





○ ● DOS TINTAS  
COLECCIÓN

# Pluralidad y escritura

PATRICIA CARDONA Z.

JUAN MANUEL CUARTAS R.

–Editores académicos–



Pluralidad y escritura / Laura Fuentes Vélez... [et al.]; Patricia Cardona Z., Juan Manuel Cuartas R, editores. – Medellín: Editorial EAFIT, 2017.

202 p.; 24 cm. (Dos Tintas)

ISBN 978-958-720-479-7

1. Ensayo colombiano. I. Fuentes Vélez, Laura. II. Cardona Zuluaga, Alba Patricia, edit. III. Cuartas Restrepo, Juan Manuel, edit. IV. Tit. V. Serie

C864 cd 23 ed.

P737

Universidad EAFIT - Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

## Pluralidad y escritura

Primera edición: diciembre de 2017

© Patricia Cardona Z. y Juan Manuel Cuartas R. –Editores académicos–

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur–50

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

e-mail: [fonedit@eafit.edu.co](mailto:fonedit@eafit.edu.co)

ISBN: 978-958-720-479-7

Diseño y digramación: Alina Giraldo Yepes

Editora: Carmiña Cadavid Cano

Imagen de carátula: *Autorretrato*, Judith Leyster, 1630

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional, mediante Resolución 1680 del 16 de marzo de 2010.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial.

Editado en Medellín, Colombia

# Contenido



Presentación.....	7
-------------------	---

## Literatura

Las metáforas del rapsoda

<i>Laura Fuentes Vélez</i> .....	15
----------------------------------	----

Reescritura musical: una lectura del episodio del gramófono de *La montaña mágica*, de Thomas Mann

<i>Camilo Arango Vélez</i> .....	29
----------------------------------	----

Tragedia, metáfora y realidad en *La siempreviva*, de Miguel Torres

<i>Nancy Doris Ospina Zapata</i> .....	43
--	----

## Artes visuales

Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano: esbozos sobre conceptualismo, institucionalidad del arte y desbordamientos del formato expositivo

<i>Jorge Lopera Gómez</i> .....	69
---------------------------------	----

La naturaleza como objeto del cine ambiental de no-ficción

<i>Daniel Pérez Valencia</i> .....	101
------------------------------------	-----

## Filosofía

Aproximación a algunas propuestas filosóficas y psicológicas sobre el concepto de intuición y su relación con la lógica del pensamiento

*Isabella Builes Roldán*.....127

El existencialismo como dialéctica negativa: un intento de conciliación

Heidegger/Adorno

*Raúl Eduardo Mendoza Zapata*.....147

## Filosofía política

Dos conceptos de paz en Thomas Hobbes

*Oswaldo Plata Pineda*.....167

El interés de Jeremy Bentham por la América emancipada

*David E. Santos Gómez*.....187

# Presentación

*Patricia Cardona Z.  
Juan Manuel Cuartas R.*



A pesar del carácter objetivo del que presumen las ciencias y las disciplinas que se definen como académicas, la escritura siempre se escabulle de los cercos que impone la racionalidad, precisamente porque ella es una aventura que enfrenta al sujeto consigo mismo y con sus más profundos temores, con su vanidad y con sus miedos. Escribir es un duelo entre lo que se quiere, lo que se puede y lo que se debe hacer, una pugna entre la vanidad y el pudor, entre el yo y el mundo; es, en síntesis, una expresión profundamente dialéctica que nos pone en relación con nosotros mismos y con los otros.

Escribir es una experiencia colectiva; aquello de lo que se escribe es una especie de presencia que inunda el ser y cobra vida en la grafía, en la belleza de una página impresa, en el trabajo que se esconde en una frase precisa o en un párrafo pulcramente compuesto, en el trabajo del corrector que, silenciosamente, reescribe el texto para facilitar su legibilidad, en las horas de labor de editores, diseñadores e impresores que contribuyen en la tarea de materializar las ideas y, por último, en los lectores, depositarios de los textos y quienes configurarán los sentidos y los usos.

La escritura es también una intersección: entre el sujeto y la colectividad, entre el pasado y sus legados narrativos, editoriales y lingüísticos y el presente que, siendo presente, se ancla en ellos para dar inteligibilidad a la escritura, entre el rigor académico que señala métodos y formas de argumentación y el arbitrio de quien escribe, que impone su estilo y sus terquedades temáticas, sus lecturas y su propia manera de ver y de comprender el mundo. Aunque sea una práctica corriente en nuestra cultura, de la que diariamente nos valemos para registrar, conservar o transmitir, el de la escritura sigue siendo un mundo

complejo y desconocido, un punto de encuentro entre el sujeto y su tiempo, entre la historia y los soportes, entre la rigidez de las normas y la libertad individual, entre las demandas sociales y las tenacidades de quien escribe.

Los trabajos que presentamos aquí son en parte una muestra de ese mundo complejo y poco conocido de la escritura, son el resultado de las obstinaciones académicas y existenciales de cada uno de sus autores mediadas por los filtros culturales que les imprimen a los textos una forma particular, unas lógicas argumentativas, unos sistemas de demostración y de objetivación definidas por la racionalidad académica. Cada trabajo es resultado de las experiencias investigativas y de escritura de sus autores, todos ellos han sido escritos sobre otros textos, ya sean estos escritos, icónicos o performativos. Al ser leídos en las coordenadas del presente, los trabajos realizan una resignificación de los textos de los cuales parten y arrojan luces sobre aspectos que pasan desapercibidos, enriqueciéndolos con nuevas preguntas e interpretaciones que los ponen en relación y los transforman en concordancia con los contextos de lectura que alimentan las inquietudes de los autores, sus búsquedas y sus hallazgos. Este es un ejercicio que pone a prueba la vieja creencia de que los textos son ahistóricos y sus sentidos prefigurados en el momento de su elocución: aquí los textos adquieren una dimensión inédita, no porque no hayan existido, sino porque existiendo han sido mirados con otros ojos, han sido interpretados y analizados en clave de un presente que se pregunta por sí mismo y que encuentra en la escritura un espejo para reconocerse en retrospectiva y en perspectiva.

“Las metáforas del rapsoda”, de Laura Fuentes, parte de los acuerdos etimológicos que diferencian al rapsoda del aedo, término con el que se designaba a los hombres destinados al canto, y se desplaza hacia una acción: la de zurcir. El rapsoda, a diferencia del aedo, no es solo un cantor, es sobre todo un zurcidor. Sobre esa metáfora la autora reconstruye esa figura en tres autores –Else, Ford, y González– los que, partiendo de un acuerdo (el rapsoda y la acción de zurcir) se internan en las condiciones filosóficas e históricas a través de las cuales cada uno construye una mirada diferenciada de la acción de zurcir que ayudará a definir de diferente manera la figura del rapsoda.

“Reescritura musical: una lectura del episodio del gramófono de *La montaña mágica*, de Thomas Mann”, de Camilo Arango Vélez, propone una nueva manera de abordar ese subcapítulo, leído ahora con herramientas provenientes de la música. El autor devela una mirada interna que pasa

desapercibida para un lector lego; se trata de la reescritura musical, entendida como traducción y trasposición que llevan elementos de la música a la literatura, y la que repite en otra clave o tonalidad, la estructura musical.

“Tragedia, metáfora y realidad en *La siempreviva*, de Miguel Torres”, de Nancy Doris Ospina Zapata, hace el reclamo de que ciertamente la crítica teatral en Colombia está exigiendo hacerse a un discurso que contemple una amplitud verbal que supere el simple adjetivo. La interpretación de la obra del dramaturgo colombiano Miguel Torres da cuenta de su doble dimensión: trágica y poética, que permite ir más allá de las lecturas convencionales, que ven la violencia como una simple metáfora de la realidad.

“Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano: esbozos sobre conceptualismo, institucionalidad del arte y desbordamientos del formato expositivo”, de Jorge Lopera Gómez, lleva a cabo una reconstrucción de las sesiones de discusión y las exposiciones que tuvieron lugar en Medellín en el marco de dicho evento. Las tesis de críticos de arte moderno como los peruanos Juan Acha y Mirko Lauer fueron el insumo para la discusión en torno a un arte sin fronteras materiales que ha cobrado significación y presencia en los contextos latinoamericanos.

“La naturaleza como objeto del cine ambiental de no-ficción”, de Daniel Pérez Valencia, hace un estudio del cine ambiental de no-ficción como medio de expresión y concientización sobre el desarrollo económico sostenido y el uso incontrolado de los recursos naturales. El cine ambiental de no-ficción plantea la necesidad de considerar la naturaleza no como mero instrumento para el desarrollo económico (recurso), sino como un objeto de derechos morales que afecta y es afectado por las acciones humanas.

“Aproximación a algunas propuestas filosóficas y psicológicas sobre el concepto de intuición y su relación con la lógica del pensamiento”, de Isabella Builes Roldán, presenta dos rutas de consideración de la intuición que permiten dejar de lado las ideas comunes que le dan un estatus adivinatorio e instintivo. En cambio, en un ejercicio de historia del pensamiento, se entiende que un eslabón común entre la filosofía y la psicología bien puede ser (¿por qué no?) precisamente la intuición.

“El existencialismo como dialéctica negativa: un intento de conciliación Heidegger/Adorno”, de Raúl Eduardo Mendoza Zapata, incursiona en los pormenores del vínculo humano y académico entre dos filósofos alemanes sin duda divergentes: Martin Heidegger y Theodor Adorno. Sin embargo, como el autor lo señala, el ensayo es “un intento de conciliación de dos formas de

entender las complicadas imbricaciones dualistas (sujeto/objeto; teoría/praxis; realidad/utopía) implícitas en los planteamientos de los dos autores”.

“Dos conceptos de paz en Thomas Hobbes”, de Oswaldo Plata Pineda, parte de una concepción de paz del filósofo inglés expuesta en los siguientes términos: “La autoridad del soberano, erigida a partir de la realización del contrato social, erradica el conflicto e instaura la paz social de modo definitivo”. La lectura estándar de la obra de Hobbes liquida aquí su idea de paz, pero una mirada aguda advierte que en una nueva versión involucra la paz con estrategias de orden pedagógico.

“El interés de Jeremy Bentham por la América emancipada”, de David Santos, presenta un estudio sobre la influencia del pensador inglés en las primeras generaciones republicanas, las mismas que lideraron los procesos de emancipación de América y de construcción de los Estados. Francisco Miranda, Bernardo Rivadavia, Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander tuvieron encuentros y mantuvieron correspondencia con el citado pensador, por eso se explica, parcialmente, que su legado esté presente como núcleo común de las repúblicas suramericanas y que también sea la piedra que divide ideológicamente a liberales y conservadores a lo largo de todo el subcontinente.

Finalmente las humanidades han encontrado una palabra que las atrapa, las define y consigue revelar su estructura profunda. Para asombro de quienes consideran que las humanidades son solo erudición, no es esta la palabra; tampoco cultura, ética o literatura. La palabra es la “pluralidad” que se ha venido construyendo a lo largo de los siglos grano a grano, como un collar de cuentas seleccionadas. Pluralidad no es revoltijo, ni caos, sino depuración de visiones de lo humano, aspiraciones al bien obrar, celebraciones en la palabra del ascenso del buen sentido, la comprensión y el humanismo.

Un ejercicio como el que se ha propuesto para conformar un volumen en el que se recojan los aportes de jóvenes investigadores es, en este jaez, una constelación de visiones, métodos, problemas y disciplinas que concurren activamente como expresión de las humanidades. Cumplido este propósito, se ha conseguido revelar que no están las humanidades en vilo ni se ignora sistemáticamente su presencia.

Para los editores académicos de este volumen una de las dificultades ha consistido, precisamente, en definir los nichos de convergencia de los diferentes ensayos. La pluralidad es a tal punto cierta, que un fenómeno como la interdisciplinariedad dinamiza la reflexión y deliberación en cada ensayo. Para dar un ejemplo, lo que se anuncia como interpretación de una

obra literaria, en su interior lo recorren corrientes que lo conectan con la historia de la música, la sociología y los mitos antiguos. Dado lo anterior, el gesto democrático de la pluralidad con el que se presenta este volumen solo ha permitido rotular tres campos tentativamente comunes para el conjunto de ensayos, a saber: literatura, artes visuales y filosofía. Las denominaciones son, como se ve, supremamente amplias, por lo que no viene al caso realizar mayores justificaciones.

Las dinámicas de la investigación, la escritura y el pensamiento no tendrían un espacio en la sociedad y en la cultura si no se contara con el respaldo de las casas editoriales, donde se acogen y moldean los textos propuestos hasta darles un acabado y una forma que aproxima el mundo de las ideas al mundo del lector. Por este gesto de participación y colaboración, agradecemos a la Editorial EAFIT sus orientaciones editoriales y su esmerado trabajo en la construcción de este libro. Van nuestros agradecimientos igualmente para la Escuela y el Departamento de Humanidades, con el Doctorado en Humanidades y las Maestrías en Estudios Humanísticos y Hermenéutica Literaria, desde donde se gestó un proyecto tan relevante como el que ahora presentamos a los lectores.



# Literatura





# Las metáforas del rapsoda

Laura Fuentes Vélez\*



## Introducción

Rapsoda es uno de los términos que aparece en los testimonios escritos de la Grecia Antigua, al menos entre los siglos V y I a. C., para nombrar a quien desempeñaba el oficio de cantor (West, 2010: 10).<sup>1</sup> De acuerdo con la evidencia bibliográfica y epigráfica, es una palabra posterior a la de aedo, la cual aparece ya en los poemas homéricos y hesiódicos, así como en himnos de vieja data. Con este único designador, el de aedo, se hace referencia, en la *Ilíada*, a un cantor que acompaña trenos, esto es, lamentaciones fúnebres (XXIV, 720); en la *Odisea*, a quien ejecuta declamaciones de gestas de los héroes (III, 267 y 270; IV, 17; VIII, 87, 367 y 479; XXII, 347); en *Trabajos y días*, a un artesano de la palabra (25-26); en *Teogonía*, a un siervo de las Musas (96); y, finalmente, en el “Himno homérico a Afrodita”, a un cantor que entona un himno antes de un certamen (IV, 19-21). Pese a estas tempranas menciones literarias, la figura del aedo se agota en ellas. En cambio, el rapsoda es un bardo del que tenemos más noticias. Las fuentes más tempranas que atestiguan el nombre datan de los siglos V-IV a. C. Heródoto cuenta una anécdota según la cual Clístenes,

---

\* Estudiante activa de la Maestría en Estudios Humanísticos. El escrito se elaboró en el marco del proyecto de investigación “¿Lo trágico en la *Ilíada*?”, a cargo del profesor Mauricio Vélez Upegui, vigente durante el período comprendido entre enero y diciembre de 2016, y adscrito al grupo de investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativa, perteneciente a la Escuela de Humanidades de la Universidad EAFIT.

<sup>1</sup> La palabra recibe un uso excepcional por parte de Sófocles. En la voz de Edipo, Sófocles llama rapsoda a la esfinge que azotaba al pueblo tebano (*Oedipus the King*: 391). De acuerdo con Ford, esto se debe a que la adivinanza estaba en hexámetros, el verso de los poemas homéricos y a los que frecuentemente se asocia la actividad del rapsoda (Ford, 1988: 305). La traducción al español no conserva el término, por eso se indica la versión consultada en la sección de referencias.

tirano de Sición, “debido a una guerra que había mantenido contra los argivos, como primera medida suprimió [...] los certámenes rapsódicos basados en los poemas homéricos, ya que ellos, los argivos y Argos, son elogiados muy a menudo” (Heródoto, *Historia*, v, 67.1). También es llamativa una breve inscripción jónica de un trípode hallado en Dodona, en el que se lee una dedicatoria a Zeus por parte del rapsoda Terpsikles.<sup>2</sup> Las fuentes más tardías, que atestiguan la existencia histórica de un cantor llamado rapsoda, son las inscripciones helenísticas que reportan la identificación (nombre, parentesco y procedencia) de los participantes de los certámenes artísticos en distintos lugares de la Hélade. Ejemplo de ello son los vestigios fechados en el siglo III a. C. de las fiestas en honor a Apolo ejecutadas en Delos y Rodas, o las anotaciones de la celebración de las Soterias anuales de Delfos y las cuadrienes de Etolia, entre otros (West, 2010: 7-10). Ahora, aun cuando en fuentes tempranas y tardías aparece la palabra *rapsoda*, no hay unanimidad sobre las características de su oficio.

Este escrito tiene como objetivo exponer las propuestas que, al respecto, han elaborado Gerald F. Else (1957), Andrew Ford (1988), y José M. González (2013). Los autores plantean tres interpretaciones diferentes de lo que podría haber designado el nombre del cantor, en lo concerniente al oficio que ejecutaba. En primer lugar, se presentará la vía etimológica, a la que recurren los académicos para indicar la designación metafórica de la palabra rapsoda. A continuación, se ofrecerán los sentidos propuestos por los estudiosos para explicar tal metáfora. Para ello, los classicistas se sirven de la teoría de la composición formular y de testimonios en fuentes primarias escritas. En último lugar, se ofrecerán unas conclusiones que sintetizan la exposición.

## Etimología

Si bien serán fuentes clásicas y helenísticas las que permitan entrever y conjeturar en qué consistía el arte del rapsoda en los contextos respectivos, no

<sup>2</sup> La información sobre la inscripción del trípode se encuentra disponible para la consulta en la plataforma *Searchable Greek Inscriptions* (<http://bit.ly/2j7J3Xd>) y en González (2013: n. 251). Mientras las dos primeras fuentes suelen ser fechadas en el siglo v a. C., González pone en consideración una fecha más temprana para el trípode, hacia los primeros años del siglo siguiente (2013: 10.2.4).

es menos útil para tal propósito recurrir al nombre del artesano para preguntar por el arte que le era propio. De hecho, este fue uno de los procedimientos privilegiados por los lectores helenísticos, quienes propusieron algunas relaciones morfológicas y semánticas para determinar el significado del nombre dado al rapsoda.

Inicialmente fueron postuladas dos rutas etimológicas, tanto a partir de fuentes antiguas cuanto a partir de la experiencia de los recitales rapsódicos helenísticos.<sup>3</sup> De un lado, hubo algunos lectores que vieron en alusiones pindáricas una relación semántica entre el rapsoda (ῥαψωδός) y el ῥάβδος [*rhabdos*], esto es, entre el bardo y un bastón utilizado para marcar el ritmo de la línea del verso.<sup>4</sup> Además de indicar un rasgo propio de la actuación helenística, ¿acaso habría que considerar el instrumento como el vestigio de un antiguo símbolo de “autoridad performativa” (González, 2013: 10.1.1)?<sup>5</sup> A semejanza de los cetros (σκῆπτρα [*skeptra*]) que en los poemas homéricos portan los comandantes en jefe de las tropas (*Iliada*, I, 245; II, 101; IX, 156), o de los que depositan en tierra quienes fungen de heraldos antes de entregar un recado (*Iliada*, VII, 277; *Odisea*, II, 37), o de los cayados que acompañan a adivinos o sacerdotes (*Iliada*, I, 15), quizás el bastón del cantor fuera también símbolo de una autoridad que se funda en la palabra.

En cualquier caso, a esto parece apuntar el pasaje introductorio de Hesíodo, cuando dice que las Musas “le dieron cetro (σκῆπτρον) después de cortar una admirable rama de florido laurel” y, al tiempo, “voz divina para celebrar el futuro y el pasado”, encargándole, además, “alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final” (*Teogonía*, 30-35). La alusión pindárica que celebra las “divinas palabras” que Homero profiere con la compañía de su bastón parece

<sup>3</sup> Véase: West, 2010: 7 y ss.

<sup>4</sup> Así lo afirma el escolio (*scholia vetera*) a *Nemea* 2.1d, atribuido a Calímaco. Según este, hay una relación etimológica (ἔτυμολογοῦσι) entre los rapsodas y los bastones con los cuales marcaban las palabras proferidas. Todavía más: al marcar las palabras, el bastón contribuía al “hilado” (ὑφαίνόμενον) de la trama que ordena los motivos del canto (González, 2013: 10.2.3 y n. 23). De modo semejante, en el *Lexicón* de Liddell y Scott (1996: 1562) aparece referido el sentido del bastón para indicar el ritmo del recitado en el escolio a *Ismica* (iv, 63).

<sup>5</sup> El capítulo del libro de González fue consultado en la versión digital del Centro de Estudios Helénicos de la Universidad de Harvard. En esa versión no aparece paginación. Por tal motivo, en la cita del cuerpo del texto se indica la sección del capítulo o el pie de página (indicado con una n) a los que remiten las menciones.

sugerir una concepción semejante (*Ítsmica*, IV [III], 38 [56]).<sup>6</sup> Ciertamente son llamativos estos versos tempranos, que sí parecen servir a la conjetura de que el bardo, a semejanza de otras figuras que fundan su autoridad en la palabra, porta el símbolo correspondiente: un cetro que luego será un bastón utilizado como instrumento poético. Sin embargo, el *ῥάβδος* [*rhabdos*] empleado para acompañar el recitado es típico del rapsoda del período helenístico y no hay vestigios de un uso rítmico anterior.

De otro lado, hubo quienes sostuvieron la asociación de la palabra rapsoda con la raíz *ῥάπ-* [*rhap-*] y con el sustantivo *ᾠοιδός* [*aidos*]. Según esta vía etimológica, rapsoda es una palabra compuesta por dos palabras simples, cada una con sentido propio. Rapsoda empieza con el radical *ῥάπ-* [*rhap-*], el cual forma el verbo *ῥάπτειν* [*rhaptein*] (que traduce ‘zurcir’ o ‘remendar’), el sustantivo *ῥάπτης* [*rhaptes*] (‘el que zurce o remienda’) y el adjetivo *ῥαπτός* [*rhapto*] (‘zurcido’ o ‘remendado’); y finaliza con una terminación que conserva la palabra completa de *ᾠοιδός* [*aidos*] (que traduce ‘cantor’). Ambas partes van unidas por un interfijo composicional *σ* [*s*], y dan lugar a la palabra *ῥάπ-σ-ᾠδός* [*rhap-s-odos*]. Teniendo en consideración esta composición lexical, el significado etimológico de la palabra –y posiblemente el significado originario– es algo así como ‘el cantor que zurce’ o, mejor, el ‘zurcidor de cantos’.

Según esta etimología, rapsoda no sería la excepción entre los nombres dados por los griegos a los artesanos, cuyo designador solía remitir a la función desempeñada o al objeto de trabajo. De igual forma que el ceramista (*κεραμεύς* [*kerameus*]) era quien trabajaba con cerámica (*κεραμική*), el campesino (*ἄγροικος* [*agroicos*]) el que trabajaba el campo (*ἀγρός*) o el citarista (*κιθαρωδός* [*kitharoidos*]) quien tocaba la cítara (*κιθάρα*), rapsoda era el que cantaba, pero no de cualquier modo sino de un modo particular. La insistencia de los especialistas en un tipo de canto particular obedece a la distinción con el nombre genérico *ᾠοιδός* (cantor), cuyo uso se remonta a la figura de la ficción homérica y a otras fuentes tempranas en las que no aparece la palabra rapsoda

<sup>6</sup> Aparece “κατὰ ῥάβδον ἐπέων”, que cabe traducir como “con el bastón de sus versos”. En la edición en inglés de Diane Arnson Svalien, el pasaje completo es así: “Homer, who set the record right concerning all his excellence and told it *with the staff of his divine words*” (1990). La cursiva está fuera del texto original. Disponible en: <http://bit.ly/2gKlgrP>. La traducción al español de Ortega (1995: 288) no deja ver a primera vista términos equivalentes a los de la versión en griego o en inglés. En lugar de alguna mención al bastón o al metro (como sugiere Chantraine, 1968: 1562), se puede encontrar en los versos 56-57: “El mágico poder de sus divinos versos”. Dado que no hay alusión directa al término *ῥάβδος* [*rhabdos*], no se indica la fuente primaria en el cuerpo del texto.

(Else, 1957: 28; Ford, 1988: 302; West, 2010: 2; González, 2013: 10.2.1). Esta última apenas se exhibe en las evidencias conservadas hacia finales del siglo V y principios del IV a. C. (en los pasajes mencionados de Sófocles, Heródoto y en la inscripción del trípode de Dodona). Con todo, el modo de cantar que indica el radical antecede a la figura del cantor en las obras literarias, por lo menos un siglo. Por ejemplo, aparece en una de las odas pindáricas: “Por donde también los Homéridas, / los cantores, comienzan las más de las veces/ sus ‘cosidos’ relatos –por un preludio a Zeus– [...]” (*Nemea*, II, 1-5).

Ahora bien, si el radical abarca, en sentido literal, un grupo de palabras asociadas con la actividad de zurcir o remendar tejidos, ¿de qué modo, que no sea metafórico, pudo ser utilizado para caracterizar el arte del cantor? El reto asumido por Else, Ford y González, al ocuparse de la figura del rapsoda, ha sido desentrañar el sentido de esa metáfora. Dicho de otra manera, los académicos se enfrentan a la pregunta ¿qué hacía el cantor cuando “zurcía” canciones?

## Sentidos de la metáfora

Hasta ahora se han presentado las coincidencias de los tres autores respecto del postulado etimológico. En adelante, comienzan las diferencias en la interpretación de la actividad que da nombre al cantor. A la pregunta ¿cómo canta el rapsoda?, los tres estudiosos han respondido algo distinto.

### El origen de ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ - Gerald F. Else

Else (1957) da importancia al contexto clásico para perfilar la figura del rapsoda. Es con base en dicha circunstancia y, puntualmente, con base en la participación en los certámenes poéticos, que Else define la particularidad del oficio. Por el contrario, para Ford (1988) y para González (2013), la atención está dirigida a proyectar un oficio que supera los lineamientos clásicos. Valga anotar, empero, que todos coinciden en algo inicialmente sugerido por Else (1957: 29): el criterio diferenciador del rapsoda está en la *performance*, entendida como ejecución poética pública.

Según West, hacia el siglo V y IV a. C. se denominaban rapsodas “aquellos que aprendían y recitaban la poesía de otros”, en escenarios de competición, principalmente (2010: 2). Una inferencia salta a la vista: dado que estos certámenes ocurrían por lo general en eventos públicos, los rapsodas eran figuras públicas. De atender a las indicaciones de Platón, los recitales en Atenas

se realizaban por relevos (*Hiparco*, 228b),<sup>7</sup> lo cual, posiblemente, ocasionó la división de los poemas en los segmentos asignados al azar entre los rapsodas. Es esta posible partición acordada para llevar al recitado público la que, según la conjetura de West, explicaría la división de los poemas homéricos en veinticuatro segmentos (tal como se pueden leer hoy). Y más: probablemente, a esta situación se debe que dichos segmentos fueran llamados rapsodias (2010: 3). Este es el contexto que Else tiene en cuenta para dotar de sentido el nombre del cantor.

En su artículo sobre el origen de la palabra tragedia, Else parte de una analogía entre el nombre del poeta trágico (*'tragode'*, τραγωδός [*tragodos*]) y el rapsoda (*'rhapsode'*, ῥαψωδός [*rhapsodos*]), en el momento en que ambas figuras probablemente se estaban desarrollando en actividades paralelas durante los festivales atenienses, es decir, a mediados del siglo VI a. C. De allí que dedique un espacio a la figura del rapsoda y a su problemático nombre. Para el académico, hay dos modos de entender ese oficio de zurcir discursos que caracteriza al rapsoda, ambos metafóricos. De un lado, y de modo general, “zurcir” puede entenderse como la metáfora que designa el ensamblaje de composiciones épicas, cortas o largas. Gracias a esta acepción se puede llamar rapsodas tanto a los homéridas como a Homero y sus contemporáneos (1957: 29). De otro lado, y de modo específico, “zurcir” puede entenderse como la metáfora que representa el oficio del recitador profesional de versos épicos cuyo perfil comenzó a consolidarse a mediados del siglo VI a. C.<sup>8</sup> Es a partir de entonces que el rapsoda se conocerá como el que participaba en certámenes de recitación de poesía de otra autoría. En cuanto figura pública, ha dicho

<sup>7</sup> “[I mean] Hipparkhos ... who displayed many fine accomplishments of learning, above all, he was first to bring the poetry of Homer to this land here and forced the rhapsodes at the Panathenaia to go through it in sequence by relay, just as they still do now” (González, 2013: 10.2.3.4). Véase: Nagy (2002: Cap. 1).

<sup>8</sup> Las noticias con las que se da inicio a la elaboración de la semblanza del rapsoda son aquellas referidas a interpretaciones musicales públicas en Atenas, instituidas durante el siglo VI a. C. A Pisístrato, tirano que gobernó Atenas entre el 546-527 a. C., atribuyen el establecimiento de las fiestas cuadriennales de las Panateneas, en las cuales, entre otros eventos, se realizaban los recitales de rapsodas (West, 2010: 3; Zimmermann, 2012: 21). En *Hiparco*, Platón reseña la costumbre de cantar los poemas homéricos, introducida en los años de la tiranía pisistrática, casi dos siglos antes. De acuerdo con dicha costumbre, los rapsodas que recitaban los versos componían, entre todos y siguiendo una versión común, los poemas de Homero a través de una secuencia de relevos (228b) (Cfr. Platón, *Ión*, 530b; Licurgo, *Against Leocrates*, 102). La atribución de la institucionalización de las fiestas y, por ende, de los recitales, también recae sobre Solón. En el mismo siglo, Diógenes Laercio atribuye la institucionalización de las fiestas y los recitales a dicho legislador (*Lives of Eminent Philosophers*, I, 57).

West, el recitador profesional se daba a conocer en certámenes públicos, en los cuales los rapsodas que competían componían juntos una canción (1957: 31).

La metáfora de zurcir el canto sirve para explicar la composición de un poema por parte de varios bardos, en una especie de composición por relevos. Cada uno de ellos, por turnos, aportaba un fragmento que formaría un solo poema. En palabras de Else: *ῥάπτειν ἀοιδῆν* [*rhaptein aoiden*], ya “en sus ocurrencias más antiguas, refiere, más que a las competencias agónicas en las que se presentaban canciones distintas en una misma ocasión, a una composición más o menos unificada que resultaba de la unión de poemas compuestos por dos [o más] cantores sobre el mismo tema” (1957: 31).<sup>9</sup>

### La definición clásica de ΠΑΨΩΙΔΙΑ - Andrew Ford

Ford sigue la idea de un sentido metafórico relativo a un rasgo de la *performance*; sin embargo, presenta una objeción a la propuesta de Else (1957: 29). Para Ford, Else trabaja con una definición clásica de rapsoda que supone dos cosas: a) un recitado en conjunto y b) el recitado de un género particular: el épico. Según él, una definición de este tipo es el resultado de una lectura de fuentes posteriores al siglo V y IV a. C., en su mayoría áticas o que atienden a ese contexto. La definición tiene en cuenta tanto una técnica memorística, cuanto una delimitación en términos de género literario. Según Ford, ambos criterios son insatisfactorios para definir el arte del rapsoda en el período arcaico, e incluso, en el clásico. Dichos criterios dan lugar a una definición que es insuficiente para explicar los variados usos de la palabra rapsodia y de sus términos cognados, antes y, excepcionalmente, después del siglo IV a. C. Por tal motivo, Ford plantea una definición más general del rapsoda y de su arte, también referida a la *performance*. La tesis de Ford es que “el arte del *ῥαψωδός* [rapsoda], comprometía un rango más amplio de poesía que la épica, y tal arte se define mejor como la *performance* de la poesía sin *μέλος* [melodía]” (1988: 300).

<sup>9</sup> Dadas las fuentes anteriores al siglo IV a. C. sobre recitales competitivos, Else privilegia este sentido metafórico para definir al rapsoda que le interesa, a saber: el profesional de los siglos VI y V a. C. (195: 33). Las fuentes arcaicas citadas por Else son *El Certamen* (atribuido a Hesíodo) y los *Himnos homéricos a Apolo* (*Pitio* y *Delio*, ambos anónimos; Else, 1951: 31). Ciertamente en ambos casos se evidencian escenarios agonales que podrían considerarse del período arcaico, pero no se indica el modo en el que las competencias se llevaban a cabo. En ese orden de ideas, es muy probable que el modelo de composición en relevos –que da sentido al “zurcir” del rapsoda según el académico– fuera, cuando menos, de los siglos VI-V a. C.; puntualmente, referido a las competencias panatenaicas.

Respecto del verbo zurcir que remite al cantar, Ford dice que puede ser entendido de dos maneras: como técnica composicional o como metáfora amplia de la creación poética. Zurcir, en cuanto técnica composicional, puede ser entendida como: a) “recitado de segmentos épicos memorizados”, b) “unión de secuencias épicas inferiores” o c) “juntura de una pieza de un bardo con otras de otros en el contexto de una competencia rapsódica” (1988: 301). Dada la restricción a escenarios del siglo IV a. C., este sentido de técnica composicional no interesa a Ford. Adicionalmente, una técnica del rapsoda entendida así conduce a una distinción problemática con el aedo en términos de originalidad. Este criterio es confuso en la literatura antigua ya que no es muy claro qué es tradicional y qué es autoral. Según Ford, las viejas alusiones al rapsoda Cinateo de Quíos (que componía sus “proprios” poemas –escolio a Píndaro, *Nemeas*, 2–), así como las de Platón (quien llama a Femio rapsoda –*Ion*, 533c– y designa con el verbo “rapsodiar” la actividad de Homero y de Hesíodo –*República*, 600d; *Leyes*, 658d–), pueden entenderse mejor a la luz de los postulados de la teoría formular de Parry. Según esta, la poesía épica es producto de un repertorio tradicional de contenidos legendarios y de un arreglo métrico fijo (en hexámetro u otro tipo de verso largo). Este repertorio tradicional es recuperado por el bardo en cada ocasión de canto. El bardo lo recompone en un nuevo poema que conserva el formato versal, pero en el que intervienen contribuciones propias (1998: 301). De ahí la dificultad de distinguir entre elementos tradicionales y originales.

Precisamente, el segundo sentido de “zurcir” evita este escollo. Al ser más general, el sentido de la metáfora del quehacer poético evita asumir al rapsoda como mero recitador de poemas épicos conocidos, porque otras formas de componer poesía se pueden designar como un acto de “zurcir”. No obstante, no cualquier tipo de poesía puede ser zurcida: solo la poesía no melódica puede ser zurcida, ya que su elaboración consiste en “[u]nir piezas [de ritmo] independientes una a una, sin modificar su estructura interna”; tal unión “es como zurcir [hacer puntadas]” (1988: 306).<sup>10</sup> Esta explicación se construye

<sup>10</sup> El fundamento de esto es la teoría de la composición formular. Si bien para Ford este recurso compositivo no está restringido a la poesía hexamétrica (pues considera que también funcionaba para los poemas en yambo y las elegías), en principio, la teoría formular se ha elaborado para la épica, de la cual, a falta de otros poemas, la *Ilíada* y la *Odisea* constituyen los paradigmas de composición primitiva. La semejanza estructural entre estos poemas épicos antiguos y los recitales de los *guslari* serbios (juglares que cantan las gestas musulmanas del siglo XIV en el territorio de la actual Kosovo), registrados por Parry entre 1933 y 1935, dio lugar a una recontextualización de los poemas homéricos como decantado de una larga tradición oral (Nicolson, 2015: 133-142). La teoría formular sostiene que la transmisión oral de los poemas se basa en una composición del poema en el momento de la actuación gracias a

en oposición a la descripción de la poesía lírica. De acuerdo con Ford, “zurcir’ podría comportar una diferencia audible entre poesía cantada y no cantada. Los ritmos de la poesía lírica están organizados en complejas estrofas unificadas por μέλος [melodía]; es la música la que urde los ritmos en un solo tejido musical” (1988: 306). En cambio, en la poesía no melódica, es el ritmo métrico estable, y los versos fijos que se ajustan a él, lo que se zurce en el canto.

Para Ford, no hay más especificidades en la metáfora. No hay implícitos criterios de autoría ni delimitaciones de géneros literarios exigidos por la definición clásica del rapsoda. En contra de esta, el arte del rapsoda, entendido como la composición y el recitado de poesía sin música, justifica la presencia del término en anécdotas previas y posteriores al siglo IV a. C., que no pueden explicarse atendiendo a la definición clásica.<sup>11</sup>

### El rapsoda y su *performance* - José M. González

González desaprueba esta definición del arte del rapsoda porque también se apoya en la actuación del rapsoda clásico, a saber: en solitario y sin música. En sus palabras, “el perfil del rapsoda [antes del período clásico] no es más o menos melódico que el cantor homérico” (2013: 10.2.1). Para él esto es relevante, no solo porque Ford se ha comprometido con criticar la noción clásica del rapsoda y de su arte, sino porque su propio trabajo busca proyectar un perfil diacrónico del rapsoda.

Justamente, entre varias objeciones a la definición de Ford, González señala que el rapsoda arcaico no debe su nombre a la presentación sin instrumento. En ese sentido, por un lado, la definición que ofrece no abandona

---

la unión de unidades prosódicas, nominales y episódicas que hacen parte de un repertorio fijo. Estas unidades son las fórmulas. Su función es asistir la composición durante el recitado, conservando la restringida métrica del verso largo, propio del género épico (hexámetro dactílico para el caso de los poemas atribuidos a Homero) (Parry, 1930: 73). Un par de ejemplos de las fórmulas serían el epíteto de Aquiles “de pies ligeros” (*Iliada*, I, 125; IX, 196; XXII, 14) o el verso “[a]l mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa” (*Odisea*, II, 1; IV, 576; VIII, 1). Parry (1930); Nagy (1992: 35); Janko (1998: 1, 2); West (2011: 390, 392).

<sup>11</sup> Ejemplos de usos anteriores se hallan en el testimonio de Filócoro (que dice que Hesíodo y Homero “zurcen canciones nuevas”) y el de Heráclito (que dice que Homero y Arquíloco son “rapsodas” que compiten en los mismos concursos) (1988: 302). Ejemplos de usos posteriores pueden encontrarse en las menciones a los recitales de las elegías de Solón en “competencias rapsódicas” (Platón, *Timeo*, 21 b-d), al ejercicio de Jenófanes de “rapsodiar” en hexámetro, yambo y elegías (Diógenes Laercio, 9.8), a la “rapsodia mixta” del *Centauro* de Caremón (Aristóteles, *Poética*, 1477b, 22) y a la “rapsodia” presentada por un poeta de yambos o la del poema de la purificación de Empédocles (*Ateneo*, 620 c-d) (Ford, 1988: 302-303).

el referente al período clásico y helenístico, y, por otro, amplía innecesariamente a otro género, el lírico.<sup>12</sup> Ciertamente es que “aedo” era un término sin distintivos, utilizado para nombrar “(al menos originalmente) a un intérprete (profesional) que cantaba todo tipo de poesía, incluidos metros líricos y canciones corales” (2013: 10.2.1), pero “rapsoda”, y a eso apunta la insistencia en el diferencial etimológico, no es un cantor cualquiera, y Ford no acierta, según González, a establecer la diferencia en la actuación del rapsoda. Y es que Ford no presenta una explicación de la acuñación del término rapsoda y de sus correlativos. No hay, pues, modo de asociar semánticamente la actividad que da el nombre al rapsoda y este tipo de presentación no melódica. Entre otros, el contraejemplo de Calímaco (*Himno a Zeus*) le sirve a González para mostrar trazas del origen melódico del rapsoda, evidenciado en la relación entre las palabras οἶμη [*oimé*] (‘canto’, ‘urdimbre de la canción’), cítara y rapsoda (2013: 10.2.1).

A su juicio, rapsoda es mejor definido como “un intérprete de épica tradicional. [Éste] [r]eflejaba la percepción de la audiencia de lo que era formal y temáticamente característico de su tradicional medio oral de recomposición en *performance*” (2013: 10.2.1). *Grosso modo*, la recomposición en el acto se basaría en la tradicional dicción de versos épicos o versos largos, a saber, la formular. A partir de ella, el bardo épico componía un poema en un único tipo de verso (hexamétrico) en el acto mismo del recitado, para lo cual echaba mano de un repertorio tradicional de motivos, episodios y frases fijas, llamadas fórmulas.<sup>13</sup> Con base en esta técnica de composición tradicional, precisamente, dice González, se explica el nombre del rapsoda (*Cfr.* Nagy, 1992).

<sup>12</sup> Ford dice que “en términos métricos, ῥαψῳδία compromete los metros que, incluso al ser recitados sin acompañamiento musical, permanecen vívidamente perceptibles en los versos: hexámetros, elegíacos, líneas de yambos y trocaicos, y probablemente sus combinaciones, como en el *Margites*” (Ford, 1988: 303).

<sup>13</sup> González proyecta la recomposición del poema en cada *performance*, característica de la poesía oral, hasta el helenismo. Esta postura hace eco del “modelo evolucionario de fijación textual” propuesto por Nagy (1992: 38). Según el modelo, los poemas homéricos son el resultado de una paulatina fijación memorística y escritural que tuvo lugar desde los siglos VIII o VII a. C. La escritura probablemente contribuyó a la puesta en común de un repertorio épico homérico, cuyos elementos habrían limitado la recomposición característica de la actividad poética oral. Sin embargo, durante este proceso la escritura no fue necesariamente “un equivalente de la actuación sino un medio para ella” (Nagy, 1992: 35). La persistencia de la técnica de recomposición explica las frecuentes modificaciones de los poemas homéricos pese a la fijación de un *corpus* relativamente estable desde el siglo V a. C. (West, 2011: 390, 392; Dalby, 2008: 149, 209; Teodorsson, 2006: 170).

De hecho, según el clasicista, habrían sido el público y los mismos rapsodas quienes, ante el método y los temas de composición tradicionales, habrían identificado al bardo como un zurcidor de cantos:

Las reducidas posibilidades melódicas de cara a la lírica (que usaba la lira de siete cuerdas), junto con el efecto anulador de los ritmos recurrentes del hexámetro, puntuados por el final del verso antes de retomar otro verso, habrían transmitido en esbozos perfectamente perceptibles la arquitectura tradicional del *performance* homérico: el rapsoda presentaba su canción zurciendo pequeñas unidades unas a otras – prosódicas, formularias, temáticas, etcétera– hábilmente expandiendo y abreviando su material de acuerdo con la necesidad del momento. Estas consideraciones deberían servir al deseo de Ford [y al de Else antes de él] de que la rapsodia refería a un aspecto concreto del *performance* o de la ocasión (González, 2013: 10.2.5).

En ese orden de ideas, según González, la metáfora que da el nombre al rapsoda fue acuñada por el público (y tal vez por los mismos recitadores) debido al efecto auditivo de la composición particular de la épica. Como bien lo pueden indicar los análisis métricos y de contenido, los ritmos (calcados por una cadencia melódica, dice González) que se obtienen por la combinación de dáctilos, espondeos y eventuales troqueos en grupos de seis pies, así como las cesuras y los puentes, la mayoría de veces alojando repetidos epítetos, frases o episodios fijos, pueden sonar al oído como una juntura de unidades de sonido y de contenido (2013: 10.2.5).

Comprometido con la descripción del desarrollo diacrónico del oficio del rapsoda, González ve en la técnica composicional el primer sentido de la metáfora del nombre del bardo. Para él, en términos cronológicos, el rapsoda debió su nombre a la composición secuencial “de canciones épicas en solo *performance*” por medio de la unión de versos y temas fijos. Posteriormente, quizá desde los siglos VI y IV a. C., la acción de “zurcir” refería también a la composición por relevos en los certámenes en los que tenían lugar recitales épicos (caso de las Panateneas y Brauronias).<sup>14</sup> Esta manera de recitar los poemas épicos González la denomina *hypoleptic performance* (2013: 10.2.5). Como mencionábamos antes, este es el sentido propuesto por Else (1957), el cual es recogido por González para mostrar una segunda etapa del desarrollo del arte del rapsoda.

---

<sup>14</sup> Véase West (2010: 3-7).

## Conclusión

Para ocuparse de la figura del rapsoda, Else, Ford y González parten de dos acuerdos. En primer lugar, el rapsoda se distingue del aedo. La distinción es de género y especie: aedo es el genérico que se usó, desde la evidencia literaria más antigua, para designar a cualquier profesional dedicado al canto; en cambio, rapsoda es un tipo de cantor. Qué tipo de cantor es lo que procuran definir los autores recurriendo, inicialmente, a la etimología. En ese aspecto consiste el segundo acuerdo: la etimología se explica a través de la composición de la palabra. Rapsoda es el resultado de la unión de un radical referido a la costura con la palabra aedo. Así, la diferencia específica del rapsoda, frente al aedo, es que canta de un modo particular: zurciendo. El desacuerdo, entonces, radica en lo que pueda significar el acto de “zurcir cantos”.

En resumen, tres sentidos se han presentado para explicar la metáfora que da el nombre al bardo en cuestión. Siguiendo el paradigma clásico, Else afirma que probablemente se decía que zurcían porque recitaban por turnos segmentos de un mismo canto épico. Puesto que para Else el acto de zurcir tiene que ver con la presentación del certamen, no hay consideraciones sobre la composición métrica, salvo en lo que respecta al presupuesto de que lo recitado eran epopeyas. En cambio, a la composición métrica apunta el sentido propuesto por Ford y por González. En contra de esa definición clásica de rapsoda y de rapsodia, Ford propone entenderlos como artífice y arte de la recitación sin música, marcada solo por el ritmo métrico. Los rapsodas zurcían unidades rítmicas de contenido fijo. ¿Acaso las mismas unidades prosódicas y de contenido características de la poesía épica oral? Esta es la perspectiva desde la que González propone una proyección diacrónica del oficio del rapsoda. En sus términos, el rapsoda, en principio, zurce un repertorio tradicional, unidades rítmicas y de contenido en una combinación métrica restringida. Luego, entre los siglos VI y III a. C., podría decirse que el rapsoda zurcía, además –como ha dicho Else–, porque estas composiciones épicas se realizaban por relevos.

## Referencias

- Aristóteles (1999), *Poética*, versión trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Diógenes Laercio (1925), *Lives of Eminent Philosophers*, trad. y notas Robert Drew Hicks, Cambridge, Harvard University Press, disponible en: <http://bit.ly/2xBgMxQ>
- Dalby, Andrew (2008), *La reinención de Homero: el misterio de los orígenes de la épica*, Madrid, Gredos.
- Chantraine, Pierre (1968), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, París, Édition Klincksieck.
- Else, Gerald F. (1957), “The Origin of ΤΡΑΓΩΔΙΑ”, *Hermes*, Stuttgart, vol. 85, núm. 1, junio.
- Ford, Andrew (1988), “The Classical Definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ”, *Classical Philology*, Chicago, vol. 83, núm. 4, octubre.
- González, José M. (2013), “The Rhapsode in Performance”, en: *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, disponible en: <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6119>
- Homero (2012), *Iliada*, trad. Francisco Javier Pérez, Madrid, Abada.
- Homero (2001), *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos.
- Heródoto (2008), *Historia. Libros V-VI*, trad. y notas Carlos Shrader, Madrid, Gredos.
- Hesíodo (2000), *Obras y fragmentos*, trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos.
- Janko, Richard (1998), “The Homeric Poems as Oral Dictated Texts”, *The Classical Quarterly*, Cambridge, vol. 48, núm. 1, mayo.
- Liddell, Henry George y Robert Scott (1996), *Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.
- Licurgo (1962), *Against Leocrates*, trad. John Ormiston Burt, Cambridge, Harvard University Press, disponible en: <http://bit.ly/2fp3EoM>
- Meyer, Eduard (1918), “Die Rhapsoden und die Homerischen Epen”, *Hermes*, Stuttgart, vol. 53, enero.

Nagy, Gregory (1992), “Homeric Questions”, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 122, enero.

Nagy, Gregory (2002), “Homer and Plato at the Panathenaia”, en: *Plato’s Rhapsody and Homer’s Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, disponible en: <http://bit.ly/2jTdeC1>

Nicolson, Adam (2015), *El eterno viaje. Cómo vivir con Homero*, Madrid, Ariel.

Parry, Milman (1930), “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making”, *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, MA., vol. 41, disponible en: <http://bit.ly/2hnven7>

Píndaro (1995), *Odas y Fragmentos. Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos*, trad. y notas Alfonso Ortega, Madrid, Gredos.

Platón (1981) *Critón. Etifrón. Ion. Lisis. Carmides. Hipias menor. Hipias mayor. Laques. Protágoras*, trad. y notas Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual, Madrid, Gredos.

Platón (1992), *Diálogos dudosos. Apócrifos. Cartas*, trad. y notas Juan Zaragoza y Pilar Gómez García, Madrid, Gredos.

Pseudo Homero (2007), *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*, trad. y notas Lucía Linares y Pablo Ingberg, Buenos Aires, Losada.

Sófocles (1912), *Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*, trad. Francis Storr, Londres, The Loeb Classical Library, disponible en: <http://bit.ly/2xvxqOW>

Teodorsson, Sven-Tage (2006), “Eastern Literacy, Greek Alphabet and Homer”, *Mnemosyne*, Holanda, vol. 59, núm. 2, enero.

West, Martin L. (2010), “Rhapsodes at Festivals”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bonn, vol. 173, enero.

West, Martin L. (2011), “The Homeric Question Today”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, Estados Unidos, vol. 155, núm. 4, diciembre.

Zimmermann, Bernhard (2012), *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI Editores.