺς ἐρῶντας ποιητικούς εἶναι καὶ περὶ τῆς Αἰαντίδος φυλῆς. ... καλῶ δῆτα καὶ ... τὰ συμποτικά· τὰ δ' ...τετρα κοινῶς συμποσιακά. σποράδην δ' ἀναγέγραπται καὶ οὐ διακεκριμένως ἀλλ' ὥς ἕκαστον εἰς μνήμην ἦλθεν.

Así, por cierto, de los discursos las personas medidas adoptan unos en base a su utilidad con respecto a los simposios y aceptan otros que poseen un tema plausible y más adecuado a la ocasión que la flauta y el *barbitos*. De ellos, nuestro primer libro presentaba ejemplos de los dos tipos: del primer género (eran el discurso) sobre el filosofar en el momento de beber y (el discurso) de si el anfitrión distribuía los lugares o lo dejaba en manos de los comensales, así como otros semejantes; del segundo género (eran los discursos) sobre si los enamorados eran poetas naturales y aquel sobre la tribu Eántide. <A las primeras> llamo, de hecho, *sympotika*, mientras que <a las segundas>, más en general, *symposiaka*. Aquí y allá se han registrado (de los dos tipos) sin diferenciárselos, sino en la medida que cada uno iba surgiendo en la memoria.

Efectivamente, vemos que para Plutarco συμποσιακά viene a englobar todos aquellos temas que se adaptan a la situación de disfrute del banquete, mientras que συμποτικά designa los temas que sirven para reflexionar sobre el simposio en sí. Inmediatamente, aclara que su escrito es una mezcla desordenada de temas propiamente simpóticos y temas más generalmente simposíacos. La opción del término συμποσιακά para titular el texto de Plutarco, el cual se compone de diálogos en torno de temas de uno y otro tipo, demuestra, entonces, que los συμποσιακά no se oponen a los συμποτικά sino

¹⁶² En la crítica actual es habitual que se recurra a esta distinción, aunque para justificar lecturas críticas propias. Relihan (1992), por ejemplo, utiliza τὸ συμποτικόν para aquello que pertenece al simposio como institución, mientras que τὸ συμποσιακόν le sirve como concepto teórico-literario para referirse a la literatura que ofrece una representación del simposio. Téngase presente asimismo la explicación de Murray (1999 [1990]) sobre el título del simposio que los reúne para hablar sobre los *symposia*: *Sympotika* (es decir, una compilación de textos que tematizan el simposio).

que los incluye. Dicho de otro modo, el término συμποσιακά designa temas que pueden ser abordados en la ocasión de un simposio, pudiendo o no ser συμποτικά, esto es, temas que traten sobre el simposio en sí.

De acuerdo con Teodorsson (2010: 14-15), la categoría de συμποσιακά es una novedad de Plutarco, quien por medio de este uso crítico del binomio simpótico-simposíaco habría establecido su propio lugar dentro de la tradición de los simposios literarios, definiendo con ello un género que se remonta a Platón y a Jenofonte, pero signado por un carácter ético-didáctico que se corresponde con las corrientes literarias grecorromanas.¹⁶³ Si, entonces, el término συμποσιακά es acuñado por Plutarco con el sentido explicitado, ¿qué podemos decir de esta denominación para los *Carmina Anacreontea*?

Ante todo, debemos dejar constancia de que la identificación de los textos del corpus como συμποσιακά proviene, en principio, de su recepción y no de su producción. Decimos “en principio” porque no podemos asegurar que la designación de συμποσιακά no provenga de los propios poetas anacreónticos, pero nuestra evidencia sobre el corpus sugiere: a) que este es una recopilación de colecciones más tempranas y b) que los lemas que abren y cierran el corpus pertenecerían al copista que integró la recopilación a la antología epigramática.¹⁶⁴ La incógnita es si estos lemas respetan las denominaciones de las colecciones más tempranas. Como fuere, estaríamos trabajando siempre a partir de una recepción de las canciones, en un caso más temprana y en el otro, ya bizantina. ¿Constituye este dato un límite al momento de interpretar los *Carmina Anacreontea* como συμποσιακά? Ciertamente sí, pero no uno que señale un falseamiento del fenómeno literario estudiado. Abordar el corpus a partir de las categorías con que los receptores dan cuenta de su comprensión del texto en cuestión puede constituir un método por medio del cual intentar reconstruir el fenómeno estudiado. Es cierto que si la designación proviene del siglo X habría entre este momento y las canciones anacreónticas más tardías un espacio aproximado de

¹⁶³ Para una ampliación de esta lectura, *vid.* König (2012: 36-37), para quien *Symposiaka* de Plutarco es un texto que integra la tradición del simposio filosófico clásico y la obsesión compilatoria de los autores grecorromanos, y Klotz (2014: 208-210) sobre el propósito marcadamente didáctico del texto de Plutarco.

¹⁶⁴ West (1993: v) sostiene que los lemas pertenecen a J (s. X), compilador de la *Antología Palatina*, quien amplió la redacción de Constantino Céfalas.

cinco siglos, con lo cual no podemos obviar que la percepción de los receptores bizantinos se halla ampliamente mediada.¹⁶⁵ Si se concede, en cambio, la posibilidad de que la denominación de las canciones como *συμποσιακά* se encuentre ya en las diversas etapas de circulación de las canciones en libros (y, por qué no, oralmente), el término podría ser un testimonio de cómo se concebían estas canciones en el mundo grecorromano. El hecho no es inverosímil, pues en este período está atestiguado el uso de Anacreonte en ocasiones convivales.¹⁶⁶ Por lo demás, el lector medirá el valor hermenéutico del concepto de *συμποσιακά* en la medida en que suscriba a la interpretación que proponemos a continuación.

Dicho esto, sostenemos, en primer lugar, que el término *συμποσιακά* aplicado a las canciones que componen los *Carmina Anacreontea* estaría usado en un sentido que contemplaría aquel acuñado por Plutarco. Esto significa que como *συμποσιακά* las canciones no toman al simposio *qua* tema, sino que son canciones concebidas como posibles, realizables en el simposio. Dicho de otro modo, planteamos que los *Carmina Anacreontea* no son canciones que tematizan el simposio, sino canciones propias de un simposio, adecuadas a él. A nuestro entender, tal definición se ajusta perfectamente a los textos que componen los *Carmina Anacreontea*, pues si muchas de las canciones del corpus hablan del vino y de los rituales en torno de él, hay otras que difícilmente puedan ser temáticamente simpóticas (*συμποτικά*). Pero si seguimos la definición de *συμποσιακά* que realiza Plutarco, el término no excluye la presencia de lo estrictamente *συμποτικόν*; en cambio, permite que los *συμποτικά* se conciban conjuntamente con temas diversos siempre que sean apropiados a la ocasión simposíaca. En virtud de lo expuesto, ratificamos que el término *συμποσιακά* no está definiendo ningún tema para los *Carmina Anacreontea*, sino un contexto: el simposio.

Como segundo punto, planteamos que la denominación de las canciones del corpus como *συμποσιακά* contribuye a la percepción de los *Carmina Anacreontea* como contrapropuesta simposíaca o, mejor, como alternativa al modelo de simposio que se encuentra activo en los *Symposiaka* de Plutarco y que, entendemos, subyace asimismo a

¹⁶⁵ Cfr., sin embargo, Papaioannou (2009: 18 *et passim*), quien arguye que el estudio de la representación que los autores bizantinos hacen de su inmediato pasado (*sc.* la Antigüedad Tardía) arroja luz sobre ese mismo pasado.

¹⁶⁶ Vid. Plu. QC 622c y 711d; Luc. *Symp.* 17; Gel. 19.9.3-6; Ath. 13.74d.

la composición de los simposios literarios grecorromanos que comúnmente entran dentro del género simposíaco. Cuáles son algunos de los principales elementos que caracterizan ese modelo y qué propone la alternativa anacreóntica es sobre lo que nos proponemos reflexionar en este capítulo. Pero el estado de la cuestión en que enmarcamos esta lectura sobre el modelo alternativo del simposio anacreóntico nos debe permitir partir de la base de que en el mundo grecorromano la difusión del género simposíaco habría consolidado un modelo simposíaco que arraigaba en la tradición de los *Simposios* de Platón y de Jenofonte y que se adaptaba a los requerimientos de los nuevos actores intelectuales del Imperio.¹⁶⁷ En el fragmento de Plutarco citado arriba (pág. 134) se entrevé la oposición entre dos modelos de simposio que, según dijimos, podía subyacer a la poética de la mimesis de Anacreonte. Plutarco habla allí de discursos (los que luego serán denominados *συμποσιακά*) que, no siendo útiles al simposio, son aceptados por los convidados “porque poseen un tema plausible y más adecuado a la ocasión que la flauta y el *barbitos*” (τοὺς δ' ἄλλους δέχονται θεωρίαν πιθανήν καὶ τῷ καιρῷ μᾶλλον αὐλοῦ καὶ βαρβίτου πρόεπυσαν ἔχοντας). Advertimos aquí una operación de selección simpótico-literaria previa a la elegante distinción entre discursos *συμποτικά* y *συμποσιακά*: frente a los discursos (λόγοι) se hallan la flauta y el *barbitos* (αὐλός καὶ βάρβιτος), esto sería la *performance* de canciones, danzas y pantomimas. La devaluación de esta modalidad de diversión simposíaca se aprecia en la propia reducción metonímica de su mención y en su marginalización como opción, al punto que son escasas las veces que se le concede algún beneficio para el espíritu del hombre cultivado.¹⁶⁸ En el prólogo al libro VI la oposición se profundiza y se amplía en sus conceptos:

¹⁶⁷ Vid. Hobden (2013: 20-21): “During the so-called Second Sophistic, a period marked by conscious engagement with Greek cultural and literary traditions, the symposium is thus integrated into a meta-Sympotic discourse. That is to say, written *Symposia* constitute a conversation about the *Symposium* as a literary-philosophical form.” Específicamente en lo que respecta a los *Symposiaka* de Plutarco, dice Klotz (2014: 208): “*Table Talk* explicitly fashions itself as a Platonic work, referring to portraits of the philosopher by Xenophon and Plato but also building, altering, and reworking Platonism...”. Remitimos también a nuestra introducción (págs. 24-26) con referencias bibliográficas.

¹⁶⁸ Vid. especialmente Plu. QC 704c-706e y 710b-711a. En alguna oportunidad, Plutarco (QC 712f-713d) concede que la música es apropiada al disfrute simposíaco y que el sabio debe adecuarse al gusto de la mayoría y dar cabida a esa modalidad de goce. Sin embargo, queda claro que esta

αἱ μὲν γὰρ τῶν ποθέντων <ἢ βρωθέντων> ἡδοναὶ τὴν ἀνάμνησιν ἀνελεύθερον ἔχουσιν καὶ ἄλλως ἐξίτηλον, ὥσπερ ὀσμὴν ἕωλον ἢ κνῖσαν ἐναπολειπομένην, προβλημάτων δὲ καὶ λόγων φιλοσόφων ὑποθέσεις αὐτοὺς <τε> τοὺς μεμνημένους εὐφραίνουσιν, αἰεὶ πρόσφατοι παροῦσαι, καὶ τοὺς ἀπολειφθέντας οὐχ ἦττον ἐστὶν παρέχουσι τοῖς αὐτοῖς, ἀκούοντας καὶ μεταλαμβάνοντας· ὅπου καὶ νῦν τῶν Σωκρατικῶν συμποσίων μετουσία καὶ ἀπόλαυσις ἐστὶ τοῖς φιλολόγοις ... (Plu. QC 686c)

Pues los placeres de cuanto se bebe o se come traen recuerdos turbios que además van extinguiéndose, como un aroma viejo o el humo de algo exánime; en cambio, los temas que se tocan por planteos y discursos de los filósofos alegran a aquellos que los recuerdan, siempre presentes y frescos, y a los que no han asistido ofrecen no menos agasajo cuando los escuchan y se informan de ellos. Hoy también, donde sea, los filólogos participan y disfrutan de los simposios socráticos ...

Observamos aquí que el modelo de simposio elogiado por Plutarco recibe el nombre de “socrático” y es aquel en donde se presenta a los convidados problemas que ocupan a los filósofos, considerados esos problemas fuente de placer intelectual para los participantes. Este simposio socrático ofrece una modalidad de entretenimiento simposíaco que se opone a aquella que proporcionan el vino y los manjares, a saber: conversaciones intelectualmente estimulantes que, por esa razón, permanecen en la memoria y pueden ser relatadas a otros ávidos de conocimiento, mientras que los placeres que facilita la bebida en compañía de la flauta y de la lira se extinguen en la saciedad corporal y en las penumbras de la razón intoxicada.

Como συμποσιακά los *Carmina Anacreontea* se distancian considerablemente del modelo de simposio socrático del que Plutarco da cuenta por medio de sus λόγοι. Si las canciones se presentan como adecuadas al simposio, no lo son porque suscriban al concepto simposíaco que bosqueja Plutarco, sino porque festejan las prácticas de la canción, la danza y el erotismo, además de, por supuesto, la bebida. Es evidente que hay otro paradigma simposíaco a partir del cual se define qué es adecuado al simposio y qué no. La adopción de la persona anacreóntica emergería, así, como una alternativa a la adopción de la máscara socrático-platónica, bajo la cual el simposio se construye en

aceptación entraña una educada concesión y que la conversación erudita goza de mayor prestigio frente al entretenimiento que aportan la flauta y la lira (Teodorsson, 2010: 14).

el intercambio dialógico de moderados eruditos. En cambio, la persona anacreónica autoriza el simposio donde todavía se elogian las prácticas del beber vino, del sexo y de la canción.

Es nuestra hipótesis, entonces, que en un contexto de difusión de simposios literarios los *Carmina Anacreontea* ponen en juego un imaginario de simposio que contrasta con el modelo de simposio que Plutarco, en sus *Symposiaka*, llama “socrático”. Si este simposio socrático es aquel en donde hallaremos a varones educados debatiendo temáticas de índole diversa, alegres a causa del placer producido por el intercambio verbal y el hecho de compartir saberes, el simposio anacreónico se presenta, por su parte, como un espacio dominado por un *performer* de canciones que incita a beber, a bailar y a no esquivar el aguijón de Eros.

No es nuestra intención, empero, presentar los *Carmina Anacreontea* en una relación de confrontación deliberada con los *Symposiaka* de Plutarco; si traemos el ejemplo del escritor de Queronea es porque en sus textos encontramos una reflexión acerca de un tipo particular de simposio que predomina en la literatura simposiaca grecorromana. La mimesis de Anacreonte como modelo simposiaco no debe entenderse como una respuesta a Plutarco en particular, sino que nos mostraría una alternativa al modelo de simposio que subyace a aquella literatura simposiaca en general, ofreciéndose como testimonio de un imaginario simposiaco grecorromano más amplio que aquel al que nos permite acceder el género simposiaco. Por esta razón, para evitar dar a entender que los *Carmina Anacreontea* interpelan los *Symposiaka* de Plutarco, no haremos uso del concepto de simposio socrático, sino que nos referiremos al modelo simposiaco de los *Carmina Anacreontea* como alternativa a lo que identificaremos como simposio de eruditos o de *πεπαιδευμένοι*, esto es, un simposio en el que personajes y autores representan al varón educado grecorromano a través de la puesta en escena de una *performance* intelectual definida por la naturaleza bibliotecológica del conocimiento desplegado.¹⁶⁹

Estos dos modelos simposiacos no son, sin embargo, opuestos al punto que en ningún momento intersectan. De hecho, el simposio anacreónico no propone una reconsideración de los valores simposiacos tradicionales y mucho menos ofrece al

¹⁶⁹ Vid. Lukinovich (1999 [1990]: 264), McClure (2013 [2003]: 34-35) y König (2009: 88-90).

lector una imagen subvertida de simposio.¹⁷⁰ Por el contrario, los ideales de la εὐφροσύνη y, como analizaremos con más detalle en el capítulo 4, de la φιλία atraviesan tanto el simposio de eruditos como el anacreóntico: en ambos casos el simposio conformaría una imagen de comunidad virtuosa cohesionada por la alegría (χάρις) y el bienestar (εὐφροσύνη) de sus miembros, quienes en el hecho de compartir (la mesa, el vino, la charla o la canción y el resto de los placeres simposíacos) se representan a sí mismos como φίλοι.¹⁷¹ Esta representación del simposio sería común a ambos modelos; sus diferencias radican, entonces, en lo que cada uno propone para representar al simposio como comunidad virtuosa, por medio de qué prácticas simposíacas es posible llegar a conformar una imagen de comunidad. En términos generales, podemos decir que, en el caso de los simposios de eruditos, la imagen de comunidad simposíaca se desarrolla a partir de la identidad de los miembros como πεπαιδευμένοι, a los cuales se presenta disfrutando, más que del vino y de los típicos entretenimientos musicales, de la conversación sobre temas variados. En el caso del simposio anacreóntico, la imagen de comunidad simposíaca se organizaría en torno a la propia persona anacreóntica, cuyos saberes simposíacos (eróticos y poéticos) oficiarán de principios garantes de la correcta conducción del banquete en la tradición de un sensato disfrute, el cual también corre en las venas de la cultura griega.

En lo que sigue, analizaremos algunas canciones que nos permitirán observar cómo se representa en los *Carmina Anacreontea* la alternativa simposíaca anacreóntica en contraste con el modelo del simposio de eruditos. Destacaremos, primero, la ausencia de una representación de la conversación simposíaca como síntoma del carácter alternativo del modelo de simposio que se propone con la mimesis de Anacreonte, a lo que se contrapone una omnipresencia de la modalidad de la canción como modo adecuado de intervención en el simposio. En segundo lugar, analizaremos

¹⁷⁰ Tenemos en mente la tradición del simposio menipeo, de la que *El simposio* de Luciano sería un claro ejemplo. Sobre esta obra de Luciano como crítica paródica a los simposios de eruditos o de filósofos, *vid.* Hobden (2013: 241-244). Teodorsson (2010: 13) considera que los *Symposiaka* de Plutarco podrían constituir una reacción a la popularidad de los simposios caóticos inscritos en la tradición menipea. Sin embargo, König (2012: 17-18) advierte sobre la necesidad de no establecer divisiones tan tajantes, puesto que tanto en Plutarco como en Ateneo hay elementos de parodia simposíaca.

¹⁷¹ Sobre el simposio literario grecorromano como imagen de comunidad, *vid.* König (2012). Sobre el simposio y la amistad, remitimos a nuestro repaso en el capítulo 4, apartado 4.1.

la “cuestión didáctica” en los *Carmina Anacreontea*; con ello nos referimos al rechazo a determinadas tradiciones didáctico-literarias y, más específicamente, a la postura didáctica del erudito. Esto, sin embargo, no implicará la negación de una competencia didáctica de la persona anacreóntica como autoridad en el simposio. Finalmente, analizaremos el riesgo que suponen los excesos asociados a la persona anacreóntica para la conducción sana del disfrute simposíaco y las estrategias por las que en los *Carmina Anacreontea* la amenaza de una disrupción del orden se disuelve.

A través de este recorrido, respaldaremos nuestra hipótesis de que el modelo simposíaco que configura los *Carmina Anacreontea* se presenta como una alternativa al modelo del simposio de eruditos, sin que esto signifique una reconsideración de lo que constituye el simposio dentro de la cultura griega. Si la escritura de simposios dentro del llamado género simposíaco se encuentra motivada por la imagen de comunidad que esos simposios pueden plasmar, entendemos que el simposio anacreóntico comparte la misma motivación, sólo que representa una comunidad simposíaca cohesionada por prácticas distintas a las de la conversación y el diálogo en la mesa.

3.2. ¿Qué (no) es el simposio anacreóntico?

3.2.1. La canción y la conversación o dos modelos de simposios

De acuerdo con el fragmento citado en el apartado anterior (pág. 134), Plutarco consideraba que los discursos συμποσιακά podían ser más apropiadas al relajamiento simposíaco que las *performances* musicales. Esta distinción (con predilección incluida) podría haber sorprendido dentro de la cultura simposíaca del período arcaico, pues en ese contexto charlas (λέσχει) y canciones constituían prácticas simposíacas igualmente valoradas. Teognis, por ejemplo, asegura en sus elegías que la conversación amena entra dentro de los placeres simposíacos: νῦν μὲν πίνοντες τερωόμεθα, καλὰ λέγοντες (“Disfrutemos ahora mientras bebemos y hablamos de cosas bellas”, v. 1047).¹⁷² Debe decirse que no siempre la conversación fue percibida como una práctica

¹⁷² Vid. también Xenoph. 1.13-14 IEG: χρηὴ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὑμνεῖν εὐφρονας ἄνδρας / εὐφήμοις μύθοις καὶ καθαροῖσι λόγοις; Thgn. 493-496 IEG: ὑμεῖς δ' εὖ μυθεῖσθε παρὰ κρητῆρι μένοντες / ἀλλήλων ἔριδας δὴν ἀπερυκόμενοι, / εἰς τὸ μέσον φωνεῦντες, ὁμῶς ἐνὶ καὶ συνάπασιν / χοῦτως συμπόσιον γίνεται οὐκ ἄχαρι; Thgn. 763 IEG: πίνωμεν χαρίεντα

simposíaca de mayor prestigio que la canción y, viceversa, que tampoco la *performance* poética se estimaba más que la buena conversación. El *Simposio* de Platón podría, entonces, presentarnos por primera vez un escenario simposíaco en el que se privilegia la conversación por sobre la *performance* musical; así es como se anuncia esta decisión fundamental en la historia del simposio en boca de Erixímaco:

... τὸ μετὰ τοῦτο εἰσηγοῦμαι τὴν μὲν ἄρτι εἰσελθοῦσαν αὐλητρίδα χαίρειν ἔαν, αὐλοῦσαν ἑαυτῇ ἢ ἂν βούληται ταῖς γυναιξὶ ταῖς ἔνδον, ἡμᾶς δὲ διὰ λόγων ἀλλήλοις συνεῖναι τὸ τήμερον· (Pl., *Smp.* 176e)

... con esto propongo, primero, despedir a la flautista que acaba de entrar, que se vaya tocando la flauta para sí o, si quiere, para las mujeres que están adentro, y segundo, que nosotros pasemos la velada de hoy en mutua conversación.

Según entendemos, el texto platónico da inicio a un modelo de simposio que privilegia la conversación entre varones instruidos en desmedro de los divertimentos musicales. Entonces, debemos considerar como una posibilidad que el juicio de Plutarco se inscriba en esta tradición iniciada por Platón. Es también posible que la predilección del autor de Queronea por las charlas pueda responder a una realidad de los simposios contemporáneos a él,¹⁷³ pero no es nuestro objetivo adentrarnos en las prácticas de la comensalía grecorromana. En cambio, sí interpretamos el enunciado de Plutarco en el contexto de florecimiento de diálogos simposíacos que ocurre en el segundo siglo de la era cristiana y cuyos modelos son Platón y Jenofonte. Dentro de este nuevo marco, la conversación, cuando es edificante, se estima una práctica simposíaca de mayor valía que el disfrute de canciones y danzas, percibidas estas como actividades más frívolas.¹⁷⁴ Este es el contexto dentro del cual debemos evaluar el modelo simposíaco

μετ' ἀλλήλοισι λέγοντες; Adesp. Eleg. 27.5-6 IEG: ἦδεσθαί τε συνόντας, ἐς ἀλλήλους τε φλυαρεῖν / καὶ σκώπτειν τοιαῦθ' οἷα γέλωντα φέρειν. Para un repaso por los testimonios sobre la conversación simposíaca pre-platónica, *vid.* Bowie (1993).

¹⁷³ Es la hipótesis que presenta D'Ippolito (2010: 114 ss.), aunque Teodorsson (2010: 13) sugiere que, por el contrario, Plutarco habría planificado sus *Symposiaka* como reacción a la conducta poco dialógica en los simposios en Roma, aunque también a la popularidad de los simposios caóticos que inscribe en la tradición de la sátira menipea.

¹⁷⁴ *Vid.* n. 168 en este capítulo. La predilección que Plutarco manifiesta por la conversación se encuentra ya en Call. *Aet.* Fr. 135.15-16 Asper: ἢ μάλ' ἔπος τόδ' ἀληθές, ὃ τ' οὐ μόνον ὕδατος αἴσαν, / ἀλλ' ἔτι καὶ λέσχης οἶνος ἔχειν ἐθέλει ("Por cierto, muy veraz es el dicho de que el vino no sólo solicita una ración de agua, sino aún otra de conversación") y en Crisipo y Crates de Tebas (referencias *apud* Antúnez, 2013: 9-10).

anacreóntico en la actualización que de él se realiza en los *Carmina Anacreontea*. Pues en el mundo arcaico, elogiar la canción y los demás disfrutes implicados en las prácticas simposíacas habituales constituía ciertamente un lugar común de la poesía. Pero en el mundo grecorromano gran parte de la literatura simposíaca se configura en función de variables éticas y estéticas de acuerdo con preocupaciones culturales propias de dicho mundo que propician la conversación como práctica simposíaca ideal. Por ejemplo, McClure (2013 [2003]: 34-35 *et passim*) explica que, aunque el modelo expreso sea el *Simposio* de Platón, los autores de los diálogos simposíacos del Imperio Romano no se preocupan tanto por la profundidad conceptual de los discursos como por la *performance* intelectual y la espectacularidad agonística de esa *performance*. König (2009: 90), por su parte, plantea que la práctica de la conversación en el simposio apuntala la fantasía grecorromana del diálogo con los autores del pasado. Sea por la razón que fuere, ora porque es funcional a la *performance* intelectual de los πεπαιδευμένοι, ora porque detenta una ventaja formal para constituir una comunidad entre pasado y presente, no hay dudas de que la conversación erudita domina la escena simposíaca literaria del período imperial.¹⁷⁵

En los *Carmina Anacreontea*, en cambio, las imágenes de conversación simposíaca son inexistentes. El *performer* anacreóntico es una *persona cantans* que elogia las prácticas de la bebida, el baile, el amor y la canción, pero jamás incita a la conversación. Así, la *performance* anacreóntica es siempre concebida en términos musicales, como queda demostrado cada vez que el yo refiere a su práctica poética. Ya habíamos señalado el caso de la canción 2 (capítulo 2, pág. 111), en donde los verbos utilizados con dicho propósito (χορεύσω, CA 2.5 y αείδων... βοήσω, CA 2.7-8) definen la naturaleza de la *performance* anacreóntica. Por su parte, en la canción 60 que funciona como clausura de la colección, el yo se presenta nuevamente como un *performer* musical al representarse tocando el *barbitos* (ἀνὰ βάρβιτον δονήσω, CA 60.1), entonando una canción con ritmo frigio (λιγυρὸν μέλος κροαίνων / Φρυγίῳ ῥυθμῶι βοήσω, CA 60.6-7)¹⁷⁶ e invitando a la Musa a sumarse al coro (σὺ δὲ Μοῦσα συγχόρευε, CA 60.11).

¹⁷⁵ Vid. también Anderson (2005 [1993]: 174): "The natural setting for learned relaxation was the symposium, in life as well as in literature".

¹⁷⁶ Acerca del uso del futuro en la canción 60, reflexiona Rosenmeyer (1992: 132): "The future tense clause δονήσω refers both to the specific poem and its choice of mythic narrative, and to

Conjuntamente con estos casos programáticos, en las distintas canciones se pone de manifiesto que el yo anacreóntico señala a una *persona cantans*: en CA 38 el yo exhorta a sus compañeros a celebrar a Baco con cantos (ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον, v. 2 = v. 26), en CA 40.8, 47.13 y 53.8 el yo se visualiza ejecutando una danza (χορεύσω) y en CA 44, además de bailar (πεπυκασμένος χορεύσω, v. 16) el yo dice que tocará la cítara (λυρίζω, v. 12). En función de esta naturaleza musical de la *performance* anacreóntica que en los *Carmina Anacreontea* buscaría mostrarse como alterativa a la *performance* simposíaca de los πεπαιδευμένοι, podríamos asimismo interpretar la canción 34,¹⁷⁷ un elogio de la cigarra:

Μακαρίζομέν σε, τέττιξ, ὅτε δενδρέων ἐπ' ἄκρων ὀλίγην δρόσον πεπωκώς βασιλεὺς ὅπως αἰδεῖς. σὰ γάρ ἐστι κείνα πάντα, ὀπόσα βλέπεις ἐν ἀγροῖς χ' ὀπόσα φέρουσιν ὕλαι. σὺ δὲ φείδεται γεωργῶν, ἀπὸ μηδενός τι βλάπτων· σὺ δὲ τίμιος βροτοῖσιν, θέρεος γλυκὺς προφήτης. φιλέουσι μὲν σε Μοῦσαι, φιλέει δὲ Φοῖβος αὐτός, λιγυρὴν δ' ἔδωκεν οἴμην· τὸ δὲ γῆρας οὐ σε τείρει. σοφὴ, γηγενής, φίλυμνε, ἀπαθής, ἀναιμόσαρκε· σχεδὸν εἰ θεοῖς ὅμοιος.	1 5 10 15	Celebramos tu dicha, cigarra, pues en lo alto de los árboles, luego de beber un poco de rocío, cual rey te pones a cantar. Tuyo es todo aquello que ves en los campos y cuanto ofrecen los bosques. Tú te apiadas de los labriegos, pues no causas daño alguno. Y eres honorable para los mortales, dulce profetisa del estío. Te adoran las Musas, te adora el propio Febo, que te entregó la canora palabra. A ti la vejez no atormenta. ¡Sabia, terrestre retoño, amante de la canción, ignorante de sufrimientos, anémico ser! ¡Casi te asemejas a los dioses!
--	--	---

La canción se presenta como un μακαρισμός en el que el objeto de alabanza es la cigarra. La bienaventuranza del insecto se relaciona con sus necesidades frugales que,

the general composition and anthologizing of anacreontics that has been the poet / editor's business for the last 59 texts". Para esta canción el futuro podría comprenderse en términos de un "futuro performativo", es decir, un futuro empleado para denotar una acción que se cumple en el momento mismo de la enunciación de esa acción. Sin embargo, tampoco habría que anular una verdadera idea de futuro "postcarminial", pues la poética mimética anacreóntica impulsa la recreación *ad aeternum* de Anacreonte. En las demás canciones mencionadas, el futuro está exigido por el sentido de finalidad de la cláusula, con lo cual no podemos hablar de "futuros performativos" en esos casos.

¹⁷⁷ En v. 7 el código presenta κοποσα, que West encierra entre cruces. Aquí reproducimos la corrección χ' ὀπόσα de Estienne, adoptada por Lambin (2002) y Guichard (2012).

satisfechas, hacen que se convierta en amo de un mundo idílico (vv. 2-7). La cigarra bebe un poco de rocío (ὀλίγην δρόσον πεπωκώς, v. 3) y eso es suficiente para que se ponga a cantar (ἀεΐδεις, v. 4), haciéndose dueña del campo y de los bosques (vv. 5-7). Si el campo es su reino, es porque convive con los labriegos sin dañar el fruto de su trabajo (vv. 8-9), como sería el caso de otros insectos. Y para los seres humanos en general, la cigarra es honorable, pues anuncia la llegada del verano (vv. 10-11). Es también amada por las Musas (v. 12) y por Apolo (v. 13), quien le entregó el don del canto (v. 14). Otro factor que hace a la cigarra digna de alabanza es que no la atormenta (o no la doblega) la vejez (v. 15).¹⁷⁸ El μακαρισμός concluye con una enumeración de vocativos, a través de los que se denomina a la cigarra como “sabia” (σοφέ, v. 16), “retoño de la tierra” (γηγενής, v. 16), “amante del canto” (φίλυμνε, v. 16),¹⁷⁹ “ignorante de sufrimientos” (ἀπαθής, v. 17) y “ser sin sangre” (ἀναιμόσαρκε, v. 17) y, por todo ello, casi igual a los dioses (v. 18).

Una temprana interpretación contemporánea de esta canción es la de Dihle (1967), para quien las virtudes de la cigarra se encuentran mencionadas según valores morales del estoicismo. Sin embargo, Briosó Sánchez (1970b) desarticula esta interpretación con suficientes argumentos, entre ellos, el hecho de que cada una de las características atribuidas a la cigarra en nuestra canción remite a lugares comunes en la literatura griega acerca de la cigarra y, no hay necesidad, por lo tanto, de circunscribirse a un corpus filosófico. Para Rosenmeyer (1992: 201-202), la cigarra es elogiada en aquellos aspectos por los que el poeta anacreóntico puede verse representado, relegándose al plano de la simple mención aquellos por los que la cigarra se acercaría más a un paradigma de la templanza (v. g. ἀπαθής, ἀναιμόσαρκε). Pero

¹⁷⁸ Todo el verso 15 es una corrección de Estienne, adoptada por West, por Campbell (1988) y por Guichard (2012), quien en una nota *ad loc.* destaca que el verso es una inversión de *Il.* 4.315: σε γῆρας τείρει. El código presenta γερασ εὔσε τηρεῖ, defendido por Giangrande (1975: 195-196) en base a que el γέρας sería el don del canto que se mencionó antes; la idea sería que es ese don de la canción el que mantiene a la cigarra con vida, puesto que como se explica en *Pl. Phdr.* 259c, la cigarra no necesita alimento. Müller (2010: 263) da lugar a la explicación de Giangrande, como ya lo habían hecho Briosó Sánchez (1981) y Lambin (2002); cfr., sin embargo, crítica de Zotou (2014: 187-188).

¹⁷⁹ En el código aparece el texto φίλυπνε, defendido por Giangrande (1975: 196) a partir de un lugar común acerca de que el canto de insectos como la cigarra inducirían el sueño (*vid.* *Pl. Phdr.* 259a, *AP* 7.196 [Mel.] y, acerca del grillo, *AP* 7.195 y Longus 1.14.4). Briosó Sánchez (1981), Lambin (2002) y Guichard (2012) siguen el código. Müller (2010: 263) también acepta la explicación de Giangrande.

esta lectura es discutible, pues no podríamos decir que los epítetos acumulados en el cierre de la canción sean superfluos y la mayoría no subraya precisamente el “estilo anacreóntico” opuesto a la moderación que quería la autora (la única excepción es φίλυμνε, y, sin embargo, es una corrección de φίλυπνε). También inseguro de la explicación de Rosenmeyer, Müller (2010: 264-266) prefiere otorgarle a la cigarra el honor de ser dueña de un ideal vital para el cantor. Sin apartarnos demasiado de esta interpretación, entendemos que el sentido del elogio de la cigarra en el contexto de la poética simposíaca anacreóntica radicaría en el elogio de la figura del cantor, sin que esta figura encarne necesariamente al *performer* anacreóntico, pero sí una serie de actitudes poético-vitales con que se puede identificar el modelo anacreóntico. La frugalidad y la apatía señaladas por Rosenmeyer como características difícilmente anacreónticas deben ser comprendidas en el marco de una concepción no pasional de los placeres que sí es anacreóntica, al menos en la poética anacreóntica grecorromana. Hemos visto ya que la entrega voluntaria a Eros implicaría, en cierta forma, la depreciación del amor como fuerza destructora y su reconsideración como práctica simposíaca de disfrute, y veremos más adelante en este capítulo que el deseo de beber vino en abundancia contemplaría límites éticos que relegan la desmesura al plano de lo estrictamente discursivo. La frase ὑπὸ σῶφρονος δὲ λύσσης (CA 2.6) expresa con total claridad la moderación que limita el frenesí anacreóntico; en CA 42 se formula el deseo de llevar una vida sosegada por medio del disfrute de la música: ὑπὸ βαρβίτῳ χορεύων / βίον ἥσυχον φερούμην (vv. 16-17), y también en este contexto deberíamos interpretar algunas referencias a la salud como valor, como en CA 56: ἄνοσοι δέμας θεητόν, / ἄνοσοι γλυκύν τε θυμόν (vv. 11-12).¹⁸⁰ Por ello, no podemos estar de acuerdo con que la vida templada de la cigarra entre en contradicción con el modo anacreóntico, pues esta templanza no es producto de una represión de los impulsos naturales por medio del cálculo racional, sino de una simpleza de esos impulsos que se satisfacen con naturalidad y despreocupación. El rocío con que se alimenta la cigarra para poder cantar “cual un rey” (vv. 3-4) debe ser comprendida como una imagen

¹⁸⁰ Sobre la ἥσυχία como valor simposíaco, *vid.* Vetta (1983: XXXV-XXXVI), quien comprende el término griego como “stato di recepitibilità assoluta”, en interacción siempre con la χάρις y la εὐφροσύνη. Acerca de la salud como motivo en los *Carmina Anacreontea*, *vid.* CA 55.24: τόδε καὶ νοσοῦσιν ἀρκεῖ y CA 8.14-15: μὴ νοῦσος ἦν τις ἔλθῃ / λέγῃ σε μηδὲν πίνειν.

análoga a la del cantor simposíaco que bebe vino en su *performance*.¹⁸¹ En ello no se subraya tanto el carácter frugal del acto de beber, ni tampoco el hecho de que lo que la cigarra bebe es agua, sino la imagen de cantor que colma su vida por medio de lo único que necesita: su bebida y el canto.¹⁸² En este sentido, no podemos más que comprender la canción como un elogio de la cigarra que se justifica en el simposio anacreóntico en tanto lo que se pone en valor es su figura de cantor, cercana ella a lo que representa la persona anacreóntica, al menos en el *re-enactment* grecorromano. Es cierto, como aseguran varios, que no hay nada singular en elegir a la cigarra como objeto de elogio,¹⁸³ pero en la poética de los *Carmina Anacreontea* nada hay demasiado novedoso, todo es “lugar común”. Ahora bien, en una poética que ha sido reconocida ante todo por su invariabilidad temática y su escasa originalidad, ¿qué podemos decir de esta canción 34, que gira en torno a la cigarra como objeto de alabanza y no como excusa para que un yo exponga sus cuitas amorosas? Desde nuestro punto de vista, en el contexto de una poética simposíaca como la anacreóntica, el elogio de la cigarra se explica, por una parte, como variación de un motivo tradicional, pero por la otra, desarrolla un elogio de la figura del cantor, fortaleciéndose de este modo la propia figura del *performer* simposíaco anacreóntico como *persona cantans*.

Si, en función de los momentos señalados, podemos decir que la poética simposíaca de los *Carmina Anacreontea* se encuentra atravesada por el paradigma musical, no podemos pasar por alto la canción 15, en donde pareciera que la modalidad de la conversación se hace presente de manera excepcional. La canción

¹⁸¹ Cfr. CA 48.1-4: ὅταν ὁ Βάκχος ἔλθῃ, / εὐδουσιν αἱ μέριμναι, δοκῶ δ' ἔχειν τὰ Κροίσου. / θέλω καλῶς ἀείδειν (“Cada vez que llega Baco, se adormecen las preocupaciones y creo tener las riquezas de Cresos. Quiero ser un buen cantor”).

¹⁸² Así también interpreta los versos en cuestión Zotou (2014: 187). En CA 21 el yo anacreóntico fundamenta su necesidad de beber (vino) en el hecho de que todo en la naturaleza “bebe” (agua), aunque en esta analogía no se debería descartar tan rápidamente un efecto cómico producido por lo absurdo del argumento; volvemos sobre CA 21 más adelante en este capítulo.

¹⁸³ Brioso Sánchez (1970b: 319) no solamente advierte acerca de que “la cigarra fue en todo tiempo casi apenas sin excepción objeto de los más exagerados elogios, con la reiteración de las mismas o parecidas alabanzas”, sino que destaca también que la canción está marcada por la retórica de la época: “Se trata, sin lugar a dudas, de un “elogio” de escuela”. También Lambin (2002: 283) señala que el elogio de la cigarra debe inscribirse en la poética altamente retórica de la Antigüedad tardía. Para Zotou (2014: 186), por su parte, la canción no admite demasiadas interpretaciones: se trata tan sólo del elogio de un insecto tradicionalmente alabado y muy estimado por los antiguos griegos.

dramatiza un diálogo entre un primer personaje, cuya identidad no se revela en ningún momento, y una paloma, mensajera de Anacreonte:

Ἐρασμὴ πέλεια, πόθεν, πόθεν πέτασαι; πόθεν μύρων τοσούτων ἐπ' ἡέρος θεούσα πνέεις τε καὶ ψεκάζεις;	5	Querida paloma, ¿desde dónde, desde dónde vuelas? ¿Desde dónde esencias tales, con prisa por el aire, emanas y derramas?
τίς εἶ, τί σοι μέλει δέ; Ἄνακρέων μ' ἔπεμψε πρὸς παῖδα, πρὸς Βάθυλλον τὸν ἄρτι τῶν ἀπάντων κρατοῦντα καὶ τυράννων.	10	¿Quién eres y qué es lo que te ocupa? “Anacreonte me envió ante un joven, ante Batilo, quien ya domina sobre todos, incluso tiranos.
πέπρακέ μ' ἡ Κυθήρη λαβοῦσα μικρὸν ὕμνον, ἐγὼ δ' Ἀνακρέοντι διακονῶ τοσαῦτα· καὶ νῦν, ὁρᾷς, ἐκείνου ἐπιστολὰς κομίζω.	15	Me hizo Citerea en respuesta a un pequeño himno, y así es que sirvo yo a Anacreonte. Y ahora, como ves, llevo las cartas tuyas.
καὶ φησιν εὐθέως με ἐλευθέρην ποιήσιν· ἐγὼ δέ, κῆν ἀφῆι με, δούλη μενῶ παρ' αὐτῷ.	20	Y dice que en seguida me dejará libre. Pero yo, aun si me soltare, esclava permaneceré junto a él.
τί γάρ με δεῖ πέτασθαι ὄρη τε καὶ κατ' ἀγρούς καὶ δένδρεσιν καθίζειν φαγοῦσαν ἄγριόν τι; τὰ νῦν ἔδω μὲν ἄρτον ἀφαρπάσασα χειρῶν Ἀνακρέοντος αὐτοῦ πιεῖν δέ μοι δίδωσι τὸν οἶνον ὃν προπίνει,	25	Pues ¿para qué necesito yo sobrevolar colinas y campos o posarme en arbustos mientras como algún fruto silvestre? Ahora no sólo como el pan que arrebato de las manos del mismísimo Anacreonte, sino que me da de beber del vino con el que brinda;
πιοῦσα δ' ἀγχορεύω καὶ δεσπότην κρέκοντα πτεροῖσι συγκαλύπτω· κοιμωμένου δ' ἐπ' αὐτῷ τῷ βαρβίτῳ καθεύδω. ἔχεις ἅπαντ' ἄπελθε· λαλιστέραν μ' ἔθηκας, ἄνθρωπε, καὶ κορώνης·	30	y al beber comienzo a bailar y a mi amo, cuando toca su <i>barbiton</i> , lo cubro con mis alas, y cuando él se adormece, sobre el mismo instrumento yo me echo a dormir.
	35	Tienes toda la información: ¡vete! Me has hecho más charlatana, hombre, que incluso una corneja”.

Gutzwiller (2014: 60) ha interpretado la forma dramatizada de esta canción en relación con un tópico que aparece en el epigrama erótico: las instrucciones a un esclavo para

que lleve un recado al amado. Por su parte, y atendiendo a la poética mimética de los *Carmina Anacreotea*, Most (2014: 156-157) reconoce en la dramatización una contribución a la dimensión *quasi* teatral de la *performance* simposíaca anacreóntica. El autor sostiene que el *performer* anacreóntico abre un espacio dramático ficcional para su propio entretenimiento, así como para el de su audiencia. Este aspecto performativo señalado por Most es, desde nuestro punto de vista, incontrovertible. Lo que nos preguntamos es si lo que se pone en escena es verdaderamente una conversación.

En primer lugar, destacamos que la canción 15 es la única en todo el corpus en la que los personajes no son introducidos por un yo-narrador, sino que los personajes son representados en sus propios actos elocutivos.¹⁸⁴ En este sentido, es una canción singular, una excepción en el corpus anacreóntico. Sin embargo, como “conversación” la canción se deslucce totalmente, pues la intervención del primer personaje se reduce a unas primeras preguntas (vv. 1-6) que sirven de puntapié inicial para la intervención de la paloma, la cual ocupa todo el resto de la canción (vv. 7-37). En este sentido, más que un verdadero diálogo, la canción pone en escena un monólogo a cargo de la paloma, cuya consigna la presenta el primer personaje humano por medio de sus preguntas. La consigna no sería otra que la de definir una persona anacreóntica, en tanto queda en evidencia que la paloma ha adoptado las características de su “amo” (Rosenmeyer, 1992: 144-146). En efecto, podemos observar que el relato de la paloma reproduce en gran medida el relato de la *Dichterweihe* en la canción 1. En esa primera canción el yo anónimo se encuentra con Anacreonte en un sueño, lo abraza y lo besa, acción esta última que le permite inhalar el aroma del vino que había bebido el poeta de Teos. Este contacto físico, junto con la colocación de la corona, que pasa de las sienes de Anacreonte a las del futuro poeta, favorece la permeabilidad de la identidad anacreóntica. De modo paralelo, la paloma de la canción 15 come “de las manos del mismísimo Anacreonte” (χειρῶν / Ἀνακρέοντος αὐτοῦ, vv. 26-27) y bebe el vino de la copa con la que su amo brinda (τὸν οἶνον ὃν προπίνει, v. 29), además de abrazarlo cuando este toca el *barbitos* (πτεροῖσι συγκαλύπτω, v. 32). Este contacto ha favorecido la “anacreontización” de la paloma, quien ahora se encuentra impregnada de aromas

¹⁸⁴ En CA 7, 11, 28 y 33 hay diálogos, pero estos están incluidos dentro de la narración que realiza el *performer* anacreóntico en su canción.

simposíacos que el propio interlocutor humano advierte al comienzo como perfume de mirra (πόθεν μύρων τοσούτων (...) πνέεις τε καὶ ψεκάζεις, vv. 3-5; cfr. CA 50.18-20); a este respecto, recordemos que en la canción 1 la corona que transformará al sujeto anónimo en poeta anacreóntico “olía a Anacreonte” (τὸ δ’ ὦζ’ Ἀνακρέοντος, v. 13). Luego de beber vino, la paloma dice que “comienza a bailar” (πιοῦσα δ’ ἀγχορεύω, v. 30); análogamente, la persona anacreóntica de la canción 2 pide al joven copero que traiga vino “para, ebrio, ponerse a bailar” (μεθύων ὅπως χορεύσω, v. 5). Finalmente, es sintomático de una personalidad anacreóntica el hecho de que la paloma desee “permanecer junto a Anacreonte como esclava” (δούλη μὲν ᾧ παρ’ αὐτῷ, v. 20); en la canción 1 el sometimiento consentido a una fuerza exterior a través de la atadura simbólica de la corona anacreóntica introducía un motivo insistente en las canciones del corpus: el de la atadura y su variante, la esclavitud, con el que, en general, se representaba la entrega voluntaria a Eros, precepto amoroso que condensaría el saber erótico anacreóntico. En el caso de la canción 15, la paloma se entrega voluntariamente, no a Eros, pero sí a Anacreonte y a su mundo simposíaco. Pero en el contexto de los *Carmina Anacreontea* no se trata de dos ataduras distintas, sino que una implica a la otra. El yo de la canción 1 definía como causa de no poder “dejar el amor” (ἔρωτος οὐ πέπαυμαι, v. 17) la acción previa de la atadura de la corona de Anacreonte. Esta corona, ya hemos explicado, es un elemento que resume simbólicamente el simposio, con lo cual queda claro que la verdadera constricción es a la poética simposíaca de Anacreonte y que el resultado de no poder desasirse de Eros es uno de los efectos de estar atado a la poética anacreóntica. De esta manera, cuando la paloma expresa que desea ser esclava de Anacreonte, la imagen se corresponde con aquella de la canción 1, independientemente del efecto erótico de dicha atadura. Se descubre, así, una persona anacreóntica encarnada en el personaje de la paloma que, como toda persona anacreóntica, habla de sí misma y del modelo simposíaco que representa. No habría, entonces, una verdadera conversación entre los personajes: tan sólo una consigna que da lugar a que un *performer* dé cuenta de la persona anacreóntica que encarna y del modelo de simposio que esta persona representa.

Hay un elemento más que analizar en relación con la presunta modalidad conversacional que se manifestaría en esta canción: la comparación con la corneja. Al

final de su parlamento, la paloma se queja porque ha terminado “más charlatana que una corneja” (λαλιστέραν... κορώνης, vv. 36-37). El adjetivo λάλος significa “hablador” y puede usarse tanto para referir a las acciones comunicacionales de las personas como para calificar, de forma ya algo peyorativa, a quien habla en demasía. Pero debe decirse que también se aplica a las aves, insectos e instrumentos musicales, por lo que el adjetivo también refiere una actividad sonora no humana más o menos melódica.¹⁸⁵ Ni más ni menos, en la canción 10 de los *Carmina Anacreontea* volveríamos a hallar el adjetivo λάλος aplicado, esta vez, a la golondrina:¹⁸⁶

Τί σοι θέλεις ποιήσω,	1	¿Qué quieres que te haga?
τί σοι, τλάλευτ χελιδόν;		¿Qué, parlera golondrina?
τὰ ταρσά σευ τὰ κοῦφα		A esas ligeras alas tuyas
θέλεις λαβὼν ψαλίζω,		¿quieres que las tome y las corte?
ἢ μᾶλλον ἔνδοθέν σευ	5	¿O mejor, que desde bien dentro
τὴν γλῶσσαν, ὡς ὁ Τηρεὺς		te cercene la lengua, igual
ἐκεῖνος, ἐκθερίζω;		que al Tereo aquel?
τί μευ καλῶν ὀνείρων		¿Por qué de mis hermosos sueños
ὑπορθρίαισι φωναῖς		con tus sonidos de madrugada
ἀφήρπασας Βάθυλλον;	10	a Batilo me arrancas?

Es evidente que lo que molesta al yo en esta canción es el canto de la golondrina en la mañana, muy temprano, ya que lo ha despertado y no ha podido seguir soñando con Batilo. La canción practica una variación del tópico erótico desarrollado como invectiva contra aves, insectos y fenómenos naturales que perturban el sueño de los enamorados, bastante utilizado en la poesía epigramática,¹⁸⁷ pero el nombre de Batilo al final de la canción funciona como *sphragis* anacreóntica. Lo que destacamos es que si a la

¹⁸⁵ Vid. A. HA 536a24; Arr. An. 1.25.8. Meleagro aplica este adjetivo al saltamontes (AP 7.195).

¹⁸⁶ En el v. 2 hallamos el *textus receptus* que West coloca entre cruces, pero White (1996: 236-237) sostiene que es correcto y que debe ser impreso λάλ' εὔ. Para Lambin (2002: 277, n. 15) esta solución fuerza el texto y prefiere la corrección que hiciera Estienne en su apógrafo: λάλ' ὦ, mientras Campbell (1988 *ad loc.*) mantiene la corrección de Estienne en su primera edición: λάλη (forma femenina del adjetivo no atestiguada, según Lambin). Briosó Sánchez (1981 *ad loc.*) adopta la corrección de Sitzler: λάλει, mientras que Guichard (2012 *ad loc.*) se inclina por una propuesta de De Stefani: τραυλέ. Ninguna corrección implica alterar demasiado el sentido de que la golondrina sea parlera (λάλος).

¹⁸⁷ Vid. especialmente AP 5.237 [Agath.] sobre las golondrinas que no dejan dormir al enamorado. También AP 5.3 [Antip. Thess.] y AP 12.137 [Meleagr.], en los que la invectiva se dirige al gallo como compañero de la Aurora. AP 5.172 [Meleagr.] y AP 5.223 [Maced.] hacen su descargo contra la Aurora y en AP 5.151-152 los mosquitos que despiertan a Zenófila aparecen como enemigos y aliados de Meleagro respectivamente. Volveremos a referirnos a esta canción en relación con el motivo del sueño en el capítulo 4 (págs. 209-210).

golondrina se le da el atributo de “parlera” (λάλος) es por su canto. Por lo tanto, en la canción 15 que la paloma se designe como λαλιστέρων (v. 36) no necesariamente niega que la modalidad de su intervención sea la canción. Incluso cuando podamos conceder que la paloma no es precisamente un ave canora, dijimos que ella encarnaba una persona anacreóntica, de lo que se deduce que su enunciado debe concebirse como canción.

Ahora bien, nos resulta también evidente que en este caso mediante el adjetivo no se pretende poner de relieve si la paloma canta o no, sino el hecho de que su intervención comporta alguna clase de exceso en lo que respecta a lo discursivo. En este orden, la comparación con la corneja nos obliga a tener presente el mito acerca de esta ave castigada por Apolo, al enterarse este por boca de la corneja que su amada Coronis lo engañaba. Puesto que desde entonces la corneja pasó a ser en la cultura griega un paradigma de la charlatanería indiscreta,¹⁸⁸ Rosenmeyer (1992: 146) interpreta que la retahíla de escenas anacreónticas constituye una estrategia de la paloma para no dar a conocer el contenido de las cartas que Anacreonte envía a Batilo. Pero si este es el caso, habría, entonces, una diferencia cualitativa en la locuacidad de una y otra ave: la corneja es chismosa mientras que la paloma habla mucho para, por el contrario, evitar el chisme. Nada en el texto sugiere, sin embargo, que el locutor desee conocer el contenido de las cartas de Anacreonte. Y aunque es cierto que la paloma revela que las cartas son para Batilo (lo cual podría entrar en el terreno de chisme), no es en ese momento que la paloma se autocensura, sino cuando se da cuenta de que ha hablado demasiado acerca de sí misma. En este sentido, podemos concluir que lo que se pone en juego a través del término λαλιστέρων no es ni una modalidad conversacional que contradiga la naturaleza musical de la *performance* anacreóntica ni la indiscreción por la que fuera castigada la corneja; se pone en juego la garrulería, una conducta excesiva que, como veremos en el apartado 3.2.3 de este capítulo, pone a

¹⁸⁸ En esto, Calímaco es una cita obligada; *vid.* Call. *Hec.* Frs. 250 y 251.15-20 Asper y especialmente Call. *Iamb.* 4 Fr. 154.81-82 Asper: φευ τῶν ἀτρυτῶν, οἷα κωτιλίζουσι / λαιδρὴ κορώνη, κῶς τὸ χεῖλος οὐκ ἀλγεῖς; (“Oh, estas charlatanas cuánto que hablan. Desvergonzada corneja, ¿cómo es que no te duelen los labios?”). En otro orden, la utilización de la figura de la suspensión como modo de cierre en la canción anacreóntica puede rememorar la aposiopesis usada por el autor en sus *Aitia* (Fr. 87.4-5 Asper): Ἥρην γάρ κοτέ φασι – κύον, κύον, ἴσχεο, λαιδρὲ / θυμέ, σύ γ’ αἰεῖσι καὶ τὰ περ οὐχ ὀσίη. (“Pues se dice que alguna vez Hera... ¡Perro, perro! ¡Calla, desvergonzado corazón! Que cantarás también de cuanto es indecoroso”).

prueba la pericia simposíaca del *performer* anacreóntico en la medida en que dicha conducta desconoce el uso comunitario del espacio simposíaco.

3.2.2. La “cuestión didáctica”

En el capítulo 2 hemos buscado definir a la persona anacreóntica en función de una σοφία simposíaca. Esta σοφία da identidad a quien, en ejercicio del rol de *performer* en el simposio, adopta un determinado modo de posicionarse como cantor a la vez que un particular punto de vista sobre el simposio y sus rituales. Hemos visto que la persona anacreóntica aparece en las canciones como un οἶνοπότης y como un *performer* habilidoso que, en sus canciones, logra que el espectáculo del simposio gire en torno de su propia praxis. Hemos visto también que uno de los principales saberes con que está investida la persona anacreóntica concierne al ámbito de lo erótico y que, confrontando con una visión del amor como padecimiento que es mejor evitar, esta persona propone una entrega voluntaria a Eros. Los saberes que caracterizan a la persona anacreóntica se encuentran, así, confinados al simposio y sus adyacencias, lo que da sobrado fundamento a la identidad puramente simposíaca de dicha persona.

Pero no todas las personas simposíacas se identifican por esta especialización simposíaca de su saber. Por cierto, se asume que la personalidad simposíaca de, por ejemplo, Alceo se encuentra delineada sobre la base de una persona política, mientras que en el caso de Teognis, su figura como poeta simposíaco, también política, se encontraría, sin embargo, matizada por la adopción de una postura didáctica.¹⁸⁹ En este sentido, la persona simposíaca de Anacreonte se distancia de otras personas simposíacas que encarnan otros valores y otros saberes en la medida en que se especializa como persona puramente simposíaca.

¹⁸⁹ Sobre la persona de Alceo, recuérdese lo que ya decía Dionisio de Halicarnaso (*Imit.* 31.2.8): πολλοῦ γοῦν τὸ μέτρον τις εἰ περιέλοι, ῥητορείαν ἂν εὖροι πολιτικὴν. Calino, Tirteo y Arquíloco combinarían en su *performance* lo simpótico con lo marcial (Hobden, 2013: 38). Sobre la diferencia del modelo simposíaco de Anacreonte con el de otros poetas simposíacos, *vid.* Kantzios (2005b: 235): “The elimination of military/political themes, the emphasis on love, and the diminished significance of the group in his poetic discourse suggest that Anacreon functions in a milieu which is different from that of his predecessors” y Lear (2008: 58): “The contrast with other sympotic poets/traditions such as the Theognidea and Alcaeus could not be clearer: while in these other poets, the symposium is the place/time at which the adult elite male formulates his public concerns, in Anacreon the symposium has its own values, which are to be preferred to political concerns”.

En el mundo grecorromano, sin embargo, la persona anacreóntica debe definir su identidad simposíaca no ya frente a las más arcaicas figuras simpótico-políticas, sino a la de nuevos participantes en las mesas literarias: los πεπαιδευμένοι. Si, como hemos visto, los nuevos personajes del género simposíaco que reaviva Plutarco en la estela de Platón son varones educados que utilizan la ocasión del simposio para discurrir acerca de cuanto han leído, podríamos adjudicarle a este período la creación de una persona simposíaca que imbrica lo simpótico con la erudición, seguramente en una recreación de la figura clásica del filósofo simposiasta. En este contexto, una persona anacreóntica no puede sino irrumpir como alternativa simposíaca; siendo también una recreación de una figura simposíaca arcaica, esta persona anacreóntica insiste en mantener el espacio del simposio asociado al disfrute del vino, de la danza, de la canción y del amor, disputándole así el espacio al letrado que pretende transformarlo en una prolongación de sus ámbitos habituales de *performance* profesional (v.g. el aula, el teatro).

A esta disputa territorial la visualizamos más concretamente en lo que hemos denominado “la cuestión didáctica” en los *Carmina Anacreontea*: un punto de tensión entre las pretensiones enciclopédicas de los simposios de eruditos y el estatuto de modelo y de σοφός que presenta Anacreonte. Si lo planteamos en términos de una oposición entre οἰνοπόται y ὕδροπόται, podríamos decir que los “bebedores de agua” se han apropiado del simposio grecorromano y que la tarea del οἰνοπότης es demostrar que el simposio es un espacio de verdadero y sano disfrute que se aleja de la sobriedad intelectual y las reflexiones morales acerca de los peligros del placer.

En la canción 52 se visualiza de manera clara esta disputa territorial que se plantea como querella didáctica:

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις	1	¿Para qué me enseñas las leyes
καὶ ῥητόρων ἀνάγκας;		y las fuerzas lógicas de los rétores?
τί δέ μοι λόγων τοσούτων		¿Qué son para mí palabras como estas,
τῶν μηδὲν ὠφελούντων;		que en nada ayudan?
μᾶλλον διδάσκει πίνειν	5	Mejor enseña a beber
ἀπαλὸν πῶμα Λυαίου,		el delicado líquido de Lieo;
μᾶλλον διδάσκει παίζειν		mejor enseña a jugar
μετὰ χρυσοῦς Ἀφροδίτης.		junto con la áurea Afrodita.

En esta canción podemos diferenciar dos partes de cuatro versos cada una; la primera (vv. 1-4) desarrolla dos preguntas retóricas a través de una de las cuales el yo reprocha

a un tú su empeño por enseñarle las leyes (νόμους, v. 1) y las necesidades o fuerzas de la lógica, como suelen hacer los maestros de retórica (ῥητόρων ἀνάγκας, v. 2), mientras que por medio de la segunda el yo subraya que son palabras que no sirven para nada (vv. 3-4). En la segunda parte de la canción (vv. 5-8), el yo invita al tú a que reoriente su inclinación didáctica hacia conocimientos que, si nos guiamos por la objeción con respecto a los conceptos retóricos de que “en nada ayudan” (τῶν μηδὲν ὠφελούντων, v. 4), serían más útiles. En concreto, el yo exhorta a que se enseñe, por ejemplo, a beber vino (vv. 5-6) y a jugar con Afrodita (vv. 7-8).

Nos interesa, primero, reconocer a este tú que enseña conceptos retóricos. En el mundo grecorromano, quien se dedicaba a enseñar formalmente retórica y gramática era el γραμματιστής, figura estereotipada, fácilmente reconocible y habitualmente interpelada.¹⁹⁰ Pero la retórica era el fundamento de la educación grecorromana y cualquier varón educado en la *paideia* (el πεπαιδευμένος) podía dar cuenta de sus habilidades y conocimientos retóricos. ¿Cuál es el escenario en el que concurren una persona anacreóntica y un πεπαιδευμένος que habla de retórica? Ya sabemos que a la persona anacreóntica la hallamos en el simposio, y también sabemos que en el mundo grecorromano el letrado (aunque, en verdad, ubicuo) gusta de participar en los simposios para discurrir de cuanto lo identifica como πεπαιδευμένος. Sería absolutamente legítimo, entonces, imaginarnos en este caso no ya una interpelación anacreóntica a un personaje que representaría una “seriedad” escolar ajena al ámbito del simposio, sino un contrapunto entre dos personajes efectivamente simposíacos: el erudito, con su *performance* intelectual, y el *performer* anacreóntico, alejado de lo que caracteriza a este nuevo *habitué* de los simposios. La distancia entre una figura simposíaca y la otra se establece en función de lo que cada una propone como apropiado a la ocasión del simposio. Como persona simposíaca, el πεπαιδευμένος comparte con sus compañeros de mesa, a modo de propuesta convival, su conocimiento (en el caso de la canción 52, un conocimiento de teoría retórica). Pero el *performer* anacreóntico interrumpe esta *performance* desautorizándola y su contrapropuesta es que, de enseñarse algo en el simposio, debe ser a bailar y a cantar y,

¹⁹⁰ Téngase presente, por ejemplo, la serie de epigramas escópticos en los que la burla o la inectiva se dirige a los γραμματικοί (AP 11.138-152). Para un repaso de la educación retórica en el Imperio Romano, *vid.* Goldhill (2009c).

concretamente lo que se señala en la canción, a beber vino y a disfrutar de Afrodita. Desde una perspectiva anacreóntica, el despliegue de saberes bibliográficos constituye una aproximación errada a la sociabilidad placentera del simposio.

La canción 52 coincidiría, así, con la interrupción que hace el *performer* anacreóntico de una *performance* simposíaca a cargo de una persona no anacreóntica. Pero la interrupción es en sí una *performance* anacreóntica: por un lado, las prácticas simposíacas de beber vino y de entregarse al amor se presentan como saberes en sí mismos y, por el otro, el *performer* organiza el espacio simposíaco en torno del yo con que se inscribe en su canción. En relación con esto último, es oportuno destacar cómo ese yo se apropia de manera progresiva de la escena simposíaca. Lo primero que observamos es que, al comienzo, el yo es με (v. 1), es decir, aparece como el objeto de una acción llevada a cabo por otro. Como ya habíamos visto ocurría en otras canciones (CA 2 y CA 32; *vid.* capítulo 2, págs. 125-129), cuando el *performer* anacreóntico se inscribe como objeto afectado, lo hace de forma tal que emerge como foco de atracción de todas las acciones simposíacas. En la canción 52, lo que imaginamos ha sido el intento trunco de una *performance* simposíaca a cargo de una persona no anacreóntica es presentado como una acción que afecta al yo en particular: τί με τοὺς νόμους διδάσκεις (v. 1). La estrategia supone un corrimiento de la atención que, de estar puesta en la *performance* no anacreóntica, focaliza ahora en el yo. Para el momento de la segunda pregunta retórica, el yo ya no es tan sólo un foco de atención, sino una autoridad que puede desorganizar y reorganizar el simposio, en tanto su juicio (de allí el empleo del dativo *iudicantis* μοι) es el que determina lo que es adecuado o no: τί δέ μοι λόγων τοσούτων (v. 3). En la segunda parte de la canción, la autoridad de este yo anacreóntico se enfatiza a través del uso del imperativo (δίδασκε, vv. 5 y 7), puesto que además de abogarse por un determinado esquema simposíaco, se pretende la ejecución de dicho esquema. En base a lo dicho, podemos decir que la canción 52 es una muestra perfecta de la pericia simposíaca del *performer* anacreóntico: en tan sólo ocho versos ha logrado centrar en él el espectáculo simposíaco de otro, erigirse como autoridad que puede decidir qué es apropiado o útil a la ocasión y, en función de esta autoridad, exhortar al otro a realizar una *performance* que se atenga a su propia concepción simposíaca.

Con respecto a las prácticas simposíacas como saberes, es notable el hecho de que el yo no rechaza la modalidad de intervención didáctica del tú, sino que las objeciones recaigan concretamente sobre la elección de los contenidos a enseñar. ¿Indica esto que el simposio anacreóntico puede adoptar eventualmente una dimensión didáctica? No sería imposible;¹⁹¹ sin embargo, deberíamos diferenciar entre una dimensión didáctica que se abre como consecuencia del carácter modélico de la persona anacreóntica y una postura didáctica con contornos relativamente definidos en la literatura antigua y adoptada por *personae* creadas a los fines de instruir:

Didactic poetry is a paradigmatic example of a discursive (rather than a narrative) genre or mode (...) defined largely by its assumed pragmatics or utterance. The primary elements of didactic are a teacher who is usually an explicitly characterized internal speaker, a body of knowledge that is to be imparted, and a pupil who may be a figure or figures characterized within the text or may be identified with the general reader. (Fowler, 2000: 205)

Se podría conceder que en esta canción 52 el yo ejercería, finalmente, un rol didáctico tan pronto invita al tú a que abandone sus intentos por imponer temáticas escolares dentro de un simposio y a que oriente sus facultades como formador hacia la educación de un verdadero simposiasta. Pero es evidente que, si hay en esta invitación a la redirección didáctica un evento didáctico *per se*, no puede atribuírsele a la adopción de una postura didáctica asociada a la modalidad didáctica de la que da cuenta Fowler. Entonces, una posible explicación de esta dimensión pedagógica que se abriría en la *performance* anacreóntica sería que la *didaxis* aparecería vinculada a una capacidad de enseñar connatural a quien es experto en algo y predica con su ejemplo. En esto, empero, no hay postura didáctica, sino práctica que, por su carácter ejemplar, predica acerca de lo simposíaco. Desde este lugar, entonces, se aprende a ser simposiasta participando del simposio, observando a quienes son ejemplos en ese ámbito y actuando como ellos, y no escuchando una lección. La corrección que aplica el yo de la

¹⁹¹ La pertinencia de plantear como interrogante si es factible una dimensión pedagógica de la *performance* anacreóntica se fundamenta en la ponderación desigual de este aspecto en la propia poesía de Anacreonte. Bielohlawek (1983: 106-107), por ejemplo, destaca el tono didáctico que adquieren algunos momentos de la poesía de Anacreonte, mientras que Lear (2008: 60-61) rechaza la adopción de un rol didáctico por parte de Anacreonte, en contraste con la postura de Teognis.

canción 52 al tú puede tener un efecto pedagógico, pero lo único que hace este *performer* es ejercer su rol con el saber que comporta como persona anacreóntica.

La “cuestión didáctica” en los *Carmina Anacreontea* podría estar planteada, entonces, como una tensión entre las posturas didácticas tradicionales que puede adoptar el *πεπαιδευμένος* grecorromano y el ejercicio de la autoridad simposíaca del *performer* anacreóntico, quien se arroga la prerrogativa de definir qué es apropiado a un simposio, qué entra dentro de lo *συμποσιακόν*. La canción 4 (iii), cuya primera parte (vv. 1-11) fue analizada en el capítulo 2 (págs. 120-125), pone en escena esta tensión cuando al rechazo de aquello considerado no adecuado al simposio (en concreto, una copa con imágenes asociadas a las tradiciones didácticas) sigue una corrección que, *qua* acto ilocutivo, coincide con una definición del simposio anacreóntico. Recordemos la canción 4 (iii):

Τὸν ἄργυρον τορεύων	1	Cuando estés labrando la plata,
Ἥφαιστέ μοι ποιήσον		Hefesto, no me hagas,
πανοπλίαν μὲν οὐχί·		por cierto, una panoplia:
τί γὰρ μάχαισι καί μοι;		¿qué tenemos que ver los combates y yo?
ποτήριον δὲ κοῖλον	5	Mejor, una copa hendida,
ὅσον δύνῃ βαθύνας.		tan profunda como puedas.
ποιεῖ δέ μοι κατ' αὐτοῦ		Y sobre ella no me hagas
μήτ' ἄστρα μήτ' Ἀμαξαν,		ni astros ni al Carro,
μὴ στυγνὸν Ὠρίωνα·		ni al terrible Orión;
τί Πλειάδων μέλει μοι,	10	¿qué me importan a mí las Pléyades?
τί γὰρ καλοῦ Βοώτου;		¿y qué el bello Boyero?
ποιήσον ἀμπέλους μοι,		A mí hazme viñedos
καὶ βότρυας κατ' αὐτῶν,		y racimos que penden de ellos
καὶ Μαινάδας τρυγώσας·		y Ménades en plena vendimia.
ποιεῖ δὲ ληνὸν οἴνου	15	Y haz un lagar de vino,
ληνοβάτας πατοῦντας		pisadores de uva en su tarea,
τοὺς Σατύρους γελῶντας		a los Sátiros riendo,
καὶ χρυσεούς Ἔρωτας		y dorados Amores
καὶ Κυθήρην γελῶσαν		y a Citerea riendo
ὁμοῦ καλῶι Λυαίωι.	20	junto al bello Lieo.

Como explicamos en su momento, en el rechazo de las imágenes astrales en la copa (vv. 7-11) no hallábamos tanto una variación de la recusación épica, sino la oposición a la inclusión en el simposio de temáticas caras al “bebedor de agua” o simposiasta erudito. La propuesta del yo es que en la copa se representen imágenes báquicas. Las

preguntas que nos hacemos ahora son las siguientes: a) ¿qué predicen estas imágenes báquicas acerca del simposio anacreóntico?; y b) ¿cómo interpretamos el dispositivo retórico de la instrucción (aquí, al artista) utilizado por una persona anacreóntica que rechaza las posturas didácticas en el simposio?

Con respecto al primer interrogante, si el simposio anacreóntico es aquel donde los únicos saberes que circulan son los propiamente simposíacos, la copa no puede admitir imágenes que propongan temáticas foráneas. Ante la posibilidad de copas con imágenes astrales, que invitan al mundo científico-didáctico de Arato o a la hermenéutica grecorromana de Homero, el yo anacreóntico solicita imágenes báquicas (vv. 12-20): una escena de vendimia en que aparezcan Ménades y Sátiros acompañados de Amores, supervisado todo por Dioniso y por Afrodita, que participará también del ritual dionisiaco. La pertinencia simposíaca de esta escena es, desde un punto de vista temático, innegable. Sin embargo, como nos advierte Lissarrague (2015: 244), las imágenes en los vasos deben ser analizadas en función del juego interactivo en el que entran bebedores, objetos y espacio del simposio por medio de la manipulación de estos artefactos pintados. Por ejemplo, en el epigrama de Antípatro que citamos en el capítulo anterior (pág. 124) las imágenes astrales en las copas se volvían particularmente significativas cuando se las representaba interactuando con el bebedor: al encontrarse plausiblemente en el interior de las copas, estas imágenes podían devenir un espectáculo visual, así como un estímulo intelectual, para aquel que fuera bebiendo de aquellas.¹⁹² Aunque la propuesta de estas copas “didácticas” no coincida con lo que la persona anacreóntica propicia como experiencia simposíaca, se debe destacar que las imágenes astrales se presentan pragmáticamente significativas, pues adquieren total sentido en su interacción con el bebedor. Por otra parte, como ejemplo cercano al de la copa anacreóntica, podemos mencionar la écfrasis de una cratera en *Leucipa y Clitofonte* (2.3.1-3) de Aquiles Tacio:

ύέλου μὲν τὸ πᾶν ἔργον ὀρωρυγμένης κύκλῳ δὲ αὐτὸν ἄμπελοι
περιέστεφον ἀπ' αὐτοῦ τοῦ κρατήρος πεφυτευμένοι. οἱ δὲ βότρυες
πάντῃ περικρεμάμενοι ὄμφαξ μὲν αὐτῶν ἕκαστος <ἐφ'> ὅσον ἐστὶν

¹⁹² Vid. Ehrhardt (2011: 105 ss.), quien analiza los *tondi* (imágenes en el fondo de una copa) como imágenes que interactúan no con la comunidad simposíaca (al modo de aquellas que se visualizan en el exterior de los objetos), sino con el individuo que bebe de la copa.

κενὸς ὁ κρατὴρ· ἐὰν δὲ ἐγχέῃς οἴνου, κατὰ μικρὸν ὁ βότρυς
ὑποπερκάζεται καὶ σταφυλὴν τὸν ὄμφακα ποιεῖ. Διόνυσος δὲ
ἐντετύπεται τῶν βοτρυῶν πλησίον, ἵνα τὴν ἄμπελον οἶνω γεωργῇ.

El objeto entero era de cristal pulido. Unas vides crecidas desde la propia cratera [la] circundaban como una corona y en cada cara había racimos colgantes: cada uno de ellos estaba inmaduro cuando la cratera se mostraba vacía, pero al verter el vino, de a poco el racimo se oscurecía y hacía que la uva inmadura estuviera a sazón. Dioniso estaba tallado cerca de los racimos para que, por medio del vino [que se vertía], cultivase la vid.

La cratera descrita está diseñada de modo tal que las uvas talladas se llenen de líquido en la medida en que se echa el vino. El objeto, entonces, contribuye por medio de un juego visual a una vivencia del rito de la vendimia, pues las uvas (cargadas con el vino) presentan ahora el color que indica la sazón del fruto. Dioniso se encuentra allí representado como responsable de la maduración de las viñas, permitiendo así que su zumo sea disfrutado. Se puede decir, entonces, que las imágenes de la cratera no son una mera figuración de un ritual fundamental para la celebración del simposio, sino que ellas ponen en funcionamiento el rito mismo del cultivo de la vid, esto es, lo recrean en la cratera.

Aunque en la canción 4 (iii) no se hace explícito ningún fenómeno del tipo señalado, no deberíamos descartar, sin embargo, que la pertinencia de estas imágenes dionisiacas en el simposio anacreóntico pueda estar fundamentada no sólo a nivel temático, sino también por la perspectiva de su interacción con el bebedor. Qué interacción podría estar contemplada, no lo podemos establecer, pero sí podríamos aseverar que el fundamento por el cual las imágenes astrales son rechazadas estaría fuertemente definido por la propuesta interactiva que ellas conllevan, al menos si nos guiamos por lo que dicen de sí las copas del epigrama de Antípatro. Por su parte, Dupont (1999 [1994]: 73) sostiene que las imágenes báquicas de la copa de la canción 4 dan lugar a una identidad entre el mundo divino y el mundo humano:

What the image on the cup depicts is the effect wrought by the propositis: the gods are present among the men, rendering the latter similar to themselves, while they, the gods, become civilized by using human techniques, for the dance of the three figures imitates grape harvesters treading the grapes (*patountes*).

Es importante destacar que, como dice la autora, esta identidad se daría por efecto del brindis, es decir que, al momento de invocar a los dioses, estos se harían presentes y se transformarían en partícipes del ritual en y para el que se los convoca. Se acuerde o no con esta interpretación, lo que para nosotros es menester tener en cuenta para comprender la instrucción que el yo da al artista sobre las temáticas decorativas que son o no apropiadas al simposio anacreóntico es el aspecto funcional de estas imágenes en el ritual de la bebida y en la manipulación del objeto. Quizás la canción 5 pueda presentar algún indicio acerca de una ponderación de la capacidad funcional de las imágenes:

Καλλιτέχνα, τόρευσον ἔαρος κύπελλον ἤδη· τὰ πρῶτ' ἡμῖν τὰ τερπνά ρόδα φέρουσιν ὦρην. ἀργύρεον δ' ἀπλώσας ποτὸν ποίει μοι τερπνόν· τῶν τελετῶν, παραινῶ, μὴ ξένον μοι τορεύσεις, μὴ φευκτὸν ἱστόρημα· μᾶλλον ποίει Διὸς γόνον, Βάκχον Εὐιον ἡμῖν. μύστις νάματος ἦι Κύπρις ύμεναίους κροτοῦσα· χάρασσ' Ἑρωτας ἀνόπλους καὶ Χάριτας γελώσας ὑπ' ἄμπελον εὐπέταλον εὐβότρουον κομῶσαν· σύναπτε κούρους εὐπρεπεῖς τὰν μητ' Φοῖβος ἀθύρηι.	1 5 10 15	Artista, labra ya mismo una copa primaveral: primero, a la Hora que trae las delicadas rosas para nosotros. Suaviza la plata y haz que la bebida me resulte delicada. De los misterios, te lo ruego, nada extraño me labres, ninguna historia evitable. Mejor haznos al hijo de Zeus, a Baco Evio. Que la iniciadora en la bebida sea Cipris, al ritmo de los himeneos. Cincela pacíficos Amores y a las Gracias riendo bajo un viñedo de hermoso follaje crecido, rico en uvas. Pon juntos tímidos jóvenes en caso de que Febo no se divierta.
---	--	---

Como la canción anterior, la canción 5 desarrolla una instrucción a un artista (καλλιτέχνα, v. 1) para que realice una copa (κύπελλον, v. 2), con la diferencia de que el yo no se detiene en la recusación de motivos no apropiados a una copa anacreóntica (aunque en los vv. 7-9 hay un rechazo –no desarrollado– de imágenes mistericas). De esta canción destacamos los vv. 12-13, donde la solicitud de que “Cipris sea la iniciadora en la bebida” da lugar a que sea interpretada en relación a una funcionalidad de la imagen en el objeto. Recordemos que en la cratera de *Leucipa* y *Clitofonte* la imagen tallada de Dioniso “cultiva la vid” por efecto del vino que se vierte.

No podemos dar cuenta de cómo habría sido una imagen de Cipris en tal sentido, pero lo que nos resulta indudable es que la imagen de la diosa, cualquiera sea la decisión del artista, debe ser una invitación eficiente a comenzar a beber.

Con lo dicho, queremos señalar la posibilidad de que la pertinencia o impertinencia de ciertas imágenes en objetos del simposio deba ser justificada no solamente a nivel temático, sino también a nivel pragmático. De este modo, la copa debe dejar de ser percibida como una superficie inerte sobre la que se plasman figuras bidimensionales para recobrar, entonces, su estatuto de objeto funcional que contribuye a la experiencia de una praxis: la de beber en el simposio. Así, la instrucción que en la canción 4 el yo da a Hefesto tendría que ver ante todo con orientar en la correcta experiencia del bebedor. Ninguna invitación a filosofar ni a aprender sobre el mundo estelar: en el simposio anacreóntico la única experiencia simposíaca válida es la de hacer consciente el disfrute de los rituales del simposio. Beber vino es una actividad placentera que los dioses mismos conceden a los hombres para amenizar sus vidas. Dioniso, Afrodita y el cortejo de demás divinidades menores están todos contribuyendo a que el bebedor no se olvide de ese don.

La pregunta que cabe hacerse ahora –nuestro segundo interrogante planteado *supra*– es si esta instrucción sobre cómo tiene que ser una copa descubre o no una faceta didáctica de la persona anacreóntica. Esto sería: ¿revela una postura didáctica el *performer* anacreóntico cuando instruye acerca de cómo debe ser una copa simposíaca, siendo que con ello se indica metonímicamente cómo debe ser un simposio? En primer lugar, diremos que postular un modelo simposíaco no necesariamente implica “enseñar” a los demás acerca de ese modelo. Como señalábamos a propósito de la canción 52, se podría decir que lo que caracteriza a una persona anacreóntica es que no predica sus valores, sino que los practica o, mejor, que predica por medio de la práctica; así, la fuerza ejemplar de esta práctica repercutiría didácticamente en quienes asisten al espectáculo anacreóntico. En este sentido, entendemos que, si encontramos al yo anacreóntico ofreciendo instrucciones, no deberíamos descontextualizar tan rápidamente estas indicaciones, sino intentar comprender estas directivas dentro del ejercicio autoritativo (anacreóntico) de la *performance* en el simposio.

En la canción 4 en particular, la instrucción al artista se enmarca en el empleo de la *recusatio*, lo que hemos interpretado como un recurso posclásico apropiado para la recreación de una pugna entre dos modalidades simposíacas (*vid.* capítulo 2, pág. 119). En este orden, la instrucción adquiere su significado como artificio retórico al servicio de una definición anacreóntica del simposio en contraposición a otro modelo de simposio. El yo anacreóntico no plantea otra cosa más que su desacuerdo con una forma de concebir el simposio y propone otra más acorde a su concepto de lo simposíaco. Pero en esta propuesta el yo no se presenta como el educador de nadie, sino, de hecho, como un beneficiario directo de su concepto simposíaco y, subsidiariamente, como un garante del disfrute simposíaco de todos. Por cierto, el hecho de que el yo sea quien se beneficia de las acciones demandadas al artista queda demostrado con la inscripción textual de este yo como *μοι* (vv. 2, 4, 7, 10 y 12). En la canción 5, por su parte, advertimos una fluctuación entre un *μοι* (vv. 6 y 8) y un *ἡμῖν* (vv. 3 y 11), lo que estaría señalando que el disfrute individual de los placeres simposíacos no se opone al goce colectivo, sino que ambos goces, por el contrario, se presuponen entre sí.

Asimismo, deberíamos pensar la instrucción al artista en los *Carmina Anacreontea* en paralelo con la orden que Anacreonte daba al *παῖς* para que preparase la mezcla de vino y agua en la cratera:

ἄγε δὴ, φέρε' ἡμῖν, ὦ παῖ, κελέβην, ὅπως ἄμυστιν προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχεάς ὔδατος, τὰ πέντε δ' οἶνου κυάθους, ὡς ἀνυβρίστως ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω. (Anacr. 33 G, vv. 1-6)	¡Adelante! Tráenos, oh, jovencito una copa, así –de un solo trago– me la bebo, y échale diez medidas de agua y cinco de vino, así sin entrar en desmesura bailaré como Bacante una vez más.
--	--

Φέρε' ὕδωρ, φέρε' οἶνον, ὦ παῖ, φέρε <δ'> ἀνθεμεῦντας ἡμῖν στεφάνους, ὡς δὴ πρός Ἔρωτα πυκταλίζω. (Anacr. 38 G)	Trae agua, trae vino, jovencito, y tráenos coronas con que ceñirnos, así me pongo a luchar contra Eros.
---	--

Como en la canción 5, el goce individual y el goce colectivo se confunden en el empleo alternado de *ἡμῖν* y de la primera persona del singular. Sin embargo, el yo

anacreóntico se las ingenia en ambos casos para expresar cómo el vino, que será disfrutado por todos, lo afecta a él de forma particular.¹⁹³ Con todo, no hay un yo cuyos deseos se opongan a los del grupo. La facilidad con que Anacreonte pasa del nosotros al yo dejaría entrever una dinámica grupal por la que las identidades individuales quedan desdibujadas para ser absorbidas por un yo fuertemente singularizado que sintetiza en sus expresiones algo del orden de lo colectivo. En esto, no podemos decir que haya nada didáctico en la persona anacreóntica. En cambio, lo que sí podría proponerse es que la investidura de la persona anacreóntica estaría en gran medida sustentada en lo que podemos llamar un carisma simposíaco, es decir, un conjunto de gestos y actitudes que sintetiza impulsos individuales y valores colectivos del simposio. A través de este carisma se configuraría una personalidad simposíaca fácilmente concebible como paradigmática, más por lo que tiene de seductora que de didáctica. Queda claro que en el simposio anacreóntico la idea es que todos disfruten,¹⁹⁴ pero para eso la estrategia no es didáctica, sino –podríamos decir con mucha más exactitud– mimética: el yo anacreóntico puede (y debe) ser asumido por todos.

Debemos llamar la atención ahora sobre la canción 54, otra canción ecfrástica en la que sí advertimos la adopción por parte del yo de un rol reconociblemente didáctico:

Ὁ ταῦρος οὗτος ὦ παῖ	1	El toro este, oh niño,
δοκεῖ τις εἶναι μοι Ζεὺς		me parece a mí que es Zeus,
φέρει γὰρ ἀμφὶ νώτοις		pues sobre su lomo lleva
Σιδωνίαν γυναῖκα·		a una muchacha sidonia;
περᾶι δὲ πόντον εὐρύν,	5	el anchuroso ponto atraviesa
τέμνει δὲ κῦμα χηλαῖς.		y con sus garras corta el oleaje.
οὐκ ἄν δὲ ταῦρος ἄλλος		Ningún otro toro habría,
ἐξ ἀγέλης ἐλασθεῖς		apartado de su rebaño,
ἔπλευσε τὴν θάλασσαν,		atravesado a nado el mar:
εἰ μὴ μόνος ἐκεῖνος.	10	solamente aquel.

En la canción el yo no instruye a ningún artista para que cree una obra de arte a su medida, sino que ahora se limita a hacer una interpretación de una imagen, cuyo soporte material, empero, desconocemos. Su interlocutor es un niño o un joven (ὦ παῖ,

¹⁹³ En su análisis del fr. 33 G, Hobden (2013: 46) destaca lo mismo: “Yet, although his commands are made on the group’s behalf, the singer’s motivation is phrased in personal terms”.

¹⁹⁴ Téngase en cuenta la exhortación habitual a la bebida, entre otras cosas: CA 38.1-2 (ἱλαροὶ πίωμεν οἶνον, / ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον), CA 43.3 (μεθύωμεν ἄβρᾶ γελῶντες), CA 44.5 (πίνωμεν ἄβρᾶ γελῶντες), CA 45.7 (πίωμεν οὖν τὸν οἶνον).

v. 1) y la imagen que este yo describe a su oyente representaría el rapto de Europa, pues se señala un toro (ὁ ταῦρος οὗτος, v. 1) que, en su travesía marítima (περᾶι δὲ πόντον εὐρύν, v. 5), lleva una muchacha de Sidón (Σιδωνίαν γυναικα, v. 4) sobre su lomo (φέρει γὰρ ἀμφὶ νώτοις, v. 3). Como señala Baumann (2014: 122), en realidad, hay muy poco desarrollo descriptivo de la imagen, por lo que el aspecto ecfrástico parece más una excusa. Lo que se destacaría en esta canción es, conforme la observación del autor mencionado, el acto de habla por el que el yo se dirige a un jovencito para ofrecerle su interpretación de una imagen que estarían observando juntos. En esto, el yo adopta una postura que recuerda claramente la del Filóstrato de *Imágenes*:

ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυντιθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσί τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται. (Philostr. *Im. Proem.* 3).

Este escrito no es ahora sobre los artistas ni sobre sus biografías, sino que recogemos ejemplos de arte pictórico y los traemos a los jóvenes como lecciones, a partir de las cuales harán (sus) interpretaciones y se ocuparán de cuanto es ventajoso.

Es habitual que en sus descripciones Filóstrato se dirija a un παῖς, a quien en el proemio identifica con el hijo de quien lo hospedó en Nápoles en ocasión de un viaje que el sofista habría realizado. Es también habitual que en estas descripciones a un momento descriptivo siga otro interpretativo, en varias oportunidades introducido por el verbo οἶμαι, fundamentando este parecer por una proposición unida a la anterior por la conjunción causal γάρ.¹⁹⁵ La canción anacreóntica 54 coincide con este segmento hermenéutico de corte filostrato, pues a una imagen observable (ὁ ταῦρος οὗτος, v. 1) le sigue una interpretación con clara carga subjetiva (δοκεῖ... μοι, v. 2) y un argumento (γάρ, v. 3) planteado desde la verosimilitud. Pero la formulación ecfrástica de la canción 54 es lo suficientemente cercana a aquella de Filostrato como para advertirse también cuán lejos está el yo anacreóntico de la persona erudita del sofista grecorromano. Veamos algunas posibles explicaciones.

¹⁹⁵ Por ejemplo, Philostr. *Im.* 1.3.2, 1.7.2, 1.7.3, 1.8.1, 1.9.2, 1.12.4, 1.24.1, 1.28.1, etc.

Mientras Müller (2010: 281) rechaza que la canción 54 tenga algo de anacreónico además del metro, según Baumann (2014: 124) las particularidades de la canción se encontrarían justificadas por el propio contexto simposíaco anacreónico. Aquí las canciones formarían parte de juegos en los que los participantes pueden ampliar las composiciones de otros o reversionarlas. La explicación de Baumann es satisfactoria, tanto porque las interpreta como canciones simposíacas como porque permite una lectura homogénea de las canciones ecfásticas del corpus. En términos generales, lo que el autor señala es que mientras las canciones 3, 4 y 5 manifiestan una apertura que habilita la reducción o ampliación de las instrucciones al artista, las canciones 16 y 17 se responden entre sí, creándose de este modo canciones paralelas a partir de la consigna de dibujar al amante.¹⁹⁶ Por su parte, las canciones 54 y 57 constituirían dos modos de aproximarse a una obra de arte finalizada: en el primer caso, la canción, con su escaso desarrollo descriptivo, podría leerse como una invitación a que cada uno de los participantes del simposio anacreónico componga su propia versión, mientras que la canción 57, con un desarrollo mayor de la descripción de la imagen de Afrodita representada en el objeto de plata, constituiría una versión acabada del ejercicio de la ékfrasis.

No obstante esta interesante interpretación que desarrolla Baumann, nos resulta un mejor punto de partida la crítica de Lambin (2003: 252), quien destaca que a la pobreza de la descripción se le suma que el yo no puede siquiera mostrarse seguro de haber comprendido correctamente la escena. Baumann (2014: 124) también advierte una discrepancia entre la posición de erudito que adopta el yo y el motivo pictórico interpretado, que no parece requerir de ningún *lego* en la materia. Pero, como ya dijimos, para este último se trata de una postura adoptada a los fines de invitar a crear nuevas canciones ecfásticas. Aunque no descartamos este funcionamiento de la canción anacreónica en tanto canción simposíaca, es posible atribuir otras motivaciones en el trazado de este perfil escasamente anacreónico, como evaluaba Müller acerca de la canción en su conjunto. Pues nosotros ya hemos visto que el *performer* anacreónico puede hacer uso de voces no anacreónicas con el práctico

¹⁹⁶ En lo que respecta a la hipótesis acerca del primer grupo de canciones ecfásticas, las variantes textuales de la canción 4 (*vid.* pág. 120, n. 147) serían un testimonio válido. Acerca de las canciones 16 y 17 y su interacción, *vid.* Baumann (2014: 120-121).

objetivo de entretener, pero también para fortalecer el modelo anacreónico a través de la ridiculización de las *personae* no anacreónicas adoptadas por el *performer*. Esto lo habíamos analizado en el caso de la canción 26, con respecto a la cual sosteníamos la adopción de una voz sáfica que se deconstruía ella misma y revelaba su incongruencia con la visión anacreónica acerca del amor. De modo análogo, en la canción 54 el *performer* anacreónico haría un uso paródico de la voz filostratea con el objetivo de ridiculizar las pretensiones didácticas de los eruditos en el simposio y reafirmar la naturaleza no simposíaca de este tipo de posturas. ¿Qué beneficio supone para los jóvenes en el simposio el despliegue retórico de un pseudo Filóstrato que pone su empeño en identificar como Zeus al toro que lleva en su lomo a Europa? Pues para ello no se requiere ninguna habilidad deductiva particular, sino tan sólo el conocimiento del mito. Así, en esta canción la postura didáctica se revela como lo que puede ser: una impostura, un cúmulo de lugares comunes que no conducen a nada verdaderamente interesante. Como sugería el yo anacreónico de la canción 52, si el erudito quiere enseñar algo, que mejor enseñe a beber y a disfrutar de Afrodita, saberes que conforman el único conocimiento que debe circular en el simposio.

3.2.3. Χάρις, εὐφροσύνη y los excesos anacreónicos

En el simposio anacreónico la experiencia del disfrute es fundamental; la exaltación del vínculo erótico, de la bebida, del baile y de la canción es un eje que atraviesa nuestro corpus de principio a fin, lo que pone a las claras el valor que adquieren las distintas actividades mencionadas en función del placer que suponen. Pero para que el disfrute constituya un valor simposíaco debe estar enmarcado en una experiencia “colectiva” de disfrute, ya que sin este marco el goce individual se reduciría, desde cierta ética griega, a una antisocial autocomplacencia.¹⁹⁷ En este sentido, el placer individual se encuentra condicionado por el goce colectivo, no solamente en el sentido de que lo contiene o lo limita, sino además en tanto lo sitúa, le da una orientación. Solamente en este marco de disfrute de todos, la exaltación del

¹⁹⁷ Vid. Pellizer (1999 [1990]: 182): “... the *symposion* seems also to have the function of reconciling –or of providing an outlet for– attitudes generated by the more or less noble impulses of passion, thus constituting a device capable of organizing collective pleasure according to the inclinations of the individual participants.”

placer de uno contribuye a crear un clima de alegría y de bienestar que actualiza los ideales simposíacos de la χάρις y de la εὐφροσύνη.¹⁹⁸

Si nos centramos en Anacreonte en tanto modelo, entendemos que su idoneidad como *performer* simposíaco (y, con ello, su especialidad como persona simposíaca) se desprende de un ejercicio poético en armonía con los ideales o valores simposíacos en juego. Así, ser un *performer* anacreóntico determina, entre otras cosas, una praxis poética ejemplar en el sentido de que captaría una esencia de lo simposíaco. Sin embargo, la figura simposíaca de Anacreonte entraña una marcada singularidad, una tendencia a la promoción de su propia persona que la colocaría, si no en las antípodas, por lo menos en los márgenes de la celebración simposíaca de lo colectivo. En el análisis de los fragmentos de Anacreonte que realiza Kantzios (2005b; 2010) se concluye que la marginalidad inherente a la persona anacreóntica enraíza en la hibridez social del grupo que hace de audiencia en el simposio tiránico. No obstante, sería a través de la exaltación de esta marginalidad o singularidad que Anacreonte lograría equilibrar –u obliterar– las distancias entre los miembros de ese grupo tan heterogéneo del que tampoco forma parte, pero al que debe entretener.¹⁹⁹ Podríamos

¹⁹⁸ Sobre estos dos conceptos como ideales, *vid.* Slater (1998 [1991]: 3): “The ideals of the symposium are cultural ideals, and the well-organized and succesful symposium is the vehicle for their expression. Greek uses many words in its attempts to express the objective of such a social ideal: *euphrosyne*, *charis* at first as in Homer, meaning roughly merriment and elegance. The poets add *eunomia*, good order, and other civic virtues, openly equating the ethics of the symposium with those of the polis. The philosophers add *koinonia* and *philanthropia* as much else”. También Vetta (1983: XXXVI): “Se la letizia (*euphrosyne*) rappresenta uno stato soggettivo, individuale e comunitario, la serenità (*hesychia*) (stato di recepibilità assoluta) ne è la prima condizione, e la *charis* è il fascino delle cose, l’armonia dell’*apparatus convivii* (corone, profumi, crateri, inservienti, ecc.), ivi compresi i modi della comunicazione tra i convitati: la parola e il canto. (...) Il valore denotativo di tutti e tre i concetti che abbiamo nominato si può riassumere nell’idea dell’“equilibrio”, di alcune presenze e assenze contenute secondo una misura ideale, e il cui conseguimento è regolato da una responsabilità comunitaria.”

¹⁹⁹ Así expone Kantzios (2005b: 228) su hipótesis: “I attempt to show that Anacreon, in addition to focusing on a narrowed thematography, depicts a different kind of group dynamics that his predecessors. This may be explained not only by the particular status of the performer at the courts of the tyrants (itinerant professional, outsider) but also by the heterogeneity of his audience, which includes traditional nobility, wealthy men who are rising socially, and even members of the middle strata, often labelled as the “hoplite class”. This diversity within the sympotic group renders a common political vision unattainable, and encourages the poet to focus on non-controversial subjects which can preserve the sympotic εὐφροσύνη by preventing the creation of awkward or contentious situations”. Most (2014: 155) encuentra que en los *Carmina Anacreontea* la marcada individualidad del poeta anacreóntico se origina en esta dinámica de poeta-auditorio en contraposición a la que se genera en el grupo de ἑταῖοι. Esto

decir en tal sentido que, al constituirse en foco de atención, la persona anacreónica funcionaría absorbiendo las divergencias del grupo para sintetizarlas en su particular y atractiva persona simposíaca: una persona que se mueve en los límites de la ética colectiva del simposio, pero que, en ello, divierte de los riesgos latentes de disrupción de la (artificiosa) armonía grupal. Hobden (2013: 54-55) incorpora esta lectura historicista de Kantzios a su argumento de que la autopromoción de Anacreonte, su singularidad y excepcionalidad, conformaría una estrategia de sobre-integración (*over-incorporation*) simposíaca, a saber: una inmersión profunda en los placeres del simposio que ayuda a superar tanto como delata la no pertenencia de Anacreonte al grupo. De acuerdo con la autora, en el *re-enactment* de esta persona anacreónica debería considerarse este factor de sobre-integración (podríamos decir también “sobreactuación”) simposíaca:

By ‘re-enacting’ and inhabiting the Anacreontic ‘I’ and deploying his strategies of over-incorporation, individuals moving in from the margins could express their immersion in the sympotic culture with which they were simultaneously getting to grips. (Hobden, 2013: 55)

Aunque la explicación es convincente, Lear (2008) propone una alternativa para pensar no solamente la singularidad de la persona anacreónica como persona simposíaca, sino también su frecuentación de los márgenes de la conducta simposíaca aceptable. Desde su perspectiva, el yo anacreónico crea enunciados sobre la vivencia del descontrol (embriaguez, enamoramiento, danzas dionisiacas), pero esta vivencia supondría, llamativamente, la de una compensación en la medida en que una acción descontrolada se combate con otra (vg. A Eros se lo combate con vino en Anacr. 38 G). Esto redundaría en un metacontrol que establece el equilibrio entre las pasiones sin necesidad de negarlas. De este modo, la aparente marginalidad que suponen los excesos de Anacreonte deviene una original forma de postular la ejemplaridad de su persona:

vendría a dar respuesta a la observación que hacía West (1999 [1990]: 275): “There is a general absence of conversation, social intercourse; the old man portrays himself among a crowd of young ones, but in general there is little sense of the presence of companions, unless they happen to be attractive ephebes”.

As such, it [sc. metacontrol] can help explain how Anacreon's immoderate "self" might provide a model of interest to an Archaic Greek male: he does not have the virtues of the Theognidean model, but he can afford to do without them because his self-awareness and resulting paradoxical powers allow him a more convincing form of control over the passions that the Theognidean model has. He can let go because he is simultaneously aware that part of him does not. (Lear, 2008: 72)

La explicación de Lear nos resulta más acabada que la de Hobden para pensar las implicancias del *re-enactment* de Anacreonte en el mundo grecorromano, según lo que podemos observar en el corpus de los *Carmina Anacreontea*. El atractivo que ejerce la figura simposíaca de Anacreonte, su "carisma", podría estar fuertemente relacionado con un ejercicio ejemplar de autocontrol en las antípodas de los discursos ascéticos, un ejercicio que no se promociona en la exaltación virtuosa de la represión de las pasiones y sí en el manejo perito de esas pasiones. Así, Anacreonte puede devenir con justicia en un modelo, pues sus excesos no colisionan en ningún momento con los valores socioculturales en juego en el simposio, aunque sí interpelan otras voces simposíacas que en nombre de la moderación promueven la abstinencia. Si los excesos en el consumo de vino y de vínculos eróticos bordean temerariamente los límites de lo recomendable, su anclaje en la persona anacreóntica, que, como sabemos, encarna un saber simposíaco, garantiza que el código simposíaco no será violado. Veamos algunos momentos paradigmáticos en este sentido.

En la canción 2 de los *Carmina Anacreontea* la vivencia del descontrol que enuncia el yo anacreóntico ya se manifiesta limitada a nivel léxico. Palabras como θεσμῶν (v. 3) y νόμους (v. 4) señalan que el consumo de vino promocionado por el yo se encuentra dentro de los márgenes de lo institucional, es decir, dentro de un consenso colectivo acerca del beber.²⁰⁰ El *performer* se puede definir, entonces, bajo los efectos de un "templado frenesí" (ὑπὸ σώφρονος δὲ λύσσης, v. 6) y garantizar así la

²⁰⁰ Qué proporción de vino y de agua haría de la mezcla una bebida que entra dentro de los νόμοι no se explicita en ningún momento del corpus. De acuerdo con el repaso que hace Ateneo (10.28), las proporciones más recomendadas son 1 de vino y 3 de agua o 2 de vino y 5 de agua. Hay, también, proporciones más suaves (*Ibid.*) Las de Anacreonte sugieren una bebida más fuerte: en 33 G la proporción es 1 de vino y 2 de agua, mientras que en 24 G la medida de vino es mayor que la de agua (5/3); *vid.* también Alc. 346 LP para esta última proporción. Acerca de la dificultad de fijar un sentido de los versos 3 y 4 de la canción 2, *vid.* pág. 111, n. 135.

conducción de un simposio gobernado por la χάρις y la εὐφροσύνη. La embriaguez anacreóntica supone siempre un conocimiento:

[...]

Διονυσίης δέ μοί τις		Y que alguien me traiga
φερέτω ῥοὰν ὀπώρας,	10	el fluido del fruto dionisiaco,
ἴν' ἴδῃ γέροντος ἀλκίην		así ve el ánimo del anciano
δεδαηκότης μὲν εἰπεῖν,		que, si es experto en hablar,
δεδαηκότης δὲ πίνειν		es experto también en beber
χαριέντως τε μανῆναι.		y en estar, con alegría, maníaco.

(CA 53.9-14)

Como observamos, a la proverbial sabiduría del anciano plasmada como habilidad retórica (v. 12), el yo enfrenta (μὲν...δὲ) la pericia en el consumo de alcohol (v. 13) y, en general, la habilidad para entrar en estados maníacos (μανῆναι, v. 14) en los límites que le impone el valor de la χάρις (χαριέντως).

La canción 18 se abre con una paráfrasis de Anacreonte (33 G):

Δότε μοι, δότ' ὦ γυναῖκες	1	Denme, mujeres, denme de Bromio
Βρομίου πιεῖν ἄμυστί·		para beber de un solo trago;
ἀπὸ καύματος γὰρ ἤδη		pues ahora que por el ardor
προδοθεὶς ἀναστενάζω·		fui vencido, sufro.
δότε δ' ἀνθέων, ἐλίνου·	5	Denme flores, un zarcillo de viña:
στεφάνους δότ' οἷς πυκάζω		denme coronas con las que ceñir
τὰ μέτωπά μου, 'πικαίει.		mi frente: ¡quemado!
τὸ δὲ καῦμα τῶν ἐρώτων,		Al ardor de los amores,
κραδίη, τί νι σκεπάζω;		corazón, ¿con qué lo alejo?
παρὰ τὴν σκιὴν Βαθύλλου	10	Junto a la sombra de Batilo
καθίσω· καλὸν τὸ δένδρον,		me siento: es bello el árbol
ἀπαλὰς δ' ἔσειε χαίτας		y, suave, remueve su follaje
μαλακωτάτῳ κλαδίσκῳ·		sobre una delicadísima ramilla.
παρὰ δ' αὐτὸ νέρθε ροιζεῖ		Y junto a él silba por debajo
πηγὴ ῥέουσα Πειθοῦς.	15	la corriente de Persuasión.
τίς ἂν οὖν ὁρῶν παρέλθοι		Por cierto, ¿quién al verla pasaría
καταγώγιον τοιοῦτο;		de largo semejante posada?

El yo de la canción 18 recrea la famosa orden que Anacreonte daba al esclavo para que le alcanzara una copa de la que beber de un solo trago (ἄμυστι), sólo que en este caso el παῖς es reemplazado por un grupo de mujeres (γυναῖκες, v. 1). Lo que motiva el deseo de beber de ese modo es, sin embargo, otro: desea calmar un ardor (ἀπὸ καύματος, v. 3) que le hace emitir suspiros lastimosos (ἀναστενάζω, v. 4). Pide

también que le alcancen flores, un zarcillo de viñas y coronas (vv. 5-6),²⁰¹ aunque sigue quejándose del ardor (‘πικαίει, v. 7). En el verso siguiente se desambigua la naturaleza de esta fiebre: es erótica (v. 8) y las estrategias anteriores parecen no ser suficientes. El yo se pregunta, entonces, cómo aliviar ese ardor (v. 9). Los versos siguientes pueden leerse como la respuesta: el alivio vendría de consumir el deseo erótico.²⁰² El *locus amoenus* que se desarrolla brevemente se muestra como un recurso apropiado para argumentar que la consumación amorosa trae paz. El amado, que aquí es Batilo (su nombre funciona como *sphragis* anacreóntica), se visualiza como un bello árbol (καλὸν τὸ δένδρον, v. 11) con suave follaje (ἀπαλὰς...χαίτας, v. 12) que se sostiene sobre una delicadísima ramilla (μαλακωτάτῳ κλαδίσκῳ, v. 13)²⁰³ y bajo cuya sombra el yo encontraría alivio de su calor. La imagen de la corriente de Persuasión que produce un silbido suave, arrullador (vv. 14-15) completa el *locus amoenus* erótico. La canción se cierra con una pregunta retórica (vv. 16-17) por medio de la cual se plantea la necesidad de abstenerse de un “descanso”, lo que acuerda perfectamente con el saber erótico anacreóntico, como ya constatamos en el capítulo 2 de este trabajo.

Nos resulta interesante que si la canción comienza con una clara alusión a Anacr. 33 G, lo que se desarrolla a continuación sea una intertextualidad con Anacr. 38

²⁰¹ ἑλίνου (v. 5) es una conjetura de West; *vid.* argumento en West (1984: 210). En el código se lee ἐκείνου: Brioso Sánchez (1981), Campbell (1988) y Guichard (2012) lo mantienen así; Lambin (2002: 183) encierra el término entre cruces, pero sostiene que la conjetura de West es aventurada. Para White (1996: 239) ἐκείνου refiere anafóricamente a Dioniso; sus flores serían las del banquete.

²⁰² En el margen del v. 10 el código muestra la leyenda ἄλλο εἰς τὸν αὐτόν, indicándose así que a partir de ese verso debería leerse una nueva canción. Brioso Sánchez (1981) y Lambin (2002: 183-184) dan lugar a esta corrección. Müller (2010: 150-151) explica que no se encuentran motivos formales (ni métricos ni lingüísticos) que justifiquen su división; sostiene además que el *locus amoenus* se enriquece como tópico al desarrollarse como respuesta a la “fiebre de los amores” que aqueja al yo anacreóntico de la primera parte.

²⁰³ El sentido no parece demasiado claro; según Giangrande (1975: 186) κλαδίσκον refiere en este caso al cuello, que habitualmente es una parte del cuerpo elogiada por los amantes, pero West (1984: 210) le otorga un sentido más sexual a la imagen, pues entiende que κλαδίσκον es una metáfora del miembro viril y que la “suave cabellera” es el vello púbico. De ser este el caso, podría haber en esto una reescritura del famoso fr. 13 G sobre la muchacha de Lesbos, pero lo cierto es que en los *Carmina Anacreontea* no abundan los doble sentidos sexuales y que cuando se hace alguna alusión de este orden, es eufemística y escueta, pero no ambigua (v.g. CA 17.36, donde el miembro viril de la imagen de Batilo que el yo encarga al artista es mencionado como ἀφελῇ αἰδῶ). Rosenmeyer (1992: 199, n. 89) compara con Ar. V. 1373 ss., en donde se equiparan las partes del cuerpo de una mujer con las de una rama, pero los *Carmina Anacreontea* se encuentran muy alejados de la imagería de la comedia aristofánica y su lenguaje.

G, donde Anacreonte pedía al *παῖς* vino y coronas de flores para enfrentarse a Eros. En el análisis de Lear (2008: 69 ss.), este fragmento permitía una perfecta visualización de la estrategia promocionada por Anacreonte para controlar las pasiones: la praxis exaltada de una combate el padecimiento de otra.²⁰⁴ En la canción 18 de los *Carmina Anacreontea*, el pedido a las mujeres tendría una motivación similar, es decir que el *performer* anacreóntico recurriría nuevamente a las estrategias de metacontrol que Anacreonte había definido y por las que habría sido identificado y elevado a la categoría de modelo. Sin embargo, esta vez el yo anacreóntico declara que no le resulta suficiente, por lo que debe aportar otra solución. Y la solución no será otra que la que propone en gran parte de las canciones del corpus: en lugar de combatir a Eros, dejarse atar por él y hallar el modo más sano de saciar su urgencia. De esta forma, aunque pareciera que hay aquí una insuficiencia del método original de Anacreonte para ejercer control sobre sus pasiones, en realidad, el *re-performer* sigue encontrando salidas anacreónticas a la necesidad de contrarrestar sus ardores. En el caso de la situación presentada en la canción 18, si los placeres del vino y la sensual experiencia de las flores suponen escasas distracciones de la urgencia erótica, entonces lo más conveniente para combatir la violencia pasional es disfrutar serena y sanamente de su descarga. La conclusión es que el descontrol erótico se domina con la transfiguración del sujeto pasivo sometido por Eros en sujeto activo, es decir, en ἐραστής. Queda claro que, desde la perspectiva anacreóntica, el desorden emocional que supone el amar no se combate con la abstinencia, sino con el propio ejercicio amoroso, siempre que se asuma la posición de amante. No olvidemos la consigna anacreóntica por la que “amar” se presenta como acción y como tozuda voluntad: θέλω, θέλω φιλησαι (CA 13.1).

²⁰⁴ Debe señalarse, empero, que Anacr. 38 G presenta dos versiones: una llega por vía del lexicógrafo Orión (sobre la que trabaja Lear) y otra que transmite Ateneo. En esta última, en lugar de ὡς δὴ πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω (“así peleo contra Eros”) se dice ὡς μὴ πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω (“así no peleo contra Eros”), con lo cual el resultado buscado por medio del consumo de vino parece el opuesto. De todos modos, las dos versiones son compatibles con la poética de Anacreonte y lo que emerge como constante no es tanto el control de Eros sino el uso peritico del vino para beneficio propio, sea cual sea el objetivo del momento. Vid. Lear (2008: 70-71) para una argumentación más detallada. Nosotros agregamos que si coexisten esas dos versiones podría ser también porque la cuestión no está en si se desea o no estar sometido a Eros, sino en qué se puede hacer cuando se está bajo su imperio; la respuesta es beber y disfrutar. Definitivamente, esto es lo que toman los poetas anacreónticos de su modelo.

La canción 9 se abre nuevamente con la consigna de beber ἀμυστί:

Ἄφες με, τοὺς θεοὺς σοι, πιεῖν, πιεῖν ἀμυστί· θέλω, θέλω μανῆναι. ἐμαίνεται Ἀλκμέων τε χῶ λευκόπους Ὀρέστης τὰς μητέρας κτανόντες· ἐγὼ δὲ μηδὲνα κτάς, πιῶν δ' ἐρυθρὸν οἶνον θέλω, θέλω μανῆναι. ἐμαίνεται Ἡρακλῆς πρῖν, δεινὴν κλονῶν φαρέτρην καὶ τόξον Ἴφίτειον· ἐμαίνεται πρῖν Αἴας, μετ' ἀσπίδος κραδαίνων τὴν Ἑκτορος μάχαιραν· ἐγὼ δ' ἔχων κύπελλον καὶ στέμμα τοῦτο χαίτης {οὐ τόξον, οὐ μάχαιραν,} θέλω, θέλω μανῆναι.	1 5 10 15	¡Déjame, por tus dioses, beber, beber de un solo trago! ¡Quiero, quiero enloquecer! Estaba loco Alcmeón y también el descalzo Orestes que mataron a sus madres. Pero yo, que a nadie maté, mientras bebo el rojo vino ¡quiero, quiero enloquecer! En otro tiempo enloqueció Heracles, cuando agitó el aciago carcaj y el arco de Ífito. Enloqueció en otro tiempo Áyax, cuando blandió junto con el escudo el sable de Héctor. Pero yo, que tengo una copa y la cinta esta para el cabello {no un arco, no un sable}, ¡quiero, quiero enloquecer!
---	--	---

En esta oportunidad el deseo de beber ἀμυστί se expresa de forma más exaltada (adviértase el efecto de la repetición de los verbos πιεῖν y θέλω, vv. 2-3) y suplicante (τοὺς θεοὺς σοι, v. 1). El motivo es ahora simplemente entrar en un estado maníaco (v. 3 = v. 9 = v. 19). Lo que sigue es el argumento que ofrece el yo para convencer a su interlocutor de que ese estado es inofensivo; el yo ofrece tres referencias míticas a modo de *exempla*: la manía de Alcmeón y de Orestes, que fueron matricidas (vv. 4-6), la manía de Heracles (vv. 10-12), asesino de Ífito, heredero del arco de Apolo, y la manía de Áyax, que lo codujo al suicidio (vv. 13-15). La manía de los matricidas se opone a la del yo precisamente por la acción a la que conducen esos estados maníacos, oposición que se traduce lingüísticamente en el uso paralelo de dos estructuras con participio: τὰς μητέρας κτανόντες (v. 6) y πιῶν δ' ἐρυθρὸν οἶνον (v. 8). En los casos de Heracles y de Áyax el acento recae sobre los objetos (fatales) que, codiciados por los héroes, sellaron su aciago destino: el carcaj y el arco que disputó Heracles con Ífito (δεινὴν...φαρέτρην καὶ τόξον; vv. 11-12) y la espada de Héctor (τὴν Ἑκτορος μάχαιραν; v. 15) con la que Áyax se suicida luego de disputar con Odiseo las armas de Aquiles. A esto el yo opone los objetos que él posee: una copa (κύπελλον, v. 16) y una

cinta de cabello (στέμμα...χαίτης, v. 17). De esta forma el yo argumenta sobre la inocuidad de su manía.

A pesar de que en esta canción se repite el motivo de beber ἀμυστί que vimos en la canción 18 y que ya estaba en Anacreonte, lo cierto es que la situación recreada plantea nuevos interrogantes. En el caso de la canción 18, el yo hacía un pedido a las mujeres (en Anacreonte era al παῖς) para que le trajeran vino, así poder beber sin parar y calmar el ardor que lo aquejaba. Como vimos, el deseo de beber de un solo trago ya está justificado anacreónticamente, pues se trata de intentar contrarrestar –como lo hacía Anacreonte– un estado de descontrol por efecto de otra práctica descontrolada. En la canción 9, en cambio, no hay fuerza pasional que contrarrestar y el yo debe demostrarle a otro que su deseo de entrar en un estado de descontrol (μανῆναι) a través de la práctica excesiva de beber de un solo trago no supone ningún riesgo para nadie. La expresión ἄφες με con que se inicia la canción indicaría que este otro habría intentado limitar cierta conducta excesiva del *performer* anacreóntico en lo que respecta a su modo de beber. El yo intenta demostrar que posee autocontrol (cfr. CA 2.6) y que su manía es sana (cfr. CA 53.14), pero al embarcarse en esta tarea argumentativa revela sorprendentemente que existe otro que también ejerce un control sobre el *performer* anacreóntico. De este modo, podemos considerar que el *performer* anacreóntico de la canción 9 ha hallado un nuevo modo de dejar constancia de su autocontrol al autorizar a otro a ejercer de juez de su conducta. Como estrategia de *autocontrol* puede resultarnos paradójica, pero sería altamente eficaz. El yo vuelca argumentos para desmontar la amenaza de la conducta excesiva (πιεῖν ἀμυστί y, más en general, μανῆναι), pero el principal argumento es su necesidad de dar argumentos racionales para persuadir a otros de que sus excesos no tendrán consecuencias. Al incluir de este modo la mirada autoritativa de los otros, el *performer* anacreóntico coloca los límites éticos, en principio ya interiorizados, en el exterior. Y con la objetivación de los límites que supone el reconocimiento de la autoridad de los otros, el *performer* anacreóntico garantizaría la existencia de controles sobre las conductas simposíacas excesivas que él propone.

Estos otros autorizados que funcionan en los *Carmina Anacreontea* como garantía de que los eventuales excesos anacreónticos serían controlados son, como lo demostraría la canción 21 que transcribimos a continuación, los ἑταῖροι:

Ἡ γῆ μέλαινα πίνει,	1	La tierra, para ser negra, bebe,
πίνει δένδρεα δ' αὖ γῆν.		y beben los árboles a su vez la tierra.
πίνει θάλασσαν ἀναύρουσ,		Bebe el mar los ríos de montaña,
ὁ δ' ἥλιος θάλασσαν,		y el sol, el mar,
τὸν δ' ἥλιον σελήνην.	5	y al sol, la luna:
τί μοι μάχεσθ', ἑταῖροι,		¿por qué me enfrentan, amigos,
καὐτῶι θέλοντι πίνειν;		cuando yo también quiero beber?

De forma más epigramática que en la canción 9, el yo presenta una nueva argumentación para justificar su deseo –plausiblemente inmoderado– de beber. En los primeros cinco versos se yuxtaponen breves proposiciones que repiten el predicado “bebe” (πίνει) para distintos sujetos: la tierra (γῆ, v. 1), los árboles (δένδρεα, v. 2), el mar (θάλασσα, v. 3), el sol (ἥλιος, v. 4) y la luna (σελήνη, v. 5).²⁰⁵ De este modo, “beber” se concibe como proceso natural, un evento necesario que garantiza el orden cósmico (Lambin, 2002: 193). La sencillez de la construcción proposicional contribuye, por cierto, a que el beber se visualice como ley de la naturaleza. El yo señala de este modo el carácter naturalmente necesario de beber y en ello basa su argumento, presentado como una pregunta retórica (vv. 6-7): si en la naturaleza todo bebe, es necesario que los seres humanos también beban. Desde luego, la argumentación produce un claro efecto cómico, pues, como señala Müller (2010: 154), el yo justifica el placer superfluo del individuo a partir de procesos biológicos mecánicos. Pero advertimos además una picardía en la argumentación: tierra, árboles, mar y sol beben agua; es decir, son todos –con excepción de la luna, que bebe la luz del sol– literalmente ὕδροπόται. Se trata de un inesperado empleo de la figura del “bebedor de agua”, pero es posible que sea la propia praxis de la argumentación la que habilite al

²⁰⁵ Con respecto al v. 1, Giangrande (1975: 188) explica que la aparición de μέλαινα en posición predicativa aludiría a una teoría física que atribuía el color negro de la tierra al hecho de que esta bebiera agua (Arist. *De color.* 791b 25 ss.). En el v. 3, por su parte, el código presenta δ' αὖρας en lugar de ἀναύρους, corrección introducida por Heskin. Giangrande (1975: 187) y Lambin (2002: 193-194) defienden la lectura del código apoyándose en otro testimonio aristotélico sobre la hipótesis de que el mar se alimentaría de la humedad del aire (Arist. *De mundo* 394b 13).

yo a emplear en beneficio propio, por medio de un uso irónico, la figura paradigmática de la moderación y el aburrimiento a la que la persona anacreóntica como οἶνοπότης se opone.

La aparición explícita de los ἑταῖροι (v. 6) nos confronta nuevamente con los excesos anacreónticos y con los modos con que el *performer* logra dar cuenta de su autocontrol. Una vez más, debemos imaginar a estos compañeros intentando frenar el consumo excesivo de vino de uno de ellos. De parte del *performer* anacreóntico, la argumentación no pasa ahora por probar lo inofensivo de este exceso, como ocurría en la canción 9, sino por destacar el carácter necesario de la práctica de la bebida. Más que en la objetividad del argumento, la eficacia persuasiva residirá en la distensión creada como resultado del buen empleo del humor. Pero no obstante la tonalidad jocosa que podamos atribuir a la argumentación, no podemos ignorar que la distensión se lograría conjuntamente con la función de límite que ejerce el grupo simposíaco. Los ἑταῖροι irrumpen en la *performance* anacreóntica para salvaguardar la feliz conducción del simposio y el *performer*, quien como persona anacreóntica posee el autocontrol que lo convierte en modelo simposíaco, es consciente, sin embargo, de que el simposio tiene un sentido comunitario que debe ser honrado. En base a ello, el *performer* anacreóntico da cuenta de su autocontrol al delegar en los otros (los ἑταῖροι) la autoridad simposíaca con la que está investido, restituyéndoles de este modo un protagonismo en el simposio anacreóntico. No podemos, por lo tanto, acordar con Rosenmeyer (1992: 57) cuando señala que los dos últimos versos de la canción 21 ponen en juego la ya típica oposición entre las luchas guerreras (tema épico) y los placeres del simposio. Aunque por medio del verbo μάχεσθε (v. 6) se pudiera rememorar a Anacr. 49 G (ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, / πάρεστι γάρ, μαχέσθω), entendemos que en la canción 21 el verbo se justifica por la función de control que ejercen los ἑταῖροι y no por una oposición programática. Además, si este fuera el caso, ¿sería coherente que los ἑταῖροι tuvieran una conducta contraria al simposio anacreóntico? En esta línea, debemos rechazar asimismo que el verbo en cuestión denote los abusos verbales de los simposiastas ya ebrios, aquellos en contra de los cuales advertía Teognis (324-327, 413-414 IEG) y que, más tarde, serían lugares comunes de los simposios menipeos. En los *Carmina Anacreontea* no hallamos ninguna imagen de desarmonía simposíaca y los

únicos riesgos en el simposio anacreóntico serían provocados por el propio *performer* anacreóntico. Sin embargo, estos son inmediatamente desarticulados por las estrategias de autocontrol que venimos analizando, así como por la garantía que supone una persona anacreóntica respecto de un saber simposíaco.

Los excesos anacreónticos se evidenciarían asimismo en otros aspectos vinculados a la *performance*. En la canción 15 nos habíamos confrontado con una persona anacreóntica (la paloma) excesivamente locuaz y que requería, por ello, un límite. En uno de sus tratados morales, Plutarco se refiere a la faceta antisocial de la excesiva locuacidad: “Cuando al simposio o a una reunión de personas notables llega un gárrulo, callan todos para evitar llegar a una riña” (ὅταν εἰς συμπόσιον ἢ συνέδριον γνωρίμων λάλος εἰσέλθῃ, πάντες ἀποσιωπῶσι μὴ βουλόμενοι λαβὴν παρασχεῖν; Plu. 502f-503a). Hablar incesantemente es una conducta que dificulta la sociabilidad placentera del simposio y, en este sentido, requiere de límites, especialmente en un contexto de festejo, pues como también afirma Plutarco, el consumo de vino desinhibe la lengua de los hombres y los lleva con mucha rapidez a conductas de este tipo: “Nada podemos recusar de la ebriedad tanto como la incontinencia y la monotonía inacabable de las peroratas” (τῆς δὲ μέθης οὐθὲν οὕτω κατηγοροῦσιν ὥς τὸ περὶ τοὺς λόγους ἀκρατὲς καὶ ἀόριστον; Plu. 503e).

La garrulería no parece haber sido uno de los excesos que caracterizara a Anacreonte como *performer* simposíaco. Aunque el carácter fragmentario de su producción supérstite imposibilite ser taxativo al respecto, es verosímil que la trascendencia poética de Anacreonte se deba, en parte, a la aguda brevedad con que son expresados los enunciados.²⁰⁶ Sería incoherente, por lo tanto, encontrar en ello algún signo de locuacidad excesiva. Sin embargo, ya hemos visto que lo que sí parece estar enfáticamente marcado es su protagonismo simposíaco. En sus fragmentos la escena del simposio se configura en torno a su imponente yo (Hobden, 2013: 35-45),²⁰⁷

²⁰⁶ Vid. Budelmann (2010b: 231), quien aclara que ninguno de los fragmentos de Anacreonte supera los doce versos y que algunos de estos no serían fragmentos sino canciones que han llegado enteras (frs. 13, 14, 33, 36 G). Vid. también Acosta-Hughes (2010: 146-147) sobre la asociación entre las canciones de Anacreonte y los epigramas simposíacos helenísticos.

²⁰⁷ La fuerte presencia del yo anacreóntico es analizada en función de diferentes hipótesis, pero no hay disenso acerca del rol estelar del *performer* que enuncia con el yo anacreóntico. Vid. Lear (2008: 56): “He does not merely praise his own ‘I’; he strips the symposium of its role as a place of public discourse, limiting that discourse to his ‘I’s’ private, strictly sympotic concerns: the

tan imponente que la imagen del *performer* ocupa casi toda la escena. En este sentido, el protagonismo anacreóntico podría entrar dentro de la categoría de los excesos.

El protagonismo de la persona anacreóntica es recreado por los poetas de los *Carmina Anacreontea*; de hecho, en el capítulo 2 ya hemos visto cómo en distintas canciones el yo organiza la escena simposíaca en función de su figura. Pero en la canción 14 el excesivo protagonismo anacreóntico bordea, inusitadamente, el límite de la garrulería:

Εἰ φύλλα πάντα δένδρων	1	Si de todas las hojas de los árboles
ἐπίστασαι κατεπεῖν,		eres capaz de dar cuenta,
εἰ κύματ' οἶδας εὐρεῖν		si sabes hallar el número de las olas
τὰ τῆς ὅλης θαλάσσης,		de todo el mar,
σὲ τῶν ἐμῶν ἐρώτων	5	a ti te haré contador
μόνον ποῶ λογιστήν.		solo de mis conquistas amorosas.
πρῶτον μὲν ἐξ Ἀθηνῶν		Primero, de Atenas veinte
ἔρωτας εἴκοσιν θές		amores pon en tu cuenta
καὶ πεντεκαίδεκ' ἄλλους.		y otros quince más.
ἔπειτα δ' ἐκ Κορίνθου	10	Luego de Corinto suma
θές ὀρμαθοὺς ἐρώτων·		una hilera de amores:
Ἀχαΐης γάρ ἐστιν,		pues es de Acaya,
ὅπου καλαὶ γυναῖκες.		donde hay bellas mujeres.
τίθει δὲ Λεσβίους μοι		Y súname de Lesbos
καὶ μέχρι τῶν Ἰώνων	15	y hasta todo el territorio jonio
καὶ Καρίας Ῥόδου τε		y de Caria y de Rodas
δισχιλίους ἔρωτας.		dos mil amores.
τί φῆις; ἄγει καρῶθεις;		¿Qué dices? ¿Te hace cabecear?
οὐπω Σύρους ἔλεξα,		Aún no mencioné los de Siria
οὐπω πόθους Κανώβου,	20	ni los amores de Canopo,
οὐ τῆς ἅπαντ' ἐχούσης		ni los de la rica Creta,
Κρήτης, ὅπου πόλεσσι		en cuyas ciudades
Ἔρως ἐποργιάζει.		Eros celebra sus ritos.
τί δ' οὐ θέλεις ἀριθμεῖν		¿Por qué no quieres contar
καὶ τοὺς Γαδείρων ἐκτός,	25	los amores más allá de Gades,
τῶν Βακτρίων τε κινδῶν		los de Bactria y los de India,
ψυχῆς ἐμῆς ἔρωτας;		a los cuales guardo en mi alma?

Como se ha destacado (Rosenmeyer, 1992: 90; Müller, 2010: 213; Zotou, 2014: 83), la canción se presenta como un catálogo erótico, a través del cual el yo deja constancia de

aesthetic, the erotic, and the convivial”; también Kantzios (2010: 588): “The poet’s marginal standing is in fact eloquently reflected in the heavy emphasis on the “I” and the elusive erotic “you” which now have replaced almost completely the “we” of the earlier sympotic poetry”.

haber tenido innumerables amantes a lo largo y ancho del territorio grecorromano. El yo se dirige a un tú al que, en función de sus supuestas habilidades para contar lo inconmensurable, como las hojas de un árbol (v. 1) y las olas que produce el mar (vv. 3-4), encarga llevar la cuenta de los amantes que el yo dice haber tenido (vv. 5-6). Comienza entonces el listado de estos amores, reducidos en su identidad al origen étnico: amores de Atenas (vv. 7-9), de Corinto (vv. 10-13), de Lesbos y toda la costa del Egeo oriental (vv. 14-17). El verso 18 es una interrupción del catálogo, pues el yo parece advertir alguna molestia de parte de su “contador”. Sin embargo, continúa inmediatamente agregando amores de Siria (v. 19), de la ciudad africana de Canopo (v. 20), de Creta (vv. 21-23). Todavía advirtiendo el malhumor de su interlocutor, le pregunta con picardía por qué no suma los amores de Gades (Cádiz), los de Bactria e India (vv. 24-27).

El motivo erótico sirve de excusa en esta canción para hacer un despliegue del mapa grecorromano, aunque la lógica de ese despliegue no es lineal (de oeste a este o de norte a sur), sino el de una espiral centrífuga. El listado comienza en el corazón cultural del mundo grecorromano (Atenas), se mueve hacia sus periferias (Corinto, que fue capital de la provincia romana de Acaya), pasa luego a Jonia y a las islas del Dodecaneso en el mar Egeo, menciona a Siria y se traslada a territorio africano (Canopo) para volver al mar Egeo cuando menciona a Creta. Finalmente, para dar un pantallazo de todo el mundo grecorromano, señala los límites oeste (Gades en territorio ibérico) y este (Bactria e India).²⁰⁸ Rosenmeyer (1992: 215-216) señala este recurso de la topografía erótica en las *Cartas* de Filostrato, mientras que Müller (2010: 213, n. 693) interpreta la técnica del catálogo como parodia épica, aunque Zotou (2014:

²⁰⁸ En el código, en el margen del v. 22 aparece Πώμης como alternativa de Κρήτης, con lo cual se ha querido subsanar la ausencia de la capital imperial. Pero la explicación de que se trata de una región en cuyas ciudades se celebran los ritos eróticos se aplica con mayor justeza a la isla griega (cfr. Philostr. *Ep.* 5). En relación con los límites occidental y oriental, mientras el nombre de Gades remite a la expansión territorial de los romanos, Afganistán (Bactria) e India remiten a las conquistas de Alejandro hacia el este. Los límites occidentales y orientales se fusionan en *Historias verdaderas* de Luciano; el recorrido de los personajes arranca en las llamadas “Columnas de Heracles” (posiblemente el estrecho de Gibraltar), pero la primera parada es en una isla en donde se encuentra que no sólo fue visitada por el héroe, viajero por Occidente, sino también por Dioniso, cuyo peregrinar fue en territorio oriental. En otro texto (Luc. *Herm.* 4), el autor señala que Heracles y Dioniso fueron quienes establecieron los límites del mundo conocido.

85) acota que en el período helenístico la técnica del catálogo ya había sido modificada y que desde entonces la temática erótica ya podía estar presentada de este modo. Volveremos al tema del catálogo en breve. Quisiéramos ahora llamar la atención sobre un punto que no ha sido objeto de interpretación, excepto en una encendida controversia exclusivamente orientada a la crítica textual.

El código presenta para el verso 18 el siguiente texto: ἀεὶ κηρωθεῖς. Puesto que varios editores habían propuesto alternativas, Giangrande (1975: 179-180) defendió el texto original en base a consideraciones métricas y le dio a la frase el sentido: “¿Te has vuelto pálido (valor ingresivo del aoristo en el verbo κηρώω) para siempre (ἀεὶ)?”. En su edición, West corrige: ἄγχι κηρωθεῖς. Sus fundamentos son también de orden métrico (*vid.* West, 1984: 209), pero considera además que el texto original no tiene sentido, pues que el interlocutor se haya vuelto pálido no puede ser lo que estimula la pregunta τί φηῖς. Brioso Sánchez (1992), en cuya edición había seguido el *textus receptus* en base a las observaciones de Giangrande, reafirma su decisión original, pero profundiza algunos conceptos. Mientras que la corrección de West le resulta absolutamente “banal”, considera que κηρωθεῖς está usado para expresar la lividez del interlocutor abrumado por la cantidad de amantes que lleva en su haber el yo, pero a diferencia de Giangrande, no cree que ἀεὶ se deba traducir “para siempre”, sino que el adverbio le imprimiría al enunciado un sentido iterativo, con lo cual la idea sería: “¿qué dices, que siempre (que menciono una cantidad) (te pones) pálido?”.²⁰⁹ Finalmente, en base a una nota de Moya del Baño (2007), en donde se rescata la interpretación que diera Hélié André sobre la palidez como síntoma de enamoramiento, Giangrande (2008) propone el siguiente texto: τί φηῖς ἀεὶ κηρωθεῖς, el cual traduce como “¿qué me dices tú, que del color de la cera estás siempre?”. Puesto que la aclaración que hace el autor es que el que presentaba la palidez sintomática del enamoramiento era aquel que sufría por amor (el *pathicus*), la idea sería que el yo anacreóntico se vanagloria de sus hazañas amorosas y ridiculiza a su interlocutor como “fracasado”.

²⁰⁹ En esto se aparta de la traducción que presentara en su edición de las *Anacreónticas*: “¿Qué me cuentas? ¿Del color de la cera estás tú siempre?”. Para otras propuestas críticas e interpretaciones, remitimos a la bibliografía citada en cada uno de los artículos señalados aquí a propósito del tan cuestionado verso.

Los fundamentos textuales han sido expuestos por quienes defienden el texto del código y por quienes consideran que hay que corregirlo. Resta ensayar una explicación desde un análisis literario, que es de lo que adolece el corpus en su conjunto. Para ello, y abstrayéndonos de las idas y venidas con respecto a las posibles traducciones del verso 18, reduciremos las posibilidades a tres: a) ἀεὶ κηρωθεὶς denota el estado de perplejidad del interlocutor del yo en la medida en que la lista de amantes se agranda; b) ἀεὶ κηρωθεὶς es la imputación de “eterno sufrido en el amor” que el yo hace sobre su interlocutor; c) se corrige ἄγει κηρωθεὶς para que se ajuste a una queja hipotética de parte del ya aburrido interlocutor. Con respecto a la primera solución, que sería compatible con un posible efecto del catálogo erótico, queda la duda de si acaso es también compatible la perplejidad del interlocutor con su posterior negativa a continuar contando las amantes: τί δ’ οὐ θέλεις ἀριθμεῖν (v. 24). Por su parte, la solución aportada por Moya del Baño/Giangrande nos confrontaría con un aspecto caracterológico inverosímil para la persona anacreóntica, pues denigrar a un compañero no concuerda con la ejemplaridad modélica anacreóntica. Podemos conceder que, en vez de otorgársele al comentario del yo una motivación de esas características, se lo contemple como σκῶμμα, lo que no sería en absoluto incongruente con la ocasión simposíaca.²¹⁰ Sin embargo, en ninguna canción del corpus encontramos que el yo anacreóntico se dirija a sus compañeros a través de una modalidad escóptica. Es más, nosotros hemos visto que si aparece alguien ridiculizado se trata siempre del yo que enuncia con las voces no anacreónticas que el *performer* anacreóntico adopta para entretener a su auditorio y como argumento a favor del saber anacreóntico. Solamente en CA 52 el yo anacreóntico se “enfrenta” a un tú, pero hemos determinado ya que ese tú señalaría al πεπαιδευμένος, quien representa el modelo simposíaco en pugna con el modelo anacreóntico. Además, la interpelación al πεπαιδευμένος no comprende ninguna chanza, tan sólo la interrupción de su hipotética *performance* intelectual y la invitación a reorientar sus habilidades

²¹⁰ Sobre el σκῶμμα en el contexto simposíaco, *vid.* Pellizer (1983). Para Aristóteles (*Rh.* 1381a), saber hacer bromas tanto como saber recibirlas es un buen indicio de amistad: καὶ οἱ ἐπιδέξιοι καὶ τῷ τωθάσαι καὶ τῷ ὑπομεῖναι: ἐπὶ ταὐτὸ γὰρ ἀμφοτέρως σπεύδουσι τῷ πλησίον, δυνάμενοι τε σκώπτεσθαι καὶ ἐμμελῶς σκώπτοντες. (“Y (son amigos) quienes son diestros no sólo en hacer chistes sino también en recibirlos, pues de las dos maneras ponen sus esfuerzos en lo mismo que su vecino: al hacer bromas de buen gusto y aceptando ser objeto de ellas.”)

pedagógicas hacia lo estrictamente simposíaco. En la canción 14, en cambio, si seguimos la interpretación de Giangrande, el yo anacreóntico estaría jactándose de ser un amante exitoso –lo cual es plausible; lo veremos a continuación–, pero con el elemento adicional e innecesario de subrayar en el otro sus habituales desaciertos. Frente al compañero que sufre por amor, veremos en el próximo capítulo que la respuesta anacreóntica incluye distintas estrategias de consuelo, pero que no incluyen en ningún momento la comparación degradante ni la exposición angustiante.

Resta, entonces, considerar la solución de West. Entre las críticas que le realiza, Brioso Sánchez (1992: 10) no comprende cómo “si el oyente se muestra tan poco animoso... el poeta continúa impertérrito con su catálogo erótico”. Sin embargo, no podemos acordar con Brioso Sánchez en que el poeta continúa “impertérrito”, pues, de hecho, interrumpe su catálogo para dar cuenta del efecto que este ha provocado en el otro y, cuando continúa, ya no menciona más los números que debía anotar “su contador”. Esto significaría que sí ha acusado recibo de su interlocutor y que el catálogo se ha detenido; adviértase que previo a la intrusión del tú en el v. 18, el yo daba indicaciones (θές, vv. 8 y 11; τίθει, v. 14), pero *a posteriori* se refiere a lo que no ha podido ser incluido en el catálogo *interruptus* (οὐπω... ἔλεξα, v. 19) y finalmente le pregunta al tú por qué no desea continuar sumando algunos amores más (τί δ' οὐ θέλεις ἀριθμεῖν, v. 24). Así, a pesar de la insistencia del yo anacreóntico, de su poca predisposición a abandonar el catálogo, en términos estrictos ha dejado de proporcionarle números a su “contador”.

Hecha esta aclaración, consideramos, de todos modos, que, si el yo insiste con poder terminar su lista a pesar de las quejas de su compañero, tal insistencia se debe enmarcar en las conductas excesivas de la persona anacreóntica. Como ya señalamos, Anacreonte encarna a un *performer* simposíaco marcadamente singular en el sentido de que no solamente hace del simposio un espectáculo, sino que él mismo es un espectáculo simposíaco; el *performer* anacreóntico está siempre en el centro de la escena. Pero el simposio es un espacio, al menos idealmente, colectivo y este protagonismo anacreóntico podría, eventualmente, desequilibrar el usufructo equitativo de ese espacio. Saber compartir, no solamente la bebida y comida, sino también el momento, socializado a través de la participación pareja de los participantes del simposio en las

distintas actividades, es un buen síntoma de la *κοινωνία* simposíaca. En base a ello, el protagonismo del *performer* anacreóntico puede, si excede los límites de lo aceptable, poner en riesgo la continuidad de la velada en armonía. ¿Cómo se desactiva este riesgo? La solución será la misma que la aplicada en momentos de excesos en la bebida: se trata de transferir al grupo la autoridad para ejercer los límites de la conducta simposíaca, incluso cuando la persona anacreóntica conlleva esos límites como saber. La estrategia discursiva es también similar: incorporar en la canción al compañero como límite de esa *performance* excesiva.

Sería, entonces, en base a esta interpretación de la poética simposíaca anacreóntica que podemos suscribir a la corrección que propone West al verso 18 de la canción 14. En la canción, el saber amatorio anacreóntico ha sido sometido por el protagonismo de la persona anacreóntica en su *performance* simposíaca, razón por la cual ese saber se ha transformado en vanidad. Sin embargo, el compañero emitiría algún tipo de queja, lo que motivaría la interrupción del catálogo erótico en el v. 18: τί φηίς; ἄγχι καρωθείς; (“¿Qué dices? ¿Te hace dormir?”). El yo insiste con seguir, pues tiene mucho para agregar todavía y por eso le termina preguntando a su aburrido compañero (la pregunta sería, obviamente, retórica): τί δ’ οὐ θέλεις ἀριθμεῖν; (“¿Por qué no quieres contar?”, v. 24).

Nos preguntamos ahora por qué en la canción 14 el exceso de protagonismo se manifiesta en una garrulería jactanciosa, teniendo en cuenta que no se registra este modo de “descontrol verbal” en los fragmentos de Anacreonte.²¹¹ Ya habíamos señalado esta forma de exceso en la canción 15, en la que el personaje de la paloma se presenta como una celebración jocosa o paródica de la persona anacreóntica.²¹² Pero en

²¹¹ Se podría llamar la atención sobre Anacr. 82 G (el fragmento sobre Artemón), pero con “descontrol verbal” no nos referimos a la modalidad yámbica, por la que un personaje es ridiculizado, insultado e identificado, por lo tanto, como un ἐχθρός, sino a una verborragia monológica que contradice el espíritu de la conversación amena o la actividad poético-simposíaca grupal.

²¹² Es sugerente el hecho de que estemos hablando de dos canciones contiguas en nuestro corpus. Si bien los *Carmina Anacreontea* no parecen exponer principios muy rigurosos en su composición como colección poética, las canciones suelen estar ordenadas en base a cierta unidad temática. Acerca de la tarea del compilador como editor, *vid.* Rosenmeyer (1992: 126-146), quien advierte una contigüidad de las canciones 13, 14 y 15 en base a que las tres comienzan con la letra ε.

la canción 14 tendríamos ahora al propio *performer* anacreóntico como principal infractor de la poética de la que es parte. Entonces, esta forma particular de exceso anacreóntico se mostraría novedosa con respecto al exceso en la bebida o en el amor, lo que nos obliga a reflexionar sobre la cuestión.

Nuestra primera respuesta es que la conducta del yo de la canción 14 debe ser enmarcada en el exceso de protagonismo que caracteriza la *performance* de una persona anacreóntica; en esto, hay una coherencia entre el *re-enactment* de Anacreonte y el modelo “Anacreonte”. Pero también hemos destacado que esta forma particular de exceso, la garrulería, no es una herencia de ese modelo; en esto, hay una novedad en el *re-enactment* de Anacreonte con respecto al modelo. Nuestra hipótesis es que la verbosidad, especialmente cuando interviene cierta pedantería, sería un exceso más significativamente temido en el contexto grecorromano, pues en los simposios de eruditos la conversación civilizada sobre temas del espíritu es la práctica simposíaca mejor conceptualizada, pero es también la que corre el riesgo de ser excedida en sus límites y de transformarse en una sumatoria de discursos monológicos y narcisistas. Plutarco (QC 630d) dedica una reflexión a propósito de este tipo de desmesura: ἄχθονται γὰρ τοῖς αὐτοῦς ἐπαινοῦσιν καὶ τὰς ἑαυτῶν εὐτυχίας διεξιούσιν, ἂν μὴ κελεύσῃ ἄλλος τις τῶν παρόντων καὶ οἷον βιαζόμενοι λέγωσιν (“Pues [las personas] se hartan de aquellos que se elogian a sí mismos y que hacen un recorrido de sus propios éxitos, a no ser que algún otro de los presentes se lo haya pedido y que lo cuenten como obligados”). El catálogo erótico de la canción 14 podría ser interpretado en tales términos, teniendo en cuenta que el conocimiento anacreóntico se circunscribe al ámbito de lo erótico-simpótico. Pero, como persona anacreóntica, el yo resuelve anacreónticamente sus desbordes y logra controlar la situación: incorpora en su *performance* la voz grupal como límite y como autoridad simposíaca, restaurando de este modo el equilibrio en el usufructo comunal del espacio del simposio. De este modo, la canción 14 de los *Carmina Anacreontea* podría ser vista como la escenificación de una conducta excesiva que, si no se halla asociada al modelo de Anacreonte, sí sería notoria en el contexto simposíaco grecorromano. Aquí las *performances* intelectuales de los πεπαιδευμένοι pueden degenerar en excesos protagonicos que pongan en duda el espíritu de comunidad en el simposio. En el marco de conductas simposíacas tales, las

características excesivas de la persona anacreóntica pueden derivar, eventualmente, en un descontrol del tipo señalado. Pero la pericia simposíaca de la persona anacreóntica garantiza la no ruptura de la χάρις simposíaca y, del mismo modo que el *performer* anacreóntico podía controlar sus excesos en la bebida, puede también controlar su exceso de protagonismo mostrando que el grupo funciona como límite efectivo del *performer*.

A pesar de que la dimensión grupal en los *Carmina Anacreontea* ha sido puesta en duda,²¹³ nosotros advertimos, por el contrario, que el grupo simposíaco ha sido revalorizado en comparación con su nula visibilidad en los fragmentos de Anacreonte.²¹⁴ Si seguimos a Kantzios (2005b; 2010), Anacreonte encarnaba a un *performer* simposíaco que no pertenecía, a diferencia de Alceo o Teognis, a un grupo de ἑταῖροι, sino que se presentaba como un poeta profesional encargado de entretener a una audiencia heterogéneamente constituida a la que nunca incluía en sus enunciados. En cambio, en las tres últimas canciones de los *Carmina Anacreontea* analizadas vimos que los compañeros, comprometidos con la εὐφροσύνη simposíaca, reaparecen interactuando con el *performer* anacreóntico y poniéndole límites. Así, mientras la hipótesis de Lear oficia de un punto de partida excelente para poder compatibilizar el carácter modélico de Anacreonte como persona simposíaca y las expresiones de intemperancia con que a veces celebra su *modus vivendi*, las observaciones de Kantzios acerca de la marginalidad de la persona anacreóntica nos ofrecen la posibilidad de contrastar las implicancias de la persona anacreóntica contextualizada en el siglo VI a. C. con la recreación de esta persona simposíaca funcionando en el mundo grecorromano y sus particulares modos de concebir lo simposíaco. En este sentido, si se puede llegar a la conclusión de que Anacreonte no representa a ningún nosotros simposíaco, puesto que actúa en un simposio de individuos reunidos incidentalmente (Kantzios, 2010), lo que observamos en relación con el *re-enactment* de Anacreonte en el

²¹³ Cfr. West (1999 [1990]: 274), quien sostiene que el yo representado en la canción 32 suena como si estuviera en soledad a pesar de que la escena es simposíaca, a lo que se añade el comentario parentético de que la soledad del yo se percibe en gran parte de las canciones.

²¹⁴ Kantzios (2005b: 232) señala un desequilibrio en los fragmentos de Anacreonte entre las 46 apariciones del yo y las 5 apariciones del nosotros y el vosotros. El resultado es una oscuridad acerca de la audiencia de Anacreonte, oscuridad que sería funcional a las características de esa audiencia.

mundo grecorromano deberá ser distinto, pues en este nuevo contexto el simposio proyectaría una imagen de comunidad constituida en torno del valor de la *φιλία*.²¹⁵ En este sentido, deberemos considerar que el *re-performer* anacreóntico sí se concebiría actuando para un nosotros simposíaco, lo que obliga a una adecuación de la persona anacreóntica al nuevo contexto.

²¹⁵ Esta lectura acerca de los simposios literarios grecorromanos se basa en la lectura que sobre ellos hace König (2012), como ya hemos adelantado en la introducción (págs. 26-27) y en este mismo capítulo, apartado 3.1. Sobre la representación de la amistad en el simposio anacreóntico trabajaremos en el capítulo 4.

4

La amistad y la canción anacreóntica

A amigos gobiernas
(Plutarco, QC 620d)

4.1 La amistad y el simposio

Uno de los puntos centrales de este trabajo es la contextualización de la poética mimética de los *Carmina Anacreontea* en el mundo grecorromano y su literatura. Hemos sostenido que, no obstante la marginalidad que ostenta este corpus si consideramos no solamente su suerte en los estudios actuales, sino –lo que es más sugestivo– el dominio de la prosa durante el período implicado, el proyecto de reanimar un modelo poético del pasado griego se encontraría en armonía con los preceptos literarios de la *paideia* grecorromana. Hemos explicado también que la elección de Anacreonte como modelo de mimesis se habría fundamentado en su identidad simposíaca. Ahora bien, la especialización simposíaca de Anacreonte, lo que él representa como *performer* simposíaco, se aparta en no pocos puntos de lo que suele ser encomiado en los simposios de πεπαιδευμένοι o eruditos. En estos últimos, la conversación se propone

como el eje que vertebra la comunidad simposíaca y los conocimientos que cada uno de los participantes lleva a la mesa para compartir con los demás, como su σύμβολον. Los típicos entretenimientos del simposio, la canción, la música, la danza, la pantomima, los juegos, incluso el sexo son antes temas de discusión que prácticas simposíacas recomendables. El vino es indispensable en el ritual simposíaco, pero en los simposios de eruditos su consumo debe estar templado con el ingrediente “civilizador” de la conversación.²¹⁶ En el simposio anacreóntico, por su parte, la práctica de la conversación jamás se ve representada y, en cambio, hallamos que al modelo simposíaco lo encarna un *performer* de canciones. Aquí, el simposio vuelve a ser escenario de una *performance* poética, por lo que podemos decir, parodiando a Plutarco (QC 629c; *vid.* cita en pág. 134), que la flauta y el *barbitos* se acomodan mejor a la ocasión que las referencias bibliográficas. Y aunque el disfrute del vino y del amor se encuentre matizado por la moderación implícita en la práctica “sana” de la manía dionisiaca, el *performer* anacreóntico se preocupa no tanto por destacar los riesgos potenciales de un abuso de dicha práctica, sino en mostrar los beneficios de su ejercicio.

El contrapunto entre estos dos modelos de simposio –el de eruditos y el anacreóntico– no supone, sin embargo, un abismo entre dos formas absolutamente heterogéneas de representación, sino que debe comprenderse dentro de lo que Hobden (2003: 45-57) analiza como una dinámica agonal por medio de la cual cada *performer* podía establecer sus propios parámetros simposíacos. Esto significa que el imaginario simposíaco griego abarca un abanico de representaciones que dan cuenta no solamente de distintas prácticas sino, ante todo, de diferentes apreciaciones con respecto a esas prácticas. En tal sentido, entendemos que el simposio anacreóntico no debe ser interpretado como una representación extraña a un imaginario simposíaco grecorromano que se correspondería enteramente con lo que es representado en los

²¹⁶ En QC 679a se dice que “suprimir de la cena la comunidad del vino es un mal pero menor que suprimir la de la conversación”. Y la conversación para Plutarco es el placer propio de las almas educadas, que se deleitan con estudios, temas históricos y con investigaciones de diversa índole, mientras que los acertijos y juegos de isopsefia, entre otros, son también placenteros para las almas, pero de aquellas personas menos educadas (QC 673a-b). *Vid.* también Call. *Aet.* Fr. 135.15-16 Asper.

simposios de eruditos; mucho menos como una antítesis de estos simposios.²¹⁷ En cambio, consideramos que el simposio anacreóntico da cuenta de un imaginario simposíaco grecorromano más amplio que aquel plasmado en el llamado género simposíaco, en la medida en que pone en escena una autoridad simposíaca (Anacreonte) cuyos postulados no coinciden necesariamente con aquellos expuestos por los simposiastas πεπαιδευμένοι.

No obstante esta heterogeneidad, debemos reconocer que en toda representación del simposio persiste una serie de conceptos éticamente ponderables o valores sobre los que se fundamenta la identidad institucional del simposio griego y en función de los cuales es posible evaluar el carácter modélico que adquiere tal o cual representación en particular. En el capítulo anterior mencionamos la *χάρις* y la *εὐφροσύνη*, las cuales atraviesan el corpus anacreóntico, pero también toda la literatura simposíaca desde la lírica arcaica hasta el mundo grecorromano inclusive.²¹⁸ Hemos visto que si la *εὐφροσύνη* era un ideal a alcanzar para el propio Anacreonte (fr. 56 G), este concepto (junto con el de *χάρις*) continuaba siendo rector en el simposio representado en los *Carmina Anacreontea*. Y hemos visto también que en este simposio, a diferencia del simposio de eruditos, la consecución de la *εὐφροσύνη* no requiere templar los placeres sensuales (la bebida, el amor, la canción, la danza) con la práctica educativa o civilizadora de la conversación instruida, sino que se plantea en torno de una práctica sabia (anacreóntica) de esos placeres.

Nos interesa ahora analizar el simposio anacreóntico en función de otro de los valores insoslayables del imaginario simposíaco: la amistad o *φιλία*.²¹⁹ Entendemos que es en función, por lo general, de este concepto que la interacción humana en el simposio se ha medido y se ha valorado. Hallamos, por ejemplo, que en Adesp. Eleg.

²¹⁷ En la poesía arcaica y en la literatura clásica las formas de comensalía atribuida a los bárbaros constituían una imagen antitética del simposio griego (Slater, 1998 [1991]: 2). Hobden (2013: 66-116) ofrece un análisis de distintos pasajes en donde la etnicidad se plantea en términos de comensalía. En el marco de la literatura grecorromana, el simposio de tradición menipea ofrecería una imagen antitética del simposio de eruditos.

²¹⁸ *Vid.* capítulo 3, págs. 167-168 de este trabajo y, para referencias bibliográficas, n. 198.

²¹⁹ Adoptamos la definición de Konstan (2005 [1997]) de *φιλία* como el término que describe una relación afectuosa que, aun moldeada por la estructura social, no está dada de antemano, sino que debe ser conquistada. Para otras definiciones y abordajes del concepto en cuestión, *vid.* el repaso de Cantarella (2009). En cuanto a la amistad como concepto central en el simposio, *vid.* Teodorsson (2010: 8), Konstan (2005 [1997]: 44-45) y Smith (2003: 55).

27 *IEG* el yo se nombra a sí mismo y a sus compañeros como συμπόται (v. 1) y luego como φίλοι (v. 3); también Ion de Quíos (27 *IEG*) exhorta en una elegía no solamente a beber, sino, además, a dar comienzo al trato amistoso (ἐκὼν δ' ἄρχε φιλοφροσύνης, v. 8) y el propio Platón (*Lg.* 2.671e - 672a) asegura que en toda convivencia simposíaca que respete las normas (κατὰ νόμους δὲ πᾶσαν τὴν συνουσίαν) los συμπόται serán amigos (φίλοι). Con connotaciones decididamente políticas, el caso de Alceo y su grupo de *hetairoi* es indicativo asimismo de los vínculos humanos que se promueven en el simposio; con un trasfondo distinto, también Teognis revela que la amistad fortalece la noble identidad de su clase.²²⁰ El concepto de amistad encuentra escasa cabida, empero, en Anacreonte; esto podría explicarse a partir de lo que señalaba Kantzios (2005b; 2010) acerca de la marginalidad de la persona anacreóntica, de su no pertenencia al grupo al que entretenía como *performer* profesional. Como también lo señala Budelmann (2010b: 228): “Anacreon performed not so much as a member of a close-knit community but as a prized performer invited by a tyrant or a leading aristocrat”. En tal contexto de actuación, el concepto de amistad se desdibuja por completo y quizás sea posible proponer que, precisamente por esta falta, la *performance* anacreóntica se ve compelida a exaltar los aspectos más sensuales del evento simposíaco, como si a través de sus efectos “intoxicantes” la heterogeneidad social del grupo reunido y, *a fortiori*, las posibles incompatibilidades afectivas, pudieran relajarse y neutralizarse.

Frente a esto, la pregunta que entonces cabe hacerse es por qué en la recreación mimética de Anacreonte en el mundo grecorromano sí deberíamos considerar el factor de la amistad como valor que se activa en la configuración del simposio anacreóntico, según lo que veremos en este capítulo. A la respuesta la hallamos no tanto en el modelo de Anacreonte, sino –proponemos– en ciertas dinámicas de las relaciones sociales en el mundo grecorromano y su impacto en el imaginario simposíaco. Por una

²²⁰ Acerca de Alceo y la *hetaireia*, *vid.* Trumpf (1983: 45): “In nessun altro poeta a lui [sc. Alceo] contemporaneo la mentalità e la poesia sono state determinate in tale misura da questo istituto [sc. l'eteria]”; también Yatromanolakis (2009: 206-214). Sobre la amistad en Teognis, *vid.* Konstan (2005 [1997]: 51-52): “The Theognidean verses, which have much in common with the Attic skolia, testify the emergence of friendship as a social practice associated with the milieu of a reduced nobility. This is novel. (...) In Theognis' poetry friendship is represented as a bond that potentially unites companies of right-thinking people. It is still predicated on personal affection and trust, but these dispositions are now identified as the virtues of a specific class”.

parte, debemos tener en cuenta que, a diferencia del simposio griego aristocrático, en la tradición de los *convivia* romanos los invitados no acusaban una relación de igualdad (entre y sí y con respecto al anfitrión), sino que, por el contrario, su presencia reflejaba las distintas jerarquías que ordenaban los vínculos sociales en Roma (D'Arms, 1999 [1990]: 312; Zorzetti, 1999 [1990]: 289-297). El patronazgo artístico y, en general, la institución de la *clientela* configuran en gran medida la composición humana de los banquetes imperiales, lo que de alguna manera obliga a observar las desigualdades entre los invitados y a reconsiderar la factibilidad de que los vínculos entre estos supongan el trato abierto y desinteresado que supondría la amistad. Con todo, lo curioso es que estos nuevos actores simposíacos suelen evocar el ideal de la igualdad convival y designarse entre sí en términos de amigos.²²¹ ¿Significa esto algún tipo de hipocresía o de cinismo? No necesariamente; la honestidad afectiva puede existir incluso entre personas que reconocen sus diferentes situaciones socioeconómicas (Konstan, 2005 [1997]: 137), aunque Séneca (*Ep.* 19.11) consideraba poco probable que se pudieran encontrar verdaderos amigos en un convite.²²² El punto es, de todos modos, que la amistad adquiriría especial valor en el preciso momento en que se vuelve difícil diferenciar entre el amigo y el adulator (κόλαξ) y de ello dan testimonio los tratados de Cicerón *De amicitia* y de Plutarco, *Cómo diferenciar al amigo del adulator*. Si amigas podían ser las personas que dependían económicamente de otras, entonces se volvía imperioso determinar con claridad quiénes, a pesar de la desigualdad social, actuaban con honestidad y quiénes lo hacían por mero interés. En este contexto, no

²²¹ Vid. Habinek (2015). En *AP* 11.44, Filodemo de Gádara invita a su protector romano, Pisón, a una humilde cena en donde no encontrará los lujos a los que está acostumbrado, pero sí “verdaderos amigos” (ἐτάρους... παναληθέας); además, Filodemo se identifica como “compañero” (ἑταρος) del “queridísimo” (φιλτατε) Pisón. Cicerón (*Pis.* 68-72) daría cuenta de que este vínculo era de patronazgo, pero que estaba formulado en términos de *amicitia*. Cp. Hor. *Carm.* 1.20, donde el poeta invita a su protector a una cena frugal en su honor y lo llama *care Maecenas*. Vid. también Hor. *Carm.* 2.17 y 3.8.13-14: “sume, Maecenas, cyathos amici sospitis cetum”.

²²² La literatura satírica suele representar este tipo de falsedades en los contextos convivales. Vid. *AP* 11.394. 1-2 [Lucil.]: Πουητῆς πανάριστος ἀληθῶς ἐστὶν ἐκεῖνος, / ὅστις δειπνίζει τοὺς ἀκροασαμένους (“Poeta de verdad excepcional es aquel / que agasaja a quienes lo han escuchado”); Catul. 44, quien se queja de haberse enfermado y haber soportado a un terrible anfitrión por el solo hecho de ir a cenar; Persio (1.38) asegura que “*laudant convivae*” a poetas o anfitriones atildados. Ya Teognis (Thgn. 643-644 *IEG*) mencionaba la enorme disponibilidad de “amigos” en el simposio en contraste con su escasez en otras ocasiones.

sería la simple inercia del lugar común lo que impulsa a la literatura simposíaca del período a referirse al valor de la amistad. Cuando Cicerón (*Fam.* 9.24.3) postula que el propio término *convivia* (mucho más que lo que lo haría su homólogo *symposia*) rinde verdadero homenaje a la idea de la amistad o cuando más tarde Plutarco (QC 621c) define al simposio como “un momento de recreación en el que se bebe vino y que acaba, gracias al contento, en amistad” (διαγωγὴ γὰρ ἐστὶν ἐν οἴνῳ τὸ συμπόσιον εἰς φιλίαν ὑπὸ χάριτος τελευτῶσα),²²³ es posible que no estén repitiendo un estribillo ya sin mucho sentido, sino confirmando un valor que, en el seno de una sociedad reunida por lazos clientelares, tendía a desdibujarse e, incluso, a desvirtuarse en la adulación parasitaria. Entonces, desde nuestro punto de vista, esta preocupación grecorromana en torno del concepto de amistad daría cuenta de por qué deberíamos contemplar su incidencia en la poética mimética anacreóntica, aun cuando la *φιλία* no hubiera sido un concepto clave para Anacreonte. Dicho de otro modo, la recreación de Anacreonte como modelo simposíaco se encontraría enmarcada dentro de un imaginario simposíaco en el que la amistad debe ser destacada si lo que se desea representar es un simposio virtuoso.

En tal estado de cosas, destacamos la hipótesis que ofrece König acerca de la literatura simposíaca grecorromana:

I argue that the appeal of sympotic literature in the Roman imperial period lay partly in its capacity to conjure up fantasy images of community: community between individuals in the present, united by their commitment to shared models of argumentation, and also community with the texts and authors of the past, who are brought into dialogue with the present within the imaginary space of the symposium. (König, 2012: viii).

La propuesta de König, orientada especialmente a las lecturas de Plutarco, Ateneo, Metodios y Macrobio, promete asimismo dos puntos interesantes para pensar la poética simposíaca de los *Carmina Anacreontea*. Por una parte, el abordaje de las representaciones literarias del simposio en función de su capacidad para conjurar

²²³ Plu. QC 697c es un pasaje frecuentemente citado en el que el autor comenta el dicho romano “hoy he comido, no he cenado” (βεβρωκέναι, μὴ δεδειπνηκέναι σήμερον), explicando que este refleja la noción de que la cena (δεῖπνον) implica comunidad (κοινωνία) y trato amistoso (φιλοφροσύνη).

imágenes de comunidad nos ofrece un anclaje para reflexionar acerca de la pertinencia de la *φιλία* dentro del imaginario simposíaco. Es cierto que el concepto de comunidad supone modalidades de interrelación humana que no se agotan en la implicada en el vínculo de amistad,²²⁴ pero entendemos que la comunidad simposíaca se identificaría como aquella basada en el afecto recíproco entre iguales o, al menos, entre quienes un vínculo honesto y abierto los iguala, si no socialmente, moralmente; es decir, eso que, en efecto, podemos reconocer como vínculo de amistad entre los antiguos. Esta idea es la que resume Plutarco (QC 697c) cuando afirma que toda cena (*δεῖπνον*) demanda comunidad (*κοινωνία*) y trato amistoso (*φιλοφροσύνη*).²²⁵ Si, entonces, el simposio literario construye una imagen de comunidad y esa comunidad tiende a constituirse como comunidad de amigos (*φίλοι*), la comunidad simposíaca no puede sino erigirse en imagen de una comunidad virtuosa y ennoblecida y, por lo tanto, paradigmática. En este sentido, nos atrevemos a proponer que la persecución de esta imagen se encontraría entre las principales motivaciones del poeta anacreóntico.

Por otra parte, en cuanto al simposio como espacio para entablar comunidad con el pasado, la imagen resulta muy ajustada al contexto grecorromano, contorneado, como establecimos en nuestra introducción, por la *paideia* nostálgica. Al concebirse el pasado como interlocutor con el cual se puede establecer una comunidad, la literatura simposíaca grecorromana ofrecería una modalidad más afectiva de vínculo con los modelos que la que habilita, por ejemplo, la simple emulación retórica, más pragmática e, incluso, agonal. Si agregamos que esta comunidad es de amigos, sus miembros estarían, además, signados por una condición de igualdad. Así, invocar los modelos

²²⁴ El *locus classicus* en el abordaje de la relación entre comunidad (*κοινωνία*) y *φιλία* es el libro 8 de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. Allí el estagirita desarrolla la idea de que la *φιλία* se encuentra en los cimientos de toda forma de comunidad (*ἐν ἀπάσῃ κοινωνίᾳ ἢ φιλίᾳ*, EN 1159b 32). Pero en el empleo que Aristóteles hace del concepto, la *φιλία* excede el vínculo entre *φίλοι* para dar cuenta de toda clase de vínculo afectivo y noble (*καλόν*), incluso aquel de la maternidad. En este sentido, no se debe adjudicar a Aristóteles la idea de que la amistad se encuentra en las bases de la organización política, pues *φιλία* es un concepto más abarcador que el de amistad (Konstan, 2005 [1997]: 67-72).

²²⁵ Vid. también Plu. *Cat. Ma.* 25.3-4, donde se cuenta que Catón ofrecía banquetes a sus vecinos rurales porque consideraba que tales ocasiones promovían la amistad (*τὴν δὲ τράπεζαν ἐν τοῖς μάλιστα φιλοποιοῖν ἡγεῖτο*). En este sentido también se pronuncia Cicerón (*Fam.* 9.24.3): “(...) extra iocum moneo te, quod pertinere ad beate vivendum arbitror, ut cum viris bonis, iucundis, amantibus tui vivas. (...) nec id ad voluptatem refero sed ad communitatem vitae atque victus remissionaemque animorum, quae maxime sermone efficitur familiari, qui est in conviviis dulcissimus, ut sapientius nostri quam Graeci.”

del pasado para que formen parte del simposio significa incluirlos en el círculo de φίλοι que se reúnen para conformar todos juntos una comunidad (simposíaca). A esto agregaríamos que en el caso de los *Carmina Anacreontea*, la comunidad se proyecta asimismo hacia el futuro, pues la exhortación final a imitar a Anacreonte no solamente cierra programáticamente la colección de canciones, sino que también abre la posibilidad de nuevos actores anacreónticos en próximos simposios.

En resumen, al amparo de esta interpretación sobre las motivaciones detrás de la representación grecorromana de simposios, sostenemos que a la poética de los *Carmina Anacreontea*, con su mimesis de Anacreonte y su postulación de un modelo simposíaco anacreóntico, subyace también la construcción de una imagen de comunidad: primero, comunidad de φίλοι que se reúnen en torno de una *performance* simposíaca anacreóntica y, segundo, comunidad que trasciende límites cronológicos, pues pasado, presente y futuro se reúnen convocados por la figura reanimada y a reanimar en la recreación mimética de Anacreonte.

En lo que sigue, analizaremos, primero, un grupo de canciones de nuestro corpus que nos permitirán atender al plano pragmático de los *Carmina Anacreontea* en tanto συμποσιακά para demostrar que ese plano pragmático es funcional al proyecto poético de representar el simposio anacreóntico como comunidad de φίλοι. Como segundo punto, y ya en el cierre de este trabajo, evaluaremos la posibilidad de comprender la recreación mimética de Anacreonte como práctica poética a través de la cual la comunidad de amigos se extiende virtualmente al punto de trascender coordenadas espaciales y temporales; en concreto, que por medio de la composición de canciones anacreónticas pasado, presente y futuro se reúnen comunitaria y amistosamente en el cuerpo de generaciones de poetas y de “lectores” anacreónticos.

4.2 La canción como vehículo de amistad

Además de las canciones estrictamente συμποτικά, en los *Carmina Anacreontea* encontramos canciones que no refieren en ningún momento al simposio, pero que, como συμποσιακά, son, por definición, apropiadas a la ocasión del simposio. En muchos de estos casos, se trata de textos con características narrativas, donde los protagonistas de los episodios referidos suelen ser Eros, Afrodita y otros dioses a ellos

asociados. En otros, encontramos reflexiones sobre la fugacidad de la vida y la vileza de las cosas materiales que, no obstante se puedan retrotraer a la tradición lírica arcaica, encajan con dificultad dentro de lo que hasta ahora hemos visto acerca de la especialidad simposíaca de la persona anacreóntica. ¿En qué sentido pueden ser estas canciones *συμποσιακά*? Nuestra respuesta es que la canción simposíaca no lo es simplemente por tratar del simposio, sino también, y ante todo, porque cumple una serie de funciones dentro del simposio; es decir, la canción comporta un significado pragmático en tanto praxis simposíaca. De todas las funciones que puede comportar la canción en el simposio, nos interesa aquí destacar una: la de ser vehículo de *φιλία*, es decir, la de facilitar la construcción de lazos afectivos entre los simposiastas o la de reforzarlos en caso de preexistir.²²⁶

Veremos ahora que los *Carmina Anacreontea* no solamente representan el evento simposíaco de cantar canciones en el simposio, sino que, además, en la representación de ese evento se proponen cohesionar a los participantes del simposio a través del afecto. Sería a través de la canción, entendida esta como práctica, que el grupo de personas reunidas en ocasión del simposio puede ser representado como comunidad de *φίλοι*. De forma particular, analizaremos el objetivo de brindar consuelo

²²⁶ Sabemos que es imposible ofrecer una respuesta precisa a la pregunta de por qué se componían canciones en el contexto del simposio; no es esto lo que nos proponemos responder, sino tan sólo dar cuenta de una dimensión pragmática de la canción simposíaca, sin que esto implique desconocer otras dimensiones. Griffith (2010: 72) define la poesía lírica griega como una forma de comunicar acerca del mundo así como también una forma de intervenir en él, y reconoce que entre las distintas maneras de intervenir se encuentra aquella por la que el poeta y su canción crean comunidad (Griffith, 2010: 83 ss.); así, el simposio, *qua* microcosmos, constituye uno de los principales escenarios en donde generar tales lazos, con la posibilidad incluso de estrecharlos más por las características privadas de la ocasión. Cfr. Murray (1999 [1990]: 3 ss.), quien plantea la necesidad de pensar las prácticas del placer (el consumo de alcohol, la estética decorativa, la canción) de manera independiente de una función social que se les puede llegar a atribuir, aunque en algún momento reconozca los límites de esta perspectiva: “Even if we admit de autonomy of pleasure, we must nevertheless accept that pleasures exist within a social context, and will be subject to manipulation and development for social end” (Murray, 1999 [1990]: 5). Con una mirada considerablemente más literaria, Hobden (2013: 22 ss.) sostiene que la canción simposíaca es ante todo metasimposíaca y que su función es, por lo tanto, la de crear representaciones del simposio y modelos de simposiastas. En este sentido, la canción simposíaca podría visualizarse dentro de una concepción general de la canción como forma de comunicar acerca del mundo, como proponía ya Griffith, aunque podría argüirse asimismo que la creación de modelos supone la intención de intervenir en las conductas humanas.

(παραμύθιον), explicitado como propio de la canción simposíaca anacreóntica en la última canción del corpus (CA 60.35).

4.2.1 La función del consuelo I: el sufrimiento amoroso

En la novela bizantina de Nicetas Eugeniano *Drosila y Caricles*, dos jóvenes tomados prisioneros, Caricles y Cleandro, se relatan uno al otro sus respectivas historias de amor, cómo han sido separados de sus amadas y cuánto sufren actualmente. En un momento del relato de Cleandro, específicamente cuando describe sus sentimientos al ser flechado por la visión de Calígona, Caricles interrumpe para asegurarle al confidente que lo comprende y que comparte su experiencia de enamorado, a lo que sigue una breve anécdota mítica:

ἔπαθες, ὡς φής· ἐξ ἑμαντοῦ μανθάνω.
Τὸν τῶν βροτῶν τύραννον αὐτοδεσπότην
Ἔρωτα τὸν τοσαῦτα συντήξαντά με
δεσμῆσαν αὐτὸ τῶν Χαρίτων τὸ στίφος,
ταῖς εὐπροσώποις καλλοναῖς τῶν παρθένων
τὸν δεσπότην δίδωσιν ὡς ὑπηρέτην.
Ἡ Παφίη δὲ πανταχοῦ πλανωμένη
καὶ λύτρα δῶρα προσφέρουσα μυρία
ζητεῖ τὸ τέκνον πολλὰ ποτειρομένη,
καὶ κἄν τις αὐτὸν εὐρεθῇ λῦσαι θέλων,
οὐ δραπετεύει· καὶ γὰρ ὡς ὑπηρέτης
τὸ προσμένειν ἔμαθεν ἐκ τῶν Χαρίτων.
(D&C 2.226-237)

Has sufrido, como dijiste. De mi propia experiencia lo colijo. Al tirano de los mortales, al déspota Eros, ese que ha hecho un despojo de mí, el mismo grupo de las Gracias apresó y a las bellas doncellas de hermoso rostro a este tirano como sirviente entregó. Y la Pafia, que va de acá para allá con incontables regalos para pagar el rescate, busca a su hijo; pero aun si alguien con el objetivo de liberarlo lo encontrara, no huirá, pues de las Gracias aprendió a permanecer como esclavo.

La breve narración sobre el cautiverio de Eros tiene el objetivo de ilustrar el rapto amoroso que experimenta el enamorado cuando ve por primera vez a la persona objeto de su deseo. En este sentido, la narración se usa aquí a modo de un *exemplum*.²²⁷ Pero

²²⁷ Nos basamos en las definiciones de Demoen (1997: 126) y de Nünlist (2009: 261-262), ya expuestas en el capítulo 2 (pág. 103, n. 125). En griego, el término que corresponde al de *exemplum* es παράδειγμα, pero para evitar confundir este significado con el de modelo (de

cuando Caricles emplea el *exemplum* en ese momento en que interrumpe a su amigo, no parece estar apoyando tan sólo un argumento, sino, ante todo, estar respaldando a un amigo. El relato de Eros se conecta claramente con el contenido de lo que expresaba Cleandro, pero ¿puede haber aquí tan sólo la necesidad de fortalecer ese argumento? Desde nuestro punto de vista, el diálogo que entablan los dos jóvenes (prisioneros de atacantes extranjeros, pero más presos de sus amadas que de los bárbaros) abre, en plena desgracia, un espacio de contención y de pequeño regocijo al sentirse acompañados en su tristeza.²²⁸ Así, el simple hecho de relatar sus historias ayuda a sobrellevar una situación de dolor y de angustia además de facilitar la construcción de una amistad que no existía previo a esta conversación. El *exemplum* se inserta, entonces, dentro de este marco de contención amistosa, por lo cual no solamente viene a ilustrar la situación descrita por Cleandro, sino que constituiría, además y sobre todo, un modo a través del cual Caricles puede dar testimonio de su compasión. El *exemplum* se muestra, en este sentido, funcional a los requerimientos emocionales de la situación comunicativa en que se encuadra.

Traemos el *exemplum* de Caricles a este trabajo porque la base del relato de Eros es, sin dudas, la canción 19 de los *Carmina Anacreontea*. Entendemos que la utilización que hace Nicetas Eugeniano de la canción anacreóntica mencionada arroja luz sobre una función de las canciones anacreónticas en general contemplada ya dentro de la propia poética simposíaca anacreóntica.²²⁹ Como dijimos, en la novela bizantina la historia de Eros apresado por las Gracias es utilizada por Caricles para acompañar a su nuevo amigo, aligerando su pesar con escucha y espaldarazos verbales. Esta sería

mímesis) que hemos estado usando en este trabajo, nos referiremos a estos relatos como *exempla*.

²²⁸ Esta función que comporta el intercambio de relatos aparece de forma explícita en boca de Cleandro: καὶ γὰρ σὺ σαυτὸν κουφιεῖς στεναγμάτων / ἐμοὶ παριστῶν δῆλα τὰ θλίβοντά σε / καὶ τὸν Κλέανδρον τὸν συνεγκεκλεισμένον / ἐλαφρυνεῖς με τῶν ἐμῶν παθημάτων ("Pues tú también sentirás alivio de los pesares al revelarme cuanto te aflige y me aliviarás a mí, Cleandro, tu compañero de celda, de mis pasiones", *D&C* 2. 36-39). En efecto, Caricles reconoce en Cleandro a un "salvador de su corazón sufriente" (σῶτερ τληπαθοῦς μοι καρδίας, *D&C* 2.51). Ocurre incluso que en el contexto de su penosa situación, los relatos hasta hacen reír a los amigos: Ὅμοι, Χαρίκλεις, οἷος ἄρτι μοι γέλως / ἐκ σῶν μελιχρῶν ἦλθε διηγημάτων ("Oh, Caricles, ¡cuánta risa me dan tus dulces relatos!", *D&C* 3.197-198).

²²⁹ En *D&C* varias canciones de los *Carmina Anacreontea* se insertan en los parlamentos de los protagonistas. Además de la canción 19, hay reescrituras de la canción 22 (2.327-340), canción 6 (3.139-145), canción 35 (4.313-319), canción 25 (5.131-145); canción 29 (5.146-148), canción 24 (5.149-159)

también una función plausible de canciones como la 19 en el contexto de un corpus de συμποσιακά. En tanto el simposio se presenta como una comunidad de φίλοι, las canciones simposíacas anacreónticas adquirirían, en algunos casos, la función pragmática de crear o de fortalecer los lazos de amistad. Veamos los siguientes casos.

De la canción 19 hemos ofrecido un análisis en el capítulo 2 (págs. 89-90). De acuerdo con lo que hemos explicado en esa oportunidad, la representación de Eros esclavizado rememora aquellas imágenes talladas en amuletos mágicos que dan cuenta del ritual del κατάδεσμος erótico. La memoria de estas imágenes permite establecer una analogía entre Eros y el poeta anacreóntico, ambos objeto de una atadura erótico-poética: Eros es atado por las Musas para ser pertenencia de la Belleza, mientras que el poeta anacreóntico ha sido atado por un Anacreonte acompañado de Eros. La constricción termina siendo voluntaria, tanto en el caso del poeta como en el de Eros y esta es una característica que identifica el concepto anacreóntico del amor. La canción 19 funciona, así, como un perfecto *exemplum*. Pero la canción puede ser apreciada desde otro punto de vista, que es el que aplica Caricles en la novela de Nicetas: el terrible dios Eros ha probado su propio veneno y se ha convertido en esclavo. En este sentido, la canción 19 funciona impartiendo justicia (poética) al transformar al tirano del amor (Τὸν τῶν βροτῶν τύραννον, D&C 2.227) en prisionero del amor (ὑπηρέτην, D&C 2.231). Así, Eros puede ser una figuración del poeta anacreóntico, pero no solamente de él; todos los que han sufrido por amor experimentan ese sufrimiento como una restricción de la voluntad. Pero la víctima es esta vez el propio responsable de ese sufrimiento y, en ese sentido, la anécdota tiene la doble función de la identificación (en el sentido de que la imagen del esclavo equivale a la del enamorado) y del regocijo en la aplicación de una forma de justicia. De este modo, de hecho, parece reaccionar el propio Caricles cuando comienza a relatar la anécdota: “A Eros, ese que ha hecho un despojo de mí, el mismo grupo de las Gracias apresó” (D&C 2.227-8). A través de esta doble dirección de la canción, la que lleva a la identificación y la que apunta al regocijo, la canción deviene una modalidad del consuelo. Es cierto que lo que se denomina típicamente como *consolatio* suele ser una respuesta que se da al amigo que sufre por la muerte de un ser querido o por su lejanía (Archil. 13 IEG; Plu. 101e). No obstante la circunstancia, el *topos* más característico de la literatura de consolación

es el de manifestarle al sufriente que no es el único en su situación, que no se encuentra solo (Davis, 2006: 583). En este sentido, la función del consuelo es absolutamente plausible en relación con alguien que sufre por amor, como ya se habría visto en Safo (fr. 96 LP; sería también la función de Afrodita en fr. 1 LP), y por ello admitimos atribuirle a las canciones anacreónticas esta función consolatoria.²³⁰

Una canción que funcionaría de manera similar a la anterior es la canción 35:

Ἔρως ποτ' ἐν ῥόδοισι	1	Una vez, Eros no vio
κοιμωμένην μέλιτταν		a una abeja que dormía
οὐκ εἶδεν, ἀλλ' ἔτρωθη.		entre las rosas y salió herido.
τὸν δάκτυλον παταχθεὶς		Dolido en el dedo de su mano,
τᾶς χειρὸς ὠλόλυξε,	5	gritó desconsolado,
δραμῶν δὲ καὶ πετασθεὶς		mientras corría con los brazos
πρὸς τὴν καλὴν Κυθήρην		abiertos hacia la bella Citerea.
ὄλωλα, μήτερ, εἶπεν,		“Estoy acabado, madre,” –dijo–
ὄλωλα κάποθνήσκω		“acabado y muriendo.”
ὄφρις μ' ἔτυψε μικρὸς	10	Me lastimó una pequeña serpiente
πτερωτὸς, ὃν καλοῦσιν		alada, a la que llaman
μέλιτταν οἱ γεωργοί.		abeja los labriegos.”
ἃ δ' εἶπεν· εἰ τὸ κέντρον		Y ella dijo: “Si sufres
πονεῖς τὸ τᾶς μελίττας,		el aguijón de la abeja
πόσον δοκεῖς πονοῦσιν,	15	¡te imaginas cuánto sufren,
Ἔρως, ὅσους σὺ βάλλεις!		Eros, a quienes tú disparas!”

La canción suele ser comentada como variación del más difundido texto que ha llegado dentro del corpus teocriteo como *Idilio* 19 (Theoc. 19), aunque, desde luego, se le ha dado alguna interpretación en el contexto de la poética anacreóntica. Rosenmeyer (1992: 154; 176) encuentra en la canción una posible alusión a Homero (*Il.* 5.334-415). En el texto épico era Afrodita la que, herida en su mano por Diomedes, un mortal, corre al regazo de su madre, Dione. En virtud de la apropiación del código épico que se ve en

²³⁰ Podríamos referir en este punto al tópico de los “síntomas del amor” que hallamos en Asclepiades (*AP* 12.135), Calímaco (*AP* 12.143) y Horacio (*Carm.* 1.27.14-24), en donde suele representarse a un compañero de mesa incapaz de ocultar su herida de amor. La voz del poeta suele ser compasiva, aunque no exenta de cierta picardía. En el epigrama de Calímaco, el poeta concluye admitiendo que él también ha sufrido por amor y por ello es capaz de advertir los síntomas del enamorado. Casualmente, la canción 27 de nuestro corpus desarrolla una variación de este tópico, aunque debemos reconocer que en este caso el motivo se adopta en función de representar a la persona anacreóntica como un σοφός capaz de reconocer las sutiles marcas de los enamorados. Esta penetración psicológica ya la exhibía Sócrates, según Platón (*Ly.* 204c). En estos ejemplos, el motivo, más que propiciar consuelo, favorece la representación de una determinada persona como “sabio”.

varias canciones del corpus anacreónico, Afrodita aparece ahora como la madre buscada por el hijo, quien ha sido herido “mortalmente” (ὄλωλα κάποθνήσκω, CA 35.9) en su dedo por un insecto insignificante. Este y otros usos de imaginaria y terminología homéricas vendrían, de acuerdo con la autora mencionada, a crear un efecto de contraste con el aparentemente inocente mundo del amor anacreónico, lo que facilitaría una reconsideración de la inocencia de ese mundo. Menos creativo en su interpretación, Müller (2010: 245-246) analiza la canción en función de la tematización del sufrimiento amoroso que, entiende, se retrotrae a Anacreonte (25 G). La ambivalencia de “la herida de Eros” se descompone en la canción en la representación de un Eros herido y un Eros que hiere y también, sostiene Müller, en una apreciación subjetiva del dolor (la del sujeto que padece) y una evaluación objetiva aunque poco empática del que observa desde fuera. Por último, y sin entrar en un análisis de ellas, Most (2014: 157) entiende que canciones como la 35 ofrecen a un auditorio simposíaco bien predispuesto escenas vívidas a partir de las cuales entretener su imaginación.

Podemos seguir a Most en la representación del destinatario de la canción como auditorio simposíaco. La necesidad de representarnos así al destinatario se desprende de nuestra hipótesis central: que las canciones del corpus constituyen συμποσιακά, recreaciones de la canción en el simposio. Al contextualizar la canción, esta puede ser abordada en cuanto a su función pragmática, la cual se encuentra contemplada en nuestra definición de canción simposíaca. La tematización del padecimiento amoroso que Müller encontraba central en su interpretación de la canción se puede considerar ahora en un nuevo sentido, el cual iremos esclareciendo en lo que sigue.

Primero, la canción presenta a un Eros víctima de su propio tormento.²³¹ Esto es claro desde el principio, pues la picadura de la abeja constituye un lugar común en la representación simbólica del dolor del enamoramiento.²³² Finalmente, Afrodita hace explícito el sentido del incidente por medio de una observación que funciona como la moraleja de la fábula (vv. 13-16). Pero esto no sería lo único que dice Afrodita; al tácito

²³¹ No es habitual en el corpus de los *Carmina Anacreontea* que Eros aparezca como una víctima; los únicos dos casos serían la canción 19, donde Eros se ve esclavizado, y quizás la canción 11, donde el dios, devenido una estatuilla de cera, recibe la amenaza de que será sometido al fuego si no cumple con su empresa.

²³² *Vid.* AP 5.163 [Mel.] y 5.32 [Marc. Arg.]; también D&C 3.139-145.

“no hagas lo que no te gusta que te hagan” se le adjunta otra lección: enamorarse no mata a nadie. Eros experimenta un dolor, que es semejante a aquel que el pequeño dios imparte a los seres humanos, pero la intervención final de Afrodita viene a darle a ese dolor un límite. De hecho, al negarse a consolar a su hijo, la diosa determina que el dolor de Eros (y aquí debe entenderse en ambos sentidos: como el dolor que padece Eros y el dolor que él causa) “tampoco es para tanto”. En efecto, el amor duele, pero experimentar ese dolor en términos de una herida mortal es exagerado y ridículo. Esta mirada acerca del padecimiento amoroso es perfectamente compatible con lo que habíamos propuesto en el capítulo 2 en relación con el saber erótico anacreóntico.

Por otra parte, según argumentaba Rosenmeyer (1992: 176), el pequeño dios Eros que agoniza por el pinchazo de una abeja puede traer a la memoria los últimos alientos de un héroe bélico. Sin embargo, esta remembranza épica no funcionaría para conceptualizar como batallas y muertes los sinsabores del amor, como sugiere la autora. La distancia que adopta Afrodita en su intervención final, de hecho, niega el carácter fatal que Eros quiere darle al pinchazo de la abeja y destaca, en cambio, lo hiperbólico de expresar ese padecimiento como herida mortal. Como suele decirse, Eros es γλυκύπικρος, por lo que su amargor se encuentra siempre matizado por la dulzura de su acción. Pero además, se podría decir que, contrariamente a lo que sugería Rosenmeyer, la alusión al episodio iliádico en que Afrodita es herida por Diomedes funcionaría mejor cuando se le niega a la escena anacreóntica una dimensión heroica. De hecho, al final del episodio referido Zeus alecciona a su hija sobre su incompatibilidad con las tareas marciales (*Il.* 5. 428-430);²³³ ahora es la propia Afrodita quien, con su lección, desecha el tenor épico de las expresiones de dolor de su hijo.

Podemos, entonces, cotejar esta mirada acerca del sufrimiento erótico en la canción 35 con aquella que exponíamos en nuestra interpretación de la canción 31 (capítulo 2, págs. 95-97). En esa oportunidad Eros interpelaba la debilidad de un yo extenuado por el ejercicio (del amor), mientras que aquí el aguijón de una abeja clavado en un dedo sirve de imagen para el dolor punzante pero finalmente inocuo del

²³³ Advertimos, sin embargo, que en el ámbito cultural Afrodita sí puede tener incidencia en conflictos marciales. Breitenberger (2007: 23 ss.) explica que en el episodio referido de *Ilíada*, el poeta decidió de manera deliberada privar a Afrodita de un rol en cuestiones marciales –con las que sí habría estado emparentada en algunas facetas de su culto– para crear una figura divina preponderantemente sexual, en contraste con las figuras de Hera y de Atenea.

enamorado; la lección es que nadie muere por eso. Esta lección implícita nos lleva a reconsiderar la canción en la *performance* simposíaca en la que está enmarcada. Si, como sostenemos, el simposio se representa como una comunidad de φίλοι en donde la canción se aprecia como una de las modalidades por la que se practica la amistad, entonces hay que pensar cómo esta canción 35 puede funcionar precisamente como ello: como práctica de amistad.

En el capítulo 2 (págs. 104-105) nos referimos a la canción 28 como *exemplum* por medio del cual se ilustra la insensatez de quien se resiste al poder de Eros o lo menosprecia. Canciones como esta, entonces, entran dentro del repertorio de un *performer* anacreóntico, pues, por una parte, se ajustan al saber erótico que identifica a la persona anacreóntica y, por la otra, entretienen a la audiencia simposíaca. En este sentido, cumple la función de entretener, que es una función básica de la canción en el simposio (Pellizer, 1999 [1990]) y que Most (2014: 157) ya había adjudicado a las canciones de nuestro corpus. Es, por cierto, una posibilidad. Pero si, como hemos expresado, la literatura simposíaca busca, ante todo, construir una imagen de comunidad de amigos, la alegría (χάρις) y los placeres (τὰ τεῖρπνά) se deben enmarcar dentro del objetivo apuntado. Podemos, entonces, considerar que la práctica de la canción es una actividad simposíaca placentera porque a través de ella se crea o se intenta crear amistad. En este punto es que el uso que hace Nicetas Eugenio de la canción 19 es de utilidad, pues explicita un marco en el que anécdotas mitológicas devienen *exempla*. Aunque ese marco en la novela bizantina no es el del simposio, sí es el de una conversación de dos jóvenes varones que, desde ese momento, devienen φίλοι.

Retomando la canción 35, pero atendiendo –ahora sí– al contexto simposíaco, podemos adjudicarle a la canción un doble sentido pragmático en función del ideal de amistad. Por una parte, cumple la función de deleitar al auditorio simposíaco con pequeñas y graciosas historias, con lo que la canción ayuda a generar un clima de χάρις y de φιλοφροσύνη, como sostenía Plutarco debía ser el evento convival. En este sentido, la canción contribuye a un bienestar sensual y espiritual funcional a la imagen de comunidad de φίλοι que pretendería constituir el simposio anacreóntico. Pero por otra parte, constituye asimismo un *exemplum* por medio del cual se expone el concepto

anacreóntico del amor: el amor duele como el aguijón de una abeja, pero nadie muere por ese aguijón. En el contexto simposíaco, este *exemplum* puede devenir, además, el modo apropiado de consolar al compañero enamorado, personaje que es, por cierto, plausible en el contexto del simposio lírico, como ya vimos atestigua el tópico de los síntomas del amor (*vid.* n. 230 en este capítulo). Así, entonces, podemos comprobar que la canción 35 sería, como canción simposíaca, pragmáticamente relevante, al punto que no solamente se ofrece como entretenimiento a un auditorio ávido de deleites musicales, sino también como oportuna y amistosa intervención para levantar los ánimos de quienes han sido o son víctimas de los dardos de Eros. En la canción, la lección la recibe Eros, pero en el escenario simposíaco de *performance* a quienes se exhorta a desdramatizar el dolor erótico son los compañeros (heridos o no) que ofician de auditorio.

El consuelo se ofrece con la misma invitación a disfrutar de las canciones simposíacas. Por ejemplo, la canción 28, ya analizada en el capítulo 2, hace risible la imagen del propio Ares. Y si en *Iliada* Afrodita había salido lastimada por intervenir en espacios no apropiados a su figura, esta vez es el dios de la guerra el que recibe una lección por merodear ámbitos que no son de su incumbencia. Nos referimos, desde luego, al ámbito general de lo erótico, con lo cual la canción anacreóntica compensa la exclusión de Afrodita de la guerra en el episodio de *Iliada* anteriormente mencionado. Pero también debemos considerar que un ámbito que Ares no debería merodear tanto es la fragua de Hefesto; la insinuación remite ahora a *Od.* 8.265-367, a la canción de Demódoco sobre la relación extramatrimonial de Afrodita con Ares. De notar es que esta vez es Eros el que da la lección.

La canción 33 también nos ofrece la posibilidad de observar una función de consuelo imbricada en la más clara intención de entretener:

Μεσονυκτίοις ποτ' ὥραις,	1	Una vez, en horas de la medianoche,
στρέφεται ἤμος Ἄρκτος ἤδη		cuando la Osa Mayor gira ya
κατὰ χεῖρα τὴν Βοώτου,		regida por la mano del Boyero
μερόπων δὲ φῦλα πάντα		y el grupo entero de los mortales
κέαται κόπῳ δαμέντα,	5	yace vencido por las faenas diarias,
τότ' Ἔρως ἐπισταθείς μεν		Eros se apersonó en mi casa
θυρέων ἔκοπτε ὀχῆας.		e hizo sonar los cerrojos de la puerta.
ῥίς' ἔφην ῥύρας ἀράσσει,		“¿Quién -dije- golpea la puerta

κατὰ μευ σχίσας ὀνειίρους;		sacándome de mis sueños?"
ὁ δ' Ἔρως ἄνοιγε, φησίν,	10	Y Eros dijo: "Ábreme,
ἔβρεφος εἰμί, μὴ φόβησαι		soy un niño, no temas."
βρέχομαι δὲ κασέληνον		"Estoy mojado y bajo esta noche
κατὰ νύκτα πεπλάνημαι.		sin luna estoy deambulando."
ἐλέησα ταῦτ' ἀκούσας,		Me compadecí al escucharlo;
ἀνὰ δ' εὐθὺ λύχρον ἄψας	15	alcé enseguida la lámpara,
ἀνέωξα, καὶ βρέφος μὲν		abrí la puerta y veo al niño,
ἔσορῶ φέροντα τόξον		el cual cargaba arco,
πτέρυγας τε καὶ φαρέτρην·		alas y carcaj. Hice
παρὰ δ' ἰστίην καθίξας		que se sentara junto al hogar,
παλάμαις τε χεῖρας αὐτοῦ	20	calenté con mis manos las suyas
ἀνέθαλπον, ἐκ δὲ χαίτης		y de su cabello iba escurriendo
ἀπέθλιβον ὕγρὸν ὕδωρ.		el agua que manaba.
ὁ δ' ἐπεὶ κρύος μεθῆκε		Cuando el frío cesó, él dijo:
ἔφρε' φησὶ πειράσσωμεν		"Venga, probemos
τόδε τόξον, εἴ τί μοι νῦν	25	este arco, por si acaso se me ha
βλάβεται βραχεῖσα νευρή·		estropeado una cuerda grave."
τανύει δέ, καί με τύπτει		Entonces la tensa y me hiere
μέσον ἥπαρ ὥσπερ οἰστρος·		en medio del pecho, como un aguijón.
ἀνὰ δ' ἄλλεται καχάζων·		Y mientras reía, pega un salto:
ἔξενε' δ' εἶπε συγχάρηθι	30	"Extraño," -dijo- "comparte mi dicha:
κέρας ἀβλαβὲς μένει μοι		el arco se me mantiene intacto...
σὺ δὲ καρδίαν πονήσεις·		aunque tú sufrirás tu corazón."

De esta canción se suele destacar la alusión al episodio homérico de la matanza de los pretendientes, especialmente *Od.* 21.404-423, donde se relata el momento en que Odiseo, en su apariencia de mendigo y en carácter de *akletos* en el banquete que festejan los intrusos de su casa, pide probar el arco "para ver si su cuerpo ya envejecido conserva el vigor de antaño", engaño al que sucede la venganza fatal del héroe. De un modo análogo a Odiseo, quien deja ver quién es cuando toma su arco, el aparentemente inocente invitado nocturno de la canción anacreóntica revela su identidad al herir al desprevenido anfitrión. Rosenmeyer (1992: 103-104, 153-154) sostiene que la alusión le da intensidad al relato al permitir la predicción del final de la canción, aunque queda claro que el paralelismo opera en el plano de la hipérbole y de la ironía. Por su parte, Müller (2010: 242) entiende que en el contexto de los *Carmina Anacreontea* el subtexto homérico viene siempre a poner en evidencia la reinterpretación anacreóntica; en el caso de la canción 33: "Inhaltliches Ziel ist es, Eros als Personifikation der Liebe in seinem Wesen und Wirken zu charakterisieren"

(Müller, *ibíd.*). Desde nuestra perspectiva, la observación de Müller sobre la necesidad de interpretar las alusiones al texto homérico de acuerdo a una apropiación anacreóntica es atinada, sólo que interpretamos dicha apropiación en función de una poética simposíaca. En este sentido, para nosotros no se trata únicamente de definir una temática anacreóntica, sino de detectar una posible función de la temática erótica en la canción simposíaca anacreóntica. De este modo, la canción 33 entraría en el grupo de las canciones que narran una anécdota mítica a modo de entretener al público, pero que también ayudarían al consuelo del amigo que sufre por amor, ya que, por una parte, ilustra la arbitraria crueldad del dios, pero por la otra, minimiza la dimensión de ese sufrimiento al estar implícita la comparación con el terrible episodio épico de la matanza de los pretendientes. Como ya habíamos visto en la canción 35, la reminiscencia narrativa y léxica de la funesta acción de la flecha de Odiseo no puede sino poner en evidencia la ridiculez de la pretendida comparación con el efecto del dardo de Eros.

Otra de las estrategias de la que se vale en más de una oportunidad la persona anacreóntica para ofrecer consuelo a su auditorio de amigos es la de relatar sus propios sueños. A través de ellos, el *performer* se muestra, en principio, afectado por Eros y deseoso de seguir viviendo su fantasía erótica y de alejarse de una realidad menos satisfactoria; de esta manera, da lugar a una identificación con el que sufre por amor. Pero también da lugar a una racionalización del fenómeno y, en ese sentido, el placer de la fantasía en contraste con el sinsabor de la situación real se presenta como una oportunidad para escudriñar el verdadero alcance de ese dolor y de ese placer. La canción 30 fue ya analizada en el capítulo 2 (págs. 93-94), pero la reproducimos nuevamente para reflexionar esta vez sobre el motivo del sueño y su empleo en la función consoladora:

Ἐδόκουν ὄναρ τροχάζειν	1	Sonaba estar corriendo
πτέρυγας φέρων ἐπ' ὤμων,		con alas sobre los hombros,
ὁ δ' Ἔρως ἔχων μόλιβδον		y Eros, con plomo
περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις		alrededor de sus lindos piecitos
ἔδιωκε καὶ κίχανεν.	5	me perseguía y alcanzaba.
τί θέλει δ' ὄναρ τόδ' εἶναι;		¿Qué significa este sueño?
δοκέω δ' ἔγωγε πολλοῖς		Así lo veo yo: que, enredado
ἐν ἔρωσί με πλακέντα		en medio de muchos amores,

διολισθάνειν μὲν ἄλλους,		me escapo ciertamente de los otros
ἐνὶ τῷ δὲ συνδεθῆναι.	10	para ser atado a ese único Eros.

Como explicamos en aquella oportunidad, la canción presenta una estructura bipartita cuya primera mitad está destinada a narrar el sueño (vv. 1-5) y la segunda, a ofrecer una interpretación de él (vv. 6-10). Hemos fundamentado también nuestra interpretación del v. 10, para lo cual nos apartamos del texto propuesto por West y mantenemos la versión del códice. De este modo, hemos concluido que la canción 30 puede ser leída como una variación del motivo de la atadura voluntaria a Eros, presente a lo largo de todo el corpus y reveladora del concepto que vertebraba la sabiduría erótica anacreóntica. En este sentido, independientemente de la novedad del tema onírico, la canción no se aparta del objetivo de ejemplificar la ética amatoria anacreóntica y por eso podemos suponer para la canción una función compatible con la del consuelo, como ya lo habíamos comprobado en los *exempla* míticos. Es cierto que en esta canción no hallamos la justicia poética con que nos encontrábamos en los otros casos ni tampoco la simpática ridiculización del sufrimiento amoroso. Lo que sí hallamos es una racionalización del disfrute sexual a partir de la interpretación de uno de sus síntomas: el sueño erótico. Como ya lo señalara Lambin (2002: 267), no estamos aquí frente al sueño como *eidolon* enviado por los dioses, sino frente a un fenómeno de la psiquis humana que admite una explicación lógica. La definición acuerda con lo que Artemidoro (1.2) planteaba en su escrito: “El sueño (ὄνειρος) es un movimiento (κίνησις) o una multiforme construcción (πλάσις) del alma, indicativa (σημαντική) de sucesos buenos o malos. (...) El alma considera que en el medio (sc. del sueño y del acontecimiento que ese sueño anticipa) nosotros somos capaces de llegar a comprender (μαθεῖν) por medio de un razonamiento (λογισμῶ) esos sucesos “. El sueño no es ya un mensaje divino, sino ante todo un conocimiento que produce nuestra propia alma para que nosotros mismos nos aboquemos a su revelación. Así, frente a la inquietud que provoca una visión nocturna alegórica, la actividad interpretativa promete significarla y, así, ayuda a elaborarla racional y emocionalmente. De este modo, se desarticula una posible angustia causada por la visión onírica, lo que parece funcional a la búsqueda del consuelo. En la canción 30 en particular, la situación incómoda que presenta el sueño es la de querer escapar y, sin embargo, no poder lograrlo y ser

apresado. Pero a través del acto hermenéutico, esta situación se revela, paradójicamente, como la representación de esa libertad amorosa que la persona anacreóntica se propone transmitir como saber erótico. Quien se entrega voluntariamente a la experiencia del amor no es un sujeto apasionado, enfermo, incapaz de voluntad alguna, sino uno capaz de decodificar los mensajes que su alma encripta y disfrutar sin más de este “conocerse a sí mismo” que prescribe la imperecedera sabiduría délfica.

Artemidoro (1.1) distinguía entre sueños con una función predictiva o, quizás, explicativa, a los que denominaba ὄνειρα, y sueños que solamente vienen a cumplir deseos insatisfechos o a expresar miedos presentes; a estos llama ἐνύπνια. Los sueños relatados en CA 37 y en CA 10 pertenecen a esta última categoría:

Διὰ νυκτὸς ἐγκαθεύδων ἀλιπορφύροις τάπησι γεγανυμένος Λυαίῳ ἐδόκουν ἄκροισι ταρσῶν δρόμον ὠκὺν ἐκτανύειν μετὰ παρθένων ἀθύρων· ἐπεκερτόμουν δὲ παῖδες ἀπαλώτεροι Λυαίου, δακέθυμά μοι λέγοντες διὰ τὰς καλὰς ἐκεῖνας. ἐθέλοντι δὲ φιλῆσαι φύγον ἐξ ὕπνου μοι πάντες, μεμονωμένος δ' ὁ τλήμων πάλιν ἤθελον καθεύδειν. (CA 37)	1 5 10	Una noche, durmiendo entre cobertores púrpura, alegre a causa de Lio, soñaba que en puntas de pie corría una veloz carrera a modo de juego con muchachas. Pero se burlaban unos jóvenes, más delicados que Lio, al hablarme con sarcasmo por causa de aquellas bellas. Y a mí, que quería besarlas, se me escaparon todas del sueño y al ser abandonado, infortunado quise otra vez dormirme.
--	--	--

Τί σοι θέλεις ποιήσω, τί σοι, †λάλευ† χελιδόν; τὰ ταρσά σευ τὰ κοῦφα θέλεις λαβὼν ψαλίξω, ἢ μᾶλλον ἔνδοθέν σευ τὴν γλῶσσαν, ὡς ὁ Τηρεύς ἐκεῖνος, ἐκθερίξω; τί μευ καλῶν ὀνείρων ὑπορθοῖαισι φωναῖς ἀφήρπασας Βάθυλλον; (CA 10)	1 5 10	¿Qué quieres que te haga? ¿Qué, parlera golondrina? A esas ligeras alas tuyas ¿quieres que las tome y las corte? ¿O mejor, que desde bien dentro te cercene la lengua, igual que al Tereo aquel? ¿Por qué de mis hermosos sueños con tus sonidos de madrugada a Batilo me arrancas?
--	--	--

En estas dos canciones, el sueño no es alegórico, por lo cual no hay nada que interpretar. En ellos, el yo simplemente encuentra la posibilidad de realizar un deseo insatisfecho. Por ello, lo que en principio se destaca es la forma en que experiencia onírica y realidad son contrapuestas. En CA 37 el mundo del sueño se encuentra caracterizado positivamente a través del uso de un léxico asociado a lo sensual y a lo lúdico: *δρόμον* (v. 5), *ἀθύρων* (v. 6), *παῖδες ἀπαλώτεροι Λυαίου* (vv. 7-8), *τὰς καλὰς ἐκείνας* (v. 10); este mundo de sana competencia erótica (*vid. infra*, pág. 229) estaría contrastando con una realidad menos interesante, lo cual se desprende de la evaluación que realiza el yo hacia el final, cuando al despertarse y ser “abandonado” por el sueño (vv. 12-13), se llama a sí mismo *ὁ τλήμων* (“infortunado”, v. 13) y manifiesta querer volver a dormirse. En CA 10, por su parte, un acontecimiento tan natural e inofensivo como el canto de un ave, en general utilizable como imagen idílica, es percibido por el yo como un acto de violencia: la golondrina no le permite seguir durmiendo, pero para el yo esto significa que le arrancan (*ἀφήρπασας*, v. 10) a su amado de sus bellos sueños (*καλῶν ὀνείρων*, v. 8). La realidad, cruel y quizás envidiosa, emerge como antagonista del placentero sueño que le acerca al yo la imagen de su amado.

Sin embargo, como venimos planteando en relación con las canciones de nuestro corpus en su conjunto, debemos ser precavidos y desconfiar de la dramatización sentida de la realidad. En el mundo del simposio anacreóntico, el amor se disfruta con sus sinsabores y ningún evento o suceso debería ser capaz de interferir en la experiencia sana de los placeres, incluso si esta experiencia incluye la no satisfacción de los deseos. En este sentido, nos apartamos un poco de la lectura de Rosenmeyer (1992: 104-105), para quien la amenaza que lanza el yo a la golondrina en la canción 10 rememora de forma gratuita la violencia que Tereo le infligió a Filomena (convertida esta en golondrina), aportándose de este modo un tono macabro a la canción. Pero lo cierto es que más allá de la amenaza verbal, no es propio del amante anacreóntico entrar en estados de enajenación pasional. La canción no deja de mostrarse como una variación del motivo erótico de las aves molestas que despiertan a los amantes, anunciando la llegada del día y la consecuente obligación de despedirse.²³⁴

²³⁴ Las referencias de este tópico se encuentran en el capítulo 3, pág. 151, n. 187.

Pero en este contexto de *variatio*, lo que termina subrayándose es la desproporción del enojo del yo con respecto a la acción interrumpida, pues, a diferencia de lo que se representaba en los epigramas helenísticos, en la canción anacreóntica ningún encuentro sexual se ve frustrado, excepto aquel que ocurre en sueños. Meleagro (AP 12.137), por ejemplo, también amenaza con la muerte a su gallo, pero en ese caso el muchacho se encontraba efectivamente en el lecho del amante. En la canción anacreóntica, en cambio, asistimos nuevamente a una representación que ridiculiza un poco la figura del amante frustrado, pues la verdadera frustración del deseo erótico se origina en el hecho de no poseer al amado en persona y no en la imposibilidad de soñar con su consumación. En tal sentido, la terrible amenaza de tortura que el yo lanza a la pobre golondrina se muestra patéticamente fundamentada, pues si su canto priva de algo al amante, es tan solo de una fantasía. No es, entonces, que la realidad sea violenta; lo que es ridículo es pretender disfrutar de un sueño como si fuese él realidad. Por lo demás, la canción 10 se acerca fuertemente al arte epigramático al sorprender la expectativa de su oyente/lector recién en el último verso, el cual funciona como una punta. Si, como sostenemos, la canción anacreóntica practica una variación del motivo de las aves molestas para los amantes, el receptor seguramente habrá considerado que esta golondrina venía a perturbar el sueño de los amantes en el lecho. La variación se resuelve hacia el final, con una primera pista en el uso del genitivo *μεν καλῶν ὀνειρώων* (v. 8) y la conclusión en el verso 10, donde se logra cambiar la imagen del amando arrancado del lecho por la del amado arrancado del sueño.

Por su parte, la canción 37 también deja un espacio para sospechar de un elogio sincero de la fantasía onírica en detrimento de la realidad frustrante. Es cierto que la satisfacción del deseo que permite el alma en el proceso del sueño es contemplada con mirada benévola y condescendiente, pero tal mirada no conlleva necesariamente lo contrario en lo que respecta a la realidad. De hecho, si leemos con mayor detenimiento, el contexto que posibilita el sueño placentero del yo es el disfrute simposíaco previo. En el verso 3 el yo aclara que su sueño nocturno ocurría durante un estado de radiante satisfacción (*γεγανυμένος*) causado por Dioniso (*Διαίωι*), es decir, por el placer de haber bebido vino. Agrega también que se encontraba entre cobertores púrpura (*ἀλιπορφύροις τάπησι*, v. 2). De acuerdo con Müller (2010: 248), estos cobertores

deben entenderse metafóricamente como el vino tinto que el yo ha bebido, pues si se les otorga un sentido literal, lo único que se puede inferir es el carácter lujoso del objeto en cuestión y “ob das lyrische Ich reich oder arm ist, spielt in dem Gedicht keine Rolle” (*Ibid.*). No obstante la explicación, el lujo que señala una fabricación textil teñida de púrpura puede estar completando la imagen de un contexto de placeres sensuales satisfechos dentro del que se desarrolla el sueño erótico. En este sentido, la realidad no aparece finalmente como un mundo frustrante, sino que, por el contrario, emerge como la condición para que los sueños sean también una vía para continuar disfrutando. Por último, la evaluación que, al despertarse, el yo hace de sí (ὁ τηλῆμων, v. 13) recuerda la canción 1, cuando el yo relata el momento (también onírico) en que se ata la corona de Anacreonte y se califica a sí mismo de ὁ μωρός (CA 1.14); sobre esta calificación ya hemos defendido que se trata, en realidad, de una ironía humorística (*vid.* capítulo 2, págs. 105-106), y podemos sostener lo mismo para la evaluación ὁ τηλῆμων en esta canción 37. La idea podría parafrasearse del siguiente modo: “¡Qué infortunado que soy yo, que mientras descansaba cómodamente luego de una noche de alcohol, desperté involuntariamente de mi hermoso sueño!”.

En resumen, los relatos de sueños también le ofrecen al *performer* anacreóntico la posibilidad de, no solamente entretener a su público, sino también de mostrarse comprensivo en lo que respecta a las experiencias amorosas frustradas al mismo tiempo que desdramatiza estas amarguras. De esta manera, estas canciones forman parte de la estrategia del consuelo, función primordial que se arroga la poética simposíaca anacreóntica según veremos en el análisis de la última canción del corpus a continuación.

La canción 60 presenta dificultades en su transmisión textual, especialmente desde el verso 11 en adelante.²³⁵ Algunos de los problemas que el estado del texto

²³⁵ En los vv. 2-4 no sigo el texto de West, quien mantiene el texto del código (πάντη *pro* παντί, λαχών *pro* λαχόντ') y lee ἄεθλος... ἔπεστι como una parentética, sino que reproduzco las correcciones de Stephanus, como la mayoría de los demás editores. Para una explicación de la decisión del editor, *vid.* West (1984: 219).

En lo que respecta al pasaje que va del v. 11 al v. 19, West se aparta considerablemente del texto que proporciona el código. Entre las correcciones se destacan el reordenamiento de algunos versos, la visualización de lagunas y la inclusión de pasajes textuales *exempli gratia* (*vid.* fundamentación en West, 1984: 219-221). Lo que West sí mantiene del texto del código es la concepción del texto en cuestión como unidad, mientras que algunos editores (Brioso Sánchez,

proporciona los iremos aclarando en la medida en que impliquen un escollo en la interpretación que nos interesa realizar aquí. De esta canción, nos detendremos a analizar cómo el relato del mito de Dafne (vv. 12-24) se conecta con el motivo del consuelo (v. 35).

Ἀνὰ βάρβιτον δονήσω.	1	Haré sonar alto el <i>barbitos</i> .
ἄεθλος μὲν οὐ πρόκειται,		No hay ninguna competencia,
μελέτη δ' ἔπεστι παντὶ		pero es el ejercicio indicado a todo aquel
σοφίης λαχόντ' ἄωτον.		que posee lo mejor del saber poético.
ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ	5	Con un plectro de marfil
λιγυρὸν μέλος κροαίνων		la aguda canción punteando,
Φρυγίῳ ῥυθμῶι βοήσω,		en ritmo frigio entonaré,
ἄτε τις κύκνος Καῦστρου		como algún cisne del río Caistro
ποικίλον πτεροῖσι μέλπων		que con sus alas hace música
ἀνέμου σύναυλος ἤχη·	10	en armonía con el sonido del viento.
σὺ δὲ Μοῦσα συγχόρευε.		Y tú, Musa, únete al baile.
<ἐρέω Δάφνης τὸν οἶτον>	11a	<Contaré el destino de Dafne,>
ἱερὸν γάρ ἐστι Φοῖβου	12	pues cosas sagradas son de Febo
κιθάρη δάφνη τρίπους τε.	13	la cítara, el laurel y el trípode.
<****>		
τοῦ μὲν ἐκπέφευγα κέντρα	17	Escapé de sus agujones
λαλέων ἔρωτα Φοῖβου,	14	hablando del amor de Febo,
ἀνεμώλιον τὸν οἶστρον.	15	ese ineficaz tábano.
σαόφρων γὰρ ἐστ' ἐνάξεν	16	Pues, casta, <gritó la joven
θεὸν οὐ θέλουσα κούρη	16a	que no quería tener al dios
γαμέτην ἔχειν· ὁ δὲ Ζεὺς	16b	por esposo. Y Zeus misericordioso,>
ἐλέησ' ἄπωθ' ἀκούσας,	16c	al escucharla de lejos,
φύσεως δ' ἄμειψε μορφήν,	18	transformó su figura natural,
φυτὸν εὐθαλὲς δ' ἐπήχθη.		y tuvo lugar una planta en flor.
ὁ δὲ Φοῖβος τῇ Φοῖβος†	20	Y Febo - ¡ay, Febo,
κρατέειν κόρην νομίζων,		que cree poseer a la joven! -
χλοερὸν δρέπων δὲ φύλλον		contentándose con un verde follaje
ἐδόκει τελεῖν Κυθήρην.		piensa que cumple los ritos de Afrodita.
ἄγε, θυμέ, πῆι μέμνηας	25	Vamos, corazón, ¿cómo adquiriste

1981; Campbell, 1988) y comentadores de las canciones anacreónticas (Lambin, 2002: 175-177, 252-256; Gutzwiller, 2014: 63; Most, 2014: 145-146) optan por seguir a Bergk en la distinción de dos textos: 60 a (vv. 1-24) y 60 b (vv. 25-36).

Finalmente, algunos autores sostienen que la canción (sea esta CA 60 o 60b) se ha transmitido de forma íntegra y que el v. 36 es el último. Para ello se debe leer el participio *φυγόντες* como imperativo (Giangrande, 1975: 208-209, aceptado por Brioso Sánchez, 1981, Lambin, 2002: 176 y Guichard, 2012), aunque otra opción es aceptar la corrección de Mehlhorn *φύγωμεν pro φυγόντες* (Edmonds, 1954 y Campbell, 1988; también Most, 2014: 146, n. 4).

μανίην μανεῖς ἀρίστην·		la mejor de las manías, maníaco como estás?
τὸ βέλος φέρε κράτυνον,		Trae y dale fuerza al dardo,
σκοπὸν ὡς βαλὼν ἀπέλθεις,		así alcanzas el objetivo al lanzarlo,
τὸ δὲ τόξον Ἀφροδίτης		pero al arco de Afrodita
ἄφες ὡς θεοὺς ἐνίκα.		déjalo, pues ha vencido dioses.
τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ,	30	A Anacreonte imita,
τὸν αἰοίδιμον μελίστην.		al cantor que en el canto se celebra.
φιάλην πρόπινε παισίν,		Una copa ofrece en brindis a los jóvenes,
φιάλην λόγων ἔραννήν·		una copa de palabras, amable.
ἀπὸ νέκταρος ποτοῖο		De un trago de néctar
παραμύθιον λαβόντες	35	obteniendo consuelo,
φλογερόν φυγόντες ἄστρον		mientras huimos del ardiente astro...

Al referirse al mito de Dafne, Rosenmeyer (1992: 108, 134) señala que se trata de una extrañeza en un corpus donde las referencias mitológicas son escasas.²³⁶ Sin embargo, la excusa que la autora encuentra es que se trata de un relato abreviado que presenta una motivación específica: oficiar de medio por el cual el poeta “que no ha podido dejar de amar” habrá de escapar a su sufrimiento. Sin embargo, siguiendo el texto que presenta West, Rosenmeyer entiende que la segunda parte de la canción (vv. 25-36) viene a ser una corrección de la primera parte. En el verso 25 se interrumpe el relato del mito y el yo evalúa su estado presente: está maníaco (enamorado), de lo que la autora infiere la ineficacia del relato del amor frustrado de Apolo para aliviar el corazón herido del poeta. El fuerte dardo con el que alcanzar el objetivo (vv. 27-28) sería, en cambio, la imitación de Anacreonte (v. 30). El consuelo (παραμύθιον λαβόντες, v. 35), entonces, no se tomaría de *exempla* mitológicos, sino del placer inmediato, sensual, que ayuda a olvidar las preocupaciones. En esto consiste, según Rosenmeyer, la imitación de Anacreonte a la que exhorta el yo: cantar canciones simposíacas sencillas desprovistas de referencias eruditas y mitológicas, capaces de brindar placer inmediato.

Una evaluación distinta del relato mítico ofrece Müller (2010: 137-139). El autor advierte un empleo de formas épicas y jónicas (κιθάρη, λαλέων, ἀνεμώλιος,

²³⁶ Sobre la presencia de dioses como Afrodita, Dioniso y Eros sostiene la autora: “The poet elevates cicadas and roses to divine status (34; 55), while reducing Aphrodite to a nude artist’s model (57), Athena to a pair of pretty gray eyes (16.20), and Dionysus to an ingredient in a cocktail recipe (44). The gods become genial rhetoric decorations, used as metaphor or to invoke a mood” (Rosenmeyer, 1992: 108).

σαόφρων, etc.), cuya función sería la de generar un contraste entre la coloratura épica y el desenlace jocoso a través de la ridiculización de Apolo, quien suple la frustración amorosa con el deshoje de un árbol (vv. 20-24). De este modo, como en varias canciones en donde se advierten alusiones homéricas, se expone la operación de apropiación anacreóntica de las tradiciones poéticas más elevadas. Los versos 25-29 constituirían, por su parte, una reflexión metapoética por parte del yo, quien interrumpe su narración para advertir que, al relatar un amor frustrado, no está cumpliendo con el propósito de la poesía anacreóntica, que es, por el contrario, celebrar la consumación del amor. Como Rosenmeyer, Müller también les atribuye a los versos mencionados el carácter de una epanortosis, pero en su caso la corrección que realiza el yo se origina al advertir que el mito no propicia el ambiente erótico que la poesía anacreóntica desea proporcionar. Este objetivo se haría explícito en los vv. 32-33, en el ofrecimiento a los jóvenes de “una copa amable (ἐραυνήν) de palabras”.²³⁷ En este contexto, el consuelo (παράμυθιον, v. 35) queda reducido al alivio de escapar al calor del “ardiente astro” (φλογερόν... ἄστρον, v. 36).

Nuestro desacuerdo con las lecturas de los autores mencionados estriba en que no consideramos la segunda parte de la canción, *i. e.* aquella que comprende los vv. 24-36, como corrección o epanortosis de la primera parte. Con Müller acordamos en su lectura de que el relato del mito de Dafne se encuentra “anacreontizado”, pero no creemos que el amor frustrado de Apolo se contraponga al concepto de amor anacreóntico. Desarrollaremos esta idea más adelante. En lo que a la lectura de Rosenmeyer respecta, su punto débil es que depende demasiado de la versión textual de West. Ella argumenta que el yo narrador decide hacer un relato del amor frustrado de Apolo por Dafne para escapar a su propio sufrimiento amoroso (Rosenmeyer, 1992: 134) y que, luego, este medio se muestra insuficiente, con lo cual queda como único remedio eficaz imitar a Anacreonte cantando canciones breves y poco pretenciosas. Pero lo cierto es que no podemos estar seguros de que el yo narrador diga que ha escapado a los agujones de ¿Eros?, pues el v. 17 ha sido ubicado antes del v. 14 por

²³⁷ “Diese Dichtung, so ist wohl in VV.32-33 mitzudenken, soll auch in der Lage sein, die Zuhörer, also die jungen Männer, in erotische Stimmung zu versetzen. Genau diese Wirkung erotischer Dichtung thematisierte bereits Anakreon in Fr.22G, das auch in demselben Metrum verfaßt ist wie CA 60 und auf das hier wahrscheinlich auch angespielt wird” (Müller, 2010: 139).

West, pero en realidad no sabemos quién es la primera persona de ἐκπέφευγα. Algunos otros editores que mantienen el verso en su lugar han seguido a Stephanus en su corrección ἐκπέφευγε para que el sujeto pueda ser identificado con Dafne (Campbell, 1988 *ad loc.*), mientras otros prefieren la forma en primer persona, sólo que la *persona loquens* sería no el yo, sino Dafne. Reproduzco el texto que ofrece Guichard (2014 *ad loc.*) para ilustrar esta posibilidad:

ἱερὸν γὰρ ἔστι Φοίβου	12	pues cosas sagradas son de Febo
κιθάρη δάφνη τρίπους τε.	13	la cítara, el laurel y el trípode.
λαλέω δ' ἔρωτα Φοίβου,	14	Cuento el amor de Febo,
ἀνεμώλιον τὸν οἴστρον·	15	ese ineficaz tábano;
σαόφρων γὰρ ἔστ' ἀκούσας·	16	pues es sensato escuchar:
τοῦ μὲν ἐκπέφευγα κέντρα	17	“Escapé de su aguijón, sí,
φύσεως δ' ἄμειψα μορφήν,	18	pero cambié mi figura natural”
φυτὸν εὐθαλὲς δ' ἐπεχέϊ.		pues tuvo lugar una planta en flor.

Como se observa, en esta versión que sostiene el orden de los versos y no presenta interpolaciones a cargo del editor (aunque sí variaciones morfológicas), no se sugiere en ningún momento que el yo emplee el relato mítico del amor frustrado para aligerar su propia pena de amor. Y en cuanto a la corrección que Rosenmeyer sostiene se hace en la segunda parte, debemos destacar que, si nos guiamos por este texto y no el de West, lo que se dice es que quien presta atención a la moraleja de la transformación de Dafne es sensato (v. 16). En este sentido, no hay indicio claro de que este relato mítico sea contraindicado dentro de la poética anacreóntica. Por ello, proponemos una tercera interpretación.

Los vv. 1-11 constituyen una introducción en la que el yo anuncia su *performance* al mismo tiempo que comienza a ejecutarla (v. 1). Pero esta *performance* no está contextualizada en un festival, donde habitualmente se llevaban a cabo competencias poéticas (v. 2), sino que se trata de la actividad indicada para quien quiere ser llamado un buen poeta (vv. 3-4). La aclaración de que no se trata de un *agon* (ἄεθλος) podría traer a la memoria la figura poética de Píndaro, uno de los pretendidos modelos de la poesía anacreóntica (*vid.* CA 20) y cuya influencia en el corpus, si es que ha generado alguna, se manifestaría ante todo en esta última canción. Pero tan pronto como aludiría al modelo pindárico, lo estaría descartando, pues niega el contexto agonal que enmarcaba la *performance* pindárica. La *performance* a la que ahora asistimos, instancia

necesaria para que el yo sea representado como poeta, es definida en los vv. 5-7 como el canto exaltado (βοήσω) de una canción aguda (λιγυρὸν μέλος) en ritmo frigio (Φρυγίῳ ῥυθμῶι). La excelencia poética de esta *performance* se implica en la comparación con el canto del cisne (vv. 8-10), ave que en el imaginario poético griego se asocia al arte musical.²³⁸ Finalmente, se invita a la Musa a formar parte del baile (v. 11), lo que constituye un modo de solicitar la presencia divina que avale la *performance*.

Lo que sigue es el mito de Dafne. Debido a la confusión que genera este pasaje, destacamos lo que es común a todas las versiones textuales: se empieza por una referencia a objetos asociados al culto de Apolo (vv. 12-13) para continuar con el relato de su amor frustrado (vv. 14-15) por la transformación de la ninfa en árbol (vv. 18-17); el relato finaliza con una imagen algo risible de Apolo, que deshoja el árbol creyendo así poseer a su amada (vv. 20-23). Este final ilustra perfectamente el tono anacreóntico que Müller hacía contrastar con el épico al que se aludiría mediante el empleo de formas jónicas. Hay algo patético y simpático a la vez en la representación de este gran dios olímpico incapaz de cumplir con los ritos de Afrodita. En el corpus hay otro dios de la jerarquía de Apolo que se ve ridiculizado por los dardos de Eros: Ares, en la canción 28. En este sentido, y en sintonía con lo que sostenía Müller, advertimos algo que es propiamente anacreóntico en este uso de mitos y anécdotas en los que intervienen dioses: la desmitificación de estas historias. En la poética anacreóntica los dioses y los mitos en torno de ellos no comportan ya el carácter épico que sus figuras culturales habían requerido en algún momento. Los mitos y las formas menos elaboradas de ellos (anécdotas, fábulas, etc.) son aquí simples cuentos que sirven para diversión del público. Podemos decir que el final de la narración mítica a cargo del *performer* anacreóntico no solamente rechaza con espíritu lúdico la dimensión épica habitualmente asociada al mito, sino que también oficia de punta, de revés irónico, a las pretensiones pindáricas de *performance* poética que habían sido anunciadas en los primeros versos.

En los versos siguientes no observamos ninguna corrección: el *performer* anacreóntico ha ofrecido una actuación final digna de ser coronada. Ahora debe revelar

²³⁸ Vid. *hHom.* 21 [*h. Ap.*]; Alc. 1.100-101 *PMG*; E. *Ion* 161-169, *Heracl.* 692-694; Call. *Ap.* 5. A estas referencias generales debemos agregar que Anacreonte ha sido llamado “cisne” (*API* 308 [Eugenes]).

los secretos de su excelencia: ¿cómo es que ha conseguido inspirarse con la más perfecta de las locuras? Los versos 25-26 constituyen una interpelación al propio θυμός (dispositivo retórico propio del monólogo interior en la poesía arcaica) para que explique cómo ha obtenido “la mejor de las manías” (μανίην μανεῖς ἀρίστην, v. 26). La llamativa formulación con la repetición de la base léxica μαν en los dos versos ha suscitado particular interés en los comentaristas, quienes invariablemente interpretan el verso como una alusión platónica (Pl. *Phdr.* 265b). Allí, el filósofo asegura que de todas las manías, entre las que se cuentan la profética apolínea, la orgiástica dionisiaca, la poética propia de las Musas y la erótica, la mejor es la de Eros y Afrodita. Por esta razón, muchos sostienen que la pregunta es por las causas de su enamoramiento (Müller, 2010: 138; Gutzwiller, 2014: 64; Most, 2014: 147). Sin embargo, debemos recordar que en la canción 1 del corpus, “no poder dejar de amar” (ἔρωτος οὐ πέπαυμαι, v. 17) implicaba tanto estar enamorado como componer canciones eróticas. En el marco de la poética anacreóntica, la manía erótica y la poética no están tan tajantemente diferenciadas, como lo suponen las categorías platónicas, sino que se encuentran amalgamadas. Si complejizamos ese primer concepto con lo que hemos visto constituye el saber anacreóntico sobre el amor, la mejor de las manías es aquella que posee el *performer* anacreóntico que se complace en cantar canciones eróticas, porque, lejos de sufrir el amor, lo abraza como *modus vivendi*. Los versos siguientes desarrollan la respuesta: hay que darle fuerza al dardo (vv. 26-27). Se trata de una imagen –de nuevo– pindárica (O. 2. 98-99), evidentemente extraída del mundo de la competencia atlética, pero usada con sentido metapoético.²³⁹ Pero también es una imagen erótica en la medida en que el dardo es el arma de Eros; téngase presente, por ejemplo, la propia canción 28 de nuestro corpus, donde se cuenta que Eros y Afrodita forjan sus armas en el taller de Hefesto. En este sentido, queda claro que la clave se encuentra en la conjugación del éxito en la empresa amorosa y la precisión poética. La empresa erótica, sin embargo, no puede ser una de grandes miras, pues esa es la que corresponde a Afrodita, cuyo arco es demasiado potente (vv. 28-29). La clave que conjuga precisión poética y éxito amoroso es imitar a Anacreonte (v. 30) y esta

²³⁹ Por ejemplo, Horacio (*Ars* 350) también hace un uso metapoético de la imagen atlética: nec semper feriet quodcumque minabitur arcus (“no siempre hiere el arco adonde amenazaba llegar”).

imitación se explica en términos de un ofrecimiento que en el simposio se hace a los jóvenes de copas de palabras amables (vv. 32-33). En otras palabras, hacer una mimesis de Anacreonte equivale a hacer una *performance* de canciones eróticas y placenteras mientras se bebe en compañía.

Se introduce en este punto final el motivo del consuelo (παράμυθιον λαβόντες, v. 35). Es evidente que la construcción con la preposición ἀπό en el verso anterior depende del participio λαβόντες, por lo que la fuente del consuelo es la copa de néctar. Algunos interpretan que el néctar es una forma de referir al vino (Müller, 2010: 139; Guichard, 2012 *ad loc.* n. 1233), pero no se debe pasar por alto que desde Píndaro (O. 7. 1-8) el néctar es una metáfora de la poesía y que más tarde la propia poesía de Anacreonte fue denominada néctar (AP 4.1.35-36 [Mel.]); en esta línea, recordemos que en la propia canción 20 de nuestro corpus Anacreonte es calificado de ἡδυμελής. Así, el punto está en considerar el doble sentido: por un lado, al beber el dulce vino podemos obtener el consuelo que buscamos, pues Dionisio es liberador, pero también se trata de proponer que el consuelo se obtiene asimismo de la dulce canción anacreóntica. Y esto es lo que hemos estado viendo hasta ahora con respecto a la función de las canciones con contenido pseudo-mitológico. Una de las grandes penas de la vida es la del amor y la poesía anacreóntica, a través de *exempla* mitológicos, entre otras posibilidades, ofrece el consuelo de la desdicha compartida, del goce estético de la canción y del regocijo en la camaradería simposíaca. El mito de Dafne en la canción 60, presentada con la pompa de una *performance* pindárica, se revela finalmente como el gracioso relato de la frustración amorosa de Apolo, ridículamente satisfecho con la planta a él consagrada. Todo se encuentra aquí: desdicha compartida (¡con el propio dios olímpico!), goce estético (la *performance* anacreóntica) y regocijo en el disfrute de la amistad en la comunidad simposíaca (contexto de la canción anacreóntica). El consuelo que se obtiene de la copa de néctar es, entonces, el consuelo de la canción cuando esta tiene la función de ser vehículo de amistad.

Sólo a modo de epílogo de la exégesis de esta canción, llamamos la atención sobre la posibilidad de vincular esta función consolatoria con el motivo del φάρμακον en el *Idilio* 11 de Teócrito, según sugiere Danielewicz (1986: 46). En la fábula del poeta helenístico, la canción es el modo que halló el Cíclope para consolarse por el rechazo de

Galatea. Pero la verdad es que no podemos decir que el παραμύθιον anacreóntico sea equivalente al φάρμακον del hijo de Poseidón, pues este último es un autoconsuelo, mientras que el consuelo anacreóntico es simposíaco y su esencia radica en la socialización del malestar.²⁴⁰ Entendemos que el consuelo que se busca en la copa de néctar anacreóntico es para todos los invitados en el simposio y no para el poeta solo. En este sentido, nos apartamos de la interpretación que ofrecen, por un lado, Rosenmeyer (1992: 136) cuando asegura que es el poeta frustrado el que encontrará su consuelo al imitar a Anacreonte, y por el otro, West (1999 [1990]: 275), para quien el corpus proyecta la imagen de un poeta que disfruta solo, sin la necesidad de interactuar con compañeros simposíastas. En tanto canciones simposíacas, los *Carmina Anacreontea* no pueden estar orientadas al consuelo individual y solitario, sino que su efecto debe resonar en lo grupal. Habrá verdadero consuelo cuando la frustración amorosa de cada uno se transforme en la experiencia positiva y comunitaria de la amistad simposíaca.

4.2.2 La función del consuelo II: las vilezas materiales

La preocupación por el dinero, ya sea porque no se lo tiene o por la corrupción que este acarrea cuando se lo toma como un valor, es un tópico que en la tradición lírica se remonta al período arcaico. En el corpus atribuido a Teognis, por ejemplo, encontramos consejos a Cirno sobre la vejación que significa la pobreza (Thgn. 173-183; 351-354; 649-652 IEG), pero también expresiones que condenan la riqueza que proviene de la obra injusta (Thgn. 145-146; 523-524; 700-718; 1117-1118 IEG). El tema aparece también cuando se desea mostrar la vanidad de los bienes materiales frente al mal inexorable de la muerte (Sol. 24 IEG = Thgn. 719-28 IEG), lo que constituye un posible preámbulo al motivo horaciano del *carpe diem*.²⁴¹

En lo que a Anacreonte respecta, sus fragmentos no parecen ofrecer suficientes testimonios como para considerar seriamente la posibilidad de que el poeta de Teos

²⁴⁰ Debe decirse, empero, que el autoconsuelo que el Cíclope encuentra en su rol de poeta solitario sería cuestionado por la voz simposíaca de Teócrito, para quien la camaradería ociosa del simposio constituye la opción más saludable (*vid.* análisis en Burk, 2004: 184 ss.). Sobre lo inoportuno de sufrir por amor en soledad, *vid.* también Ov. *Rem.* 579-590.

²⁴¹ Otros testimonios no líricos sobre el dinero que corrompe: S. *Ant.* 295-301; Pl. *Phd.* 66c. Sobre el motivo del *carpe diem* *vid.* referencias en el capítulo 2, pág 127, n. 155.

hubiera tomado el tópico del dinero como motivo poético a desarrollar en sus canciones simposíacas. Podemos citar tan solo un fragmento (Anacr. 4 G) que parecería abordar este tema y representar la persona anacreóntica como ajena a las motivaciones materiales:²⁴²

ἐγὼ δ' οὐτ' ἂν Ἀμαλθείης	No querría yo ni de Amaltea
βουλοίμην κέρας οὐτ' ἔτεα	el cuerno ni durante
πεντήκοντά τε κάκατον	ciento cincuenta años
Ταρτηρσοῦ βασιλεῦσαι,	reinar Tartaso.

Pero, de acuerdo con lo que venimos planteando, no es necesario que Anacreonte haya abordado con insistencia una temática para que esta sea incorporada a la poética simposíaca de los *Carmina Anacreontea*. Sí es necesario, en cambio, que esta temática sea considerada simposíacamente relevante y compatible con la persona anacreóntica según se la recrea en la mimesis grecorromana. En este apartado, entonces, nos interesará destacar cómo este motivo de las vilezas materiales se incorpora a la poética simposíaca anacreóntica, especialmente en relación con la función del consuelo. Dos canciones en particular, CA 58 y CA 29 A, nos interesa observar, pues, aunque disímiles, advertimos en ellas tonalidades algo novedosas sobre las que vale la pena detenerse.

Si Anacr. 4 G no señala ninguna temática necesariamente anacreóntica, sí puede ofrecer un buen punto de partida o una consigna para que el *re-performer* desarrolle el tópico de la vanidad del dinero en contraposición a los disfrutes sencillos que celebra su poética simposíaca. La canción 36, por ejemplo, presenta en una primera parte una reflexión en torno de la inutilidad de las riquezas materiales para prolongar la vida y finaliza con una exaltación de la vida simposíaca en compañía de amigos y de compañeros sexuales:

Ὁ Πλοῦτος εἴ γε χρυσοῦ	1	Si por oro la Riqueza otorgara
------------------------	---	--------------------------------

²⁴² Contra Müller (2010: 232 y 259), quien para poder justificar la *Generationenverhältnis* entre Anacreonte y los poetas anacreónticos menciona este y el fragmento de Artemón (Anacr. 82 G) como testimonios de que el rechazo del dinero es efectivamente un tópico anacreóntico. Sin embargo, aunque a Artemón se le impute su ostentación, no hay en ello una elaboración del motivo al que nos referimos, sino que el objetivo es el escarnio. Rosenmeyer (1992: 61, n. 20) también señala una presencia del tópico en Anacreonte y refiere una anécdota que cuenta que el poeta rechazó la paga de Polícrates alguna vez al preferir mantenerse pobre pero honesto; la anécdota, sin embargo, la recoge Estobeo (4.31.91), por lo que podría ser de origen tardío.

τὸ ζῆν παρῆχε θνητοῖς,		a los mortales el vivir,
ἐκαρτέρουν φυλάττων,		procuraría cuidarlo
ἴν' τ' αὖθις ἐπέλθῃ		para que la decrepitud llegue,
λάβῃ τι καὶ παρέλθῃ.	5	se lleve algo y se vaya.
εἰ δ' οὖν μὴ τὸ πρίσθαι		Pero como comprar vida
τὸ ζῆν ἔνεστι θνητοῖς,		no está en manos de los mortales,
τί καὶ μάτην στεγάζω;		¿para qué me resguardo?
{τί καὶ γόους προπέμπω;}		{¿para qué emito lamentos?}
θανεῖν γὰρ εἰ πέπωται,	10	Pues si morir está predestinado,
τί χρυσὸς ὠφελεῖ με;		¿en qué me ayuda el oro?
ἐμοὶ γένοιτο πίνειν,		¡Que sea para mí el beber!
πιόντι δ' οἶνον ἡδύν		Y cuando bebo el dulce vino,
ἐμοῖς φίλοις συνεῖναι,		¡pasar tiempo con mis amigos
ἐν δ' ἀπαλαῖσι κοίταις	15	y en suaves lechos
τελεῖν τὰν Ἀφροδίταν.		cumplir con Afrodita!

La canción podría dividirse en tres estrofas de cinco versos cada una si, como lo hace West (1993 *ad loc*; 1984: 212), se sigue la propuesta de Mehlhorn y se suprime el verso 9.²⁴³ En ese caso, las dos primeras estrofas construirían el argumento acerca de la inutilidad de acumular dinero, mientras que la última mostraría la opción anacreóntica de disfrutar la vida bebiendo, compartiendo la mesa con amigos y haciendo el amor. Nótese en esta última estrofa el uso del modo optativo y recuérdese que en el fragmento citado de Anacreonte (4 G) el rechazo de los bienes materiales también se presentaba por medio de un optativo. Podría considerarse la posibilidad de que, en efecto, el texto de Anacreonte constituyese una consigna a la que el nuevo poeta anacreóntico debe replicar.

En esta línea podemos mencionar también la canción 8:

²⁴³ Mientras que las razones aducidas por Mehlhorn para suprimir el verso en cuestión se limitan a consideraciones estróficas, West (1984: 212) sostiene que es una reformulación del verso 8 que, también corrupto para nuestro editor, presenta en el ms. el verbo στενάζω. Sin embargo, para West este verbo no sigue el hilo de la argumentación. White (1996: 241-242) rechaza este tipo de modificaciones de parte de West al *textus receptus* y sostiene que la invitación a dejar de lamentarse por lo inexorable de la muerte constituye un *topos*. También Lambin (2002: 257, n. 36) sostiene que la corrección de West en el verso 8 está de más y propone que los versos que podrían ser suprimidos son 10-11. Por otra parte, el v. 4 también se encuentra corrupto para West, pero para Giangrande (1975: 198) el único problema que presenta el ms. es que presenta ἐπελ η (con un espacio entre λ y η) en lugar del evidente ἐπέλθῃ; con esa mínima intervención y la aceptación de que el infinitivo se encuentra sustantivado a pesar de faltarle el artículo el sentido se esclarece. Lambin (2002: 257, n. 35) sospecha de esta construcción sin artículo, pero la acepta; también la acepta Guichard (2012 *ad loc.*)

Οὐ μοι μέλει τὰ Γύγεω τοῦ Σαρδίων ἄνακτος, οὐδ' εἰλέ πώ με ζῆλος, οὐδὲ φθονῶ τυράννοις. ἐμοὶ μέλει μύροισιν καταβρέχειν ὑπὴν ἡν, ἐμοὶ μέλει ῥόδοισιν καταστέφειν κάρηνα· τὸ σήμερον μέλει μοι, τὸ δ' αὔριον τίς οἶδεν; ὥς οὖν ἔτ' εὖδι' ἔστιν, καὶ πῖνε καὶ κύβευε καὶ σπένδε τῶι Λυαίῳ, μὴ νοῦσος ἦν τις ἔλθῃ λέγῃ σε μηδὲ πίνειν.	1 5 10 15	No me acucia la riqueza de Giges, el rey de los Sardos, tampoco me apuran los celos ni envidia a los tiranos. A mí me acucia con esencias mi barba empapar, a mí me acucia con rosas mi cabeza coronar. Me acucia el hoy, al mañana ¿quién lo conoce? Mientras el tiempo sea bueno ¡bebe y tira los dados! ¡y escancia en honor de Lieo! Que ninguna enfermedad, si viene, te dictamine no beber.
---	--	---

El espíritu de esta canción no se aleja demasiado del de la canción 36; tampoco los primeros cuatro versos se alejan de aquellos cuatro recuperados en Anacr. 4 G, hasta donde se puede saber. Sin embargo, es evidente que en este caso en particular la canción anacreóntica retoma casi *verbatim* a Archil. 19 IEG:

οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει,
οὐδ' εἰλέ πώ με ζῆλος, οὐδ' ἀγαίομαι
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἐρέω τυραννίδος.
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν.
(Subrayado nuestro)

No me acucia la riqueza de Giges, el rico,
tampoco me apuran los celos, ni envidia
las acciones divinas ni ansío un gran reino:
lejos están de mi campo visual.

Aunque mencionar la riqueza de Giges era recurrir al repertorio proverbial (Rosenmeyer, 1992: 160, n. 32), queda claro que aquí hay una voluntad sincera de retomar el texto de Arquíloco y practicar una *variatio*. Lamentablemente, no conocemos el texto completo del poeta arcaico y por ello no podemos explayarnos acerca de qué es lo que ha sido variado en la reescritura anacreóntica. Lo que sí es observable es que los tres primeros versos del texto arquiloqueo han constituido un punto de partida para el poeta anacreóntico, una suerte de consigna en función de la cual desplegar lo que es propiamente anacreóntico. Se puede intentar explicar este uso del verso de Arquíloco

atribuyéndole al propio Anacreonte el primer paso en esa dirección, como quizás lo deje suponer Anacr. 126 G: τί μοι τῶν ἀγκύλων τόξων †φιλοκίμερων καὶ Σκυθῶν† μέλει; (“¿qué me importan a mí ... con sus curvos arcos?”). Aunque en este fragmento no son las ambiciones materiales lo que se recusa, sino –quizás– una ética marcial,²⁴⁴ lo que habría que considerar en todo caso es el antecedente anacreóntico en el uso de la cita arquiloquea en función de un pronunciamiento programático propio. En este orden, la clara intertextualidad con el poeta de Paros contribuye a la proposición anacreóntica de que para disfrutar de la vida no se debe ambicionar poder o riquezas, sino procurar beber vino en el contexto del festejo simposíaco. Así, dado que el motivo de la vanidad del dinero no se halla en Anacreonte, el *re-performer* grecorromano puede optar por ampliar la tradición lírica de la cual nutrirse con el objetivo de ofrecer confort a sus compañeros, verosíblemente apesadumbrados por las necesidades materiales de la vida cotidiana y por las conductas mezquinas a las que estas necesidades suelen conducir. En esta lógica están comprendidas también las canciones en las que se exhorta a disfrutar de Lieo así como aquellas en, de forma más específica, se hace uso del tópico del *carpe diem*.²⁴⁵

Pero la introducción de Arquíloco en la poética anacreóntica tendría otras repercusiones además de la recientemente expuesta. Aunque se pueda justificar una intertextualidad de este tipo en virtud de la absoluta “anacreontización” del pasaje textual en cuestión, no debería descartarse tan rápidamente la posibilidad de que incorporaciones tales signifiquen algún enriquecimiento formal para la poética simposíaca anacreóntica. Por ejemplo, Müller (2010: 197) sostiene que el hecho de recurrir al poeta de Paros no implica ninguna filiación con el yambo, sino tan sólo la adaptación a la poética simposíaca anacreóntica del rechazo arquiloqueo a la riqueza

²⁴⁴ Aunque el texto se encuentre corrupto, el contexto de la cita de Anacreonte, un escolio de *Odisea*, permite saber que el poeta de Teos hacía referencia allí a la conducta belicosa de los sintios, pueblo que habría habitado la isla de Lemnos. Podemos, entonces, suponer que el poeta vuelve a pronunciarse contra temáticas heroicas o marciales, como en Anacr. 49 y 56 G. El quiebre del código heroico no es desconocido tampoco para Arquíloco mismo (*vid.* Archil. 5 y 114 IEG).

²⁴⁵ Las canciones que exhortan a disfrutar de la vida simposíaca en el marco de un pensamiento elegíaco sobre la muerte próxima son CA 32, 36, 40, 45 y 52 A. Otras canciones mencionan el tema de forma más breve, sin desarrollarlo: CA 7.9-11, 8.9-15, 38.15-20, 48.8-10 y 50.25-28.

material.²⁴⁶ Mientras que podemos acordar con esta lectura en lo que respecta al caso puntual de la canción 8, sostenemos que el empleo de un poeta de las características de Arquíloco abriría las puertas hacia una eventual ampliación del repertorio anacreóntico y, con ello, de los recursos expresivos con que contaría el *performer*. En concreto, esta ampliación consistiría en el aprovechamiento de una inflexión tonal más vehemente que a la que nos ha acostumbrado la dulce lira anacreóntica y que busca acomodar la modulación enérgica de la invectiva a la forma del enunciado anacreóntico. Esto es precisamente lo que observamos en la canción que analizaremos a continuación. Entendemos que no casualmente se aborda allí el motivo de las vilezas del dinero, tema que no es de raigambre anacreóntica y que en nuestro corpus puede vincularse al motivo de la vanidad de lo material, para el que la cita de Arquíloco oficia de puntapié inicial. Pero mientras esa canción 8 se ve despojada de la virulencia genérica del yambo, en el caso que referimos habría un acercamiento al tono de la invectiva. Nos preguntamos, entonces, qué aportaría este tono a una poética como la anacreóntica y en particular cómo funcionaría en beneficio del consuelo que las canciones anacreónticas se proponen ofrecer al convidado simposíaco.

La canción en cuestión es la 58, donde se personifica al dinero (ó Χρυσός) para que pueda ser objeto de censura:²⁴⁷

Ὁ δραπέτας ὁ Χρυσός	1	Cuando el fugitivo ese, el Oro,
ἔταν με φεύγηι κραιπνοῖς		me rehúye con rápidas
διηέμοις τε ταρσοῖς		alas expuestas al viento
(ἀεὶ δ', ἀεὶ με φεύγει),		(y siempre, siempre me rehúye),
οὐ μιν διώκω τίς γάρ	5	no me lanzo tras él, pues
μισοῦν θέλει τι θηρᾶν;		¿quién desea apresar algo odioso?
ἐγὼ δ' ἄφαρ λιασθείς		Yo, inmediatamente alejado
τῷ δραπέται τῷ Χρυσῷ		del fugitivo ese, el Oro,
ἐμῶν φρενῶν μὲν αὔραις		de las penas de mi alma al viento

²⁴⁶ Citamos: “Der Schwerpunkt liegt nicht auf der intertextuellen Beziehung, sondern auf dem Inhalt, vor allem dem sprichwörtlichen Reichtum des Gyges. Gyges’ Reichtum wird als das wahre Glück der sympotische Weingenuß entgegengesetzt.”

²⁴⁷ En el código palatino la canción comienza en el folio 689, pero se corta en el v. 22. Los vv. 23-36 se encuentran a continuación de la canción 60, en el folio 690. Barnes fue el primero que en su edición llevó los versos finales referidos al lugar que hoy los encontramos en la totalidad de las ediciones de los *Carmina Anacreontea*: como vv. 23-36 de la canción 58. Sólo Lambin (2002: 260-261) las trabaja como dos canciones separadas (canciones 58 y 60c), pues considera que la distinta calidad métrica de las dos partes deja entrever la pluma de dos autores distintos, no obstante uno de ellos haya retomado el tema del otro.

φέρειν ἔδωκα λύπας,	10	hago entrega para que se las lleve,
λύρην δ' ἑλὼν αἰίδω		y con la lira en la mano me pongo
ἔρωτικάς ἀοιδάς.		canciones de amor a cantar.
πάλιν δ' ὅταν με θυμός		Y ¡de nuevo!, cuando el corazón
ὑπερφρονεῖν διδάξηι,		me ha enseñado a despreciarlo,
ἄφνω προσεῖπ' ὁ δραπέτας	15	el fugitivo de pronto me habla
φέρων μέθαν μοι φροντίδων,		embriagándome de preocupaciones
ἑλὼν μιν ὡς μεθήμεναι		para que, al asirlo, perezoso
λύρης γένωμαι λαροῦ.		me vuelva con la dulce lira.
ἄπιστ', ἄπιστε Χρυσέ,		¡Infidel, infiel Oro!
μάταν δόλοισ με θέλγεις·	20	En vano me hechizas con engaños:
πλέον λύρης σου νεῦρα		más que tú las cuerdas de la lira
πόθους κέκευθεν ἀδείς·		dulces deseos contienen.
σὺ γὰρ δόλων, σύ τοι φθόνων		Pues tú ¡sí, tú! de traiciones y celos
ἔρωτ' ἔθηκας ἀνδράσιν·		el amor has metido entre los hombres.
λύρη δ' ἄλυπα παστάδων	25	En cambio la lira elige copas
φιλαμάτων τε κεδνῶν		sin conflictos, de tiernos deseos
πόθων κύπελλα κιονᾶι.		y de besos nupciales.
<*****>		<*****>
ὅταν θέλῃς δέ, φεύγεις		Cuando quieres, huyes,
λύρης δ' ἐμῆς ἀοιδᾶν		pero la canción de mi lira
οὐκ ἂν λίποιμι τυτθόν.	30	ni un poco yo abandonaría.
ξείνοισ σὺ δ' ἀντὶ Μουσῶν		Al revés de las Musas, tú a tus huéspedes
δολίοις ἀπίστοις ἀνδάνεις		desconfiados con engaños halagas,
ἐμοὶ δὲ τῷ λυροκτύπῃ		pero de mí, que taño la lira,
Μοῦσα φρεσὶν πάροικος·		la Musa es vecina.
ἄχ' ἀν' ὀρέσσι ὀρίνοισ		Que tu clamor... levantes
αἶγλαν ἥτε λαμπρύνοισ.		y que hagas brillar tu resplandor.

La canción se encuadra dentro de la poética anacreóntica en tanto el contrapeso del reproche al dinero es el elogio de la canción erótica. Pero el empleo del vituperio en una canción anacreóntica nos obliga a revisar la función del ψόγος en el simposio y descubrir cómo es que este ha podido ser “anacreontizado”.

Podemos dividir la canción 58 en dos partes: una primera comprendida entre los vv. 1-18 y una segunda que se inicia en el v. 19 y continúa hasta el final. En la primera parte el yo se refiere al Oro en tercera persona, construyendo de este modo su objeto de escarnio. Comienza personificándolo en tanto es un fugitivo. El epíteto δραπέτας (v. 1= v. 8) trae a la memoria el Ἔρως δραπέτης de Mosco, con lo cual podría trazarse un paralelismo entre el Oro y Eros, pues ambos son caracterizados como pérfidos. En el poema de Mosco, Afrodita busca, cual si de un esclavo fugitivo se

tratase, al vil Eros, que es caracterizado como un niño embaucador (δόλιον βρέφος, v. 11) de dulce labia, pero con malas intenciones (κακὰ φρένες, ἀδὺ λάλημα, v. 8). Hacia el final, recomienda a sus posibles víctimas que, de encontrárselo, cuiden de no dejarse seducir (φυλάσσεο μή σε πλανάσῃ, v. 25), que huyan (φεῦγε, v. 27) y que no acepten sus engañosos regalos (μή τὸ θίγηις πλάνα δῶρα, v. 29). En la canción anacreóntica, el yo parece seguir las advertencias de Afrodita al pie de la letra, ya no para no caer en las trampas de Eros, sino para evitar las de este otro fugitivo, el Oro. Como el pequeño dios del amor, el Oro embriaga de problemas (φέρων μέθαν μοι φροντίδων, v. 16) y hechiza y halaga con engaños (δόλοις με θέλγεις, v. 20; δολίοις... ἀνδάνεις, v. 32). La semejanza con Eros se expone también en los vv. 2-3, al representarse al Oro como una entidad provista de veloces alas para escapar.²⁴⁸ La diferencia (no menor) radica en la relación de la persona anacreóntica con Eros, por quien sí el primero se deja apresar; recordemos que la persona anacreóntica define como sensata la entrega voluntaria a Eros. En cambio, en pos del Oro el yo declara no estar dispuesto a moverse (οὐ μιν διώκω, v. 5), pues es algo odioso (μισοῦν...τι, v. 6). En ese punto, el yo hace contrastar la cara funesta del Oro fugitivo con la vida placentera que le ofrece la lira (vv. 7-12).²⁴⁹ Lira y Eros se encuentran ensamblados para ofrecerle al yo tranquilidad anímica a través de una liberación de las preocupaciones, tarea que cumple, como ya sabemos, también Lieo.²⁵⁰ Pero, incluso una vez apartado, el pérfido Oro reaparece para seducirlo y obligarlo a dejar la lira (vv. 13-18) y entonces es cuando las advertencias que pregonaba Afrodita contra Eros se vuelven útiles también contra el Oro. Hasta

²⁴⁸ El término ταρσοῖς en el v. 3 puede ser interpretado, en realidad, como alas o como pies. En los *Carmina Anacreontea* la palabra aparece en otras dos canciones: en CA 10.3 identifica las alas de la golondrina y en CA 37.4, los pies del yo, quien se sueña en una veloz carrera. De cualquier manera, lo que connotan las alas es la inconstancia, lo que también puede ser connotado por un par de pies “ligeros como el viento”. Los “pequeños pies” (ποδίσκοις) de Eros, con los cuales el dios alcanza al apresurado yo, son mencionados en CA 30.4.

²⁴⁹ Para Rosenmeyer (1992: 154-155) la imagen descrita remite a una escena de *Ilíada*, en la que Aquiles, vejado, se aparta a su tienda para ser más tarde hallado por sus compañeros tocando la lira. Las reminiscencias homéricas son abundantes en el corpus, lo cual, desde nuestro punto de vista, debe atribuirse no tanto a una voluntad poética de parodiar a Homero, sino a la educación letrada impartida en el mundo grecorromano, de la que la lectura de Homero era troncal. En este sentido, aun acreditando la cercanía léxica y visual de los dos pasajes, no creemos que haya aquí una clave que ayude a interpretar la canción anacreóntica.

²⁵⁰ Compárese CA 58.9-10: ἐμῶν φρενῶν μὲν αὔραις / φέρειν ἔδωκα λύπας con CA 48.1-2: ὅταν ὁ Βάκχος ἔλθῃ, / εὐδουσιν αἱ μέριμναι (= CA 45.1-2) y CA 50. 5-8: ὅτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, / ἀπορίπτονται μέριμναι / πολυφρόντιδες τε βουλαί / ἐς ἀλικτύπους ἀήτας.

aquí, el yo traza un perfil de la conducta de esta entidad odiosa, lo cual constituye el documental probatorio que justifica la invectiva más emocional que se desata en la segunda parte. En esta (vv. 19-36) se cambia el estilo narrativo por la interpelación dramática. El Oro es ahora un abominable tú, que recibe el apelativo de ἄπιστος (v. 19) y que circunda las esferas del δόλος y del φθώνος (v. 23). La oposición Oro-Lira, establecida primeramente en clave narrativa, se vivifica ahora a través de la puesta dramática del apóstrofe.

En este encendido rechazo al Oro, el yo construye a su antagonista como un ἐχθρός, el cual, en la tradición yámbica, se opone al φίλος para encarnar todos los valores negativos que son vedados en la comunidad simposíaca de amigos.²⁵¹ Precisamente en función de esta oposición con el φίλος, la configuración poética de un ἐχθρός contribuye a la confirmación de valores compartidos por el grupo y, consecuentemente, a una identidad grupal que favorece la percepción del vecino contingente como φίλος. Nagy (1976: 199) concluye que, independientemente de si se defiende la recepción privada (un grupo de φίλοι) de la poesía yámbica de Arquíloco o se destaca su valor para la identidad de la comunidad pública, sus vituperios son una afirmación de la φιλότης. Esta definición funcional del escarnio yámbico en el contexto simposíaco resulta clave para poder postular una “anacreontización” del ψόγος y su uso como estrategia de consuelo.

Desde luego, el ψόγος ha debido perder mucha de su original virulencia para poder ser incorporado a esta nueva poética representada por la figura de un Anacreonte ἡδυμελής. En la canción 58, esto se pone en evidencia al ponderar la naturaleza no humana del objeto de vituperio: no se ataca a una persona, sino a un concepto abstracto, a un valor social. Se revela de este modo el carácter formal que admite el ψόγος anacreóntico en contraposición a la posible trascendencia sociocomunitaria del escarnio arcaico. No obstante esta pérdida del sentido original del

²⁵¹ Pellizer (1991: 22): “L’asse sul quale si dispone l’universo sociale del giambo è rappresentato dall’opposizione fra φίλοι (ἑταῖροι) ed ἐχθροί, che integra l’opposizione ἀγαθός / κακός (ἔσθλος / δειλός) esplicitata soprattutto nell’etica dell’elegia (la cosiddetta elegia ‘gnomica’), marcandone i connotati ed esasperandone le tensioni”. Nagy (1976) diferencia entre el ἐχθρός, enemigo del poeta yámbico y de la comunidad que este representa (Licambes en el caso de Arquíloco, Búpalo en el caso de Hiponacte), y el miembro del grupo de amigos que puede ser también objeto de invectiva.

escarnio y su reducción a un dispositivo formal, el ψόγος puede seguir siendo funcional a la afirmación de la amistad. Así, frente al infortunio humano del dinero que corrompe las voluntades, el *performer* anacreóntico ha elegido esta vez hacer uso de la invectiva como modo de generar empatía y complicidad entre los compañeros simposiastas. Por cierto, la estrategia no deja de presentar cierto humorismo y un efecto desdramatizante en lo que concierne a las vilezas del dinero, pues la subyacente equiparación del Oro con Eros a través de la reminiscencia del poema de Mosco termina transfigurando la vileza del primero en pueril bribonada. En definitiva, el uso de la invectiva no ha modificado ni el estilo de *performance* anacreóntica, afecta al humor, a la autoindulgencia y a cierta frivolidad, ni su fundamento ético: frente a las cosas malas de la vida, contra las que nada podemos hacer, tenemos el consuelo de cantar canciones en el simposio junto con amigos.

Antes de pasar al análisis de la siguiente canción, nos gustaría recuperar la lectura que suele hacerse de la canción 42 en lo que respecta específicamente al yambo y proponer una alternativa. Reproducimos la canción y nos detendremos de forma particular en los versos 9-13:

Ποθέω μὲν Διονύσου	1	Ansío los coros de Dioniso,
φιλοπαίγμονος χορείας,		quien ama los juegos,
φιλέω δ' ὅταν ἐφήβου		y me gusta cuando me dedico a la lira
μετὰ συμπότου λυγρίζω·		en compañía de un joven convidado.
στεφανίσκους δ' ὑακίνθων	5	Pero divertirme con las muchachas,
κροτάφοισιν ἀμφιπλέξας		luego de atar a mis sienes
μετὰ παρθένων ἀθύρειν		coronitas de jacintos,
φιλέω μάλιστα πάντων.		es lo que más me gusta de todo.
φθόνον οὐκ οἶδ' ἐμὸν ἦτορ·		No sé de ninguna envidia en mi pecho
{φθόνον οὐκ οἶδα δαϊκτόν·}	10	{no conozco envidia que desgare}:
φιλολοιδόροιο γλώττης		de la lengua amante de maledicencias
ἔφυγον βέλεμνα κοῦφα·		los veloces dardos rehuí:
στυγέω μάχας παροίνους.		odio las peleas junto al vino.
πολυκώμους κατὰ δαῖτας		En horas de festines bulliciosos
νεοθηλέσιν ἅμα κούραις	15	con jovencitas en la flor de la edad
ὑπὸ βαρβίτῳ χορεύων		danzando al ritmo del <i>barbiton</i> ,
βίον ἥσυχον φεροίμην.		¡lleve yo una vida tranquila!

De acuerdo con Ladianou (2005: 49), la canción 42 expone, a través de una *Priamel* y luego de una suerte de *recusatio*, la conciencia genérica de los poetas anacreónticos. En

primer término, se estarían señalando tres modos de χορεία: la dionisiaca (vv. 1-2), aquella en la que los participantes son varones (vv. 3-4) y, por último, una en la que participan jóvenes mujeres (vv. 5-8). En esta *Priamel*, sin embargo, no se rechaza ninguna de las tres opciones, sino que se expresa una (posiblemente) circunstancial preferencia de la última por encima de las dos anteriores (ποθέω μὲν, v. 1; φιλέω δ', v. 3; φιλέω μάλιστα πάντων, v. 8). En los vv. 9-13, en cambio, se rechazarían, según la autora mencionada, otros dos géneros: el yambo, al cual haría alusión la metáfora “dardos de la lengua amante de maledicencias” (φιλολοιδόροιο γλώττης... βέλεμνα, vv. 11-12), y la épica o la elegía (v. 13).²⁵² La canción se cierra con la imagen de la χορεία con participantes femeninas y el deseo de que este tipo de praxis poética conlleve una praxis vital de placeres que apacigüen los ánimos en lugar de exaltarlos (v. 17).

Detengámonos nosotros en los vv. 9-13. Es verosímil que haya aquí una referencia a la poesía yámbica; en efecto, el sintagma φιλολοιδόροιο γλώττης (v. 11) despliega el sentido de τὸ λοιδορεῖν, función de la poesía yámbica para lexicógrafos tardíos como Proclo y Hesiquio.²⁵³ Sin embargo, como ya vimos, a Arquíloco se lo ha citado (CA 8) y, según nuestra lectura de la canción 58, hay posibilidades incluso de que el *performer* anacreóntico adopte, bajo determinadas condiciones, la forma de la invectiva. Por su parte, en la canción 37 (*vid. supra*, pág. 208) el sueño erótico del yo anacreóntico incluye a jovencitos “más delicados que Lio” que se dedican a bromear:

[...]	
ἐπεκερτόμουν δὲ παῖδες	Pero se burlaban unos jóvenes,
ἀπαλώτεροι Λυαίου,	más delicados que Lio,
δακέθυμά μοι λέγοντες	al hablarme con sarcasmo
διὰ τὰς καλὰς ἐκείνας.	10 por causa de aquellas bellas.
[...]	

Las burlas de los jóvenes son frases que, literalmente, “muerden el corazón” (δακέθυμα, v. 9), pero en ningún momento esta conducta se vislumbra censurable o fuera de lugar. De hecho, a juzgar por la descripción de los παῖδες como “más

²⁵² Además de Ladianou, también hacen esta lectura Rosenmeyer (1992: 100) y Müller (2010: 167).

²⁵³ Hsch. s.v. ἰαμβοί: ἰαμβίζειν· τὸ λοιδορεῖν, κακολογεῖν· ἀπὸ Ἰάμβης τῆς λοιδόρου. Procl. Chr. 29: καὶ γὰρ καὶ τὸ ἰαμβίζειν κατὰ τινὰ γλῶσσαν λοιδορεῖν ἔλεγον.

delicados que Lleo”, deberíamos considerar que, por el contrario, estos jovencitos de características divinas forman parte de la fiesta dionisiaca. El yo, por cierto, asegura querer volver a entrar en el sueño del que se escaparon todos.²⁵⁴ La conducta de los jóvenes estaría, posiblemente, contemplada en el ambiente festivo y erótico del simposio anacreóntico y este ambiente no excluiría el disfrute de las chanzas simposíacas. En este caso, los hirientes δακέθυμα no serían sino σκώμματα, y el bromear es, de hecho, una función de la poesía yámbica.²⁵⁵ En este sentido, tampoco se rechazaría esta dimensión del yambo en el contexto de la poética simposíaca anacreóntica.

Si, entonces, la modalidad yámbica no es del todo rechazada en el contexto de la poética simposíaca anacreóntica grecorromana, ¿qué es lo que se recusa en los versos mencionados de la canción 42? Desde nuestro punto de vista, más que como rechazo de géneros poéticos (el yambo y la elegía o la épica), como sostenían Ladianou y compañía, habría que leer los vv. 9-13 en términos de rechazo a las situaciones de conflicto que pudieran derivar en peleas entre los simposiastas; estas –no los relatos bélicos– serían las “peleas junto al vino” (μάχας παροίνους). La preocupación está presente ya en los versos de Teognis, como lo demuestra el siguiente dístico:

μήποτ' ἐπὶ μικρᾷ προφάσει φίλον ἄνδρ' ἀπολέσσαι
 πειθόμενος χαλεπῇ, Κύρνε, διαβολίῃ.
 (Thgn. 324-325 IEG)

Jamás por un pequeño motivo pierdas a un amigo, al dejarte llevar,
 Cirno, por un duro cruce de palabras.

²⁵⁴ Müller (2010: 249, n. 788) considera plausible que los jóvenes varones estén incluidos en el deseo erótico del yo. Pero el texto es ambiguo en este punto, pues mientras “todos” (πάντες, v. 12) los que se “escaparon del sueño” incluye necesariamente a las jóvenes y a los jóvenes que fueron mencionados, lo que en realidad no podemos asegurar es a quiénes deseaba realmente besar (ἐθέλοντι φιλεῖν, v. 11). Como fuere, los varones que hacían burlas formaban parte de ese sueño al que el yo desea retornar, por lo que no pareciera haber ninguna carga negativa en el comportamiento “yámbico” que se les atribuye.

²⁵⁵ Sobre el σκῶμμα yámbico *vid.* Pellizer (1983). Nagy (1976: 198) habla de “insectiva” contra un φίλος en lugar de contra el ἐχθρός, que no sería lo suficientemente hiriente como para quebrar los códigos de la amistad. Sobre la importancia de tolerar las bromas de los amigos *vid.* X. Cyr. 2.2.13-16, donde un helenizado Ciro estimula la conversación amena y regaña al severo capitán Aglataidas por mostrarse reacto a los chistes y juzgar negativamente a los bromistas. A este respecto *vid.* también Arist. Rh. 1381a.30: “(Son amigos) los que son diestros en hacer chistes y en soportarlos” (οἱ ἐπιδέξιοι καὶ τῷ τωθάσαι καὶ τῷ ὑπομεῖναι).

Pero en Teognis este duro cruce de palabras puede ser consecuencia de un abuso en el consumo de vino:

πίνων δ' οὐχ οὕτως θωρήξομαι, οὐδέ με οἶνος
ἐξάγει, ὥστ' εἰπεῖν δεινὸν ἔπος περὶ σοῦ.
(Thgn. 413-414 IEG)

Cuando beba, no me embriagaré (el vino no me descontrola) al punto tal que pueda llegar a pronunciar contra ti una palabra insultante.

La persona anacreóntica jamás refiere consecuencias indeseables del consumo de vino, pues a este exceso se lo controla por diversos medios, como ya analizamos en el capítulo anterior (págs. 169 ss.), o directamente se lo niega como posibilidad, como cuando se ubica la acción de beber en el campo semántico de la salud (CA 8.14-15; 9.16-19; 42.14-17; 55.24; 56.10-13). Pero si no se trata del abuso del alcohol, ¿cuál sería la causa de estas peleas? Podríamos en este punto aventurar la hipótesis de que, como nuestra persona anacreóntica le teme más a las intromisiones de eruditos en el simposio que al consumo excesivo de alcohol, las peleas a las que refiere sean, en realidad, discusiones propias de eruditos “bebedores de agua”. Un epigrama atribuido al poeta de la *Corona* de Filipo, Lucilio, ilustra el tedio de escuchar a “estos charlatanes filólogos que durante la cena luchan a versos” (τούτοις τοῖς παρὰ δεῖπνον ἀοιδομάχοις λογολέσχαις, AP 11.140.1) y no sería inverosímil, dada la difusión de los simposios literarios de eruditos, que la advertencia anacreóntica pase por este lado también. De todos modos, es cierto que el yo de nuestra canción menciona previamente haber huido de “los dardos ligeros de la lengua amante de maledicencias” (vv. 11-12). Pero estos dardos no serían necesariamente los de un poeta yámbico, sino que queda claro que esa ponzoña se relaciona con la envidia: φθόνον οὐκ οἶδ' ἐμὸν ἦτορ (v. 9); se sugiere, entonces, que las peleas se originan por la envidia. Esto, en cierta forma, atenta contra nuestra hipótesis, pues las discusiones de eruditos de las que se quejaba Lucilio y que no serían muy distintas de las que tendría en mente nuestro poeta anacreóntico tendrían causas más frívolas, vinculadas a una pose, a una *performance* intelectual del πεπαιδευμένος grecorromano. Sin embargo, no deberíamos soslayar el hecho de que el trinomio erudición-polémica- envidia se remonta a Calímaco y a sus Telquines, los filólogos de Alejandría críticos del poeta (Call. *Iamb.* 1, fr. 151 Asper; *vid.* especialmente

la *diegesis* del poema; cfr. Call. *Aet.* 1, fr. 1 Asper). No creemos, empero, que haya en esto una intención deliberada de polemizar con Calímaco,²⁵⁶ pero sí que lo que se pondría en juego allí sería la imagen del erudito afecto a las polémicas y afectado por su vanidad. A estos actores y no a los yambógrafos recusaría el yo de la canción 42 de la comunidad simposíaca anacreóntica. No importa tanto si estas discusiones se conducen en el plano de la conducta civilizada que promovía Plutarco o si adquieren, eventualmente, el carácter de una confrontación personal: importa dejar de lado la impostura intelectual y el cultivo de la imagen de sí.

La otra canción que deseábamos abordar es la canción 29 A, en la que el motivo de las vilezas materiales se trata en conjunto con la otra gran problemática anacreóntica, el sufrimiento amoroso:²⁵⁷

Γένος οὐδὲν εἰς ἔρωτα·	1	La estirpe nada es para el amor;
σοφίῃ, τρόπος πατεῖται·		el saber, el carácter son pisoteados:
μόνον ἄργυρον βλέπουσιν.		sólo al dinero se dirigen los ojos.
ἀπόλοιτο πρῶτος αὐτός		¡Que perezca aquel primero
ὁ τὸν ἄργυρον φιλήσας.	5	que se enamoró del dinero!
διὰ τοῦτον οὐκ ἀδελφός,		Por este no hay hermanos,
διὰ τοῦτον οὐ τοκῆς·		por este no hay padres:
πόλεμοι, φόνοι δι' αὐτόν·		peleas, asesinatos hay por él.
τὸ δὲ χεῖρον, ὀλλύμεσθα		Y lo peor: nos destruimos
διὰ τοῦτον οἱ φιλοῦντες.	10	por él los que estamos enamorados.

De forma muy distinta a las habituales ridiculizaciones a las que sometía las figuras de dioses como Ares, Apolo y Eros, así como a la suya de cantor simposíaco enamorado, el *performer* anacreóntico ha optado por adoptar aquí una tonalidad distinta frente al

²⁵⁶ En este sentido, nos diferenciamos de la lectura que en su análisis de la canción 58 hace Rosenmeyer (1992: 102) con respecto a una alusión que en esa canción se haría a Calímaco a partir de la utilización de la figura de la *recusatio*. La autora sostiene que esa alusión constituiría una estrategia del poeta anacreóntico para formar parte de una tradición poética de *elite*. Desde nuestro punto de vista, tales pretensiones están fuera del horizonte del anónimo poeta anacreóntico.

²⁵⁷ La separación entre canción 29 y 29 A que presenta West proviene de la edición de Mehlhorn. En el código palatino ninguna de estas canciones estaban separadas a su vez de la canción 28, con la que claramente no tienen ningún punto de contacto, por lo que no habría que descartar un descuido por parte del copista en esta sección. Otro argumento de peso es que Nicetas Eugeniano, quien respeta considerablemente el texto de los *Carmina Anacreontea*, hace una variación de sólo los vv. 1-4 (D&C 5.146-148). En las ediciones de Edmonds (1954), Brioso Sánchez (1981), Campbell (1988) y Guichard (2012) la canción 29 A no aparece separada de la 29. Sí encuentran justificada la separación Lambin (2002: 219) y Müller (2010: 231, n. 732).

sufrimiento amoroso. Por empezar, ha relegado la teoría sensualista de que el amor entra por los ojos (*vid.* CA 24 y CA 26) para abordarlo desde un punto de vista racional y, quizás, ético. En este orden, estirpe (γένος), sabiduría (σοφία) y carácter (τρόπος) son, inusualmente en este corpus, posesiones que deberían ser ponderadas al momento de la elección amorosa. Sin embargo, la voz del *performer* se lamenta que los ojos se dirijan, no ya siquiera a la belleza, sino al dinero (ἄργυρον, v. 3). Este corrompe cuanto vínculo humano haya: los consanguíneos (vv. 6-7), los comunitarios (v. 8) y, “lo que es peor”, los vínculos eróticos (vv. 9-10).

La heterogeneidad de la canción 29 con respecto al resto de los *Carmina Anacreontea* se demuestra ya a nivel del léxico. En lugar de desplegarse el habitual vocabulario del simposio y sus placeres, el campo semántico que predomina es el de la destrucción: πατεῖται (v. 2), ἀπόλοιτο (v. 4), πόλεμοι, φόνοι (v. 8), τὸ χεῖρον, ὀλλύμεσθα (v. 9). En segundo lugar, es heterogénea con respecto al más habitual abordaje del dinero como vanidad y emparentado con el motivo del *carpe diem*. Aquí, en cambio, el dinero deja de ser aquello que no tiene ningún valor en la carrera hacia la muerte para devenir una verdadera desgracia en la vida de los honestos amantes. Pareciera que, en cuanto se lo piensa en función del amor, el dinero sí puede ser una preocupación anacreóntica.

No obstante la dimensión trágica que parece adquirir el tema en la canción y para la cual se habría optado una voz inusualmente grave,²⁵⁸ la manera de concebir la tragedia del dinero no deja de mostrar una cierta liviandad que nos hace reconocer la impronta anacreóntica. Ocurre que el *performer*, en un discreto ejercicio de *Priamel*, ha definido que frente a la disolución de los vínculos de φιλία por consanguinidad (vv. 6-7) y el flagelo de las guerras y de los asesinatos (v. 8), lo peor (τὸ χεῖρον, v. 9) es que por el dinero sufren los amantes (v. 10). Podría ser esto una elegante banalización del problema y, en tal sentido, no podemos dejar de proponer una ironía con respecto al alcance de un padecimiento originado en este tipo de desencuentro amoroso. Por cierto, en el contexto de los *Carmina Anacreontea* sufrir tanto por amor no es aconsejable; la canción 29 A agregaría, siguiendo nuestra lectura, que ni siquiera se

²⁵⁸ Según Lambin (2002: 219), el tema “est toutfois traité avec élégance et discrètement rehaussé d’ une touche épique”. Müller (2010: 231) plantea que en la canción se expone el problema de cuánto los seres humanos están dispuestos a hacer por avaricia.

justifica cuando detrás del desengaño hay una “injusticia”. Pero desde luego, la estrategia anacreóntica jamás pasa por ridiculizar a quien verdaderamente sufre, sino que trata siempre de ofrecer un consuelo apropiado a la ocasión simposíaca, a saber: comprensión, ánimo y promesa de disfrute inmediato. Así, la ironía que encontrábamos se pone al servicio de una exhortación para que el sufriente pueda dejar de lado rápidamente su dolor y hasta reírse un poco de sí mismo. Pero también es evidente que el *performer* anacreóntico no ha descuidado el factor imprescindible de la empatía. La repentina intromisión de un nosotros al final de la canción (ὁλλύμεσθα, v. 9) como sujeto directamente afectado por el consorcio de amor y dinero acusa una dimensión personal, subjetiva, de la reflexión (Lambin, 2002: 219), al tiempo que revela el escaso margen para una lectura gnómica del texto en cuestión (*contra* Müller, 2010: 231). Como ya hemos señalado (*vid. supra*, pág. 199), la literatura de consolación tiene el objetivo de indicarle al que sufre que no es el único que padece. La canción 29 A cumpliría con este mandato al convertir un posible sufrimiento individual en el padecimiento de todos.

En este sentido, la estrategia del *performer* de la canción 29 A se muestra, finalmente, similar a la que empleaba con los *exempla*: hay un reconocimiento del padecimiento amoroso, luego el ofrecimiento de una solución poética a ese dolor –que suele ser el regocijo en el hecho de escuchar una canción o de cantarla– y, finalmente, una recomendación a no tomar el sufrimiento amoroso como el peor de los males.

4.3 La comunidad anacreóntica de amigos: simposiastas, oyentes y lectores

Hemos seguido a König (2012) en la hipótesis de que en la literatura simposíaca grecorromana el simposio constituye una imagen de comunidad y hemos entendido nosotros que esa comunidad se presenta más virtuosa en la medida en que se la identifica con una comunidad de amigos. En este sentido, si los *Carmina Anacreontea*, *qua* canciones simposíacas, pueden ser leídos como literatura simposíaca, entonces podemos partir de la firme base de que lo que en estas canciones en su conjunto se representa es un simposio anacreóntico, el cual constituye una imagen de una determinada comunidad. En este capítulo hemos intentado demostrar cómo esa comunidad se constituye en una que favorece los lazos de amistad: en primera

instancia, a través de la *performance* de canciones, siendo que en la tradición del simposio la canción es vehículo de φιλία; de modo más específico, la poética mimética anacreóntica asume programáticamente la función del consuelo (παράμυθιον, CA 60.35). Nos preguntamos ahora: ¿la única comunidad de amigos que crean las canciones anacreónticas es aquella representada por el *performer* anacreóntico y su audiencia intratextualmente? ¿O se proyecta, acaso, una comunidad más amplia en la medida en que se consideran distintas modalidades o esferas de recepción de esas mismas canciones? Dicho de otro modo, ¿es posible que la *re-performance* de canciones anacreónticas en distintas partes y períodos del Imperio y la recopilación de las canciones para su lectura contribuyan a que los muchos poetas anacreónticos y sus respectivos oyentes o lectores conformen también una comunidad basada en el valor de la amistad? La proyección también puede plantearse retrospectivamente: al recrear miméticamente a Anacreonte, al revivirlo, ¿es posible que se esté invocando la presencia de un modelo del pasado para, de esta forma, establecer comunidad con ese pasado, como proponía König con respecto a los diálogos simposíacos grecorromanos? Desde nuestro punto de vista, tal sería uno de los efectos más interesantes de la poética mimética anacreóntica. Si, entre otras cosas, el simposio es una ocasión de reunión y de festejo de la amistad (al menos en sus propósitos), la construcción de una imagen de simposio, esto es, su representación, podría buscar proyectar sobre sí ese significado de la ocasión institucional. Esto implicaría que la literatura simposíaca, a través de la representación de un simposio, se estaría presentando como una ocasión en sí misma de reunión y de celebración de la amistad. Para el caso de los *Carmina Anacreontea* en particular, decimos que las canciones no solamente representan la propia ocasión de su *performance* en el simposio, sino que constituirían, además, medios idóneos para convocar: por una parte, a los actores del pasado y dar, así, continuidad a una forma de sociabilidad simposíaca que enraiza en el mundo arcaico; por otra parte, a los distintos receptores a formar parte del simposio anacreóntico y, por ende, de una comunidad modélica basada en la amistad.

Acerca del simposio (literario) grecorromano como espacio para entablar una comunidad con el pasado, ya hemos visto que se trata de una hipótesis propuesta por König (2012) en relación con los diálogos simposíacos del período, pero que puede ser

extendida también al caso de la poética mimética anacreóntica. Si para el autor “the symposium is a space which allows the authors of the past as it were to enter into conversation with the symposium guests and the readers of the present” (König, 2012: 41), esto mismo se puede proponer para el simposio anacreóntico reacreado en los *Carmina Anacreontea*, con la no menor diferencia de que, en lugar de entrar en “conversación” con el pasado, los invitados del simposio anacreóntico se transforman en espectadores oyentes de la propia *performance* del poeta invocado. Las estrategias referidas por König para el caso de los diálogos simposíacos tienen que ver, sobre todo, con la constante citación de autores antiguos, pero no deja de mencionar una cierta capacidad oratoria para asumir la voz de los modelos y, así, reanimarlos.²⁵⁹ Esto último es también una capacidad poética y la recreación mimética de un modelo lírico no puede sino apuntar a ampliar los mecanismos por los cuales se busca la presencia de ese modelo. En este sentido, la exhortación a hacer una mimesis de Anacreonte constituye un modo de asegurar que el poeta de Teos y lo que él representa seguirá estando presente. De este modo, el pasado jamás queda atrás, es un actor vigente cuya función es vital, pues es justamente su presencia, su autoridad, lo que promete la comunidad grecorromana.

En cuanto a las posibilidades de ampliar la comunidad de simposiastas en el futuro, debemos considerar dos niveles. Podemos suponer, por una parte, una circulación oral de las canciones e imaginar, entonces, la ampliación de la comunidad simposíaca anacreóntica por medio de *re-performances* de Anacreonte. O bien tener en cuenta la circulación escrita de las canciones y conceptualizar al lector como un participante de esta comunidad en la medida en que este pueda representarse a sí mismo como oyente o simposiasta. Aunque no desarrolla la idea, König (2012: 40) no deja de mencionar este fenómeno para el caso de la literatura simposíaca en general:

²⁵⁹ Para una ampliación del argumento y referencias bibliográficas, remitimos al capítulo 1, pág. 41. En otro orden, no debe menospreciarse una influencia del *convivium* romano en el imaginario simposíaco grecorromano, en la medida en que, como advierte Habinek (2005: 38), la ocasión convival asume como más próximo el mundo de los muertos: “It is generally recognized that whereas in Greece the symposium tends to be seen as antithetical to death, as quintessentially a practice of the living and a sign of life, in Italy the *convivium* is regarded as transcending the boundary between life and death”.

“The idea of community was thus crucial to the symposium, not just in the sense that sympotic interaction could lead to the formation of community, but also in the sense that the reader of a sympotic account could participate in a sympotic community vicariously”.

La posibilidad de que el oyente/lector de las canciones anacreónticas se constituya en un participante indirecto del simposio anacreóntico dependerá, en gran medida, de las estrategias empleadas desde los textos mismos para convocarlo. En este sentido, es necesario subrayar un carácter cuasi dramático de las canciones (Most, 2014: 156 ss.) que se logra por medio de la interpelación habitual a un tú, que puede representar al auditorio interno de las canciones o ser fácilmente asumido por los distintos receptores eventuales de los textos.²⁶⁰ Entre estas estrategias, hallamos que la exhortación a beber constituye una de las formas más efectivas y genuinas por las que se invita a los distintos receptores a formar parte de la comunidad simposiaca de amigos.

La exhortación a beber es habitual en la lírica arcaica simposiaca, como ya advierten Giangrande (1968) y Carey (2010: 34-35), y en tal sentido podría asumirse que su empleo en el corpus de los *Carmina Anacreontea* pasa por la adopción de un lugar común. Sin embargo, la idea no es reducir la exhortación a un tópico literario, sino contemplarla en términos de una enunciación ritualizada y, por ello, pragmáticamente valorizada: “The incitement to drink is common, otiose in practical terms but important as an expression of the social bond between the participants” (Carey, 2010: 34).²⁶¹ En el simposio, entonces, exhortar a beber puede ser innecesario o redundante (en el sentido de que un simposiasta se define como quien bebe en compañía) si se piensa esta acción como invitación a realizar la acción denotada. Pero si

²⁶⁰ Canciones que interpelan a un tú/vosotros identificable con el grupo simposiaco que oficia de espectador del *performer* anacreóntico: CA 2, 8, 9, 14, 21, 46, 53, 60. Canciones en donde aparece un nosotros (*performer* + grupo simposiaco): CA 5, 29 A, 34, 38, 43, 44, 45, 56, 60. *Vid. infra* reproducción de algunos versos de las canciones mencionadas.

²⁶¹ Sobre este tema en Alceo, *vid.* Trumpf (1983: 46): “Il bere è per Alceo anzitutto una funzione della vita comunitaria di uomini legati, nell’ eteria, da un’ unità di intenti. Per lui significa sempre: bere insieme agli amici”. König (2012: 8) refiere al tópico en el mismo autor y propone que el efecto de la exhortación en la poesía trasciende la situación representada: “The exhortation to drink is addressed in part to the singer’s fellow symposiasts, but it also appeals, like so much sympotic verse, to a sense of fantasy, inviting the listeners to imagine themselves momentarily into an idealised moment of sympotic companionship removed from the one in which they find themselves”.

se la concibe como modo de canalizar el sentimiento de camaradería, como sostiene Carey, entonces la invitación es, ahora, a hermanarse en la acción común y a significar el beber en compañía en términos de vínculos afectivos. No obstante, en la medida en que el espectro de receptores del texto poético se amplía, el aspecto denotativo de la exhortación a beber ya no es “ocioso”, pues es indispensable que se represente la ocasión del simposio para que experiencia simposíaca y experiencia de la amistad confluyan. De repente, la exhortación a beber emerge como una verdadera invitación a beber en compañía, es decir, a que el casual oyente o lector se visualice a sí mismo como simposiasta y a que también lleve a la práctica el ritual simposíaco.

En los *Carmina Anacreontea* es habitual hallar “invitaciones” a practicar los rituales del simposio y, como consecuencia, a formar parte de la comunidad simposíaca de amigos:

Ἰλαροὶ πῖωμεν οἶνον, ἀναμέλψομεν δὲ Βάκχον [...]	1	Felices bebamos vino y celebremos con canciones a Baco [...]
τὸ μὲν οὖν πῶμα λάβωμεν, τὰς δὲ φροντίδας μεθῶμεν· [CA 38.1-2; 15-16]	15	Tomemos, pues, la bebida y dejemos atrás las preocupaciones.
Στεφάνους μὲν κροτάφοισι ρόδίνους συναρμόσαντες μεθύωμεν ἀβρὰ γελῶντες. [CA 43.1-3]	1	Con coronas de rosas a nuestras sienes ajustadas embriaguémonos riendo con delicadeza.
Τὸ ρόδον τὸ τῶν Ἑρώτων μίξωμεν Διονύσω· τὸ ρόδον τὸ καλλίφυλλον κροτάφοισιν ἀρμόσαντες πίνωμεν ἀβρὰ γελῶντες· [CA 44.1-5]	1 5	A la rosa de los Amores mezcleemos con Dioniso: luego de ajustar a nuestras sienes la rosa de bellos pétalos, bebamos riendo con delicadeza.
πῖωμεν οὖν τὸν οἶνον τὸν τοῦ καλοῦ Λυαίου· [CA 45.7-8]		Bebamos, pues, el vino, el vino del hermoso Lieo.

Como observamos a partir de estos ejemplos, los distintos receptores de la canción pueden sentirse estimulados a llevar a cabo las acciones denotadas. El acto lingüístico por el cual el *performer* anacreóntico busca este tipo de adhesión es la exhortación, que se traduce morfológicamente en el empleo de la primera persona del plural del modo

subjuntivo. Aunque es posible también que la exhortación se lleve a cabo por medio del imperativo y de la segunda persona como sujeto de la cláusula correspondiente,²⁶² pareciera que el modo imperativo establece una suerte de distancia entre el yo y el tú que, en principio, estaría borrada en el nosotros de la exhortativa. De alguna manera, la dialéctica del yo-tú o del yo-vosotros se presenta más apropiada para la representación de otras situaciones grupales, como aquella que analizamos con respecto a la función de límite con que se veía investido el grupo frente a los excesos anacreónticos (*vid.* capítulo 3, págs. 175-186), o también para el fortalecimiento de la autoridad anacreóntica como persona simposíaca, según nuestro análisis del dispositivo retórico de la instrucción al artista (*vid.* capítulo 3, págs. 162-164) y que puede extenderse a otras indicaciones que imparte el yo anacreóntico. Por el contrario, en las cláusulas exhortativas que reproducimos arriba, la dinámica grupal evocada pierde toda potencialidad dialéctica y se visualiza mejor como una circularidad que fluye aunando a los miembros y disolviendo las individualidades.

Por otra parte, podríamos agregar que el nosotros de la exhortación está signado no tanto por la existencia, sino por la voluntad. Con esto queremos decir que ese nosotros depende, en gran medida, de la capacidad exhortativa del *performer* y de la respuesta de sus oyentes. Aunque pueda concebirse un nosotros que preexista a la enunciación exhortativa, por medio del subjuntivo se abre una dimensión volitiva que da lugar a una reconfiguración del nosotros: ya no se trata de identificar un grupo predefinido, una élite, sino de incorporar cada vez a más actores a una ética simposíaca por medio de una poética simposíaca. “Nosotros” serán ahora todos aquellos que se sumen al simposio anacreóntico mediante la práctica de los rituales convivales del consumo de vino, de la canción y del amor.

De este modo, advertimos que el concepto de comunidad que pone en juego la poética mimética anacreóntica grecorromana no es, bajo ningún punto de vista, elitista, sino que esta trata de propiciar una comunidad simposíaca cohesionada por vínculos afectivos de amistad, pero con designios de ampliarse *ad infinitum*. Así, entonces, hallamos que el simposio representado intratextualmente, con el *performer* anacreóntico y el grupo de simposiastas que asiste a su *performance*, no constituye la única imagen de

²⁶² Por ejemplo, en CA 8.12-13: καὶ πίνει καὶ κύβευε / καὶ σπένδε τῶι Λυαίῳι.

comunidad creada por la poética mimética anacreóntica. Tampoco se limita a entablar nostálgicamente una comunidad con el pasado, aunque sí lo convoca como actor principal, en el rol de simposiarca. Pero es también importante llamar la atención sobre el hecho de que los distintos modos de circulación de la canción simposíaca, sea esta oral o por medio de la palabra escrita, aseguran la existencia de otros planos en los que la canción pueda operar de modo semejante a como lo haría en el contexto de una *performance* en el simposio. Los versos finales que cierran (provisoriamente) la colección de los *Carmina Anacreontea*, esos en donde se exhorta a imitar a Anacreonte, a brindar con una copa de palabras en honor de los jovencitos y a beber consuelo de un dulce trago de néctar, constituyen la invitación final a dar continuidad a la práctica de componer canciones simposíacas asumiendo la persona anacreóntica y, de este modo, ampliando la comunidad simposíaca de amigos con nuevos poetas y nuevos espectadores, oyentes o lectores.

Ya a modo de colofón, permítasenos esta última apreciación. Pasados diez siglos desde el fin del mundo grecorromano, luego de una etapa de cristianización de las anacreónticas y *a posteriori* de la reescritura más “clasicista” que hiciera Nicetas Eugeniano de las canciones en el siglo XII,²⁶³ la Europa moderna conoce el corpus de los *Carmina Anacreontea* de la mano de Henri Estienne. El efecto es la inmediata proliferación de traducciones y adaptaciones en las distintas lenguas europeas, incluyendo el neo-latín. También las sucesivas ediciones del corpus, a pesar de algunas críticas que mereció el trabajo de Estienne. Pero no solamente. En Inglaterra, la circulación de las canciones anacreónticas, primero en los grupos reducidos de varones educados en las lenguas clásicas y más tarde en *magazines* de llegada más masiva (aunque ya adoptadas como un género poético en lengua vernácula), derivó en la creación de asociaciones de varones convocados por el disfrute de una camaradería ociosa, cuyos rituales no eran otros que beber y cantar. La más notoria de todas ellas

²⁶³ Un repaso general por la suerte de la composición de anacreónticas en el mundo bizantino lo ofrece Rosenmeyer (1992: 225-228). La autora destaca que mientras los autores de anacreónticas cristianas mantienen de las canciones paganas solamente su forma exterior, continúan componiéndose canciones más cercanas a las de nuestro corpus, especialmente epitalamios anacreónticos, que recuperan el elemento simposíaco. Sobre el *revival* de las canciones anacreónticas en Nicetas Eugeniano, *vid.* también Rosenmeyer (1992: 229-231) y el repaso general por las fuentes paganas en Burton (2004: ix-xviii).

fue The Anacreontic Society of London, fundada en 1766 y disuelta en 1793. Según sostiene Achilleos (2008), la canción anacreóntica (ya la grecorromana ya la inglesa) funcionó en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII como una marca de identidad (no carente de cierto refinamiento) para grupos de varones que se reunían en tabernas y espacios análogos con el solo propósito de sociabilizar. Paralelamente, en Alemania Johann Wilhelm Ludwig Gleim, conocido como el Anacreonte germano, componía canciones anacreónticas que compartía con sus amigos a través de frecuentes correspondencias privadas, pero que también eran motivo de reuniones que se llevaban a cabo en su casa, a la que el propio autor denominaba “Templo de la Amistad” (Hörschele, 2014: 201-202). Apparently, también en Alemania el fenómeno de la difusión de canciones anacreónticas trasciende lo estrictamente literario para enraizar en el concepto ilustrado de *Geselligkeit*, “sociabilidad” (*Ibid.*).

No podemos dar cuenta aquí de cómo es que tanto tiempo después sociedades que, aunque reclamen ser justas o naturales herederas de Grecia y de Roma, se hallan atravesadas por circunstancias –políticas, sociales, artísticas– tan difíciles de homologar con respecto a sus modelos, puedan reproducir, con relativo éxito, una experiencia socioliteraria que se encuentra ya bastante alejada de la que se ha impuesto en la sociedad moderna con la imprenta. Sin embargo, la circulación de canciones anacreónticas en la Europa moderna llevó a una especie de *re-enactment* de Anacreonte a través de la reanimación de la experiencia de cantar canciones anacreónticas en tabernas o casas particulares que funcionaban como espacios simposíacos. Y si esto se puede asegurar sólo para algunos casos como los que mencionamos, sí podemos apelar al consenso en la crítica especializada sobre el hecho de que el fenómeno de las anacreónticas modernas se encuentra entrelazado con distintas prácticas de amistad y de sociabilidad en general. De algún modo, lo que hemos proyectado como un efecto teóricamente plausible de la poética mimética anacreóntica en el mundo grecorromano, *i. e.* la ampliación de la comunidad simposíaca de amigos a través de los distintos modos de recepción de las canciones anacreónticas, lo podemos observar recién en la Europa de los siglos XVII y XVIII... pero podemos, efectivamente, observarlo.

5

Resumen y consideraciones finales

Ha sido nuestro objetivo demostrar que los textos que componen el corpus denominado tradicionalmente como *Carmina Anacreontea* son canciones simposíacas en tanto a través de la mimesis de un modelo (Anacreonte) los poetas anacreónticos han buscado dar continuidad a un imaginario simposíaco dentro del cual el simposio se concibe como un espacio para la *performance* de canciones.

En el recorrido que hemos trazado, buscamos inicialmente dejar constancia de los puntos de partida teórico-conceptuales que dieron fundamento a la hipótesis. Luego de la delimitación de nuestro corpus y de un repaso por su historia y su recepción académica, contextualizamos las canciones en lo que denominamos “mundo grecorromano”, aquel “cuya identidad se configuraría en la interacción de sus actores culturales con la imagen autoritativa de la cultura griega clásica” (pág. 19) y para el que propusimos límites cronológicos simbólicos: la batalla de Actium en el año 31 a. C., fecha que la historiografía determinó como inicio del Imperio Romano y que, por lo tanto, sanciona la consagración político-militar de Roma, y el año 529, por el cierre de

la Academia de Atenas bajo el imperio de Justiniano. Buscamos emplazar nuestro corpus en un contexto concebido en términos culturales y por ello destacamos dos conceptos ineludibles en el marco de la literatura del período implicado: nostalgia y *paideia*. Con respecto al concepto de *paideia*, lo hemos incorporado como conocimiento del pasado, según la definición que rescata Borg (2004: 1), pero teniendo presente que ese pasado no se construye por la afición de un anticuario, sino que implica un conocimiento que se va reconfigurando según los usos político-ideológicos de los principales actores del mundo grecorromano. En cuanto al término nostalgia, hemos decidido sostenerlo, a pesar de las objeciones que se le hicieron (Anderson, 2005 [1993]: 101; Cameron, 2001: 1 *et passim*; Lightfoot, 2000: 262), para poder adjetivar la *paideia* según una tonalidad sensible en una literatura que construye su presente buscando su pasado. De este modo, cuando proponemos contextualizar los *Carmina Anacreontea* en una *paideia* nostálgica, estamos intentando definir las canciones dentro de un marco cultural en el que la necesidad de mirar hacia un determinado pasado autorizado como modelo y de reconstruirlo se explica por el valor de ese pasado como capital con el cual se puede negociar poder en el nuevo mundo gobernado por Roma.

Reconocemos, sin embargo, que el corpus de los *Carmina Anacreontea* recoge canciones de un período temporal lo suficientemente extenso como para adjudicarle una heterogeneidad intrínseca que obliga a matizar algunas afirmaciones que hacemos. Pero como objeto de estudio, lo hemos concebido como una representación de lo que habría sido la composición de canciones anacreónticas desde el siglo I (antes también) hasta el siglo VI. Su unidad, entonces, la hallamos en un impulso poético que recorre los siglos y que habría definido una poética que, por encima de las particularidades de su concreción en coordenadas que nos resultan imposibles de determinar con exactitud, marcó sus propios ejes como experiencia poético-cultural, por decirlo de algún modo, “transsecular”. En este sentido, hemos abordado los *Carmina Anacreontea* como una de las tantas realizaciones de *corpora* anacreónticos hipotéticos y que no representa, por ende, la totalidad del fenómeno poético referido, sino, en todo caso, su testimonio indiciario.

Un contexto literario más restringido dentro del cual hemos considerado pertinente concebir los *Carmina Anacreontea* lo constituye la literatura simposíaca,

habitualmente circunscrita al llamado “género simposíaco”. Si se admite la posibilidad de pensar una literatura simposíaca al servicio de un imaginario simposíaco y no de una forma genérica particular, entonces es posible comparar la representación del simposio en los diálogos grecorromanos que siguen el modelo platónico con aquella que percibimos en el conjunto de las canciones simposíacas que conforman nuestro corpus. De este modo, se vislumbra un imaginario simposíaco grecorromano más amplio que aquel al que se accede por la sola vía del género simposíaco.

La contextualización del corpus dentro de una “literatura simposíaca” se justifica en función de dos datos de los *Carmina Anacreontea* que hemos considerado necesario analizar en los distintos capítulos. Por una parte, la identidad simposíaca de Anacreonte, expreso modelo de la poética que lleva su nombre, nos ha obligado a detenernos en su persona poética según la adopción que hacen de ella los poetas anacreónticos con el fin de determinar qué es lo que Anacreonte representa para estos poetas en cuanto figura simposíaca distinta de otras. Por ello, en el capítulo 2 hemos ofrecido un perfil de esta personalidad, destacándose en este trazado dos rasgos que, entendemos, son los que permiten visualizar a Anacreonte como un modelo simposíaco todavía significativo en el mundo grecorromano: a) su representación como σοφός en materia erótica y b) su representación como hábil practicante de los ritos simposíacos, especialmente la *performance* de canciones y el consumo de vino. En el primer caso, su saber estriba en la despatologización del *eros* con el propósito de su disfrute, tanto cuando se puede consumir como cuando no. En cuanto al segundo rasgo, es fundamental atender a las estrategias enunciativas por las que la persona anacreóntica se erige en centro de la escena simposíaca y construye, así, un espectáculo simposíaco de sí mismo. También, su representación como οἰνοπότης es particularmente notable, pues si por una parte da testimonio de un respeto por la imagen tradicional de Anacreonte, una que él mismo construyó (Anacr. 57 G), por la otra permite actualizar la pertinencia de esta figura en un contexto en donde el οἰνοπότης es la contracara del “bebedor de agua”, *i. e.* del poeta erudito.

El segundo dato que presentan los *Carmina Anacreontea* y que nos obliga a ponderar el contexto de una literatura simposíaca es la propia denominación de los textos como συμποσιακά. Nosotros definimos los *Carmina Anacreontea* como canciones

simposíacas, pero debemos determinar qué significa que sean simposíacas en el mundo grecorromano y en el contexto de su literatura, especialmente cuando los Συμποσιακά más famosos son los de Plutarco. En tal estado de la situación, decidimos en el capítulo 3 partir de un análisis de pasajes extraídos de los *Symposiaka* de Plutarco, referente del género simposíaco, en conjunto con la lectura de bibliografía crítica sobre los diálogos simposíacos grecorromanos (Alesso, 2013; Brumberg-Kraus, 2007; Görgemanns, 2007; Hobden, 2013; König, 2009 y 2012; McClure, 2013 [2003]; Relihan, 1992) para observar que la imagen de simposio que estos diálogos construyen coinciden en algunos aspectos con la imagen que nos proyectan los *Carmina Anacreontea*, pero contrasta, empero, en otros. Según expusimos, los textos más representativos del género simposíaco suelen escenificar discusiones eruditas en el contexto del simposio (o cena). Los personajes que intervienen en ellos son, si no ya filósofos, intelectuales, πεπαιδευμένοι. Se trata, entonces, de una representación de un simposio cuyos participantes son varones instruidos y en el que se privilegia la discusión sobre temas de índole diversa en lugar de los rituales asociados a los placeres del cuerpo. Frente a esta imagen de simposio, que hemos denominado “simposio de eruditos”, los *Carmina Anacreontea*, en armonía con el modelo simposíaco de Anacreonte, proyectan un simposio heterogéneo en el que se exhorta a practicar y a disfrutar de todos esos rituales que “intoxican la razón”: el consumo de vino, la canción, el baile y la praxis erótica. De este modo, en función de nuestra lectura de los *Carmina Anacreontea*, hemos postulado la supervivencia en el imaginario simposíaco grecorromano de un modelo de simposio distinto del simposio socrático: el simposio anacreóntico. Y no es este simposio un anti-simposio o una imagen satírica de aquel, sino un verdadero modelo de simposio virtuoso en el que la práctica de los rituales mencionados no frivoliza la experiencia simposíaca, sino que la honra.

En este sentido, hemos podido adoptar para el caso del simposio anacreóntico grecorromano la definición que propusiera König (2012) en su estudio de los simposios literarios de Plutarco, Ateneo, Metodio y de los simposios cristianos: se trata de una literatura que construye una imagen de comunidad. Así llegamos al capítulo 4, en el que nos propusimos especificar esta comunidad como una comunidad de amigos. Destacamos la φιλία como valor que atraviesa las representaciones del simposio desde

el período arcaico hasta el *convivium* romano y consideramos que los *Carmina Anacreontea*, *qua* canciones simposíacas, constituyen medios idóneos para vehiculizar este valor. Así, el abordaje de las canciones se hizo desde una perspectiva pragmática, sosteniéndose que cantar en el simposio consiste en una praxis a través de la cual se construyen o refuerzan lazos de afecto entre los participantes, con lo cual se propicia el sentimiento positivo de la experiencia comunitaria. Hemos analizado, entonces, cómo algunas canciones habrían funcionado en el ejercicio de la amistad, especialmente cuando se las leía como consuelo (παράμυθιον) frente a los avatares de la vida. Llegamos así a la conclusión de que las canciones que componen los *Carmina Anacreontea* permiten que el simposio anacreóntico se presente como una verdadera comunidad de amigos.

Con todo, no nos hemos conformado con la idea de una “representación” de un tipo de comunidad, sino que hemos indicado su potencial para crear nuevas comunidades. Para ello, fue necesario postular la posibilidad de conceptualizar a los distintos receptores de la canción, diseminados en el espacio y en el tiempo, como potenciales participantes del simposio anacreóntico. La exhortación a continuar disfrutando de los placeres simposíacos por medio de la mimesis de Anacreonte nos permitió sostener que la poética que subyace a los *Carmina Anacreontea* supone replicar el simposio anacreóntico *ad infinitum*. En esto, se ejecuten o circulen en recopilaciones, las canciones continuarían ejerciendo de nexo entre generaciones de poetas y lectores que se representan a sí mismos como simposiastas y como continuadores de un modelo simposíaco, favoreciendo siempre el sentimiento de comunidad, tanto con los contemporáneos como con las generaciones pasadas y futuras.

Hemos mencionado la mimesis de Anacreonte. Ha sido el concepto de mimesis otra de las claves en nuestra investigación. Es un término omnipresente en los estudios sobre la literatura grecorromana, pero nuestro enfoque se ha apartado de la tendencia a encasillarlo dentro de las definiciones que aparecen en los tratados de retórica. Puesto que la mimesis se propone en los *Carmina Anacreontea* para un modelo lírico arcaico, hemos considerado apropiado contextualizar el concepto en función de ese modelo en particular, es decir, teniendo en cuenta principalmente la identidad del modelo. Por lo tanto, en base a una concepción de los poetas del canon lírico griego

como *performers* (Carey, 2010; Gentili, 1996 [1984]; Kurke, 2000; Martin, 2015; Nagy, 1989; Slings, 1990; Vetta, 1983) y al carácter modélico que adquirieron sus *performances* (Budelmann, 2010b; Elmer, 2013; Nagy, 2004 y 2007), no pudimos sino proponer que como modelo Anacreonte da identidad a “un modo de ejercer el rol de *performer* simposíaco” (pág. 32). En este sentido, hacer una mimesis de Anacreonte no podía ser solamente imitar un estilo agotable en el registro verbal (aunque ello haya sido también necesario), sino que entendimos que el objetivo detrás de una poética mimética tal debía ser el de ejercer –de algún modo, sea en términos literales o simbólicos– el rol de *performer* de canciones en el simposio.

El argumento tuvo su desarrollo en el capítulo 1 de este trabajo. Allí dimos cuenta de la posibilidad de aplicar un concepto dramático de mimesis, generalmente asociado a las experiencias poéticas arcaicas, a un corpus posclásico como el que nos ocupa. Analizamos, además, el particular modo en que los propios *Carmina Anacreontea* representan el proceso de mimesis en términos de inspiración y adopción de una persona o máscara, lo que remite a las concepciones de *poiesis* arcaicas. Esto, lejos de implicar la acrítica o vacía aceptación de un vocabulario obsoleto, despojado de toda capacidad para dar cuenta de fenómenos más actuales, nos permitió considerar una persistencia de las representaciones de la propia actividad creativa y, con ello, una persistencia de las concepciones en torno de ella. Dicho de otro modo, aunque las modificaciones culturales que trajo aparejada la escritura como modalidad de composición y de recepción literarias son innegables, deben, sin embargo, concebirse como procesos en donde lo factual entra en desfase con respecto a lo conceptual o ideológico. En este sentido, es importante no subestimar el arraigo de concepciones menos “modernas” sobre la composición de textos líricos, especialmente cuando estas concepciones conllevan autoridad (Barbantani, 2010: 303; Dupont, 1999 [1994]: 5-10). Así, la composición de “canciones” en el mundo grecorromano no es ni un anacronismo ni una impostura poética: es el proyecto de dar continuidad a una praxis creativa que persiste en el imaginario posclásico sobre la lírica y el poeta lírico.

Se entiende, entonces, por qué insistimos tanto en definir los textos de nuestro corpus como canciones y no como poemas. Y en particular como canciones simposíacas. Pues, en efecto, Anacreonte constituye, como dijimos, un modo de ejercer

el rol de *performer* en el simposio y hemos visto que el simposio continúa siendo en el mundo grecorromano un espacio asociable al disfrute de la canción, entre otras cosas, independientemente de lo que el modelo socrático de los diálogos simposíacos pretendió instalar. Según entendemos, el simposio continuó constituyendo un espacio para la *performance* de textos poéticos y en tal sentido significó un verdadero refugio donde proyectar la continuidad de una praxis poética que mantuviera unidos al pasado con el presente y a estos dos, a su vez, con el futuro.

El simposio anacreóntico es el espacio de este encuentro y las canciones anacreónticas, el soporte de su supervivencia.

- Ediciones y comentarios de los *Carmina Anacreontea*

- | | |
|-----------------------|--|
| Brioso Sánchez (1981) | Máximo Brioso Sánchez (ed. y trad.), <i>Anacreónticas</i> , Madrid 1981. |
| Campbell (1988) | David A. Campbell (ed.), <i>Greek Lyric</i> , vol. II: <i>Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman</i> , London 1988. |
| Edmonds (1954) | J.M. Edmonds (ed.), <i>Elegy and Iambus with the Anacreontea</i> , 2 vols., London-New York 1954 (1931). |
| Estienne (1684) | Henrico Stephano (ed.), <i>Ἀνακρέοντος Τηίου μέλη - Anacreontis Teii odae</i> , Cantabrigiae 1684. Copia digitalizada e impresa por EEBO Editions. |
| Guichard (2012) | Luis A. Guichard (trad., coment.), <i>Anacreónticas</i> , Madrid 2012. |
| West (1993) | Martin L. West (ed.), <i>Carmina Anacreontea</i> , Stuttgart-Leipzig 1993. Edición corregida. |
| Zotou (2014) | Alexia Zotou (ed., trad., coment.), <i>Carmina Anacreontea 1-34</i> , Berlin 2014. |

- Ediciones de otros *corpora*

- | | |
|-------------------------|---|
| Asper (2004) | Markus Asper (ed. y trad.), <i>Kallimachos Werke</i> , Darmstadt 2004. |
| Burton (2004) | Joan B. Burton (trad.), <i>A Byzantine Novel: Drosilla and Charikles by Niketas Eugenianos</i> , Wauconda 2004. |
| Fyfe (2005) | Stephen Halliwell (trad.), Aristotle. <i>Poetics</i> ; W.H. Fyfe (trad.), Longinus. <i>On the Sublime</i> ; Doreen C. Innes (trad.), Demetrius. <i>On style</i> , Cambridge-London 2005 (1995). |
| Gentili (1958) | Bruno Gentili (ed. y trad.), <i>Anacreonte</i> , Roma 1958. |
| Lobel & Page (1997) | Edgar Lobel & Denys Page (eds.), <i>Poetarum Lesbiorum fragmenta</i> , Oxford 1997. |
| Page (1962) | Denys Page (ed.), <i>Poetae melici Graeci</i> , Oxford 1962. |
| Preisendanz (1928-1931) | Karl Preisendanz (ed. y trad.), <i>Papyri Graecae magicae</i> , 2 vols., Leipzig 1928-1931. |
| West (1971-1972) | Martin L. West (ed.), <i>Iambi et elegy Graeci</i> , 2 vols., Oxford 1971-1972. |

- Bibliografía secundaria

- Achilleos (2008) Stella Achilleos, "The anacreontic and the growth of sociability in early modern England", *Appositions: Studies in Renaissance/ Early Modern Literature & Culture* 1 (2008): <http://appositions.blogspot.com.ar/2008/05/stella-achilleos-anacreontic.html>. Visitado por última vez el 8.11.2017.
- Acosta-Hughes (2010) Benjamin Acosta-Hughes, *Arion's lyre. Archaic lyric into Hellenistic poetry*, Princeton 2010.
- Adrados (1970) Francisco Rodríguez Adrados, "Sobre el movimiento aticista", *Eclás* 61 (1970) 433-451.
- Agosti (2005) Gianfranco Agosti, "L'etopea nella poesia greca tardoantica" en E. Amato & J. Schamp (eds.), *ΗΘΟΠΟΙΑ. La représentation des caractères à l'époque impériale et tardive*, Salerno 2005, 34-60.
- Agosti (2012) Gianfranco Agosti, "Greek poetry" en Scott F. Johnson (ed.), *The Oxford handbook of late antiquity*, New York 2012, 361-404.
- Alesso (2013) Marta Alesso, "El banquete filosófico: de Platón a Metodios de Olimpo" en Marta Alesso (ed.), *Hermenéutica de los géneros literarios: de la Antigüedad al cristianismo*, Buenos Aires 2013, 209-239.
- Anderson (2005 [1993]) Graham Anderson, *The Second Sophistic. A cultural phenomenon in the Roman empire*, New York 2005 (1993, London).
- Antúnez (2008) Daniela Antúnez, "El viaje a Beocia que Calímaco soñó: el poeta y las Musas en el monte Helicón. Comentario sobre el fr. 2 de los *Aitia*" en Sandra Fernández, P. Geli y M. Pierini (eds.), *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y cultura*, Rosario 2008, 111-118.
- Antúnez (2013) Daniela Antúnez, "El simposio instructivo de Calímaco y el hedonismo de la filosofía helenística" en *Actas del Primer Simposio Internacional de Filosofía Helenística*. Rosario 2013. *En homenaje al Dr. Armando Poratti*, Rosario 2013, 4-12.
- Bakker (1999) Egbert J. Bakker, "Mimesis as performance: rereading Auerbach's first chapter", *Poetics Today* 20.1 (1999) 11-26.
- Barbantani (2010) Silvia Barbantani, "Lyric in the Hellenistic period and beyond" en Budelmann (2010a), 297-318.
- Barchiesi (2009) Alessandro Barchiesi, "Roman perspectives on the Greeks" en Boys-Stones, Graziosi & Vasunia (2009), 98-113.

- Bartol (1993) Krystyna Bartol, "TON ANAKPEONTA MIMOY. Einige Bemerkungen zum *Carmen Anacreonteum* 1 W", *A&A* 39 (1993), 64-72.
- Baumann (2014) Mario Baumann, "'Come now, best of painters, paint my lover': the poetics of ecphrasis in the *Anacreontea*" en Baumbach & Dümmler (2014), 113-130.
- Baumbach & Dümmler (2014) Manuel Baumbach & Nicola Dümmler (eds.), *Imitate Anacreon! Mimesis, poiesis and the poetic inspiration in the Carmina Anacreontea*, Berlin 2014.
- Bernsdorff (2014) Hans Bernsdorff, "Anacreon's Palinode" en Baumbach & Dümmler (2014), 11-24.
- Bielohlawek (1983) Karl Bielohlawek, "Precettistica conviviale e simposiale nei poeti greci (da Omero fino alla *Silloge Teognidea* e a Crizia)" en Vetta (1983), 95-116.
- Bing (1992) Peter Bing, Rev. Patricia A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation...*, *BMCR* 03.05.17, <http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.05.17.html>. Visitado por última vez el 09.11.2017.
- Bing (2014) Peter Bing, "Anacreontea avant la lettre: Euripides' *Cyclops* 495-518" en Baumbach & Dümmler (2014), 25-45.
- Bispham, Harrison & Sparkes (2006) Edward Bispham, Thomas Harrison & Brian Sparkes (eds.) *The Edinburgh companion to ancient Greece and Rome*, Edinburgh 2006.
- Blech (1982) Michael Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin 1982.
- Borg (2004) Barbara Borg (ed.), *Paideia: the world of the Second Sophistic*, Berlin 2004.
- Bowersock (1966 [1965]) G.W. Bowersock, *Augustus and the Greek world*, Oxford 1966 (1965).
- Bowersock, Brown & Grabar (2001) G.W. Bowersock, Peter Brown & Oleg Grabar (eds.), *Interpreting Late Antiquity. Essays on the Postclassical world*, Cambridge-Massachusetts-London 2001.
- Bowie (1970) Ewen L. Bowie, "Greeks and their past in the Second Sophistic", *P&P* 46 (1970) 3-41.
- Bowie (1986) Ewen L. Bowie, "Early Greek elegy, symposium, and public festival", *JHS* 106 (1986) 13-35.
- Bowie (1989) Ewen L. Bowie, "Greek sophists and Greek poetry in the Second Sophistic", *ANRW* 2.33:1 (1989) 209-258.
- Bowie (1990) Ewen L. Bowie, "Greek poetry in the Antonine age" en D.A. Russell (ed.), *Antonine literature*, Oxford 1990, 53-90.

- Bowie (1993) Ewen L. Bowie, "Greek table-talk before Plato", *Rhetorica* 11:4 (1993) 355-371.
- Bowie (2008) Ewen L. Bowie, "Literary milieux" en Whitmarsh (2008), 17-38.
- Bowie (2010) Ewen L. Bowie, "The importance of sophists" en Winkler & Williams (2010), 29-59.
- Boys-Stones, Graziosi & Vasunia (2009) George Boys-Stones, Barbara Graziosi & Phiroze Vasunia (eds.), *The Oxford handbook of Hellenic studies*, New York 2009.
- Breitenberger (2007) Barbara Breitenberger, *Aphrodite and Eros. The development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*, New York 2007.
- Brioso Sánchez (1970a) Máximo Brioso Sánchez, *Anacreonte. Un ensayo para su datación*, Salamanca 1970.
- Brioso Sánchez (1970b) Máximo Brioso Sánchez, "Estoicos y anacreónticas", *Emerita* 38 (1970) 311-324.
- Brioso Sánchez (1979) Máximo Brioso Sánchez, "¿Otra consagración poética?: Anacreóntica primera", *Emerita* 47 (1979) 1-9.
- Brioso Sánchez (1992) Máximo Brioso Sánchez, "Anacreóntica 14.18", *ExcPhilol* 2 (1992) 9-14.
- Brumberg-Kraus (2007) Jonathan Brumberg-Kraus, *Memorable meals: symposia in Luke's Gospel, the Rabbinic Seder, and the Greco-Roman literary tradition*, (Tesis doctoral inédita) Norton 2007.
- Budermann (2010a) Felix Budermann (ed.), *The Cambridge companion to Greek lyric*, New York 2010.
- Budermann (2010b) Felix Budermann, "Anacreon and the *Anacreonte*" en Budermann (2010a), 227-239.
- Budermann & Haubold (2008) Felix Budermann & Johannes Haubold, "Reception and tradition" en Lorna Hardwick & Christopher Stray (eds.), *A companion to classical receptions*, Malden-Oxford-Carlton 2008, 13-25.
- Burk (2004) Peter M. Burk, *Festival piety and convivial play: Theocritus' Idylls in their contemporary performance contexts*, (Tesis doctoral inédita) Princeton 2004.
- Calame (1995 [1986]) Claude Calame, *The craft of poetic speech in ancient Greece*, New York 1995 (1986). Trad. Janice Orion.
- Calame (2016) Claude Calame, "The amorous gaze: a poetic and pragmatic koinê for erotic melos?" en Vanessa Cazzato & André Lardinois (eds.), *The look of lyric. Greek song and the visual*, Leiden 2016, 288-306.
- Cameron (2001) Averil Cameron, "Remaking the past" en Bowersock, Brown & Grabar (2001), 1-20.
- Cameron (2006 [2004]) Alan Cameron, "Poetry and literary culture in Late Antiquity" en Swain & Edwards (2006 [2004]), 327-354.

- Cantarella (2009) Eva Cantarella, "Friendship, love, and marriage" en Boys-Stones, Graziosi & Vasunia (2009), 294-304.
- Carey (2010) Chris Carey, "Genre, occasion and performance" en Budelmann (2010a), 21-38.
- Chantraine (1968) Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Clay (1998) Diskin Clay, "The theory of the literary persona in Antiquity", *MD* 40 (1998), 9-40.
- Cole (2007) Susan Guettel Cole, "Finding Dionysus" en Daniel Ogden (ed.), *A companion to Greek religion*, Malden-Oxford-Carlton 2007, 327-341.
- Colli (1987) Giangiacomo Colli, "Mimesis as performance: a different approach to the concept of imitation", *Maske und Kothurn* 33:3-4 (1987) 25-31.
- Connolly (2007) Joy Connolly, "The new world order: Greek rhetoric in Rome" en Ian Worthington (ed.), *A companion to Greek rhetoric*, Malden-Oxford-Carlton 2007, 139-165.
- Crowther (1979) N.B. Crowther, "Water and wine as symbols of inspiration", *Mnemosyne* 32:1-2 (1979) 1-11.
- D'Alessio (2010) Giovan Battista D'Alessio, "Language and pragmatics" en Budelmann (2010a), 114-129.
- D'Arms (1999 [1990]) John D'Arms, "The Roman convivium and the idea of equality" en Murray (1999 [1990]), 308-320.
- D'Ippolito (2010) Gennaro D'Ippolito, "Plutarco e la lettura nel simposio" en Ribeiro Ferreira *et al.* (2010), 113-119.
- Danielewicz (1986) Jerzy Danielewicz, "Anacreontics as a literary genre", *ACD* 22 (1986) 41-51.
- Davies (2006) Malcolm Davies, "Self-consolation in the *Iliad*", *CQ* 56:2 (2006) 582-587.
- Dell'Oro (2014) Francesca Dell'Oro, "'Anacreon, the connoisseur of desires'. An anacreontic reading of Menecrates' sepulchral epigram (*IKyzikos* 18, 520 = Merkelbach/Stauber 08/01/47 *Kyzikos*)" en Baumbach & Dümmler (2014), 67-93.
- Demoen (1997) Kristoffel Demoen, "A paradigm for the analysis of paradigms: the rhetorical *exemplum* in ancient and imperial Greek theory", *JHR* 15:2 (1997) 125-158.
- Dihle (1967) Albrecht Dihle, "The poem on the cicada", *HSCP* 71 (1967) 107-113.
- Dupont (1999 [1994]) Florence Dupont, *The invention of literature. From Greek intoxication to the Latin book*, Baltimore 1999 (1994). Trad. Janet Lloyd.
- Ehrhardt (2011) Kristen Ehrhardt, *Eros and performativity in the alfresco symposium: poetry and pottery from Greece and Rome*, (Tesis doctoral inédita) Wisconsin-Madison 2011.

- Elmer (2013) David F. Elmer, "Poetry's politics in archaic Greek epic and lyric", *Oral Tradition* 28:1 (2013) 143-166.
- Fabian, Pellizer & Tedeschi (1991) Klaus Fabian, Ezio Pellizer & Gennaro Tedeschi (eds.), *OINHPA TEYXH. Studi Triestini di poesia conviviale*, Alessandria 1991.
- Fantuzzi (1994a) Marco Fantuzzi, "On the metre of *Anacreont.* 19W", *CQ* 44:2 (1994) 540-542.
- Fantuzzi (1994b) Marco Fantuzzi, Rev. *The poetics of imitation: Anacreon and the Anacreontic tradition* by Patricia A. Rosenmeyer, *CR* 44:1 (1994) 9-11.
- Faraone (2001 [1999]) Christopher A. Faraone, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge, MA – London, 2001 (1999).
- Fitton (1973) J.W. Fitton, "Greek dance", *CQ* 23:2 (1973) 254-274.
- Fowler (2000) Don Fowler, "The didactic plot" en Mary Depew & Dirk Obbink (eds.), *Matrices of genre: authors, canons, and society*, Cambridge 2000, 205-219.
- Gabba (1982) Emilio Gabba, "Political and cultural aspects of the classicistic revival in the Augustan age", *CA* 1:1 (1982) 43-65.
- Gallardo López (1974) María Dolores Gallardo López, "El simposio romano", *CFC* 7 (1974) 91-144.
- Gascó (1993) Fernando Gascó, "Modelos del pasado entre los griegos del s. II d. C.: el ejemplo de Atenas", *Polis* 5 (1993) 139-149.
- Gentili (1996 [1984]) Bruno Gentili, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona 1996 (1984). Trad. Xavier Riú.
- Giangrande (1968) Giuseppe Giangrande, "Symptotic literature and epigram" en *Entretiens sur l'antiquité classique*, tome XIV: *L'épigramme grecque*, Genève 1968, 91-177.
- Giangrande (1975) Giuseppe Giangrande, "On the text of the *Anacreontea*", *QUCC* 19 (1975) 177-210.
- Giangrande (2008) Giuseppe Giangrande, "Sobre *Anacreontea* XIV 18", *Myrtia* 23 (2008) 455.
- Goldhill (2001) Simon Goldhill (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural identity, the Second Sophistic and the development of empire*, Cambridge 2001.
- Goldhill (2009a) Simon Goldhill (ed.), *The end of dialogue in Antiquity*, New York 2009 (12008).
- Goldhill (2009b) Simon Goldhill, "The anecdote: exploring the boundaries between oral and literate performance in the Second Sophistic" en Johnson & Parker (2009), 96-113.

- Goldhill (2009c) Simon Goldhill, "Rhetoric and the Second Sophistic" en Erik Gunderson (ed.), *The Cambridge companion to ancient rhetoric*, New York 2009, 228-241.
- Gordon (2013) Richard Gordon, "Cosmology, astrology, and magic: discourse, schemes, power, and literacy" en Laurent Bricault & Corinne Bonnet (eds.), *Panthée: religious transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden-Boston 2013, 85-111.
- Görgemanns (2007) Herwig Görgemanns, "Symposion-Literatur", *Der Neue Pauly*, 2007, http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=dnpe_1126920. Último acceso en el año 2009.
- Griffith (2010) Mark Griffith, "Greek lyric and the place of humans in the world" en Budelmann (2010a), 72-94.
- Gutzwiller (2014) Kathryn Gutzwiller, "Anacreon, Hellenistic Epigram and the Anacreontic Poet" en Baumbach & Dümmler (2014), 47-66.
- Habinek (2005) Thomas Habinek, *The world of Roman song. From ritualized speech to social order*, Baltimore 2005.
- Habinek (2009) Thomas Habinek, "Situating literacy at Rome" en Johnson & Parker (2009), 114-140.
- Habinek (2015) Thomas Habinek, "Poetry, patronage, and Roman Politics" en Pierre Destree & Penelope Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-West Sussex 2015, 68-80.
- Haines-Eitzen (2009) Kim Haines-Eitzen, "Textual communities in Late Antique Christianity" en Rousseau (2009), 246-257.
- Halliwell (2002) Stephen Halliwell, *The aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, New Jersey 2002.
- Hammer (2004) Dean Hammer, "Ideology, the symposium, and archaic politics", *AJP* 125 (2004) 479-512.
- Hardie (1985) P.R. Hardie, "Cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles", *JHS* 105 (1985) 11-31.
- Heath (1988) Malcom Heath, "Receiving the κῶμος: the context and performance of epinician", *AJP* 109 (1988) 180-195.
- Hekster (2006) Olivier Hekster, "The Roman empire" en Bispham, Harrison & Sparkes (2006), 108-113.
- Henderson (1999) W.J. Henderson, "Men behaving badly: conduct and identity at Greek symposia", *Akroterion* 44 (1999) 3-13.
- Henderson (2000) W.J. Henderson, "Aspects of the ancient Greek symposion", *Akroterion* 45 (2000) 6-26.
- Hidalgo de la Vega (2002) Ma. José Hidalgo de la Vega, "Ciudades griegas en el Imperio Romano. La mirada de los sofistas", *Stud. Hist., Hº antig.* 20 (2002) 75-114.

- Hobden (2009) Fiona Hobden, "The politics of the *sumposion*" en Boys-Stones, Graziosi & Vasunia (2009), 271-280.
- Hobden (2013) Fiona Hobden, *The symposion in ancient Greek society and thought*, New York 2013.
- Höschele (2014) Regina Höschele, " 'Er fing an zu singen, und sang lauter Mädchen': Johann Wolfgang Ludwig Gleim, the German Anacreon" en Baumbach & Dümmler (2014), 199-226.
- Jeffreys (2007) Elizabeth Jeffreys, "Rhetoric in Byzantium" en Ian Worthington (ed.), *A companion to Greek rhetoric*, Malden-Oxford-Carlton 2007, 166-184.
- Johnson & Parker (2009) William A. Johnson & Holt N. Parker (eds.), *Ancient literacies. The culture of reading in Greece and Rome*, New York 2009.
- Jones (2004) Christopher P. Jones, "Multiple identities in the age of the Second Sophistic" en Borg (2004), 13-21.
- Kantzios (2005a) Ippokratis Kantzios, *The trajectory of archaic Greek trimeters*, Leiden 2005.
- Kantzios (2005b) Ippokratis Kantzios, "Tyranny and the *symposion* of Anacreon", *CJ* 100:3 (2005) 227-245.
- Kantzios (2010) Ippokratis Kantzios, "Marginal voice and erotic discourse in Anacreon", *Mnemosyne* 63 (2010) 577-589.
- Kantzios (2016) Ippokratis Kantzios, "Imagining Images: *Anacreontea* 16 and 17" en Vanessa Cazzato & André Lardinois (eds.), *The look of lyric. Greek song and the visual*, Leiden 2016, 370-385.
- Kim (2010) Lawrence Kim, "The literary heritage as language: Atticism and the Second Sophistic" en Egbert J. Bakker (ed.), *A companion to the ancient Greek language*, Malden-Oxford-West-Sussex 2010, 468-482.
- Klotz (2014) Frieda Klotz, "The sympotic works" en Mark Beck (ed.), *A companion to Plutarch*, West Sussex 2014, 207-222.
- Knox (1985) Peter E. Knox, "Wine, water, and Callimachean polemics", *HSCP* 89 (1985) 107-119.
- König (2009) Jason König, "Sympotic dialogue in the first to fifth centuries CE" en Goldhill (2009), 85-113.
- König (2012) Jason König, *Saints and symposiasts. The literature of food and the symposium in Greco-Roman and early Christian culture*, New York 2012.
- König & Whitmarsh (2007) Jason König & Tim Whitmarsh (eds.), *Ordering knowledge in the Roman Empire*, New York 2007.
- Konstan (2005 [1997]) David Konstan, *Friendship in the Classical world*, New York 2005 (1997).
- Kurke (2000) Leslie Kurke, "The strangeness of "song-culture": archaic Greek poetry" en Taplin (2000), 58-87.

- Ladianou (2005) Katerina Ladianou, "The poetics of *choreia*: imitation and dance in the *Anacreontea*", *QUCC* 80:2 (2005) 47-58.
- Lambin (2002) Gérard Lambin, *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes 2002.
- Larrosa (2013) Marina Larrosa, "A propósito de un Eros de cera (Ἐρως κηρίνός): *Anacreóntica* 11", *Circe* 17 (2013) 61-69.
- Larrosa (2014) Marina Larrosa, "¿Un programa poético en la anacreóntica 6 W?" en Mirta Estela Assis & Claudia E. Lobo (eds.), *Significación y resignificación del mundo clásico antiguo*, vol. 2, San Miguel de Tucumán 2014, 624-628.
- Lauwers (2012) Jeroen Lauwers, "Reading books, talking culture: the performance of *paideia* in Imperial Greek literature" en Elizabeth Minchin (ed.), *Orality, literacy and performance in the Ancient World*, Leiden 2012, 227-244.
- Lear (2008) Andrew Lear, "Anacreon's "self": an alternative role model for the archaic elite male?", *AJP* 129 (2008) 47-76.
- Lightfoot (2000) Jane Lightfoot, "Romanized Greeks and Hellenized Romans: later Greek literature" en Taplin (2000), 257-284.
- Lissarrague (2015) François Lissarrague, "Ways of looking at Greek vases" en Pierre Destrée & Penelope Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-West Sussex 2015, 237-247.
- Long (2006) A.A. Long, "Stoic reading of Homer" en Andrew Laird (ed.), *Ancient literary criticism*, New York 2006, 211-237.
- Lowrie (2009) Michèle Lowrie, *Writing, performance, and authority in Augustan Rome*, Nueva York 2009.
- Lukinovich (1999 [1990]) Alessandra Lukinovich, "The play of reflections between literary form and the sympotic theme in the *Deipnosophistae* of Athenaeus" en Murray (1999 [1990]), 263-271.
- Martin (2015) Richard P. Martin, "Festivals, symposia, and the performance of Greek poetry" en Pierre Destrée & Penelope Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-West Sussex 2015, 17-30.
- Martins (2008) Carlos A. Martins de Jesus, "O melhor dos pintores: a poética da *ekphrasis* nos *Anacreontea*: alguns exemplos", *Boletim de Estudos Clássicos* 50 (2008) 13-26.
- Mayer (2003) Roland G. Mayer, "Persona<l> problems. The literary persona in Antiquity revisited", *MD* 50 (2003) 55-80.
- McClure (2013 [2003]) Laura K. McClure, *Courtesans at table. Gender and Greek literary culture in Athenaeus*, New York 2013 (12003).
- Miles (2002 [1999]) Richard Miles, "Introduction: constructing identity in Late Antiquity" en Richard Miles (ed.), *Constructing*

- identities in Late Antiquity*, London-New York 2002 (1999), 1-15.
- Most (2014) Glenn W. Most, "Τὸν Ἀνακρέοντα μιμοῦ: imitation and enactment in the *Anacreontics*" en Baumbach & Dümmler (2014), 145-159.
- Moya del Baño (2007) Francisca Moya del Baño, "Anacr. 14,18. De ἀεὶ κηρωθεὶς a ἀεὶ κηρωθεὶς", *Myrtia* 22 (2007) 321-326.
- Muckelbauer (2003) John Muckelbauer, "Imitation and invention in Antiquity: an historical-theoretical revision", *Rhetorica* 21:2 (2003) 61-88.
- Müller (2010) Alexander Müller, *Die Carmina Anacreontea und Anakreon. Ein literarisches Generationenverhältnis*, Tübingen 2010.
- Murray (1999 [1990]) Oswyn Murray (ed.), *Sympotica. A symposium on the symposium*, New York 1999 (1990).
- Murray (2015) Penelope Murray, "Poetic inspiration" en Pierre Destrée & Penelope Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-West Sussex, 2015, 158-174.
- Nagy (1976) Gregory Nagy, "Iambos: typologies of invective and praise", *Arethusa* 9:2 (1976) 191-205.
- Nagy (1989) Gregory Nagy, "Early Greek views of poets and poetry" en G. Kennedy (ed.), *The Cambridge history of literary criticism*, vol. I, Cambridge-New York-Melbourne 1989, 1-77.
- Nagy (1994a) Gregory Nagy, "Genre and occasion", *Mètis* 9:1 (1994) 11-25.
- Nagy (1994b) Gregory Nagy, "Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2", *CW* 87:5 (1994) 415-426.
- Nagy (1996) Gregory Nagy, *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge-New York 1996.
- Nagy (2002 [1996]) Gregory Nagy, *Homeric questions*, Austin 2002 (1996).
- Nagy (2004) Gregory Nagy, "Transmission of archaic Greek sympotic songs: from Lesbos to Alexandria", *Critical Inquiry* 31 (2004) 26-48.
- Nagy (2007) Gregory Nagy, "Lyric and Greek myth" en Roger D. Woodard (ed.), *The Cambridge companion to Greek mythology*, New York 2007, 19-51.
- Nagy (2009) Gregory Nagy, "Performance and text in Ancient Greece" en Boys-Stones, Graziosi & Vasunia (2009), 417-431.
- Nauta (2006) Ruurd R. Nauta, "The *recusatio* in Flavian poetry" en Ruurd R. Nauta, Harm-Jan Van Dam & Johannes Smolenaars (eds.), *Flavian poetry*, Leiden 2006, 21-40.

- Nünlist (2009) René Nünlist, *The ancient critic at work. Terms and concepts of literary criticism in Greek scholia*, New York 2009.
- O'Brien (1998 [1995]) John O'Brien, *Anacreon redivivus: a study of the Anacreontic translation in mid-sixteenth-century France*, Michigan 1998 (1995).
- Oesterreicher (1997) Wulf Oesterreicher, "Types of orality in text" en Egbert Bakker & Ahuvia Kahane (eds.), *Written voices, spoken signs. Tradition, performance, and the epic text*, Cambridge (MA)-London 1997, 190-214.
- Papaioannou (2009) Stratis Papaioannou, "The Byzantine Late Antiquity" en Rousseau (2009), 17-28.
- Pellizer (1983) Ezio Pellizer, "Della zuffa simpotica" en Vetta (1983), 29-41.
- Pellizer (1991) Ezio Pellizer, "Per una morfologia della poesia giambica arcaica" en Fabian, Pellizer & Tedeschi (1990), 15-29.
- Pellizer (1999 [1990]) Ezio Pellizer, "Outlines of a morphology of sympotic entertainment" en Murray (1999 [1990]), 177-184.
- Penner & Vander Stichele (2009) Todd Penner & Caroline Vander Stichele, "Rhetorical practice and performance in early Christianity" en Erik Gunderson (ed.), *The Cambridge companion to ancient rhetoric*, New York 2009, 245- 260.
- Peponi (2002) Anastasia-Erasmia Peponi, "Fantasizing Lyric: Horace, *Epistles* 1.19" en Michael Paschalis (ed.), *Horace and Greek lyric poetry*, Rethymnon 2002, 19-45.
- Porter (2009) James Porter, "Rhetoric, aesthetics, and the voice" en Erik Gunderson (ed.), *The Cambridge companion to ancient rhetoric*, New York 2009, 92-108.
- Rapp (2015) Christof Rapp, "Tragic emotions" en Pierre Destrée & Penelope Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-West Sussex 2015, 438-454.
- Rebenich (2009) Stefan Rebenich, "Late Antiquity in modern eyes" en Rousseau (2009), 77-92.
- Relihan (1992) Joel C. Relihan, "Rethinking the history of the literary symposium", *ICS* 17:2 (1992) 213-244.
- Ribeiro Ferreira *et al.* (2010) José Ribeiro Ferreira *et al.* (eds.), *Symposion and philanthropia in Plutarch*, Coimbra 2010.
- Rosenmeyer (1992) Patricia Rosenmeyer, *The poetics of imitation. Anacreon and the Anacreontic tradition*, Cambridge 1992.
- Rösler (1985) Wolfgang Rösler, "Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'io nella lirica greca arcaica", *QUCC* 19:1 (1985) 131-144.
- Rösler (1999 [1990]) Wolfgang Rösler, "Mnemosyne in the symposion" en Murray (1999 [1990]), 230-237.

- Rousseau (2009) Philip Rousseau (ed.), *A companion to Late Antiquity*, Malden-Oxford-West-Sussex 2009.
- Rudolph (2014) Alexander Rudolph, "The problem of self-thematisation in the *Carmina Anacreontea* 1, 6 and 32" en Baumbach & Dümmler (2014), 131-144.
- Russell (2007 [1979]) D.A. Russell, "*De imitatione*" en David West & Tony Woodman (eds.), *Creative imitation and Latin literature*, New York 2007 (1979), 1-16.
- Sens (2014) Alexander Sens, "Dialect in the *Anacreontea*" en Baumbach & Dümmler (2014), 97-112.
- Silk (2010) Michael Silk, "The language of Greek lyric poetry" en Egbert J. Bakker (ed.), *A companion to the ancient Greek language*, Malden-Oxford-West-Sussex 2010, 424-440.
- Slater (1998 [1991]) William Slater (ed.), *Dining in a classical context*, Ann Arbor 1998 (1991).
- Slings (1990) S.R. Slings, "The I in personal archaic lyric: an introduction" en S.R. Slings (ed.), *The poet's I in archaic Greek lyric*, Amsterdam 1990, 1-30.
- Smith (1987) Dennis E. Smith, "Table fellowship as a literary motif in the Gospel of Luke", *JBL* 106:4 (1987) 613-638.
- Smith (2003) Dennis E. Smith, *From symposium to Eucharist. The banquet in the early Christian world*, Minneapolis 2003.
- Swain & Edwards (2006 [2004]) Simon Swain & Mark Edwards (eds.), *Approaching Late Antiquity: the transformation from Early to Late Empire*, New York 2006 (2004).
- Taplin (2000) Oliver Taplin (ed.), *Literature in the Greek and Roman worlds. A new perspective*, New York 2000.
- Teodorsson (2010) Sven-Tage Teodorsson, "The place of Plutarch in the literary genre of *symposium*" en Ribeiro Ferreira *et. al.* (2010), 3-16.
- Tilg (2014) Stefan Tilg, "Neo-Latin anacreontic poetry: its shape(s) and its significance" en Baumbach & Dümmler (2014), 163-197.
- Trumpf (1983) Jürgen Trumph, "La funzione del bere nella poesia di Alceo" en Vetta (1983), 43-63.
- Vetta (1983) Massimo Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983.
- Von der Mühl (1983) Peter Von der Mühl, "Il simposio greco" en Vetta (1983), 3-28.
- Vox (2006) Onofrio Vox, "Osservazioni sul lessico degli *Anacreontea*", *Eikasmos* 17 (2006) 293-306.
- Wahlgren (2010) Staffan Wahlgren, "Byzantine literature and the classical past" en Egbert Bakker (ed.), *A companion to the ancient Greek language*, Malden-Oxford-West Sussex 2010, 527-538.

- Webb (2009) Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Burlington 2009.
- Weiss (2008) Irene Weiss, "Juegos métricos en las *Anacreónticas* del códice palatino", *AFC* 21 (2008) 153-170.
- West (1984) Martin L. West, "Problems in the *Anacreontea*", *CQ* 34:1 (1984) 206-221.
- West (1994 [1992]) Martin L. West, *Ancient Greek music*, New York 1994 (¹1992).
- West (1999 [1990]) Martin L. West, "The *Anacreontea*" en Murray (1999 [1990]), 272-276.
- White (1996) Heather White, "Textual problems in the *Anacreontea*", *Habis* 27 (1996) 235-245.
- Whitmarsh (2001) Tim Whitmarsh, "'Greece is the world': exile and identity in the Second Sophistic" en Goldhill (2001), 269-305.
- Whitmarsh (2004 [2001]) Tim Whitmarsh, *Greek literature and the Roman Empire*, New York 2004 (¹2001).
- Whitmarsh (2004) Tim Whitmarsh, "The Cretan lyre paradox: Mesomedes, Hadrian and the poetics of patronage" en Borg (2004), 377-402.
- Whitmarsh (2008) Tim Whitmarsh (ed.), *The Cambridge companion to the Greek and Roman novel*, New York 2008.
- Whitmarsh (2009) Tim Whitmarsh, "Greece and Rome" en Boys-Stones, Graziosi & Vasunia (2009), 114-128.
- Winkler (1994 [1990]) John J. Winkler, *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires 1994 (¹1990). Trad. Horacio Pons.
- Winkler & Williams (2010) John J. Winkler & Gordon Williams (eds.), *Later Greek literature*, New York 2010 (¹1982).
- Woodruff (2015) Paul Woodruff, "Mimesis" en Pierre Destrée & Penelope Murray (eds.), *A companion to ancient aesthetics*, Malden-Oxford-West Sussex 2015, 329-340.
- Yalouris (1980) Nicolas Yalouris, "Astral representations in the Archaic and Classical periods and their connection to literary sources", *AJA* 84:3 (1980) 313-318.
- Yatromanolakis (2009) Dimitrios Yatromanolakis, "Alcaeus and Sappho" en Budelmann (2010a), 204-226.
- Zetzel (1983) J.E.G. Zetzel, "Re-creating the canon: Augustan poetry and the Alexandrian past", *Critical Inquiry* 10 (1983) 83-105.
- Zorzetti (1999 [1990]) Nevio Zorzetti, "The *Carmina Convivalia*" en Murray (1999 [1990]), 289-307.

