

DE LA NATURALEZA DE TIFÓN: ESCRITURA COMO SUB- VERSIÓN EN LA GRECIA ANTIGUA

Por Roberto MATESANZ GASCÓN

C/ Nicolás Salmerón 14, 2º centro. C.P: 47 004 Valladolid.

Abstract: In this paper I aim to examine the Typhon's myth with regard to the writing's practice, as well as the valuation of the literacy into the Greek and Roman cultures too. I conclude that the myth reflects that, partly negative, valuation.

Keywords: Mythology. Literacy. Inks. Saffron. Cedar oil.

Es difícil detallar qué consecuencias han tenido para el desarrollo de la humanidad los diferentes procesos de alfabetización que se han producido a lo largo de la historia. Algunos investigadores han otorgado a la adopción de la escritura, allí donde tuvo lugar, una importancia capital a todos los niveles en el desarrollo social e individual del ser humano (por ejemplo, HAVELOCK, 1996). Mientras estudios más ponderados han incidido sobre todo en la existencia de procesos, usos y consecuencias casi tan numerosos como sociedades han adquirido la práctica de la escritura, así como los excesos uniformizadores en que a veces se ha caído al evaluar fenómenos que de hecho fueron muy diferentes (BOWMAN y WOOLF, 2000).

Sin embargo no existen tantas controversias con respecto a un punto concreto: aunque la escritura en las sociedades grafocéntricas constituya una actividad cotidiana y unánimemente aceptada, la misma no siempre ha sido percibida como una práctica natural. Ni tampoco como una práctica neutral. No suele contemplarse así en sociedades recién salidas del analfabetismo. Y probablemente tampoco en aquellas en que la línea de fractura entre diferentes clases sociales se superpone con la divisoria que separa a letrados e iletrados. En contextos tales la escritura puede ser percibida por unos motivos u otros como una actividad extraña, peculiar. En cierto sentido, como una actividad peligrosa. Y en ciertas circunstancias, como una herramienta que contribuye a subvertir el orden establecido.

Por supuesto, no es fácil establecer cómo valoraron la escritura aquellos individuos que, en distintas sociedades antiguas, vieron por vez primera cómo su práctica se difundía. Por ejemplo, en la Grecia arcaica. La certeza de que las valoraciones recogidas en nuestras fuentes literarias están a menudo teñidas de un fuerte sesgo polémico, aumenta nuestra incertidumbre sobre su nivel de precisión. Y no menos incertidumbre genera la evidencia de que los niveles de alfabetización y la recepción del proceso en las distintas regiones de la Hélade parecen haber sido bastantes disimilares (sobre ambas cuestiones: MILLENDER, 2001).

Pero aunque haya puntos oscuros en torno a cómo se desarrolló y qué consecuencias tuvo el proceso de alfabetización en las ciudades griegas del I milenio a. C., es innegable que la difusión de la escritura tuvo que dar lugar a fricciones entre diferentes sectores sociales; y también, que algunos individuos vieron con desagrado el fenómeno, ya que en última instancia una valoración negativa del mismo es perceptible en diferentes manifestaciones literarias de la época. Sin ir más lejos, en el *Fedro* platónico (para una aproximación general al tema del lugar ocupado por la cultura escrita en la ciudad-estado griega: MUSTI, 1986; THOMAS, 2000).

No es nada innovador, por ello, sugerir que el complejo proceso de alfabetización de la sociedad helena debió ser percibido por algunos de sus miembros, durante generaciones, como un proceso inquietante e indeseable. Es proverbial la suspicacia mostrada por las aristocracias helenas de la Edad del Hierro hacia ciertos usos de la escritura. Por cierto, la petición popular de que las leyes se promulgaran por escrito, no era lo que se veía como menos preocupante. Pero la escritura no es sólo un instrumento de control social, ni de fiscalización de la gestión política. Asimismo es una práctica cuya introducción altera la función que ciertos colectivos desempeñan dentro de la comunidad, la situación de dichos grupos dentro del organigrama social, y por consiguiente, el status de sus miembros (GIL, 1959).

Es difícil creer que tales valoraciones, percepciones y cambios no se plasmasen en el discurso mítico coetáneo (VERNANT, 1991: 16-21). Ello pudo tener lugar de dos maneras: mediante la reformulación de mitos anteriores y mediante la creación de otros nuevos. A través de ambas vías, la propia práctica de la escritura permearía el tejido mítico, regenerando sus componentes. Considero que uno de los mitos que sufrió ese proceso de ósmosis fue el de Tifón. Con ello no quiero decir que el 'significado' del mito tifoneo resida en ser una metáfora de la escritura, o que su sentido último sea efectuar una valoración de esa práctica. Más bien, entiendo su figura como «sujeto vacío», susceptible de recibir una caracterización u otra, dependiendo del contexto histórico en que se imbrique.

Pero asimismo, que el mito de Tifón sea uno de los que sufrió ese proceso de ósmosis es interesante sobre todo porque el mismo posee otras connotaciones, bastante precisas por lo demás. Quizás el rasgo más prominente del violento Tifón que habitó en la mitología griega sea su naturaleza subversiva. Monstruo desafo-

rado que casi sume al mundo en el caos, se consideraban seísmos y erupciones volcánicas como productos de su actividad, mientras que Hesiodo rememoraba, como provenientes de Tifón, los fuertes vientos arrasadores de cosechas y las destructoras tempestades que hunden los barcos (*Teogonía*, 869-881).

Pero además esas manifestaciones físicas eran correlativas a lo que el pensamiento griego consideraba aspectos de una indeseable subversión social. El propio nacimiento de Tifón será debido a una inadecuada conducta sexual femenina (BERMEJO BARRERA, 1999), y la caracterización que se hace del monstruo es la propia de un rebelde contra el regio poder supremo de Zeus (BLAISE, 1992). Sin duda, las andanzas de Tifón se prestaban bien a representar en un nivel genérico aquellas conductas o actividades humanas que una sociedad, o parte de ella, percibía como amenazas siempre latentes para el orden social establecido.

Es desde esta perspectiva que podemos plantearnos cómo debe entenderse la vinculación de una actividad determinada con el mito de Tifón. Para el caso que aquí nos ocupa, la vinculación de una práctica, la de la escritura, que sabemos que era mirada con suspicacia desde ciertos sectores sociales. Sin duda la historia del rebelde Tifón era una de las que mejor se prestaba a expresar la naturaleza subversiva de la escritura. Pero sería más preciso señalar que su mito podía expresar bastante de la escritura para aquellos que veían en esta actividad algo subversivo. En todo caso, considero que el mito de Tifón no se comprende por completo en algunos de sus aspectos si no se analiza desde una perspectiva que tenga en cuenta la oposición existente entre escritura y oralidad dentro del pensamiento griego.

Quisiera examinar aquí tan sólo algunos aspectos de la vinculación existente entre Tifón y la escritura: uno atañe a aquello con lo que la escritura se practica, es decir, estilos, tintas, soportes; en concreto, a algunos de aquellos útiles de escritura que son de la naturaleza de Tifón; pues no todos lo son, al igual que la escritura no es siempre vista como un elemento subversivo. Sin embargo, la relación que guarda Tifón con la escritura no remite sólo a una similitud entre objetos tangibles, designados con léxicos y mediante discursos paralelos.

De hecho, el mito de Tifón expresa, ya en las más antiguas versiones que conservamos del mismo, valoraciones que pueden extrapolarse a la práctica de la escritura. Cabe comenzar por la primera descripción que conocemos de Tifón dentro de la literatura helena (si omitimos la elíptica alusión homérica en *Il.*, II, 783), la cual aparece en la *Teogonía*, obra de Hesiodo que se ha supuesto, pese a su estilo formulario, la primera escrita por completo en el momento de su composición (HAVELOCK, 1996: 113). La naturaleza del hijo de la Tierra, en la *Teogonía*, es sugestiva. Fabienne Blaise la ha analizado de manera específica, y podemos valernos, en parte, de su análisis de la personalidad de Tifón: ser casi artificial, voz inarticulada comprensible para los dioses pero no para los hombres, naturaleza no sujeta a normas ni límites, ojos que incendian (especie de perversión del sentido de la visión); ser poderoso como una divinidad, y definido como tal por Hesiodo,

pero que no lo es. La caracterización hesiódica, en fin, lo relaciona con la técnica, pues se comparan el episodio de Tifón y el trabajo metalúrgico. Una vez muerto, los restos de Tifón serán los malos vientos, imprevisibles, inenabrigables, nocivos para los hombres, pero inocuos para los dioses. Los póstumos despojos sonoros de lo que fueron sus inarticuladas voces mientras estuvo vivo (véase *Teog.*, 820ss., y BLAISE, 1992, en especial pp. 359-370).

Tal vez, con su caracterización Hesiodo no pretendiera en ningún modo establecer paralelismos entre Tifón y los signos escritos. Pero su descripción dibuja un ser de interesante fisonomía, cuyos caracteres son aplicables a los signos escritos en contraposición al lenguaje verbal (y en especial, respecto a ciertos usos del lenguaje verbal) y cuyo campo de aplicación contribuyen a definir obras como el *Fedro* y el *Cratilo*, así como algunos pasajes pindáricos.

En primer lugar, Tifón es presentado como una especie de engendro no natural, relacionado con las obras de los hombres, con la técnica humana. Al igual que la escritura es perceptible, en contraposición a la naturalidad de la voz emitida por los seres humanos, como un invento del hombre, como algo artificial, no natural.

Asimismo, la incapacidad de Tifón para emitir sonidos articulados, su carencia de un lenguaje 'auténtico', implica una valoración negativa de los signos que emplea. Pero esos signos no son por completo incomprensibles. Aunque los hombres no puedan comprenderlos, los dioses sí pueden hacerlo. Ello establece un paralelismo con el inicio de la VI *Nemea*, que creo revelador. Píndaro comienza por cantar, de acuerdo con la teología tradicional desde Hesiodo, que la raza de los hombres y la de los dioses deben su aliento a la misma madre, Gea. Pero que ambas están separadas por el poder que les ha sido atribuido a cada una de ellas, y que los hombres ignoran qué vía les ha sido trazada por el destino para que la recorran (*Nemeas*, VI, 1-7). El término empleado por Píndaro en el verso 7: *státhman gráphein*, ha hecho correr ríos de tinta sobre su significado preciso (para el estado actual de la cuestión: SCHMID, 1998 y GERBER, 1999). Algún investigador ha considerado que el pasaje alude a lo que, a los ojos de Píndaro, hay de inescrutable en la escritura para los mortales (SCHMID, 1998: 71). Pero aunque no se comparta esta opinión, en todo caso alude al trazado de señales físicas, a pautas marcadas sobre superficies, cuyo sentido o fin es comprensible para los inmortales, aunque no sea así para los hombres. Lo cual marca su semejanza con el 'discurso' propio de Tifón.

Pero propio también de este mismo discurso es que sus sonidos no están limitados por reglas. De manera específica, aquí parecen contraponerse la función cumplida por el poeta lírico tradicional y la composición literaria escrita. Esta impone una lógica diferente a la implícita en la composición poética oral. Si la segunda es de tipo formulario, y ha de sujetarse a estrictas normas compositivas, aquella disfruta de mayores márgenes de libertad, de reglas más flexibles, de un desarrollo más variado (VERNANT, 1982: 171-172). El carácter formulario y repetitivo de la composición oral nace de necesidades ineludibles, que el recitador

ha de satisfacer. Al tener que ir componiendo mientras recitaba, el bardo griego precisaba de un auténtico arsenal de fórmulas y episodios que podía combinar en diferentes formas, emplear en un momento dado o no, pero que en todo caso le posibilitaba componer su obra en el mismo momento en que su público la escuchaba, gracias a un discurso normativizado. Asimismo, su audiencia también requería de la constante repetición de episodios y fórmulas familiares durante la recitación. Ello permitía al receptor de una larga composición poética poder disminuir entre vez y cuando su nivel de atención, sin perder por ello el hilo de lo que estaba escuchando (FINLEY, 1995: 31-34; KIRK, 1968: 69-108).

Este carácter repetitivo y formulario de la composición poética oral practicada por los bardos y (algo menos) por los rapsodas, en comparación con la composición literaria escrita, es sólo un caso específico de la dicotomía existente, a una escala general, entre oralidad y escritura. El lenguaje verbal es siempre mucho más repetitivo que el lenguaje escrito. En todo proceso comunicativo tiene lugar el fenómeno de la repetición del mensaje emitido, para garantizar su más fácil recepción; el fenómeno es denominado *redundancia*. Pero la redundancia siempre es mucho mayor en el lenguaje oral que en los sistemas de comunicación gráficos (SERRANO, 1981: 49). Al mismo tiempo que la introducción de la escritura empezaba a arrebatarle al bardo o al rapsoda algunas de sus funciones propias, las consecuencias derivadas del uso de la escritura podían aparecer, a ojos del cantor, como un discurso caótico, desorganizado, no regulado por normas. *No inspirado*. O al menos, él podía definirlo como conjunto de sonidos múltiples, indescriptible y variopinto murmullo para cualquier ser humano; sonidos no formularios, ni sujetos a unas normas de emisión, ni comprensibles para el hombre. Al igual que la escritura, el discurso de Tifón se desenvuelve irrestricto, sin reglas.

Pero además, Tifón representa la perversión de la función del órgano de la visión, como ha señalado Blaise (1992). Sentido, el de la visión, que es mediante el cual se ejerce la escritura y la lectura, frente al discurso hablado, el cual Tifón es incapaz de desarrollar, y cuya recepción tiene lugar a través del órgano del oído. Podría señalarse, quizás, que más que representar la perversión de los sentidos de la visión y del oído (Blaise señala que ambos son los principales órganos a través de los cuales era ejercida la función monárquica), Tifón lo que representa es el órgano de la visión en su dimensión más excesiva, como intento de usurpación de las funciones propias del órgano auditivo. Ser que es incapaz de emitir sonidos inteligibles, pero cuyas hipertrofiadas capacidades visuales poseen una naturaleza destructiva.

El destino de Tifón es, por lo demás, característico de la escritura. La contraposición entre el 'logos' vivo y la letra muerta (GIL, 1959) encuentra en el final del hijo de Gea su natural correlato. Si una vez trazados, los sonidos del lenguaje quedan inmovilizados, como muertos, Tifón, como señala Bermejo Barrera (1999), queda sometido a una parálisis (*ménos*) tras su fulminación por

Zeus. Extendido en la superficie de la Tierra, con la lacerada espalda sangrando sobre el aguzado lecho sobre el cual se apoya, inmóvil, aplastado por el peso del Etna (Píndaro, *Píticas*, I, 25ss.), el cuerpo de Tifón se asemeja a la superficie de escritura sobre la que el afilado cálamo del escriba deposita sus tintas compuestas de hollín, de minio o de cinabrio, o a la tablilla encerada y teñida de rojo que el escolar griego marcaba con su estilo para escribir.

Lo único pernicioso que puede provenir ya de Tifón son malos vientos, según Hesiodo, o terremotos y erupciones volcánicas. Pero los malos vientos que proceden del vencido Tifón, los seísmos y las erupciones, también pueden mostrar una doble dimensión. Fenómenos que hundan barcos y arrasan cosechas en Hesiodo, los vientos de violenta naturaleza también son cotejables con los signos escritos. El término *stoiche_on* designa tanto a la letra escrita, como a un elemento o principio físico (KOLLER, 1955). El término *stíchos*, a una fila o hilera, pero por extensión, también a un verso, a la línea de una composición literaria. De nuevo un disputado pasaje pindárico sirve para ilustrar la polisemia que en todo ello subyace. En la cuarta *Pítica*, *stíches* parece significar en un contexto «palabras escritas» (vv. 57-58), y en otro, «vientos estruendosos» (vv. 209-210); la noción, en Píndaro, se aplicaría tanto a lo 'pneumatológico' como a lo 'gramatológico' (SCHMID, 1998: 70). Si no estaba ya presente en la *Teogonía* como metáfora, la imagen hesiódica de un Tifón generador de violentos vientos, podría haberse cargado con posterioridad con esas connotaciones gramatológicas.

Carácter artificial, naturaleza rebelde, carencia de una voz articulada, hipertrofia del sentido de la visión hasta niveles destructivos, pseudo-divinidad, anti-Zeus fracasado, ente destinado a quedar yacente y paralizado, lacerado y sangrante. El término tal vez más apropiado para definir la naturaleza de este Tifón, hijo de la Tierra, es el de *eid_ion*, «simulacro», el mismo término con el que Sócrates designa a la inmóvil y artificial escritura, en cuanto falsa imagen del natural, inasible y volátil discurso oral, en el *Fedro* platónico (276a-b).

Ya que la historia parece remontarse al menos hasta Píndaro (Porfirio, *de Abstinencia*, III, 16), aludamos también aquí a las valoraciones que podrían subyacer en el curioso episodio de la huida de los dioses ante Tifón. Como se sabe, Tifón, ese ser incapaz de hablar con corrección, es el responsable de que los dioses huyendo hasta Egipto se conviertan en animales. La historia ha sido considerada una variación del mito egipcio de la lucha entre Horus y Seth (GRIFFITHS, 1960), y también una especie de explicación etiológica urdida por los griegos para dar cuenta del zoomorfismo del panteón egipcio (J. G. Frazer, *apud* BERMEJO BARRERA, 1999). La segunda valoración vendría apoyada por ese virulento ataque contra las creencias religiosas populares que es el opúsculo sobre los sacrificios de Luciano, pese a su título dirigido más contra los mitos que contra los sacrificios en sí. Recordemos que en él se situaba el colmo de la superstición en Egipto, donde se veían dioses zoomorfos, y sofistas y profetas

explicaban cómo los dioses, asustados ante los gigantes, se transformaron en animales (§ 14).¹

Pero sobre el vector del mito de Tifón sobre el cual nos movemos, aquí coexisten en realidad dos problemas distintos: uno de índole religiosa, que los dioses egipcios tuvieran forma animal; otro, bien diferente, que los egipcios se valieran de animales figurados, los cuales representaban a sus dioses, para poner por escrito su pensamiento, cuestión que ante todo es de naturaleza gráfica. Respecto a lo segundo, Tifón (en cierto sentido, podríamos decir: la escritura), hace que los dioses se transformen en animales en Egipto porque lo que es el discurso propio del ser humano es allí convertido, mediante los útiles escriptorios, en figuras zoomorfas. Aunque no así en la escritura demótica o en la hierática, los inmortales son representados en y mediante la escritura jeroglífica como si de bestias se tratara. Plinio, quien no diferencia entre sistemas alfabéticos y no alfabéticos, ni tampoco entre pictogramas y letras, denomina *litteras* a todos los signos escritos que enumera, sean cuneiformes, egipcios, semitas o griegos (*Historia Natural*, VII, 192). Pero Tácito, en sus *Anales* (XI, 14, 1) es más preciso, y también más claro: los egipcios fueron los primeros en representar el pensamiento «mediante figuras de animales, «*per figuras animalium*», en clara alusión a la escritura jeroglífica, ya que a continuación (XI, 14, 2) indica que fueron los mismos egipcios quienes también inventaron las letras, «*litterarum semet inuentores perhibent*» (ed. H. Goelzer, París, 1959).

La lectura que podemos hacer del episodio es que en un plano metafórico (o incluso irónico) algunos ojos griegos parecían ver en la escritura un medio por el que el intangible pensamiento y el sonoro habla humana eran rebajados en Egipto a niveles teratológicos. Por medio de la escritura significaría entonces aquí por mediación de Tifón, o mejor, de cosas que eran de la naturaleza de Tifón. Que la más antigua referencia sobre el episodio pudiera hallarse en la obra de Píndaro es especialmente interesante. Ya que, como se ha señalado (STONEMAN, 1981), Píndaro en su obra lo que hace es emplear metáforas y asociaciones que sabe que su público conoce, valerse de *tropos* que sabe que van a ser desentrañados por su audiencia. Como hemos tenido ocasión de ver más arriba, el suyo es un

¹ Considero que en este punto concreto hay que relativizar la validez del texto de Luciano. Es difícil determinar hasta qué punto este aprovechó con espíritu polémico la historia de la transformación de los dioses, cuál era su nivel de conocimiento de la misma, o si se estaba haciendo eco de narraciones de alcance local y escasa difusión literaria. Su opúsculo es en conjunto un ataque contra las tradiciones religiosas populares, que a sus ojos solo constituían pueriles supersticiones. Sus ácidas observaciones se dirigen incluso contra las obras de Hesiodo y Homero. Pese a que autores como Higino, Apolodoro, Ovidio o Antonino Liberal señalan que la metamorfosis fue causada por el miedo que inspiró Tifón, Luciano la vincula al episodio de la sublevación de los gigantes. En última instancia, su intención no es ningún caso transmitir la naturaleza exacta de mito alguno, de algo que para él representa un mero sinsentido que sería mejor no creer. Tras narrar la historia, lo que hace es deplorar la ignorancia y estupidez que denotan estas creencias (§ 15), y difícilmente podemos considerar a Luciano, en este punto, un testimonio muy fiable.

lenguaje poético, en el que por tanto la ambivalencia juega un papel central, una ambivalencia que no obstante, para que resulte eficaz, ha de poder ser decodificada por sus potenciales receptores.

Como he señalado más arriba, es posible establecer la existencia de ciertos productos, empleados en la práctica de la escritura, que son de la naturaleza de Tifón. Algunos de ellos constituyen productos que manchan, que tiñen; otros se emplean para escribir, pero se sitúan en oposición a los primeros. En otra parte he intentado esbozar algunas ideas sobre cómo la naturaleza de Tifón podría ponerse en relación con la capacidad que tienen algunas sustancias para teñir objetos (MATESANZ GASCÓN.....). Pero uno de los posibles usos de las sustancias que tiñen es escribir signos, plasmar pensamientos por escrito. En la Antigüedad, generalmente sobre pergamino o papiro, aunque también se emplearan esas sustancias sobre otros tipos de soportes. Soportes que a su vez eran teñidos o tratados para su conservación. Si vivo, y ya en la *Teogonía* hesiódica, Tifón es un desaforado ser incapaz de emitir un discurso coherente, constituyendo su lenguaje un puro caos, una vez muerto, sus restos servirán para ser utilizados en la confección de registros escritos, evaluables de manera positiva o negativa, pero que en todo caso serán de la naturaleza de Tifón.

Por Hesiodo sabemos que, al caer fulminado, un puñado de malos vientos fue lo que salió de Tifón. Pero en el plano de las cosas tangibles, su caída debió generar al menos otras dos sustancias. Una de ellas, de coloración y naturaleza cenicienta: el hollín, «sustancia crasa y negra que el humo deposita en la superficie de los cuerpos», según la definición académica. La segunda, un sulfuro de color rojizo: el cinabrio, que aquí tendremos que confundir con el óxido de plomo denominado minio, ya que griegos y romanos también lo hicieron. La clara vinculación de Tifón, dentro del pensamiento heleno, con los fenómenos volcánicos, posibilita asociarlo con estos productos. Algunas narraciones míticas, también: no en vano, Zeus le fulminó con su rayo, y sucumbió consumido entre llamas y humo (Hesiodo, *Teogonía*, 855-860, Nono, *Dionisiacas*, II, 509-630, Opiano, *Haliutica*, III, 1, 15-25) y sangrando a borbotones (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 6, 3; Opiano, *loc. cit.*) antes de ser sepultado bajo el Etna.

Ni Apolodoro ni Opiano hablan del cinabrio en esos pasajes. Pero diversos motivos permiten asociar la sangre de Tifón con el cinabrio, mineral relacionado, como aquel, a procesos hidrotermales y volcánicos, y asimismo empleado como tintura, como *phármakon*, durante la Antigüedad. El término castellano cinabrio deriva del latín *cinnabaris*, equivalente del griego *kinnábari*. La explicación habitual durante la Antigüedad fue que *kinnábari* significaba (y designaba a la) «sangre de dragón». La iconografía y las fuentes literarias antiguas solían presentar a Tifón como un gigantesco ser de naturaleza serpentiforme (iconografía en HÖCKMANN, 1991) y en consecuencia la sangre que derramó sobre el monte Hemón (Apolodoro) o en las riberas de Cilicia (Opiano) puede ser definida como *cinnabaris*, «sangre de dragón» (MATESANZ GASCÓN,.....).

Restos materiales de Tifón son, pues, tanto el hollín como el cinabrio. Ambas sustancias se vinculan de manera específica con el hijo de la Tierra, más que con los propios rayos de Zeus. Si el cinabrio era, de manera específica, «sangre de dragón», el hollín es lo que deposita el humo sobre las superficies sólidas; en cierto modo, aquello en que se convierte el humo una vez que ha cesado su actividad. Pero precisamente el nombre de Tifón, *T₁phóos*, se vincula con *typhos*, «humo» (asimismo, *t₁pho*: «ahumar», «hacer humo»); ambos términos se relacionan, a su vez, con la raíz **dhua-*, atestiguada en griego bajo la forma ____: «producir el humo del sacrificio» (CHANTRAINE, 1977, s. v. «_____»); y por ello su resto natural es el hollín, cuyas diferentes facultades terapéuticas fueron descritas a menudo por Dioscórides (por ejemplo, en I, 68, 7-8). Los pintores también empleaban el hollín (gr. *asbol₁*, relacionado con *asbolá₁*, «ennegrecer») como pigmento (Dioscórides, V, 161).

Hollín y cinabrio. ¿Cómo el violento Tifón, de quién nada bueno cabría esperar, podría subvertir el orden establecido con esos restos de su cuerpo? Ambos tienen el ambivalente carácter de todo *phármakon* (ser a la vez un remedio y un veneno), y además también lo son en cuanto que productos tintóreos, pero ello no parece ser causa suficiente para alcanzar tan negativa reputación. Sin embargo, con estos dos productos que manchan, que tiñen, se escribieron durante buena parte de la Antigüedad, en Grecia y en Roma, letras, palabras.

Este uso está atestiguado en Egipto muchos siglos antes de que Hesíodo escribiera sus obras. Las asociaciones sugeridas por el empleo de estos pigmentos pudieron nacer en primer lugar en ese mismo país. Pues el uso del color para escribir parece que debió ser menos notorio, de asociación menos clara, en el contexto de una civilización como la mesopotámica, por ejemplo, en la que el tipo de escritura generalizado se basaba en la ejecución de incisiones sobre materiales duros, principalmente sobre tablillas de arcilla, con ayuda de objetos punzantes. Aunque esto no pasa de ser una poco asentada hipótesis.

En Egipto, la escritura está constatada desde el III milenio a. C. Hacia el 3000 a. C., los escribas egipcios ya empleaban tanto el papiro como la tinta para escribir (JEAN, 1998: 40-41). Los egipcios consideraban que fue el propio dios Thot (para los griegos, el equivalente egipcio de Hermes) quien creó la escritura, dándola luego a los hombres, y siendo por tanto el patrono de los escribas (AVRIN, 1991: 81-82).

El escriba egipcio ejercía su oficio con algunas materias primas esenciales: el papiro, el junco, la tinta. El papiro servía como soporte de la escritura, soporte sobre el cual escribía con un junco cortado al través, cuya punta, suavizada, podía utilizar como un pincel blando (DAHL, 1972: 12-18; MONTEVECCHI, 1973: 16). Ya ha sido apuntado que el episodio de la huida de los dioses hasta Egipto, espantados ante la aparición de Tifón, se ha puesto en relación con el mito egipcio de Horus y Seth (GRIFFITHS, 1960). Desde la perspectiva de una mitología de la escritura, ello es interesante, puesto que el junco y el papiro, con los que el escriba egipcio ejercía su profesión, eran los emblemas heráldicos, respectivamente, del

Alto y del Bajo Egipto, al igual que Seth y Horus eran las principales divinidades de cada una de las dos partes del país. En la *Teología menfita*, documento que probablemente toma su contenido de textos de inicios del período dinástico (aunque las copias que se conocen datan del siglo VIII a. C.), la colocación del junco y del papiro en las puertas exteriores del templo de Ptah es explicada como un símbolo de la unión y confraternización de Horus y Seth, por la cual su lucha termina (FRANKFORT, 1988: 48-59).

Pero el escriba egipcio, por supuesto, también empleaba tintas. Su paleta solía tener al menos dos pequeñas cavidades. Algunas tenían más, para efectuar trabajos de rica policromía. Pero lo más común es que tuviera dos tinteros. Uno de los dos era para la tinta negra. El otro para la tinta roja. La prácticamente constante presencia de esas dos cavidades tenía su razón de ser en que el escriba egipcio solía escribir con esos dos colores. El texto que podríamos denominar 'normal', era confeccionado con tinta negra. Pero en los textos comerciales empleaba tinta roja para distinguir entre conjuntos de objetos. Y en los textos literarios empleaba la misma tinta roja para realizar los encabezamientos y finales de cada sección, las líneas verticales entre columnas, y también títulos y epígrafes (DAHL, 1972: 12-18; AVRIN, 1991: 89-91). Asimismo, en medio de textos confeccionados con tinta negra, se empleaba la tinta roja para escribir el nombre de los dioses, creando un sugestivo efecto (véase por ejemplo el papiro en hierática cursiva reproducido en JEAN, 1998: 39)².

La tinta negra empleada por el escriba egipcio era confeccionada con hollín, agua y una solución de goma arábiga (*Acacia arabica*) (JEAN, 1998: 40-41). En cuanto a la tinta roja, podía emplearse ocre en su confección (AVRIN, 1991: 89-90). Pero sin duda el rojo más apreciado para escribir títulos, encabezamientos y pasajes de especial importancia debieron proporcionarlo los otros dos productos empleados por el escriba egipcio: el cinabrio y el minio (JEAN, 1998: 40-41). El texto egipcio, una vez confeccionado, se mostraba como una superficie en la cual el hollín y el cinabrio, desparramados con ayuda del junco sobre la superficie del papiro, configuraban signos dispuestos según un patrón lineal, pero hasta cierto punto caótico.

Los griegos, como es sabido, también emplearon el papiro para escribir. Podemos obviar la espinosa cuestión de si lo hicieron ya en época micénica. Los

² La tinta negra y la tinta roja que el escriba empleaba, de nuevo nos lleva al supuesto paralelo egipcio de la lucha entre Zeus y Tifón: el mito de la disputa entre Osiris y Seth, y la subsiguiente entre Horus y Seth. Pues en Egipto, el color rojo estuvo asociado a Seth, el color negro a Osiris, y el blanco fue el color de Horus (Plutarco, *Isis y Osiris*, 22). De hecho, mientras la piel de Seth era roja y amarillenta, la de Osiris era negra (Plutarco, *Isis y Osiris*, 30-31 y 33). Por supuesto, las posibles connotaciones en el pensamiento egipcio de estos colores no necesariamente tendrían por qué significar lo mismo (suponiendo que tuvieran que significar algo) dentro del pensamiento heleno, entrando sus posibles sentidos más bien dentro del campo de la mitología egipcia. Por ello parece aconsejable no entrar a analizar, aquí, su naturaleza.

textos griegos sobre papiro más antiguos que conservamos son del siglo IV a. C., a lo sumo del siglo precedente. Una carbonizada muestra con el comentario en prosa a un poema religioso órfico procedente de una tumba de Derveni (Macedonia), y el fragmento de un poema de Timoteo, ambos de finales del siglo IV a. C., han venido siendo los testimonios más arcaicos, hasta el hallazgo, en 1981, de un rollo en una tumba de Atenas, que se ha datado hacia 450-400 a. C. (AVRIN, 1991: 139-142). De creer a Herodoto (V, 58) fue el papiro lo que emplearon en primer lugar los griegos para escribir, una vez fue introducido en la Héliade el alfabeto fenicio. Ello nos retrotraería, al menos, hasta el siglo VIII a. C. En todo caso, casi con total seguridad los rollos de papiro ya estaban introducidos entre los griegos en el siglo VII a. C. (TURNER, 1968: 2-3; DAHL, 1972: 24-27). Y en el siglo V a. C. parece que su uso estaba ya generalizado. Los griegos denominaron a la hoja de papiro en blanco *chartes*, a la hoja de papiro escrita *biblion*, y al rollo de papiro *kylindros* (DAHL, 1972: 24-27).

Para escribir las obras literarias sobre papiro, en Grecia se empleaba una caña gruesa y hueca, rígida, cortada como una pluma afilada: el cálamo (DAHL, 1972: 12-18 y 24-27). La sustitución del junco por el cálamo posibilitaría al escriba griego efectuar una escritura de trazo más fino y diminuto. Obviamente, el cálamo se adaptaba mejor para realizar los trazos propios de las grafías griegas que el junco, cuya función fue más hacer pictogramas que plasmar las letras de una escritura alfabética. Por ello el cálamo, innovación de los escribas griegos, acabaría imponiéndose en Grecia, desplazando al junco como material de escritura (DAHL, 1972: 12-18; MONTEVECCHI, 1973: 16).

Provisto de su cálamo y de su papiro, el escriba griego también precisaba de tintas. Los colores que empleaba eran por lo común, también, el negro y el rojo. La tinta que empleaba era usualmente negra. El empleo del color rojo parece que fue más excepcional. Pero se empleó en ocasiones en los papiros mágicos (MONTEVECCHI, 1973: 16). También con pigmento rojo están pintados los nombres en las antiguas tumbas romanas (en ocasiones, un epígrafe inscrito que se hacía resaltar mediante la aplicación de un pigmento rojo; véase un ejemplo en JEAN, 1998: 51). Y como con color rojo escribían los romanos, ya en el siglo II a. C., los títulos de los capítulos de las leyes para que resaltaran más, de *rubrica* («almagre») se ha derivado «rúbrica». De aquí proviene también la costumbre, que aún pervive, de marcar con caracteres rojos en los calendarios los días festivos (WEISE, 1925: 37-38).

El pigmento rojo para la tinta se obtenía generalmente del minio, del almagre o del cinabrio (WEISE, 1925: 38). Una de las utilidades documentadas del cinabrio o *cinnabaris* fue hacer resaltar las letras grabadas sobre el oro o sobre el mármol (Plinio, *Historia Natural*, XXXIII, 9, 122). Y como señalaba hace décadas Alfred Jacob (s. v. «Cinnabaris» en Daremberg-Saglio) los griegos, al recibir de los egipcios el papiro como material de escritura, debieron recibir también la tinta roja egipcia, hecha de cinabrio, por lo que entre los griegos, que conocían esta sustancia, la tinta roja utilizada en Grecia debió ser en principio idéntica a la que

estaba en uso en Egipto. Experimentalmente, en la tinta de algunos manuscritos antiguos se ha detectado la presencia del mercurio (*Ibid.*). Es sobre todo en los títulos, las iniciales y las primeras líneas de los libros que brillaban las tintas de color, y entre todas la tinta roja (*melánion kókkion*). En época tardía la tinta a base de cinabrio era empleada para escribir las notas marginales y los comentarios, como demuestra una carta enviada por Ammonio a Carpiano conservada por Eusebio, que ya en el siglo XVIII reproducía Montfaucon (*Antiquité expliquée*, t. III, 2^e partie, p. 348). El empleo del cinabrio servía también para distinguir diferentes indicaciones, para trazar en medio de un escrito en tinta negra letras que por su disposición formaban diseños rojos destacando sobre un fondo negro, y para algunas otras utilidades específicas.

Los propios emperadores bizantinos adoptaron la tinta roja como señal propia para firmar. Fue la última gran victoria del cinabrio como material de escritura dentro del mundo heleno. El *basileus* bizantino se valió en principio de una tinta hecha con la púrpura cocida al fuego, y con sus conchas reducidas a polvo: era el *sacrum encaustum*, que un rescripto del año 470 d. C. prohibió fabricar o poseer a los particulares. Sin embargo, esta tinta de púrpura se hizo cada vez más rara, y el cinabrio acabó reemplazándola en las suscripciones imperiales. El color rojo se mantuvo tanto como el Imperio griego, de manera que mucho más tarde, aún se podrá leer en las actas de diversos concilios la mención *ho basileus dià kinnabáre_s* (Jacob, *art. cit.*).

En cuanto a la tinta negra, estaba hecha de hollín, goma y agua (WEISE, 1925: 38; MONTEVECCHI, 1973: 16). El uso, como tinta negra para escribir, del hollín de las teas quemadas, es descrito por Dioscórides (I, 69, 3; V, 162, 1), quien señala que también se preparaba a partir del negro de humo de la resina y del hollín de los pintores (V, 162, 1; véase también Plinio, *Historia Natural*, XXXV, 41). Isidoro registró que se confeccionaba de múltiples maneras, a partir del hollín, añadiendo resina sobre teas encendidas y fabricando un pequeño receptáculo que retuviera el humo (*Etimologías*, XIX, 17, 17).

El uso del hollín para confeccionar tinta negra era innecesario si se empleaba otro producto: la tinta de la sepia, la cual se obtenía triturando las escamas del animal. Son conocidos los problemas de falta de inspiración padecidos por Persio mientras la tinta de sepia de su cálamo se desvanecía (*Sátiras*, III, 9-15). La tinta de la sepia, según Aristóteles el pigmento más terrestre de las tintas de todos los cefalópodos (*Partes de los animales*, IV, 679a20-22), proviene de un animal que por su carácter de ser *polúplokos* es asemejable a Tifón y su progenie (BERMEJO BARRERA, 1999, siguiendo a Detienne y Vernant); progenie entre la cual, como es sabido, se cuenta la Hidra de Lerna, hija de Tifón y Equidna (Hesiodo, *Teogonía*, 305-318). Plinio, al describir entre los colores artificiales el «negro» (*atramentum*) que se obtenía de la madera de pino carbonizada, lo ponía en relación con la tinta de la sepia, señalando el maravilloso parecido que existía entre ambas sustancias (*Historia Natural*, XXXV, 41-43, ed. J.-M. Croisille, París, 1985). Quizás sea esa semejanza la que hizo que tuviera que ser con ayuda de tizonas, obtenidos

quemando un bosque, como Yolaio acabó con la Hidra de Lerna (Apolodoro, II, 5, 2).

Más objetos de la naturaleza de Tifón eran necesarios para la práctica de la escritura. Como la piedra pómez (*pumex*), que como Tifón es de naturaleza volcánica, y con la que se alisaba e igualaba la superficie del papiro (Catulo, *Carmina*, I, 1-2; XXII, 6-8). Pero de todos ellos, dos sustancias son especialmente interesantes: una es el azafrán, la otra, la cedria. Ninguno de los dos productos parece relacionarse en principio con el monstruo. Pero implícitamente, uno aparece en el mito griego, y el otro en su presumible correlato egipcio. Una de las dimensiones del Osiris asesinado por Seth era personificar la planta del papiro, su ciclo y su destino; por ello, la figura de Osiris se vinculaba con la escritura desde diferentes perspectivas (PICCALUGA, 1994). En el mito narrado por Plutarco, Osiris, engañado por Seth, se introduce en un arca que es sellada con plomo y echada al agua, llegando hasta Biblos, donde su cadáver permanece dentro de un enorme árbol hasta que Isis recupera el cuerpo del dios (*Isis y Osiris*, 13-16). El árbol dentro del cual el cuerpo de Osiris permaneció en Biblos parece no haber sido otro que el cedro (algo ya apuntado por Sethe a inicios del siglo XX; véanse las referencias en *Isis y Osiris*, Madrid, Editorial Gredos, p. 87, nota 89).

Pero San Cirilo de Alejandría nos ha dejado detallado un curioso ritual, basado en las fiestas celebradas en honor de Afrodita y de su amante Adonis. El mismo consistía en que las mujeres, tomando una vasija y escribiendo una carta en un papiro a las mujeres de Biblos, como si se tratara del hallazgo de Adonis, la colocaban en el recipiente, que sellado, arrojaban al mar. Según Cirilo, la vasija o navecilla regresaba espontáneamente a Biblos en determinados días del año (sobre el concepto de *vasa papyri*, O'CALLAGHAN, 1967: 64-67). Este mismo viaje que realizaban tanto el papiro escrito como el engañado Osiris, tenía su punto final en Biblos, la localidad fenicia de donde se supone que los griegos tomaron el término para «libro» (*biblion*), y la cual era asimismo famosa por sus enormes cedros.

Dentro del cedro, o dicho de otra manera, rodeado de resina de cedro, de *cedria*, permanecerá inmovilizado Osiris hasta que Isis recupere su cuerpo (Plutarco, *Isis y Osiris*, *loc. cit.*). Dioscórides, describiendo la cedria, explica que esta resina, que destruye telas y pieles, es sin embargo conservativa de los cuerpos muertos, por lo cual algunos la llamaron «vida de cadáver» (*Materia Médica*, I, 77). El papiráceo Osiris, en su paralizado estado, permanecerá no obstante perfectamente conservado entre la abundante cedria de su árbol giblita.

Aunque pasado por plutarquiano tamiz, el mito de Osiris y Seth es sin duda un mito egipcio, que trasluce concepciones egipcias, y que por tanto ha de considerarse con cierta prudencia a la hora de analizar mitos griegos. Pero si tomamos la lucha del combate entre Zeus y Tifón, vemos que el Crónida pasa por avatares más o menos parecidos, en los cuales, durante cierto tiempo, queda inmovilizado, paralizado. El delicado trance tiene lugar en la cueva coricia, en Cilicia, donde Tifón deposita el cuerpo de su adversario, al cual ha desprovisto de algunos de sus

miembros vitales (en Apolodoro, I, 6, 3, de los tendones, que también son ocultados en el mismo lugar). Ningún mitógrafo, hasta donde conozco, señala que Zeus yaciera bajo toneladas de azafrán. Pero durante la Antigüedad fue el azafrán el más afamado bien producido en la cilicia Córico, de donde provenían los más apreciados de sus especímenes (para las principales referencias al azafrán de Córicos, MATESANZ GASCÓN.....). Osiris bajo la cedria y Zeus bajo el azafrán. Ambos, paralizados, inmóviles, como *cuerpos muertos*, por la intervención de Seth-Tifón.

Tanto a la cedria como al azafrán se les dieron un mismo uso durante la Antigüedad: los textos escritos en papiro o en pergamino con esas letras muertas que se oponían a la vivacidad del discurso hablado, eran barnizados, alternativamente, ora con la cedria, ora con el azafrán, para evitar su deterioro. Durante la época imperial romana, en los establecimientos de los librereros los rollos de papiro o de pergamino, guardados en estuches de madera de cedro, desprendían por ello un fuerte olor a cedro y a azafrán (WEISE, 1925: 115-116). Plinio, en particular, no dejó de elogiar lo útil que resultaba la *cedria*, o resina de cedro, para la conservación de los *volumina* (*Historia Natural*, XXIV, 17). Isidoro de Sevilla no le anduvo a la zaga, escribiendo que tal era la utilidad de la *cedria* para conservar los libros, que barnizados estos con ella, ni padecían la acción de las polillas ni envejecían con el tiempo (Isidoro, *Etimologías*, XVII, 7, 33). Como en tantas otras ocasiones, la referencia más divertida es la que nos proporciona Luciano, quien en su opúsculo contra el sirio ignorante que por vanidad se dedicaba a comprar libros, le animaba a que frotara todo lo que quisiera la superficie de sus libros con azafrán y con aceite de cedro (§ 16).

Con bastante probabilidad porque lo semejante es lo que cura lo semejante, se consideró durante la Antigüedad que el hollín, el cinabrio, la tinta de la sepia, el azafrán y la cedria poseían virtudes oftálmicas (o al menos, lo creyó Dioscórides; véase *Materia Médica*, I, 26, 2; I, 69, 3; I, 77, 2; II, 21; V, 94, 3); no en vano estos productos se vinculaban con un ser como Tifón, de mirada centelleante e ignífuga (Apolodoro, I, 6, 3; Hesiodo, *Teogonía*, 825ss.), y exaltación extrema del sentido de la visión. El tardío pero siempre imprescindible Isidoro de Sevilla recordará, al inicio de la Edad Media, el error que supuso que los pergaminos, cuyas páginas en un principio eran azafranadas, se empezaran a fabricar en Roma de color blanco: no ya sólo porque se ensuciaran con facilidad, sino porque ese color, a diferencia del color azafranado (*crocei*), daña la vista de quien lee (*Etimologías*, VI, 11, 2).

Los autores que recogieron más tardíamente la historia de la lucha entre Zeus y Tifón, hicieron intervenir en la misma a diferentes dioses y héroes. Si en la *Teogonía* de Hesiodo pareciera que Zeus enfrenta sólo al monstruo, en esos otros relatos aparecen como colaboradores del Crónida diversas figuras míticas, que serán factor esencial en la victoria de aquél: Hermes y Egipan (Apolodoro, I, 6, 3), las Moiras (*ibid.*), Atenea (Antonino Liberal, *Metamorfosis*, XXVIII, 2), Hermes y su hijo Pan de Córico (Opiano, *Halieutica*, III, 1, 15-25), Cadmo, Eros y Pan (Nono,

Dionisiacas, I, 363 ss.). Estas figuras míticas vienen a sustituirse las unas a las otras, en los diferentes relatos, para lograr que al fin Zeus triunfe. Todas ellas se relacionan con la práctica de la escritura. La fábula 277 de Higino («Rerum inuentores primi») proporciona un primer término de comparación: Higino menciona como inventores de las letras griegas a Cloto, Láquesis y Átropos, es decir, las Moiras; a Hermes; a Palamedes; a Simónides el lírico y a Epicarmo de Sicilia; a Cadmo, cuyos caracteres Evandro introdujo en Italia; y a Apolo, el cual añadió otras a la lira (*Hygini Fabulae*, ed. Peter K. Marshall, Stuttgart-Leipzig, 1993).

Tácito, por su parte, señala diferentes creencias: de manera que las letras pudieron ser introducidas en Grecia por Cadmo, por Cécrope el ateniense, por Lino el tebano, o por el argivo Palamedes, tras una inicial invención egipcia; y después otros, en particular Simónides, inventaron más letras (*Anales*, XI, 14).

En cuanto a Plinio (*HN*, VII, 192) consideraba que las letras (*litteras*) siempre existieron entre los asirios, a pesar de que otros, como Aulo Gellio, sostenían que habían sido descubiertas por Mercurio entre los egipcios (es decir, por Thot-Hermes), y otros aún por los sirios. Según Plinio ambas escuelas coincidían en que el alfabeto había sido introducido en Grecia desde Fenicia por Cadmo, Palamedes había añadido más letras, y después de él Simónides había ideado otras cuatro más, aunque Aristóteles prefiriera atribuir a Epicarmo, mejor que a Palamedes, el añadido de _ y _ (ed. Robert Schilling, París, 1977).

Algunas discriminaciones son necesarias aquí. Simónides y Epicarmo son personajes históricos, mientras que Evandro pertenece a la leyenda itálica antes que a la griega. Sin duda, razones suficientes para que no aparezcan incluidos en el mito de Tifón. El resto de personajes forman parte del mito. Pero Cécrope, Lino, Palamedes y Apolo se vinculan con él de una manera diferente a como lo hacen las Moiras, Hermes y Cadmo, y además de una forma lo suficientemente compleja como para requerir un estudio propio.

Restan por precisar los motivos de la aparición de Atenea, Eros y Pan-Egipan-Pan de Córico como colaboradores de Zeus (y en algún caso, como 'sustitutivo' de Hermes, Cadmo o las Moiras) en su lucha contra Tifón. El digno papel jugado por Atenea en el texto de Antonino Liberal, presumiblemente inspirado en las *Metamorfosis* de Nicandro de Colofón, parece relacionarse con el omnicompreensivo carácter de protectora de las artes (*téchnei*) que fue adquiriendo de manera progresiva, proceso en virtud del cual acabó convertida en patrona de la sabiduría y del conocimiento artesanal, técnico, basado en el ejercicio de la inteligencia más que en la fuerza física. Según Pausanias (I, 24, 2) los atenienses fueron los primeros que dieron a Atenea el nombre de *Ergane* («Obrera»). Esta ideología encubría elementos claramente misóginos (sobre este último punto: GONZÁLEZ GARCÍA, 1996, en especial 197 y ss.), pero ello no es óbice para que la escritura, practicada por la mujer griega durante la Antigüedad (COLE, 1981) quedara por tanto dentro del ámbito de protección de la varonil deidad. En un ánfora ática, la propia Atenea aparece representada, con el escudo apoyado en sus piernas y la cabeza cubierta con el yelmo, mientras sostiene los materiales de escritura, en

aparente actitud de disponerse a escribir algo (WEISE, 1925: 99, fig. 22). Y para cuando el enigmático Antonino Liberal escribió sus *Metamorfosis* (en época imperial en todo caso), Atenea ya había sido asimilada en Roma a Minerva, una oscura deidad en sus orígenes que para entonces presidía las actividades intelectuales, y sobre todo la actividad escolar, motivo por el cual el día de su festividad las escuelas permanecían cerradas (GRIMAL, 1981, s. v. «Minerva»). Con todo, muchos otros elementos vinculan a Atenea y Tifón. En los *Himnos homéricos* es la aparición de Atenea lo que desencadena el nacimiento de aquel. Y parece existir una asociación entre Atenea y el mito de Tifón ya desde época arcaica (HÖCKMANN, 1991: 22-23).

En lo que se refiere a los motivos por los que Pan-Egipan-Pan de Córico juega ese importante papel en el relato, la abundancia de fuentes nos sitúa en la misma situación. Señalar tan sólo que este Pan hijo de Hermes que roba a Tifón los tendones de Zeus, o que ayuda a Cadmo a apropiarse de ellos, con la excusa de que pretende hacerse una lira, muestra similitudes con el tebano Lino, el inventor de letras que sustituyó las cuerdas de lino de las liras por otras hechas de tripa, y al que con el tiempo se fue considerando hijo de Hermes (GRIMAL, 1981, s. v. «Lino»). Por ello Pan (de Córico) o Egipan, cuya participación en el mito refleja influencias orientales, alguna de marcado acento local (REBUFFAT, 1997), también debe ser tratado desde una perspectiva diferente, junto con personajes como Lino y Palamedes. Por supuesto, también es necesario, para comprender el papel, en relación con la escritura, que juega Pan, examinar con sumo detalle dos textos platónicos: el *Fedro* y el *Cratilo*. Algo similar puede decirse de la aparición de Eros.

En la *Teogonía*, es tras fulminar a Tifón cuando Zeus distribuye entre los dioses sus diferentes funciones. Hesiodo menciona, de manera explícita, que lo hizo una vez que los Olímpicos habían solventado sus conflictos con los Titanes. Pero lo menciona solo tras el episodio de Tifón, en los versos 881-885, antes de empezar a narrar la historia de la cuarta generación de dioses.

Se viene a convenir que la referencia alude a la organización del orden olímpico que tiene entonces lugar. Es decir, al establecimiento de un orden divino en virtud del cual diferentes personajes pasarán a cumplir funciones también diferentes de manera organizada, por una prudente actitud de dispersión articulada del poder. Procedimiento opuesto a la arbitraria y anterior actuación del tiránico Cronos, y aún a las propias pretensiones de Tifón. Es una 'organización del cosmos', según un patrón olímpico, que implica un reparto de cargos entre los miembros de la familia olímpica, reparto que vendrá a resolver el problema de la alternancia en el poder que hasta entonces planteaba la aparición de nuevas generaciones divinas (BLAISE, 1992: 367-368).

Asimismo, la concepción de un poder supremo basado en el establecimiento de alianzas con el conjunto de miembros del panteón olímpico, reflejaría la situación del poder monárquico en la Hélade durante los inicios de la Edad del Hierro, e incluso durante los estertores de la Edad del Bronce. Zeus no podía reinar

en contra de todos, al igual que no podía hacerlo el régulo helénico. El mito de Tifón, así, legitimaría y reflejaría la necesaria división de atribuciones soberanas que debía existir en una sociedad *naturalmente* articulada; *de facto*, caracterizada por la debilidad del poder de los soberanos (BERMEJO BARRERA, 1999).

Pero Hesiodo emplea, para referirse a esa distribución de funciones o atribuciones efectuada por Zeus, el polisémico término *timaí*. Estas denotan tanto las atribuciones, cargos o dignidades que se poseen, como los pagos que se hacen por un servicio, la indemnización o compensación que es otorgada: la «recompensa» (*timée*). Y parece evidente que en las tradiciones que harán depender el triunfo de Zeus sobre Tifón de la aparición de providenciales colaboradores, como Hermes, los mismos se caracterizarán por su carácter letrado, de ayudante que sabe leer y escribir. Es decir, es en general un *grammateys* o *grammatikós* quien ayuda a Zeus a salir triunfante en su lucha contra Tifón. Pero más aún, a menudo es un introductor de la escritura, un maestro de la misma: un *grammatistées*.

Su colaboración le reportará una atribución, una función, pero también una recompensa, un pago. En cierto sentido, parece ser lo mismo. Pero el *grammatikós* necesita para desarrollar su actividad, y el *grammatistées* para enseñarla, de útiles con la cual ejercerla: el cinabrio, el hollín, la tinta de la sepia, el azafrán con el cual proteger lo que escribe, la caña con la cual escribirlo. Su profesión la ejercerá con los restos del hijo de Gea, o con sustancias como la tinta de la sepia, animal relacionado con su estirpe. Con productos, en todo caso, que son de la naturaleza de Tifón. Ayudando a Zeus a acabar con su competidor, el *grammatikós*, sea Hermes o Cadmo, entre otros, se ha procurado a la vez los instrumentos de que precisa.

Al mismo tiempo, la escritura, esa sospechosa herramienta para transmitir y registrar informaciones, ese simulacro artificial de la voz humana, esa actividad que durante algún tiempo tuvo que verse como una recién llegada dentro de la sociedad helena, como una entrometida que hacía peligrar privilegios sociales preexistentes, pareció encontrar así una aceptable ubicación dentro de la comunidad. Aunque su naturaleza fuera subversiva, por ser de la estirpe de Tifón, el mito acabó integrándola. Es verdad que las herramientas con que esa práctica era ejecutada provenían del malévolo Tifón, quien por definición era incapaz de desarrollar sonidos coherentes y articulados. Plutarco (*Isis y Osiris*, 45) lo dejaba sentado claramente: «...*todo lo que en la naturaleza hay de nocivo y destructivo, hay que considerarlo parcela de Tifón*». Pero aún cuando fueran de su misma naturaleza, esos materiales de escritura se obtenían a través de la derrota del hijo de Gea, y en virtud de la intervención de dioses y héroes bajo cuyo patrocinio se ponía su ulterior desarrollo. En el caso del hollín, o en el del cinabrio, será la propia muerte del monstruo lo que posibilite su aparición. Enfrentando o engañando a Tifón, contribuyendo a su muerte, y empleando sus restos, es como Atenea, Hermes o Cadmo conseguirán que finalmente la escritura encuentre su hueco en la ciudad-estado helena.

BIBLIOGRAFÍA

- AVRIN, L. (1991): *Scribes, Script and Books. The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago-London, American Library Association-The British Library.
- BERMEJO BARRERA, J. C. (1999): «Del Cosmos al Caos en la mitología griega: Tifón», *Minus*, VII, pp. 27-38.
- BLAISE, F. (1992): «L'épisode de Typhée dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 820-885): la stabilisation du monde», *Revue des Études Grecques*, CV, 2, pp. 349-370.
- BOWMAN, A. K., y WOOLF, G. (2000): «Cultura escrita y poder en el mundo antiguo», en Alan K. Bowman y Greg Woolf (comps.), *Cultura escrita y poder en el mundo antiguo*, Barcelona, Gedisa, pp. 11-33.
- CHANTRAINE, P. (1977): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, V, París.
- COLE, S. G. (1981): «Could Greek Women Read and Write?», en H. P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, pp. 219-245.
- DAHL, S. (1972): *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial.
- FINLEY, M. I. (1995): *El mundo de Odiseo*, Madrid, FCE.
- FRANKFORT, H. (1988): *Reyes y Dioses*, Madrid, Alianza Editorial.
- GERBER, D. E. (1999): «Pindar, *Nemean Six*: A Commentary», *Harvard Studies in Classical Philology*, 99, pp. 33-91.
- GIL, L. (1959): «El 'logos' vivo y la letra muerta. En torno a la valoración de la obra escrita en la antigüedad», *Emerita*, XXVII, 2, pp. 239-268.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (1996): «Mito e ideología: supremacía masculina y sometimiento femenino en el mundo griego antiguo», en J. C. Bermejo Barrera, F. J. González García y S. Reboreda Morillo, *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal, pp. 163-216.
- GRIFFITHS, J. G. (1960): «The flight of the Gods before Typhon, an unrecognized myth», *Hermes*, 88, pp. 374-376.
- GRIMAL, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HAVELOCK, E. A. (1996): *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- HÖCKMANN, U. (1991): «Zeus besiegt Typhon», *Archäologischer Anzeiger*, Heft 1, pp. 11-23.
- JEAN, G. (1998): *La escritura memoria de la humanidad*, Barcelona, Ediciones B.
- KIRK, G. S. (1968): *Los poemas de Homero*, Buenos Aires, Paidós.
- KOLLER, H. (1955): «Stoicheion», *Glotta*, 34, 3-4, pp. 161-174.
- MILLENDER, E. (2001): «Spartan Literacy Revisited», *Classical Antiquity*, XX, 1, pp. 121-164.
- MONTEVECCHI, O. (1973): *La papirología*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- MUSTI, D. (1986): «Democrazia e scrittura», *Scrittura e Civiltà*, 10, pp. 21-48.
- O'CALLAGHAN, J. (1967): *El papiro en los Padres grecolatinos*, Barcelona, Papyrologica Caströctaviana.
- PICCALUGA, G. (1994): «La specificità dei *Libri Lintei* romani», *Scrittura e Civiltà*, 18, pp. 5-22.
- REBUFFAT, E. (1997): «Il proemio al terzo libro degli *Halieutica* e la biografia di Oppiano», *Studi Classici e Orientali* (Pisa), 46, 2, pp. 559-584.

- SCHMID, M. J. (1998): «*Skytála Moissân: Song and Writing in Pindar*», *Minerva*, 12, pp. 57-81.
- SERRANO, S. (1981): *La semiótica, una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos.
- STONEMAN, R. (1981): «Ploughing a Garland: Metaphor and Metonymy in Pindar», *Maia*, 33, 2, pp. 125-137.
- THOMAS, R. (2000): «Cultura escrita y ciudad-estado en la Grecia arcaica y en la Grecia clásica», en Alan K. Bowman y Greg Woolf (comps.), *Cultura escrita y poder en el mundo antiguo*, Barcelona, Gedisa, pp. 59-85.
- TURNER, E. G. (1968): *Greek Papyri. An Introduction*, Oxford University Press.
- VERNANT, J.-P. (1982): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI.
- (1991): *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel.
- WEISE, O. (1925): *La escritura y el libro*, Barcelona, Labor (2ª edición: 1929).