

SIRENAS, PIÉRIDES Y MUSAS EN EL MITO DE ORFEO

Jorge A. Brenes Morales*

ABSTRACT

This work sketches a reading on Orpheus' myth from three elements whose identity has remained unnoticed in the West, the Muses, the Pierides and the Sirens, as they represent a triple manifestation of the same mythic group.

Key words: music, harmony of the spheres, myth, interpretation, version, Orphism, religion.

RESUMEN

En este trabajo se esboza una lectura del mito de Orfeo a partir de tres elementos cuya identidad ha pasado inadvertida en Occidente. Tal es el caso de las Musas, las Piérides y las Sirenas en tanto representan una triple manifestación de un mismo conjunto mítico.

Palabras clave: música, armonía de las esferas, mito, interpretación, versión, orfismo, religión.

En 1589, con motivo de las bodas de Fernando de Medici y Cristina de Lorena, fue compuesta una serie de seis intermedios musicales. La obra que, en conjunto, se conoce como *La Pellegrina*, debe su nombre al desplazamiento o «peregrinaje» de Cristina, princesa de Francia, a Florencia, donde debían realizarse las bodas. Cada intermedio está basado en un episodio de la mitología griega y logra unidad en la diversidad porque los textos, tanto en lo que respecta a los mitos como en lo que corresponde a la música, son de autores diferentes. Los músicos son Emilio de' Cavalieri, Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Matthias Werrecore, Giulio Caccini y Jacopo Peri; los poetas, Ottavio Rinuccini, Giovambattista Strozzi y Laura Lucchesini; Giovanni de' Bardi funge simultáneamente como compositor y re-creador de mitos. En *La armonía de las esferas*, primer intermedio, la diosa Armonía desciende a la Tierra con acompañamiento de Sirenas, Parcas y Planetas, y los mortales son invitados a festejar

con los novios. El segundo intermedio, *La contienda entre las Musas y las Piérides*, ofrece el enfrentamiento musical de las diosas y las hijas de Píero, decidido en favor de las Musas por las Ninfas. El tercer intermedio se denomina *El combate de Apolo con Pitón*, y cuenta cómo los habitantes de Delfos, viéndose constantemente asediados por la serpiente Pitón, piden ayuda a Apolo, quien desciende del cielo y destruye al monstruo luego de un terrible combate. En el intermedio cuarto, *La región de los demonios*, una hechicera solicita a los espíritus que aparezcan y brinden su augurio acerca de las bodas. (Éstos anuncian una Edad de Oro y la escena se traslada inmediatamente al mundo subterráneo, donde las Furias, al saber que no tendrán más almas que atormentar, entonan un canto lastimero) También Anfitrite, la esposa de Poseidón, asiste a las bodas de Fernando y Cristina en el intermedio quinto, *El canto de Arión*, donde emerge de las profundidades oceánicas en compañía de las

* Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística, y Literatura, Universidad de Costa Rica.

Ninfas y de Tritón, su hijo. El nombre de este intermedio no se debe, sin embargo, al episodio inicial de Anfítrite, sino a un segundo episodio: el de Arión cautivo en un barco, cantando tristemente porque unos marineros lo amenazan de muerte, sin saber todavía que un delfín escucha su canto y lo sigue de cerca para rescatarlo cuando sea arrojado a las olas. Finalmente el intermedio sexto, denominado *El descenso de Apolo y Baco acompañados del Ritmo y de Armonía*, en que los dioses y los mortales cantan una oda en honor de Fernando y de Cristina.

Tales son los intermedios decididamente míticos que conforman *La Pellegrina*. De los seis, los dos primeros tienen una especial importancia por la mención de las Sirenas y de las Piérides. Las Sirenas descendiendo melodiosamente al lado de Armonía; las Piérides siendo vencidas en el canto por las Musas. La curiosidad de estos textos radica en que ofrecen un estado del mito que no es el habitual: por un lado, estamos acostumbrados a pensar en las Sirenas de manera negativa, de acuerdo con las versiones del mito en que se enfatiza el peligro de su canto; por otra parte, sabemos que las Sirenas también disputaron con las Musas, y que corrieron una suerte similar a la de las Piérides. Esto quiere decir que, bajo la consideración de los intermedios con que da inicio *La Pellegrina*, las Sirenas ocupan un lugar contradictorio: a pesar del destino paralelo que existe entre Piérides y Sirenas, éstas aparecen al lado de Armonía con un esplendor inusitado. Los textos de los dos primeros intermedios, con excepción de un pasaje de Giovanni de' Bardi, son de Ottavio Rinuccini, por lo que no cabría aducir que el contraste señalado obedece a la variedad de autores. El dato más bien complica las cosas, pues Rinuccini se muestra como un buen conocedor de la poesía griega. Tomando en cuenta solamente los relatos proporcionados por la mitografía, relatos que el renacimiento abordara con singular apasionamiento, resulta evidente que no sienta bien a quien conoce el certamen de Musas y Sirenas desconocer el que entablaron con las Musas las Piérides, e incurrir en la exaltación de las Sirenas insistiendo al mismo tiempo en la derrota musical de las Piérides. Sin embargo, el motivo por el cual Rinuccini conjuga en

sus versos aspectos del mito favorables a las Sirenas con otros que no lo son, tal vez deba buscarse en las especulaciones de orden escatológico según las cuales las Sirenas, independientemente de la derrota sufrida ante las Musas, tienen a su cargo la armonía de las esferas celestes. En el antiguo arte funerario, en parte como divinidades del más allá encargadas de velar por el tránsito de las almas al inframundo, las Sirenas representan la armonía celeste. La muerte, desde luego, no es un tema que resulte apropiado destacar en unas bodas, pero puede ser tratado con cierta discreción. En *La Pellegrina*, el cortejo de Armonía no lo conforman únicamente las Sirenas: Rinuccini también otorga un lugar en el descenso celestial a las Parcas.

Ricamente diversa, *La Pellegrina* ofrece la convivencia paradójica de Musas, Piérides, Parcas y Sirenas; conviven también Apolo y Dioniso, al que se da el nombre de Baco. Es necesario incluir ahora en la lista a Orfeo, aunque no haya mención alguna del cantor tracio en *La Pellegrina*, e indicar que su nombre no se suma por razones secretas: todas las personalidades míticas mencionadas hasta ahora, seres fantásticos sobre los cuales tendremos que volver más adelante, están relacionadas a fondo con el musical Orfeo, de quien se dice que, como las Musas, enfrentó y venció a las Sirenas, cuando participó en el viaje de los argonautas. Pero el vínculo de Orfeo y las Sirenas es tan estrecho y significativo, de una índole tan diferente de lo que supone semejante enfrentamiento, que muy poco es lo que se puede avanzar en la comprensión del mito de Orfeo si antes no se toma distancia de las opiniones difundidas con más celo en torno a las Sirenas.

Del mito de Orfeo no sólo se suele afirmar que es uno de los más antiguos: la tradición lo considera también como uno de los más oscuros y difíciles de interpretar, en parte porque se compone de un número considerable de versiones. Cuando se trabaja con un mito en su pluralidad no resulta fácil ni conveniente acoger una versión y olvidarse de las otras, sobre todo si la versión escogida coincide con la que defiende la oficialidad del discurso mitológico. Esto no quiere decir, por otra parte, que uno deba hacerse cargo de todas las versiones que le lleguen a las manos. Se

puede tener la seguridad —cosa que siempre confirma el trabajo de los poetas— de que nunca se estará en posesión de todas las potencialidades de un mito. Si esto no se consigue sometiendo a análisis el más elevado número de versiones que seamos capaces de reunir, mucho menos es lo que se logra al considerar únicamente las reducciones canónicas consistentes en confundir una sola versión con el mito mismo. De manera que la interpretación de cualquier mito no debe depender de una sola versión ni de todas las que se posean, pues ambas cosas marcan una tendencia al dogmatismo por parte del intérprete. La lectura es un arte que no rinde sus frutos por ser reductista o más o menos abarcador, sino por poner en juego los fragmentos de saber necesarios para que una nueva producción de saber se muestre firme en sus consecuencias, elaboración acaso menos dispersiva que los fragmentos que le sirvieron de punto de partida. Es en este sentido, que a continuación se ofrece una lectura del mito de Orfeo, tras haber escogido con cierta minucia las variantes míticas en las que el mito vuelve constantemente sobre sí, del mismo modo que aquellas en las que el mito conduce al desencuentro.

I.

Los comienzos míticos de la música quedan declarados por el vínculo de ésta con las Musas, divinidades que Hesíodo situó en el Helicón y Apolo trasladó al Parnaso. En efecto, la música, en los albores míticos, no es otra cosa que el quehacer de las Musas, su actividad prolífica, y esto, de entrada, da ya una idea de la amplitud de cosas que los griegos entendían por «música». Una vez que el número de diosas quedó fijado en nueve, el ámbito de la «música» llegó a abarcar el canto épico, la danza, la astronomía, la historia, la tragedia, la comedia, la poesía lírica, la pantomima y la música propiamente dicha, cada una de estas disciplinas a cargo de una diosa y cada diosa, a su vez, regida por Apolo. De todas las Musas, Calíope es la primera en dignidad; ella custodia la poesía épica.

Según la versión más conocida del mito, las Musas son hijas de Mnemosine y Zeus. Dejando de

lado el habitual desenfreno del dios —las Musas son nueve porque fue nueve el número de noches que Zeus yació al lado de Mnemosine—, el dato dice muy poco si antes no se aclara el sentido poético que daban los antiguos a la verdad. La lengua griega ofrece para este concepto varios términos, pero el que aquí interesa es *alétheia*. El significado de esta palabra remite directamente al recuerdo. El lago infernal cuyas aguas poseían la virtud de suspender la memoria se llamó, precisamente, Leteo. La *alétheia* es, entonces, una suerte de prevención contra el olvido. La invocación a las Musas, tal y como puede apreciarse en la tradición poética desde Homero, es una petición de verdad apoyada en la fidelidad del recuerdo. Mnemosine, madre de las Musas, pero también un nombre griego que significa «memoria». Al lado del Leteo se encontraba otra fuente: la de Mnemosine.

Bajo la advocación de las Musas se articula el saber y la verdad. Para ver de qué modo ambas cosas se relacionan con la memoria, basta con pensar en la teoría platónica del conocimiento. Según Platón, y desde el marco de una concepción dualista del mundo, se conoce en la medida en que se *recuerda*. Como descendientes de Mnemosine, las Musas son las diosas del conocimiento sobre todo en sentido platónico. Igualmente puede decirse que Platón concibió su teoría del conocimiento de manera «musical».

Desde un punto de vista cosmológico, el universo se mantiene como tal por obra de las Musas. En este sentido conviene destacar la versión del mito que hace de estas diosas hijas de Armonía. Nuevamente el desenfreno: Ares y Afrodita consumando el amor en reiteradas ocasiones, siempre a espaldas de Hefesto, esposo legítimo de la diosa del Deseo. El resultado de tales amores adúlteros —resultado que, en cierto modo, no deja de sorprender, dada la fogosidad de los progenitores— es nada menos que Armonía, la madre mesurada de las Musas. Es bajo el signo de Armonía que las Musas ejercen un cadencioso dominio sobre todas las cosas. Concebido posteriormente como un conjunto concéntrico de esferas, al universo no le queda otro destino que regirse, forzosamente, por la «música», la llamada *música de las esferas*. El conocimiento de sí se proclama como el más importante

de los conocimientos cuando Apolo, de acuerdo con esta concepción armonizada del mundo, se convierte en el dios del comedimiento.

Las Musas que Apolo dirige habitaron, primeramente, en Beocia. Su monte predilecto fue el Helicón hasta que Apolo, después de vencer a la serpiente Pitón, se apoderó del oráculo de Delfos. Siguiendo los pasos de Apolo, las Musas abandonaron Beocia y se apropiaron de un monte de las cercanías de Delfos: el Parnaso. Pero antes de realizar este viaje, viviendo todavía en Beocia, las Musas tuvieron que luchar con las Piérides. Estas doncellas, del mismo modo que Píero, su padre, deben su nombre al lugar en que vivían: la Pieria, una región de Tracia. Como las Musas, las Piérides eran sumamente hábiles en el canto; como las Musas, eran nueve. Enardecidas por su propia habilidad, las Piérides deciden ir al Helicón en busca de las Musas. Al llegar ante las diosas, les solicitan que se entable de inmediato una competición. Las Musas aceptan y derrotan a las Piérides. Finalmente el castigo: las Piérides son convertidas en aves.

Este no es el único certamen en que participaron las Musas. Sabemos también que midieron las propiedades de su canto con las Sirenas y que éstas, al igual que las Piérides y que las Musas, eran nueve. El desenlace de la contienda, sin embargo, no podía ser el mismo, a pesar del triunfo de las Musas; no podía ser el mismo en cuanto al castigo porque las Sirenas, como seres fabulosos que participaban a medias de la naturaleza de las aves, no podían ser convertidas en lo que ya eran. Y tuvieron que contentarse las Musas con desplumar a las Sirenas y confeccionar con tales despojos sus coronas de la victoria.

De la unión de Apolo y una de las Musas, la muy renombrada Calíope, nace Orfeo, el cantor tracio, el músico más celebrado de la Antigüedad y, quizás, de todos los tiempos. Cuando no se lo considera el inventor de la lira, se dice que ésta le fue entregada directamente por Apolo y que fueron las Musas quienes le enseñaron a tocarla, razón por la cual cambió el número de sus cuerdas de siete a nueve. De nadie se ha ponderado tanto como de Orfeo, ni de manera tan enfática, el efecto avasallador de la música. Acompañándose siempre de su lira, Orfeo era capaz de

poner en movimiento rocas y árboles, de amansar toda clase de bestias, de desviar el curso de los ríos y de disipar las tempestades.

Siguiendo el consejo de Quirón, el centauro que por su sabiduría estuvo a cargo de la educación de los héroes más destacados de Grecia, Jasón solicitó a Orfeo que lo acompañara en la expedición de los argonautas. De camino a la Cólquide, y también de regreso, la música de Orfeo intervino en varias ocasiones. La situación más apremiante no fue otra que la aparición en el horizonte de la isla en que habitaron las Sirenas. Por el borde de la isla en que éstas aparecían había un gran número de escollos, y era hacia esa parte, en extremo peligrosa, que su canto dirigía a los navegantes incautos. Los argonautas habrían sucumbido inevitablemente ante la amenaza de las Sirenas de no ser porque Orfeo se encontraba a bordo, dispuesto a contrarrestar el canto de las Sirenas con un canto no menos fascinante. La voz y la lira del hijo de Calíope acabaron por imponerse sobre las Sirenas, como antes lo hicieron las Musas. Llenas de indignación por la derrota que les infligiera Orfeo, las Sirenas decidieron suicidarse. Armado de maña y curiosidad, Odiseo las enfrentará una generación más tarde. De manera póstuma el público esperaba tales énfasis, y Homero se muestra complaciente.

En los últimos días de su vida, Orfeo se había convertido en sacerdote de Apolo. Encontró la muerte al ofrecer resistencia al ingreso del dionisismo en Tracia. Contra Orfeo, Dioniso envió a un grupo de ménades. Orfeo murió destrozado por éstas.

Basta con lo dicho para plantear un par de cuestiones decisivas. Recuérdese ahora el texto de los dos primeros intermedios de *La Pellegrina* y repárese otra vez en el lugar que ocupan las Sirenas, al lado de Armonía. He aquí la primera cuestión: ¿Por qué si las Musas son hijas de Armonía, ésta desciende a la Tierra en compañía más bien de las Sirenas? En el intermedio segundo de *La Pellegrina* las Musas vencen a las Piérides y no hay razón aparente para pensar que las Sirenas aventajan a las Musas, sobre todo porque existe la versión del mito que confirma lo contrario: que son las Musas las que vencen a las Sirenas, directamente o a través de Orfeo. ¿Cómo se

explica entonces que Armonía descienda llevando en su cortejo a las Sirenas y no a las Musas? La otra cuestión es ésta: sobre Tracia ha predominado una consideración negativa; se ha visto en esta región el prototipo de la tierra salvaje. Ya dijimos que las Piérides habitaban en Tracia; tal vez bajo este estigma fueron vencidas por las Musas. Ahora bien, siendo Orfeo un héroe civilizador, el hijo y sacerdote del dios de la medida y la razón, ¿cómo se explica su origen tracio?

II.

La comprensión del mito de Orfeo no se alcanza sin una consideración paradójica de sus elementos. Esto, a su vez, depende del traslado que se haga de las coordenadas de lectura del mito. El abordaje que venimos efectuando, al tomar como punto de referencia a las Sirenas y a las Piérides y al enfatizar la contradicción que mana del origen tracio de Orfeo, obedece a este principio. Sin embargo, antes de responder las cuestiones planteadas en torno a estos aspectos del mito, conviene avanzar un poco más en nuestras consideraciones y demostrar que también el descenso de Orfeo al inframundo debe ser tomado con reservas.

Según la versión más difundida del mito, la que llegó a su apogeo en manos de Virgilio, Orfeo desciende a la morada de Hades, el dios de los muertos, desesperado por la muerte de su esposa. La bella Eurídice había salido a dar un paseo por un bosque cuando el pastor Aristeo, al verla, se enamora de ella y decide violarla. Eurídice huye, pero de camino pisa una serpiente y muere a causa de la mordedura. Abatido por el sufrimiento y el desconsuelo, Orfeo baja al inframundo en busca de Eurídice. Con su música duerme al terrible Cancerbero, apacigua a las Furias, conmueve a las almas de los muertos y suspende los castigos del Tártaro. El poderoso Hades y su esposa Perséfone se compadecen del dolor de Orfeo y le conceden volver con Eurídice a la superficie terrestre siempre y cuando esté dispuesto a cumplir con una condición: que bajo ninguna circunstancia ha de mirar el rostro de su amada, hasta que ambos consigan abandonar el mundo subterráneo. Orfeo acepta la condición

que le imponen los dioses e inicia el viaje de regreso, a sabiendas de que no puede volverse para ver si Eurídice lo acompaña. El avance se torna cada vez más inquietante, pues Orfeo no sabe si los dioses lo han engañado. Finalmente el héroe se vuelve y constata que Eurídice lo ha venido siguiendo, pero la distancia que los separa es tal que solamente él se encuentra fuera de las regiones subterráneas. La condición ha sido quebrantada y Eurídice se desvanece esta vez ante la desesperación de Orfeo.

Del descenso de Orfeo a la región de los muertos conviene señalar tres aspectos: en primer lugar, la nueva prueba de fuerza musical, pues Orfeo tiene ocasión de mostrar una vez más los portentos de su música, y otro tanto puede decirse de los poetas que miden su capacidad para ver quien expone con mejores acentos el efecto de la música de Orfeo sobre las fuerzas avernales; en segundo lugar, la desafortunada historia de amor, que culmina con la separación definitiva de los amantes; en tercer lugar, los orígenes míticos de la religión órfica, pues es de este viaje al mundo subterráneo, en que Orfeo hace valer sus recursos musicales de manera contundente, de donde se desprende la idea de que el alma debe seguir los pasos de Orfeo si de algún modo quiere enfrentar con éxito el dilema de la vida después de la muerte.

No todo se pierde con el desenlace fatídico de la pasión que lo ata a Eurídice: el retorno de Orfeo a la superficie terrestre, luego de vencer a las fuerzas más inhóspitas, lo acredita en un sentido místico. La historia de amor pasa a un plano secundario puesto que Eurídice es sacrificada dos veces en aras de la religión. En efecto, puede decirse que el orfismo depende de la doble muerte de Eurídice: primero, como causa del viaje al reino de Perséfone, en que Orfeo aprende a vencer las adversidades del inframundo; segundo, como causa definitiva del regreso de Orfeo a Tracia, gracias a lo cual se suele afirmar que procede del héroe mismo el impulso que dio origen a una religión. Adelantemos que esto bien pudo ser falso, dado que había razones de sobra para ampararse en el nombre de Orfeo con fines religiosos.

Durante el siglo VI a. C. se procede, en algunas ciudades estado de Grecia, a la oficialización

del culto de Dioniso. En el caso de Atenas, esta tarea estuvo a cargo del tirano Pisístrato. Mediante arduos procedimientos, la religión dionisiaca ganaba en formalismo y reglamentación. Al margen de semejante institucionalización se encontraban las llamadas religiones báquicas. A diferencia del dionisismo oficializado, las religiones báquicas respetaban la iniciativa individual de los adeptos, fomentaban las especulaciones teológicas y convidaban al bullicio y a las experiencias extáticas (es en este ámbito donde aparecen las ménades y las bacantes). Sin embargo, dentro del grupo de religiones báquicas sobrevino el orfismo de manera discordante, pues predicaba lo contrario de las religiones báquicas, a saber: la pureza de la vida, la gravedad y el recato como preparación para la muerte. En este punto debe notarse el uso religioso que se hizo del nombre de Orfeo, pues fue amparándose en este nombre que se dio un proceso de moralización donde aún no la había: en las religiones báquicas. Bien puede ser éste el sentido de la muerte de Orfeo en la versión del mito que ya hemos mencionado, aquella en que el héroe tracio perece a causa de la furia menádica que Dioniso ha enviado en su contra.

Esta versión del mito se perfila con mayor claridad hacia el ámbito de la regulación y el orden. Como dios de la medida y de la razón, es Apolo quien rige este ámbito, de manera que la intervención del orfismo en el proceso que transforma las religiones báquicas en religiones reglamentadas, en religiones con vocación de oficialidad, redundaba en beneficio de Apolo. El lugar de Orfeo al lado de Apolo, en el mismo sentido en que presupone la apropiación del héroe por parte del orfismo, también es delineado con precisión en la misma versión del mito: Orfeo es hijo y sacerdote de Apolo. Y el hecho de que el orfismo no haya podido moralizar por completo el dominio de las religiones báquicas queda al descubierto en otro aspecto mítico de la misma versión: el rechazo, por parte de Orfeo, de tales religiones; su negativa ante la amenaza de irrupción de los misterios báquicos en Tracia.

Apolo o Dioniso, tal es el dilema que el orfismo tiende a Orfeo a modo de trampa; la tensión bajo la cual el héroe tracio sucumbe. La religión

órfica no se conforma con sacrificar únicamente a Eurídice: también Orfeo parece al verse obligado a tomar partido por Dioniso o Apolo. Vieja dicotomía de ecos recientes: Nietzsche abre uno de sus libros, *El origen de la tragedia*, con una distinción entre los elementos que considera apolíneos, por un lado, y los que considera dionisiacos, por otro. Y dice, además, que la comprensión del arte resulta incompleta e irremediablemente inútil si ambas clases de elementos no se conjugan. Dicho con pocas palabras: la distinción nietzscheana entre Apolo y Dioniso se presta al juego de la estética y es, por lo tanto, moralista, como sucede con la religión órfica. El dato resulta curioso porque Nietzsche, a quien debemos el método genealógico, se convertirá con los años en el gran teórico de la moral. Aplicando este método a la distinción entre Apolo y Dioniso se descubre que Nietzsche no fue el primero en plantearla, sino que apareció por primera vez en el dominio religioso. La planteó el orfismo con fines moralistas: diferenciar entre la razón luminosa y las sombras de la sinrazón. Para los griegos anteriores al siglo VI, la distinción entre Apolo y Dioniso no sólo fue débil: muchos son los indicios que apuntan hacia la supresión de la diferencia entre ambos dioses. Pero a partir del siglo VI surge en Grecia una especie de epidemia moralista de la que el orfismo formó parte, junto con la filosofía presocrática. Tal es la procedencia de la distinción entre Apolo y Dioniso que heredara Nietzsche; distinción que anteriormente o había sido inoperante o del todo inexistente.

Este breve análisis y, a la vez, recuento de la religión órfica sirve sobre todo para ilustrar los procedimientos por medio de los cuales una religión, cualquier religión, surte efectos moralizantes. Puesto que el orfismo arranca de un mito al que no se puede acercar sin distorsionarlo, conviene ver ahora de qué forma también el mito termina sufriendo los efectos de la moral. Con esto retomamos las cuestiones anteriormente planteadas, la primera acerca de la preferencia de Armonía por las Sirenas, cuando no hay motivo aparente para que no sean las Musas las que decidan a su lado; la segunda, en torno al origen tracio de Orfeo, aspecto contradictorio que no pudo borrar la vinculación del héroe con Apolo.

Retomemos la idea de que antes del siglo VI la distinción entre Dioniso y Apolo era ineficaz. Esto equivale a decir que el dualismo no había suprimido del todo el carácter unitario de ambos dioses y acaso no lo suspendiera nunca. Pues, en efecto, no importa que hayan subsistido dos nombres, las designaciones de Apolo y Dioniso tal y como aparecen, por ejemplo, en los *Himnos* atribuidos a Homero: lo cierto es que Apolo fue conocido por los antiguos con el nombre de *Priapeo* y que Priapo, el dios itifálico, permanente y desmesuradamente erecto, no es otra cosa que una personificación de la virilidad de Dioniso. Prueba de esto es que las Musas de Beocia, cuando danzaban en el monte Helicón, lo hacían en torno a un pilar fálico, emblema de Apolo *Priapeo*. Desde luego, semejante hecho no tardó en herir la sensibilidad de los primeros mitólogos, razón por la cual Apolo y las Musas tuvieron que abandonar el Helicón y dirigirse al Parnaso.

No es necesario, sin embargo, valerse de los antecedentes priápicos de Apolo para derribar la pretendida racionalidad que sobre este dios ha levantado la tradición de Occidente. Basta con repasar los mitos en que Apolo se muestra por completo irreflexivo: el de la rebelión contra Zeus, junto con Hera y Poseidón; el de la muerte de los Cíclopes, armeros de Zeus; y el del certamen musical en que participan el dios y Marsias. Descontento ante la forma en que Zeus ejerce su poderío, Apolo se pone de acuerdo con Hera y Poseidón para obligar al resto de los dioses a tomar parte en una rebelión. Cuando se restablece el poder de Zeus, el castigo no se hace esperar: Hera padece colgada lastimeramente del cielo, llevando en cada uno de sus pies un yunque, como peso adicional; Apolo y Poseidón, por su parte, deben servir al rey Laomedonte en la construcción de Troya. También conviene recordar que Apolo no dejó pasar sin venganza la muerte de uno de sus hijos, importándole muy poco que el responsable de dicha muerte fuera el mismo Zeus; tal es el caso de Asclepio, ese hijo de Apolo en el cual el arte de la medicina llegó al extremo de resucitar a los muertos. Evidentemente, Hades hubo de reclamar sus derechos; y Zeus, para dirimir el problema, decidió fulminar a Asclepio con un rayo. Inmediatamente Apolo dio

muerte a los armeros de Zeus, los Cíclopes; y hubiera sido lanzado por Zeus a las profundidades del Tártaro, de no ser por la intervención de Leto, madre de Apolo. Queda todavía el caso de Marsias el sátiro, hábil flautista. Al escuchar los pastores los sonidos emitidos por la flauta de Marsias, llegaron al extremo de afirmar que nadie, ni siquiera Apolo, era capaz de producir una música tan deliciosa. El crimen de Marsias consistió en no contradecir este dictamen. Al enterarse de esto, las Musas van con el cuento a Apolo, y éste decide entablar un certamen con el sátiro. A pesar de que las Musas juzgaron aquella competición, no pudieron decidirse ni por la lira de Apolo ni por la flauta de Marsias hasta que el dios retó al sátiro nuevamente y le dijo que tocaran invirtiendo la postura del instrumento. Desde luego, sólo la lira de Apolo se prestaba para llevar a cabo semejantes acrobacias musicales. La música de Apolo, con la lira invertida, no fue menos hermosa que antes, cuando tocaba en la postura correcta, y las Musas le concedieron la victoria. Pero no contento con esto, Apolo se vengó de Marsias: el sátiro murió desollado. Considérese, con tales antecedentes, al dios que habría de convertirse en el símbolo de la razón.

La tradición contrapone a las Musas con las Piérides. De estas doncellas señalamos que eran hijas de Píero y que tanto ellas como su padre debían su nombre a la región en que habitaban: la Pieria. Por otra parte mencionamos su habilidad musical y la contienda entablada en este ámbito con las Musas. Las Piérides viajaron a Beocia para enfrentarse a las hijas de Mnemosine, según una versión del mito, o de Armonía, según otra versión. Finalmente dijimos que como resultado de la derrota sufrida en el certamen, las Piérides fueron convertidas en aves.

Para los griegos, del mismo modo que para los romanos, no existe animal alguno que represente mejor la lascivia que las aves. Esta es una idea tan generalizada en el ámbito antiguo, que no vamos a desarrollarla aquí. Apuntemos solamente el siguiente dato: las Piérides no podían ser convertidas en aves, como pretende la tradición que las hace sucumbir ante las Musas, porque ya eran aves antes del enfrentamiento musical, eran precisamente las Sirenas. Y no podían

sucumbir ante las Musas porque ellas mismas eran las Musas. Son sobre todo los poetas latinos los que no se cansan de utilizar la denominación de «Piérides» como un epíteto de carácter local con que se hace referencia a las Musas; pero no faltan testimonios griegos tan admirables como los que ofrece Pausanias cuando afirma que el nombre de cada una de las Musas corresponde, uno a uno, con el de las Piérides o que entre éstas debía buscarse a la madre de Orfeo. De tal manera, que también resulta sospechoso el enfrentamiento del cantor tracio con las Sirenas. A fin de cuentas, el mito preserva la concordia entre ambos: las Sirenas acompañaban a Orfeo en el canto que era ofrecido a los bienaventurados en las Islas Afortunadas. En cuanto a la *música de las esferas* digamos que la tradición no pudo mantenerla por mucho tiempo bajo la custodia de las Musas, pues las Sirenas no tardaron en retomar su lugar al ser consideradas, ellas mismas, como las representantes de la armonía celeste.

El problema fundamental de las Musas nunca fue otro que la constancia de sus aventuras amorosas. La dificultad radica en que de pronto comenzó a difundirse la idea de que las custodias del saber, las diosas del pensamiento, debían ser, como Atenea, virginales. La conversión de las Piérides en Sirenas está íntimamente relacionada con una venganza: enojada porque las Piérides despreciaban los placeres del amor, Afrodita las convirtió en aves, sin que sufriera menoscabo alguno la habilidad musical que las caracterizaba. Las Sirenas son, pues, el resultado de esta intervención de Afrodita: se trata de una metamorfosis de las Piérides en seres lascivos, para que renuncien por fin a su comedimiento sexual. No es otro el peligro que encierra el canto de las Sirenas entre los griegos ni radica en otra cosa el poderío del canto Orfeo sobre los elementos, como hijo que era de las Sirenas. La región de Tracia en que Orfeo había nacido era, de acuerdo con una variante no canónica del mito, efectivamente, Pieria. Se entiende, pues, perfectamente que entre las Piérides estuviera la madre de Orfeo. En favor de la identificación establecida entre Piérides y Musas considérese, como dato adicional, que fue en la Pieria donde Zeus y Mnemosine se unieron.

Para hacer prevalecer la idea de que las diosas del pensamiento debían ser virginales fueron urdidas las Musas como diosas de Beocia o del Parnaso y en completa ruptura con las Piérides y las Sirenas. De este modo, cualquier rasgo de sensualismo inmediatamente sería trasladado a las «Musas de Tracia», como también se llama a las Piérides para enfatizar que en la versión no moralista del mito es Dioniso quien conduce a las Musas.

A la versión de la muerte de Orfeo que hace sucumbir al héroe a causa de la furia de Dioniso y sus ménades cabe contraponer una versión del mito más acorde con la red de relaciones en que quedan apresadas las Musas bajo el nombre de Piérides. Se debe entonces recurrir a Afrodita en lugar de Dioniso y recordar la disputa que por Adonis sostuvo la diosa del Deseo con Perséfone. Afrodita había dado a Perséfone la posesión de Adonis, siendo éste todavía un niño; lo había entregado secretamente, pues la diosa del mundo subterráneo lo recibió en un cofre, junto con la prohibición de ver lo que el cofre escondía. Desde luego, esta prohibición sirvió únicamente para que Perséfone abriera el cofre con mayor prontitud. Una vez abierto, la diosa de los muertos se enamoró perdidamente de Adonis y lo hizo su amante. Al enterarse de esto, Afrodita sintió los celos más terribles y descendió inmediatamente al inframundo por Adonis. Pero Perséfone no estaba dispuesta a cederlo bajo ninguna circunstancia, por lo que no quedó más remedio a Afrodita que llevar la disputa ante Zeus, quien a su vez delegó en Calíope la resolución del conflicto. La piéride decidió que Afrodita y Perséfone tenían los mismos derechos sobre Adonis, por lo que éste quedaba obligado a pasar un tercio del año con Afrodita, otro tercio con Perséfone y el último tercio descansando de la exigencia de las diosas. Sobra decir que Afrodita no estuvo conforme con la repartición y que más tarde, luego de perder definitivamente a Adonis, se vengó de todas las Piérides y, en particular, de la descendencia de Calíope. La virginidad de las Piérides no entra en contradicción con la postulación de descendencia, dado que las diosas griegas tienen acceso a fuentes mágicas en las que pueden renovar periódicamente su virginidad. Las virginales Piérides fueron,

pues, convertidas en Sirenas y Orfeo murió por el exceso de amor que Afrodita infundió en las mujeres de Tracia. En efecto, la muerte de Orfeo es similar a la de Adonis: las mujeres que acaban destrozando su cuerpo padecen un arrebato similar al que encendiera la disputa entre Perséfone y Afrodita.

El descenso de Orfeo a la morada de Hades debe ser tomado con reservas por sus derivaciones religiosas, pero también por sus implicaciones en el terreno del amor. Cuando el rey Admeto de Feras recibe la noticia de que su muerte se aproxima, Apolo le dice que puede continuar con vida si encuentra a alguien que muera por él, y únicamente Alceste, su esposa, acepta. En medio del dolor, Admeto envidia el talento de Orfeo, pues de poseer tales destrezas sería capaz de descender al averno y traer de vuelta a su esposa. Sin embargo, Platón nos recuerda en el *Banquete* el motivo por el cual Orfeo no pudo retornar con Eurídice: los dioses del mundo subterráneo consideraron que si Orfeo amaba tanto a Eurídice como daba a entender por el son lastimero de su música, debía ser en grado sumo cobarde para no haberse dado muerte en el momento de perder a su esposa. Sin duda Orfeo

siguió los pasos de Eurídice más como víctima del orfismo que como enamorado.

Bibliografía

- Apolonio. 1987. *El viaje de los argonautas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bricout, B. 2002. *La mirada de Orfeo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Colli, Giorgio. 1998. *La sabiduría griega*. Madrid: Editorial Trotta.
- Detienne, Marcel. 1990. *La escritura de Orfeo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Graves, Robert. 1999. *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Madrid: Unidad Editorial.
- Himnos órficos*. 1987. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Virgilio. 1994. *Geórgicas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.