

Camila Sofía Davel. "La canción de cuna en el *Poema de Danae* (fr. 271 P.) de Simónides de Ceos, *Arrastradores de redes* (fr. 47a R.) de Esquilo y el *Idilio XXIV* de Teócrito: un análisis textual y literario". *Circe, de clásicos y modernos* 27/1 (enero-junio 2023).

DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2023-270109>



LA CANCIÓN DE CUNA EN EL *POEMA DE DANAË* (FR. 271 P.) DE SIMÓNIDES DE CEOS, *ARRASTRADORES DE REDES* (FR. 47A R.) DE ESQUILO Y EL *IDILIO* *XXIV* DE TEÓCRITO: UN ANÁLISIS TEXTUAL Y LITERARIO

Camila Sofía Davel

[Universidad de Buenos Aires]

[camisofidavel@gmail.com]

ORCID: 0009-0005-4770-2055

Resumen: Este trabajo se propone explorar las particularidades literarias y morfosintácticas de la canción de cuna presente en el *Poema de Danae* (fr. 271 P.) de Simónides, *Arrastradores de redes* (fr. 47a R.) de Esquilo y el *Idilio XXIV* de Teócrito. El objetivo es demarcar las características comunes entre los cantos y analizar los recursos retóricos y temáticos utilizados como estrategia de los poetas para caracterizar el discurso directo de determinados personajes (mujeres y sátiros). Se espera llegar a una delimitación del género de la canción de cuna como tal y considerar tanto su contexto de *performance* como lo escaso de su conservación.

Palabras clave: canción de cuna; *performance*; Simónides; Teócrito; Esquilo

The lullaby in Danae's Poem (fr. 271 P.) by Simonides of Ceos, *Nethaulers* (fr. 47a R.) by Aeschylus and the *Idyll XXIV* by Theocritus: a textual and literary analysis

Abstract: This work aims to explore the literary and morphosyntactic particularities of the lullaby present in the *Poem of Danae* (fr. 271 P.) by Simonides, *Nethaulers* (fr. 47a R.) by Aeschylus and the *Idyll XXIV* by Theocritus. The purpose is to demarcate the common characteristics between the songs and to analyze the rhetorical and thematic resources used as a strategy of the poets to characterize the direct speech of certain characters (women and satyrs). It is expected to achieve a delimitation of the genre of the lullaby as such and consider its performance context in link with the scarcity of its conservation.

Keywords: lullaby; performance; Simonides; Theocritus; Aeschylus



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

IRCC N° 27/1 / 2023 / pp. 155-169

Introducción

La canción de cuna se inscribe en una larga tradición de literatura oral. Usualmente, se la agrupa dentro de la ‘poesía popular’, un concepto vago que en cierto modo evita la categoría de ‘poesía anónima’¹. Dentro de este carácter constitutivo de la oralidad, la canción de cuna parte de la construcción performática en un contexto doméstico, con el objetivo de crear una atmósfera compasiva, serena y emotiva para el infante –destinatario interno o narratario– y la audiencia –destinatario externo o receptor– que consiga provocar, a través de la música, cierto placer vinculado a la calma y tranquilidad, en oposición al temor y la agitación². La

presencia de recursos poéticos fonológicos, sintácticos y semánticos, tales como la lítote, el pleonasma, la anáfora, la aliteración y la asonancia, junto con una intensa carga de ambigüedad en los términos utilizados, construye una cierta regularidad en las características típicas de la canción de cuna. En este sentido, ya que encontramos ciertas coincidencias en las distintas canciones de cuna conservadas, no es completamente ocioso llamar a este tipo de canto un género en sí mismo, como veremos a continuación.

Un argumento que contribuye a considerar el aspecto genérico es la inversión de categorías presente en la canción de cuna de Sileno en *Arrastradores de redes* de Esquilo. Además, en cuanto a su referencia,

1 Cfr. WAERN (1960).

2 En este sentido Platón refiere a la canción de cuna en *Leyes VII* (790e): ἦνίκα γὰρ ἂν που βουλευθῶσιν κατακοιμίζειν τὰ δυσπνούντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἤσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τοῦναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις αἰεὶ σείουσαι, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἷον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἢ τῶν ἐκφρόνων βακχεῖων ἰάσεις, αὐτῇ τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορεῖα καὶ μούσῃ χρώμεναι (Pues cuando las madres desean dormir a los niños que duermen mal, no les ofrecen quietud, sino, por el contrario, movimiento, meciéndolos continuamente en sus brazos, ni tampoco [ofrecen] silencio, sino una melodía, y simplemente como si complacieran a los niños con música de flauta, utilizando esta conocida unión de danza y música en su movimiento). Seguidamente, argumenta que el movimiento corporal es aquel que calma y tranquiliza al alma (791a-791b): ὅταν οὖν ἔξωθὲν τις προσφέρῃ τοῖς τοιού-

τοῖς πάθει σεισμόν, ἢ τῶν ἔξωθεν κρατεῖ κίνησις προσφερομένη τὴν ἐντὸς φοβεράν οὔσαν καὶ μανικὴν κίνησιν, κρατήσασα δέ, γαλήνην ἤσυχίαν τε ἐν τῇ ψυχῇ φαίνεσθαι ἀπεργασαμένη τῆς περὶ τὰ τῆς καρδίας χαλεπῆς γενομένης ἐκάστων πηδήσεως, παντάπασιν ἀγαπητόν τι, τοὺς μὲν ὕπνου λαγχάνειν ποιεῖ, τοὺς δ’ ἐγρη-γορότας ὀρχουμένους τε καὶ αὐλουμένους μετὰ θεῶν, οἷς ἂν καλλιερῶντες ἕκαστοι θύωσι, κατηργάσατο ἀντὶ μανικῶν ἡμῖν διαθέσεων ἔξεις ἔμφρονας ἔχειν (De hecho, cuando alguien desde fuera ofrece una agitación a esos sentimientos, el movimiento exterior predomina, porque asimila al interior que es asustadizo y frenético y, como al dominarlo permite que el alma se calme y se tranquilicen las rápidas palpitaciones de los temerosos –algo absolutamente agradable–, por un lado hace que unos alcancen el sueño, mientras que por otro, con la ayuda de los dioses a los que todos elevan sacrificios con buenos augurios, provoca que, despiertos y bailando al ritmo de la flauta, alcancen un estado de lucidez y sobriedad que reemplaza a su frenesí).

los términos utilizados son *καταβαυκαλήσεις* [acción de dormir con cantos] o *βαυκαλήματα* [canción de cuna]. A este tipo de canto –un fenómeno de alcance transcultural– se lo ha considerado, a lo largo de las distintas tradiciones, como parte de las canciones orales populares de amplia difusión y, en este sentido, no profesionales: quienes recitaban el canto eran las mujeres (madres o nodrizas) y estas canciones eran creadas para el contexto y la ocasión específica. En este punto, teniendo en cuenta que la mayoría de las mujeres eran analfabetas, la composición de las canciones habría sido oral e improvisada, probablemente incluyendo variaciones de canciones ya conocidas, transmitidas entre mujeres³ –una nodriza escuchando a una madre, una niña escuchando a una nodriza, etc.–. La escasa conservación de cualquier composición semejante a una canción de cuna sería prueba de esto; al ser cantos breves ligados a una ocasión específica, habría sido innecesario y de poca utilidad –al ser las mujeres analfabetas las productoras y recitadoras del canto– fijar por medio de la escritura dichas canciones. En suma, mientras que la tipología textual habría permanecido con cierta regularidad en las diferentes canciones, los textos individuales se habrían transmitido

de generación en generación por medio de la oralidad sufriendo profundas variaciones.

En el corpus a trabajar, los poetas incorporan el discurso directo para introducir la canción de cuna y, de este modo, acceder a dimensiones fuertemente emotivas. Apelando a la memoria mítica de la audiencia, el *πάθος* como intención esencial de los poetas se configura a partir de diversos recursos que serán presentados a continuación. En los tres textos⁴ del corpus elegido, la función primaria es hacer dormir a los niños a través de un canto persuasivo. Aun así, este trabajo pretende exponer que la canción de cuna presenta otra funcionalidad, específica para cada caso: en primer lugar, en el *Poema de Dánae* la función secundaria es crear una escena que conmueva a Zeus y dé paso a la consecuente súplica; por otro lado, en el *Idilio XXIV* se construye una escena ordinaria y familiar que, de cierto modo, anticipa la ruptura de la calma y el encuentro con el escenario heroico; por último, en *Arrastradores de redes* –un caso particular que será tratado con detenimiento, en tanto que puede ser entendido como una parodia de la canción de cuna– la función secundaria de Sileno es mostrar sus atributos paternales con el objetivo de lograr las nupcias con Dánae.

3 Lo usual era que la madre diera a luz y que la nodriza se encargara del parto. Sin embargo, al ser acciones femeninas “ambas funciones pueden recaer en la misma persona o estar divididas” (DALTON PALOMO 1996: 318).

4 Se retoma el uso del término “texto” de ERICOLANI en COLESANTI y GIORDANO (2014: 90), utilizado aquí en el sentido específico de “cualquier elaboración (oral y/o escrita) de un mensaje destinado a una audiencia, es decir, intencionado para un receptor”.

Como se mencionó anteriormente, es fundamental para el análisis el hecho de tener presente que, al momento de componer los poemas y su respectivo tratamiento de los mitos, los poetas apelaban a la memoria mítica y a la tradición; la audiencia ya conocía los acontecimientos que iban a suceder. De esta manera, en lugar de que los receptores del canto pusieran el foco en el destino incierto de Dánae y Perseo –ya se sabe que llegarán a Sérifos– o pasaran por alto la construcción de la escena de Heracles e Ificles obviando los sucesos posteriores –se conoce el episodio de las serpientes–, habrían podido, en cambio, percibir las particularidades poéticas de la construcción de la obra que llevan a crear esa atmósfera cálida y compasiva, como así también, en el caso de Esquilo, percibir las inversiones que pretenden un efecto de comicidad.

En cuanto a formalizar la regularidad de la aparición de la canción de cuna en los textos conservados⁵, PACHE (2004: 1101-111) sugiere que este tipo de canto aparece en momentos de crisis, cuando el niño, con o sin la madre, sufre alguna clase de peligro. Por sobre esto, analiza que la mera aparición de la canción de cuna en los textos literarios alude directamente a la presencia de alguna amenaza sobre la cual la madre experimenta la necesidad de persuadir al niño a dormir en paz lejos del

peligro. En este punto, es interesante pensar cómo el canto a los niños es además un canto para calmar la propia angustia o preocupaciones de la madre. En línea con esto, la situación comunicativa interna del discurso directo de cada poema presenta diferentes agentes (narradores internos) y destinatarios (narratarios)⁶. Aun así, la canción de cuna se construye como un diálogo unidireccional que no pretende respuestas, sino lo contrario: el silencio.

Poema de Dánae (fr. 271 P.) de Simónides

Simónides es considerado como uno de los poetas líricos más heterogéneos en sus composiciones. Sin embargo, lo fragmentario de su conservación imposibilita, en varios casos, lograr una caracterización genérica de sus obras. El *Poema de Dánae* (fr. 271 P.), de oscura clasificación, expone una escena lastimosa y conmovedora en torno al mito de Dánae y Perseo:

λάρνακι ἐν δαιδαλέαι
 ἄνεμός τε μιν πνέων
 κινηθεῖσά τε λίμνα δέϊματι
 ἤρειπεν, οὐδ' ἀδιάντοισι παρειαῖς 4-5
 ἀμφί τε Περσεῖ βάλλε φίλαν χέρα
 εἶπέν τ'· "ὦ τέκος οἶον ἔχω πόνον·
 σὺ δ' ἄωρεῖς, γαλαθηνῶ
 ἦτορι κνώσσεις ἐν ἀτεροπεί δούρατι
 χαλκεογόμφῳ, νυκτι <τ' ἀ>λαμπεί, 10
 κUANÉW TE ΔΝÓΦW TΑΘΕΪC·
 ἄλμαν δ' ὕπερθεν τεῶν κομᾶν βαθεῖαν

5 Es posible encontrar otras referencias a canciones de cuna en *Filoctetes* de Sófocles (vv. 827-864) y *Orestes* de Eurípides (vv. 174-179).

6 DE JONG (2014: 14) sugiere, en este sentido, que "storytelling is an act of communication, and every narrator presupposes a narratee or narratees".

παριόντος κύματος οὐκ ἀλέγεις,
 οὐδ' ἀνέμου φθόγγον,
 πορφυρέα κείμενος ἐν χλανίδι, 15
 πρόσωπον καλόν.
 εἰ δέ τοι δεινὸν τό γε δεινὸν ἦν
 καὶ κεν ἐμῶν ὀρημάτων
 λεπτόν ὑπείχες οὐας.
 κέλομ'· εὐδε βρέφος 20
 εὐδέτω δὲ πόντος, εὐδέτω <δ'>
 ἄμετρον κακόν·
 μεταβουλία δέ τις φανεῖη—
 Ζεὺ πάτερ, ἐκ σέο·
 ὅτι δὴ θαρσαλέον ἔπος 25
 εὐχομαι κ<αί> νό<σ>φί δίκας,
 σύγγνωθί μοι.”⁷

en el arca trabajada con arte
 el viento que soplabra
 y el agitado mar, con miedo,
 la sacudían, con mejillas no sin hume-
 decer
 ceñía en torno a Perseo su mano maternal
 y dijo: “¡Oh, hijo, qué sufrimiento tengo!;
 y tú duermes en tanto y con lactante
 corazón dormitas en este lecho inhóspito
 de broncíneos clavos, en la opaca noche, 10
 tendido en esta negra oscuridad;
 y de la espuma profunda sobre tu pelo
 de la ola que pasa no te preocupas,
 ni del sonar del viento,
 recostado con tu ropa purpúrea, 15
 bello rostro.
 Pero si para ti fuera terrible lo que es
 terrible,
 incluso a mis palabras
 aplicarías tu oreja delicada.
 Te lo pido: duerme, niño, 20
 y duerma el mar, y duerma
 la desgracia sin medida;
 y algún cambio aparezca,
 padre Zeus, de tu parte.
 Y que una palabra demasiado audaz 25
 o apartada de lo justo pronuncie, perdó-
 namelo.

(Traducción de Alejandro ABRITTA)

7 Edición de WEST (1972).

En el *Poema de Dánae* (fr. 271 P.), Simónides logra componer una singular pieza emotiva construida a partir de un vasto abanico de recursos poéticos y sintácticos. La narración impersonal y, posteriormente, el discurso directo de Dánae, consiguen contextualizar la escena específica del mito logrando un fuerte impacto visual y poético. El mar agitado y la turbulencia emocional y física de Dánae se replican en la sintaxis: el acusativo μιν del v. 2 se encuentra dos versos antes del verbo al que especifica, ἤρειπεν. Seguido a esto, en el discurso directo, donde hallamos tanto la canción de cuna como la súplica a Zeus, hay una fuerte condensación emotiva marcada por el sufrimiento de Dánae y el contraste con la tranquilidad e inocencia de Perseo. El efecto de las figuras poéticas se articula no sólo con el fin estético sino también con la musicalidad pretendida –exacerbada en tanto canto de cuna–. Los recursos musicales presentes en el canto lírico de Simónides –y en el propio canto de Dánae– son la aliteración con repetición de sonidos vocálicos /o/ en el comienzo del discurso directo ὦ τέκος οἶον ἔχω πόντον (v. 6), la rima asonante en ἄλμιαν δ' ὑπερθεν τεᾶν κομᾶν βαθεῖαν (v. 12), la construcción quiástica εἰ δέ τοι δεινὸν τό γε δεινὸν ἦν (v. 17) y la anáfora en εὐδε βρέφος / εὐδέτω δὲ πόντος, εὐδέτω <δ'> / ἄμετρον κακόν –combinación que cobra especial relevancia al incluir expresamente el pedido por el sueño de Perseo–. En adhesión a estos, la ambigüedad en la elección de términos es fundamental en la construcción de la tensión narrativa:

recursos como la lítote (mejillas no sin humedecer) –¿humedecidas por el llanto o por el océano? –, el pleonasmismo (negra oscuridad) –¿oscuridad de la noche o del ataúd cerrado?–, como así también el uso de *λάρνακι* –término utilizado en Homero para evocar tanto un baúl de joyas como una urna funeraria⁸– y *ἀνέμου φθόγγον* (sonar del viento) –*φθόγγον* refiere a “cualquier sonido específico” y suele aludir tanto a la voz humana como también a un sonido musical, en este caso las palabras de Dánae que se podrían diluir con el viento–. Continuando con la detallada elección de términos trabajada por el poeta, resulta interesante analizar la articulación del sueño y la penumbra que contribuye a causar un gran impacto visual; hay una fuerte densidad en la sección 8-15 en la carga semántica de los verbos relacionados con “dormir” (*ἀωρεῖς*, v. 8; *κνώσσεις* v. 9; *ταθείς*, v. 11; *κείμενος*, v. 15) y adjetivos relacionados con la oscuridad (*ἀτερπεῖ*, v. 9; *ἀλαμπεῖ*, v. 10; *κυανέω*, v. 11; *πορφυρέα*, v. 15). A lo largo del fragmento, la actitud de Dánae es disímil; en un primer momento, toma una intención pasiva de lamento sobre la situación precedente y describe la inquietante situación en la que se encuentran. Sin embargo, luego de avistar por un instante el *πρόσωπον καλόν* [bello rostro] entre la negra oscuridad que los rodea, hay un traspaso

hacia una actitud activa. La marca sintáctica de esto es el uso de imperativos (*εὔδε*, v.20; *εὔδέτω* [...] *εὔδέτω*, v.21; *σύγγνωθί*, v.26) y de verbos performativos (*κέλομαι*, v. 20; *εὔχομαι*, v. 26). Incluso en el momento de la súplica, las palabras de Dánae no son azarosas. En la secuencia *εὔδε*, *βρέφος*, *εὔδέτω δέ πόντος*, *εὔδέτω ἄμετρον κακόν* [duerme niño, y duerma el mar, y duerma la desgracia sin medida], además de la musicalidad anafórica ya mencionada, hay un paralelismo entre *βρέφος* [niño]/*πόντος* [mar]/*ἄμετρον κακόν* [desgracia sin medida]: se parte de lo más individual y familiar hacia lo más infinito y amenazador. Por otro lado, en la súplica a Zeus Dánae inicialmente invoca al dios con la fórmula tradicional, eligiendo el epíteto específico para la ocasión (*πάτερ*). Aun así, a pesar de la preocupación por su destino, diluye el efecto de los verbos en imperativo con la elección de un verbo en tercera persona en optativo (*φανείη*) para luego sucumbir en un acto de total humildad hacia el final de la súplica con *σύγγνωθί μοι* [perdonámelo] que, si bien es una forma en imperativo, semánticamente carga con la idea de una súplica más dócil y desamparada.

Resulta significativa la aparición oblicua del personaje de Dánae; si bien en el fragmento conservado encontramos en mayor medida su discurso directo, su nombre no es introducido y, por otra parte, únicamente encontramos breves alusiones a ella misma: *μιν* (v. 2), *ἐμῶν* (v. 18), *μοι* (v. 26). Incluso en sus palabras, el deseo de dormir a Perseo y la posterior

8 La referencia a la poesía homérica da cuenta de la conciencia poética de Simónides al insertarse en la tradición mítica inscribiendo su propio tratamiento del mito de Dánae y Perseo; *λάρναξ* aparece en *Ilíada* 18, 413 y 24,795.

súplica no la contemplan a ella, sino únicamente al niño. A pesar de esto, en este análisis se propone considerar a la canción de cuna que Dánae canta como un intento de calmar también sus propias angustias. El objetivo primario ya está cumplido: Perseo duerme tendido en la negra noche. Las palabras de Dánae, entonces, son un intento de controlar lo incontrolable, de ganar un vestigio de estabilidad en medio de la tormenta y de crear una escena conmovedora que logre enternecer a Zeus –y a la audiencia–. En este punto, la construcción de la propia canción de cuna también es ambigua. Sobre esto, ROSEMEYER (1991: 11) sugiere el siguiente interrogante: “*Is Danae alone because she cries out to deaf ears, or, because she speaks, is she, in her own mind at least, not alone?*”. La autora concluye que Simónides compone este poema lírico para “cantar acerca de Dánae cantando sobre no estar siendo escuchada”. Sobre esta interpretación, vale agregar que Dánae (narrador interno) canta para Perseo (narratario primario) y para sí misma, pero también para Zeus (narratario secundario), en favor de introducir la súplica. La contribución de ROSEMEYER (1991) acerca de pensar el canto de Dánae como un intento de calmarse a sí misma es precisa, no sólo en el punto de tranquilizar su temor sino también de vigorizar su espíritu con la súplica a Zeus.

Por otro lado, COLESANTI y GIORDANO (2014) argumentan que esta no es una canción de cuna, sino una referencia oblicua a este tipo de textos: su hijo ya está dormido, por lo que no es

requerido ningún tipo de canción. Sin embargo, atendiendo a los usos conocidos en la actualidad de la canción de cuna –no tendríamos por qué suponer que habrían sido distintos– surgen los siguientes interrogantes: una vez que el niño está dormido, ¿se cesa inmediatamente de cantar? Y en adhesión a esto, ¿deja de ser considerada una canción de cuna, aunque el objetivo *per se* ya esté cumplido?

De este modo, la propuesta de COLESANTI y GIORDANO (2014) que clausura la posibilidad de considerar el discurso directo de Dánae como un canto de cuna no es suficiente, ya que no se detiene en la totalidad de temáticas y recursos abordados, sino únicamente en su funcionalidad (primaria). Incluso atendiendo únicamente a la funcionalidad del canto (dormir al niño), es fundamental analizar estas composiciones poéticas con los mismos criterios de análisis que podría tener una canción infantil contemporánea. Como ya se mencionó, este fenómeno transcultural se ha conservado a lo largo de las generaciones manteniendo una regularidad en su motivación y conformación. En otras palabras, aunque el niño duerma, la canción de cuna sigue siendo tal y, en última instancia, actualiza su motivación para que esta sea promover la continuidad del sueño.

Idilio XXIV de Teócrito

Teócrito es autor de un corpus de idilios de diversas características y motivos. El *Idilio XXIV* pertenece al grupo de los escritos en

hexámetro que presentan una mezcla muy variable de jónico y dórico⁹:

Ἡρακλέα δεκάμηνον ἔοντα ποχ' ἅ Μι-
δεάτις
Ἀλκμήνα καὶ νυκτὶ νεώτερον Ἴφικλῆα,
ἀμφοτέρους λούσασα καὶ ἐμπλήσασα
γάλακτος,
χαλκείαν κατέθηκεν ἔς ἀσπίδα, τὰν
Πτερελάου
Ἀμφιτρώων καλὸν ὄπλον ἀπεσκύλευ-
σε πεσόντος. 5
ἀπτομένα δὲ γυνὰ κεφαλᾶς μυθήσατο
παίδων·
'εὔδ'ετ', ἐμὰ βρέφεια, γλυκερὸν καὶ
ἐγέροσιμον ὕπνον·
εὔδ'ετ', ἐμὰ ψυχά, δὴ ἀδελφεοί, εὖσοα
τέκνα·
ὄλβιοι εὐνάζοισθε καὶ ὄλβιοι ἂν ἴκοι-
σθε.'
ὥς φαμένα δίνησε σάκος μέγα· τοὺς δ'
ἔλεν ὕπνος¹⁰.

A Heracles que tenía diez meses antaño la princesa de Mídea, Alcmena, y a Íficles, que era una noche más joven, luego de bañarlos a ambos y satisfacerlos de leche, los depositó en un escudo de bronce, que de Pterelao caído Anfitrión había arrebatado, bella arma. 5 Y la mujer acariciando las cabezas de los niños les dijo: “Duerman, mis bebés, el dulce sueño del que se despierta; duerman, almas mías, dos hermanitos, hijos, sanos y salvos; dichosos descansen, y dichosos lleguen a la aurora.” Así diciendo, los acunó en el gran escudo, y los tomó el sueño.

(Nuestra traducción)

9 Cfr. GARCÍA y MOLINOS (1986).

10 Edición de Gow (1952).

El *Idilio XXIV* de Teócrito exhibe las primeras escenas de la vida de Heracles¹¹, héroe que cobra una mayor popularidad en el período helenístico al contribuir a la propaganda de la dinastía Ptolemaica –al ser considerado un ancestro real¹²–, con el objetivo de resaltar los valores heroicos de la tradición. La narración mitológica de esta escena específica alude temáticamente a la *Nemea I* de Píndaro¹³. Esta conexión intertextual conduce a reflexionar acerca de las variaciones del mito producidas por Teócrito, un rasgo típicamente helenístico. En primer lugar, y como ya señaló el escoliasta, hay una discrepancia en torno a un asunto tratado con preciso detalle: en

11 Por este motivo la tradición lo ha titulado “Heracles niño”.

12 Esto puede concluirse de la “Inscripción triunfal de Ptolomeo III en Adulis” (OGIS 54.4-5 [= Kosmas Ind., Topogr. Chr. 2.58-9]): ἀπόγονος, τὰ μὲν ἀπὸ πατρὸς Ἡρακλέος τοῦ Εἰός, τὰ δὲ ἀπὸ μητρὸς Εἰονύσου τοῦ Εἰός [...].

13 KAMPAKOGLU (2011: 202) especifica que “this mythological episode had been treated in poetry before Theocritus only by Pindar who, along with some contemporary depictions on Attic red-figure vases and Pherecydes, is also our earliest source”. Aun así, el autor no pretende reducir las posibilidades de intertextualidad, por lo que aclara que “the establishment of an intertextual relationship between a Hellenistic text and an ode of Pindar on the basis of mythological material does not imply that there are (or were) no other possible subtexts. Not only would this contradict the plurality implied by the concept of intertextuality but also the reality of the texts themselves” (2). En síntesis, es preciso rastrear referencias a Píndaro en el *Idilio XXIV*, si bien esto no clausura la posibilidad de encontrar otras intertextualidades con otros poetas.

*Nem.*1.36, Píndaro presenta a Heracles e Ificles como gemelos, mientras que Teócrito (24.2) presenta a Ificles como una noche más joven (ΚΑΜΠΑΚΟΓΛΟΥ 2011: 205). Asimismo, es notable que Píndaro en su tratamiento del mito únicamente busca resaltar las cualidades de Heracles que le son útiles para construir el elogio a Cromio; por este motivo, apenas le dedica unos versos al contexto previo a la escena de las serpientes. En contraste, Teócrito le concede a la escena una mayor elaboración y dedicación (1-63). La descripción del marco y el discurso directo de Alcmena (narrador interno) en el comienzo (1-10) del *Idilio XXIV* crean una atmósfera doméstica y familiar: la narración de una escena ordinaria en la que una madre luego de bañar, alimentar y acostar a sus hijos –narratarios–, les canta una canción de cuna mientras acaricia sus cabezas. Los recursos musicales propios de este canto son la anáfora en el comienzo de los versos 7 y 8: εὔδεται, ἐμὰ βρέφεα ἢ εὔδεται, ἐμὰ ψυχὰ, como así también la repetición en el verso 9: ὄλβιοι ἐννάζοισθε καὶ ὄλβιοι ἅω ἴκοισθε. El escenario mundano contribuye a crear una fuerte verosimilitud: la canción de cuna (7-9) es un asunto privado, confinado a la atmósfera familiar. Sin embargo, la estructura del idilio depende de la alternancia entre lo mundano y lo divino, representado en lo ordinario y lo heroico. Debajo de la superficie realista en la que se construye la escena hay alusiones a la narración heroica mitológica. Los niños duermen sobre el escudo de bronce

de Pterelao, muerto por Anfitrión¹⁴: este inesperado detalle es una marca de la estrecha relación que tienen el sueño y la muerte en el poema¹⁵. Asimismo, Teócrito, además de utilizar el hexámetro, incorpora dos expresiones muy homéricas, continuando con la intención de insertarse en la tradición y, vale agregar, demostrando la conciencia poética de su composición: el optativo ἴκοισθε¹⁶ (9) y ὡς φάμενα (10), que tiene una variación dialectal frente al ὡς φάμενη de Homero¹⁷. Junto con la intertextualidad con Píndaro y las alusiones a la poesía homérica, Teócrito incluye en el idilio referencias al tratamiento del mito de Dánae y Perseo producido por Simónides. Naturalmente, es posible encontrar una correspondencia temática en el hecho de que ambos héroes, Perseo y Heracles, son vástagos de Zeus. Sobre esto, en la creación de la escena doméstica Teócrito utiliza el término γάλακτος [leche] en el v. 3, misma raíz de γαλαθηνῶ (v. 8 en el *Poema de Dánae*), probablemente de recurrente uso en contextos maternos. Sin embargo, inmediatamente después

14 Sobre la figura de Anfitrión, cabe resaltar que en el comienzo del idilio, en la escena específica de la canción de cuna, se encuentra ausente. Esto se adhiere a lo ya mencionado acerca de que las mujeres –madres y nodrizas, fundamentalmente– eran las que llevaban a cabo el cuidado de los niños y, por lo tanto, las que producían los cantos para dormir.

15 Cfr. STERN (1974: 353).

16 *Odisea* 11.104, 11.111 y 12.138.

17 En *Iliada* 5.835; 22.247; 22.460. En *Odisea* 11.150; 18.206; 23.85.

el poeta incluye χαλκείαν [broncíneo], misma raíz que χαλκεογόμφω (v. 10 en el *Poema...*). Por sobre estas breves alusiones, la canción de cuna comienza con un imperativo y un vocativo εὔδετ', ἐμὰ βρέφεα [duerman, mis niños] –semejante a εὔδε, βρέφος (v. 20 en el *Poema...*)– que refiere al objetivo principal y la función primaria del canto. Otro aspecto a remarcar es que el pedido dentro de la canción de cuna es que duerman el γλυκερὸν καὶ ἐγέρσιμον ὕπνον [el dulce sueño del que se despierta]. Esta especificación, a la cual se suma el deseo de ὄλβιοι ἄω ἴκοισθε [dichosos lleguen a la aurora], refiere a una antigua superstición en la que las madres y nodrizas piden no sólo que el niño duerma, sino que eventualmente también despierte. Incluso en el contexto hogareño se descubre que la lucha por la inmortalidad está implícita y latente¹⁸.

En línea con la doble funcionalidad propia de la canción de cuna, en la cual hay una intención primaria vinculada al sueño del niño y una secundaria, específica para cada obra, es preciso argumentar que Teócrito introduce este tipo de canto para crear, articulada con la atmósfera familiar, una fuerte tensión dramática que se produce en la audiencia a partir del conocimiento mítico latente en los receptores del poema. Conociendo ya la escena de las serpientes, la detallada descripción del contexto familiar y el discurso directo de Alcmena (la canción de cuna) aletargan

la llegada del conflicto y necesariamente inducen una particular sensación de suspenso¹⁹.

Arrastradores de redes (Fr. 47 a R) de Esquilo

En último lugar, se analizará el drama satírico de Esquilo conocido como *Arrastradores de redes* (fr. 47 a R) que, junto con *Las Fórcides* y *Polidectes*, conforman la saga de Perseo:

{<ΣΙ.>} [...] αν καὶ θεοῦ μαρτύρομαι
].παντί χηρῦσσω στρατῶ
]παντάπασι... φθαρης
].ουσα πρόξενόν θ' ἄμα 768
].ου με καὶ προπράκτορα
].ε μαιάν ὡς γερασμαίαν
].ηπιόις προσφθέγμασιν
]... [.].]ς εν χρόνω μένει 772
{<ΣΙ.>} ἰδοῦ, γελᾷ μου προσορῶν
[]. ὁ μικκὸς λιπαρὸν
μ|λτ[ό]πρεπτον φαλακρὸν
[]ει[.]παπας τις ἀρες-
[]ωσ[.].ποικιλωνω- 790
[]
[]...λαισμοι

19 Al respecto KONSTANTAKOS y LIOTSAKIS (2021: 5) sostienen que “the material is organized within the story in such a way that the narratee becomes confused between a number of coexisting contingencies of potential scenarios as to what will finally happen, and is kept in anxiety until the very end of the story. This anxiety emerges as a mixture of our fear for developments disastrous for our beloved characters (the so-called ‘harm anticipation’ phenomenon), on the one hand, and, on the other hand, our hope that the characters will successfully overcome difficulties and potential calamities”. En el *Idilio XXIV*, el suspenso creado por la minuciosa descripción de la escena se sostiene a partir de la ansiedad de la audiencia ligada al conocimiento mítico que ya anticipa las dificultades que el héroe deberá sobrepasar.

18 Cfr. STERN (1974: 353).

(πο)πυσμός)
 []..ιδερκη
 []πορσοφιλής ό νεοσσός 795
 []ερκόμενος
 []σιον
 ει μή σε χαίρω .[
 όλιοτο Δίκτυς κερ[800
 τησδέ μ' άγρας μι[
 ώ φίντων, ιθι δε[ύρο {στρ.)
 (ποπυσμός)
 ΐξη παιδοτρόφους έμά[ς,
 ώ φίλος, χέρας εύμενεις,
 τέρψη δ' ίκτισι κα[ι] νεβρο[ις
 ύστρίχων τ' όβροίχοισ[ι]
 κοιμίση δέ τρίτος Ξύν 810
 ματρ[ι] [κα[ι] πατρ[ι] τώδε.
 ό πάπα[ς] δ]ε παρέξει
 τώ μικρῶ τὰ γελ[οι]α
 και τροφάς άνόσους, όπως πι[
 άλλδών αύτος ε... [.] ... [815
 χαλᾶ νεβ'οροφου ποδ[ός]
 μάρπτων θήρος άνευ δ[ι]
 θῶσθαι ματρ[ι] παρέξεις κ]ηδεστῶν
 τρόπον οίσιν
]ντροφος πελατεύσεις²⁰ 820

S: "Invoco a los dioses como testigos,
 proclamo a toda la hueste
 sin dudarle ... náufrago
 ... protector al mismo tiempo 768
 ...a mí y al que hace
 ...como una nodriza anciana
 ... con saludos amables
 ... con el tiempo permanecerás" 772
 S: "Miren, se ríe de mí al contemplarme,
 este pequeño... al calvo,
 brillante como aceite y de color rojo
 ...papá.... 790
 (chasquido de labios)
 ... (me) miras
 ...pequeño pajarito
 ...mirándome 795
 Si no me regocijo (al mirar)te.
 Que perezca Dictis (quien intentó
 quitar)me estas presas
 Oh ven aquí, 800
 (chasquido de labios)

20 Edición de RADT (1985).

¡Ten coraje! ¿Por qué sollozas?
 Ven aquí, unámonos a mis hijos rápida-
 mente.
 Vendrás a mis cuidadoras
 manos, oh querido, bien dispuestas,
 y te alegrarás con las garduñas, los cer-
 vaticillos,
 los jóvenes erizos,
 dormirás tercero con 810
 tu madre y este padre.
 Y papá proporcionará
 al pequeño diversión
 y alimento nutritivo para que (...) 815
 luego de crecer, tú mismo...
 soltarás el pie cazador de cervaticillos
 atrapando bestias sin (armas)
 proporcionarás un banquete a tu madre
 del mismo modo que tus hermanastros,
 entre los que serás criado como parien- 820
 te.
 (Nuestra traducción)

El drama satírico *Arrastradores de redes* no sólo incluye una (especie de) canción de cuna elaborada por Sileno, el sátiro con mayor protagonismo, sino que además se inserta en el tratamiento del mito de Dánae y Perseo, ahora ya en Sérifos, a salvo del mar. DE SANTIS (2020) analiza las distintas características del coro de sátiros y concluye que en Esquilo este tiene una función ligada a la trama del mito; en otras palabras, el coro de sátiros y, específicamente, Sileno, se instalan como personajes protagónicos vinculados al desarrollo de la historia y no como meros espectadores con pocas intervenciones. En el drama en cuestión, Sileno, deseoso de poseer a Dánae, se ofrece como πρόξενον de ella y Perseo (v. 768). Sin embargo, Dánae lo rechaza suplicando a Zeus "que la aleje de estas

bestias ya que el dios, como padre de Perseo, le ocasionó males que ahora se renuevan²¹. Luego de este episodio, Sileno se dirige exclusivamente a Perseo, que ríe para luego llorar, y compone, con el objetivo de calmarlo, una canción de cuna atípica (a partir del v. 802), caracterizada por ciertas inversiones y ambigüedades que deslizan la tipología textual pretendida en este tipo de composiciones. En primer lugar, según lo mencionado, la canción de cuna es elaborada por mujeres –madres y nodrizas–. Sin embargo, Sileno es quien profiere el canto a Perseo; no sólo se lo describe como una anciana nodriza (μαῖαν ὡς γερασμίαν, v. 770), sino que él mismo dice poseer manos que crían niños (παιδοτρόφους ἐμάς χεῖρας, v. 806) y, de manera recurrente, alude a sí mismo como “padre” de Perseo (πάπας, v. 789 y 812; πατρί, v. 811). A pesar de esto, se describe con atributos un tanto monstruosos: su aspecto es descrito en referencia a su cabeza sin cabello (φαλακρὸν, v. 788), brillante como si hubiera sido bañada en aceite (λιπαρὸν, v. 787) y al rojo vivo (μυλτόπρεπτον, v. 787). Esto produce cierto temor en Perseo, hecho frente al cual Sileno se dirige preocupado por medio de un imperativo y seguidamente una pregunta; θάρσει δὴ· τι κινύρη; (v. 804) [¡Ten coraje! ¿Por qué sollozas?]. Inserto en la trama dialógica unidireccional de la canción de cuna, Sileno intenta calmar a Perseo con la intención de calmarlo a través de sus palabras, estrategia finalmente

inútil. Aun así, prosigue con el canto y crea un bello escenario pastoril en el cual Perseo y Dánae pasan a formar parte de la familia de sátiros. En la descripción se incluye la mención a animales –ἰκτίσι [garduñas], νεβροῖς [cervatillos] y ὑστρίχων [erizos] –, como así también se construye un escenario posible en la juventud de Perseo en el cual él consigue cazar bestias (νεβροφόνου) y alimentar a su propia madre en compañía de los sátiros, con quienes logra llevar una vida κηδεστῶν τρόπον [al modo de parientes]. Resulta llamativo analizar la referencia de Sileno a un contexto de vida salvaje, alejada en cierto punto de los valores cívicos. Mientras que lo recurrente en las canciones de cuna ya analizadas era desear la seguridad de los niños en un futuro glorioso digno de un héroe, en *Arrastradores de redes* Sileno anhela para Perseo un futuro ligado a la caza en un ambiente pastoril y salvaje. Esta inversión de valores esperados para un niño se articula con el género en que está inscripta la obra.

Otro aspecto a remarcar en torno a la construcción de la canción de cuna y las regularidades mencionadas es el lenguaje enternecedor que se encuentra presente (μικκός²², en v. 787

22 PHILLIES HOWE (1959: 160) sostiene que la variación de μικρός y μικκός es una cuestión meramente fonológica, ligada a la fonética de los niños en las primeras etapas de adquisición del lenguaje: “The puzzling form μικκός Lobel considers a Dorism, uncertain whether to regard it as Peloponnesian or Sicilian Doric. But in doing so he is overlooking the fact that the word occurs in conversation about and with a child, and that it is more likely a childish lisp of μικρός.

21 Cfr. DE SANTIS (2020: 7).

y v. 813 y φίντων²³, en v. 802), como así también la creación de una escena optimista sobre el futuro del niño que se desarrolla mientras Sileno acompaña el canto con cierto movimiento corporal; es posible deducir esto del recurrente ποππυσμός (v. 792-803)²⁴ que estaría haciendo referencia al chasquido de labios o a una especie de silbido –el sonido que se realiza para calmar animales o bebés²⁵–.

En relación con la alternancia frente a los mecanismos previamente analizados en este trabajo, resulta oportuno considerar cómo se revierten las prioridades al momento de

componer los cantos. La doble funcionalidad de la canción de cuna ya mencionada en Simónides y Teócrito también se encuentra presente en este drama de Esquilo. Por un lado, la intención de Sileno (narrador interno) es tranquilizar a Perseo (narratorio primario) a través de un discurso calmo que alude a escenarios pastoriles y domésticos. Por otro lado, tiene como objetivo resaltar sus cualidades paternas para conseguir las nupcias con Dánae (narratorio secundario). Teniendo por sabido que la funcionalidad primaria de las madres en los cantos de cuna presentes en los poemas de Simónides y Teócrito era dormir al niño y, a esta, se le sumaba la segunda función, es interesante analizar cómo en Esquilo eso está complejizado. La tranquilidad de Perseo no es una preocupación *per se* para Sileno, sino más un medio para alcanzar un fin. En este punto, no es errado pensar que, si bien la funcionalidad primaria seguiría siendo dormir a Perseo, esto se pretende como medio para alcanzar la funcionalidad secundaria (también en términos temporales, ya que para acostarse con Dánae es necesario que Perseo se duerma).

Otro aspecto significativo acerca de la construcción del personaje de Sileno que señala ciertas ambigüedades del texto es la secuencia de versos 810-811: κοιμήση δὲ τρίτος ξὺν / μητρὶ καὶ πατρὶ τῶδε [te acostarás tercero con tu madre y este padre]. El verbo κοιμᾶσθαι se traduce como “acostarse” pero también “acostarse con otro” (refiriendo al encuentro sexual). En este punto, la ambigüedad es delibe-

If the κρ is phonetically too sophisticated a pronunciation for many a modern Greek child (in the same way that English-speaking children commonly say ‘across the street’ for ‘across the street’) I do not doubt that ancient children had the same difficulty. Papisilenos is indulging in any exotic dialect, it is, more likely, the dialect of baby-talk.” DEMUTH (2009: 187) observa, en este sentido, que hay una fuerte tendencia a que los niños adquieran más tempranamente la fonética de las consonantes trabadas como /p/, /t/ y /k/ y, en este caso, las prefieran antes que otras.

23 “The φίντων is a form so puzzling that scholars have taken it to be a proper name referring, probably, to one of the satyrs. But, as has been suggested by Setti, it seems to be a variant of φίλων, ‘beloved’ or ‘lover’, meaning something like ‘love’ or ‘sweetie’. It may be derived from the Doric as Stanford and Lobel suggest, or then again it may be the kind of lisping speech that rises in conversation with an infant, like ‘tweetie’ for ‘sweetie’” (PHILLIES HOWE, 1959: 161).

24 ποππυσμός es atetizado por RADT, aunque lo incluye dentro del aparato crítico. Sin embargo, tanto KOUSOULINI como DE SANTIS, que utilizan su edición, lo mencionan.

25 Cfr. KOUSOULINI (2015: 19, nota 35).

rada: por un lado, Sileno pretende dormir a Perseo (objetivo primario); por otro, pretende la relación sexual con Dánae (objetivo secundario). En vínculo con la alusión a sus cualidades paternas, resulta interesante reflexionar acerca de la intención de Esquilo al ubicar el enfático τῶδε: se contrapone la figura del padre biológico (Zeus) con el πάτερ κηδεστῶν [padrastró]. Otro término ambiguo y de doble connotación es ποσθοφιλής (v. 795), utilizado para referir al falo pero también para aludir a niños pequeños.

En última instancia, el contexto de *performance* de la canción de cuna no se constituye como un momento de crisis o peligro para Dánae o Perseo; en este punto, no se seguiría el lineamiento de PACHE (2004) ya articulado con Simónides y Teócrito. Mientras que en el *Poema de Dánae*, madre e hijo enfrentan un grave peligro (el océano, construido como un gran monstruo), en el fragmento de Esquilo aquel que compone la canción es justamente el personaje monstruoso, representado a través de las descripciones previamente mencionadas. Asimismo, otro contraste posible es en torno a la actitud de Dánae frente a Zeus: mientras que en Simónides la súplica a Zeus es compasiva y respetuosa, en Esquilo Dánae culpa al dios por los sucesos acontecidos de un modo un tanto histérico, a pesar de que ni ella ni su hijo estén en grave peligro al llegar a Sérifos²⁶. El objetivo de Esquilo habría sido combinar características típicas de la canción de cuna con otras del drama satírico para crear un

fuerte efecto de comicidad e inversión en la escena. En este punto también, la canción de cuna de *Arrastradores de redes* se construye como parodia.

Conclusión

Los narradores internos de los textos elegidos para el análisis (mujeres y sátiros) presentan una primera funcionalidad en sus discursos ligada a la motivación fundamental del canto de cuna –el sueño del infante– y una segunda funcionalidad –suplicar a Zeus, crear una atmósfera de suspenso, conmover a Dánae– que articula las estrategias compositivas de los poetas junto con una intensa carga mitológica que vincula a los héroes con un destino incierto. Tanto Simónides y Teócrito, como así también Esquilo, consiguen escenificar la ternura y emotividad de una escena ordinaria a través de un minucioso trabajo de la obra literaria en cuanto a temáticas y recursos poéticos, sintácticos y fonológicos (musicales), como el quiasmo, la aliteración y la asonancia, entre otros. Aunque el limitado corpus no permite delimitar a la canción de cuna como género con todos los rasgos que habría tenido, resulta claro luego de este análisis que la regularidad de los recursos ya mencionados en el *Poema de Dánae* y el *Idilio XXIV*, y en particular su inversión en *Arrastradores de redes*, hacen posible aseverar que habría sido un tipo de composición poética bien reconocible para los receptores antiguos.

26 KOUSOULINI (2015:17).

Ediciones y traducciones

- ABRITTA, A. (en prensa). “Un análisis métrico-rítmico del Poema de Dánae de Simónides de Ceos”. *Cuadernos de literatura*.
- GOW, A.S.F. (ed.) (1952 [1950]). *Idyllia, Theocritus 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RADT, S. (ed.) (1985). *Tragicorum Graecorum Fragmenta 3: Aeschylus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- WEST, M.L. (ed.) (1972). *Fragmenta, Iambi et elegi Graeci 2*. Oxford: Clarendon Press.
- WEST, M.L. (2000). *Homeri Ilias*. 2 vols. Stuttgart and Leipzig: Teubner.

Bibliografía citada

- COLESANTI G. y GIORDANO M. (2014). “Two Cases of Submerged Monodic Lyric: Sympotic Poetry and Lullabies”, en *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: An Introduction*; 90-106.
- DALTON PALOMO, M. (1996). “La comunidad de mujeres e hijos” en *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*. Colegio de México; 305-334.
- DE JONG, I. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford: University Press.
- DEMUTH K. (2009). “The prosody of syllables, words and morphemes” en *The Cambridge Handbook of Child Language*. Bavin E.(ed.). Cambridge: University Press.
- DE SANTIS, G. (2020). “El coro satírico y su función en las tramas satíricas esquileas. Notas sobre la gestualidad del coro y el rol actancial de Sileno en Arrastradores de redes”: *Synthesis* 27. n° 1.

- GARCÍA TEJEIRO M. y MOLINOS TEJADA M. T. (1986). “Introducción” en *Bucólicos Griegos*, Gredos (ed.).
- KAMPAKOGLU A. (2011). “Studies in the Reception of Pindar in Hellenistic Poetry”. Oxford: University Press.
- KONSTANTAKOS M. y LIOTSAKIS V. (2021). *Suspense in Ancient Greek Literature*. De Gruyter.
- KOUSOULINI, V. (2015). A satyric lullaby in Aeschylus’ Net-Haulers (fr. 47a Radt)? *Euphrosyne* 43. 9-22.
- PACHE, C. (2004). *Baby and Child Heroos in Ancient Greece*. Chicago: University of Illinois Press.
- PHILLIES HOWE, T. (1959). The Style of Aeschylus as Satyr-Playwright. *Greece & Rome* 6, No. 2; 150-165.
- ROSEMEYER, P. (1991). Danae Fragment Reconsidered. *Arethusa* 24, No. 1; 5-29.
- STERN, J. (1974). Theocritus’ Idyll 24. *The American Journal of Philology* 95, No. 4; 348-361.
- WAERN, I. (1960). Greek Lullabies, *Eranos* 58: 1-8.

Recibido: 17-02-2023
Evaluado: 05-03-2023
Aceptado: 07-03-2023

