



‘LOS DOS VECES SIETE’: BAQUÍLIDES Y EL *FEDÓN* DE PLATÓN

ALFONSO FLÓREZ FLÓREZ*

doi:10.11144/Javeriana.uph33-67.ldvs

RESUMEN

En la *Oda* 17 de Baquílides la expresión ‘los dos veces siete’ se usa para hacer referencia a los acompañantes de Teseo en su viaje a Creta. La misma expresión se usa en el *Fedón* de Platón para enumerar a los acompañantes de Sócrates en la prisión el día de su ejecución. A partir de esta repetición, se propone que la composición del *Fedón* toma en cuenta la oda de Baquílides. Se ofrecen argumentos para ello y se derivan las consecuencias que tiene esta línea interpretativa.

Palabras clave: Platón; *Fedón*; Baquílides; Platón y la poesía; lírica griega

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Correo electrónico: alflorez@javeriana.edu.co

Para citar este artículo: FLÓREZ FLÓREZ, A. (2016). ‘Los dos veces siete’: Baquílides y el *Fedón* de Platón. *Universitas Philosophica*, 33(67), pp. 53-72. ISSN 0120-5323, ISSN en línea: 2346-2426, doi:10.11144/Javeriana.uph33-67.ldvs



‘THE TWICE SEVEN’: BACCHYLIDES AND PLATO’S PHAEDO

ALFONSO FLÓREZ FLÓREZ

ABSTRACT

In Bacchylides’ *Oda* 17 the expression ‘the twice seven’ is used to refer to Theseus’ accompanying youths on his journey to Crete. The same expression is used in Plato’s *Phaedo* to list Socrates’ companions in prison the day of his execution. Based on this occurrence, it is proposed that the *Phaedo*’s composition takes into account the Bacchylides’ ode. Arguments for this proposal are given and the consequences of this line of interpretation arise.

Key words: Plato; Bacchylides; *Phaedo*; Plato and poetry; greek lyric

AL COMIENZO DEL DIÁLOGO ENTRE FEDÓN Y EQUÉCRATES acerca del último día de Sócrates, el segundo indaga respecto de diversas circunstancias que acompañaron la muerte del filósofo; le interesa conocer, en particular, las razones del aplazamiento de la ejecución una vez se hubo dictado la sentencia de muerte. “Por qué pasó eso, Fedón” –pregunta Equécrates. Fedón contesta que la suerte ha tenido que ver en ello, pues la suerte quiso que la víspera del juicio quedara coronada la popa de la nave que los atenienses suelen enviar a Delos (*Fedón* 58a). Como Equécrates declara desconocer de qué nave se trata, Fedón enuncia cuál es la tradición:

Ésa es la nave, según cuentan los atenienses, en la que zarpó Teseo antaño hacia Creta llevando a los famosos ‘dos veces siete’, y los salvó y se salvó a sí mismo. Así que le hicieron a Apolo la promesa entonces, según se refiere, de que, si se salvaban, cada año llevarían una procesión a Delos. Y la envían, en efecto, continuamente, año tras año, hasta ahora, en honor al dios. De modo que, en cuanto comienzan la ceremonia, tienen por ley purificar la ciudad durante todo ese tiempo y no matar a nadie oficialmente hasta que la nave arribe a Delos y de nuevo regrese de allí. Algunas veces eso se demora mucho tiempo, cuando encuentran vientos que la retienen. El comienzo de la procesión es cuando el sacerdote de Apolo corona la popa de la nave. *La suerte quiso*, como digo, que ello ocurriera la víspera de celebrarse el juicio. Por eso, justamente, fue mucho el tiempo que estuvo Sócrates en la cárcel, el que hubo entre el juicio y su muerte. (*Fedón* 58a-c)¹

La explicación que ofrece Fedón para que la ejecución de Sócrates se hubiera retrasado ha sido objeto de los más variados comentarios, desde la de quienes no le otorgan ninguna importancia más allá de tratarse de una anécdota pintoresca del marco del diálogo hasta la de quienes ven en ella una singular clave de lectura de la totalidad del diálogo. La tesis que aquí se propondrá responde más a la segunda posición, si bien se obrará con cautela en lo que respecta a afirmar conclusiones generales sobre el contenido del diálogo.

En el pasaje en cuestión se recogen tres eventos cuya estrecha interrelación hay que desentrañar. Se da, primero, el viaje de Teseo hacia Creta; está, luego, la peregrinación a Delos con la que se conmemora aquel viaje; ocurre, por último,

1 Traducción ligeramente modificada.

el juicio de Sócrates, expresión con la que aquí se comprende el juicio, la sentencia, la prisión y la ejecución del filósofo, cuyos términos temporales quedan asociados a la peregrinación y delimitados por ella. Así, pues, el esclarecimiento del pasaje exige que se indague en qué consiste el viaje de Teseo hacia Creta, aspecto éste que en los comentarios del diálogo o no se menciona o se trata de un modo convencional. Aquí, por el contrario, va a tomarse pie en el propio texto para avanzar una línea interpretativa diferente.

El pasaje habla de la nave de Teseo en su viaje hacia Creta, nave que lleva a los famosos ‘dos veces siete’, y menciona cómo Teseo los salvó y se salvó a sí mismo. ¿Cuál es este viaje? La clave para dilucidar de qué viaje se trata la ofrece la expresión de ‘los dos veces siete’ (*dis heptá*) para referirse a los acompañantes de Teseo. Esta locución no es de uso frecuente en este sentido y como tal se encuentra apenas en dos fuentes anteriores a Platón, en Eurípides y en Baquílides. En el *Heraclides* de Eurípides, Heracles se encuentra fuera de sí y desesperado tras haber dado muerte en un ataque de locura a su esposa y sus tres hijos; aparece entonces Teseo, que acude con ayuda militar para retribuirle a Heracles el que antaño lo hubiera rescatado del Hades. Al encontrarse con el horror de la familia muerta de Heracles y con éste a punto de tomar su propia vida, Teseo debe desplegar todas las dotes de la civilización para convencer a Heracles de que desista de su propósito y lo acompañe a Atenas. Teseo increpa así a Heracles:

Abandona Tebas como manda la ley y acompáñame a la ciudad de Palas. Allí purificaré tus manos de esta polución y te donaré una morada y parte de mis bienes. Te entregaré los dones que he recibido de los ciudadanos por haber salvado a ‘los dos veces siete’ [i.e., catorce] jóvenes, matando al toro de Cnosos. (Eurípides, *Heraclides* 1322-1328)²

Dado que esta obra trata con temas afines a los del *Fedón* y que la figura del propio Heracles hace su aparición en el diálogo, el esclarecimiento de esta referencia a ‘los dos veces siete’ requiere de un examen detenido que no puede adelantarse en este momento. Baste señalar por ahora que como la obra de Eurípides se data hacia el año 420, en el tema de la mención de ‘los dos veces siete’ el canto de Baquílides la antecede en varios decenios.

2 Traducción ligeramente modificada.

El difícil problema de determinar el lugar que ocupa la poesía en la obra de Platón suele limitarse a las declaraciones de ardua interpretación que Sócrates hace respecto de Homero en los libros 2, 3 y 10 de la *República*. La presencia de los poetas en Platón es, sin embargo, mucho más amplia de lo que la mayoría de las discusiones permiten entrever y, de todos modos, incluso en aquellos casos donde no se encuentran sino unas pocas citas de un poeta particular, a veces sólo una, esas menciones bastan para acotar una amplia problemática que en nada depende de que las referencias sean abundantes en número. Así, si bien las cuarenta menciones de Simónides, las treinta y cuatro de Solón (Hadjimichael, 2011, p. 138) y las veintitrés de Píndaro (Mitscherling, 2009, p. 324) son un indicativo fiable de la importancia que se les asigna a estos poetas en los diálogos, ello no quiere decir que pueda desestimarse correlativamente, como con una regla geométrica, la importancia de Estesícoro y Anacreonte, cada uno de los cuales cuenta con tres menciones, de Íbico con dos, o de Alcman, Alceo y sobre todo Safo con una sola cada uno. En este elenco llama la atención que de los que después serán llamados ‘Nueve Poetas Alejandrinos’ –Solón no se cuenta entre ellos–, Baquílides parezca ser el único del que no se halla ni mención ni referencia identificable en la obra de Platón (Hadjimichael, 2011, p. 138). Sin embargo, como la expresión de ‘los dos veces siete’ para referirse al viaje de Teseo se encuentra por primera vez en Baquílides, puede afirmarse que en la obra de Platón también se halla una referencia a este poeta (Mitscherling, 2009, p. 340). No se trata, por cierto, de una constatación nueva³, pero en la mayoría de los comentarios al diálogo tampoco suele asignársele el reconocimiento que merece, pues o se toma como una alusión general a las hazañas cretenses de Teseo tal como las recoge Plutarco (Plutarco, *Teseo*, 23)⁴ o se deja fuera de toda consideración como una referencia anecdótica sin fuerza interpretativa⁵. Sobre esto último no cabe disputar sin considerar si la interpretación que se propone contribuye o no a ampliar la comprensión del diálogo. Queda, entonces, asumir la fuerza poética de la

3 Ver: Dixsaut, 1991, p. 315, n. 8; Maehler, 2004, p. 177.

4 Ver: Klein, 1975, p. 1s; Dorter, 1982, p. 4s; Burger, 1984, p. 17s, 223, n. 13; Brann, Kalkavage & Salem, 2004, p. 5s; Zuckert, 2009, p. 772s; Futter, 2014, p. 89s.

5 Ver: Eggers Lan, 1971, p. 15s, n. 6; 78, n. 2; Ebert, 2004, p. 99s, n. 12.

expresión, tomando en cuenta ante todo aquel texto donde la locución aparece por primera vez, la *Oda* 17 de Baquilides.

Este canto de Baquilides tiene un doble título *Los jóvenes* o *Teseo* y desde la Antigüedad ha habido opiniones divergentes acerca de si debe clasificarse como un ditirambo, en razón de su contenido mitológico, o como un peán, al ser un canto dirigido a Apolo. De la discusión puede concluirse que no siempre es posible trazar una distinción nítida entre los dos géneros y que en esta oda la narrativa mitológica y la alabanza de Apolo se dan al unísono, lo que quizás pueda entenderse como un primer anuncio de ese juego de duplicidades tan característico de esta oda y del diálogo. La datación de la oda no es segura, siendo común presentarla hacia el año 470, si bien algunos estudiosos la hacen remontar a una fecha más temprana, hacia el 490. No parece tratarse de un asunto decisivo, pero puede revestir cierta importancia, como se verá más adelante. La oda se estructura en dos tríadas compuestas de estrofa, antistrofa y epodo, con veintitrés versos cada una de las estrofas y sus correspondientes antistrofas y veinte versos los epodos, de modo que cada tríada se compone de sesenta y seis versos y la oda completa de ciento treinta y dos versos. La primera tríada es de carácter marcial y severo, mientras que la segunda manifiesta un temperamento grácil y fluido. El argumento del poema es el siguiente:

Estrofa 1

UNA NAVE DE OSCURA PROA Y RELUCIENTE velamen corta rauda el mar cretense, impulsada por vientos que levanta la diosa Atenea. La nave lleva a Teseo y a los ilustres ‘dos veces siete’ jóvenes jonios. El poderoso rey Minos, sobrepujado por los dones de Afrodita, toca la mejilla de una de las doncellas. La joven Eribea clama a Teseo, que adolorido, increpa al rey: reconoce su linaje de hijo de Zeus, pero le hace caer en cuenta de su desenfreno y le exige que contenga su insolente violencia.

Antistrofa 1

LA OMNIPOTENTE MOIRA, CONTINÚA TESEO, decidirá su destino según la balanza de la Justicia, y ellos lo cumplirán, pero entretanto, le reitera, el rey debe detener sus graves intenciones, sin importar que sea el más poderoso de los mortales,

hijo de Zeus y de la hija de Fénix, pues también él, Teseo, es hijo de Poseidón, y a su madre las Nereidas le regalaron un velo de oro. Le reitera que contenga su lamentable desmesura, pues está dispuesto a dejar de contemplar la apreciada luz de la Aurora si alguno de los jóvenes llega a ser objeto de violencia por parte del soberano. Están dispuestos a luchar, concluye, y que un dios decida el resultado.

Epodo 1

LOS MARINEROS QUEDAN ADMIRADOS de la audacia del joven, pero el encolezado yerno de Helios teje un nuevo plan. Invoca a Zeus y le pide que envíe un relámpago como signo claramente reconocible de su filiación divina. Dirigiéndose a Teseo lo reta a que, como muestra de la paternidad de Poseidón, saque del fondo del mar su anillo de oro, que procede a lanzar por la borda, de modo que con valentía sumerja su cuerpo en la morada de su padre. Conocerá, le indica para concluir, si Zeus escucha su plegaria.

Estrofa 2

EL PODEROSO ZEUS ESCUCHA LA PLEGARIA, que considera irreproachable, y queriendo que el honor de Minos, su amado hijo, sea visible para todos, suscita un relámpago. Entonces el rey con su brazo en alto le dice a Teseo que ha visto claro el don que Zeus le da; le corresponde entonces arrojar al mar para que su padre Poseidón le dé gloria sobre la arbolada tierra. Puesto en pie sobre la bien ensamblada cubierta de la nave, Teseo salta y el recinto marino le da una amable acogida. El hijo de Zeus queda sorprendido y da órdenes para que la artística nave mantenga el curso a favor del viento. Pero la Moira prepara otra ruta.

Antistrofa 2

LA NAVE AVANZA VELOZ gracias a los vientos del norte. Los jóvenes atenienses se estremecen y, pensando en un fatídico desenlace, vierten lágrimas de sus ojos. Pero unos delfines marinos conducen con enorme rapidez al gran Teseo a la morada de su padre, señor de caballos. Llega al palacio de los dioses. Siente temor al ver a las resplandecientes hijas de Nereo mientras danzan con su cabello trenzado

con cintas áureas. Y ve en su amable morada a la querida esposa de su padre, Anfítrite, de ojos de buey, que pone sobre sus hombros un manto púrpura.

Epodo 2

Y SOBRE SUS CABELLOS LA DIOSA PONE UNA CORONA oscurecida de rosas, regalo de boda que le hiciera Afrodita. Nada de lo que los dioses obran es increíble para los mortales de mente sensata. Teseo aparece junto a la popa de la nave ligera. Irrumpe en los pensamientos del caudillo cnosio cuando para asombro de todos sale seco del mar, resplandecientes sus miembros con los regalos de los dioses. Con una nueva alegría, las jóvenes gritan de júbilo y el mar resuena y los jóvenes junto a él entonan un peán. La oda concluye con una invocación a Apolo Delio para que, regocijado con los coros de los ciudadanos de Ceos, les conceda la suerte que envían los dioses.

Una interpretación ni siquiera somera de este magnífico canto cae por fuera del propósito y del alcance de este estudio, pero en el resumen del argumento se han recogido aspectos principales del poema, muchos de los cuales pueden ponerse en relación directa con el diálogo platónico. En suma, detrás del motivo de la respectiva paternidad divina de Minos y de Teseo, la oda expone el conflicto entre el poder absoluto y el ordenamiento cívico, que por el modo como se desenvuelve el argumento se resuelve a favor del segundo, así los dos protagonistas puedan aducir pruebas de su ancestro divino. El aspecto determinante de este canto reside en que la acción se desarrolla a bordo de una marinera nave, que surca veloz el mar cretense. Así, si el descenso de Teseo a las divinas moradas y su posterior aparición incólume con los ricos presentes de los dioses es la muestra patente de un favor singular, el hecho de que no se hubiera retrasado respecto de la nave asesta un duro golpe a los planes de Minos, pues ello quiere decir que sus propias acciones son insuficientes para confrontar la rectitud de Teseo. En lo que sigue se llamará la atención a diversas notas de la oda, comenzando con las más comprensivas, que pueden tener una cierta significación dentro del diálogo, con el ánimo de crear una serie de resonancias entre los dos textos, pero lejos de la pretensión de reducir tales ecos a una lectura cerrada que no sea más que un calco entre la oda y el diálogo.

Primero que todo hay que mencionar que la oda avanza con el movimiento de la nave, si bien en el poema esta dirección hacia adelante se conjuga con la dimensión vertical de arriba y abajo, arriba en el firmamento, que es el espacio de Minos, y abajo en las profundidades, que resultará ser el amable ámbito de Teseo. Dado este movimiento de la nave no sorprende el hábil recurso del poeta que hace concluir el canto en la isla de Delos, en el festival dedicado a Apolo, donde el coro de los ciudadanos de Ceos se mezcla con las danzas de los jóvenes. De este modo, la acción pasa del mar cretense a la sagrada isla de Delos. En relación con el barco mismo hay que hacer notar que, en conformidad con el movimiento anterior, la mirada poética va desplazándose de la proa (1) a la popa (119), pasando por el centro del barco cuando se describe el salto de Teseo (83). Así, la propia oda en su conjunto termina asimilándose a la nave y la descripción que se ofrece de ésta, como ‘bien ensamblada’ (82s) y ‘artística’ (88), se aplica con el mismo derecho a aquélla. El espectador o el lector, entonces, es convocado a navegar en la nave según el curso de la representación o de la lectura y queda ante la disyuntiva de tomar partido, ya por el uno, ya por el otro de los héroes enfrentados.

La estructura del poema permite entender el recurso del poeta para mentar al comienzo a los catorce jóvenes como ‘dos veces siete’, puesto que al final estos ‘dos veces siete’ se distinguen en dos grupos, a saber, como las jóvenes que cantan la canción femenina conocida como *ololuge* (125-127) y como los jóvenes que cantan el canto masculino del peán (128-129)⁶. Entre los dos coros, agrega el poeta, el mar resuena (127-128), indicando con ello que los cánticos de los jóvenes alcanzan una dimensión cósmica. Los ilustres jóvenes (2-3), ‘dos veces siete’, atemorizados al comienzo, apretujados en el barco, entremezclados entre sí, se distinguirán al final y regocijados cantarán los cantos que les son propios. El verdadero don de los dioses, simbolizado en el manto y la corona que recibe Teseo, lo constituye la exultante afirmación de sí mismo en un canto en honor del dios.

Teseo le deja claro a Minos que si el designio de la Moira es que mueran, morirán, mas no permitirán de modo alguno la insolencia del rey y el desenfreno de su poder absoluto. Las duras palabras que Teseo le dirige a Minos ponen de presente que el rey ya no gobierna dentro de su pecho pensamientos justos, rectos (*bósion*, 21), y con ellas lo insta para que detenga su arrogante violencia (*bían*, 23)

6 Ver: Calame, 2001, p. 78s; Machler, 2004, p. 188.

y contenga su insolencia (*húbrin*, 41). Es precisamente en este respecto que Teseo va a salvar a los jóvenes y va a salvarse a sí mismo, al hacer prevalecer la justicia divina sobre la intemperancia real. El poderoso Zeus aprueba el reto que propone Minos porque si bien le da honra a su amado hijo, sabe también que Teseo no tiene nada que temer en su descenso al abismo marino. En este punto es preciso tener presentes las alternativas por las que va pasando el rey Minos, que comienza en una abierta actitud de insolencia hacia los jóvenes, para después encolerizarse con Teseo y elaborar un nuevo plan, imprevisto (51-52), que no puede entenderse como una mera prueba de la paternidad divina de cada uno, sino como un recurso para deshacerse de Teseo y poder así obrar su desenfreno sin restricción alguna. Cuando aparece el relámpago, en la cima de su jactancia Minos fuerza a Teseo para que se hunda en el mar, esperando que el joven se eche para atrás e invoque su clemencia, como lo muestra el hecho de que quede atónito con el salto de Teseo (86), y sin tenerlas todas consigo, da órdenes para que la nave de ningún modo se detenga, sino que mantenga el curso a toda vela. Si bien la entereza de Teseo supone un desafío al poder del rey, si el joven llega a perecer en el fondo del mar su actitud no habrá sido más que una fanfarronada y el rey recobrará su posición de dominio tiránico. Pero la aparición de Teseo al lado de la nave no sólo significa que se ha salvado, sino que con ello se desbarata el plan del rey, que no es tanto que tenga que reconocer la filiación divina de Teseo, cuanto que ahora su poder tiene que ejercerse dentro de los límites de la justicia. Qué vaya a ser de la aventura cretense, la Moira lo determinará, pero en lo que cae en el poder de los hombres ha de prevalecer la Justicia.

Con la mención de varios dioses, y ciertamente de los principales, Zeus, Poseidón, Apolo, Atenea y Afrodita, más Anfitrite y las Nereidas, esta oda se sitúa en el ámbito de la divinidad. La presencia de los delfines requiere de una consideración particular, pues son signo de Apolo, señor del oráculo de Delfos, ante cuyo altar en el ágora Teseo presentó una ofrenda justo antes de embarcar, según el testimonio de Plutarco: “Celebrado el sorteo, sacó Teseo a los designados del pritaneo y, entrando en el Delfinio, depositó ante Apolo la hiketeria por ellos. Se trataba de un ramo del olivo sagrado coronado con un blanco copo de lana” (Plutarco, *Teseo*, 18.1). Teseo cuenta, pues, con el favor de los dioses y sin ellos no podrían entenderse sus logros. En todo caso, su sensatez le permite recibir con buena mente los regalos de la divinidad (117-118), como lo muestra el hecho de

que los dones de Afrodita obran la insolencia en Minos (8-10), mientras en Teseo (113-116) serán beneficiosos, de lo cual es índice fiable el efecto que causa su aparición al lado de la nave.

Quizás quepa mencionar otros dos aspectos del poema que pueden revestir cierto interés en el actual contexto. Primero, que el nombre de la joven asaltada por Minos es Eribea (*Eriboia*, 14), esto es, que ‘grita lejos’, pues el nombre deriva de ‘gritar’ (*boân*), más que de ‘buey’ (*boûs*); pero si en los escolios hay testimonio de ambas etimologías (Maehler, 2004, p. 179), la presencia de la muchacha puede entenderse en dos dimensiones diferentes, pero relacionadas. Por un lado, la referencia a la joven de ‘ojos de buey’, esto es, de grandes ojos, constituye un contrapunto de equilibrio poético con la otra mujer individual que aparece en el canto, Anfritrite, ‘de ojos de buey’ (110). Por el otro lado, el grito espantado de la joven se halla en clara contraposición con los cantos alegres de los coros de muchachas y de muchachos en honor del dios. En ambos casos, se conforma un equilibrio formal entre el comienzo y el final de la oda, de modo que el objeto argumentativo a partir del cual se constituye al principio el nudo del poema se corresponde con el objeto argumentativo que al final permite su resolución.

Segundo, que en el poema se encuentran diversas menciones de los tejidos, quizás un velo de oro –en un pasaje de difícil lectura (36-38)–, que las Nereidas le regalaron a Etra, la madre de Teseo, y ciertamente el manto o túnica que Anfritrite deposita sobre los hombros del héroe (112), amén de la corona trenzada de rosas (114-116). Dado que el propio texto indica que Minos tejó un nuevo plan (51-52), es difícil no ver esas alusiones al vestuario como cumplimiento del designio marcado por la Moira. En todo caso, el poeta subraya que cuando el héroe sale del agua, seco, sus miembros resplandecen con los dones divinos (123-124), por lo que la asociación entre el manto y la corona y el cuerpo del héroe es inmediata. El cabello trenzado, a modo de diadema que corona, remite también a la gracilidad y nobleza del cuerpo, con dos referencias a las Nereidas (37-38; 106) que anticipan la propia coronación de Teseo (113-114), cuyo cuerpo refulgente con los dones divinos manifiesta la exaltación de que ha sido objeto. El cuerpo (*sôma*, 63) como signo (*sêma*, 57) del favor del dios conforma uno de los movimientos fundamentales de la oda. Al invocar el signo de su padre Zeus, Minos intima a Teseo a que hunda su cuerpo (*sôma*) en el piélago, quizás con la pretensión de que éste sea la tumba (*sêma*) del héroe, pero el designio de la Moira

omnipotente trastoca el plan del rey, y lo que iba a ser tumba deviene signo (*sêma*) del favor divino. De este modo, la invocación final a Apolo confirma que ya se ha recibido aquello que también se pide, la preciosa suerte de los dioses (132). Con esta divina suerte (*túkhe*) concluye el poema.

Ahora no resulta inapropiado o sorprendente que Fedón comience su explicación del retraso de la ejecución de Sócrates con una referencia a esta misma suerte (*túkhe*). La suerte tuvo que ver en ello, dice Fedón, pues por suerte la víspera del juicio fue coronada la popa de la nave que los atenienses envían a Delos (*Fedón* 58a). Nótese cómo en las palabras de Fedón se recogen de atrás para adelante elementos decisivos de la oda de Baquilides: la suerte, la popa de la nave, la coronación; incluso el orden de la mención de Delos y de los atenienses se halla invertido en relación con la oda baquilidiana. Y todo ello ocurrió el día previo al juicio, como si la ceremonia fuese preparativo para el juicio, como si el canto de Baquilides se hubiera cantado ayer y hoy Sócrates discurriese por Atenas y fuese juzgado por ello. Por lo demás, el diálogo es explícito en indicar el lugar que la poesía ocupa en este tiempo de la vida de Sócrates y en este día en particular de su ejecución (*Fedón* 60c-61b). Como Equécrates desconoce de qué nave se trata, Fedón lo ilustra trasladándose al comienzo de la oda: “Es la nave, según dicen los atenienses, en la que antaño zarpó Teseo hacia Creta” (*Fedón* 58a). Ahora la perspectiva es la misma del poema, el sujeto es la nave, no Teseo; con una precisión imposible para Baquilides, se trataría de *la misma* nave. Plutarco señala cómo el tema de que los atenienses habían conservado la misma nave, cambiando sus partes a medida que iban deteriorándose, se había convertido en comidilla para los filósofos en su afán de determinar cómo podía ser la misma nave si se le habían cambiado todas las partes originales⁷. No es éste seguramente el énfasis que en un primer momento Platón quiere darle al texto, pues dice a secas que es ‘la nave en la que zarpó Teseo’, es decir, más que el motivo lógico de la conservación de la

7 “La nave en que navegó con los jóvenes y regresó a salvo, la triakóntoros, la conservaron los atenienses hasta la época de Demetrio Falereo [finales del siglo IV a.C.], arrancándole los maderos viejos y poniéndole otros fuertes y tan bien ajustados que hasta a los filósofos les servía de ejemplo la nave para el discutido tema del crecimiento, ya que unos decían que seguía siendo la misma y otros que no la misma” (Plutarco, *Teseo*, 23.1).

identidad en los cambios⁸, aquí se subraya la permanencia de un compromiso cuya realización hoy rememora una hazaña de tiempos primigenios que vive en la palabra de la poesía. Que el juicio y condena de Sócrates venga a coincidir con el zarpe de la nave sagrada, con lo que su ejecución necesariamente se retrasa hasta su regreso, quiere decir que este tiempo de espera es equiparable para Sócrates al viaje de la nave. Como Fedón informa que durante los días en prisión Sócrates prosiguió con sus actividades acostumbradas (*Fedón* 59c-d), ello quiere decir que, en últimas, cabría entender el viaje de la nave como el decurso de la vida del filósofo. Ciertamente, Sócrates afirma en varias ocasiones que sería absurdo y ridículo el filósofo que habiéndose preparado toda la vida para morir, llegado el momento se espantara de ello (*Fedón* 64a, 67d-e).

La nave en la que zarpó Teseo, prosigue Fedón, llevaba a los famosos ‘dos veces siete’. Aparte de la expresión misma que se presenta en los dos textos, hay que hacer notar que Baquilides los denomina como ‘ilustres’ (*aglaouís*, 2), mientras en Platón son ‘famosos’ (*ekeinous*, 58a), una calculada diferencia que no hace sino confirmar el trasunto baquilidiano del texto platónico. Seguramente el cambio del calificativo no es tanto porque Platón ya no considere a los ‘dos veces siete’ como ilustres, sino porque en el entretanto les va mejor el adjetivo de famosos, de conocidos, como se verá en un momento. En relación con esta expresión tan conspicua, se ha llamado la atención a que en su recuento a Equécrates de quiénes estaban presentes ese día, Fedón cita con mucha precisión los nombres de catorce de los acompañantes habituales de Sócrates (*Fedón* 59b-c)⁹, lo que muestra que la expresión de ‘los dos veces siete’ no se usa de un modo casual o descuidado. Una cuestión diferente es la de si a esta mención debe buscársele un correlato formal en el diálogo, de modo que quepa identificar en su argumento una disociación semejante a la que ocurre en la oda cuando ‘los dos veces siete’ se separan en dos coros de siete muchachas en el *ololuge* y de siete muchachos en el *peán*. En este respecto, puede pensarse que con las palabras con las que concluye el diálogo, Fedón, como el más joven de los presentes, hace un encomio de Sócrates

8 Por eso aquí no se insistirá en el paralelismo entre la identidad de la nave de Teseo –a pesar del cambio de todas sus partes– y la identidad del cuerpo –a pesar también de que todas sus partes estén en continuo cambio. Al respecto, ver: *Fedón* 87d.

9 Ver: Klein, 1975, p. 1s.

tes que bien puede cumplir una función equivalente a la de los cantos de los jóvenes ante la manifestación de Teseo, pero cae fuera del propósito interpretativo actual buscar una equiparación formal más cerrada de la función en el diálogo de 'los dos veces siete'.

Antes de proseguir hay que indicar que después de las Guerras Persas, el general Cimón, rival de Pericles, había hecho construir en el ágora de Atenas un santuario dedicado a Teseo, el Teseion¹⁰, del cual Pausanias seis siglos después todavía puede dar testimonio. Es interesante hacer notar la proximidad de las fechas de construcción del Teseion y de composición de la *Oda* 17 de Baquílides, hacia el año 470, que es también el tiempo del nacimiento de Sócrates. Dice Pausanias que en el Teseion había tres paredes con sendas pinturas de las hazañas de Teseo. En la primera se encuentra al héroe combatiendo a las amazonas, invasoras orientales; en la segunda está luchando con los insolentes centauros; en la última se representa la historia de Teseo y Minos. Dice el relator:

La pintura del tercer muro no resulta clara para los que no conozcan lo que cuenta la leyenda, en parte por el tiempo transcurrido, y también porque Micón no pintó la leyenda completa: Minos, cuando llevó a Creta a Teseo y a los demás jóvenes, se enamoró de Peribea y, puesto que Teseo se opuso abiertamente a él, le espetó, entre otras cosas, que no era hijo de Poseidón, ya que no podría recuperar el anillo que llevaba puesto, si lo tiraba al mar. La leyenda asegura que Minos, una vez que dijo esto, arrojó el anillo, y Teseo logró salir del mar con el anillo y una corona de oro, regalo de Anfitrite. (Pausanias, 1.17.3)

Pausanias no queda satisfecho con lo que ve en la pintura, que por representaciones de vasos se sabe que se halla más cerca de lo que dice Baquílides¹¹; le molesta en particular que en la pintura, igual que en la oda, no se vuelva a hacer mención del anillo, por lo que recurre a la leyenda para informar que Teseo sí cumplió la prueba propuesta por Minos. Importa hacer notar que el enfrentamiento entre Teseo y Minos pertenecía a la sabiduría popular, como que estaba representado en una edificación del ágora de la que hay numerosos testimonios a lo largo del siglo V. Por eso los jóvenes acompañantes de Teseo podían ser ya más

10 Ver: Walker, 1995.

11 Ver: Barron, 1972, esp. p. 40.

conocidos, sin que dejaran de ser ilustres, y en el diálogo de Platón puede estar haciéndose la asociación no sólo de dos textos, el poético y el filosófico, sino de dos lugares, el santuario de Teseo y la prisión de Sócrates, no lejos del ágora.

Lo siguiente que indica Fedón es que Teseo salvó a los jóvenes y se salvó a sí mismo. Como ya se explicó, Teseo salva a los jóvenes y se salva a sí mismo en su compromiso por hacer que la Justicia prevalezca sobre el desenfreno del poder. No requiere de una larga explicación la argumentación de que la preocupación constante de Sócrates a lo largo de toda su actividad como filósofo ha sido la de enseñarles a los hombres que la Justicia es el verdadero alimento del alma, aquello único por lo cual vale la pena ser hombre, virtud de la cual dimana todo lo que pueda ser de valor para el ser humano. En la sección decisiva del *Fedón*, Sócrates explicará que según los filósofos naturalistas él está sentado en prisión, esperando la muerte, porque los músculos se flexionaron de un modo o de otro y no por su compromiso con lo justo y lo noble (*Fedón*, 98b-99a). Del mismo modo, Platón no habría tenido ningún interés en presentar el último día del filósofo si en ello Sócrates no hubiera ofrecido a sus acompañantes una postrera y definitiva enseñanza sobre la justicia y las demás virtudes, enseñanza en la que quedan implicadas la inmortalidad del alma y el mundo de las Ideas. La salvación, pues, no consiste en evadir la muerte sino en entender qué es la justicia y asumirla en la propia vida. Platón ha procedido con mano maestra al asociar a Sócrates con Teseo, pues en este punto no hay que hacer laboriosas interpretaciones de imágenes poéticas, ya que Teseo y Sócrates hablan lo mismo, es decir, la Justicia. Esto permite entender también la razón de que se mencione la salvación conjunta de los jóvenes y de Teseo, pues el héroe no habría podido salvar a los jóvenes sin salvarse a sí mismo, pero su propia salvación entraña la salvación de los jóvenes. No se trata de dos sucesos independientes.

Fedón continúa explicándole a Equécrates que los atenienses, según se refiere, le hicieron entonces (*oún*) la promesa a Apolo de que si se salvaban, enviarían cada año una procesión a Delos, evento que todos los años ha venido dándose así, siempre y hasta ahora (*aei kai nún*), en honor del dios. Según los aspectos que se acaban de identificar –la suerte, la nave, la coronación, los jóvenes ‘dos veces siete’, los atenienses, Delos–, puede afirmarse que la procesión a Delos es la conmemoración ritual del viaje de Teseo *según lo recoge* Baquilides. En el modo como se expresa Fedón puede detectarse, empero, una relación especial entre ese

viaje primigenio de Teseo y el último viaje, el de este año, como si la ininterrumpida sucesión de viajes, que han venido cumpliéndose así, *siempre y hasta ahora*, constituyese el vínculo entre Teseo y Sócrates; en el relato de Fedón lo decisivo es que esa cadena de viajes se extienda entre el rey y el filósofo. Si otrora Teseo salvó a sus compañeros y se salvó a sí mismo, ahora Sócrates salva a sus asociados y se salva a sí mismo. Que la procesión tenga como destino la isla de Delos recoge la traslación poética de la nave de Teseo, que al comienzo de la oda cruza las aguas cretenses (4) para después de la manifestación de Teseo arribar a Delos (130) en medio de danzas y cánticos en honor del dios.

En este respecto, el diálogo es todo lo explícito que podría desearse, pues enseña que en prisión, una vez que la festividad del dios retrasó su muerte, y en obediencia a las repetidas admoniciones de un sueño para que hiciera música (*mousiké*), Sócrates compuso un himno en honor del dios para así purificarse antes de partir (*Fedón* 60d-61b)¹². El verbo que aquí utiliza Sócrates, *aphosiōg*, puede traducirse como ‘purificarse’, pero tiene el sentido de hacerse uno mismo *hósios*, esto es, honrado, justo, como lo contrario de ser injusto, *ádikos*¹³. Así, pues, mientras Teseo acusa a Minos de no ser *hósios* (21), Sócrates busca consagrarse como *hósios* mediante la composición de un himno a Apolo, el mismo dios que brindará la acogida final a Teseo en su santuario de la isla sagrada de Delos. Ahora, si bien durante su permanencia en prisión Sócrates se ha propuesto cumplir con este deber sagrado, hay que mencionar también que durante el mismo periodo de tiempo, esto es, mientras la nave cumple su misión, los atenienses tienen por norma mantener pura la ciudad suspendiendo la ejecución de todo prisionero. Este mantener pura la ciudad (*kathareúein*, *Fedón* 58b), ‘purificar’, se asocia a la creencia de que una muerte humana, así haya sido decretada por los tribunales, es causa de impureza para la ciudad. La indagación de la etología de dicha creencia no puede abordarse en este momento, pero sí cabe preguntarse por las razones que han llevado a los atenienses a decretar el tiempo de la procesión de la nave como un periodo de purificación. En este respecto puede

12 Sócrates agrega que también, puesto que quería ser poeta, compuso mitos y no razonamientos, para lo cual trabajó sobre los mitos que tenía a mano, que eran los de Esopo. Pero la consideración de este tema abre otra línea de interpretación, distante de la que se está trabajando.

13 Ver: Burkert, 1985, p. 270.

interpretarse que en el pensar de los atenienses una ejecución legal implicaría que Minos estaba facultado para obrar con desmesura, esto es, que en derecho podía ser injusto, *ádikos*, y no honrado, *hósios*, con lo que dicha acción vendría a desvirtuar el sentido del ritual fundado en la actitud justa de Teseo. Entonces, que Sócrates realice su purificación –en el sentido explicado, esto es, como *aphosiōg*–, de propósito en concomitancia con la purificación de la ciudad, *kathareúein*, es confirmación inequívoca de la estrecha relación que busca establecerse entre el tiempo de prisión de Sócrates y el tiempo de navegación de la nave de Teseo. De este modo, ya desde la mención del viaje de la nave de Teseo se presenta una de las cuestiones cardinales del diálogo, como es el de la purificación, de la que pueden enumerarse tres instancias importantes, así: (1) purificación es “el separar al máximo el alma del cuerpo” (*Fedón* 67c); (2) lo verdadero, así como la moderación, la justicia y la valentía son una cierta purificación (*Fedón* 69c); (3) la filosofía obra como una liberación y purificación y marca el rumbo de aquellos que cuidan de su propia alma, en lugar del cuerpo (*Fedón* 82d). En este respecto, vale la pena recordar que Sócrates se presenta a sí mismo, igual que los cisnes, como consagrado al dios Apolo (*Fedón* 85a-b), dios de las purificaciones ya desde el comienzo de la *Iliada*¹⁴.

Los dos últimos ítems que van a tratarse sólo son indicativos de una eventual presencia de la oda baquilidiana en el diálogo platónico y su plausibilidad se deriva de los aspectos decisivos ya mencionados. En relación con el gritar se constata, al comienzo de ese último día y también del diálogo, que la esposa de Sócrates grita (*boûsân*), “como acostumbran hacer las mujeres” (*Fedón* 60a), mientras que ya hacia el final de ese día y también del diálogo, Sócrates presenta las almas que en el Hades gritan (*boûsi*) y llaman a aquellos a quienes mataron u ofendieron (*húbrisan*) para que les permitan un mejor destino (*Fedón* 114a), y más tarde aún, tan pronto Sócrates toma la cicuta, Apolodoro estalla en gritos y lamentos (*Fedón* 117d). Por el contrario, Simmias y Cebes están de acuerdo en que, tal como Sócrates dice, proclamarían a grandes voces, es decir, gritarían (*boóies*), el principio de que no saben ningún otro modo de producirse cada cosa sino por participar cada una en la propia esencia de que participa (*Fedón* 101c). De este modo, a los gritos de desesperación y de angustia se opone la

14 Ver: Burkert, 1985, p. 80.

proclamación del principio fundamental de lo real, con lo que comienza a quedar claro que tomar partido por lo justo entraña un compromiso correlativo con el conocimiento de la verdadera realidad. Quizás esa mirada taurina (*tauredôn hupoblépsas*) de Sócrates inmediatamente antes de beber el veneno, cuando indaga si puede ofrecer una libación a los dioses, lo que se le deniega, por lo que tan sólo eleva una plegaria para que “este traslado de aquí hasta allí resulte feliz” (*Fedón* 117b-c), pueda entenderse a la luz de la mención de los ojos bovinos de Anfitrite (110), cuando la diosa se apresta a revestir a Teseo con los dones de los dioses, ahora que Sócrates encomienda su viaje a la divinidad.

El tema del cuerpo ocupa todo el argumento del *Fedón*, por lo que aquí no cabe hacer sino un par de referencias en consonancia con la oda baquilidiana. Uno de los argumentos más llamativos del diálogo es la comparación del cuerpo del hombre con un manto que se teje a lo largo de la vida (*Fedón* 87b-e), lo que recuerda a Teseo revestido con el manto regalo de la diosa. Esta asociación viene subrayada en el poema porque los regalos divinos relucen en torno a los miembros (*gútois*, 124) de Teseo, mientras el paso del dolor al placer, cuando Sócrates es liberado de los grilletes de los pies (*Fedón* 60b-c), parece anticipar un beneficio mayor y, de todos modos, igual que en el caso de Teseo, sirve para darle concreción a la referencia al cuerpo. El cabello, en particular, recibe en la oda una atención especial, quizás como símbolo del cuerpo entero y de su dignidad, asunto que en el diálogo se recoge en el juego de Sócrates con el largo cabello de Fedón (*Fedón* 89b-c), que, a pesar de su propósito de cortárselo en señal de duelo, él deberá conservar incólume si son ciertos los argumentos que se han venido esgrimiendo acerca de la inmortalidad del alma. De este modo, la lengua cabellera de Fedón viene a ser indicación fiable del resultado exitoso del diálogo, que se da no sólo a nivel argumentativo, sino como muestra fehaciente de que el alma de Sócrates no sólo no ha muerto, sino que ha recibido la bienaventuranza.

En fin, la suerte final de Sócrates, marcada por el destino divino (*theía moira*, *Fedón* 58e), igual que la de Teseo, que se acoge al destino todopoderoso que viene de los dioses (*ek theôn moira pagkratés*, 24), consiste en la exaltación final que recibe por ser el mejor hombre y, sobre todo, “el más sabio y el más justo” (*Fedón* 118c).

A partir del examen de esta alusión en el diálogo pueden enunciarse un par de conclusiones sobre la relación entre lo poético y lo filosófico en Platón. En primer lugar, hay que tener presente que una sola referencia poética puede marcar la

conformación de un diálogo completo; debe, pues, tenerse cuidado con la pretensión de que cabe determinar la importancia de un poeta a partir del número de citas que de él se encuentren en un determinado diálogo. En este punto la labor interpretativa de Platón se adecúa de un modo admirable al género del canto, pues la forma como en el diálogo se desarrolla la referencia poética respeta las características fundamentales de la lírica de ser breve y alusiva. En segundo lugar, en las citas poéticas que se hallen en un diálogo hay que prestar atención al texto particular al cual hacen referencia, muchas veces desconocido o perdido, pero en otras ocasiones perfectamente identificable, como en el caso actual, y en la tarea interpretativa darle prelación a dicho texto sobre cualquier otro tema que pueda evocarse a partir de él. Por último, conviene resaltar la importancia de mantener una disposición abierta hacia la identificación de obras de las artes representativas –arquitectura, escultura, pintura, cerámica–, como posibles referentes de una alusión poética, lo cual también determina el proceso interpretativo, haciéndolo más intrincado, pero también más luminoso.

Referencias

- Baquílides. (2002). *Obras y Fragmentos*. (Trad. F. García Romero). Madrid: Gredos.
- Barron, J.P. (1972). New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion. *The Journal of Hellenic Studies*, 92, pp. 20-45.
- Brann, E.; Kalkavage, P. & Salem, E. (2004). Introduction to the *Phaedo*. E. Brann. *The Music of the Republic* (pp. 3-35). Philadelphia: Paul Dry Books.
- Burger, R. (1984). *The Phaedo: A Platonic Labyrinth*. New Haven-London: Yale University Press.
- Burkert, W. (1985). *Greek Religion*. (Trad. J. Raffan). Malden MA-Oxford: Blackwell.
- Burnet, J. (Ed.). (1899). *Platonis Opera, T. I*. Oxford: Oxford University Press.
- Calame, C. (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece*. (Trad. D. Collins & J. Orion). Lanham MD-Oxford: Rowman & Little Field Publishers.
- Dixsaut, M. (1991). Introduction. Platon. *Phédon* (pp. 11-197). Paris: Flammarion.

- Dorter, K. (1982). *Plato's Phaedo: An Interpretation*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Ebert, T. (2004). Kommentar. Platon. *Phaidon* (pp. 89-463). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eggers Lan, C. (1971). *El 'Fedón' de Platón*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eurípides. (1978). *Heracles. Tragedias II*. (Trad. J.L. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.
- Futter, D.B. (2014). The Myth of Theseus in Plato's *Phaedo*. *Akroterion*, 59, pp. 89-103.
- Hadjimichael, T.A. (2011). Bacchylides and the Emergence of the Lyric Canon. Tesis Doctoral, University College London. (Sin publicar).
- Klein J. (1975). Plato's *Phaedo*. *The College*, 26(4), pp. 1-10.
- Kovacs D. (Ed.). (1998). *Euripides. Heracles*. Cambridge MA-London: Harvard University Press.
- Machler, H. (2004). Commentary Ode 17. *Bacchylides. A Selection* (pp. 172-189). Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Machler, H. (Ed.). (2004). *Bacchylides. A Selection*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Mitscherling, J. A. (2009). *The Image of a Second Sun. Plato on Poetry, Rhetoric and the Technē of Mīmēsis*. Amherst NY: Humanity Books.
- Pausanias. (2000). *Descripción de Grecia: Ática y Élide*. (Trad. C. Azcona García). Madrid: Alianza.
- Platón. (1986). *Fedón. Diálogos III*. (Trad. C. García Gual). Madrid: Gredos.
- Platón. (1991). *Phédon*. (Trad. M. Dixsaut). Paris: Flammarion.
- Platón. (2004). *Phaidon*. (Trad. T. Ebert). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Plutarco. (2000). *Teseo*, en *Vidas Paralelas I*. (Trad. A. Pérez Jiménez). Madrid: Gredos.
- Suárez de la Torre, E. (2002). *Antología de la lírica griega arcaica*. Madrid: Cátedra.
- Walker, H.J. (1995). *Theseus and Athens*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Zuckert, C.H. (2009). *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*. Chicago-London: The University of Chicago Press.