

El cuento de los dos poetas: Cadmo y Tifón en el libro I de las *Dionisíacas*

The Tale of the Two Poets: Cadmus and Typhon in Book I
of the *Dionysiac*a

Tadeu da Costa Andrade
Universidad Federal de Bahía
Brasil
tadeu.costa@ufba.br

 <https://orcid.org/0009-0004-1730-2176>

Resumen

Aunque las *Dionisíacas* de Nono de Panópolis canten, como señala su título, los hechos del dios Dioniso, la narración comienza mucho antes, con las aventuras de su ancestro Cadmo. En el libro 1 de la obra, el poeta mezcla la saga del héroe fenicio con la batalla entre los dioses y Tifón (la Tifonomaquia). Por un lado, esta mezcla sirve al elogio de Dioniso y su abuelo y a la amplificación del poema; por otro, a la metapoesía. Nono presenta a Cadmo y a Tifón como poetas atípicos. La misma composición de la escena, basada en una mezcla de Homero, Píndaro y Teócrito, señala las semejanzas y diferencias entre Nono y sus modelos. El vocabulario de los personajes y el estilo de sus discursos, a su vez, establecen poéticas que, de alguna manera, reflejan la poética que el propio Nono explicita en su proemio.

Palabras clave: imitación - géneros poéticos - Nono de Panópolis – poética – retórica



Abstract

As its own title implies, Nonnus of Panopolis' *Dionysiaca* sings the deeds of Dionysus. However, the narrative begins much earlier, with the adventures of one of his ancestors: Cadmus. In Book 1, Nonnus mixes the Phoenician hero's journey with the battle between the gods and Typhon (the Typhonomachy). This mixture works as a means to praise Dionysus and his grandfather and to amplify the poem. On the other hand, it has metapoetic implications. Nonnus portrays Cadmus and Typhon as atypical poets. The very composition of the scene, based on a blend of Homer, Pindar and Theocritus, indicates the similarities and differences between Nonnus and his models. The characters' vocabulary and style, on their turn, establish poetical approaches that reflect the poetics Nonnus states in his proem.

Keywords: imitation - Nonnus of Panopolis – poetical genres - poetics – rhetoric

1. Introducción

En los 48 libros de las *Dionisiacas*, Nono de Panópolis (*fl. s. V¹*) nos narra los hechos de Dioniso, desde su nacimiento hasta su ascensión al Olimpo. Sin embargo, el relato no parte de un hecho del héroe o de su vida como un todo, sino de antecedentes distantes. Antes de que el dios aparezca en los cantos 6 (como Zagrebo) y 9 (como Dioniso), se cuentan el rapto de Europa, el peregrinaje de Cadmo, su casamiento con Armonía y la fundación de Tebas. Sin embargo, no contento con alargar su narrativa hacia el pasado, Nono la entreteje con la cosmogonía y los orígenes más remotos del mundo. El viaje de Cadmo es interrumpido por un encuentro con Zeus, a quien ayuda en su combate contra Tifón (1.136 - 2.712).

En resumen, el episodio es el siguiente. Para seducir a Plutón (la futura madre de Tántalo), Zeus oculta sus relámpagos en una

caverna. Ayudado por su engendradora, la Tierra, Tifón roba los relámpagos, con los que ataca a los dioses y al mundo. Aunque el poeta no explicite, Tifón también le quita los tendones a Zeus, que queda incapaz de defenderse. Zeus encuentra a Cadmo y le pide ayuda: con un disfraz pastoril que le presta Pan y la asistencia de Eros, Cadmo debe encantar y distraer a Tifón con un canto poético, para recuperar los tendones y permitir a Zeus que recobre los relámpagos y derrote al monstruo. El episodio está lleno de elementos incompletos e incongruencias². Una de las que más llaman la atención es la floja integración del rapto de Europa con la Tifonomaquia. Nono no deja dudas de que los dos episodios son concomitantes. Sin embargo, en sus mismas palabras, el robo de los relámpagos de Zeus no es resultado de dicho rapto, sino de la unión con Plutón³.

En otras fuentes, la narrativa de la Tifonomaquia normalmente se ubica en una era pre-heroica y tiene como únicos participantes a los dioses. En su versión más antigua, en la *Teogonía* (820-880), la tierra genera al monstruo después de la victoria de los dioses olímpicos en la Titanomaquia. El *Himno Homérico a Apolo* (305-355) lo presenta como hijo partenogenético de Hera, en respuesta al nacimiento de Atenea. Ambos son episodios teogónicos, sin la más mínima intervención mortal. La versión hesiódica y la gran mayoría de las demás representan a Zeus como vencedor único de Tifón⁴. Sin embargo, en la narrativa preservada en la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro (1.39-44), en muchos aspectos semejante a la de Nono, para recuperar los tendones robados por Tifón, Zeus necesita la ayuda de

² Las enumera Vian (1976: 10 ss.).

³ Sobre esta incoherencia, ver Braden (1974: 861-862), Vian (1976: 11) y Shorrock (2001: 35-36).

⁴ Considerérense también, por ejemplo, *Il.* 2.781-783; *Pi. P.* 1.13-20; *A. Pr.* 353-374.

¹ Todas las fechas son d.C., excepto cuando se indica lo contrario.

los dioses Hermes y Égipan⁵. Según el testimonio de Olimpiodoro de Alejandría (s. VI), en su comentario al *Fedón* (*In Plat. Phaed.*, p. 172, 1-12 Norvin = fr. 15 Heitsch)⁶, la mezcla entre la historia de Cadmo y la Tifonomaquia ya estaba en las *Teogamias* de Pisandro de Laranda, poeta épico del s. III. Todo lo que dice, empero, es que Cadmo ayudó a Zeus contra Tifón. Es posible que ya en Pisandro hubiese estado presente el tema pastoril y que, en una narrativa semejante a la de Apolodoro, Cadmo hubiera reemplazado a Hermes o Égipan. No obstante, el testimonio no nos permite afirmarlo.

Se pueden proponer diferentes razones para la mezcla de las narrativas de Cadmo y de la Tifonomaquia. Por un lado, es un evidente medio de amplificación: al hacer participar del combate cósmico al abuelo materno de Dioniso, Nono aumenta la alabanza del dios. El elogio de los ancestros es un *tópos* muy tempranamente establecido en la práctica encomiástica de la Antigüedad⁷. En segundo lugar, se puede considerar la amplificación desde el punto de vista de la narrativa. Así como, en la *Ilíada*, Homero se refiere a toda la Guerra de Troya desde el episodio singular de la ira de Aquiles, Nono, desde los hechos de Dioniso, apunta a la historia del cosmos⁸. Así, la

⁵ El nombre de esta divinidad es un compuesto de αἴξ ("cabra") y Pan. Higino lo presenta como hijo de Júpiter (155). Su apariencia es comparada a la constelación de Capricornio en Eratosth. *Cat.* 1.27. Por fin, el Pseudo-Plutarco lo identifica con el latino Silvano (Plu. *Moralia* 311b, *Paralelas Menores*).

⁶ Vian (1976: 26-27).

⁷ Ya se encuentra en la poesía hímica más antigua y en los epinicios. La alabanza de los ancestros también está recomendada en la teoría retórica imperial, como, por ejemplo, en Quint. 3.10.7. Sobre el recurso en las *Dionisíacas*, que se asemeja al discurso de alabanza de los reyes (βασιλικὸς λόγος), ver a Geisz (2016: 174) y a D' Ippolito (2016: 374, n. 12). Como D' Ippolito observa, el poema sigue los preceptos de dicho género encomiástico, como descritos por Menandro Rétor (368-377). Aringer (2012: 89) ve en el entrelazamiento de los episodios un ejemplo más de cómo Cadmo anticipa el rol cósmico de Dioniso.

⁸ Shorrock (2001: 26 ss.).

narrativa se abre y se cierra con hechos marciales de importancia universal: la guerra de Zeus contra Tifón y la guerra de Dioniso contra los Gigantes. En tercer lugar, empero, podemos ver en la inclusión del gigante monstruoso en la saga de Cadmo y Dioniso no sólo un recurso amplificativo, sino, como ya fue indicado por otros estudiosos⁹, un comentario metapoético. Es este punto de vista el que nos interesa en este artículo.

2. Metapoesía y hacer poético en el Libro I de las *Dionisíacas*

La concepción metapoética es de importancia en el primer libro de las *Dionisíacas*. En el prólogo (1.1-45), además de anunciar el tema del poema (el nacimiento y los hechos de Dioniso) el poeta expone las características de su poema. Por un lado, se trata evidentemente de una obra báquica. Nono describe su hacer poético a partir de elementos rituales del culto dionisiaco, contrastándolo con el estilo grave y riguroso de Homero (1.34-38):

ἄξατέ μοι νάρθηκα, Μιμαλλόνες, ώμαδίην δὲ
νεβρίδα ποικιλόνωτον ἐθήμονος ἀντὶ χιτῶνος
σφίγξατέ μοι στέρνοισι, Μαρωνίδος ἔμπλεον ὁδμῆς
νεκταρέης, βυθίη δὲ παρ' Εἰδοθέῃ καὶ Ὄμηρῷ
φωκάων βαρὺ δέρμα φυλασσέσθω Μενελάῳ.

(¡Dadme la férula, Mimalones! Estrechad mi pecho, que en lugar de la túnica habitual viste la moteada piel de ciervo, colgada del hombro. Ella está repleta del nectáreo perfume de Marón. Y que junto a la profunda Idótea y

⁹ Braden (1976: 879), Shorrock (2001), Mciver (2016: 533 ss.).

junto a Homero, sea reservada a Menelao **la pesada piel de foca¹⁰.**)

Por otro lado, Nono presenta su poesía bajo el signo de la variedad, la ποικιλία (1.13-15):

ἀλλὰ χοροῦ ψαύοντι Φάρω παρὰ γείτονι νήσῳ
στήσατέ μοι Πρωτῆα πολύτροπον, ὅφρα φανείη
ποικίλον εἶδος ἔχων, ὅτι ποικίλον ὄμονον ἀράσσω.

(Cuando alcance a vuestro coro, en la vecina isla de Faros,
mostradme al **multiforme Proteo**: ¡Que aparezca con su
colorida imagen, pues **colorido es el canto que
emprendo!**)

Mediante una comparación entre su canto y las diversas formas de Proteo (un dios metamórfico como Dioniso), el poeta señala la multiplicidad de su obra: se incluyen hechos hímnicos, cosmológicos, bélicos, eróticos, etiológicos (1.16-33).

Las transformaciones y la polimorfia no son sólo importantes en el prólogo: ellas son el tema mismo del Libro I de la epopeya. En este se involucran por lo menos tres metamorfosis: la transformación de Zeus en toro, la de Tifón en señor temporario del cosmos y la de Cadmo en pastor-poeta. Además, también es un símbolo importante de la polimorfia la propia figura del monstruoso Tifón, con sus múltiples voces y cabezas bestiales (correspondientes a las metamorfosis animales de Proteo¹¹). En resumen, lo que surge

primeramente como lenguaje metafórico y metapoético, luego se muestra como efectiva materia narrativa.

En tercer lugar, ya en su primer libro, Nono no solamente anuncia un programa polimórfico y narra una materia que le corresponde, sino también presenta una forma poética cambiada y cambiante. Se mezclan múltiples especies de epopeya: la hímnica, la teogónica, la astrológica, la haliéutica y la bucólica¹². Además de mezclar diversas especies de su género, el poeta parece referirse a importantes modelos épicos de diferentes períodos. En el rapto de Europa (1.46-139, 321-362), Nono imita y transforma el poema homónimo de Mosco (s. II a.C.). En la aparición de Tifón (1.140-320), mezcla diferentes modelos, imitando principalmente a Hesíodo (*ca. s. VIII a.C.*), pero añadiéndole algo de Arato (s. III a.C., en el ataque de Tifón contra las constelaciones, 1.163-257) y Opiano (s. II, en el ataque al mar y sus criaturas, 1.258-293)¹³. En cada una de estas imitaciones, Nono establece un juego de semejanzas y diferencias con sus antecesores, apropiándose de muchos elementos de su producción y, a la vez, asimilándolas a su poética particular. Esto se evidencia claramente en el ejemplo de Mosco, cuya narración Nono amplifica con más versos, personajes, discursos, detalles visuales y juegos sintácticos y sonoros¹⁴. Amén de demostrar su ποικιλία y su

¹⁰ Las traducciones de Nono citadas en el texto son de Manterola y Pinkler (1995).

¹¹ Como ha observado Hadjitoffi (2017: 141, n. 62). Compárense 1.16-33 y 1.156-162.

¹² Sobre la mezcla genérica en Nono como un todo, ver Vian (1976: xlvi ss.) y Lasek (2016).

¹³ Arato es un modelo importante para las *Dionisíacas* en general, como señala Magnolo (2017). Sobre el influjo de Opiano en Nono, ver Maciver (2016: 538-542), que comenta otro pasaje.

¹⁴ Un análisis retórico del pasaje se encuentra en Schmiel (1998), que también identifica en él elementos esenciales de la poética noniana.

virtuosismo poético, con dicha amplificación el poeta le confiere al episodio una grandiosidad cósmica adecuada a su titánico ἔπος¹⁵.

El último episodio del libro juega con tres poetas canónicos: Homero, Píndaro y Teócrito. Veamos cómo Nono emplea a estos modelos para componer el momento crucial de su primera narrativa. Comentaré de qué manera, al imitar a los tres poetas, Nono elige y reorganiza los elementos de sus modelos para establecer su propia composición y su poética.

3. Entre Homero y Teócrito

En la Tifonomaquia noniana, enamorado por la música de Cadmo hecho pastor, Tifón desea primero acompañarlo como músico (1.439-443); después recompensarlo como rey y patrono (1.444-480). El fenicio pide como regalo los tendones de Zeus (1.486-506) y, por medio de su siringa (1.507-534), genera una distracción que le permite al Crónida recuperar sus relámpagos.

Tenemos, de esta manera, una figura poderosa y soberbia, Tifón, que va a ser vencida por la astucia y el influjo divino. Inmediatamente, el lector de poesía antigua hace una conexión inevitable: la *Odisea*. Dos episodios centrales del poema homérico se basan en la misma estructura: los apuros en la gruta de Polifemo (*Od.* 9.105-566) y la masacre de los pretendientes de Penélope (*Od.* 22). En ambos pasajes, Odiseo disfrazado (verbal o físicamente) engaña y derrota a enemigos más fuertes que él (por tamaño o cantidad). Nono

¹⁵ Agradezco a Alejandro Abritta por llamarle la atención en cuanto al tenor cósmico de las hipérboles en el primer canto de las *Dionisíacas*, durante la exposición de una ponencia sobre el episodio de Europa que desarrollé durante el IX Coloquio Internacional del Centro de Estudios Helénicos de la Universidad de la Plata (2023).

parece hacer hincapié en la semejanza entre Cadmo y Odiseo, al describir repetidamente su héroe como “errante”, una de las principales características del personaje homérico. El autor se refiere al héroe por medio de variados sinónimos con este sentido: ἀλήμονος, 45; περίφοιτος, 138; φοιταλέω, 365; πλαζομένω, 366 (los dos últimos en dicho pasaje)¹⁶.

La primera parte del episodio, el encuentro de Zeus y Cadmo, está inspirada en el Canto 13 de la *Odisea*, cuando Atenea va al encuentro de Odiseo y lo prepara y disfraza como un anciano mendicante, para que pueda triunfar sobre los pretendientes (*Od.* 13.221-440). Así como en aquel episodio, en las *Dionisíacas* Zeus no solamente le explica a Cadmo cómo vencer a Tifón, sino también, con la ayuda de Pan, le da el disfraz de pastor que le permitirá la victoria.

La escena homérica es narrativamente más compleja, exponiendo detalladamente el encuentro de Atenea y Odiseo, con un largo proceso de engaño y reconocimiento entre ambos. El episodio de Nono es más corto y directo: al dejar a Europa, Zeus encuentra a Cadmo y lo disfraza inmediatamente, orientándolo con palabras apenas más tarde Así, la imitación noniana opera primeramente con una reducción y una inversión del modelo. Por un lado, se abrevia la interacción entre divinidad y héroe. Por el otro, se antepone la escena del disfraz al discurso de instrucción. El juego de Nono, empero, no se limita a estos cambios. Podemos añadirles por lo menos otros dos.

En primer lugar, a pesar de disminuir la dimensión narrativa del episodio, Nono también lo aumenta en otros sentidos. Por una parte, multiplica a los personajes: mientras la escena odiseica sólo presenta a dos (Atenea y Odiseo), Nono emplea a cuatro (agregando a Eros y Pan, como auxiliares de Zeus y Cadmo). Por otra

¹⁶ Shorrock (2001: 45).

parte, el poeta desdobra la alocución divina. Aunque presente sólo un discurso de Zeus (en oposición a todo el diálogo homérico entre Atenea y Odiseo), su instrucción a Cadmo (1.378-397) se suma a otra, dirigida a Eros, compuesta según las convenciones poéticas del himno (1.398-407).

En segundo lugar, Nono no cambia sólo el orden de los actos de la divinidad (exhortación y disfraz), sino también transpone los elementos originales. En Homero, Atenea encuentra a Odiseo disfrazada de pastor; en Nono, el pastor será Cadmo. Esta inversión, empero, aún sigue el espíritu de la *Odisea*. A partir del encuentro con Atenea, Odiseo va a entrar en el mundo de los porqueros, boyeros y cabreros (Eumeo, Filecio, Melantio). Al transformar a Cadmo en pastor, Nono resume el proceso.

El influjo del otro modelo odiseico es evidente. En su soberbia, su estulticia, su desprecio por los dioses y convenciones sagradas y, por supuesto, su monstruosidad, Tifón es un análogo de Polifemo¹⁷. Como Odiseo, Cadmo deberá usar su astucia para derrotar al gigante y, aún como él, lo hará por medio de un disfraz y un falso regalo. Nono combina la figura de Polifemo con la de los pretendientes, pues, mientras la crueldad del Cíclope se restringe a devorar a sus huéspedes, Tifón intenta usurpar el gobierno del Olimpo y a Hera, como los jóvenes jefes de Ítaca intentan hacer con la ciudad y la esposa de Odiseo.

En la imitación de Homero, por lo tanto, se encuentran los mismos cambios que más arriba resumidamente señalé en la versión noniana del rapto de Europa. Estas estrategias son, además, típicas de su poética. Se resumen, multiplican y transponen elementos de un mismo modelo, se los mezcla e intercala con elementos de otras

¹⁷ Como ya propone Shorrock (2001, p. 45, n. 61).

fuentes. Aunque se omitan y resuman algunos elementos, especialmente los narrativos y dialógicos¹⁸, Nono amplifica otros, al multiplicar personajes, puntos de vista y discursos (frecuentemente de matiz monológico). El poeta también tiende a aumentar la escala de los episodios narrados: mientras Homero, su modelo, narra hechos del mundo mortal, Nono habla de eventos cósmicos; además, los discursos del narrador y de los personajes demuestran verbalmente esta importancia¹⁹.

En cuanto a Teócrito, Nono usa los elementos pastoriles ya presentes en Homero para hacer un puente con el mundo de la poesía bucólica. El modelo homérico le da incluso la figura del monstruo pastor, Polifemo, también un personaje de Teócrito. El encuentro entre Cadmo y Tifón es representado como el comienzo de algunos idilios teocriteos: dos pastores se invitan o desafían al canto. Todos los elementos bucólicos están en la escena: los rebaños, el escenario campestre, la siringa²⁰. Modelos específicos son, por supuesto, los idilios con agones poéticos. Entre estos, particularmente significativos parecen los idilios 1 (en que, como en Nono, se cambia un canto por un regalo) y el 7 (el que, según la interpretación tradicional, ya desde la

¹⁸ Sobre el carácter poco narrativo de Nono, ver a Braden (1974: 855-856, 863) y a Schmiel (1998: 394, n.3.), que lo señala al resumir el análisis de Margarete Riemschneider en "Der Stil des Nonnos", en Irmscher, J. *Aus der byzantischen Arbeit der DDR*, Berlin: Akademie-Verlag 1957, I, 46-70, al que desgraciadamente no pude acceder. Sobre la poca frecuencia de los diálogos en su obra, ver Braden (1974: 865), que cita el libro de Albert Wifstrand, *Von Kallimachos zu Nonnos*, Lund: Håkan Ohlssons, 1933, al que tampoco tuve acceso.

¹⁹ Por ejemplo, las promesas que Tifón hace a Cadmo, que proponen cambios radicales en el Olimpo y entre las constelaciones (1.444-480). Schmiel (1998: 396-400), al estudiar el episodio del rapto de Europa, señala numerosos procedimientos amplificativos típicamente nonianos, como el desarrollo retórico de los discursos, los detalles visuales y la riqueza lexical. Braden (1974: 857-858) comenta también la tendencia de Nono a amplificar el texto mediante la enumeración de mitos.

²⁰ Lasek (2016: 407).

Antigüedad, es metapoético, con Teócrito disfrazándose a sí mismo y a otros poetas como pastores²¹). Relevantes son también los poemas de Polifemo (6 y 11) en los cuales el personaje homérico, terrible en la *Odisea*, es transformado en un delicado pastor amoroso.

El idilio noniano, sin embargo, aunque parte de características de la bucólica de Teócrito, las exagera y transforma profundamente. El mundo teocriteo frecuentemente toma elementos de la épica heroica y los adapta al contexto pastoril²², transformando, por ejemplo, el escudo de Aquiles en una copa de cabrero (1.27-57) y al monstruoso pastor Polifemo en un joven poeta enamorado (6, 11). Sin embargo, Teócrito suaviza esta adaptación mediante cierta verosimilitud. En el primer ejemplo, no pone un objeto heroico directamente entre sus pastores, sino encuentra un equivalente, reemplazando el escudo bélico por la copa pastoril. En el segundo, se puede señalar que, si Polifemo es un personaje homérico, sin embargo, ya era pastor y se presentaba de manera despectiva en la *Odisea*, lo que facilita la transposición a la bucólica (en comparación con un Aquiles, por ejemplo). Además, Teócrito también ameniza al personaje, manteniendo poco del carácter impío y cruel que demuestra en Homero.

A su vez, Nono, aunque también transponga elementos de la épica elevada al ambiente pastoril, deja las incongruencias más visibles. El monstruo que pone en su idilio es un terrible enemigo de los dioses, que nada tiene de pastor en el modelo hesiódico. Por otro lado, Tifón, después de su transposición al ambiente idílico, sigue siendo cosmogónico y cataclísmico. El gigante no habla de amores, rebaños y pequeñeces del campo, sino del Olimpo, de teogamias y del

destino cósmico. Por ejemplo, Tifón, como los personajes de Teócrito, habla de recompensas pastoriles por el canto; sin embargo, las vuelve en constelaciones (1.448-451):

οὐδὲ τεῆς ἀγέλης νοσφίσσεαι· ισοτύπου γὰρ
στηρίξω σέθεν αἴγας ὑπὲρ ῥάχιν Αἰγοκερῆος
ἢ σχεδὸν Ἡνιοχῆος, ὃς Ὁλενίην ἐν Ὄλύμπῳ
πήχει μαρμαίροντι σελασφόρον Αἴγα τιταίνει

(“Ni siquiera necesitas apartarte de tu tropel, pues pondré a todas tu cabras sobre el lomo de Capricornio, que se les parece; o bien, junto al Auriga, quien tira con centelleante brazo Olímpico de la cabra lucífera de Oleno”).

También simboliza esta incongruencia el instrumento que Tifón propone tocar para enfrentar a Cadmo en un agón musical: son los mismos truenos de Zeus. Por lo tanto, en la elección de los componentes de su episodio, Nono selecciona y mezcla material teocriteo. Sin embargo, sacrifica grandemente la adecuación que Teócrito mantiene al subvertir las leyes de la epopeya. El poeta une tres tipos muy distintos de épica (teogónica, heroica y bucólica) y deja visibles las suturas.

Es un procedimiento muy semejante a las mezclas genéricas que anteriormente se vieron en el libro I. En la aparición de Tifón, por ejemplo, el tema cósmico le ofrece a Nono la oportunidad de mezclar la narrativa con descripciones astrológicas (1.163-257.) Sin embargo, el poema no oculta su naturaleza híbrida, transformando la antropomorfización de los astros, mero recurso descriptivo en Arato, en una grotesca batalla celeste²³. En los dos episodios de la

²¹ Ver los comentarios de Gow (1950: 127- 131) y Hunter (1999: 144-151).

²² Halperin (1983: 174).

²³ El episodio tiene algo de la *Historia Verdadera* de Luciano de Samósata. Como indica Vian (1976: 95, n. 5.), en VH 1.18, la constelación de Sagitario lidera un

Tifonomaquia noniana, la hipérbole, las incongruencias y el hibridismo marcan la narrativa, colaborando para la atmósfera de caos cósmico que domina el libro I de las *Dionisíacas*.

4. Entre Tifón y Cadmo

En la sección anterior, consideramos brevemente a Tifón y a Cadmo como personajes, cuyas acciones se basan en distintos modelos y le dan cuerpo al variopinto proyecto poético de Nono. Analicemos, ahora, los discursos de estos dos poetas bucólicos improbables. Veamos en qué términos estos personajes retratan su relación con la música y, más adelante, el valor programático de este diálogo.

El discurso de Tifón, que comienza la interacción, presenta numerosos términos cargados de tono metapoético (1.427-443). Tifón le pregunta a Cadmo por qué le teme, ya que no le convendría al terrible dios enfrentar a un simple pastor. Dice: τί ξυνὸν καλάμοισι καὶ αἰθαλόεντι κερουνῷ; (“¿Qué tienen en común unas cañas con el rayo llameante?”, 1.430) y contrasta el instrumento de Cadmo (πηκτίδα, “flauta”²⁴) con su ὄργανον αὐτοβόητον Όλύμπιον (“un instrumento olímpico, que suena por sí solo”, 1.431-432). Más adelante, Tifón

ejército de Nefelocentauros. Hay, empero, otras semejanzas entre los dos textos, pues ambos emplean convenciones genéricas para narrar batallas absurdas - Luciano las de la historiografía, Nono de la épica marcial.

²⁴ Habitualmente, el término señala un instrumento de cuerdas, pero no en las *Dionisíacas* (Vian, 1990: 279-280; West, 1996: 54). Hay también otros poemas que, como Nono, lo usan para significar la siringa, como por ejemplo, *Anth. Gr.* 4.244; 9.589. Todos pertenecen al período imperial. Sin embargo, el sentido también se encuentra en el fragmento bucólico de Viena (Anon. Bucol., *P Vindob. Rainer* 29801; Gow, *Bucolici Graeci*, 168, 10f.) que puede ser helenístico (ver Vian, 1976: 158, n. 389 y, para otros ejemplos, West, 1996: 53-54).

compara las dos melodías, pidiéndole a Cadmo que entone el μέλος δονακῶδες (“la melodía de tus cañas”) mientras suena su canción βρονταῖον (“la música del trueno”, 1.439-440).

Por un lado, el mismo Tifón reconoce la inadecuación de la situación, la incompatibilidad de la siringa con los truenos y relámpagos. Sin embargo, contradictoriamente, aunque admite la incongruencia, su discurso intenta atraer a Cadmo y permite la convivencia entre monstruo divino y pastor (y entre los géneros poéticos a los que los dos pertenecen). Las palabras que el monstruo emplea para describir su poesía y la de Cadmo son tradicionalmente programáticas. La siringa, la flauta de Pan, es el instrumento bucólico por excelencia. A su vez, los truenos son, desde Calímaco, símbolo de la poesía grandiosa, demasiado grandiosa²⁵. De esta forma, el personaje reconoce y acepta la extraña mezcla que es el primer canto de las *Dionisíacas*.

La incongruencia también se manifiesta en la elocución, que sigue la preferencia noniana por la écfrasis y por el uso de adjetivos raros, contrastes, antítesis, paradojas²⁶. Tres versos representan bien el estilo del discurso de Tifón (1.441-443):

²⁵ Fr. 1.19-20: μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφάτε μέγα ψοφέουσαν ἀοιδήν τίκτεσθαι/ βροντᾶν οὐκ ἔμόν, ἀλλὰ Διός (“Ni que yo alumbe pretendáis un canto grande y retumbante: tronar no es mi oficio, que es de Zeus”, traducción de Máximo Briosio Sánchez, 1980). Ver Shorrock (2001: 122, n. 35).

²⁶ Sobre los rasgos principales del estilo de Nono, ver Braden (1974, Schmiel (1998). Una lectura neoplatónica de estas características se encuentra en Piccardi (2016: 431-441). Sobre el neoplatonismo y la poética de Nono, ver también a De la Fuente (2014).

πνεύματι μὲν σφριγόωσαν ἔχων προβλῆτα παρειὴν
φυσιάς στομάτεσσιν, ἴμασσόμενοι δὲ Βορῆος
ἄσθματι φυσητῆρος ἐμοὶ βρομέουσι κεραυνοί.

(“Mantén inflada con aire la hinchada mejilla; y que tu boca sople sin cesar. Mientras tanto, mis rayos sonarán estrepitosamente, gracias al jadeante aire de Bóreas”).

En el pasaje, el dios contrasta el soplo musical de Cadmo con la fuerza de sus relámpagos. Descritos con detalles ecfrásticos, los dos elementos se contrastan con adjetivación poco común. Por un lado, las humanas mejillas de Cadmo se presentan en términos naturales: προβλῆτα (“prominente”) es un adjetivo épico tradicionalmente aplicado a rocas²⁷ y πνεῦμα (“soplo”) es ambiguo, señalando vientos o la respiración²⁸. A su vez, los relámpagos son descritos en términos humanos: los acompaña el ἄσθματι (“respiración”)²⁹ de Bóreas, llamado φυσητῆρος (“soplador”), término que señala un instrumento de soplo en Heródoto (4.2.3) y Opiano (4.463). Las semejanzas y diferencias se acentúan por los juegos de sonido y versificación. Se observa una fuerte aliteración en πνεύματι μὲν σφριγόωσαν ἔχων προβλῆτα παρειὴν (“Mantén inflada con aire la hinchada mejilla”, v. 441) y la acumulación de términos con el sentido de “aire” en comienzo de verso (πνεύματι, φυσιάς, ἄσθματι; “aire”, “soplas”, “respiración”).

²⁷ Por ejemplo, πέτρῃ ἐπι προβλῆτι (“sobre una prominente roca”, II. 16.407).

²⁸ La palabra es post-árcaica y está atestiguada con el sentido de “viento”, por ejemplo, en E. Cyc. 278 y de “soplo” en E. Ba. 128.

²⁹ En Homero, la palabra significa específicamente la respiración difícil: ἄσθμα καὶ ιδρῶς (“jadeo y sudor”, II. 15.241). El *Epitafio de Bion*, atribuido a Mosco, ya emplea el término con el sentido de “respiración”: εἰσέτι γὰρ πνείει τὰ σὰ χείλεα καὶ τὸ σὸν ἄσθμα (“pues todavía respiran tus labios y tu aire”, Mosch. 3.53).

La respuesta de Cadmo también es metapoética y añade nuevos elementos al cuadro. En lugar de caracterizar la poesía bucólica, él nos sorprende, prometiendo a Tifón un género que aún no había sido mencionado, la lírica (1.486-499). Promete cantar un ‘ἐπτατόνου κιθάρης ἐπινίκιον ὕμνον ἀράσσων’ (“**himnos** triunfales, tañendo la **cítara de siete tonos**”, 1.488) y dice que ‘Φοῖβον ἐμῇ φόρμιγγι παρέδραμον’ (“al mismo Febo superé con mi **lira**”). Por fin, alaba el poder de su lira (1.493-500):

[...] μέλος πλήκτροισι τιταίνων
θέλξω δένδρεα πάντα καὶ οὐρεα καὶ φρένα θηρῶν
καὶ στέφος αὐτοέλικτον, ὁμόζυγον ἥλικι γαίη,
Ωκεανὸν σπεύδοντα παλινδίνητον ἐρύξω
τὴν αὐτὴν περὶ νύσσαν ἄγειν κυκλούμενον ὕδωρ,
ἀπλανέων δὲ φάλαγγα καὶ ἀντιθέοντας ἀλήτας
στήσω καὶ Φαέθοντα καὶ ίστοβοήα Σελήνης’

(“... hechizaré con mis **plectros** a todos los árboles y los montes, y a los sentimientos de las fieras. Y al Océano, compañero de Gea, tan antigua como él, cuando tome la espiralada forma de una corona, le impediré, aunque se esfuerce, retomar su surco hacia la fuente. También detendré el coro de estrellas fijas, y a los planetas retrógrados, y a Faetonte, y al timón de los bueyes de Selene”).

Cadmo literalmente le promete a Tifón un epinicio (ἐπινίκιον ὕμνον, 1.488), que relaciona con la lira. La combinación ciertamente remite a Píndaro y, más específicamente, a la abertura de la *Oda Pítica 1*, en que el poeta habla del poder de la lira y de Tifón (1-20)³⁰. La autorrepresentación de Cadmo conecta al poeta que alaba y el

³⁰ Como señala Piccardi (2018: 269-270).

objeto del elogio. De esta manera, él también se presenta como un enemigo de los dioses, que desafía al propio dios de la música, Apolo. Igualmente, hablando de sí como una especie de Orfeo, él se muestra capaz, como Tifón, de desordenar todo el cosmos con su poder³¹. Nono parece apropiarse de un *tópos* del epinicio, que es la equiparación del éxito del atleta y del poeta, como se ve, por ejemplo, en el cierre de la *Olímpica 1* (106-116)³². Irónicamente, el resultado del éxito poético acá no es, como en el epinicio, la gloria del vencedor, sino su derrumbe. Como Nono dice, después de que Tifón promete los tendones de Zeus como premio en cambio de la música de Cadmo y este empieza a soplar la sirena (1.518-524), Tifón no comprende el sentido de la melodía, sino la escucha ‘ἀθανάτων ἄτε φύζαν ἐῇ σύριγγι λιγαίνων, / καὶ Διὸς ἐσσομένην ἐμελίζετο γείτονα νίκην τὸ θόμενον τυφῶνος ἀείδων’ (“como si cantara con su flauta la retirada de los dioses, cuando en verdad celebraba la futura victoria de Zeus, muy cercana. A Tifón, sentado a su lado, le cantaba su muerte”)³³.

A pesar de su contenido engañosamente iconoclasta, desde el punto de vista del estilo, el discurso de Cadmo se distingue de la proclamación de Tifón. De las preferencias nonianas, quedan las

³¹ La reordenación del cosmos también se explicita en el discurso de Tifón, que le promete a Cadmo cambios profundos en el orden de los astros y los dioses (444-480).

³² Especialmente los versos 115-116: εἴη σέ τε τοῦτον ὑψῷ χρόνον πατεῖν, ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις/ ὄμιλειν, πρόφαντον σοφίᾳ καθ' Ἑλλανας ἔόντα παντῷ (“¡Dado te sea caminar este tiempo en la cumbre,/ y a mí otro tanto, asociarme/ a los vencedores, siendo afamado por mi poético saber/ entre los griegos por doquier!”, traducción de Alfonso Ortega).

³³ Esta ironía también se presenta en la manera con que Cadmo opone música y relámpagos. Mientras Tifón proponía una alianza o una disputa amigable entre ambos, Cadmo los representa como enemigos: para castigar su desafío a Apolo, Zeus habría fulminado su lira (1.490-492). Sin embargo, la canción de Cadmo, en verdad, presenta la unión de música y relámpagos contra Tifón.

perífrasis ecfrásticas³⁴, las antítesis y los quiasmos³⁵, así como las aliteraciones³⁶. Sin embargo, poco se ve de la adjetivación atípica y paradójica. Esta diferencia puede aludir, con ironía dramática, al verdadero sentido de las palabras de Cadmo, comprometido con el orden de Zeus.

En Tifón y Cadmo, por lo tanto, vemos poéticas semejantes, pero profundamente distintas. Se asemejan por combinar géneros. Tifón desea mezclar bucólica y épica cosmogónica; el poeta-pastor Cadmo, a su vez, se vuelve cantor de epinicios. Además, ambas mezclas buscan el triunfo. Hay, sin embargo, una distinción fundamental entre los dos personajes: mientras la mezcla de los géneros resulta para Tifón en una victoria solamente imaginada, que jamás se realizará, la astuta e irónica polimorfia poética de Cadmo resultará en la victoria final de Zeus y de sí mismo. Desde el punto de vista de la elocución, aunque los dos personajes se expresen en el lenguaje típico de las *Dionisiacas* con sus perífrasis, antítesis, paralelismos y quiasmos, en el discurso de Tifón se resaltan los elementos atípicos y grotescos.

En resumen, si Tifón y Cadmo son figuras de posibles poetas, se puede ver al primero como un modelo negativo y al segundo como positivo. Así como Tifón puede representar la poesía sin refinamiento y demasiado grandiosa, con mezclas groseras y

³⁴ Por ejemplo: καὶ στέφος αὐτοέλικτον, ὁμόζυγον ἥλικι γαίῃ, /Ωκεανὸν σπεύδοντα παλινδίνητον ἐρύξω/ τὴν αὐτὴν περὶ νύσσαν ἄγειν κυκλούμενον ὕδωρ (“Y al Océano, compañero de Gea, tan antigua como él, cuando tome la espiralada forma de una corona, le impediré, aunque se esfuerce, retomar su surco hacia la fuente; 1. 488-490).

³⁵ Por ejemplo: καὶ στέφος αὐτοέλικτον, ὁμόζυγον ἥλικι γαίῃ (“compañero de Gea, tan antigua como él, cuando tome la espiralada forma de una corona! 1.488).

³⁶ Por ejemplo: χορδὰς εὐκελάδους Κρονίδης ἀμάθυνε κεραυνῷ (“Pero el Crónida hizo cenizas mis melodiosas cuerdas con su rayo”, 1.491).

grotescas, Cadmo muestra otra posibilidad para los disfraces y combinaciones de roles y géneros: astuta, sutil y adecuada a la gloria divina. Ambos personajes poetas son imágenes de la ποικιλία y las mezclas nonianas. Sin embargo, en Tifón podemos ver un Antidioniso y un Antinono, hiperbólico y disforme. Ya Cadmo presenta una imagen metapoética más positiva³⁷.

Todo este pasaje, con sus cambios y mezclas de géneros y modelos, es adecuado a la poética dionisíaca que Nono establece en el proemio, con su variedad y metamorfosis. Mientras los pasajes anteriores ejecutaban este programa y aludían a la poética del autor, el encuentro entre Cadmo y Tifón es la primera vez, desde el prólogo, que Nono se refiere directamente a la poesía. Así como Homero refleja su práctica en figuras como Demódoco, Femio, las Sirenas y, a su vez, Teócrito lo hace en sus múltiples pastores poetas (incluyendo al monstruoso Polifemo), Nono hace lo mismo con estos dos personajes. De esta manera, el Canto 1 se muestra como una composición en anillo, con introducción y conclusión abiertamente metapoéticas. Hay otros puntos de contacto: en los dos pasajes se encuentra el tema del disfraz. Nono les pide a las Ménades que lo vistan con la vestimenta báquica para que pueda cantar a Dioniso. Zeus disfraza a Cadmo como pastor para que pueda hacer su música. En el proemio, Nono habla de la figura del pastor Marsias, que enfrentó a Apolo y fue derrotado y castigado³⁸. En el final del canto, el falso pastor Cadmo miente que

³⁷ Shorrock (2001: 121-127 ss.) propone esta lectura metapoética antitética de las figuras de Tifón y Cadmo. Para él, empero, Cadmo representa solamente un estadio intermedio de la evolución poética que representa toda la epopeya de Nono. Sobre Tifón como persona poética, ver Braden (1976: 879). Aringer (2012: 95) propone interpretar el personaje como un Antidioniso.

³⁸ Otra interpretación metapoética sobre las figuras de Cadmo y Marsias en el libro I de las *Dionisiacas* se encuentra en Shorrock (2001: 125-126). Para el autor, tanto Marsias como Cadmo representan un canto pastoril que, a lo largo del poema, será superado por la canción dionisíaca.

venció a este dios y su mentira llevará al castigo y al derrumbe del enemigo de los dioses que es Tifón. Mientras Cadmo hace un encomio a Zeus disfrazado como elogio a Tifón, Nono habla de otros tópicos y canta a otros dioses y héroes para indirectamente alabar a Dioniso, no sólo en este canto, sino también en los cinco primeros libros de las *Dionisiacas*. Por fin, los dos pasajes parten de episodios de engaño de la *Odisea* (allá, Proteo y Menelao³⁹; acá, Polifemo y el disfraz como mendigo⁴⁰). Seguramente hay otras conexiones, que dejamos de lado por motivos de espacio.

5. Consideraciones finales

El encuentro de Tifón y Cadmo cierra un libro altamente cargado de metapoesía. Su interacción directa con el tema no deja dudas. Después del rapto de Europa y el ataque de Tifón, que desarrollaban elementos del prólogo (como la metamorfosis y la polimorfia), pero no hacían mención explícita a la poesía, Nono encierra el libro en anillo, con un episodio envuelto en canto y música. En el episodio, vemos una mezcla de dos tipos de epopeya que aún no habían tenido lugar en la obra: la heroica y la bucólica. Con ellas, el autor completa el desfile de subgéneros épicos que empieza con el rapto de Europa. También acá Nono imita y transforma sus modelos, reordenando, desplazando y mezclando sus elementos. A partir de estos cambios, el poeta establece puntos de unión entre autores distintos y hace hincapié en elementos que en los modelos estaban suavizados. Nono compone un todo caótico e incongruente y, en este pasaje, lo vemos especialmente en la grotesca figura de Tifón, que en mucho supera el Polifemo teocriteo en términos de subversión de la tradición épica. Por fin, el poeta corona su primer canto polimórfico

³⁹ Od. 4.363-572.

⁴⁰ Od. 9, 13.397-22.34.

añadiéndole, además de tantos subgéneros hexamétricos, un género distinto: el lírico. Con el ambivalente epinicio de Cadmo, Nono inserta en su obra un modelo fundamental, que menciona explícitamente en el segundo prólogo de las *Dionisíacas* (25.21). De esta manera, la composición mezclada, intrincada y aparentemente incongruente del Canto 1 parece un *tour de force* narrativo y metapoético, que presenta la obra noniana en toda la potencia temática, genérica y retórica que demostrará al desarrollarse canto a canto.

Bibliografía

- Aringer, N. (2012). Kadmos und Typhon als vorausdeutende Figuren in den Dionysiaka Bemerkungen zur Kompositionskunst des Nonnos von Panopolis. *Wiener Studien*, 125. 85-105.
- Braden, G. (1974). Nonnos' Typhoon: *Dionysiaca*, Books I and II. *Texas Studies in Literature and Language*, 15 (5). 851-879.
- De la Fuente, D. H. (2014). Neoplatonic Form and Content in Nonnus: Towards a New Reading of Nonnian Poetics. En Spanoudakis, K. (ed.). *Nonnus of Panopolis in Context: Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World* (pp. 229-250). Berlin, Boston: De Gruyter.
- D' Ippolito, G. (2016). Nonnus' Conventional Formulaic Style. En Accorinti, D. (ed.) *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 372-401). Leiden, Boston: Brill.
- Geisz, C. (2016). Narrative and Digression in the Dionysiaca. En Accorinti, D. (ed.) *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 173-192). Leiden, Boston: Brill.
- Gow, A. S. F. (ed., trad., com.). (1950). *Theocritus*. Vol. II: commentary, appendix, indexes and plates. Cambridge: University Press.
- Halperin, D.M. (1983). *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- Hunter, R.L. (1999) *Theocritus. A Selection: Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lasek, A. M. (2016). Nonnus and the Play of Genres. En Accorinti, D. (ed.) *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 401-421). Leiden, Boston: Brill.
- Maciver, C. A. (2016). Nonnus and Imperial Greek Poetry. En Accorinti, D. (ed.) *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 529-548). Leiden, Boston: Brill.
- Magnolo, A. (2017). Nonno e Arato: alcune proposte. *Espacio, tiempo y forma* 30. 231-254.
- Manterola, S. D.; Pinkler, L. M. (trads.). (1995) *Nono de Panópolis. Dionisíacas. Cantos I-XII*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ortega, A. (trad.). (1984). *Píndaro. Odas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Piccardi, D. G. (2016). Nonnus' Poetics. En Accorinti, D. (ed.) *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis* (pp. 422-442). Leiden, Boston: Brill.
- Piccardi, D. G. (2018) Nonnus and Pindar. En Bannert, H.; Kröll, N. (eds.). *Nonnus of Panopolis in Context II: Poetry, Religion, and Society* (pp. 255-270). Leiden, Boston: Brill.
- Sánchez, M. B. (trad.) (1980). *Calímaco. Himnos, epigramas y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Schmiel, R. (1998). The style of Nonnos' 'Dionysiaca': The Rape of Europa (1.45-136) and the Battle at the Hydaspes (22.1—24.143). *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (3, 4). 393-406.
- Shorrock, R. (2001). *The Challenge of Epic. Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*. Leiden, Boston: Brill.
- Snell, B.; Maehler, H. (eds.) (1987). *Píndaro carmina cum fragmentis. Pars I. Epinicia*. Leipzig: Teubner.
- Vian, F. (ed., trad., com.). (1976). *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*. Tome 1: Chants I-II. Paris: Les Belles Lettres.
- Vian, F. (ed., trad., com.). (1990). *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*. Tome 9: Chants XXV-XXIX. Paris: Les Belles Lettres.
- West, M. L. (1997). When is a harp a panpipe? The meanings of πηκτίς. *The Classical Quarterly* 47 (1). 48-55.
- West, M. L. (ed.). (2017). *Homeri Odyssea*. De Gruyter.

Tadeu Andrade es Doctor en Letras Clásicas en la Universidade de São Paulo (USP) y Profesor Adjunto de Lengua y Literatura Griegas en la Universidade Federal da Bahia (UFBA). Es miembro de los siguientes proyectos de investigación: NALPE - Núcleo de Antigüidade, Literatura, Performance e Ensino (UFBA - CNPq); Estudos sobre jambo, elegia, mélica e música na Antiguidade Clássica (USP - CNPq) y Narrativas tardoantiguas: antecedentes intergenéricos, augusteos e imperiales, y su recepción medieval (UBACyT). Estudia la poética y la retórica en la Antigüedad, con enfoque en la lírica griega arcaica, la comedia ática y la épica tardoantigua. Le interesan las relaciones entre los preceptos explícitos, preservados en las obras de filósofos, gramáticos y rétores greco-latino, y la poética implícita en la práctica literaria de diferentes géneros y períodos.