

LOS SUEÑOS EN HOMERO Y APOLONIO DE RODAS

María Ángeles Fernández Contreras

La autora estudia, en primer lugar, los sueños homéricos, de los que hace una clasificación en sueños típicos (con aspecto de visita sobrenatural) y no típicos (premonitorios), y en los que observa los principales rasgos estructurales y funcionales. A continuación revisa los sueños en Apolonio de Rodas. Presta atención a las características más importantes de éstos y somete a análisis su relación con los sueños homéricos.

The authoress studies first Homeric dreams, by classifying them into typical (supernatural visit) and non-typical (prophetic) dreams, and by observing the main traits of their structure and function. Then she reviews the dreams in Apollonius Rhodius. She pays attention to their most important features and analyses their relationship with Homeric dreams.

En la poesía épica griega los episodios de sueño figuran, ya desde la *Iliada* y la *Odisea*, entre los elementos que dentro del género tienen la categoría de convención. La inserción en la narración de experiencias oníricas es una práctica que Homero inicia y que los épicos posteriores consideran oportuno y de rigor continuar. En una época distante de la homérica, en época helenística, Apolonio de Rodas tiene su modo personal y concreto, determinado por una serie de nuevos principios poéticos, de proseguir la convención establecida por la tradición. Al revisar el trazado de los sueños que aparecen en los *Argonautica*, advertimos que el referente fundamentalmente utilizado está constituido por los episodios homéricos (en especial los odiseicos) del mismo tipo, y que, con respecto a tal referente, el poeta unas veces busca puntos de contacto y la creación de semejanzas palpables, y otras efectúa distanciamientos conspicuos de intención más o menos evidente. Con este trabajo pretendemos ofrecer un estudio de los episodios de

sueño en la épica homérica y en la poesía de Apolonio de Rodas. De la práctica homérica revisamos los elementos que nos parecen primordiales y más densamente caracterizadores, al tiempo que otorgamos relevancia a los detalles que consideramos que pueden resultar esclarecedores y orientativos para la comprensión y el estudio, que reservamos para la segunda parte de nuestro artículo, de la praxis apoloniana. En cuanto al modo en que abordamos ésta, procuramos destacar en los sueños argonáuticos los rasgos más personales y novedosos, y, tal y como cabía esperar, concedemos una atención especial a aquellos elementos que de un modo directo remiten, ya con propósito de continuidad, ya en una búsqueda de una ruptura nítida con los modelos, a la poesía homérica.

1. HOMERO

1.1. *El sueño como visita sobrenatural*

Cuando se estudia la manera en que los dioses homéricos suelen entrar en contacto con los personajes mortales, se advierte que el introducirse en los sueños de éstos constituye una de las vías o estrategias posibles. Se trata, en cualquier caso, de un *modus operandi* escogido con escasa frecuencia. De entre todas las ocasiones, en verdad bastante numerosas, en que las deidades buscan la intromisión directa en el mundo de los humanos, tan sólo en cuatro el dios opta por desplegar su visita o intervención aprovechando el sopor del mortal e inmiscuyéndose en las representaciones oníricas de éste. Pero la injerencia en los ensueños humanos no es, como se sabe, una prerrogativa, en exclusiva, de la divinidad, y el difunto Patroclo, o más bien su *psyché*, no podría hallar otro procedimiento más apropiado para gozar de un último encuentro con el Pelida, que hacerse contemplar y escuchar por éste en el curso del profundo sopor que en *Il.* 23.62 s. sigue al largo duelo fúnebre. En la obra homérica la inserción de un sueño de esta índole supone hacer que la noche pierda su carácter típico de cesura en la vida de los personajes y en la acción épica. El flujo y el encadenarse de los acontecimientos ya no se truncan al llegar el instante del reposo nocturno. Estos episodios de visita ἐνύπνιον —y los sueños típicos de Homero, en efecto, no son otra cosa que la visualización de la imagen de alguien conocido y la audición del mensaje que tal figura ha venido a impartir—, tienen normalmente, en virtud del estímulo que de ellos se deriva para el personaje visitado, una función propiciadora del avance narrativo. En la *Ilíada* Zeus se vale del Sueño para impulsar a Agamenón a abandonar el lecho y a pasar a la acción antes incluso de que amanezca (2.5 ss.); Hermes induce a Príamo a abandonar a toda prisa, también antes del alba, el campamento aqueo (24.682 ss.); el alma de Patroclo busca conseguir de Aquiles una mayor diligencia en los preparativos de las honras fúnebres que le son necesarias (23.62 ss.). En la *Odisea* la diosa Palas Atena sugiere vehementemente a Nausícaa la excursión al río para lavar las vestiduras (6.2 ss.).

Significativamente, en cada uno de los poemas se aplica un criterio particular y distinto a la hora de seleccionar al personaje que va a soñar: en la *Ilíada* sueñan los varones más importantes (Agamenón, Aquiles y Príamo); en la *Odissea* sólo sueñan las mujeres (Penélope y Nausícaa).

De los episodios de sueño que en la poesía homérica se ajustan al patrón o esquema de mayor nivel de recurrencia, es decir, de los que podemos considerar sueños típicamente homéricos, conviene que destaquemos una serie de aspectos y detalles:

En *Il.* 2.5 ss. Zeus, mientras todos los guerreros y todos los otros dioses duermen (1 s.), envía un οὐλον "Ονειρον a Agamenón¹. El dios ordena al Sueño que comunique al Atrida que, poniendo de inmediato en movimiento a sus hombres, podrá tomar Troya (10 ss.). El auténtico móvil de Zeus, manifestado sólo al oyente, y omitido en el discurso de encomienda impartido al Sueño, es el deseo de propiciar una gran matanza de aqueos junto a las naves para así dar gloria a Aquiles (3 ss.); de ahí el epíteto οὐλος². El Sueño parte, llega a las naves, avanza hacia Agamenón, a quien encuentra durmiendo en su tienda, y, por propia iniciativa y sin que haya habido sugerencia alguna al respecto por parte de Zeus, toma el aspecto de Néstor, anciano especialmente honrado por el Atrida (σπῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς Νηληϊῶ υἱ ἑοικώς, / Νέστορι, 20 s.). Aunque mostrándose a Agamenón de esta guisa, no le impide que comprenda que está viviendo un sueño propiciado por Zeus (Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι, 26), el cual dios —dice al Atrida—, se sigue preocupando por él y lo compadece³. El Sueño reproduce con exactitud las instrucciones de Zeus (11-15 = 28-32). La conclusión de la visita (ὡς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσετο, 35) precede con mucho al despertar del personaje. Empero, cuando el Atrida se desvela, del sueño quedan residuos (ἔγρετο δ' ἐξ ὕπνου, θεῖη δέ μιν ἀμφέχουτ' ὀμφή, 41). Donde antes se había derramado el sopor que había embargado completamente al personaje (περὶ δ' ἀμβρόσιος κέχυθ' ὕπνος, 19), queda ahora aún, resonante y envolvente, la voz divina⁴. El detalle, indudablemente, está dirigido a ratificar la autenticidad de la experiencia, la veracidad de la visita divina. El héroe se incorpora (ἔζετο δ' ὀρθωθείς, 42) y, sin demora, pasa a la acción.

En la asamblea de próceres que poco después se celebra en la tienda precisamente de Néstor (53 ss.), el Atrida refiere con todos los pormenores el sueño

¹ Para E. Lévy ("Le rêve homérique", *Ktéma* 7 [1982] 24) este episodio, además de ser el sueño más detallado de la *Ilíada*, "apparaît tellement comme la référence obligée que l'auteur de l'*Odyssée* n'hésite pas à le pasticher".

² "Destructor" (cf. ὄλλυμι). Es aplicado a Ares en 5.461, 717, y a Aquiles en 21.536.

³ Las mismas palabras son pronunciadas por Iris ante Príamo (*Il.* 24.173 s.) en la misión de embajada encomendada por Zeus. En este caso el mensaje no es falaz y Zeus no alberga, ni mucho menos, la intención de traicionar al mortal. Cf. también *Il.* 24.133.

⁴ Señala M. Casevitz ("Les mots du rêve en grec ancien", *Ktéma* 7 [1982] 69, n. 8) que el verbo ἀμφιχέω adopta la forma ἀμφέχουτο, ostensiblemente paralela a κέχυτο (v. 19), únicamente aquí.

que ha tenido (56 ss.). El preámbulo que da a su discurso (κλῦτε, φίλοι· θεῖός μοι ἐνύπνιον ἦλθεν Ὀνειρος / ἀμβροσίην διὰ νύκτα, 56 s.), otorga relieve a la atmósfera numinosa que ha rodeado al acontecimiento. Agamenón reproduce casi exactamente, haciendo uso del estilo directo, el mensaje que le ha transmitido el Sueño (60-70), mensaje que el oyente percibe, pues, prácticamente en la misma forma y con los mismos términos, por tercera vez. Que el Sueño haya repetido con precisión ante Agamenón el mensaje formulado por Zeus en 10 ss., es un hecho que se atiene a la convención homérica de que el personaje que actúa como mensajero reproduzca fielmente las palabras de aquel que le ha encomendado la misión de embajada⁵. La eficacia y claridad con que Agamenón, por su parte, es capaz de exponer ante los otros caudillos las recomendaciones que le han sido dadas en el curso de su experiencia nocturna, están muy en consonancia con el valor y la trascendencia que de forma generalizada puede llegar a concederse a las vivencias de esta índole. De hecho, en el relato de los sueños, en virtud del carácter de presagio atribuido a éstos y del convencimiento de que se trata de experiencias visivas reales, semejante afán de claridad y exactitud está destinado a adquirir carácter convencional. Es Néstor quien expresa acto seguido lo que sin duda es el parecer de todos los miembros del grupo: el hecho de que sea el jefe principal quien ha referido ese sueño, es lo que da valor y atendibilidad a éste. Un relato semejante hecho por cualquier otro personaje de menor entidad o importancia no habría resultado fiable (80 ss.)⁶.

Por lo demás, de las palabras de Agamenón inferimos que ha experimentado el sueño prácticamente tal y como lo ha referido el poeta. Varía levemente con respecto a lo relatado por éste, y parece revelar por tanto que el personaje ha podido tener su propia y personal percepción de los hechos, el modo de representar la retirada del Sueño (ᾧχετ' ἀποπτάμενος, 71), lo que contraviene a la pauta homérica de referir un mismo acontecimiento utilizando siempre los mismos términos. Frente al ἀπεβήσεται (35) empleado por el poeta, el ἀποπτάμενος puesto en boca del personaje daría relieve a la noción de rapidez, en tanto que el verbo οἴχομαι podría incluso denotar el resultado de la partida⁷. Por otro lado, según Agamenón, a la retirada de la figura onírica sigue de inmediato el despertar (71), retardado en cambio por el narrador (36 ss.) mediante la inserción de una observación dirigida al oyente acerca del nuevo estado mental del mortal. Según el poeta, de resultas del discurso escuchado, Agamenón, todavía dormido, queda revolviendo en su espíritu cosas que no van a tener cumplimiento (36), con lo que se pone de relieve la falacia del Sueño y la ingenuidad (νήπιος, 38) del mortal.

⁵ Cf. W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer* (Berlin 1975 [1933]) 7.

⁶ En las palabras de Néstor se refleja de algún modo la postura del mismo poeta de la *Ilíada*, para quien únicamente los tres varones principales de la historia pueden tener sueños dignos de quedar consignados.

⁷ Cf. Autenrieth/Kaegi, *Wörterbuch zu den Homerischen Gedichten* (Teubner 1999) 175.

En *Il.* 23.62 s. Aquiles es vencido en medio de la playa en la que ha estado llorando a Patroclo, cuyo cadáver está allí presente, por un sueño profundo. Sin que aparentemente medie el impulso de dios alguno, se le aproxima la *psyché* de Patroclo (65)⁸, igual a él en estatura, ojos, voz y ropajes (66 s.). La imagen del difunto inicia su parlamento con el suave reproche de rigor (εὐδεις, αὐτὰρ ἐμείο λελασμένος ἔπλευ, 69) y acto seguido expone su problema: necesita ser enterrado cuanto antes para poder pasar las puertas del Orco. Evidencia entonces su nostalgia: μοι δὸς τὴν χεῖρ', ὀλοφύρομαι (75). Pide a Aquiles el gesto imposible de que le de la mano, pues no retornará del Hades y tampoco podrá volver a conversar con él, como solían, sentados los dos separadamente de los amigos (77 ss.). A continuación revela al Pelida que está decretado por la moira que también él muera al pie de los muros de Troya (80 s.). La *psyché* concluye el discurso con un encargo: se sirve de 11 versos (aproximadamente la mitad de su largo parlamento) para pedir a Aquiles que, ya que han crecido y estado siempre juntos (en una analepsis [84-90] resume en qué circunstancias llegó a la casa de Peleo y cómo vivió siempre en ella como camarada del Pelida), procure que una misma y única urna acoja los huesos de ambos (91 s.)⁹. Aquiles responde cuando todavía la *psyché* está ante él (93 ss.). Pregunta al alma del amigo por el sentido de esta visita y de tales encargos (93 ss.; y, en efecto, el oyente ya ha asistido a las instrucciones dadas a Agamenón para llevar a cabo las honras fúnebres: 46 ss.). Sigue el frustrado abrazo del Pelida (99 s.) y la desaparición del alma de Patroclo, que, dando chillidos y con la ligereza del humo, penetra en la tierra: ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἢ ὕτε καπνὸς / ὤχετο τετραγυῖα· ταφῶν δ' ἀνόρουσεν Ἀχιλλεὺς / χερσὶ τε συμπλατάγησεν (100 ss.). Aquiles experimenta un asombro y sobresalto (ἀνόρουσεν es la reacción normal ante una emoción fuerte: cf. *Il.* 1.248, 9.193¹⁰) que no tienen paralelo en el episodio de Agamenón.

También aquí el personaje compendia, bien que de forma muy sucinta, con sólo tres versos (105-107), el sueño que ha tenido, aunque, bien en consonancia con el contexto luctuoso, el dar noticia a los camaradas de la visita nocturna del difunto sólo sirve para suscitar en ellos más gemidos y lamentos (108). Resulta interesante que el héroe indique que el alma de Patroclo ha estado junto a él παν-νυχίη (105), algo que el poeta no nos ha dicho. Es también llamativo que Aquiles narretive el mensaje dado por el alma del amigo, es decir, que lo refiera del modo más conciso que es posible, y que sólo aluda a la petición de las honras fúnebres: μοι ἕκαστ' ἐπέτελλεν (107). La fallida pretensión del contacto físico

⁸ E. Lévy encuentra significativa la proximidad del cadáver, "comme celle de la statue divine lors de l'incubation" (*op. cit.* 29).

⁹ Para N. Richardson (*The Iliad: A Commentary. VI [books 21-24]* [Cambridge 1993] 172 s.), "It is typical of Homeric psychology that Patroklos' ghost gives an extra impulsion to what is already Akhilleus' own wish".

¹⁰ Cf. S. West, *Omero. Odissea I (libri I-IV)* (A. Mondadori 1987) 381.

(75, 99 s.), así como la posible y futura mezcla de las cenizas de ambos, son detalles que quedan totalmente silenciados.

El canto cuarto de la *Odisea* concluye con el sueño que Atena hace experimentar a Penélope. La diosa tiene el propósito de aliviar la tristeza de la mortal, que acaba de saber que los pretendientes preparan la emboscada a Telémaco (700 s.). Concuerta bien con la posición, ya al término del canto, la función simplemente consolatoria, y no de acicate de nuevas actuaciones, que, de modo un tanto atípico, tiene este sueño. D. Mülder¹¹ ha detallado los elementos que evidencian que este sueño ha sido trazado aprovechando y reutilizando detalles de los sueños iliádicos. Así, por ejemplo, frente a lo que sucede en la *Iliada* (2.1, 23.58), no se indica ya aquí la generalización del sopor. Únicamente Penélope se ha quedado dormida sobre el lecho (εὔδῃ δ' ἀνακλιθεῖσα, λύθῃν δὲ οἱ ἄψα πάντα, 794), en tanto que los pretendientes traman la celada. Singular y novedoso resulta también el énfasis del poeta sobre el estado psicológico en que su personaje recibe el sopor y luego la visita onírica (789 ss.), así como la correlación entre ese estado interior y el contenido mismo del sueño.

La mujer, en efecto, yace al principio en ayunas en su cámara (788) meditando si su hijo podrá escapar de las terribles maquinaciones de los pretendientes (789 s.). Es con tal desasosiego interno y tales temores, ilustrados incluso con un llamativo símil (791 s.), como se queda dormida: τόσσα μιν ὀρμαίνουσιν ἐπήλυθε νήδυμος ὕπνος (793). Atena entonces fabrica *ex nihilo* un *eídolon* con la imagen de Ifigenia, otra hija de Icario (796 s.), y lo envía al palacio de Odiseo con la finalidad de que haga a Penélope cesar del llanto (800 s.). El fantasma penetra por la correa del cerrojo (802)¹², toma la posición típica (στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς, 803) e interpela al personaje con los términos convencionales (“εὔδεις, Πηνελόπεια;” 804). El εὔδεις que con una intención reprobatória encontramos en los otros sueños, no puede tener ya aquí el tono de un reproche, y el *eídolon* se limita sin más a constatar que la mortal, pese a su preocupación, duerme. Penélope dialoga con esa imagen. No se trata del único lugar homérico en que el durmiente interpela al personaje de su sueño (cf. *Il.* 23.93 ss.), pero sí del único en el que se entabla un diálogo¹³. Pese a estar dormida (ἦδὺ μάλα κνώσσουσ' ἐν ὄνειρέϊσι πύλησιν, 4.809)¹⁴, Penélope es totalmente activa. Expone sus preocupaciones y refiere con toda coherencia las maquinaciones que amenazan la vida de Telémaco (817 ss.). La figura onírica la tranquiliza (θάρσει, μηδέ τι πάγχυ μετὰ φρεσὶ δεῖδιθι λίην, 825) diciéndole que el joven cuenta con la protección de Palas Atena, deidad responsable de que ella

¹¹ “Die Reiseerlebnisse des Telemach”, *Hermes* 65 (1930) 52 ss.

¹² De forma parecida entra Hermes en su cámara en el *Himno homérico* homónimo (145 ss.).

¹³ J. F. Morris (“Dream Scenes in Homer. A Study in Variation”, *TAPhA* 113 [1983] 43 ss.) llama la atención sobre el interés homérico por la situación y el estado psicológico iniciales del durmiente en los episodios en que se establece un intercambio verbal con el *eídolon* (cf. *Il.* 23.62 ss.), algo que aquí se verifica bastante bien.

¹⁴ El verbo κνώσσω, *hápax* homérico, denota un sueño profundo.

se haya presentado a hablarle y a ponerla en conocimiento de estas cosas. Cuando Penélope aprovecha la ocasión y, en una iniciativa sin duda no prevista por Atena, pregunta si Odiseo vive aún (831 ss.), el *éidolon* se niega a revelárselo (837). El fantasma, pues, aparentemente es autónomo, decide por sí mismo hasta dónde quiere llegar en la concesión de información. Finalmente, se marcha por donde ha entrado: *σταθμοῖο παρὰ κληῖδα λιάσθη / ἔς πνοιᾶς ἀνέμων* (838 s.). Como Aquiles, Penélope emerge del sueño sobresaltada (*ἔξ ὕνου ἀνόρουσε*, 839). Pero en este caso, en correspondencia con lo esperanzador y alentador de lo soñado, al sobresalto sigue una sensación de alborozo (*φίλον δέ οἱ ἦτορ ἰάνθη*, 840).

Los episodios que acabamos de citar tienen un trazado inicial que se ajusta a la convención de las ‘escenas típicas de llegada’¹⁵. Este género de ‘escena típica’ está integrado por los siguientes momentos: 1) Partida (*βῆ*). 2) Llegada (*ἵκανε*). Estos dos instantes pueden ocasionalmente fundirse en uno solo. 3) Encuentro de la persona buscada (*εὔρε*), sentada, de pie u ocupada en algún quehacer. 3^a) Frecuentemente se hace mención de los circunstantes. 4) El visitante se sitúa próximo al visitado (*παρίστατο*); y 5) Le habla. En la ‘escena de sueño’, variante de la ‘escena típica de llegada’ que se realiza allí donde también contamos, como condición indispensable, con la índole sobrenatural del visitante, el poeta suele situar la indicación de la noche (*Il.* 1.605) y del sueño generalizado (*Il.* 2.1, 23.58) antes de la partida (1) y llegada (2) del visitante. La persona buscada y encontrada es descrita (3) sumida en el sueño. Esporádicamente se otorga especial relieve a la descripción de su estado mental en el momento de recibir el sopor (*Il.* 23.60, 62, *Od.* 4.788 ss.). El visitante, en lugar de simplemente aproximarse (4), se coloca por encima de la cabeza del durmiente. Es característica la fórmula *σπῆ δ’ ἄρ’ ὑπὲρ κεφαλῆς* (*Il.* 2.20), y asimismo es típico hacer una descripción del semblante o aspecto del visitante, quien siempre adopta la imagen de alguien conocido y muy estimado por el visitado (enmascaramiento que, comúnmente, no impide al durmiente entender que está viviendo una visita extraordinaria). La descripción del disfraz está ausente del caso protagonizado por Hermes en *Il.* 24.682 ss., versión abreviada del tipo de episodio¹⁶.

El tenor del discurso (5) que el visitante hace al personaje que duerme es también típico: a) Sorpresa al encontrar al mortal durmiendo tranquilamente (*εὔδεις*; *Il.* 2.23, 23.69, 24.683, *Od.* 6.25). b) Recuerdo al durmiente de cuáles son sus obligaciones (*Il.* 2.24, *Od.* 6.24). c) Instigación a pasar a la acción (*Il.* 2.33, 23.71, *Od.* 6.31). La conclusión del sueño está marcada por la fórmula de cierre del discurso y la retirada de la figura (6), que corrientemente efectúa su

¹⁵ “Ankunftszenen” en W. Arend, *op. cit.* 28 ss.

¹⁶ En la epifanía que ha desplegado instantes antes, ha adoptado la imagen de joven mirmidón (347 s.). El lector-oyente no puede evitar imaginarlo nuevamente de tal guisa en este sueño-epifanía.

marcha con los mismos visos de realidad con que ha llegado y se ha aproximado (ἀπεβήσεται, τὸν δ' ἔλιπ' αὐτοῦ, *Il.* 2.35, cf. 24.694, *Od.* 6.41). En *Od.* 4.838 s., por ser Iftima una figura creada de la nada, la retirada adquiere el sorprendente y fantasioso aspecto de una disipación en el aire. El viento representa el punto de destino del desplazamiento (frente a *Od.* 6.20, donde el soplo del viento figura, en cambio, en el seno de un símil, como sucede con el humo en la retirada del alma de Patroclo). El personaje por fin se desvela (7). Sólo la intervención de Hermes no concluye con el despertar del mortal. En lo que sin duda constituye un detalle excepcional, el dios continúa ayudando a Príamo, ya despierto, y se aplica incluso a desuncir y aprestar los caballos y los mulos para facilitarle la huida hacia Troya (*Il.* 24.690 s.). Este hecho no es del todo extraño y está propiciado por el hecho de que el sueño y la visita divina son experiencias muy próximas y, a veces, incluso prácticamente equivalentes.

Es lo corriente que al concluirse el sueño se consigne el efecto producido por el mismo (8) en el personaje que acaba de despertar (miedo en *Il.* 24.689, alegría en *Od.* 4.840 s., asombro en *Il.* 23.101 y en *Od.* 6.49). El amanecer (9) puede ser posterior al despertar (*Il.* 2.48, 23.109) o bien simultáneo (*Od.* 6.48). Que el personaje relate a otros el sueño que ha tenido (10), es un elemento integrado en el esquema pero con realización muy variable: acontece, detalladamente y por extenso, en *Il.* 2.56 ss.; se realiza sucintamente en 23.105 ss. En *Od.* 6.50 Nausícaa no puede contener el impulso de ir en busca de sus padres precisamente para comunicarles su experiencia nocturna. Pero en este caso, de la convencional narración del sueño, sólo existe esa intención: el pudor impide a la princesa mencionar ante Alcínoo ese posible casamiento suyo del que ha tenido noticia durante el sueño (αἶδετο γὰρ θαλερὸν γάμον ἐξομοῆναι, 66).

Característica esencial y conspicua en las 'escenas típicas de llegada' es el acompañamiento por parte del poeta del personaje que se desplaza y que se dirige al encuentro de algún otro. En las 'escenas de sueño' el personaje que acompañamos es justamente aquel que va a visitar al durmiente para inmiscuirse en sus representaciones oníricas, y es, por tanto, desde el punto de vista de quien va a promover el sueño y a ser visualizado y escuchado durante el mismo, que todo nos es referido. Los preámbulos de los sueños homéricos, los distintos pasos dados por la deidad instigadora, pueden incluso ser enriquecidos o ensanchados por el poeta: en *Il.* 2.7 ss. mediante el trámite de la encomienda de la embajada; en el caso de *Od.* 6.3 ss., mediante el realce y la dilatación del desplazamiento de la diosa a Esqueria con la inserción del *excursus* con la historia pasada de los feacios (4-12). Ello contribuye a caracterizar el ensueño como una vivencia que, lejos de brotar del interior de la mente, le sobreviene al mortal desde fuera y le afecta como podría afectarle cualquier encuentro física y materialmente real. En la medida en que se trata sin más de la visita realizada en el lapso nocturno por un ser extraordinario, bien un difunto, bien un dios, el sueño típicamente homérico queda configurado ante todo como una experiencia viviva

y auditiva que el personaje visitado experimenta y procesa, pero que no se ha generado, ni por asomo, en el interior de su psique¹⁷.

Hermes y el alma de Patroclo en la *Ilíada*, y la imagen de Ifítima en la *Odissea*, dan mensajes sin intenciones ocultas y sin doblez. Su actuación es del todo benévola de cara al visitado. El Sueño enviado por Zeus a Agamenón, y Atena en el sueño de Nausícaa, no son enteramente francos: hemos visto que el primero transmite, por instigación de Zeus, un mensaje del todo doloso; en cuanto a la segunda, aunque advierte a Nausícaa que está próximo su casamiento y la anima con vehemencia a ir a lavar las vestiduras (*Od.* 6.25 ss.), el lector sabe bien, pues el poeta es explícito al respecto (14), que el designio de la diosa al ejecutar estas acciones no es otro que el de facilitar el retorno a Odiseo, y no tanto el propiciar los desposorios de la muchacha. Evidentemente, Atena no actúa aquí con pensamiento malévolos, y su mensaje está bien lejos de ser tan funesto y dañino como el impartido a Agamenón por el Sueño.

No podemos decir que en los tres sueños iliádicos y en los odiseicos considerados hasta aquí exista un carácter verdaderamente premonitorio. El rasgo que destaca en el contenido del mensaje transmitido es más bien el impulso vehementemente a pasar a la acción, la exhortación, realizada con un énfasis que la aproxima a una orden, de llevar a cabo actuaciones concretas (armar a los guerreros, preparar las honras fúnebres, ir a lavar los ropajes; en el sueño consolatorio vivido por Penélope, la exhortación que se hace a ésta es la de que deje por fin de llorar y lamentarse). Junto a estas órdenes o instrucciones, la figura onírica puede alguna vez deslizar indicaciones relativas al posible devenir de los acontecimientos futuros. Pero, que estas indicaciones sean auténticamente proféticas, es un hecho francamente raro. Así, por ejemplo, la previsión hecha a Nausícaa de un posible matrimonio no llega a verificarse, o, al menos, no tiene cumplimiento dentro de los límites del poema. La muerte al pie de los muros de Troya le ha sido ya anunciada a Aquiles en numerosas ocasiones (*Il.* 1.417 s., 9.410 ss., 11.794, 18.89 ss.), y es mencionada por el alma de Patroclo únicamente como un resorte que acrecienta la emoción del momento y que prepara la petición de que los huesos de ambos sean en el futuro recogidos en una misma urna. Sólo el sueño de Penélope contiene información útil, noticias que el personaje desconoce (no así el oyente) y que difícilmente podrían llegarle por otra vía. No obstante, la información de la que aquí el sueño constituye el vehículo eficaz, no concierne tanto al futuro como al presente (Telémaco se encuentra por el momento sano y salvo).

1.2. Sueños premonitorios

Para comprender plenamente el sueño homérico, no podemos dejar de revisar dos sueños de la *Odissea* que poco tienen que ver con las pautas y con el discorrir que resultan prevalentes en los episodios analizados hasta el momento. En

¹⁷ Centrándose en las figuras oníricas o *éidola* señala J.-P. Vernant que estas entidades, en un carácter que las acomuna con las almas de los difuntos y con los *simulacra* ocasionalmente fabrica-

los dos casos que vamos a ver el personaje que sueña es Penélope, y es ella misma quien refiere tales sueños. Se abandona ya la distinción, tan importante en la *Ilíada*, entre el punto de vista del narrador omnisciente y la perspectiva del personaje que ha soñado y que cuenta su experiencia, privilegiándose ahora completamente ésta y renunciándose al relato, de objetividad y veracidad supuestamente incuestionables, del poeta. El sueño, pues, aparece como una experiencia personal e íntima que nos es dado conocer únicamente porque el personaje que la ha vivido está dispuesto a comunicarla. En el primero de estos sueños Penélope se convierte además en personaje onírico que interviene, y que también siente y sufre, en el seno del sueño, lo que supone una evolución sustancial con respecto a las limitadas actuaciones asignadas en los sueños-epifanía a los durmientes (quienes, como se ha visto, escuchan y, a lo sumo, responden). En tanto que en los casos que acabamos de ver el discurso del visitante es el elemento esencial, en los dos que vamos a estudiar ahora lo meramente visual adquiere relevancia y pasa incluso a primer término.

En 19.535 ss. Penélope ruega al que ella cree un simple mendigo, pero que en realidad es Odiseo disfrazado, que escuche el sueño que va a relatarle e intente descifrar su significado. La mujer cuenta que, en ese sueño, ella se complace contemplando los veinte gansos que comen el grano en su casa; de repente, descende del monte un aguilón que les rompe el cuello y los mata a todos (538 ss.). Aunque entre sueños, Penélope llora y da gritos hasta el punto de hacer que las esclavas acudan alarmadas y se congreguen a su alrededor: 541 ss.

αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκυον ἔν περ ὀνείρω,
ἀμφὶ δ' ἔμ' ἠγερέθοντο εὐπλοκαμίδες Ἀχαιαί,
οἷκτρ' ὀλοφυρομένην ὃ μοι αἰετὸς ἔκτανε χῆμας.

El aguilón entonces vuelve a descender para, cobrando voz humana (φωνῆ ... βροτέῃ, 545), pero sin abandonar el aspecto animal, tranquilizar él mismo a Penélope. Es llamativo que ésta reproduzca las palabras del ave empleando incluso el estilo directo (546-550) y que, en su afán de exactitud, reproduzca incluso los términos con que la interpela y nombra: θάρσει, Ἰκαρίου κούρη τηλεκλειτοῖο (546). El θάρσει introductorio recuerda el tenor consolatorio y alentador del discurso de Iftima (4.825). Tras asegurarle que éste es un sueño profético (οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται, 547)¹⁸, el aguilón pasa a descifrarlo: los gansos son los pretendientes, y él mismo, pese a la ima-

dos por los dioses y colocados en medio del campo de batalla (cf. *Il.* 5.449 ss.), no son un espejismo, no son un producto mental ni una ilusión del espíritu, sino “une réalité extérieure au sujet, inscrite dans le monde visible” (“Psuche: simulacre du corps chez Homère, image du divin pour Plotin”, en *Tradizione e innovazione nella Cultura Greca da Omero all'Età Ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili* [Roma 1993] 93).

¹⁸ Recuerda J. Russo (*Omero, Odissea, V [libri XVII-XX]* [A. Mondadori 1985] 255) que ὕπαρ, como explican los escolios, es “un sogno che appare durante il giorno”. Pero véanse las interesantes apreciaciones de M. Casevitz (*op. cit.* 71 s.), para quien el término no ha significado jamás ‘sueño’ y designa más bien la realidad, el estado de vigilia.

gen de ave, es realmente Odiseo, que ha llegado y dará muerte a todos los pretendientes. Cuando el sopor la abandona (551), Penélope mira en derredor y advierte que sus gansos continúan vivos: παπτήνασα δὲ χήνας ἐνὶ μεγάροισι νόησα (552).

La manera ágil, directa y llena de viveza con que Penélope refiere las cosas soñadas, da a éstas visos de acontecimientos real y objetivamente acaecidos. Tengamos en cuenta que, tras el verso introductorio en el que Penélope ruega la interpretación de su sueño (535), el relato de éste se inicia abruptamente, sin que medie un verbo introductorio del tipo de los que luego serán convencionales en los relatos de los sueños¹⁹.

Llama ante todo nuestra atención la importancia que Penélope atribuye en su relato a su propia oscilación anímica. Primero se ha visto a sí misma disfrutando de la contemplación de las aves (λαίνομαι εἰσορώωσα, 537), luego llorando y lamentándose (ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκυον, 541; οἴκτρ' ὀλοφυρομένην, 543). Son tres versos completos (541-543) los que se dedican a su dolorida reacción ante la matanza de los gansos.

El hecho de que el mismo sueño se descifre a sí mismo, es decir, que el aguilón, dentro del ensueño, revele a quién realmente está enmascarando y qué simboliza y anticipa esa matanza de gansos, hace que la interpretación que Penélope ha solicitado al mendigo resulte innecesaria. Éste, de hecho, no puede hacer otra cosa que corroborar la auto-exégesis del ave (555 ss.). Con respecto a la reacción de Penélope en el instante en que acaba de despertar, indica J. Russo²⁰ que “the verb παπτήνασα suggests cautious or tentative surveying of a scene that may not be safe or welcome; and the full detail of line 553 is used to convey the reassurance Penelope finds in the fact that her geese still continue their familiar eating, and in the accustomed location”²¹. Lo que sin duda alivia a Penélope es la ausencia en los gansos reales de cualquier vestigio del terrible suceso visualizado. Que del sueño, una vez que ha concluido, queden residuos o huellas en la realidad que circunda al personaje, es un hecho que acontece en el episodio de Agamenón (la voz divina que aún resuena), y que aquí, donde el personaje constata que no han quedado vestigios, sigue teniendo relevancia y significado.

A muy poca distancia de estos hechos, en el canto siguiente, Penélope narra un nuevo sueño, esta vez sin auditorio ni interlocutor, en el seno de un monólogo que le sirve para dar salida a su angustia y malestar. Tras despertarse repentinamente (20.57), rompe a llorar (κλαίει δ' ἄρ' ἐν λέκτροισι καθεζομένη

¹⁹ Para hablar del sueño o fantasía que en estado de duermevela vive Odiseo en *Od.* 20.93 s., se hace uso precisamente de uno de esos verbos, δοκέω: δόκησε δὲ οἱ κατὰ θυμὸν / ἤδη γιγνώσκουσα παρεστώμεναι κεφαλῆφι.

²⁰ “Interview and Aftermath: Dream, Fantasy and Intuition in *Odyssey* 19 and 20”, *AJPh* 103 (1982) 9.

²¹ El verbo παπταίνω expresa, según C. Mugler (*Dictionnaire historique de la terminologie optique des grecs* [Paris 1964] 299), la acción de observar el entorno. En la mayoría de los casos homéricos citados por este estudioso, el personaje trata con la vista de localizar algo o a alguien.

μαλακοῖσιν, 58). Después de un largo y conmovedor parlamento, explica por qué razón el ὕπνος que se ha adueñado de ella no ha podido darle una noche sosegada: 87 ss.

αὐτὰρ ἐμοὶ καὶ ὄνειρατ' ἐπέσσευεν κακὰ δαίμων.
τῆδε γὰρ αὖ μοι νυκτὶ παρέδραθεν εἴκελος αὐτῶ,
τοῖος ἔων οἷος ἦεν ἅμα στρατῶ· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
χαῖρ', ἐπεὶ οὐκ ἐφάμην ὄναρ ἔμμεναι, ἀλλ' ὕπαρ ἦδη.

En esta ocasión el sueño tiene un tratamiento muy sumario. También aquí, como en el caso que acabamos de ver, está ausente un verbo introductorio de “visión” o de “parecer”. Como introducción funciona un verso que contiene el término ὄνειρατα y que alude, vagamente y sin concreción, a la causalidad divina. Nuevamente la descripción del sueño se configura como el relato de un acontecimiento realmente acaecido. El sueño ha sido experimentado con gran viveza y lo visto en el seno del mismo recibe del personaje el tratamiento de un hecho real sucedido esa misma noche.

Pese a la mención de la divinidad como responsable de la vivencia onírica (87), es evidente lo mucho que la psique de Penélope ha podido pesar en la configuración de la misma. En ésta, de hecho, ha tenido cumplimiento el que ha sido su deseo permanente a lo largo de muchos años. Apreciamos, además, una progresión con respecto al contenido del sueño del canto precedente, lo que nos lleva a suponer que el presentimiento del retorno de Odiseo ha ido ganando paulatinamente fuerza en la psique de Penélope: en 19.535 ss. ha visto la vuelta del marido, ahora el marido ha estado ya acostado junto a ella. El poeta evidencia asimismo que Penélope, pese a haber manifestado en la noche precedente el propósito de abandonar por fin el palacio con el pretendiente que triunfe en el concurso con el arco (19.571 ss.), sigue totalmente dominada por el deseo de recuperar a Odiseo. De otra parte, el aspecto con que la figura onírica se ha acostado junto a ella, recogido en la fórmula τοῖος ἔων οἷος ἦεν ἅμα στρατῶ (89), además de atenerse a la convención épica de hacer notar que el *eidolon* reproduce con escrupulosa exactitud el aspecto de la persona a la que refleja o representa, remite a la conversación que la mujer ha mantenido en el canto anterior. La imagen de Odiseo cuando partió le ha sido sugerida por Odiseo-mendigo poco antes de ir a dormir, ya que éste ha querido hacer patente su credibilidad y ganarse la confianza de su interlocutora construyendo un retrato exacto del Odiseo que él supuestamente acogió como *xeinós* en Creta (cf. J. Russo, *op. cit.* [1982] 13).

Pese al calificativo de κακά para esos sueños, la reacción de Penélope, siempre en el seno del sueño, es de alborozo (89 s.), sensación tan en contraste con el que en estado de vigilia es su estado de ánimo casi permanente desde el inicio del poema. Se manifiesta también aquí la atenta consideración por parte del personaje del estado de ánimo que ha experimentado en el interior de su vivencia onírica.

2. APOLONIO DE RODAS

2.1. Sueños premonitorios. Elementos tradicionales y rasgos innovadores

A la pauta homérica de asignar las experiencias oníricas a los personajes más relevantes del relato, se atiene la praxis apoloniana únicamente en uno de los tres sueños que aparecen en los *Argonautica*. En ese ocasional acercamiento a Homero, Apolonio se decanta por el criterio odiseico de otorgar preferencia a los personajes femeninos, y justamente a su heroína, Medea, atribuye el primer episodio de sueño de su obra (3.616 ss.). Otro personaje femenino, Circe, experimenta el segundo sueño (4.662 ss.). Que el personaje que sueña sea una deidad, bien es verdad que de modesto rango y con características que notablemente la antropomorfizan, supone, sin duda, una sorprendente novedad con respecto a la praxis homérica. El tercer sueño es asignado a uno de los Argonautas, Eufemo (4.1732 ss.). Tal y como acontece en la *Odisea*, tampoco aquí se nos muestra al héroe principal inmerso en una experiencia de esta índole.

No existe ya en A.R. el sueño con aspecto de visita sobrenatural. No hay a lo largo del poema prácticamente nada que nos remita a los sueños homéricos típicos. En correspondencia con la severa disminución en los *Argonautica*, con respecto a la poesía homérica, de las presentizaciones directas de los dioses, el sueño deja ahora de constituir un posible marco para la automanifestación franca de la deidad, y, de otra parte, al único héroe difunto que se aparece a lo largo de todo el poema, Esténelo (2.911 ss.), prefiere el poeta más bien asignarle una escena próxima a lugares de la tragedia y llamativamente distante de la aparición homérica del alma de Patroclo²².

En los sueños de Apolonio apreciamos, en efecto, un trazado y una función que encuentran su referente fundamental en los sueños homéricos no típicos, es decir, en los sueños premonitorios de Penélope. Junto a estos dos sueños no convencionales de la *Odisea*, nuestro poeta tiene presente también, de entre los sueños homéricos con aspecto de visita sobrenatural, aquel precisamente que de alguna manera parece alterar, o bien reutilizar y renovar, el esquema canónico de los mismos: el sueño de Penélope en *Od.* 4.794 ss.

Apreciamos el vigor que adquiere ahora en la forja de las representaciones oníricas el factor psicológico, ya sea el estado mental provocado en el personaje por las circunstancias que está viviendo en la vida real, ya se trate de los mecanismos y las pulsiones que son propios de la psique humana²³. Esto, empero, no

²² Sobre la aparición de Esténelo, cf. M. G. Palombi, "Mito e storia in due episodi delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio", *Prometheus* 19 (1993) 154-168.

²³ En el ambiente cultural de la época helenística, y ya desde las sorprendentes observaciones aristotélicas sobre una especie de subconsciente que aflora en la tranquilidad de la noche y por tanto en los sueños (*De div.* 463^a), el modo de considerar las representaciones oníricas se aleja ya mucho de la actitud arcaica hacia las mismas, y ello, comprensiblemente, no puede menos de reflejarse incluso en un género tan tradicional como el épico. Cf. F. Arnaldi, "Sogni ellenistici", *SIFC* 27-28 (1956) 9 s.

significa ni mucho menos la cancelación, en aras de los factores psicológicos, de la idea de una procedencia o instigación divinas. Si bien, en conformidad con los nuevos tiempos y circunstancias culturales, en un sueño como el de Medea vemos momentáneamente desvanecerse la noción de la intromisión de los dioses como origen fundamental y directo de la vivencia onírica (lo que, por lo demás, nos hace recordar la falta de precisión al respecto en los dos sueños premonitorios de Penélope), la revisión cuidadosa de las tres experiencias nos permite entender que la causalidad divina está bien lejos de haberse eclipsado. El influjo de los dioses, como no podía ser menos en un poema de tan alta densidad religiosa, sigue siendo sentido en esta parcela de la experiencia humana.

Los tres sueños de Apolonio tienen un marcado y evidente carácter presagiador. Están entre los numerosos elementos proféticos que se insertan en el poema ya desde el inicio. Por tener un trazado o aspecto alegórico, en la anticipación que ofrecen de los hechos venideros, omiten la indicación del modo concreto y exacto en que éstos van a tener lugar. Incluso el sueño de aspecto más realista o verosímil, el de Medea, está lejos de ser una *uisio*, es decir, una representación fiel del desarrollo de los acontecimientos futuros. El precedente de esta pauta, evidentemente, está representado por la oscuridad y el misterio que dominan la parte inicial del primer sueño premonitorio de Penélope (*Od.* 19.535 ss.), el único sueño alegórico de Homero.

Ya en lo puramente formal, constatamos que los tres sueños tienen en común elementos y mecanismos que, por recurrentes, y pese a no ser numerosos, otorgan una cierta homogeneidad a la estructura de los tres episodios. Por supuesto, en la utilización por parte de A.R. de tales detalles recurrentes encontramos la flexibilidad y variabilidad que cabía esperar. Así, en los tres casos es fundamental la presencia de un verbo introductorio, en cuya elección apreciamos que ha sido adoptado el criterio de la variación: ἐδόκησεν, 3.619; οἶετο, 623; δόκειον, 4.666; εἶσατο, 4.1733. Sólo en el sueño de Medea son dos los verbos (ἐδόκησεν, οἶετο), y únicamente en el de Eufemo se trata de un verbo de percepción visual (εἶσατο). El verbo δοκέω, que Apolonio emplea dos veces, remite a *Od.* 20.93, donde, sin embargo, es utilizado no para un sueño, sino para la figuración de Odiseo en estado de duermevela (cf. n. 19). En los tres casos, del verbo introductorio depende sintácticamente una parte limitada de la descripción del sueño. El cambio en la construcción, la transición a oraciones independientes, se corresponde siempre con la introducción de un detalle narrativo especialmente relevante y significativo en el desarrollo del acontecer soñado.

En 3.616, cuando tanto Eetes y los colcos como Jasón y sus compañeros andan sumamente agitados ante el derrotero que están empezando a tomar los acontecimientos, y todos maquinan el modo de hacer prevalecer la propia voluntad y los propios deseos, introduce Apolonio el sueño de su heroína: 616 ss.

κούρην δ' ἐξ ἀχέων ἀδινὸς κατελώφειν ὕπνῳ
λέκτρῳ ἀνακλιθθεῖσαν. ἄφαρ δέ μιν ἠπεροπῆες,
οἷά τ' ἀκηχεμένην, ὄλοοι ἐρέθισκον ὄνειροι.

Resulta llamativo que, en tanto que en la ciudad reina la agitación, y pese a que la llegada de la noche no se indica hasta el verso 744, la muchacha haya sido invadida por un sueño profundo. Que la notación cronológica y la generalización del sueño en la ciudad se pospongan de este modo, quedando con ello la durmiente, única por el momento en tal condición, segregada de su entorno humano, se aleja notablemente de la convención homérica de introducir los episodios de sueño con la indicación de la noche y del reposo general, pero al mismo tiempo nos recuerda el aislamiento de Penélope en *Od.* 4.794 ss. con respecto a los pretendientes y a la servidumbre. Los *ὄνειροι* que asaltan a Medea son engañosos (*ἡπεροπίης*, 617), aciagos (*ὄλοοί*, 618) como el *οὔλος* "Ὀνειρος de *Il.* 2.22, turbadores como las angustias nocturnas de Penélope (cf. *ἐρέθουσιν*, *Od.* 19.517). Nos hace recordar nuevamente el sueño de Penélope el interés, no reflejado en los otros sueños de Apolonio, por recoger la disposición incluso física del personaje que duerme: *λέκτρῳ ἀνακλιθεῖσαν* (617; cf. *Od.* 4.794), *κατακνώσσοσα* (690; cf. *Od.* 4.809). El peso de las condiciones psicológicas como determinantes de la experiencia, nos remite asimismo a la atención homérica a los procesos mentales que introducen el sueño de Penélope. Y es que, aun tomando en consideración la observación de M. Campbell sobre una posible atmósfera numinosa o divina que casi sugeriría la implicación de Hera²⁴, nos resulta sobre todo significativo que Apolonio no aluda explícitamente a deidad alguna como responsable de esos sueños perturbadores. Iniciando el verso 618, y por tanto en posición enfática, el poeta sitúa el sintagma *οἷά τ' ἀκηχεμένην*, con el que sin duda trata de poner de relieve que es el alma atormentada de su heroína el factor esencial que ha podido determinar la generación del sueño.

La diferencia primordial con el sueño de Penélope reside en que, mientras que las obsesiones de Medea constituyen el elemento fundamental que ocasiona el sueño, en el caso de aquélla el angustioso estado psicológico que Homero trata tan atentamente, en lugar de provocar el sueño, representa más bien el acicate o estímulo que conmueve a la diosa y que la impulsa a enviarle el consuelo del *εἰδολόν* de Iftima. En Homero, en efecto, aun cuando el contenido del sueño se corresponda con las preocupaciones u obsesiones del personaje, tal estado psicológico, lejos de ser la causa de la representación onírica, es simplemente un factor que el instigador del sueño ha tenido en cuenta y en función del cual ha moldeado su intervención.

Medea sueña que la auténtica razón de la llegada del extranjero es el propósito de tomarla a ella como esposa (619 ss.). Sueña que es ella misma quien arrostra y logra el uncimiento de los toros (623 s.), pero que sus padres, no obstante, se niegan a entregarla al extranjero por no haber sido éste el ejecutor de la hazaña (625 s.). Se produce entonces una querrela entre los Argonautas y su padre, y las dos partes dejan en manos de ella la decisión de elegir entre ambas.

²⁴ Cf. *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica* (Hildesheim 1983) 38.

Al final, ante la preferencia de Medea por el extranjero, los padres gritan airados, y es en medio de tal griterío como el sueño la abandona²⁵.

Aunque no hay una correspondencia exacta entre esta complicada pequeña historia y el desenvolvimiento concreto que más tarde tienen los hechos reales, y por tanto no podemos catalogar este sueño como θεωρηματικός²⁶ o como una *uisio*, sí se nos está dando un esbozo, de sentido bien claro, de la manera poco serena en que va a concluirse la estancia de los Argonautas en la Cólquide (adhesión de la muchacha a los héroes, ira de Eetes). La peripecia soñada es, pues, una alegoría sin oscuridades y sin dificultades de interpretación. Significativamente, la forma que en el sueño adopta la cooperación de Medea, el dominio y manejo de las bestias de manera autosuficiente, se aleja notablemente de lo verosímil. El detalle, el único que, por tener un cariz densamente simbólico, cancela momentáneamente el tenor realista del sueño, está sin duda dirigido a realzar la importancia de la cooperación de la joven en la empresa de los héroes, cooperación que queda así prefigurada y anticipadamente caracterizada como especialmente penosa y ardua para ella misma (en virtud, sin duda, del conflicto moral que le acarrea), y como esencial y más importante incluso que la intervención de Jasón (lo que queda simbolizado por el hecho de que Medea unza los toros ella sola).

Es del todo comprensible, amén de oportuno y eficaz, que Apolonio haya preferido obviar los intercambios verbales que están implícitos en el desarrollo de tan agitada peripecia onírica. El poeta realiza un relato extremadamente económico y ágil de una serie de actuaciones y actitudes (como el surgimiento de la disputa, la propuesta a Medea de que escoja ella misma, la elección que ésta hace del extranjero) que nos hacen sobreentender toda una serie de discursos muy variados. Llama la atención que la conclusión del sueño esté constituida por la dramática y grotesca deformación de cualquier intervención verbal: los gritos furiosos de los padres de Medea (ἐβόησαν / χιώμενοι, 631 s.), temible desenlace en el que la tensión que paulatinamente se ha ido generando llega a su clímax.

Al despertar, Medea se levanta temblorosa y mira en derredor: παλλομένη δ' ἀνόρουσε φόβῳ περί τ' ἀμφί τε τοίχους / πάπτηνεν θαλάμοιο (633 s.). La forma verbal ἀνόρουσε nos recuerda el sobresaltado despertar de Aquiles (*Il.* 23.101) y de Penélope (*Od.* 4.839). Novedosa resulta la agitación (παλλομένη) provocada por el miedo²⁷. Se aplica aquí a Medea, igualmente nada más des-

²⁵ En el trazado de este sueño encuentra G. Giangrande ("La concepción del amor en Apolonio Rodio", en J. A. López Férrez [ed.], *La épica griega y su influencia en la literatura española* [Madrid 1994] 219 s.) una formulación bien explícita de lo que él considera un tópico helenístico rastreable en algunos otros autores de la misma época: la infracción y el olvido de las propias obligaciones por parte de las personas enamoradas. Efectivamente, por haber decidido socorrer a Jasón, la joven falta a sus padres (630) y les causa gran dolor (631).

²⁶ Para Artemidoro, el sueño predictivo que, frente al sueño alegórico, tiene luego cumplimiento exactamente del mismo modo en que ha sido visualizado. Es lo que Macrobio denomina *uisio* (cf. A. H. Kessels, "Ancient systems of dream-classification", *Mnemosyne* 22 [1969] 392).

²⁷ Cf. Mosch. *Eur.* 17.

partar, el verbo que en *Od.* 19.552 expresa la angustiada búsqueda que emprenden los ojos de Penélope²⁸. Pero la apaciguadora visión de los gansos del palacio de Odiseo no puede tener correspondencia alguna dentro de la habitación de Medea. El referente o los referentes reales del sueño están ahora mucho más lejos que en el caso de Penélope. El gesto de ésta está justificado por la cercanía real de los gansos y la consiguiente posibilidad de constatar de inmediato la realidad o falsedad de lo visto en el sueño. En el mirar inquieto de Medea, en cambio, no cabe la búsqueda de un residuo o consecuencia del sueño que con su presencia o ausencia sirva para aplacar su alteración. La muchacha se queda sin objeto sobre el que detener la mirada y con el que poder disipar la inquietud y la perplejidad²⁹.

Como Penélope en *Od.* 20.80 ss., Medea inicia un breve y revelador monólogo. Tras admitir que sus ensoñaciones le han producido verdadero espanto (οἷόν με βαρεῖς ἐφόβησαν ὄνειροι, 636), exterioriza dos impulsos contrarios: manifiesta el deseo de que el extranjero pretenda más bien a una joven de la Hélade, y le permita así a ella recuperar la serenidad, para, de inmediato, expresar la esperanza de que Calcíope le pida ayuda y con ello le proporcione una justificación que le permita prestar ayuda sin remordimiento a los Argonautas (641 ss.).

Los titubeos y la inseguridad que la muchacha muestra acto seguido, al emprender repetidamente la marcha hacia la cámara de Calcíope, y repetidamente interrumpirla, para finalmente arrojarla exhausta de bruces en el lecho (645-655), nos recuerdan el pudor que impide a Nausícaa revelar a su padre el mensaje recibido en sueños (*Od.* 6.66). Pero es evidente que A.R. pretende otorgar un relieve importante, superando con creces la concisión de Homero, al estado mental de su personaje. Medea se nos muestra, de hecho, azotada interiormente por un largo conflicto entre *hímeros* (653) y *aidós* (652), en el que finalmente este último, en vista de la opción definitiva por permanecer en la habitación, aparentemente prevalece. No obstante, es ésta una victoria que contrasta, y que por ello pierde, de cara al lector, fuerza de convicción, con la capacidad mostrada en el sueño para llegar rápidamente a una decisión en favor del *hímeros*. Indudablemente, la rápida resolución del dilema en el seno del sueño da testimonio de una *proairesis* latente en la psique de Medea que para el lector es bien clara y que realmente hace prever el resultado final³⁰.

²⁸ En 1.630 A.R. emplea *παπταίνω* para las lemnias que escrutan sin descanso el mar en el terrible temor de que aparezcan los tracios. En 3.953 lo usa para caracterizar las miradas inquietas que Medea, mientras aguarda ansiosa la llegada de Jasón, dirige a la senda por la que ha de llegar éste. Sobre el uso del verbo en Homero, cf. n. 21.

²⁹ Ovidio, al atribuir el mismo tipo de mirada a Alcíone, que acaba de despertar del sueño en el que ha visto a Céix naufragado, sí especifica cuál es el objeto de la búsqueda: "si sit, circumspicit illic, / Qui modo uisus erat" (*M.* 11.678 s.); bien que se trate de una búsqueda fallida. El poeta insiste y reutiliza el detalle del deseo de encontrar los vestigios del sueño algo más adelante, cuando hace que Alcíone inspeccione ansiosa, con la esperanza de encontrar alguna huella, el lugar en el que ha visto detenerse el espectro del esposo con los cabellos chorreantes (692 s.).

³⁰ Cf. T. Rosenmeyer, "Apollonius lyricus", *SIFC* 85 (1992) 187.

Medea, pues, bloqueada por el pudor, se queda en la cámara y, frente a la convención homérica, no va en busca de la persona a la que referir su sueño. Si Calcíope recibe a continuación noticias al respecto, es porque ella misma, alertada por la sirvienta que acaba de ver llorando a Medea (664 ss.), acude a dar consuelo a su hermana. Tras las preguntas apremiantes de Calcíope, y después de una nueva lucha interna, esta vez entre el impulso irreprimible de hablar y un pudor que provoca enmudecimiento (681 ss.)³¹, por fin Medea, liberada del bloqueo del discurso por los osados *érotos* (687), alude a unas pesadillas de infausto agüero ([τοῖα] λεύσσω ὀνείρατα λυγρά, 691). Sin embargo, se abstiene, como Nausícaa, de revelar el contenido y el sentido, para ella bien claros, de su sueño, y, astutamente (δόλω, 687), menciona sólo la amenaza que acecha a los hijos de Calcíope (692). Con el doloso manejo y con la selección de la información que quiere dar a Calcíope, Medea consigue que ésta le pida llevar a cabo las acciones que ella misma está deseando emprender: idear algún engaño o plan que auxilie a Jasón en su prueba (719 s.). Vemos que, como en Homero, también aquí el relato que hace el personaje que ha soñado estimula las acciones o decisiones de los otros. Lo singular está en que Medea extreme la actitud de Nausícaa y soslaye del todo, e incluso falsee, el contenido concreto de su sueño. Frente a la inocente y tímida actuación, carente de cualquier consecuencia preocupante, de la feacia, la reticencia de Medea destaca por su intenso dramatismo y por ser perentoriamente necesaria: su aspiración mayor en esos instantes (marcharse con Jasón, aun a costa de provocar la ira paterna), aspiración que delataría si refiriera lo soñado, tiene un significado incomparablemente más grave y más nefasto que la esperanza de un posible matrimonio inspirada por Atena a Nausícaa.

En 4.661 ss. los Argonautas arriban al puerto de Eea y allí arrojan a la orilla las amarras del barco. Para insertar la descripción del sueño de Circe, Apolonio se vale de un elemento convencional en las 'escenas de llegada' homéricas: la presentación del personaje buscado o visitado ocupado en alguna actividad³²; 662 ss.:

ἔινθα δὲ Κίρκην
εὖρον ἀλὸς νοτίδεσσι κάρη περιφαιδρύνουσαν,
τοῖον γὰρ νυχίοισιν ὀνείρασιν ἐπτοίητο.

Al típico εὖρον (663) el poeta hace seguir, en efecto, la indicación de la tarea en la que Circe es sorprendida: un baño purificadorio en el mar³³. La moti-

³¹ Sobre la paralización del habla como rasgo poco homérico que en los *Argonautica*, en cambio, caracteriza a Jasón y Medea, cf. T. Rosenmeyer, *op. cit.* 189 s.

³² Cf. "Situationsschilderung" en W. Arend, *op. cit.* 28 ss.

³³ La inmediatez del encuentro está propiciada por la circunstancia de que la deidad, en razón de la necesidad del acto purificadorio, está en la playa. En Homero el encuentro con la diosa no sigue directamente al desembarco. Recuérdese que los hombres se entretienen en la costa y dejan incluso pasar algunos días antes de ir a visitarla (*Od.* 10.142 s.). De otra parte, tras el momento del arribo a Eea, Homero inserta una pequeña digresión en la que recuerda la filiación de Circe y en la que menciona en primer lugar precisamente a su hermano Eetes (137).

vación de este baño, el estupor traumático provocado por los sueños, está contenida en el verso que sigue (νυχίοισιν ὄνειρασιν ἐπτοίητο, 664)³⁴. Los cinco versos que vienen a continuación contienen la descripción del sueño que tanta inquietud ha causado al personaje (665-669). Merced a este modo de anclar el sueño en el relato, el poeta concatena los elementos en un orden que no se corresponde con el de la sucesión real y lógica de los hechos y que realmente supone una inversión de ésta: baño purificadorio, sensación que ha causado el sueño y que motiva el baño, descripción de la pesadilla.

Es importante advertir que tras el pequeño *excursus* con el sueño, nuestro autor vuelve a hacer mención del baño purificadorio, esta vez con más amplitud incluso que en el verso 663: τῷ καὶ ἐπιπλομένης ἠοῦς νοτίδεσσι θαλάσσης / ἔγρομένη πλοκάμους τε καὶ εἶματα φαιδρύνεσκεν (670 s.). Con esta segunda mención, es decir, con el retorno a la actividad que ocupa a Circe en el preciso instante en que los hombres llegan, retorno que además se aprovecha para introducir la indicación del alba, ese acto purificadorio se convierte en el elemento que ancla perfectamente al presente de los héroes, es decir, a su desembarco matutino en Eea, la retrospectiva con el sueño³⁵, al tiempo que la motiva y le da pertinencia justamente en este lugar, en la apertura del episodio. Interesa hacer notar que la inserción del sueño aprovechando el elemento típicamente homérico de la "Situationsschilderung" del visitado es un hecho del todo ajeno a las pautas homéricas, tanto a las relativas a los sueños como a las que determinan y configuran las 'escenas de llegada'.

El sueño de la maga anuncia la llegada que el lector oyente ya ha presenciado (661 s.), así como el ritual de purificación al que se han hecho reiteradas alusiones en la sección narrativa inmediatamente precedente (558, 576 ss., 581 ss.). Ya que no el presagio de hechos desconocidos, sí encontramos al menos en la terrible visión onírica una caracterización de la llegada de la pareja como un acontecimiento infausto, como el arribo de una contaminación. La sangre que impregna la casa simboliza el crimen con el que se han manchado Medea y Jasón y del que vienen buscando la purificación: 665 ss.

αἶματί οἱ θάλαμοί τε καὶ ἔρκεα πάντα δόμοιο
μύρεσθαι δόκεον, φλόξ δ' ἄθροα φάρμακ' ἔδαπτεν
οἴσι πάρος ξείνους θέλγ' ἀνέρας ὅστις ἴκοιτο.

Apolonio no se limita a referir sin más las terribles visiones. A la mención de las pócimas que la llama apresa, sigue la indicación de la utilidad que tienen las mismas. Se trata de aquellas con las que antes la maga encantaba a los forasteros que llegaban a su morada. En el seno del pequeño *excursus* se alude, pues, a la actividad que constituye el gran distintivo de la Circe homérica. En

³⁴ El verbo ποιέω aplicado a este género de estupor se encuentra en Esquilo, *Choe*. 535 y en Mosco, *Eur*. 23.

³⁵ Sobre esta técnica, bien controlada por Apolonio, de anclar los *excursus* al relato, cf. M. Fusillo, *Il tempo delle Argonautiche* (Roma 1985) 38.

este peligro que en su sueño ve Circe para sus pócimas, observa P. Händel³⁶ un presagio de cosas que sucederán más tarde, en tiempos de Odiseo. Según este estudioso, A.R. habría querido introducir una alusión al fracaso de las drogas frente a Odiseo en *Od.* 10.318 ss., fracaso del que la maga estaría, pues, siendo aquí advertida. Aunque esta visión de las cosas ha sido muy discutida y puesta en duda³⁷, resulta inevitable, de todos modos, a la vista de la densidad premonitoria del sueño, y sobre todo una vez que constatamos la insistencia de A.R. en la inquietud que el mismo provoca en la deidad, quien en el curso de la entrevista con la pareja sigue incluso recordándolo (723 s.), que percibamos al menos una intención por parte del poeta de establecer un neto contraste con la inadvertencia y la falta de recelos de la Circe de la *Odisea*, la cual, efectivamente, se acuerda de la predicción que Hermes le hiciera de la llegada de Odiseo en el momento en que ya es demasiado tarde (*Od.* 10.330 ss.). En contraste con ésta, la de Apolonio es, sobre todo, una Circe receptiva y atenta a los avisos y presagios y una maga conocedora del modo más apropiado de conducirse de cara a éstos³⁸.

En el seno de su sueño simbólico, la durmiente se contempla a sí misma interviniendo como personaje onírico: es ella misma quien apaga la llama que devora las drogas (668 s.). Frente a la conclusión nefasta del sueño anterior, conclusión que sobrepasa con mucho la capacidad de la Medea onírica para controlar los hechos, en este caso Circe conoce, dentro del sueño, el rito con el que conseguir dominar el extraño suceso y con el que espantar finalmente su temor (669), lo que es del todo consecuente con su calidad de deidad y con su saber y experiencia como maga. Precisamente el cese de ese temor (λήξεν δ' ὄλοοιο φόβοιο, 669) es la única alusión que tenemos a los sentimientos que ha podido albergar en el curso de su pesadilla.

El sueño de Eufemo nos es referido prácticamente al final del poema. El modo en que Apolonio introduce la descripción de este sueño es bien singular: justamente cuando los hombres sueltan amarras de la isla de Ánafe, Eufemo, sin que el poeta explique el porqué, y de un modo, por tanto, aparentemente casual, recuerda el sueño que ha tenido la noche anterior. Como sucede ya con el de Circe, este sueño nos es referido, no mientras se está desarrollando, que es lo típico en Homero, sino como una pequeña digresión retrospectiva que rescata algo acontecido la noche precedente (en cierto modo, como los dos últimos sueños de Penélope, que nos son narrados una vez que ya han sido experimentados, y no

³⁶ *Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rhodios* (München 1954) 119.

³⁷ Cf. E. Livrea, *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus* (Firenze 1973) 203.

³⁸ Conviene, por otra parte, que no olvidemos la importancia que tiene en Apolonio el tema de la visita o llegada preanunciada. En los *Argonautica* es recurrente que el personaje visitado por los héroes haya sido ya informado con antelación de que éstos han de arribar a sus lares, y, muy especialmente, que recuerde ese aviso en el momento preciso en que se produce la llegada (Pelias, Cícico, Fineo), detalle éste último que es fundamental y que establece la diferencia con la *Odisea* (piénsese en la memoria retardada no sólo de Circe, sino también de Polifemo y de los feacios).

mientras están en curso)³⁹. En este caso el ingrediente sexual es sin duda el elemento más conspicuo, y ello en virtud de lo singular y novedoso que resulta en el contexto de los sueños épicos⁴⁰: 4.1732 ss.

μηΐσατ ' ἔπειτ' Εὐφημος ὄνειρατος ἐννυχίοιο,
 ἀζόμενος Μαίης υἷα κλυτόν. εἴσατο γάρ οἱ
 δαιμονίη βῶλαξ ἐπιμάστιος ᾧ ἐν ἀγοστῶ
 ἄρδεσθαι λευκῆσιν ὑπαὶ λιβάδεσσι γάλακτος,
 ἐκ δὲ γυνὴ βῶλοιο πέλειν ὀλίγης περ ἐούσης
 παρθενικῆ ἰκέλη· μίχθη δέ οἱ ἐν φιλότῃτι
 ἄσχετον ἡμερθεῖς· ὀλοφύρατο δ' ἦύτε κούρην
 ζευξάμενος, τὴν αὐτὸς ἐῶ ἀτίταλλε γάλακτι.

El personaje ha visualizado una metamorfosis: la del terrón que le regalara Tritón en una mujer con aires de doncella. El sintagma παρθενικῆ ἰκέλη (1737) nos recuerda de inmediato la convención homérica de hacer notar con qué semblante o apariencia concreta se deja ver el *éidolon*⁴¹. Empero, constatamos que Apolonio, en un patente alejamiento de la manera en que Homero suele elaborar este detalle, es enormemente conciso en la descripción de su personaje onírico, al que deja en la vaguedad de ese escueto sintagma y sobre el que no desea añadir mayores precisiones. Pero no sólo por omitir detalles sobre el aspecto de la figura que Eufemo contempla se aparta A.R. de la praxis homérica; también, y en ello apreciamos un detalle relevante y funcional, por hacer que el héroe sueñe con alguien que no ha visto nunca antes⁴². Este anonimato es, para el desenvolvimiento que el poeta quiere dar a la vivencia onírica, de gran importancia, y, de hecho, resulta determinante en el interesante cambio que en el curso del sueño experimenta Eufemo en sus nociones o sensaciones. El *páthos* y el dramatismo de la vivencia onírica emanan, efectivamente, de la noción que, siempre dentro del sueño, toma cuerpo en el ánimo de Eufemo una vez que se ha unido a la muchacha: pese al inicial anonimato de ésta, anonimato que en un principio parece haber evitado cualquier escrúpulo, el héroe, tras el instante de la unión, llega a albergar la sensación angustiosa de que ha tenido contacto car-

³⁹ Describir este sueño significa, pues, efectuar una breve retrospectiva. El acto de recuerdo del héroe, aquello que justifica la inserción de tal descripción en este instante, atenúa o suaviza la sensación de ruptura de la linealidad temporal. Quinto de Esmirna, por su parte, inserta asimismo el sueño simbólico de Hécuba, no en el momento preciso de su desenvolvimiento, sino en el instante en que el personaje lo recuerda (14.273 ss.).

⁴⁰ Pensamos que del sueño de Penélope en *Od.* 20.87 ss. está ausente la idea de un contacto carnal, pese a las connotaciones sexuales que algunos han visto en el término *παρέδραθεν* (cf. J. Russo, *op. cit.* [1985] 268).

⁴¹ En seguida llama la atención el recuerdo de la dicción homérica. En *Od.* 7.20 se aplica el sintagma παρθενικῆ ἰκέλεια a la doncella desconocida en que se transfigura Palas Atena para aparecerse a Odiseo.

⁴² Característica esencial de las figuras oníricas homéricas es, recordémoslo, la semejanza sorprendente con alguien real. Se trata siempre de un doble extraordinariamente logrado de alguien existente y conocido.

nal con su propia hija⁴³. Que en la psique del héroe se verifique una evolución hacia esta idea, permite y motiva a su vez el desarrollo ulterior de los eventos oníricos.

Al contacto carnal da Apolonio una expresión directa y explícita que establece una gran distancia con el sueño erótico, o simplemente sentimental, de Penélope (*Od.* 20.88). Otra diferencia esencial es que, mientras que ésta debe su sueño a la nostalgia del esposo, la relación sexual soñada por Eufemo parece ser el resultado de una pulsión de la psique. La satisfacción, en ese sueño, de un deseo imperioso y sorprendentemente repentino, tiene todo el aspecto de ser el mecanismo de la psique para resolver una situación fisiológica real del héroe⁴⁴. El instante es, además, realzado por el poeta mediante el cambio drástico de construcción sintáctica: de infinitivos dependientes de εἶσατο, pasamos, de modo relativamente brusco, al aoristo μίχθη, situado precisamente en la posición central del verso. La frase utilizada (μίχθη δέ οἱ ἐν φιλότητι, 1737) es una variación de las expresiones que Homero utiliza para hablar de relaciones carnales (cf. *Il.* 452, *Od.* 8.271, 10.334 s.). Llamativo resulta que, en tanto que Homero no escatima este género de alusiones a los contactos íntimos de sus personajes tanto divinos como humanos, Apolonio se muestre al respecto algo parco a lo largo de todo su poema y represente escasísimos instantes semejantes al soñado por Eufemo⁴⁵.

El malestar y la angustia por la sensación de haber incurrido en un acto incestuoso (1738 s.) afloran de forma inmediata. En el seno del sueño, en un estado, evidentemente, de inconsciencia, pervive, pues, la autocensura moral que más bien sería propia del estado consciente⁴⁶. Como en el sueño de Penélope, también en el de Eufemo queda reflejada una oscilación anímica que constituye un elemento crucial en el devenir de los acontecimientos: dentro del mismo verso el personaje pasa del deseo irresistible (ἄσχετον ἱμερθεῖς, 1738) a los lamentos (ὀλοφύρατο, 1738). El verbo ὀλοφύρατο⁴⁷ nos recuerda la insistencia homérica en las lamentaciones de Penélope en el seno del sueño alegórico (*Od.* 19.541 ss.).

Al igual que el águila que dirige la palabra a Penélope, la enigmática muchacha tiene la iniciativa de tranquilizar al personaje y de descifrarse a sí misma. En ambos casos, pues, los lamentos parecen en cierto modo ser la motivación esencial del discurso de consuelo y de autointerpretación de la figura soñada. Aunque uno y otro discurso, el del águila y el de la joven, tienen la misma do-

⁴³ Evidentemente, la palabra κόρη tiene aquí el significado de "hija" (H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika des Apollonios* [München 1968] 618). Cf. también "Problems of text and interpretation in Apollonius' *Argonautica*", *AJPh* 71 (1950) 132 s.

⁴⁴ Cf. H. Fränkel, *op. cit.* (1968) 619.

⁴⁵ Cf., en digresiones mitológicas y fuera, por tanto, de la historia principal, 4.542 o, bien que con alusión sólo leve al contacto carnal, 431 ss.

⁴⁶ Ovidio enfatiza, por su parte, que Biblis, aunque yace dormida, enrojece al unirse en sueños a su hermano (*M.* 9.469 ss.).

⁴⁷ Para este verbo, es ésta la única forma atestada en Homero. Apolonio utiliza esta forma sólo en otras dos ocasiones.

ble función tranquilizadora y premonitoria, se percibe en el segundo una intención exhortativa e impulsora de acciones que no tenemos en el primero: Eufemo, en efecto, va a recibir la petición de que ejecute más tarde, con posterioridad al sueño, una cierta acción. Como Penélope, también Apolonio nos ofrece las palabras de la figura onírica en estilo directo, lo que nos recuerda el empeño homérico (manifiesto no sólo en el caso de Penélope, sino también en el de Agamenón) en hacer de la experiencia un relato con visos de exactitud y que resulte, por ello, fidedigno: 1740 ss.

Ἡ δὲ ἐ μειλιχίοισι παρηγορέεσκεν ἔπεσσι·
 “Τρίτωνος γένος εἰμί, τεῶν τροφὸς ὧ φίλε παίδων,
 οὐ κούρη, Τρίτων γὰρ ἐμοὶ Λιβύη τε τοκῆς.
 ἀλλὰ με Νηρηῶς παρακάτθεο παρθενικῆσιν
 ἄμ πέλαγος ναίειν Ἐνάφης σχεδόν· Εἶμι δ’ ἐς αὐγὰς
 ἠελίου μετόπισθε τεοῖς νεπέδεσσιν ἑτοίμη”.

El parlamento cuenta con el relieve que le añade la introducción, de amplitud homérica (1740). El sintagma μειλιχίοισι ἔπεσσι no es sólo un recuerdo de la formularidad homérica, porque las palabras de la joven son verdaderamente consolatorias⁴⁸. Según vemos, el discurso contiene tres momentos: 1) Consuelo mediante la revelación de la verdadera identidad (la joven es en realidad hija de Tritón y de Libia: 1741 s.), lo que al tiempo que ahuyenta el temor del incesto, explícita, tanto a Eufemo como al lector, la intervención y la presencia de lo divino (aludido ya, por lo demás, en el δαίμονι del verso 1734; por tener su punto de partida en el terrón regalado por Tritón, la visión onírica tiene desde el comienzo un cariz numinoso)⁴⁹. 2) Petición a Eufemo de que la deposite en el mar cerca de Ánafe; el personaje, en verdad, dice que la deje junto a las doncellas hijas de Nereo (1743 s.), que es lo que corresponde a su verdadera momentánea naturaleza de muchacha de índole divina. 3) Predicción en términos crípticos: irá luego hacia los rayos del sol bien dispuesta para los descendientes de Eufemo (1744 s.).

Con la diafanidad del mensaje del aguilón en *Od.* 19.546 ss. contrasta la oscuridad con que esta joven prefiere acabar su discurso. Pero que éste resulte incomprendible para Eufemo, es lo que parece motivar el relato de la vivencia onírica a los compañeros (1746 s.), y lo que justifica la intervención interpretativa, a continuación, de Jasón.

Indudablemente, esta figura onírica desconocida gana en viveza y autenticidad gracias a que al lector se le da acceso directo a sus palabras. El poeta la hace así emerger y pasar a primer plano desde el interior de la psique de Eufemo y

⁴⁸ Como las de Jasón a su madre en 1.294 o las de las Ninfas de Libia al desfilado Jasón en 4.1317. Sobre μειλίχιος como término clave que caracteriza el tono del hablante en los discursos apolonianos de ánimo y consuelo, cf. R. Ibscher, *Gestalt der Szene und Form der Rede in den Argonautika des Apollonios Rhodios* (Berlin 1939) 161.

⁴⁹ Recordemos que es convencional en A.R. incluir alusiones a la ayuda y el apoyo de la divinidad en los discursos consolatorios o de ánimo (1.300, 2.438, 612).

desde el seno de su sueño⁵⁰. Si tenemos en cuenta que no es directamente el héroe quien ha hecho el relato del sueño, sino el poeta mismo (que al acto comunicativo de Eufemo alude sólo al final: 1746 s.), advertimos que el uso de la *oratio recta* para el mensaje onírico resulta especialmente eficaz como modo de dar realce a éste. En tanto que dar la palabra a Eufemo no ha sido visto por Apolonio como cosa necesaria, el parlamento de la muchacha, por valioso, merece en cambio ser consignado tal cual.

Es evidente que esta joven deidad, pese a su autonomía e iniciativa, y pese a su completa independencia de la fantasía de Eufemo, queda, como personaje onírico, a una enorme distancia de los homéricos de los sueños-epifanía. Y ello, no sólo por ser una divinidad de bajo rango, sino sobre todo por la actuación en que se ve implicada en el curso de la vivencia onírica, primero generándose a partir del terrón, y luego uniéndose a Eufemo. A esto se añade el hecho notable de que se expresa sin doblez y sin astucia: su predicción, bien que formulada en términos oscuros, resulta totalmente veraz.

Cuando el relato del sueño concluye, Apolonio retorna al instante en que inició el *excursus*: τῶν ἄρ' ἐπὶ μνηστῖν κραδίη βάλειν, ἔκ τ' ὀνόμηεν / Αἰσο-νίδη (1746 s.). El verbo ἐξονομαίνω es un *dís legómenon* homérico y aparece en *Od.* 6.66 en el episodio de Nausícaa, en donde, como se recordará, aludía al relato, que el pudor frustraba, del sueño de ésta. Es singular que A.R. emplee este verbo precisamente para el único sueño del poema que es revelado tal cual a otros personajes⁵¹.

Al serles expuestas tales cosas al Esónida, cae éste en el recuerdo de los oráculos que precedieron a la expedición (1747 s.)⁵². Jasón interpreta el sueño: advierte que cuando Eufemo arroje al mar el terrón, los dioses harán de éste una isla que más tarde habitarán los descendientes del Eumólpida (1750 ss.); el sueño de éste le permite también convencerse de que fue Tritón, y no otro, el inmortal que les asistió en el desierto de Libia. En razón de lo enigmático del mensaje de la joven, y a diferencia de lo que sucedía en el episodio de Penélope de *Odisea* 19, la exégesis efectuada por el personaje a quien se ha relatado el sueño es aquí del todo necesaria⁵³.

⁵⁰ Es una prerrogativa de la que no gozan los personajes oníricos del sueño de Medea. Y tampoco Atena y Oniro en los sueños-epifanía de Quinto de Esmirna: 1.130 s., 12.109 ss. (ambos mensajes oníricos son insertados en *oratio obliqua*, lo que supone una llamativa contravención a las pautas homéricas).

⁵¹ Recordemos que Medea, en el momento de hablar a Calcíope de sus sueños, no hace otra cosa que manipular sabiamente la información que quiere dar sobre los mismos.

⁵² El oráculo de Apolo se menciona repetidamente a lo largo del poema (1.958, 208 ss., 300 ss.). Pese a que esas menciones son muy breves, cada una de ellas aporta información nueva y distinta, con lo que entre todas reconstruyen un poco a grandes rasgos lo que pudo ser la consulta del oráculo por parte de Jasón. Lo que se nos comunica en este instante es que también a Tera hizo el dios una alusión (1747 s.).

⁵³ Que sea Jasón quien asuma la función exegética, está justificado únicamente por la circunstancia de que ha sido él en su momento el receptor de la información oracular. En 4.1370 ss. es Peleo quien descifra el oscuro mensaje impartido al Esónida por las Ninfas de Libia.

Confortado, Eufemo no tarda en arrojar el terrón al mar (1756 s.), y de éste emerge al punto la isla Caliste (1757 s.). Así pues, el sueño encuentra su consecuencia y culminación en una metamorfosis, la metamorfosis que a través de él mismo se ha anunciado y en favor de la cual ha sido solicitada la cooperación del héroe. Estamos, sin duda, ante un más que notable precedente del pasaje ovidiano sobre Éaco y los mirmídones (*M.* 7.635 ss.), donde la veracidad del sueño profético en el que Éaco visualiza la conversión de las hormigas en hombres, se verifica inmediatamente tras el despertar, cuando se comprueba que tal metamorfosis se ha producido precisamente en los mismos instantes en que el personaje la estaba soñando⁵⁴.

La innovación fundamental que A.R. introduce en su particular reelaboración del material tradicional relativo a Caliste-Tera (*Pind. Pyth* 4, Hdt. 4.145-149) es precisamente este sueño profético. La integración en la narración de esta última sección del poema de denso carácter etiológico está plenamente lograda gracias a ciertos detalles y elementos aportados por el sueño: piénsese en la necesidad de recordar a Tritón, que en 4.1550 ss. tuvo la actuación (regalo del terrón) que en cierto modo está ocasionando los hechos presentes. La necesaria exégesis que Jasón realiza sirve, además, para enlazar con un evento, la consulta al oráculo de Apolo, que acontece antes del inicio de la acción principal y que reiteradamente es recordado a lo largo del poema. Efectuar esta sólida ligazón con el resto de la aventura argonáutica es relevante si tenemos en cuenta que en este tramo del poema, cumplida ya la misión, y una vez que está garantizado el pronto regreso, la tensión narrativa está en palpable descenso⁵⁵.

Finalmente, es importante que consideremos el papel que en la forja de estos tres sueños otorga el poeta a la divinidad. La función de recordar y hacer emerger de modo explícito la creencia en la intervención de la divinidad en la generación de los sueños, es asignada a Eufemo, a quien el poeta atribuye al principio, en el momento en que la memoria le devuelve su sueño, una actitud reverente hacia Hermes, el ilustre hijo de Maya (4.1733)⁵⁶. El de este héroe es, precisamente, el sueño que de los tres tiene una índole más intensamente sobrenatural y numinosa. De la revisión de la experiencia de Eufemo inferimos claramente que A.R. trata de conjugar la noción de que en la configuración de las

⁵⁴ Matizando lo dicho por C. Álvarez-R. Iglesias (*Ovidio. Metamorfosis* [Madrid 1999] 453, n. 855), señalaríamos que el de Éaco, en lugar de ser el primer sueño de la literatura antigua que culmina con una metamorfosis, es más bien el primero en el que la metamorfosis es soñada de forma totalmente simultánea con su desarrollo en la vida real.

⁵⁵ R. Ibscher, (*op. cit.* 98) destaca ese "Abklingscharakter" de esta última parte. Este relato etiológico se completa con el que le sigue inmediatamente: una *excursus* histórico en el que el poeta explica la metonimia de la isla, que finalmente pasa a llamarse Tera, en tiempos muy posteriores a Eufemo (1755 ss.). Evidentemente, estamos ante un conjunto etiológico compuesto por dos *aitia* que debe el tratamiento cuidadoso que Apolonio le otorga, a la importancia de Tera como metrópoli de Cirene, ciudad cercana a Alejandría y patria de Calímaco. Cf. M. Valverde Sánchez, *El aition en las Argonauticas de Apolonio de Rodas* (Murcia 1989) 267 ss.

⁵⁶ Sobre Hermes como inspirador de sueños, cf. *Himno homérico a Hermes* 14; como inductor del sopor aparece en *Il.* 24.343, 444 y *Od.* 5.43 ss.

imágenes contempladas es determinante la psicología del sujeto, con la idea de que la presencia de lo divino sigue impregnando, y muy profundamente, la peripecia de los héroes. En el desarrollo del sueño, después del ingrediente sexual, emerge poderosa y nítidamente el componente divino. La figura que Eufemo ha visto corporeizarse puede ser catalogada como divinidad menor, por mucho que su tiempo de existencia esté limitado al lapso de su actuación en el seno del sueño. Esta muchacha divina, además, busca ante todo propiciar el cumplimiento de un hecho, el nacimiento de Caliste-Tera, que es inevitable y necesario, que forma parte del plan divino previsto para los acontecimientos, y que de hecho está entre las profecías transmitidas al Esónida por el oráculo de Apolo.

La misma relación sexual, pese a que en un primer momento parece derivar de una pulsión de la psique, puede ser vista, pues, más que como un producto de ésta, como un elemento deliberadamente colocado en el sueño por la potencia divina, y es que, en virtud del discurso de la joven, gana un carácter simbólico que es innegable y que nos obliga a hacer una reinterpretación: Eufemo no ha hecho otra cosa que unirse a la que luego será la madre nutricia de sus propios descendientes (cf. 1741). Unirse a esta Caliste momentáneamente antropomorfizada simboliza el patrocinio o protección común de un mismo pueblo: el Eumólpida es el ascendiente primero y el generador del grupo humano que más tarde la isla acogerá y protegerá. La divinidad, según vemos, aprovecha un tipo de imagen onírica que es de un evidente naturalismo y que pertenece al género de los sueños que la psique suele generar por sí sola, como símbolo de unos hechos o circunstancias de innegable trascendencia⁵⁷. Es éste un modo de servirse de la psicología humana muy diferente del que podemos apreciar en las actuaciones de los dioses homéricos. Hemos visto que éstos, prestos a aprovechar el estado psicológico de los hombres, tienen en cuenta las obsesiones previas de éstos y suelen propiciar un sueño que, precisamente en virtud de las implicaciones con tales obsesiones, resulta totalmente eficaz y sirve para empujar a los mortales a actuar de una cierta manera⁵⁸.

El sueño de Circe, por su parte, está precedido por una sección narrativa que se caracteriza por la fuerte presencia de la voluntad y los designios de Zeus, algo que nos resulta excepcional, si tenemos en cuenta que este dios se mantiene a lo largo del relato en un alejamiento de la acción humana que supera al de las demás deidades. Desde que, en cualquier caso, el acto impío del asesinato de Ap·sirtro (4.557 ss.) excita su cólera y le hace pasar a un primer plano, su implicación se hace conspicua. Su decisión de que los autores del crimen sean purificados por Circe (558) le es comunicada primero al lector, cuando todavía ninguno

⁵⁷ Llegados a este punto, interesa hacer notar que en el discurso interpretativo Jasón no menciona el contacto sexual. Tengamos en cuenta que el relato de Eufemo es simplemente aludido en 1746 s., y que, por tanto, no sabemos si ha sido un calco del realizado por el narrador omnisciente.

⁵⁸ "Si la divinité envoie un rêve conforme aux préoccupations du rêveur, c'est pour des raisons d'efficacité: le désir de prendre Troie ou l'aspiration au mariage permettent grâce au rêve de faire agir Agamemnon ou Nausicaa comme le souhaitait la divinité" (E. Lévy, *op. cit.* 31).

de los héroes —especifica el poeta— tiene noticia al respecto (561). Algo más adelante es Hera quien se percató, sin que Apolonio nos diga cómo, de la decisión tomada por Zeus (576 ss.). Poco después son por fin los héroes los que entran en conocimiento de lo forzoso de arribar a la isla de Circe, y ello gracias a un prodigio: el repentino parlamento del madero de Dodona (581 ss.). La ruta a seguir les es asimismo facilitada en un momento dado por la intervención oportuna de Hera (640 ss.). Entendemos que el sueño premonitorio de Circe se sitúa en este contexto de preanuncios de índole sobrenatural propiciado, sin duda, por los desvelos y la implicación de los dioses. A pesar de que en el tratamiento del sueño se omite cualquier indicación explícita de una causalidad divina, consideramos improbable que el tenor profético sea concebido o imaginado por el poeta sencillamente como emanado de una capacidad propia y genuina de la psique de Circe, por más que ésta posea habilidades y conocimientos mágicos de célebre eficacia. En un tramo de navegación en el que la presencia de lo divino es intensa y persistente, todo parece estar influido y determinado por la preocupación de los dioses, y especialmente de Zeus, por facilitar la llegada de los héroes a Eeā y el logro de la tan necesaria purificación: de ahí la sugestión en sueños a Circe de la función que va a tocarle desempeñar en los instantes inmediatos.

En cuanto al sueño de Medea, apreciamos que la posibilidad de una directa causalidad divina se desvanece. Tan genuino y auténtico nos resulta su sueño como reflejo de sus obsesiones y deseos, que no podemos dejar de percibirlo como generado de forma espontánea por su propia psique. A lo sumo, y ya que del sueño se derivan hechos que allanan el camino hacia el cumplimiento de los designios divinos, podemos alinearlos junto a todas las otras disposiciones anímicas y procesos psicológicos que se verifican en el ánimo de la muchacha desde el momento en que recibe la flecha de Eros, y que constituyen la sufrida y particular vía por la que ella por sí misma se encamina hacia el inevitable cumplimiento de las cosas que han sido predeterminadas por los dioses⁵⁹.

2.2. Utilización atípica de elementos homéricos convencionales

Que alguien invente un sueño o dé noticias inexactas del sueño que ha tenido, es una posibilidad a la que en *Il.* 2.80 s. alude Néstor, convencido de la veracidad de la vivencia onírica que acaba de referir Agamenón únicamente porque éste es el jefe principal del ejército. Esa posibilidad que Néstor evoca del falso sueño encuentra su realización en *Od.* 14.490 s., donde Odiseo, como parte de una astuta añagaza, finge haber tenido un sueño que sugeriría reemprender la acción guerrera. La información que el personaje que ha soñado da a los otros es, según puede deducirse, una información que hay que considerar con sumo cuidado y que no puede ser aceptada de manera demasiado expedita, sobre todo

⁵⁹ Cf. M. Brioso Sánchez, "El concepto de divinidad en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas" (en prensa, en un volumen colectivo editado por J. A. López Férrez).

si quien dice haber tenido el sueño es un caudillo señalado que pretende que, en razón de su experiencia onírica, los demás pasen a la acción.

Precisamente al jefe de los Argonautas asigna Apolonio un discurso descriptivo de una visita sobrenatural en el que aparecen insertados detalles que son convencionales en las descripciones homéricas de los sueños, lo que hace que por un momento el personaje se coloque en la situación de Agamenón en la asamblea de *Il.* 2.56 ss., o de Aquiles ante los mirmídones en 23.107. En efecto, al concluirse la epifanía de las Ninfas de Libia, justamente nada más desvanecerse éstas (4.1330), el poeta atribuye al héroe la mirada particular que en *Od.* 19.552 y en A.R. 3.634 sigue al despertar y que expresa la estupefacción y la búsqueda desconcertada de algo. Jasón, además, adopta sobre el suelo la misma posición que Agamenón sobre su lecho (*Il.* 2.42): *παπτήνας ἀν' ἄρ' ἔζετ' ἐπὶ χθονός* (1332; cf. también *Od.* 20.58). Como Medea en 3.636 ss., y como Penélope en *Od.* 20.80 ss., asimismo Jasón inicia aquí un monólogo (1333 ss.). Acto seguido, llama a voces a los compañeros y los reúne para contarles su vivencia, pues ésta concierne en verdad a todo el grupo. Jasón comienza su discurso con los mismos términos (*κλυτε φίλοι*, 1347) con que Agamenón empieza su propia descripción (*Il.* 2.56) y con que Odiseo introduce la exposición de su falso sueño (*Od.* 14.495). La posición que, según Jasón, han tomado las deidades (*ἔσταν ὑπὲρ κεφαλῆς*, 1350) es la convencional de los personajes oníricos de Homero⁶⁰. La indicación de esta posición no encuentra correspondencia en la descripción que el poeta ha hecho de la epifanía algunos versos más arriba (1313 s.), donde se nos dice que las deidades simplemente se aproximan. Tampoco coincide con lo narrado por el poeta la orden de despertarse que Jasón dice haber recibido de las Ninfas (1351 s.: *καί μ' ἐκέλοντο / αὐτόν τ' ἔγρεσθαι*), orden que, en efecto, no está contenida en el discurso impartido por ellas.

No explicamos adecuadamente todo esto si pensamos sin más en la intención de Jasón de recurrir a un expediente que podría hacer más creíble a los compañeros la propia experiencia de la epifanía divina, pues, aparte de que ya la poesía homérica se encarga de hacer ver que el relato de un sueño no siempre cuenta con plenas garantías de ser aceptado y creído sin reservas, se constata que es Apolonio mismo quien introduce e inicia, ya al describir la reacción de Jasón, los visos de experiencia onírica. Que el poeta haya querido por su parte insertar aquí un sueño-epifanía, es una idea que igualmente desechamos por completo. Resulta claro que entre las prerrogativas propias y convencionales del héroe épico que Apolonio decide negar a Jasón, está también la de experimentar un sueño trascendental.

Nos parece que la intención del poeta ha de ser más bien buscada en un intento de recordar la sensación, que se desprende en la poesía homérica, de que entre el sueño de tenor típico (es decir, con aspecto de visita sobrenatural) y la

⁶⁰ Excepcionalmente, tal posición se asigna en *Od.* 23.4 a Euriclea, quien se inclina sobre la cabeza de Penélope dormida.

epifanía del dios ante un mortal en estado de vigilia, existen realmente diferencias muy tenues (recuérdese, sobre todo, el sueño de Príamo). Pensamos también que Apolonio ha querido permitirse jugar con la distinción, que en Homero es sólo incipiente, entre lo relatado por el narrador omnisciente y la percepción personal y propia de los hechos que puede tener el personaje. Además, y ésta puede ser una razón de peso esencial, la concatenación que nuestro autor efectúa de dos géneros de acontecimientos (epifanía y relato de sueño) recurrentes en Homero, constituye un modo de evitar las reiteraciones y la creación de lugares paralelos, recurriendo precisamente al uso y aprovechamiento de las convenciones y los tipos de episodio de la poesía homérica. Por último, y retomando la idea introducida hace un instante, A.R. muy probablemente pretende causar la perplejidad del lector buen conocedor de Homero y hacerle caer en la cuenta de que a su héroe, del típico sueño épico, no se le concede gran cosa: meramente una serie de alusiones insertas en un ambiguo y desconcertante discurso. Para el poeta, aludir momentánea y vagamente al sueño homérico convencional constituye una manera de llamar la atención sobre su falta en el poema. Del lector, en efecto, se espera que, iluminado por las alusiones, acabe reparando en que de los *Argonautica* está ausente el único género de sueño al que se concede crédito en la *Iliada*: el sueño trascendental del jefe o héroe principal.

De otra parte, conviene no olvidar que ya en la *Odisea* asistimos a la utilización de los términos convencionales en las descripciones oníricas, en el tratamiento de situaciones que realmente no son de sueño. Así, por ejemplo, en *Od.* 20, al desear Atena aparecerse en sueños a Odiseo, el poeta describe el acercamiento de ésta al héroe con la fórmula indicativa de la toma de posición por encima de la cabeza del mortal (32). Sin embargo, Odiseo está aún despierto, lo que motiva la inversión del tradicional reproche de dormir y su conversión en una reprensión por estar todavía en vela (33). Es al concluirse la visita, cuando corrientemente el durmiente visitado se despierta, que Odiseo por fin se duerme (54 ss.). Para E. Lévy (*op. cit.*, 34) es el distanciamiento con respecto al modelo iliádico lo que permite al poeta este juego, de intención sin duda humorística, con los elementos convencionales. Como vemos, emplear de modo atípico los elementos convencionales de los sueños homéricos, es algo que a Apolonio le ha sido sugerido por Homero mismo.

Nota: El lector encontrará interesantes y muy atendibles puntos de vista en un par de artículos que llegaron a mis manos cuando ya el presente trabajo estaba en prensa: G. Giangrande, "Dreams in Apollonius Rhodius", *QUCC* n.s. 66 (2000) 107-123; M. Fusillo, "El sueño de Medea", *Revista de Occidente* 158/159 (1994) 92-102.